



CD-1211 DIGITAL

REGER
music for *viola*

NOBUKO IMAI
RONALD BRAUTIGAM

REGER, Max (1873-1916)

- 1 Romance for Viola and Piano** (1901) (*Breitkopf & Härtel*) **1'15**
 (arr. Hans Sitt, 1924)
Andante con moto
-

Three Suites for Solo Viola **31'02**
 Op. 131d (1914/15) (*International Music Co.*)

Suite No. 1 in G minor **11'51**

- 2** I. *Molto sostenuto* 4'15
3 II. *Vivace – Andantino – Vivace* 3'03
4 III. *Andante sostenuto* 3'21
5 IV. *Molto vivace* 1'04

Suite No. 2 in D major **9'36**

- 6** I. *Con moto (non troppo vivace)* 2'07
7 II. *Andante* 3'35
8 III. *Allegretto – Quasi meno mosso – Allegretto* 1'33
9 IV. *Vivace* 2'09

Suite No. 3 in E minor **9'05**

- 10** I. *Moderato* 3'00
11 II. *Vivace* 1'45
12 III. *Adagio* 2'51
13 IV. *Allegro vivace* 1'19

Sonata in B flat major for Viola and Piano

30'06

Op. 107 (1908/09) (*Bote und Bock, Wiesbaden*)

[14]	I. <i>Moderato</i>	11'34
[15]	II. <i>Vivace – Andante – Adagio – Vivace – Quasi adagio</i>	5'48
[16]	III. <i>Adagio</i>	5'35
[17]	IV. <i>Allegretto con grazia – Adagio – Più adagio</i>	6'56

Nobuko Imai, viola

Ronald Brautigam, piano ([1], [14]–[17])

INSTRUMENTARIUM:

Viola: Andreas Guarnerius, Cremona 1690

Piano: Steinway D. Piano technician: Stefan Olsson

Recording data: [*Sonata, Romance*] July 2001 at Nybrokajen 11 (the former Academy of Music), Stockholm, Sweden;
[*Suites*] July 2001 at Länna Church, Sweden

Balance engineer/Tonmeister: Hans Kipfer

[*Suites*] Neumann microphones; microphone amplifier by Didrik de Geer, Stockholm; Jünger Audio AD converter;
Genex GX 8000 MOD recorder; Stax headphones. [*Sonata, Romance*] Neumann microphones;
Jünger Audio AD converter; Studer 961 mixer; Genex GX 8000 MOD recorder; Stax headphones.

Producer: Hans Kipfer

Digital editing: Christian Starke, Matthias Reuland

Cover text: © Stefanie Steiner/Michael Kube 2002

Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)

Front cover: detail from a photograph by Juan Hitters

Photographs: © Yuriko Taniguchi (Nobuko Imai); © Maarten Corbijn (Ronald Brautigam)

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide. If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, S-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40 • e-mail: info@bis.se • Website: www.bis.se

© & © 2003, **BIS Records AB, Åkersberga.**

Under perioden 2002-2005 erhåller BIS Records AB stöd till sin verksamhet från Statens kulturråd.

Romance (without opus number)

The *Romance* is one of Reger's numerous occasional pieces. Originally composed in G major for violin and piano, the piece was first published in November 1901 as a musical supplement to the *Neue Musik-Zeitung* – this was a way in which not only short instrumental pieces but also (especially) songs could rapidly reach a wide audience. The popularity of the *Romance* can be judged from the appearance of many arrangements during the years following its publication, for example for cello (by Julius Klengel), flute (Maximilian Schwedler), horn (Carl Prusse), clarinet, oboe and trumpet (all by Alfred Piguet). The arrangement for viola and piano, transposed to D major, was made by Hans Sitt and dates from 1924.

Three Suites for Solo Viola, Op. 131d

The *Three Suites for Solo Viola*, Op. 131d, form the last part of an encyclopædic opus, written in April 1914 and the summer months of 1915, which also includes the *Preludes and Fugues for Solo Violin*, Op. 131a, the *Three Duos (Canons and Fugues) in the Olden Style for Two Violins*, Op. 131b, and the *Three Suites for Solo Cello*, Op. 131c. Like the works for solo violin written in the preceding years – the *Four Sonatas*, Op. 42, the *Seven Sonatas*, Op. 91, the total of seven *Preludes and Fugues*, Op. 117, and the *Chaconne*, Op. 117 No. 8 – they represent, to a certain extent, the opposite extreme from Reger's own chamber works and his late, sometimes almost impressionistically coloured orchestral pieces. It is also remarkable that Reger attempts not only to approach his deeply revered Johann Sebastian Bach (also in the genre of chamber music) in works that are so radically pared down, but also to distance himself from the tone poems and stage dramas (!) of composers such as Richard Strauss – with whom Reger always had an unsteady relationship. In 1907, in a letter to the Leipzig music critic Eugen Segnitz, Reger wrote: 'Apart from the works that I mentioned recently, I should also produce some duets for two violins; here – indeed for the first time – I am trying to write violin duets in a wholly polyphonic style, rather in the style of my solo violin sonatas [presumably Op. 91]. You see, I am impractical, as always! You will never have a *Salome* from me [...] Perhaps my "health", which comes from the organ, Bach's favourite instrument, will be rather good if, after the "good life" of *Salome*, one yearns for simple, absolute music! [...] I should like to stress once again, however, that I am a great admirer of R. Strauss [!] But I believe that you will understand me, as I am a weekly

“regular” at the “Thomasmotette” [sacred music performances at ‘Bach’s’ Thomaskirche in Leipzig] – that is “holy ground”. And so gradually, after much confusion and many struggles, I am now learning what musical “line” is! Even though, at that time, Reger did not actually compose the duets he had planned, his remarks announce the inner clarification to which Reger referred in the spring of 1915 (concerning his friend Karl Straube, who was Cantor of St. Thomas, alluding to his [final] domicile) as the ‘free Jena style’.

The ‘godparents’ of all pieces for a solo string instrument are Bach’s *Six Sonatas and Partitas* for solo violin, BWV 1001-1006, and his *Six Suites for Solo Cello*, BWV 1007-1012. Even though certain outstanding nineteenth-century virtuosos wrote tailor-made compositions for unaccompanied instruments (for instance Niccolò Paganini and Eugène Ysaÿe), Reger was the first to recognize the true importance of Bach’s works in the history of music and to examine them from a creative point of view – a wholly unfashionable approach at the time, which nonetheless laid the foundation for a new repertoire of chamber music for solo instruments in the 1920s (Paul Hindemith, Emil Bohnke, Philipp Jarnach).

Unlike Bach, however, who arranged his suites as a six-movement sequence of stylized dances, Reger takes up the four-movement model of the nineteenth century with fast outer movements surrounding a slow movement and a scherzo. He does, however, make do without complicated formal constructions; almost all of the movements are set in tripartite A-B-A form. An especially characteristic element of these works is derived from the instruments themselves: a sonorous, almost eloquent posturing of the individual lines and motifs, which probably emerges most clearly from the introverted first movement of the *Suite in G minor*. The slow movements in particular show that these tersely constructed pieces are no mere imitations of Bach’s individual style; in these movements, the latent counterpoint recedes into the background, behind melodies in thirds and *cantabile* contours.

Sonata in B flat major for clarinet/viola and piano, Op. 107

Max Reger’s musical preferences can not only be judged from the works that he performed and conducted at his innumerable concerts, but can also be heard in individual works. Even in his early music, Bach and Brahms played a special rôle; In March 1897, the still unknown Reger sent his *Suite in E minor* for organ (1895; a four-movement work with a veritable passacaglia as its finale, dedicated to ‘To the revered spirit of Joh. Seb. Bach’) to his beloved

Johannes Brahms in Vienna, a few weeks before the latter's death – with the request that he might dedicate an as yet unwritten symphony to him. Brahms's gracious yet ironic reply seems surprising even today: 'Dear Sir, I must thank you most sincerely for your letter, the warm, all too kind words of which struck me as most pleasant. Furthermore, you consider granting me the beautiful gift of a dedication. But permission for that is not necessary! I had to smile, as you asked me for this and at the same time enclosed a work, the excessively daring dedication of which frightened me. Thus you may indeed append the name of your faithful servant J. Brahms.' If Reger's planned *Symphony in B minor* was ever completed, however, it has been lost.

In the next two decades as well, however, Bach and Brahms served as points of reference for Reger in his own work as a composer. Whilst his regard for Bach is reflected principally in his organ music (and later also in his soloistic chamber music), it is mirrored in Brahms's case above all in his piano music and chamber pieces – from the *Violin Sonata in D minor*, Op. 1 (1890) to his last completed work, the *Clarinet Quintet*, Op. 146 (1915/16). If this composition to some degree continues the line of Mozart's *Clarinet Quintet*, KV 581, and Brahms's *Clarinet Quintet*, Op. 115 (both of which, like Reger's piece, are in A major), it is also true that Reger consciously associated himself with the older composer as regards the manner in which the works were released: like Brahms, whose two *Clarinet Sonatas* were published as one opus (Op. 120; 1895), Reger gathered his own two works for the same instrument together in his Op. 49. The relationship between the two pairs of works can be reinforced by a not wholly unbelievable anecdote from 1900: after hearing Brahms's *Sonata for Clarinet and Piano*, Op. 120 No. 1, Reger is said to have uttered, in his characteristically succinct manner: 'Fine, I shall also compose two of those'. And, indeed, just three weeks later Reger had completed his two *Clarinet Sonatas*, Op. 49. Unlike Brahms, however, Reger did not at that stage envisage alternative versions for the viola – with works for the clarinet, this typical substitution of instrument seemed wholly legitimate, in terms both of range and of instrumental colour, as a means both of making the works accessible to a larger number of soloists and of expanding the limited repertoire of viola chamber music. Not until his *Sonata in B flat major* for clarinet and piano, Op. 107 (1908/09) did Reger foresee such an alternative – indeed, here he went further: alongside the versions for clarinet and for viola, there is also one for violin (this was achieved without difficulty, as the low chalumeau

register – which is very characteristic of the clarinet but is lower than the violin can play – is hardly used at all in the work).

This observation also accords with Reger's own characterization of his Op. 107; in a letter to the Peters publishing house dated 28th December 1908, he described it as: 'a very light, friendly work, not long at all, so that the sound character of the wind instrument does not become tired!' From a letter dated two days later to one of his champions in Leipzig, Adolf Wach, it emerges that Reger was still seeking a point of contact with Brahms: 'My new sonata for clarinet and piano is rapidly taking shape; it will be a work of uncommon clarity; of course one cannot demand too much "technical stuff" from a wind player, or else there is a danger that the chamber music style will be lost, resulting in a concertino; that would be fatal. Brahms has provided perfect models of how the style should be.'

In accordance with such considerations, Reger paid the greatest attention to detail and attached much importance to the *cantabile* quality of the writing when working out the interplay between the melody instrument and the piano; indeed, it often seems as though the clarinet (or viola, or violin) is merely commenting on a course of musical events that is presented by the piano. These technical elements stand alongside the clear formal structure of the individual movements. This also applies in the large-scale first movement with its two themes, as weighty as they are infectious; in terms of expressive character, too, these themes stand out from the passages of a transitional or working-out character – most clearly in the cadenza that concludes calmly immediately before the start of the rapidly surging development section. The *Vivace*, placed second, forms a marked contrast to this rather *cantabile* movement; despite its unusual even beat, it has all the characteristics of a genuine scherzo, among them the inclusion of an *Adagio* that takes up the functions of the traditional trio. This passage returns at the end of the movement and thus forms a transition to the slow movement proper – likewise an *Adagio*, but one that sings out broadly. With its relatively happy main idea, the concluding rondo (*Allegretto con grazia*) at first seems uncomplicated – but then, as the chromaticism increases, it progresses purposefully towards the coda with which Reger rounds off the work in striking, cyclical fashion: he first returns to the theme of the slow movement, before the final group of the first movement brings the sonata to a close.

© Stefanie Steiner/Michael Kube 2002

Nobuko Imai studied at the famous Toho School of Music in Tokyo and then at Yale University and the Juilliard School. She is the only violist to have won the highest prizes at both the Munich and Geneva International Viola Competitions, and she was formerly a member of the esteemed Vermeer Quartet. Miss Imai is now established as a distinguished international soloist, and as well as appearing regularly in the Netherlands, where she now lives, her career takes her to major cities in Europe, the USA and Japan. She has worked with major orchestras all over the world, including the Berlin Philharmonic Orchestra, Royal Concertgebouw Orchestra, Vienna Symphony Orchestra, Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, London Symphony Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, the BBC orchestras, the Boston Symphony Orchestra, Chicago Symphony Orchestra and Tokyo's NHK Symphony Orchestra. Nobuko Imai is a regular guest at the Marlboro Festival and has also appeared at the Lockenhaus, Casals, Aldeburgh and South Bank Summer Music Festivals, the International Viola Congress in Houston and the BBC Proms. Nobuko Imai has been awarded many prizes, including the Avon Arts Award (1993), the Education Minister's Art Prize of Music by the Japanese Agency of Cultural Affairs (1994) and the Mobil Prize of Japan (1995). In 1996 she received Japan's most prestigious music prize, the Suntory Hall Prize, awarded to her by a unanimous jury. She is Professor at the College of Music in Detmold, Germany.

Ronald Brautigam was born in 1954 in Amsterdam, where he studied at the Sweelinck Conservatory under Jan Wijn. He continued his studies under John Bingham in London and Rudolf Serkin in the USA. In 1984 he was awarded the Netherlands Music Prize. Ronald Brautigam performs regularly with leading orchestras throughout the world under such distinguished conductors as Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Sir Simon Rattle, Frans Brüggen and many others. Ronald Brautigam tours widely as a recitalist and chamber musician, regularly partnering the violinist Isabelle van Keulen. In recent years he has also developed a reputation as a leading exponent of the fortepiano with a particular interest in Mozart's music for the instrument. His acclaimed BIS recordings include the Mendelssohn concertos and complete cycles of Mozart's and Haydn's solo keyboard music.

Romanze (WoO)

Bei der *Romanze* handelt es sich um eines der zahlreichen Gelegenheitswerke Regers. Ursprünglich in G-Dur für Violine und Klavier komponiert, wurde das Stück im November 1901 erstmals als Musikbeilage der *Neuen Musik-Zeitung* gedruckt – auf diese Weise fanden nicht nur kurze Instrumentalstücke, sondern vor allem auch Lieder rasch weite Verbreitung. Die Beliebtheit der *Romanze* läßt sich daran ablesen, daß in den Jahren nach ihrer Veröffentlichung viele Bearbeitungen entstanden, zum Beispiel für Violoncello (von Julius Klengel), Flöte (Maximilian Schwedler), Horn (Carl Prusse), Klarinette, Oboe und Trompete (alle von Alfred Piguët). Die nach D-Dur transponierte Bearbeitung für Viola und Klavier von Hans Sitt stammt aus dem Jahre 1924.

Suiten für Bratsche allein op. 131d

Die *Drei Suiten für Bratsche allein* op. 131d bilden den letzten Teil eines im April 1914 und in den Sommermonaten des Jahres 1915 entstandenen enzyklopädisch angelegten Sammelopus, das ferner die *Präludien und Fugen für Violine allein* op. 131a, die *Drei Duos (Canos und Fugen) im alten Stil für zwei Violinen* op. 131b und die *Drei Suiten für Violoncello allein* op. 131c umfaßt. Gemeinsam mit den schon in den Jahren zuvor entstandenen Werken für eine solistische Violine – die *Vier Sonaten* op. 42, die *Sieben Sonaten* op. 91, die insgesamt sieben *Präludien und Fugen* op. 117 sowie die *Chaconne* op. 117/8 – bilden sie satztechnisch gewissermaßen den Gegenpol zu Regers eigenen kammermusikalischen Werken und den späten, teilweise mit nahezu impressionistischer Farbigkeit versehenen Orchesterkompositionen. Bemerkenswert ist aber auch der Versuch, sich mit Werken solch radikaler Reduktion nicht nur dem tief verehrten Johann Sebastian Bach auch im kammermusikalischen Bereich anzunähern, sondern sich auch von den Tondichtungen und Bühnendramen (!) eines Richard Strauss abzusetzen – eines Komponisten, zu dem Reger Zeit seines Lebens ein gebrochenes Verhältnis hatte. 1907 schrieb er in einem Brief an den Leipziger Musikkritiker Eugen Segnitz: „Außer den Werken, die ich Ihnen letzthin schrieb, würden noch einige Duette für 2 Violinen neu erscheinen von mir; ich mache da mal – wohl zum 1. Mal – den Versuch Violinduette durchaus polyphonen Styls zu schreiben – so in dem Style wie ihn meine Solosonaten für die Geige [vermutlich op. 91] haben! Sie sehen, ich bin unpraktisch wie immer! Eine *Salome* von mir werden Sie nie erleben [...]. Vielleicht ist diese meine

‚Gesundheit‘, die von der Orgel, dem Leibinstrument Bach’s herkommt, mal ganz gut, wenn man sich nach den Fleischtöpfen *Salome’s* nach schlichter, absoluter Musik sehnt! [...] Ich betone aber wieder, daß ich ein großer Bewunderer von R. Strauß [!] bin! Aber ich glaube, Sie verstehen mich, der ich allwöchentlicher ‚Stammgast‘ in der ‚Thomasmotette‘ bin [einer geistlichen Musik in ‚Bachs‘ Leipziger Thomaskirche] – das ist ‚heiliger Boden‘! So nach und nach – nach vielen Wirrsalen und Kämpfen – lerne ich jetzt, was ‚Linie‘ in der Musik ist!“ Auch wenn es zu diesem Zeitpunkt nicht zur Komposition der in Aussicht gestellten Duette kam, so kündigt sich hier doch bereits jene innere Klärung an, die Reger im Frühjahr 1915 gegenüber seinem Freund, dem Thomaskantor Karl Straube, in Anlehnung an seinen (letzten) Wohnsitz als den „freien jenaischen Stil“ bezeichnete.

Pate standen für alle Werke mit nur einem Streichinstrument Bachs *6 Sonaten und Partiten* BWV 1001-1006 für Violine allein sowie die *6 Suiten* BWV 1007-1012 für Violoncello allein. Auch wenn sich im 19. Jahrhundert einige herausragende Virtuosen unbegleitete Werke auf den Leib schrieben (etwa Niccolò Paganini und Eugène Ysaÿe), erkannte wohl erst Reger die wahre kompositionsgeschichtliche Bedeutung der Bach’schen Werke und setzte sich mit ihnen schöpferisch auseinander – ein damals vollkommen unzeitgemäßes Unternehmen, das jedoch den Grundstein für ein in den 1920er Jahren entstandenes neues Repertoire solistischer Kammermusik legte (Paul Hindemith, Emil Bohnke, Philipp Jarnach).

Doch anders als Bach, der mit seinen Suiten eine sechsteilige Folge von stilisierten Tanzsätzen anlegte, bezieht sich Reger auf das vierteilige Modell des 19. Jahrhunderts mit bewegten Ecksätzen, die einen langsamen Satz und ein Scherzo umrahmen. Auf komplizierte formale Abläufe verzichtet er dennoch; fast alle Sätze sind in der dreiteiligen ABA-Form angelegt. Charakteristisch für die Kompositionen ist aber vor allem der dem Instrument abgehorchte sonore, fast sprechende Gestus der einzelnen Linien und Motive, der wohl am deutlichsten im introvertierten ersten Satz der *g-moll-Suite* hervortritt. Daß es sich bei den knapp gefaßten Sätzen um keine Imitation des Bach’schen Personalstils handelt, zeigen vor allem die langsamen Sätze, in denen die latente Kontrapunktik durch ausgeterzte Melodien und liedhafte Gestalten in den Hintergrund tritt.

Sonate B-Dur op. 107 für Klarinette/Viola und Klavier

Max Regers musikalische Vorlieben lassen sich nicht nur mit Blick auf die von ihm in seinen zahllosen Konzerten aufgeführten und dirigierten Werke ablesen, sondern können auch anhand einzelner Kompositionen herausgehört werden. Bach und Brahms spielen dabei schon in frühen Jahren eine besondere Rolle. So sandte der vor der Jahrhundertwende noch vollkommen unbekannte Reger seine 1895 entstandene *Suite e-moll* op. 16 für Orgel (ein viersätziges Werk mit einer veritablen Passacaglia als Finale, das „Den Manen Joh. Seb. Bachs“ gewidmet ist) im März 1897 dem verehrten Johannes Brahms wenige Wochen vor dessen Tod nach Wien – mit der Bitte, daß er ihm eine noch zu schreibende Symphonie widmen dürfe. Brahms' gütig-ironische Antwort muß auch heute noch überraschen: „Sehr geehrter Herr! Ich habe Ihnen den herzlichsten Dank zu sagen für Ihren Brief, dessen warme, nur gar zu freundlichen Worte mich überaus sympathisch ansprachen. Zudem denken Sie mir noch das schöne Geschenk einer Widmung zu gönnen. Eine Erlaubnis aber ist dazu doch nicht nötig! Ich mußte lächeln, da Sie mich darum angehen und zugleich ein Werk beilegen, dessen allzu kühne Widmung mich erschreckt! Da dürfen Sie denn ruhig den Namen hinsetzen Ihres hochachtungsvoll ergebenden J. Brahms.“ Falls Regers geplante *Symphonie h-moll* jemals fertiggestellt wurde, so ist sie jedenfalls verschollen.

Doch auch in den beiden folgenden Jahrzehnten bildeten Bach und Brahms für Reger Bezugspunkte bei der eigenen kompositorischen Arbeit. Während sich sein Blick auf Bach vor allem in den Orgelwerken widerspiegelt (später kommt noch die solistische Kammermusik hinzu), sind es in Bezug auf Brahms vor allem die Klavier- und Kammermusik – von der *Violinsonate d-moll* op. 1 (1890 entstanden) bis hin zum letzten vollendeten Werk, dem *Klarinettenquintett* op. 146 (1915/16). Führt diese Komposition gewissermaßen die Linie von Mozarts *Klarinettenquintett* KV 581 und Brahms' *Klarinettenquintett* op. 115 fort (alle drei Werke stehen zudem in A-Dur), so lehnt sich Reger auch bei der Erscheinungsweise bewußt an den verehrten Meister an; gleich den zwei als ein Opus gedruckten *Klarinettensonaten* von Brahms (op. 120; 1895 erschienen) faßt er seine beiden eigenen Kompositionen für das gleiche Instrument unter op. 49 zusammen. Die Beziehung der beiden Werkepaare läßt sich auch mit einer nicht ganz unglaubwürdigen Anekdote aus dem Jahre 1900 in Verbindung bringen: Nach dem Hören von Brahms' *Sonate für Klarinette und Klavier* op. 120/1 soll Reger in seiner lapidaren Art geäußert haben: „Schön, werde ich auch zwei

solche Dinger schreiben.“ In der Tat hatte Reger nur drei Wochen später die beiden *Klari-
nettensonaten* op. 49 fertiggestellt. Anders als bei Brahms waren jedoch zu diesen Komposi-
tionen noch keine alternativen Fassungen für die Viola vorgesehen – sowohl vom Ambitus,
als auch von der instrumentalen Farbigkeit her erschien diese bei Kompositionen für Klari-
nette typische Besetzungsvariante legitim, um die Werke einem größeren Kreis von Solisten
zugänglich zu machen und das rare Repertoire an Bratschenkammermusik zu erweitern. Erst
mit seiner 1908/09 entstandenen *Sonate B-Dur* op. 107 für Klarinette und Klavier sah Reger
eine solche alternative Besetzung vor – mehr noch: neben den Fassungen für die Klarinette
und die Viola erschien auch eine für Violine (dies war ohne weitere Probleme möglich, da
das den Ambitus der Violine unterschreitende, für die Klarinette jedoch so charakteristische
tiefe Chalmere-Register in der Sonate kaum Verwendung findet).

Dieser Beobachtung entspricht auch Regers eigene Charakterisierung seines op. 107, das
er in einem Brief an den Peters-Verlag vom 28. Dezember 1908 beschreibt als „ein gar
lichtes, freundliches Werk, gar nicht lang, damit der Klangcharakter des Blasinstruments
nicht ermüdet!“ Daß Reger auch weiterhin den Bezug zu Brahms suchte, geht aus einem
zwei Tage später datierten Schreiben an Adolf Wach, einen Leipziger Förderer, hervor:
„Meine neue Sonate für Klarinette und Pianoforte wächst schnell; es wird ein ungemein
klares Werk; einem Bläser kann man ja nicht allzuviel ‚technisch‘ zumuten, weil dann die
Gefahr zu leicht kommt, daß der Kammermusikstil ‚flöten‘ geht und sich dadurch ein Con-
certino einstellt; letzteres wäre zu fatal. Brahms hat dafür Musterbeispiele aufgestellt, wie
der Stil sein muß.“

Entsprechend dieser Überlegungen gestaltet Reger das Wechselspiel zwischen dem
Melodieinstrument und dem Klavier mit größter Sorgfalt im Detail und einem Gewicht auf
gesanglichen Linien; häufig scheint es gar, als würde die Klarinette/Viola/Violine den vom
Klavier getragenen musikalischen Verlauf lediglich kommentieren. Diesen satztechnischen
Momenten steht eine klare formale Anlage der einzelnen Sätze zur Seite. Sie betrifft auch
den umfangreichen Kopfsatz mit seinen beiden gleichermaßen gewichtigen wie eingängigen
Themengestalten, die auch im Ausdruckscharakter von den überleitenden und verarbeitenden
Passagen abgesetzt werden – am deutlichsten in der gelassen ausklingenden Kadenz un-
mittelbar vor Beginn der rasch aufwallenden Durchführung. Zu diesem eher kantablen Satz
bildet das an zweiter Stelle stehende *Vivace* einen scharfen Kontrast. Trotz des ungewöhn-

lichen geraden Taktes zeigt es alle Merkmale eines veritablen Scherzos, einschließlich eines eingesetzten *Adagios*, in dem das traditionelle „Trio“ aufgeht. Indem es am Ende nochmals wiederkehrt, bildet es bereits einen Übergang zum eigentlichen langsamen Satz – ebenfalls ein *Adagio*, das aber breit ausgesungen wird. Das abschließende Rondo (*Allegretto con grazia*) mutet mit seinem vergleichsweise munteren Hauptgedanken zunächst unkompliziert an, führt dann aber mit zunehmender Chromatik zielstrebig auf die Coda hin, mit der Reger die Sonate auf bemerkenswerte Weise zyklisch rundet: So nimmt er zunächst das Thema des langsamen Satzes wieder auf, bevor die Schlußgruppe aus dem Kopfsatz auch das Werk als Ganzes beschließt.

© *Stefanie Steiner / Michael Kube 2002*

Nobuko Imai studierte an der berühmten Toho-Musikschule in Tokio, dann an der Yale-Universität und der Juilliard-Schule. Als einziger Bratscher gewann sie sowohl beim Münchner als auch beim Genfer Internationalen Bratschenwettbewerb den ersten Preis. Weiterhin war sie Mitglied des berühmten Vermeer-Quartetts. Nobuko Imai ist eine geschätzte internationale Solistin, und neben regelmäßigen Auftritten in ihrer Wahlheimat Holland spielt sie in den großen Städten Europas, Japans und der USA. Sie arbeitete mit bedeutenden Orchestern in aller Welt, wie dem Berliner Philharmonischen Orchester, dem Kgl. Concertgebouw-Orchester, den Wiener Symphonikern, dem Kgl. Symphonieorchester Stockholm, dem London Symphony Orchestra, dem Royal Philharmonic Orchestra, den Orchestern der BBC, dem Boston Symphony Orchestra, dem Chicago Symphony Orchestra und dem NHK-Symphonieorchester in Tokio. Nobuko Imai ist ein regelmäßiger Gast des Marlboro-Festivals und erschien ebenfalls bei den Lockenhaus-, Casals, Aldeburgh- und South Bank Summer Music-Festivals, dem International Viola Congress in Houston und den BBC Proms. Sie erhielt viele Preise, darunter den Avon Arts Award (1993), den Musikpreis des Unterrichtsministers der Japanischen Stelle für Kulturelle Angelegenheiten (1994) und den Japanischen Mobil-Preis (1995). 1996 erhielt sie den wichtigsten japanischen Musikpreis, den Preis des Suntory-Konzerthauses, der ihr von einer einstimmigen Jury zuerkannt wurde. Nobuko Imai ist Professorin an der Hochschule für Musik in Detmold.

Ronald Brautigam wurde 1954 in Amsterdam geboren, wo er bei Jan Wijn am Sweelinck-Konservatorium studierte. Er setzte die Studien bei John Bingham in London und Rudolf Serkin in den USA fort. 1984 erhielt er den Niederländischen Musikpreis. Ronald Brautigam spielt regelmäßig mit führenden Orchestern in aller Welt unter hervorragenden Dirigenten wie Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Sir Simon Rattle, Frans Brüggen und vielen anderen. Ronald Brautigam unternimmt weite Reisen als Solist und als Kammermusiker, wobei er regelmäßig mit der Violinistin Isabelle van Keulen spielt. In den letzten Jahren errang er auch einen Ruf als führender Ausübender des Fortepiano, mit einem Sonderinteresse für Mozarts Musik für dieses Instrument. Brautigams gelobten Aufnahmen für BIS umfassen die Konzerte von Mendelssohn und einen kompletten Zyklus von Mozarts und Haydns Musik für Soloklavier.

Romance (WoO)

Cette *Romance* est l'une des nombreuses œuvres de circonstance de Max Reger. Cette pièce qui à l'origine était prévue pour violon et piano était en sol majeur, a été publiée pour la première fois en tant que supplément musical dans le *Neue Musik Zeitung*. C'est ainsi que de nombreuses œuvres instrumentales de petite dimension et également des lieder ont pu bénéficier d'une diffusion rapide. La popularité de cette *Romance* est le résultat de nombreux arrangements réalisés dans les années qui ont suivies sa publication, mentionnons celui pour violoncelle (réalisé par Julius Klengel), pour flûte (Maximilian Schwedler), pour cor (Carl Prusse), clarinette, hautbois ou trompette (tous réalisés par Alfred Piguët). L'arrangement pour alto, en ré majeur, a été réalisé par Hans Sitt en 1924.

Suites pour alto seul opus 131d

Les trois *Suites pour alto seul* opus 131d composées en avril 1914 et à l'été 1915 constituent la dernière partie d'un opus multiple encyclopédique qui comprend en outre un *Prélude et Fugue* pour violon seul opus 131a, trois *Duos (Canons et Fugues)* « dans le style ancien » pour deux violons opus 131b et trois *Suites pour violoncelle seul* opus 131c. Comme les

œuvres des années précédentes pour violon solo (les quatre *Sonates* opus 42, les sept *Sonates* opus 91, les sept *Préludes et Fugues* opus 117 ainsi que la *Chaconne* opus 117 no 8), ces œuvres ont recours à une technique d'écriture aux antipodes des autres œuvres de chambre de Reger et des œuvres tardives pour orchestre avec leur coloris parfois impressionniste. Il est également remarquable de voir la tentative de Reger avec ces œuvres réduites radicalement de non seulement se rapprocher de celles, dans le domaine de la musique de chambre, du maître vénéré, Johann Sebastian Bach, mais également de prendre ses distances des poèmes symphoniques et des œuvres scéniques (!) d'un Richard Strauss, un compositeur avec qui Reger a entretenu des relations épisodiques. En 1907, Reger écrivait au critique musical de Leipzig, Eugen Segnitz : « À part les œuvres que je vous ai fait parvenir récemment, j'ai encore fait paraître quelques duos pour violons. Je fais ceci pour la première fois : essayer d'écrire des duos pour violons dans un style résolument polyphonique – dans le style de ma sonate pour violon seul [vraisemblablement l'opus 91] ! Vous voyez que je suis, comme toujours, peu pratique ! Vous n'assisterez jamais à une *Salomé* de moi [...]. Peut être ma « salubrité » provient de l'orgue, l'instrument personnel de Bach ; pas mal du tout si l'on regrette le bon vieux temps de la musique simple et absolue ! [...] J'insiste encore là-dessus : j'ai une grande admiration pour R. Strauss [!] ! Mais je crois que vous me comprenez : je suis un « client fidèle » du « Motet de Thomas » [une œuvre sacrée de l'église « Bach » St-Thomas de Leipzig], c'est-à-dire une « terre sacrée » ! Alors peu à peu, après beaucoup de désordre et de combats, j'apprends maintenant ce qu'est une « ligne » musicale ! » Même si Max Reger n'est pas parvenu à composer les duos qu'il avait en vue, cet éclaircissement personnel s'explique par ce qu'il décrivait au début de l'année 1915 à son ami Karl Straube, cantor à l'église St-Thomas, comme le « style libre d'Iéna », du nom de la ville où il passa ses dernières années.

Les six *Sonates et Partitas pour violon seul* BWV 1001-1006 ainsi que les six *Suites pour violoncelle seul* BWV 1007-1012 de Bach ont marqué de leur empreinte les œuvres de Reger pour instrument à cordes seul. Bien que des œuvres virtuoses pour violon seul aient été composées au XIX^{ième} siècle (comme celles de Niccolò Paganini et d'Eugène Ysaÿe), Reger accorde aux œuvres de Bach la priorité pour ce qui est de l'importance dans l'histoire de la musique et les étudie d'un point de vue créatif, une entreprise alors complètement inhabituelle mais qui est devenue la pierre de touche d'un nouveau répertoire d'œuvres pour

instrument seul au cours des années 1920 (mentionnons celles de Paul Hindemith, d'Emil Bohnke et de Philipp Jarnach).

Cependant, Reger ne reprend pas le modèle de Bach avec ses suites composées d'une série de six danses stylisées mais plutôt celui en quatre mouvements du XIX^{ième} siècle avec ses premiers et derniers mouvements rapides qui encadrent un mouvement lent et un Scherzo. Il évite cependant toute complexité dans le déroulement formel. Ainsi, presque tous les mouvements s'en tiennent au schéma A-B-A. La caractéristique principale de ces compositions est cependant celle qui provient des instruments : le caractère presque parlant des lignes et des motifs seuls tel qu'il apparaît dans le premier mouvement introverti de la *suite en sol mineur*. Les mouvements strictement conçus ne consistent pas en une imitation du style personnel de Bach ce qui se vérifie principalement avec le mouvement lent dans lequel le contrepoint latent apparaît en arrière-plan avec sa mélodie en tierce et son contours chantant.

Sonate en si bémol majeur opus 107 pour clarinette ou alto et piano

Les préférences musicales de Reger se vérifient non seulement dans la liste des innombrables œuvres qu'il a interprétées et dirigées mais également dans ses propres compositions. Bach et Brahms ont, depuis le début, joué un rôle particulier. C'est ainsi qu'en mars 1897, Reger, encore inconnu, a envoyé à Brahms, quelques mois avant sa mort, sa *suite en mi mineur* opus 16 pour orgue (une œuvre en quatre mouvements dédiée « aux mânes de Johann Sebastian Bach » avec une véritable passacaille en guise de finale) en lui faisant part de son intention de lui dédier une symphonie encore à composer. La réponse mi-aimable, mi-ironique de Brahms peut surprendre encore aujourd'hui : « Cher monsieur, je désire vous remercier pour votre lettre dont les termes chaleureux et tellement amicaux m'ont fait grand plaisir. En outre, vous me faites le beau cadeau d'une dédicace. Vous n'avez pas besoin de ma permission ! Vous m'avez fait sourire avec, à la fois, votre demande et l'œuvre que vous avez incluse et dont la dédicace audacieuse m'a fait peur ! Vous pouvez sans crainte inscrire le nom de votre attentionné J. Brahms. » Si Reger a pu un jour compléter sa symphonie en si mineur qu'il avait un temps envisagée, elle a de toute façon disparue.

Au cours des décennies suivantes, Bach et Brahms ont continué de jouer le rôle de références pour le travail compositionnel de Reger. Alors que son regard sur Bach concerne

principalement ses œuvres pour orgue (plus tard, les œuvres pour instrument seul également), Brahms a marqué principalement sa musique pour piano et sa musique de chambre, de la *Sonate pour violon en ré mineur* opus 1 (composée en 1890) jusqu'à sa dernière œuvre achevée, le *Quintette pour clarinette* opus 146 (de 1915 et 1916). Cette dernière œuvre suit la filiation du *Quintette pour clarinette* de Mozart K. 581 et de celui de Brahms, opus 115 (soulignons que ces trois œuvres sont toutes en la majeur). Reger s'inspire également de son maître vénéré Brahms pour le mode de parution : les deux *Sonates pour clarinette* de Brahms avaient le même numéro d'opus (opus 120, publiées en 1895) ce que Reger a repris pour ses deux sonates pour la même formation, mais avec le numéro d'opus 49. La relation entre ces deux paires d'œuvres se vérifie par une anecdote finalement pas si incroyable qu'elle ne le semble à première vue : après avoir entendu la *Sonate pour clarinette* opus 120 no 1 de Brahms en 1900, Reger, de son style lapidaire habituel aurait déclaré : « Parfait. Je vais écrire deux de ces choses moi aussi. » Trois semaines après, Reger avait déjà terminé ses deux *Sonates pour clarinette* opus 49. Au contraire de Brahms cependant, il n'y avait pour ces œuvres aucune alternative prévue pour alto bien que, pour ce qui est de l'ambitus ainsi que de la couleur instrumentale, cette variante apparaisse comme légitime, ce qui aurait permis de rendre cette œuvre accessible à un plus grand nombre d'interprètes et d'accroître le répertoire restreint de l'alto. Avec sa *Sonate en si bémol majeur* pour clarinette et piano opus 107 composée en 1908 et 1909, Reger prévoit une telle alternative. De plus : après les versions pour clarinette ou pour alto, une version pour violon est également parue (possible sans problème car le registre de chalumeau si caractéristique de la clarinette et qui dépasse l'ambitus du violon est à peine utilisé dans la sonate).

Reger fait également une observation sur la caractéristique de son opus 107 dans une lettre aux éditions Peters le 28 décembre 1908 : « une œuvre lumineuse, agréable, pas longue du tout afin que la caractéristique sonore de l'instrument à vent ne lasse pas ! » Que Reger ait encore recouru à Brahms est révélé par une lettre datée de deux jours plus tard et adressée à Adolf Wach, un protecteur de Leipzig : « Ma nouvelle sonate pour clarinette et pianoforte grandit rapidement, elle sera extraordinairement claire. On ne peut exiger trop de technique d'un instrumentiste à vent car le danger est trop grand que le style « musique de chambre » ne se perde et que l'on se retrouve en présence d'un concertino, ce qui serait fatal. Brahms a établi le modèle du style. »

Conformément à cette réflexion, Reger organise un échange entre l'instrument mélodique et le piano avec un soin particulier pour les détails et pour le poids de la ligne mélodique. Il semble souvent que la clarinette (ou l'alto, ou le violon) soutenue par le piano dans le déroulement musical ne fasse que purement et simplement commenter. Une conception formelle claire de chaque phrase contribue à cette syntaxe musicale. Cette organisation concerne également le vaste thème initial avec ses deux phrases de poids et de clarté comparables, qui ressortiront également dans l'expressivité des passages transitoires et transformés, encore davantage dans la cadence d'aspect calme et serein juste avant le début du développement fortement emporté. Après ce mouvement *cantabile*, le second mouvement, *Vivace*, crée un contraste violent. Malgré les mesures régulières inhabituelles, ce mouvement présente toutes les caractéristiques d'un véritable scherzo avec un *Adagio* inséré dans lequel le trio traditionnel se déploie. Cependant, alors qu'à la fin du mouvement le trio revient, un passage transitoire se dessine vers un véritable mouvement lent, un autre *adagio* qui se déploie avec ampleur. Le *Rondo* final (*Allegretto con grazia*) donne une impression de simplicité avec son thème principal qui, en comparaison avec ce qui a précédé, est enjoué. Avec un chromatisme de plus en plus présent, il se dirige de manière déterminée vers la coda avec laquelle Reger termine de manière remarquable cyclique : il reprend d'abord le thème du mouvement lent, avant que le motif final du mouvement initial ne termine l'œuvre.

© Stefanie Steiner/Michael Kube 2002

Nobuko Imai a étudié à la célèbre école de musique Toho à Tokyo, puis à l'université Yale et à l'école Juilliard. Elle est la seule altiste à avoir gagné les premiers prix des concours internationaux d'alto de Munich et de Genève ; elle a déjà fait partie de l'estimé Quatuor Vermeer. Mademoiselle Imai est aujourd'hui établie comme soliste internationale distinguée ; en plus d'apparaître régulièrement en Hollande où elle vit maintenant, elle fait carrière dans des grandes villes de l'Europe, des Etats-Unis et du Japon. Elle a travaillé avec des orchestres majeurs partout au monde dont l'Orchestre Philharmonique de Berlin, l'Orchestre Royal du Concertgebouw, l'Orchestre Symphonique de Vienne, l'Orchestre Philharmonique de Stockholm, l'Orchestre Symphonique de Londres, l'Orchestre Philharmonique Royal, les

orchestres de la BBC, les orchestre symphoniques de Boston, Chicago et de la NHK à Tokyo. Nobuko Imai est régulièrement invitée au festival de Marlboro et elle s'est aussi produite aux festivals de musique de Lockenhaus, Casals, Aldeburgh et au festival estival de South Bank, au congrès international d'alto à Houston et aux Proms de la BBC. Nobuko Imai a gagné plusieurs prix dont l'Avon Arts Award (1993), le prix artistique de musique du ministère de l'Education de l'agence des Affaires Culturelles du Japon (1994) et le prix Mobil du Japon (1995). En 1996, elle reçut le prix de musique le plus prestigieux du Japon, le prix du Suntory Hall, accordé par un jury unanime. Elle enseigne au conservatoire de musique à Detmold en Allemagne.

Ronald Brautigam est né en 1954 à Amsterdam où il a étudié au conservatoire Sweelinck avec Jan Wijn. Il poursuit ses études avec John Bingham à Londres et avec Rudolf Serkin aux Etats-Unis. En 1984, il reçut le Prix de musique des Pays-Bas. Ronald Brautigam se produit régulièrement avec des orchestres majeurs partout au monde sous la direction de chefs distingués tels que Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Sir Simon Rattle, Frans Brüggen et plusieurs autres. Ronald Brautigam fait de nombreuses tournées comme récitaliste et chambriste, accompagnant souvent la violoniste Isabelle van Keulen. Ces dernières années, il s'est acquis une réputation au piano avec un intérêt particulier pour la musique de Mozart pour cet instrument. Ses enregistrements BIS salués incluent les concertos de Mendelssohn et un cycle complet de la musique pour instrument à clavier solo de Mozart.



NOBUKO IMAI



RONALD BRAUTIGAM