



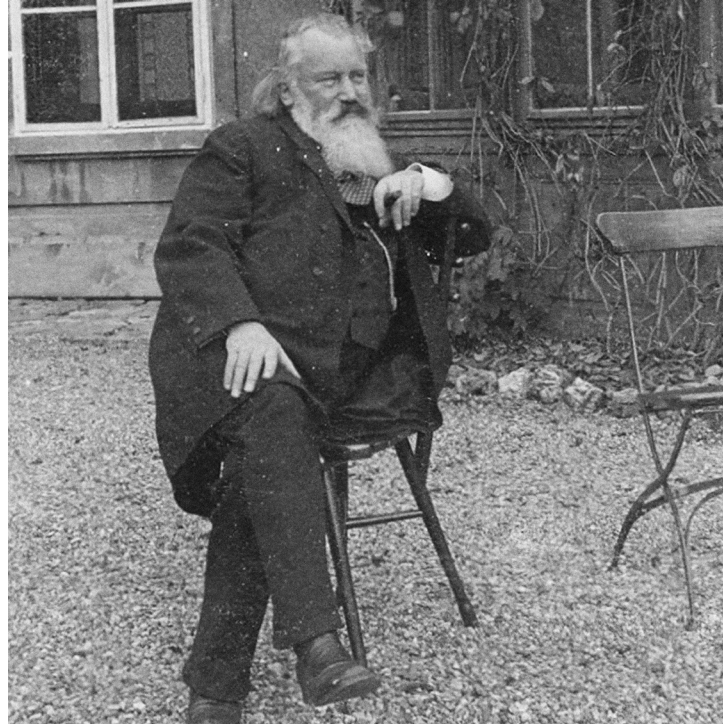
CHANDOS

BRAHMS
Viola Sonatas
Sonatensatz,
Op. post.

SCHUMANN
Adagio und Allegro

PHILIP DUKES *viola*

PETER DONOHOE *piano*



Photograph by Maria Fellinger (1849 - 1925), now in a private collection /
Heritage Images / Fine Art Images / AKG Images, London

Johannes Brahms, 1894

Johannes Brahms (1833 – 1897)

Sonata, Op. 120 No. 1 (1894) 22:32

in F minor • in f-Moll • en fa mineur

Version by the Composer for Viola and Piano

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | Allegro appassionato – Sostenuto ed espressivo | 7:22 |
| 2 | Andante un poco Adagio | 5:15 |
| 3 | Allegretto grazioso | 4:37 |
| 4 | Vivace | 5:17 |

Sonata, Op. 120 No. 2 (1894) 21:20

in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur

Version by the Composer for Viola and Piano

- | | | |
|---|---|------|
| 5 | Allegro amabile – Tranquillo | 8:36 |
| 6 | Allegro appassionato – Sostenuto – Tempo I | 5:04 |
| 7 | Andante con moto – Allegro – Più tranquillo | 7:30 |

8 Sonatensatz, Op. post., WoO 2 (1853) 5:52

in C minor • in c-Moll • en ut mineur

(Sonata Movement)

Scherzo (F.A.E. Sonata)

Joseph Joachim gewidmet

Adapted by Milton Katims for Viola and Piano

Allegro – Trio. Più moderato – [Allegro]

Robert Schumann (1810 – 1856)

9

Adagio und Allegro, Op. 70 (1849)

8:45

in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur

Version by the Composer for Piano and Viola

Langsam, mit innigem Ausdruck (Adagio) –

Rasch und feurig (Allegro con brio) – Etwas ruhiger –

Im ersten Tempo – Schneller

TT 58:45

Philip Dukes viola

Peter Donohoe piano



Courtesy of Philip Dukes

Philip Dukes, seen here, as on the cover, with the instrument he plays on this recording, a viola in the style of a viola d'amore, which he commissioned from Hiroshi Iizuka in 1989

Brahms / Schumann: Works for Viola and Piano

Introduction

Johannes Brahms (1833 – 1897) evidently developed an affinity with the viola some time before he published the two sonatas recorded here. The beautiful obbligato in the Two Songs for Voice, Viola, and Piano, Op. 91 is eloquent proof of that; and the third movement of his String Quartet in B flat, Op. 67 is effectively an extended song for the viola, in which the other three strings (muted throughout) either accompany or respond sensitively to the leading voice. But it is with these two sonatas that Brahms made his most significant contribution to the viola repertoire. The fact that they were first conceived for clarinet and piano, and are still most widely known in that form today, does not in any way diminish their importance for viola players.

Granted, it was specifically the sound of the clarinet, and of one clarinet player in particular, that originally inspired this music. In 1890, the fifty-seven-year-old Brahms surprised many in the musical world by announcing his retirement from composition. A strange decision, it must have seemed, for a man apparently at the height of his

powers, whose big public breakthrough – the triumphant première of his First Symphony – had occurred just fourteen years earlier. In conversation and in his letters, Brahms appeared resolute: the Second String Quintet in G major, Op. 111 had been his farewell to the public stage. But the evidence suggests that, like many highly successful men, Brahms found retirement harder than he had anticipated. However difficult composing may have been, it also seems to have been important in keeping his tendency to depression under control; and as mortality began to claim an increasing number of his friends and colleagues, thoughts of death seem to have become harder to fend off.

Then, in March 1891, Brahms heard Richard Mühlfeld, principal clarinet of the Meiningen Court Orchestra, at the time directed by the composer's energetic champion Hans von Bülow. He was enchanted by Mühlfeld's playing, and he responded particularly warmly to the vocal qualities Mühlfeld brought to his orchestral solos. The two men were introduced and soon became firm friends. Brahms felt that he heard

something 'feminine' in Mühlfeld's playing, and he was soon referring to his new friend as 'Fräulein Klarinette'. Is it possible that the name contained a typically Brahmsian playful allusion to something intensely, even painfully personal? 'Klarinette' (in German the final 'e' is pronounced) sounds a lot like an affectionate diminutive of 'Clara'. Clara Schumann, outstanding pianist and composer, and widow of Brahms's youthful mentor and father-figure, Robert Schumann, was almost certainly the love of his life, and it is reasonably clear that she returned his feelings. But Brahms was a highly complicated man, emotionally generous but also guarded (he remained a bachelor throughout his life), and it is widely believed that Brahms and Clara's relationship remained forever poised on the edge of possibility. If so, the feelings of longing and intense regret that many find in the first two works that Brahms composed for Mühlfeld – the Clarinet Trio and Clarinet Quintet (both 1891) – may well constitute one of music's most moving memorials to what might have been.

In the two clarinet sonatas, both composed in 1894, the wonderful, confidential intimacy of the Clarinet Trio and Quintet is refined still further. After the première of the Trio, Brahms's friend the musicologist Eusebius

Mandyczewski wrote: 'It is as though the instruments were in love with each other.' The quality can be heard throughout the two sonatas, and it is a quality that not only survives, but is in some ways enriched in the versions Brahms made soon afterwards for viola and piano. Brahms also made arrangements of the Trio and Quintet with viola substituted for clarinet, but they are rarely heard: in the Quintet in particular the viola tends not to stand out in relief from the texture in the way the clarinet does, and some of the richer polyphonic passages can sound confused as a result. There is plenty of evidence, however, that Brahms was more creatively engaged in the versions for viola of the two sonatas. This time there are elements of subtle recomposition: motifs are adjusted to suit the viola's character and tone colour, double stopping (chords on two strings) is added, and some melodic lines are extended, handing over to the viola material played previously on the piano. Other details are shifted up or down an octave, not just to make them more playable, but to ensure that they sound clearly through the piano writing. It is evident throughout that these new versions are conceived very much 'for' the viola.

It is hard to exaggerate the significance of this in terms of the emergence of the

viola as a concert solo instrument in its own right. In Brahms's day the viola was valued (if at all) mostly as a distinct inner voice in chamber music for strings, or as a useful 'filler in' in orchestral textures. Yet it is striking how many of the great composers of string quartets in Austro-German tradition chose to play viola in quartet music: Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Dvořák, and, in the twentieth century, Schoenberg and Hindemith. Playing the inner parts in chamber music is an excellent hands-on lesson in part-writing for any composer, and what Mozart learned can be heard particularly in the luscious and vibrant writing for the two violas in his later String Quintets. But apart from Mozart's *Sinfonia concertante*, for violin, viola, and orchestra, or Berlioz's Symphony *Harold en Italie* (both works rarely heard in Brahms's day), or Schumann's *Märchenbilder*, for viola and piano, there was little opportunity for the viola to show off its true potential. These two sonatas opened a door – a door that, with time, more and more viola players have been keen to step through.

Brahms: Sonata in F minor for Viola and Piano, Op. 120 No. 1

The two sonatas, in their original versions for clarinet and piano, were composed during

one of Brahms's habitual solitary summer retreats, this time at the Austrian spa town of Bad Ischl, gateway to the stunning lakes and mountains of the Salzkammergut region. (Bad Ischl was also the regular summer resort of the Austrian Emperor, Franz Joseph.) Mountains and lakes often brought out the best in Brahms creatively, as they would later do in Mahler, but in Brahms's case there was little attempt to render impressions of Alpine nature directly in music. Instead, the impact of natural beauty on jaded senses seems to have had the effect of cleansing Brahms's artistic doors of perception. For all the warmth of feeling in these two sonatas, there is something exquisitely contained about the expression, as though the prevailing tranquillity had allowed Brahms the leisure to reflect and put his feelings into perspective. The key of the First Sonata, F minor, is also the home key of Brahms's magnificently Byronic Piano Quintet, of 1864. But despite the marking *Allegro appassionato*, the expression of the first movement is far less extrovert – the dynamics for both the piano and the viola are a strikingly restrained *poco f* – and from the viola's sweepingly lyrical first entry it is clear that elegance now more than balances romantic volatility. Tension in this movement derives largely from the way in which the

aspiration of the song-like melodic writing is thwarted by the interjection of terser, more dramatic elements. But it is lyricism that eventually prevails, and it is no surprise when the movement ends quietly, in the major key, both instruments marked *sotto voce*. If there is remembrance of storms past here, they can now be contemplated at a safe, calm distance.

The lovely *Andante* is one of those movements that explain why some people value the great chamber works of Brahms above all his other achievements. However song-like the opening sounds, the musical substance is shared so closely between the viola and the piano (especially the left hand) that it is impossible to separate it into pure melody and accompaniment. Melancholic it may be, but it is also a reminder that the era in which Brahms lived had a more finely honed aptitude for the enjoyment of melancholy than ours does, brought up as we are in an age given over to the relentless pursuit of happiness. Although Brahms maintained an energetic German patriotism, especially after the unification of the German lands under Bismarck, in 1871, he developed a deep love for his adopted home city, Vienna, and for its easy-going, pleasure-loving lifestyle. The spirit of one of its most famous musical products, the waltz, haunts the *Allegretto*

grazioso third movement (its theme a sweetly carefree transformation of the Sonata's opening melody); the viola's smoky, Marlene Dietrich-like lower register adds a special dark sensuality to the central minor-key trio section. His detractors have often complained that lightness and playfulness did not come easily to Brahms; this Sonata's *Vivace* finale is the perfect riposte to that. The three-note repeated motif at the start feels portentous – something big and serious could grow from this. But Brahms seems to take delight in confounding our expectations: along with regret, this music seems to say, grand gestures are now a thing of the past.

Brahms: Sonata in E flat major for Viola and Piano, Op. 120 No. 2

If that is the message one reads in the ending of the First Sonata, then the Second will offer abundant confirmation. The first movement is marked *Allegro amabile* ('lively, tender, gentle') which sounds dangerously close to a contradiction in terms – until one hears the music. Where the First Sonata's opening movement gradually soothed away dramatic contrast, this one gives the impression of a seamless melodic outpouring, as though the whole thing were conceived in one great flight of lyrical imagination. As so often in Brahms,

there is more conscious calculation at work here than one might immediately perceive, but the result bears out the old saying that 'the art is to conceal the art'. There follows a scherzo (genuine three-time scherzos are rare in Brahms) in E flat minor, *Allegro appassionato*. But in contrast to the athletic, elemental scherzos of Beethoven – the 'giant' in whose steps Brahms so often feared to tread – this is another prevailingly lyrical movement: a kind of ardent counter-song to the 'amabile' first. Finally comes a relaxed set of variations, following the Mozartian practice of shortening the note values with each variation, so that the music becomes gradually more animated even though the basic tempo remains the same. Virtuoso writing is rare in these two sonatas, but Brahms does allow his soloist to sign off with a brief, decorous display of fireworks at the end.

Brahms: Sonatensatz (Scherzo) in C minor, Op. post., WoO 2

There is much more romantic virtuosity on display in the *Sonatensatz* (Sonata Movement). Brahms provided this Scherzo third movement for a collaborative violin sonata offered as a tribute to the internationally famous violinist Joseph Joachim in 1853: the first

movement was written by the composer Albert Dietrich, the second and fourth by Robert Schumann. The idea was that Joachim had to guess which of the three composers penned which movement – which he did, more or less immediately. The Sonata is known as the 'F.A.E. Sonata': Joachim had recently adopted the phrase 'Frei aber einsam' (Free but alone) as his personal motto and the movements by Dietrich and Schumann all make use of the F – A – E motif, but it requires some ingenuity to find this motif in Brahms's magnificent Scherzo. Instead, the twenty-year-old Brahms seems swept along by the dynamic potency of his leading ideas: a repeated-note fanfare motif, recalling Beethoven's Fifth Symphony, heard first on the violin and the anguished melodic response from the piano. At this early stage, it seems, Brahms was less fearful of following Beethoven's example than he became in later years. The violin part transcribes very effectively for viola, not least in the opening fanfare figure, and if the final result is less brilliant than the version for violin, the element of impassioned striving is thrillingly intensified.

Schumann: Adagio und Allegro in A flat major for Piano and Viola, Op. 70

The middle-to-late nineteenth century was a

period in which composers increasingly saw tone colour as an integral part of the music: an A flat on a horn was precisely that – the elements were not easily separable. But unlike the great orchestral wizards of the age – Wagner, Mahler, and the young Richard Strauss – Brahms and his youthful mentor Schumann were also masters of chamber music, well aware that they were writing for a domestic market, and that adaptability in this respect would greatly enhance the potential outreach of the music (and, of course, its commercial value). Several of Schumann's chamber works were published with alternative parts for other instruments. No doubt well aware that outstanding amateur horn players were relatively rare, Schumann published his *Adagio und Allegro* (1849) for horn and piano with parallel parts for violin, viola, and cello. The cello version has become popular, but the adaptation for piano and viola is also very effective. The brilliant fanfare writing for the horn in the *Allegro* section works surprisingly well on viola – at one point near the end Schumann adds *tremolo* bowing, but otherwise it is fairly straight transcription. The only reworking necessary is the shifting of some of the horn's deep bass notes up an octave, but there is no sense of compromise.

The viola particularly shines in the eloquent opening *Adagio* – in fact, the pensive, darker tones of the instrument can be more effective here than if this same music is played on the brighter violin. The long opening melody has something of the grave, soulful, arching quality of the Bach-inspired theme of the slow movement from Schumann's Second Symphony, completed three years earlier. But this is chamber music, and Schumann shares the melodic interest, in intimate dialogue-style, between the two instruments – are we perhaps eavesdropping on a moment of homely intimacy between Robert and Clara? The viola also scores in the brief but telling *Etwas ruhiger* (Somewhat calmer) section, about halfway through the *Allegro*: the suggestion of a backward glance towards the more inward expression of the *Adagio* is subtly emphasised. If, as a result, the emotional balance of the work is shifted away from the world of Schumann's extrovert 'Florestan' towards the mood of the introvert 'Eusebius', that is a valuable reminder that great music can lend itself to a variety of interpretations.

© 2021 Stephen Johnson

A note by the performer
The two Viola Sonatas by Brahms remain

essential and core repertoire for every passionate violist. They are hugely rewarding to play and offer a priceless addition to the (viola and piano) sonata repertoire which, in comparison to that of our violin brethren, is a little paltry.

They are, however, technically and musically challenging, and require careful understanding and canny skill to navigate certain key phrases and tricky passage work, much of which always seems so beautifully effortless when heard in the clarinet version.

I had the pleasure of first studying these works in the 1980s, at the Guildhall School of Music and Drama, with Professor Mark Knight and Professor Yfrah Neaman, and thereafter in the USA with Michael Tree, of the legendary Guarneri Quartet. This recording is dedicated to Michael. I am particularly grateful to Mark Knight for his help and advice in the preparation of this recording, which ensured, despite the thirty or so years that have elapsed since formal lessons with him finished, that I was fully reminded of the sonatas' historic and contextual importance!

When the opportunity presented itself to record this CD for Chandos together with the eminent pianist Peter Donohoe, it was personally something of true significance,

a crowning moment, if you like, after so many years of performing and broadcasting this repertoire around the world, and I am indebted to Chandos for their support and loyalty to me over many years. They are truly an extraordinary organisation, having maintained such a fine reputation given the mercurial world of the recording industry in recent times.

In preparation, I might perhaps have done the easiest thing, which would have been simply to dig out my rather dog-eared music, practise it up once again, rehearse it and perform it with Peter in advance, and thereafter record it.

However, I decided on a rather different approach. I wanted it to sound fresh and alive, almost as when I was looking at the scores for the first time all those years ago, but with the secret benefit of all that subsequent experience under my belt.

So I did just that. I purchased a new, excellent, well researched edition, I listened to all manner of different recordings (of the versions both for clarinet and for viola), and I devoted three months to the project, the culmination of which is what you will hear.

We recorded the disc in the recently and spectacularly refurbished Memorial Hall at Marlborough College and the sound that

Jonathan Cooper has so expertly produced is a true reproduction of the marvellous acoustics of that particular building.

I feel humbled and privileged to have been given such a wonderful opportunity to record this essential viola repertoire with Peter, and I offer my heartfelt thanks to everyone who made that possible.

I hope you enjoy it.

© 2021 Philip Dukes

Recognised as one of the world's leading viola players, **Philip Dukes** has enjoyed a career spanning over thirty years as an accomplished concerto soloist, recitalist, and chamber musician. He made his solo recital début, in 1991, at the Southbank Centre, London, hailed by *The Times* as 'Great Britain's most outstanding solo viola player' and by *The Strad* as 'world class'. As a winner of the coveted European Rising Stars Award in 1997, he immediately made his recital débuts in Vienna, Stockholm, Frankfurt, Paris, and Amsterdam to critical acclaim, and went on to perform as a soloist with all the major UK orchestras. He has appeared as a soloist at the BBC Proms on five separate occasions, including one in which his performance with the BBC Symphony Orchestra under

Sir Andrew Davis in the Triple Concerto by Sir Michael Tippett was recorded live and released commercially by a major international label. He also gave the world première of the early Concerto for Violin, Viola, and Orchestra by Benjamin Britten, as edited for performance by Colin Matthews. A prolific recording artist, he has collaborated with artists as diverse as Eric Clapton, Sir Paul McCartney, Massive Attack, Madonna, Björk, Bryan Ferry, Nigel Kennedy, Robbie Williams, Oasis, and David Gilmour, and has also enjoyed close musical associations with Yehudi Menuhin, György Kurtág, Daniel Hope, Julian Lloyd Webber, Tasmin Little, Michael Tree, Sir Richard Rodney Bennett, the Beaux Arts Trio, Debbie Wiseman, and Sir Andrew Davis. In demand worldwide as a director / conductor / soloist, he holds guest teaching positions at the Royal Academy of Music, in London, and Wells Cathedral School, is Artistic Director at Marlborough College, was unanimously elected a Fellow of the Guildhall School of Music and Drama in 2006, and in 2007 was appointed Honorary Associate at the Royal Academy of Music. Philip Dukes is also Artistic Director of the Vaughan Williams Festival, and was recently appointed Associate Artistic Director of the Savannah Music Festival, in Georgia, USA.

Born in Manchester in 1953, **Peter Donohoe** CBE studied at Chetham's School of Music and Leeds University before going on to study at the Royal Northern College of Music with Derek Wyndham and in Paris with Olivier Messiaen and Yvonne Loriod. He is acclaimed as one of the foremost pianists of our time, for his musicianship, stylistic versatility, and commanding technique. He has performed with all the major London orchestras and, across the European continent, with the Royal Concertgebouw Orchestra, Gewandhausorchester, Münchner Philharmoniker, Swedish Radio Symphony Orchestra, Orchestre philharmonique de Radio France, Wiener Symphoniker, Czech Philharmonic Orchestra, and Berliner Philharmoniker. In the United States, he has appeared with the Los Angeles Philharmonic, Boston Symphony Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, Pittsburgh Symphony Orchestra, Detroit Symphony Orchestra, and Cleveland Orchestra. In recent seasons he has appeared with the Dresdner Philharmonie, Cape Town Philharmonic Orchestra, St Petersburg Philharmonic Orchestra, RTÉ National Symphony Orchestra, and Belarusian State Symphony Orchestra, and

City of Birmingham Symphony Orchestra. Conductors such as Sir Andrew Davis, Gustavo Dudamel, Christoph Eschenbach, Daniel Harding, Neeme Järvi, Lorin Maazel, Kurt Masur, Sir Simon Rattle, Yevgeny Svetlanov, and Robin Ticciati have all sought to work with him. He has performed at festivals worldwide, among them the Edinburgh International Festival, Festival International de Piano de La Roque d'Anthéron, Klavier-Festival Ruhr, and Schleswig-Holstein Musik Festival, made more than twenty appearances at the BBC Proms, and given concerts as far afield as South America, China, Hong Kong, and South Korea. As a chamber musician he gives numerous recitals internationally, continues working with his long-standing duo partner Martin Roscoe, and has collaborated with artists such as Raphael Wallfisch, Elizabeth Watts, and Noriko Ogawa. Peter Donohoe is in high demand as a jury member for international piano competitions around the world, his sizeable discography has won numerous awards and critical accolades, he is an honorary doctor of music at seven UK universities, and he was awarded a CBE for services to classical music in the New Year's Honours List 2010.



Peter Donohoe

Susie Ahlburg

Brahms / Schumann: Werke für Bratsche und Klavier

Einführung

Johannes Brahms (1833 – 1897) entwickelte offenbar schon einige Zeit vor der Veröffentlichung der beiden hier eingespielten Sonaten eine Affinität zur Bratsche. Das schöne Obligato in den Zwei Gesängen für eine Altstimme mit Bratsche und Klavier op. 91 ist ein beredter Beweis dafür; und der dritte Satz seines Streichquartetts B-Dur op. 67 ist quasi ein längeres Lied für die Bratsche, in dem die anderen drei Streicher (durchweg gedämpft) die Leitstimme entweder begleiten oder sensibel auf sie reagieren. Aber mit diesen beiden Sonaten hat Brahms seinen bedeutendsten Beitrag zum Bratschenrepertoire geleistet. Dass sie zunächst für Klarinette und Klavier konzipiert wurden und in dieser Form auch heute noch am bekanntesten sind, schmälert ihre Bedeutung für Bratschisten keineswegs.

Zugegeben, es war eigentlich der Klang der Klarinette, insbesondere der eines bestimmten Klarinettenisten, der diese Musik inspiriert hatte. 1890 überraschte der siebenundfünfzigjährige Brahms weite Teile der Musikwelt, als er sich von der Kompositionsarbeit zurückzog. Seine

Entscheidung mag seltsam angemutet haben – stand er doch offenbar auf dem Höhepunkt seiner Kräfte, nur vierzehn Jahre nach seinem großen öffentlichen Durchbruch mit der triumphalen Uraufführung seiner ersten Sinfonie. Aber im Gespräch und in seinen Briefen zeigte sich Brahms entschlossen: Das Zweite Streichquintett G-Dur op. 111 war sein Abschied von der Öffentlichkeit. Doch einiges deutet darauf hin, dass Brahms – so wie viele hochehrgeleitete Männer – im Ruhestand mehr Ruhe fand als erwartet. Wie schwer ihn das Komponieren auch belastet haben mag, scheint es ihm aber auch geholfen zu haben, seine depressiven Neigungen einzudämmen; und während immer mehr Freunde und Kollegen um ihn herum aus dem Leben zu treten begannen, scheinen ihn Todesgedanken stärker verfolgt zu haben.

Doch dann hörte Brahms im März 1891 Richard Mühlfeld, den Soloklarinettenisten der Meininger Hofkapelle, die damals von Hans von Bülow, dem energischen Verfechter des Komponisten, geleitet wurde. Brahms war von Mühlfelds Spiel begeistert und sprach besonders gefühlvoll auf die

stimmlichen Qualitäten an, die Mühlfeld in seine Orchestersolos einbrachte. Die beiden Männer wurden einander vorgestellt und schlossen schnell feste Freundschaft. Brahms empfand, in Mühlfelds Spiel etwas "Weibliches" zu hören, und nannte seine neue Freundin bald "Fräulein Klarinette". Ist es denkbar, dass der Name eine für Brahms typisch scherzhafte Anspielung auf etwas schmerzlich Höchstpersönliches darstellte? "Klarinette" klingt sehr nach einer liebevollen Verkleinerungsform von "Clara". Die herausragende Pianistin und Komponistin Clara Schumann (Witwe von Robert Schumann, der als Vaterfigur den jungen Brahms gefördert hatte) war mit ziemlicher Sicherheit die Liebe seines Lebens, und es steht so gut wie fest, dass sie seine Gefühle erwiderte. Aber Brahms war ein ausgesprochen komplizierter Mensch, emotional großzügig, aber auch zurückhaltend (er blieb zeitlebens Junggeselle), und man nimmt allgemein an, dass die Beziehung zwischen Brahms und Clara immer nur am Rand des Möglichen blieb. Wenn dem so ist, könnten die Gefühle der Sehnsucht und des intensiven Bedauerns, die viele in den ersten beiden von Brahms für Mühlfeld komponierten Werken finden, dem Klarinetten trio und dem Klarinettenquintett

(beide 1891), sehr wohl eines der bewegendsten Monumente der Musik für das sein, was hätte sein können.

In den beiden Klarinettensonaten aus dem Jahr 1894 wird die wundervolle, vertrauliche Intimität des Klarinetten trios und -quintetts noch weiter verfeinert. Nach der Uraufführung des Trios schrieb der mit Brahms befreundete Musikwissenschaftler Eusebius Mandyczewski: "Es ist, als ob sich die Instrumente ineinander verliebt hätten." Dieses Empfinden durchstrahlt nicht nur die beiden Sonaten, sondern prägt auch in gewisser Weise gesteigert die bald darauf von Brahms erstellten Fassungen für Bratsche und Klavier. Brahms arrangierte auch das Trio und das Quintett mit einer Bratsche anstelle der Klarinette, aber diese Fassungen sind selten zu hören: Insbesondere im Quintett hebt sich die Bratsche nicht so stark von der Textur ab wie die Klarinette, und einige der reicheren polyphonen Passagen können deswegen konfus klingen. Viel deutet jedoch darauf hin, dass Brahms an den Bratschenversionen der beiden Sonaten kreativer engagiert war. Hier nun treten Elemente der subtilen Neukomposition auf: Motive werden dem Charakter und der Klangfarbe der Bratsche angepasst, Doppelgriffe (Akkorde auf zwei

Saiten) werden hinzugefügt, und einige Melodielinien werden erweitert, um das zuvor auf dem Klavier gespielte Material an die Bratsche zu übergeben. Andere Details werden um eine Oktave nach oben oder unten versetzt, um sie nicht nur besser spielbar zu machen, sondern auch dafür zu sorgen, dass sie durch den Klaviersatz klar hervortreten. Es ist durchweg offensichtlich, dass diese neuen Fassungen sehr "für" die Bratsche konzipiert sind.

Dies ist im Hinblick auf die Entwicklung der Bratsche als eigenständiges Konzertsoloinstrument kaum zu überschätzen. Zu Brahms' Zeit wurde die Bratsche (wenn überhaupt) meist nur als markante innere Stimme in der Kammermusik für Streicher oder als nützlicher "Füller" in Orchestertexturen geschätzt. Dabei ist jedoch bemerkenswert, wie viele der großen Streichquartettkomponisten aus der deutsch-österreichischen Tradition selber in Quartetten die Bratsche gespielt haben: Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Dvořák und im zwanzigsten Jahrhundert Schönberg und Hindemith. Das Spielen der inneren Stimmen in der Kammermusik ist für jeden Komponisten eine ausgezeichnete praktische Lektion in der Stimmführung, und was Mozart gelernt hat, hört man besonders deutlich in den herrlichen, lebendigen

Kompositionen für die beiden Bratschen in seinen späteren Streichquintetten. Aber abgesehen von Mozarts *Sinfonia concertante* für Geige, Bratsche und Orchester oder Berlioz' Sinfonie *Harold en Italie* (beide zu Brahms' Zeiten selten zu hören) oder Schumanns *Märchenbilder* für Bratsche und Klavier gab es für die Bratsche wenig Gelegenheit, ihr wahres Potenzial unter Beweis zu stellen. Diese beiden Sonaten öffneten eine Tür – eine Tür, die im Laufe der Zeit immer mehr Bratschisten angezogen hat.

Brahms: Sonate f-Moll für Bratsche und Klavier op. 120 / 1

Die beiden Sonaten entstanden in ihrer Originalfassung für Klarinette und Klavier während einer der von Brahms geliebten abgeschiedenen Sommerfrischen, diesmal im österreichischen Kurort Bad Ischl, dem Tor zu den atemberaubenden Seen und Bergen des Salzkammerguts. (Bad Ischl war auch regelmäßiger Sommerurlaubsort des österreichischen Kaisers Franz Joseph.) Berge und Seen inspirierten Brahms oft zu besonderer Kreativität, ähnlich wie später auch Mahler, aber Brahms war wenig versucht, Eindrücke von der Alpennatur direkt in der Musik zu vermitteln. Stattdessen scheint der Einfluss der natürlichen

Schönheit auf die abgestumpften Sinne den Effekt gehabt zu haben, die Fenster seiner künstlerischen Wahrnehmung zu klären. Bei aller Gefühlswärme in diesen beiden Sonaten hat der Ausdruck etwas exquisit Geborgenes an sich, als ob die herrschende Ruhe dem Komponisten die Muße gelassen hätte, in sich zu gehen und seine Gefühle zu relativieren. Die Tonart der ersten Sonate, f-Moll, ist auch die Grundtonart seines prächtigen, byronesken Klavierquintetts von 1864. Aber trotz der Anweisung *Allegro appassionato* ist der Ausdruck des Kopfsatzes weit weniger extravertiert – die Dynamik sowohl für das Klavier als auch für die Bratsche sind ein auffallend zurückhaltendes *poco f* – und schon der schwungvoll lyrische erste Einsatz der Bratsche zeigt, dass Eleganz nunmehr romantische Flatterhaftigkeit mehr als ausgleicht. Die Spannung in diesem Satz rührt hauptsächlich davon her, wie das Streben nach liedhafter Melodieführung durch den Einwurf von knapperen, dramatischeren Elementen vereitelt wird. Aber es ist die Lyrik, die sich schließlich durchsetzt, und es überrascht nicht, wenn der Satz ruhig endet, in Dur und unter der Anweisung *sotto voce* für beide Instrumente. Wenn hier an vergangene Stürme erinnert wird, können sie jetzt aus sicherer, ruhiger Entfernung bedacht werden.

Das liebliche *Andante* ist einer jener Sätze, bei denen man versteht, warum manche Leute die großartigen Kammermusikwerke von Brahms all seinen anderen Leistungen vorziehen. So liedhaft der Anfang auch klingt, ist die musikalische Substanz zwischen Bratsche und Klavier (insbesondere der linken Hand) derart eng verwoben, dass man unmöglich zwischen reiner Melodie und Begleitung unterscheiden kann. Die Melancholie lässt sich nicht leugnen, erinnert aber auch daran, dass die Zeit, in der Brahms lebte, Melancholie mit größerem Feingefühl zu genießen wusste als unsere Zeit, die dem unnachgiebigen Streben nach Glück gewidmet ist. Obwohl Brahms – vor allem nach Vollendung der deutschen Einigung unter Bismarck 1871 – einen resoluten Patriotismus vertrat, entwickelte er eine tiefe Liebe zu seiner Wahlheimat Wien und deren unbeschwerter, lebensfreudiger Art. Der Geist des Walzers, eines seiner berühmtesten musikalischen Produkte, verfolgt den dritten Satz mit der Bezeichnung *Allegretto grazioso* (das Thema ist eine süß-sorglose Transformation der Eröffnungsmelodie der Sonate); die rauchige, an Marlene Dietrich erinnernde tiefere Lage der Bratsche verleiht dem zentralen Moll-Trioteil eine besondere dunkle Sinnlichkeit. Kritiker bemängeln

oft, dass sich Brahms mit Leichtigkeit und Verspieltheit schwer tat; das *Vivace*-Finale dieser Sonate ist eine perfekte Erwidern. Das Dreiton-Wiederholungsmotiv zu Beginn wirkt bedeutungsvoll – daraus könnte etwas Großes und Ernstes entstehen. Aber Brahms scheint unsere Erwartungen mit Freude zu übertreffen: Neben dem Bedauern, so scheint diese Musik zu sagen, gehören große Gesten jetzt der Vergangenheit an.

Brahms: Sonate Es-Dur für Bratsche und Klavier op. 120 / 2

Wenn dies die Botschaft ist, die man dem Ende der ersten Sonate entnimmt, dann wird die zweite reichlich Bestätigung bieten. Der Kopfsatz trägt die Überschrift *Allegro amabile* ("lebendig, zart, sanft"), was einem Widerspruch gefährlich nahe kommt – bis man die Musik hört. Während der Kopfsatz der ersten Sonate den dramatischen Kontrast allmählich schlichtete, hat man hier nun den Eindruck eines nahtlosen melodischen Ergusses, als wäre das Ganze in einem großen Flug lyrischer Fantasie erdacht worden. Wie so oft bei Brahms ist hier mehr bewusstes Kalkül am Werk, als man auf den ersten Blick vermuten könnte, aber das Ergebnis bestätigt das alte Motto "Ars celare artem" (Kunst ist, Kunst zu verbergen).

Es folgt ein Scherzo (echte Scherzos im Dreiertakt sind bei Brahms selten) in es-Moll, *Allegro appassionato*. Aber im Gegensatz zu den athletisch-elementaren Scherzos Beethovens – des "Riesen", den Brahms immer hinter sich marschieren hörte – ist dies ein weiterer überwiegend lyrischer Satz: eine Art glühendes Gegenlied zu dem "amabile" des ersten Satzes. Schließlich folgt ein entspannter Variationsatz, der dem Mozartschen Usus folgt, die Notenwerte mit jeder Variation zu verkürzen, so dass die Musik allmählich lebendiger wird, obwohl das Grundtempo gleich bleibt. Virtuose Stimmführung ist in diesen beiden Sonaten selten, aber Brahms erlaubt seinem Solisten, sich mit einem kurzen, geziemenden Feuerwerk zu verabschieden.

Brahms: Sonatensatz (Scherzo) c-Moll op. posth. WoO 2

Viel mehr romantische Virtuosität zeigt der Sonatensatz. Brahms schuf dieses Scherzo als dritten Satz für eine gemeinschaftliche Violinsonate, mit der befreundete Komponisten 1853 den international verehrten Geiger Joseph Joachim überraschen wollten: Albert Dietrich komponierte den ersten Satz, Robert Schumann den zweiten und vierten. Joachim sollte erraten, von wem

die einzelnen Sätze stammten – was ihm praktisch auf Anhieb gelang. Die Sonate ist als FAE-Sonate bekannt: Joachim hatte unlängst das Motto „Frei aber einsam“ zu seiner Lebensphilosophie erklärt, und die Sätze von Dietrich und Schumann bauen alle leicht erkennbar auf dem FAE-Motiv auf, das in Brahms' großartigem Scherzo allerdings nur mit einigem Scharfsinn zu entdecken ist. Stattdessen scheint der zwanzigjährige Brahms von der dynamischen Kraft seiner Leitideen mitgerissen zu werden: einem auf wiederholten Noten beruhenden Fanfarenmotiv, das an Beethovens Fünfte erinnert und zuerst auf der Violine erklingt, und der angstvollen melodischen Antwort des Klaviers. In diesem jungen Alter spürte Brahms den Schatten Beethovens anscheinend weniger übermächtig als in späteren Jahren. Die Violinstimme lässt sich sehr wirkungsvoll auf die Bratsche übertragen, nicht zuletzt in der einleitenden Fanfarenfigur, und wenn das Endergebnis das hohe Niveau der Violinversion vielleicht nicht erreicht, so wird das Element des leidenschaftlichen Strebens doch aufregend intensiviert.

Schumann: Adagio und Allegro As-Dur für Klavier und Bratsche op. 70
Die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts war eine Zeit, in der

Komponisten die Klangfarbe zunehmend als integralen Bestandteil der Musik verstanden: Ein As auf einem Horn war genau das – die Elemente waren nicht leicht zu trennen. Aber im Gegensatz zu den großen Orchesterzauberern der Zeit – Wagner, Mahler und ein junger Richard Strauss – waren Brahms und sein Mentor Schumann auch Meister der Kammermusik, wohl wissend, dass sie Hausmusik schrieben und Flexibilität in dieser Hinsicht die potenzielle Reichweite der Musik (und natürlich ihren kommerziellen Wert) erheblich steigern würde. Mehrere von Schumanns Kammermusikwerken erschienen mit alternativen Stimmen für andere Instrumente. Zweifellos in der Gewissheit, dass herausragende Amateurhornisten relativ selten waren, veröffentlichte Schumann sein *Adagio und Allegro* (1849) für Horn und Klavier mit parallelen Stimmen für Violine, Bratsche und Cello. Die Cellofassung hat sich durchgesetzt, aber auch die Version für Klavier und Bratsche ist sehr erfolgreich. Der brillante Fanfarenatz für das Horn im *Allegro*-Abschnitt wirkt auf der Bratsche überraschend gut – an einer Stelle gegen Ende fügt Schumann einen Tremolostrich hinzu, aber ansonsten ist es eine ziemlich einfache Transkription. Lediglich einige tiefe Basstöne

des Horns mussten eine Oktave heraufgesetzt werden, aber dies löst kein Gefühl von Kompromissen aus.

Die Bratsche glänzt besonders in dem gewandten *Adagio* zu Beginn – tatsächlich können die nachdenklichen, dunkleren Töne des Instruments hier besser zur Geltung, als wenn dieselbe Musik auf der helleren Geige gespielt wird. Die lange Eröffnungsmelodie erinnert an die ernste, gefühlvolle, bogenförmige Qualität des von Bach inspirierten Themas aus dem langsamen Satz von Schumanns Zweiter Sinfonie, die drei Jahre zuvor vollendet wurde. Aber das ist Kammermusik, und Schumann teilt das melodische Interesse in intimer Dialogform zwischen den beiden Instrumenten – belauschen wir vielleicht einem Moment häuslicher Vertrautheit zwischen Robert und Clara? Die Bratsche beeindruckt auch in dem kurzen, aber aufschlussreichen Abschnitt *Etwas ruhiger*, etwa in der Mitte des *Allegros*: Die Andeutung eines Blicks zurück auf den innerlicheren Ausdruck des *Adagios* wird subtil betont. Wenn dadurch der emotionale Schwerpunkt des Werks fort aus der Welt von Schumanns extravertiertem “Florestan” hin zur Stimmung des introvertierten “Eusebius” verschoben wird, ist das eine wertvolle Erinnerung daran, dass große Musik die

verschiedensten Interpretationsmöglichkeiten bieten kann.

© 2021 Stephen Johnson

Übersetzung: Andreas Klatt

Überlegungen des Interpreten

Die beiden Bratschensonaten von Brahms bleiben unverzichtbares Kernrepertoire für jeden leidenschaftlichen Bratschisten. Sie sind enorm dankbar zu spielen und eine unschätzbare Ergänzung des Sonatenrepertoires für Bratsche und Klavier, das im Vergleich zu dem unserer Geigenvetter ein wenig dürftig ist.

Sie sind jedoch technisch und musikalisch anspruchsvoll und erfordern eingehendes Verständnis und raffiniertes Geschick, um bestimmte Schlüsselphrasen und knifflige Passagen, von denen vieles in der Klarinettenversion immer so schön mühelos erscheint, mit Erfolg zu bewältigen.

Ich hatte das Vergnügen, diese Werke in den achtziger Jahren erst an der Guildhall School of Music and Drama bei Professor Mark Knight und Professor Yfrah Neaman und danach in den USA bei Michael Tree vom legendären Guarneri Quartet zu studieren. Diese Aufnahme ist Michael gewidmet. Ich bin Mark Knight besonders

dankbar für seine Hilfe und seinen Rat bei der Vorbereitung dieser Aufnahme, die dafür sorgte, dass ich trotz der rund dreißig Jahre, die seit dem Abschluss des formalen Unterrichts bei ihm vergangen sind, voll und ganz an die historische und kontextuelle Bedeutung der Sonaten erinnert wurde!

Als sich mir die Gelegenheit bot, diese CD gemeinsam mit dem berühmten Pianisten Peter Donohoe für Chandos einzuspielen, war dies für mich persönlich etwas von wirklicher Bedeutung, ein krönender Moment, wenn man so will, nach so vielen Jahren der Aufführung und Ausstrahlung dieses Repertoires in aller Welt, und ich bin dem Label für seine langjährige Unterstützung und Loyalität zu Dank verpflichtet. Chandos ist ein wirklich außergewöhnliches Unternehmen, das bei allen jüngsten Unruhen in der Welt der Schallplattenindustrie sein bemerkenswert hohes Ansehen bewahrt hat.

Ich hätte mir die Vorbereitung leicht machen können: Einfach meine eselsohrigen Noten ausgraben, die Musik wieder einüben, sie im Voraus mit Peter proben und aufführen und sie dann einspielen.

Stattdessen entschied ich mich für einen ganz anderen Ansatz. Ich wollte, dass die

Musik frisch und lebendig wirkt, fast so wie vor all den Jahren, als ich die Partituren zum ersten Mal sah, aber diesmal mit dem geheimen Vorteil all der nachfolgenden Erfahrungen, die ich seitdem gesammelt habe.

Also habe ich genau das gemacht. Ich habe eine neue, ausgezeichnete, gut recherchierte Ausgabe gekauft, ich habe mir verschiedenste Aufnahmen (sowohl mit Klarinette als auch Bratsche) angehört, und ich habe mich drei Monate lang dem Projekt gewidmet, dessen Höhepunkt das ist, was Sie hören werden.

Wir haben die CD in der kürzlich spektakulär renovierten Memorial Hall des Marlborough College aufgenommen, und der Sound, den Jonathan Cooper so fachmännisch produziert hat, ist eine echte Reproduktion der wunderbaren Akustik dieses Bauwerks.

Ich komme mir klein vor und bin zugleich stolz darauf, dass ich eine so wundervolle Gelegenheit bekommen habe, diese bedeutsame Bratschenmusik mit Peter aufzunehmen, und ich danke allen, die dies möglich gemacht haben, von ganzem Herzen.

Ich hoffe, Sie haben Ihre Freude daran.

© 2021 Philip Dukes
Übersetzung: Andreas Klatt



Philip Dukes, playing the 'Archinto' Stradivarius, of 1696, now in the Rutson Collection, Royal Academy of Music

Brahms / Schumann: Œuvres pour alto et piano

Introduction

Il est clair que Johannes Brahms (1833 – 1897) avait développé une affinité avec l'alto pendant un certain temps avant de publier les deux sonates enregistrées ici. Le magnifique obligato dans les Deux Chansons pour contralto avec alto et piano, op. 91, en est une preuve éloquente. Et le troisième mouvement de son Quatuor à cordes en si bémol majeur, op. 67, est en fait un lied développé pour l'alto pendant lequel les trois autres instruments (jouant tout du long en sourdine) accompagnent la voix principale ou y répondent avec délicatesse. Mais c'est avec ces deux œuvres que Brahms a apporté sa contribution la plus significative au répertoire de l'alto. Le fait qu'elles aient été d'abord conçues pour clarinette et piano, et qu'elles soient encore mieux connues sous cette forme aujourd'hui, ne diminue en rien leur importance pour les altistes.

Il est vrai que c'est le timbre spécifique de la clarinette, et d'un clarinetiste en particulier, qui ont inspiré cette musique. En 1890, Brahms, alors âgé de cinquante-sept ans, étonna beaucoup de gens dans le

monde de la musique en annonçant qu'il cesserait définitivement de composer. Une décision étrange, semble-t-il, pour un homme apparemment au sommet de sa puissance créatrice et dont la grande percée auprès du public – la création triomphale de sa Première Symphonie – avait eu lieu juste quatorze ans auparavant. Dans ses conversations et ses lettres, Brahms semblait résolu: le Second Quintette à cordes en sol majeur, op. 111, avait été son adieu à la scène. Mais tout porte à croire que, comme tant d'hommes ayant brillamment réussi, Brahms trouva la retraite plus difficile qu'il ne l'avait prévu. La composition, aussi laborieuse qu'elle ait pu être, semble également avoir joué un rôle important dans le contrôle de sa tendance à la dépression; et comme la mortalité commençait à frapper un nombre croissant d'amis et de collègues, les pensées attachées à la mort semblent être devenues plus malaisées à écarter.

Puis, en mars 1891, Brahms entendit Richard Mühlfeld, première clarinette de l'orchestre de la cour de Meiningen qui était alors dirigé par l'énergique

défenseur du compositeur, Hans von Bülow. Enchanté par le jeu de Mühlfeld, Brahms fut particulièrement sensible aux qualités vocales que le clarinetiste apportait à ses solos orchestraux. On fit les présentations et les deux hommes devinrent rapidement de grands amis. Brahms avait l'impression d'entendre quelque chose de "féminin" dans le jeu de Mühlfeld, et il ne tarda pas à donner à son nouvel ami le surnom de "Fräulein Klarinette". Est-il possible que ce sobriquet contienne une allusion ludique typiquement brahmsienne à quelque chose d'intensément, voire douloureusement personnel? "Klarinette" (en allemand, le "e" final se prononce) sonne beaucoup comme un diminutif affectueux de "Clara". Veuve de Robert Schumann, le mentor et la figure paternelle de Brahms dans sa jeunesse, Clara Schumann, exceptionnelle pianiste et compositeur, fut très probablement le grand amour de sa vie, et il semble raisonnable de penser qu'elle lui rendait ses sentiments. Mais Brahms était un homme très complexe, généreux sur le plan émotionnel, mais également réservé (il resta célibataire toute sa vie), et on estime généralement que la relation entre Brahms et Clara resta toujours au bord du possible. Si tel est le cas, les sentiments de nostalgie et de regret intense que beaucoup

perçoivent dans les deux premières œuvres que Brahms composa pour Mühlfeld – le Trio avec clarinette et le Quintette avec clarinette (tous deux en 1891) – pourraient bien constituer l'un des témoignages musicaux les plus émouvants de ce qui aurait pu être.

Dans les deux sonates pour clarinette composées en 1894, l'intimité merveilleuse et confidentielle du Trio et du Quintette avec clarinette est encore plus affinée. Après la création du Trio avec clarinette, un ami de Brahms, le musicologue Eusebius Mandyczewski, écrivit: "C'est comme si les instruments étaient amoureux l'un de l'autre." Cette qualité est perceptible tout au long des deux sonates, et c'est une qualité qui non seulement survit, mais qui d'une certaine manière se trouve enrichie dans les versions que Brahms réalisa pour alto et piano peu de temps après. Il fit également des arrangements du Trio et du Quintette en substituant l'alto à la place de la clarinette, mais elles sont rarement jouées: dans le Quintette en particulier, l'alto ne se détache pas de la texture avec le même relief que la clarinette, et en conséquence certains des passages polyphoniques plus riches peuvent sembler confus. Il existe cependant beaucoup d'indications que Brahms fut davantage stimulé sur le plan créatif dans les versions

pour alto des deux sonates. Cette fois-ci, il effectua un subtil travail de recomposition: les motifs sont ajustés pour s'adapter au caractère et au timbre de l'alto, le jeu en double corde est ajouté, et certaines lignes mélodiques sont allongées, transférant à l'alto des éléments joués auparavant par le piano. D'autres détails sont déplacés à l'octave supérieure ou inférieure non seulement pour les rendre plus faciles à jouer, mais également pour s'assurer qu'ils sonnent clairement à travers la texture du piano. Il est évident que ces nouvelles versions ont été vraiment conçues "pour" l'alto.

Il est difficile d'exagérer l'importance de ces sonates sur le plan de l'émergence de l'alto en tant qu'instrument soliste de concert à part entière. À l'époque de Brahms, l'alto était avant tout considéré comme une voix intérieure distincte dans la musique de chambre pour cordes, ou comme un instrument de "remplissage" utile dans les textures orchestrales. Cependant, il est frappant de constater combien de grands compositeurs de quatuors à cordes de la tradition austro-allemande ont choisi de jouer la partie d'alto dans la musique de quatuor: Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Dvořák et, au vingtième siècle, Schoenberg et Hindemith. Jouer les parties

intérieures en musique de chambre est pour tout compositeur une excellente leçon pratique de la manière d'écrire ces parties, et ce que Mozart apprit peut être entendu en particulier à travers les textures riches et vivantes des deux altos dans ses Quintettes à cordes. Mais à part la *Sinfonia concertante* pour violon, alto et orchestre de Mozart, ou la Symphonie *Harold en Italie* de Berlioz (deux œuvres rarement entendues à l'époque de Brahms), ou encore les *Märchenbilder* pour alto et piano de Schumann, l'alto n'avait guère l'occasion de mettre en valeur son véritable potentiel. Ces deux sonates de Brahms ont ouvert une porte – une porte qu'avec le temps de plus en plus d'altistes ont eu envie de franchir.

Brahms: Sonate en fa mineur pour alto et piano, op. 120 no 1

Les deux sonates, dans leur version originale pour clarinette et piano, furent composées au cours de l'une des retraites estivales solitaires habituelles de Brahms, cette fois dans la station thermale autrichienne de Bad Ischl, porte d'entrée des magnifiques lacs et montagnes de la région du Salzkammergut. (Bad Ischl était également le lieu de villégiature estival régulier de l'empereur autrichien, François-Joseph.) Les montagnes

et les lacs firent souvent ressortir le meilleur de Brahms sur le plan créatif, comme pour Mahler plus tard, mais dans le cas de Brahms, il y avait peu d'efforts de rendre les impressions de la nature alpine directement en musique. Au lieu de cela, l'impact de la beauté naturelle sur ses sens fatigués semblent avoir eu pour effet de nettoyer les portes de la perception artistique du compositeur. En dépit de toute la chaleur des sentiments de ses deux sonates, il y a quelque chose d'exquisément retenu dans l'expression, comme si la tranquillité ambiante avait donné à Brahms le loisir de réfléchir et de mettre ses sentiments en perspective. La tonalité de la Première Sonate, fa mineur, est également celle du Quintette avec piano magnifiquement byronien composé par Brahms en 1864. Mais malgré l'indication *Allegro appassionato*, l'expression du premier mouvement est beaucoup moins extravertie – de manière frappante, les nuances dynamiques du piano et de l'alto ne dépassent pas *poco f* – et dès la première entrée lyrique de l'alto il est clair que l'élégance fait maintenant plus que compenser la volatilité romantique. La tension de ce mouvement provient largement de la manière dont l'écriture mélodique rappelant celle d'un lied se voit contrecarrée par l'interjection d'éléments plus succincts et

plus dramatiques. Mais c'est le lyrisme qui finit par l'emporter, et il n'est pas surprenant que le mouvement se termine tranquillement dans le ton majeur, les deux instruments jouant *sotto voce*. S'il y a ici un souvenir de tempêtes passées, elles peuvent maintenant être contemplées à distance en sécurité et dans le calme.

Le charmant *Andante* est l'un de ces mouvements qui expliquent pourquoi certains placent les grandes partitions de chambre de Brahms au-dessus de toutes ses autres œuvres. Même si le début sonne comme un lied, la substance musicale est si étroitement partagée entre l'alto et le piano (surtout à la main gauche) qu'il est impossible de la séparer entre pure mélodie et accompagnement. Aussi mélancolique qu'il soit, c'est aussi un rappel que l'époque à laquelle vivait Brahms était davantage capable d'apprécier la mélancolie que la nôtre, élevés comme nous le sommes dans une ère vouée à la poursuite incessante du bonheur. Bien que Brahms ait conservé un patriotisme allemand énergique, en particulier après l'unification des territoires germaniques sous la férule de Bismarck en 1871, il développa un amour profond pour sa ville d'adoption, Vienne, et pour son style de vie facile et hédoniste. L'esprit de l'un de ses plus célèbres produits musicaux, la valse, hante l'*Allegretto grazioso*

du troisième mouvement (son thème est une douce transformation insouciant de la mélodie qui ouvre la Sonate). La sonorité rauque du registre plus grave de l'alto, un peu comme celui de Marlene Dietrich, ajoute une sensualité sombre particulière à la section centrale du trio dans le ton mineur. Les détracteurs de Brahms se sont souvent plaints que la légèreté et l'enjouement ne lui venaient pas facilement: le finale *Vivace* de cette Sonate est la parfaite riposte à cette critique. Le motif répété de trois notes au début sonne un peu de manière pompeuse – quelque chose de grandiose et de sérieux pourrait en découler. Mais Brahms semble prendre plaisir à confondre nos attentes: ainsi que le regret, cette musique semble dire que les grands gestes sont maintenant de l'ordre du passé.

Brahms: Sonate en mi bémol majeur pour alto et piano, op. 120 no 2

Si tel est le message que l'on peut lire à la fin de la Première Sonate, alors la Seconde offre une confirmation abondante. Le premier mouvement porte l'indication *Allegro amabile* (vif, tendre, doux), ce qui semble dangereusement comme une contradiction dans les termes – jusqu'à ce que l'on entende la musique. Alors que le premier mouvement de la Première Sonate atténué progressivement

les contrastes dramatiques, celui-ci donne l'impression d'une effusion mélodique ininterrompue, comme si l'ensemble avait été conçu dans un grand élan d'imagination lyrique. Comme souvent chez Brahms, il y a plus de calcul conscient à l'œuvre ici qu'il n'y paraît au premier abord, mais le résultat confirme le vieil adage selon lequel "l'art est de cacher l'art". Suit un scherzo (les véritables scherzos à trois temps sont rares chez Brahms) en mi bémol mineur, *Allegro appassionato*. Mais au contraire des scherzos athlétiques et élémentaires de Beethoven – le "géant" dans les pas duquel Brahms a si souvent craint de marcher – il s'agit d'un autre mouvement essentiellement lyrique: un genre de contre-lied ardent au premier mouvement "amabile". Vient enfin une série de variations détendues, suivant la pratique mozartienne consistant à raccourcir les valeurs de notes dans chaque variation, de sorte que la musique devient de plus en plus animée, même si le tempo de base reste le même. L'écriture virtuose est rare dans ces deux sonates, mais Brahms permet à son soliste de conclure par un bref feu d'artifice décoratif à la fin.

Brahms: Sonatensatz (Scherzo) en ut mineur, op. post., WoO 2

Il y a beaucoup plus de virtuosité romantique

dans le *Sonatensatz* (Mouvement de Sonate). Brahms écrit ce Scherzo comme troisième mouvement d'une sonate pour violon offerte en collaboration au violoniste de renom international Joseph Joachim en 1853: le compositeur Albert Dietrich composa le premier mouvement et Robert Schumann le deuxième et le quatrième. L'idée était que Joachim devait deviner qui était l'auteur de chaque mouvement – ce qu'il fit plus ou moins immédiatement. La Sonate est connue sous le nom de "Sonate F.A.E.". Joachim avait récemment adopté l'expression "Frei aber einsam" (Libre, mais seul) comme devise personnelle, et les mouvements de Dietrich et de Schumann utilisent tous le motif F – A – E [fa, la, mi], mais il faut faire preuve d'une certaine ingéniosité pour découvrir ce motif dans le magnifique Scherzo de Brahms. Au lieu de cela, Brahms, alors âgé de vingt ans, semble s'être laissé emporter par la puissance de ses idées principales: un motif de fanfare en notes répétées, rappelant la Cinquième Symphonie de Beethoven, est d'abord entendue au violon avec la réponse mélodique angoissée du piano. À ce premier stade, il semble que Brahms ait eu moins peur de suivre l'exemple de Beethoven qu'il ne le sera par la suite. La partie de violon passe avec succès à l'alto, notamment dans le

motif de fanfare du début, et si le résultat est moins brillant que dans la version originale, l'élément d'effort passionné se trouve intensifié d'une manière palpitante.

Schumann: Adagio und Allegro en la bémol majeur pour piano et alto, op. 70

Du milieu à la fin du dix-neuvième siècle, les compositeurs considéraient de plus en plus la couleur des sonorités comme une partie intégrante de la musique: un la bémol sur un cor était précisément cela – les éléments n'étaient pas facilement séparables. Mais contrairement aux grands magiciens de l'orchestre de l'époque – Wagner, Mahler et le jeune Richard Strauss – Brahms et le mentor de sa jeunesse Schumann étaient également des maîtres de la musique de chambre, très conscients qu'ils écrivaient pour un marché intérieur, et que cette adaptabilité améliorerait considérablement le rayonnement potentiel de la musique (et, bien sûr, sa valeur commerciale). Plusieurs des œuvres de musique de chambre de Schumann furent publiées avec des parties pouvant être jouées par d'autres instruments. Sans doute bien conscient que les cornistes amateurs exceptionnels étaient relativement rares, Schumann publia son *Adagio und Allegro* (1849) pour cor et piano avec des parties

parallèles pour violon, alto et violoncelle. La version pour violoncelle est devenue populaire, mais son adaptation pour piano et alto produit également un très bel effet. L'écriture brillante de fanfare destinée au cor dans la section *Allegro* sonne étonnamment bien à l'alto – à un moment, vers la fin, Schumann ajoute un coup d'archet *tremolo*, mais à part cela, c'est une transcription assez directe. Le seul remaniement nécessaire est le déplacement de certaines notes graves du cor à l'octave supérieure, ce qui ne produit aucune sensation de compromis.

L'alto brille particulièrement dans l'éloquent *Adagio* – en fait, les timbres pensifs et sombres de l'instrument peuvent être plus effectifs ici que si cette musique est jouée par le violon plus brillant. La longue mélodie d'ouverture possède quelque chose de la qualité grave et expressive en forme d'arche du thème inspiré de Bach que l'on rencontre dans le mouvement lent de la Deuxième Symphonie de Schumann, achevée trois ans plus tôt. Mais il s'agit ici de musique de chambre, et Schumann partage l'intérêt mélodique entre les deux instruments en une sorte de dialogue intime – sommes-nous en train de surprendre un moment d'intimité entre Robert et Clara? L'alto est également frappant dans la brève, mais révélatrice, section *Etwas*

ruhiger (un peu plus calme) vers le milieu de l'*Allegro*: la suggestion d'un regard en arrière vers l'expression plus intérieure de l'*Adagio* est subtilement soulignée. En conséquence, si l'équilibre émotionnel de l'œuvre est déplacé de l'univers du "Florestan" extraverti de Schumann vers l'humeur de l'introverti "Eusebius", c'est alors un rappel précieux que la grande musique peut prêter à une variété d'interprétations.

© 2021 Stephen Johnson

Traduction: Francis Marchal

Une note de l'interprète

Les deux Sonates pour alto de Brahms restent un répertoire essentiel et fondamental pour tout altiste passionné. Elles sont extrêmement gratifiantes à jouer, et offrent un complément inestimable au répertoire des sonates (pour alto et piano) qui, en comparaison de celui de nos confrères violonistes, est un peu dérisoire.

Elles sont cependant techniquement et musicalement difficiles, et exigent une compréhension attentive ainsi qu'une grande habileté pour naviguer dans certaines phrases clés et passages délicats, dont une grande partie semble toujours si merveilleusement sans effort quand on l'entend jouée dans la version pour clarinette.

J'ai eu le plaisir d'étudier ces œuvres pour la première fois dans les années 1980 à la Guildhall School of Music and Drama de Londres avec mes professeurs Mark Knight et Yfrah Neaman, puis aux États-Unis avec Michael Tree du légendaire Quatuor Guarneri. Cet enregistrement est dédié à Michael. Je suis particulièrement reconnaissant à Mark Knight pour son aide et ses conseils en préparant cet enregistrement, qui m'ont permis, malgré les quelque trente années qui se sont écoulées depuis la fin de mes leçons avec lui, de me rappeler pleinement l'importance historique et le contexte de ces sonates!

Lorsque l'occasion s'est présentée d'enregistrer ce disque pour Chandos avec l'éminent pianiste Peter Donohoe, c'était quelque chose ayant une profonde signification sur le plan personnel, une sorte de couronnement, si vous voulez, après avoir joué ce répertoire en concert et à la radio à travers le monde entier pendant si longtemps, et je suis redevable à Chandos pour son soutien et sa loyauté envers moi pendant toutes ces années. Chandos est vraiment une organisation extraordinaire qui a su maintenir une si grande réputation dans le monde changeant de l'industrie du disque ces derniers temps.

Pour me préparer, j'aurais peut-être pu faire la chose la plus simple et ressortir mes

vieilles partitions écornées, les retravailler une fois encore, les répéter et les jouer avec Peter à l'avance, et ensuite les enregistrer.

Cependant, j'ai décidé une approche assez différente. Je voulais que cela sonne de manière fraîche et vivante, presque comme lorsque je regardais les partitions pour la première fois il y a tant d'années, mais avec le bénéfice secret de toute cette expérience ultérieure à mon actif.

Alors, c'est ce que j'ai fait. J'ai acheté une nouvelle édition, excellente et bien documentée, j'ai écouté toutes sortes d'enregistrements différents (des versions pour clarinette et pour alto), et j'ai consacré trois mois à ce projet, dont l'aboutissement est ce que vous allez entendre.

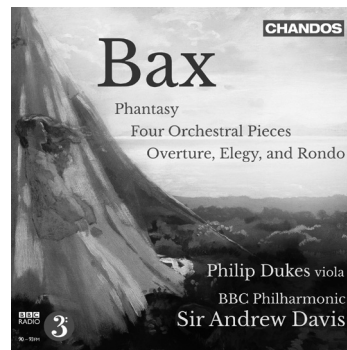
Nous avons enregistré le disque dans le Memorial Hall du Marlborough College récemment rénové de manière spectaculaire, et le son que Jonathan Cooper a si expertement produit est une reproduction fidèle de la merveilleuse acoustique de ce bâtiment.

Je me sens humble et privilégié d'avoir eu une si merveilleuse opportunité d'enregistrer ce répertoire essentiel pour alto avec Peter, et je remercie sincèrement tous ceux qui ont rendu cela possible.

J'espère que vous l'apprécierez.

© 2021 Philip Dukes
Traduction: Francis Marchal

Also available



CHAN 10829

Bax
Phantasy · Four Orchestral Pieces
Overture, Elegy, and Rondo



CHAN 20237

Busoni
Elegien · Toccata · Sonatina super Carmen
Toccata, Adagio, and Fugue, BWV 564



You can 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 Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@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



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

Steinway Model D concert grand piano, with Ebonised High Polish finish (serial number 566 958),
courtesy of Marlborough College
Piano technician: Mike Dixon
Page Turner: Henry Dukes

Acknowledgements

This recording was made in the Memorial Hall, Marlborough College, by kind permission of the
Master of Marlborough College, Mrs Louise Moelwyn-Hughes.

It was made possible additionally by generous support from
Elisabeth Cross
Mark Knight
Henry Dukes

Dedication

Philip Dukes would like to dedicate this recording to the memory of the late legendary violist Michael Tree.

Recording producer Jonathan Cooper

Sound engineer Jonathan Cooper

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Memorial Hall, Marlborough College, Marlborough, Wiltshire; 6 – 8 April 2021

Front cover Photograph of Philip Dukes, courtesy of the artist

Back cover Photograph of Peter Donohoe, at the Festival International de Dinard, by Olivier Fleury

Design and typesetting Cass Cassidy

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2021 Chandos Records Ltd © 2021 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

CHAN 20146

JOHANNES BRAHMS (1833–1897)

- 1–4 Sonata, Op. 120 No. 1 (1894) 22:32
in F minor • in f-Moll • en fa mineur
Version by the Composer for Viola and Piano
- 5–7 Sonata, Op. 120 No. 2 (1894) 21:20
in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur
Version by the Composer for Viola and Piano
- 8 Sonatensatz, Op. post., WoO 2 (1853) 5:52
in C minor • in c-Moll • en ut mineur
(Sonata Movement)
Scherzo (F.A.E. Sonata)
Adapted by Milton Katims for Viola and Piano

© 2021 Chandos Records Ltd
© 2021 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd
Colchester • Essex
England

ROBERT SCHUMANN (1810–1856)

- 9 Adagio und Allegro, Op. 70 (1849) 8:45
in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur
Version by the Composer for Piano and Viola
- TT 58:45

PHILIP DUKES *viola*
PETER DONOHUE *piano*

BRAHMS/SCHUMANN: VIOLA SONATAS, ETC. – Dukes/Donohoe

CHANDOS
CHAN 20146

BRAHMS/SCHUMANN: VIOLA SONATAS, ETC. – Dukes/Donohoe

CHANDOS
CHAN 20146