

BRAHMS

STRING QUARTETS & PIANO QUINTET

BELCEA QUARTET
TILL FELLNER

α

MENU

- › TRACKLIST
- › DEUTSCHER TEXT
- › ENGLISH TEXT
- › TEXTE FRANÇAIS



JOHANNES BRAHMS

(1833-1897)

CD 1

STRING QUARTET NO.1 IN C MINOR, OP.51 NO.1

- | | | |
|---|------------------------------------|-------|
| 1 | ALLEGRO | 11'25 |
| 2 | ROMANZE. POCO ADAGIO | 7'33 |
| 3 | ALLEGRETTO MOLTO MODERATO E COMODO | 9'20 |
| 4 | ALLEGRO | 6'02 |

STRING QUARTET NO.2 IN A MINOR, OP.51 NO.2

- | | | |
|---|---------------------------|-------|
| 5 | ALLEGRO NON TROPPO | 13'42 |
| 6 | ANDANTE MODERATO | 9'19 |
| 7 | QUASI MINUETTO, MODERATO | 5'40 |
| 8 | FINALE. ALLEGRO NON ASSAI | 7'42 |

TOTAL TIME CD1: 70'46

CD 2

STRING QUARTET NO.3 IN B FLAT MAJOR, OP.67

- | | | |
|---|---------------------------------|-------|
| 1 | VIVACE | 10'55 |
| 2 | ANDANTE | 7'04 |
| 3 | AGITATO - ALLEGRETTO NON TROPPO | 8'19 |
| 4 | POCO ALLEGRETTO CON VARIAZIONI | 10'16 |

PIANO QUINTET IN F MINOR, OP.34

- | | | |
|---|---|-------|
| 5 | ALLEGRO NON TROPPO | 15'36 |
| 6 | ANDANTE, UN POCO ADAGIO | 8'34 |
| 7 | SCHERZO: ALLEGRO | 7'26 |
| 8 | FINALE: POCO SOSTENUTO–ALLEGRO NON TROPPO | 10'40 |

TOTAL TIME CD2: 78'54



BELCEA QUARTET

CORINA BELCEA VIOLIN I

AXEL SCHACHER VIOLIN II

KRZYSZTOF CHORZELSKI VIOLA

ANTOINE LEDERLIN CELLO

TILL FELLNER PIANO

TILL FELLNER APPEARS COURTESY OF ECM RECORDS.

BRAHMS: STREICHQUARTETTE 1-3, KLAVIERQUINTETT VON CLEMENS MATUSCHEK

„Es ist wirklich zu schade, dass Brahms uns nur drei Streichquartette hinterlassen hat“, seufzt Krzysztof Chorzelski, der Bratschist des Belcea Quartet. Doch dann hellt sich seine Miene auf: „Aber diese drei haben es dafür wirklich in sich.“

Damit bringt er ein zentrales Charakteristikum von Brahms' Kammermusik (und Sinfonik) auf den Punkt: Überschaubare Quantität und überragende Qualität verhalten sich hier wie zwei Seiten einer Medaille. Der Grund dafür trägt einen Namen: Ludwig van Beethoven. „Du hast ja keinen Begriff davon, wie unsereinem zumute ist, wenn er immer so einen Riesen hinter sich marschieren hört“, beklagte sich Brahms einmal. Zusätzlich wirkte es sich kontraproduktiv aus, dass sein Kollege Robert Schumann ihn 1853 in einem legendären Zeitungsartikel faktisch zu Beethovens Nachfolger ausgerufen hatte. Unter dem Druck dieser Erwartungshaltung entwickelte Brahms eine regelrechte Neurose und ließ von Sinfonie und Streichquartett, mit denen Beethoven die größten Errungenschaften erzielt hatte, erst einmal die Finger. Ein bereits komponiertes Quartett in h-Moll, das Schumann sogar schon seinem Verleger empfohlen hatte, verfeuerte Brahms kurzerhand im Kamin.

Über 20 Jahre sollten vergehen, bevor Brahms' erstes Streichquartett (und die erste Sinfonie) im Konzert erklangen. Wie viele Skizzen, Studien und Entwürfe der Komponist dafür anfertigte und wieder entsorgte, wird man wohl nie erfahren – 20 vollständige Quartette, behauptete er einmal. Erst im Alter von 40 Jahren veröffentlichte er seine ersten beiden Streichquartette unter der gemeinsamen Opusnummer 51 – obwohl sie, wie briefliche Nachfragen von seinen Freunden Joseph Joachim und Clara Schumann beweisen, bereits seit Jahren in der Schublade gelegen hatten.

Wie so oft nutzte Brahms die paarweise Publikation, um die musikalischen Charaktere nicht innerhalb eines Stückes ausgleichen zu müssen, sondern möglichst extrem zu gestalten. Einen finsternerer Beginn als den des Ersten Streichquartetts kann man sich kaum vorstellen; aggressive Repetitionen treiben hier ein nervöses, aufsteigendes Thema vor sich her. Sein punktierter Rhythmus schwappt sogar in die lyrische Romanze an zweiter Stelle hinüber und kehrt im Finale mit Wucht zurück. „Den Kampf mit dem Vorbild Beethoven kann man in fast jedem Takt hören“, kommentiert Krzysztof Chorzelski. „Allein schon die Tonart c-Moll – typisch Beethoven. Es ist sicher kein Zufall, dass Brahms sowohl sein erstes Quartett als auch seine erste Sinfonie in c-Moll schrieb.“

Das Zweite Quartett dagegen trägt laut Krzysztof Chorzelski ein „deutlich sonnigeres Antlitz. Das Seitenthema im ersten Satz mit den in Terzen singenden Violinen ist ein gutes Beispiel – das ist purer Brahms.“ Das weit gespannte Hauptthema mit den Tönen a-f-a-e bezieht sich auf den ursprünglich vorgesehen Widmungsträger, den Geiger Joseph Joachim und sein Motto „frei, aber einsam“, das der notorische Junggeselle Brahms von ihm übernahm. Die gemeinsame musikalische Basis der beiden spiegelt sich im slawischen Tonfall, der die übrigen Sätze prägt.

Nach den beiden Quartetten op. 51 konnte Brahms sein drittes und letztes Quartett op. 67 gelassen angehen. „Man spürt, dass er als Komponist genug Selbstvertrauen aufgebaut hatte, um sich entspannen zu können“, beschreibt es Krzysztof Chorzelski. „Das Quartett zeugt von vollendeter kompositorischer Meisterschaft; hier ist alles mit allem verwoben. Ein Beispiel: Das Variationenthema des letzten Satzes wird von einer triolischen Gegenstimme der Bratsche begleitet. Tatsächlich handelt es sich dabei um den Beginn des ersten Satzes, was in der letzten Variation offensichtlich wird, die quasi eine Reprise des ersten Satzes darstellt. Brahms stellt diese Verknüpfungen ganz unauffällig und charmant her – eine neue Qualität in seinem Kammermusikschaffen.“ Für diese neue Leichtigkeit spricht auch das Thema des ersten Satzes selbst, das mit seinen Signalhorn-Intervallen im 6/8-Takt frappierend an Mozarts „Jagd-Quartett“ erinnert. Beethovens Schatten war überwunden.

Ein Kampf der etwas anderen Art beschäftigte Johannes Brahms in der Komposition des Klavierquintetts op. 34. „Es fühlt sich nicht an wie ein normales Klavierquintett, sondern eher wie eine Transkription von etwas anderem“, fasst es Krzysztof Chorzelski zusammen. „Wir spüren an fast allen Nahtstellen, dass Brahms den richtigen Anzug suchte, um seine abstrakten Ideen einzukleiden.“

Die abstrakte Idee besteht hier vor allem darin, die Verwandtschaft zwischen f-Moll und Des-Dur zu erkunden, die nur ein einzelner Halbtonschritt trennt. Und in der Tat laborierte der Komponist auch an diesem Werk lange herum. 1862 war die erste Fassung fertig – für Streichquartett plus Extra-Cello, eine Reverenz an Schuberts großes C-Dur-Quintett. Doch Joseph Joachim war nicht zufrieden. Der Satz sei „teils ohnmächtig dünn, teils zu dick. Ich hoffe, Du änderst einige Schroffheiten und lichtetest das Kolorit.“ Brahms tat, wie ihm geraten, und schrieb das Stück zu einer Sonate für zwei Klaviere um – nur um die nächste Kritikerin auf den Plan zu rufen, Clara Schumann: „Eine Menge der schönsten Gedanken gehen auf dem Klavier verloren. Stattdessen müsstest du sie wie aus einem Füllhorn über das ganze Orchester ausstreuen.“ So gesehen scheint die finale Fassung von 1864 einen guten Kompromiss darzustellen. Doch einige Herausforderungen bleiben. Krzysztof Chorzelski erklärt: „Ein Beispiel ist die langsame Einleitung zum letzten Satz, die in ihrer polyphonen Textur an ein spätes Beethoven-Quartett erinnert. Alle Instrumente setzen nacheinander ein; die Motive wandern durch die Stimmen. Das erfordert einen sehr homogenen Klang – der mit so unterschiedlichen Instrumenten wie Klavier und Streichern schwierig herzustellen ist.“ Andererseits: Angesichts der Tatsache, dass Brahms das Werk zwei Mal komplett umgeschrieben hat, ist es umso erstaunlicher, wie selbstverständlich diese Musik klingt, wenn sie so gut gespielt wird. Qualität setzt sich eben durch, egal in welcher Form.

BRAHMS: STRING QUARTETS NOS.1-3, PIANO QUINTET BY CLEMENS MATUSCHEK

‘It’s really a pity that Brahms has left us only three string quartets’, sighs Krzysztof Chorzelski, the violist of the Belcea Quartet. But then his face brightens: ‘Although these three make quite an impact.’

Here he puts his finger on a central characteristic of Brahms’s chamber (and orchestral) music: manageable quantity and outstanding quality go hand in hand. And the reason for this situation has a name: Ludwig van Beethoven. ‘You have no idea how the likes of us feel when we can always hear a giant tramping behind us’, Brahms once lamented. Moreover, the fact that his colleague Robert Schumann had actually proclaimed him as Beethoven’s successor in a legendary press article of 1853 had a counter-productive effect. Under the pressure of these expectations, Brahms developed a veritable neurosis and started off by keeping well away from the symphony and the string quartet, the genres in which Beethoven had created his greatest achievements. He went so far as to burn unceremoniously in the fireplace a finished quartet in B minor that Schumann had already recommended to his publisher.

More than twenty years would elapse before Brahms’s first string quartet (and his first symphony) were heard in concert. How many sketches, studies and drafts the composer produced and then discarded before he got there, we will never know – twenty complete quartets, he once claimed. It was not until the age of forty that he published his first two string quartets under the joint opus number 51 – although, as is proved by letters enquiring about them from his friends Joseph Joachim and Clara Schumann, they had already been lying in the drawer for years.

As he so often did, Brahms took advantage of the paired publication to avoid the need to balance the musical characters within a piece, and on the contrary to make them as extreme

as possible. One can hardly imagine a gloomier opening than that of the First String Quartet; aggressive repetitions drive a tense rising theme on before them. Its dotted rhythm even spills over into the lyrical Romanze of the second movement and returns with vehemence in the finale. 'The struggle with the model of Beethoven can be heard in almost every bar', comments Krzysztof Chorzelski. 'For a start, there's the key of C minor – typical Beethoven. It's certainly no coincidence that Brahms wrote both his first quartet and his first symphony in C minor.'

The Second Quartet, by contrast, according to Krzysztof Chorzelski, wears a 'significantly sunnier face. The secondary theme in the first movement with the violins singing in thirds is a good example – that's pure Brahms.' The extensive main theme on the notes A-F-A-E refers to the originally intended dedicatee, the violinist Joseph Joachim, and his motto 'Frei, aber einsam' (Free, but lonely), which the confirmed bachelor Brahms had adapted for himself. The common musical basis of the two themes is reflected in the Slavic tone that characterises the remaining movements.

After the two Quartets op.51 Brahms could tackle his third and final quartet, op.67, in a more serene mood. 'You sense that he had built up enough self-confidence as a composer to be able to relax', as Krzysztof Chorzelski puts it. 'The quartet displays consummate compositional mastery; everything is interwoven with everything else. An example: the variation theme of the last movement is accompanied by a triplet countermelody in the viola. In fact what we have here is the opening motif of the first movement, as becomes obvious in the last variation, which virtually presents a recapitulation of the first movement. Brahms generates these links in an entirely inconspicuous and charming way – a new quality in his chamber works.' This new lightness is also evident in the first movement theme itself, whose horn-call intervals in 6/8 time strikingly recall Mozart's 'Hunt' Quartet. Beethoven's shadow had been overcome.

A struggle of a different kind preoccupied Brahms in the composition of the Piano Quintet op.34. Krzysztof Chorzelski sums up the impression it leaves: 'It doesn't feel like a normal

piano quintet, but more like a transcription of something else. We sense at nearly all the seams that Brahms was looking for the right suit in which to dress his abstract ideas.’

The abstract idea here consists primarily in exploring the relationship between F minor and D flat major, which are separated only by the interval of a single semitone. And the composer did indeed toil over this work for a long time. The first version was completed in 1862 – for string quartet with an extra cello, a homage to Schubert’s great C major Quintet. But Joseph Joachim was not satisfied. He felt the texture was sometimes ‘impotently thin’, sometimes ‘too thick’, and concluded: ‘I hope you will change some asperities and lighten up the colour scheme here and there.’ Brahms did as he was advised and rewrote the piece as a sonata for two pianos – only to call in the next critic on the scene, Clara Schumann: ‘It is . . . a work whose ideas you could and should lavish on an entire orchestra, as if from a horn of plenty! A whole host of the finest ideas go for nothing on the piano.’ In this sense the final version of 1864 might seem to be a good compromise. But some challenges remain. Krzysztof Chorzelski explains: ‘One example is the slow introduction to the last movement, reminiscent in its polyphonic texture of a late Beethoven quartet. All the instruments enter one after the other; the motifs move through the voices. That requires a very homogenous sound – which is difficult to produce on instruments of such different nature as piano and strings.’ On the other hand, given the fact that Brahms completely rewrote the work twice, it is all the more astonishing how natural this music sounds when it is played so well. In the end, quality prevails – no matter what the form.

BRAHMS : QUATUORS À CORDES NOS 1 À 3, QUINTETTE POUR PIANO ET CORDES PAR CLEMENS MATUSCHEK

« Il est vraiment très regrettable que Brahms ne nous ait laissé que trois quatuors à cordes », soupire Krzysztof Chorzelski, l'altiste du Quatuor Belcea, avant d'ajouter avec un sourire : « Il faut dire qu'avec ces trois-là, on a déjà fort à faire. »

Il résume ainsi l'une des caractéristiques de la musique de chambre de Brahms (et de sa musique symphonique) : une faiblesse quantitative ayant pour contrepartie une qualité exceptionnelle. La cause de ce phénomène tient dans un nom : Ludwig van Beethoven. Brahms se plaignit un jour en ces termes : « Tu n'as pas idée de comment on se sent quand on entend sans cesse un tel géant marcher derrière soi. » Pour ne rien arranger, Robert Schumann avait déclaré en 1853, dans un article fameux, que Brahms était le successeur de Beethoven. La pression que ces attentes faisaient peser sur lui fit naître chez Brahms une véritable névrose : pendant longtemps, il n'osa composer de symphonies ni de quatuors à cordes, les genres dans lesquels Beethoven avait accompli ses plus grandes réalisations. Ayant terminé un quatuor en *si* mineur, que Schumann avait déjà recommandé à son éditeur, Brahms le jeta au feu sans autre forme de procès.

Plus de vingt ans devaient s'écouler avant que l'on entende en concert son premier quatuor à cordes (et sa première symphonie). On ne saura jamais combien de brouillons, d'esquisses et de projets Brahms avait faits puis jetés pour en arriver là – vingt quatuors complets, déclara-t-il une fois. À quarante ans seulement, il publia ses deux premiers quatuors à cordes sous le numéro d'opus 51 – bien qu'ils eussent déjà passé plusieurs années dans ses tiroirs, comme le prouvent des lettres dans lesquelles ses amis Joseph Joachim et Clara Schumann l'interrogeaient à ce sujet.

Comme si souvent, Brahms utilisa la publication groupée de deux œuvres pour éviter de devoir équilibrer musicalement chaque œuvre en elle-même, lui donnant ainsi plus de liberté pour leur donner des formes extrêmes. On ne saurait guère imaginer de début plus sombre que celui du premier quatuor à cordes : des répétitions agressives charrient un thème ascendant nerveux. Son rythme pointé déborde même sur la romance lyrique du mouvement suivant, avant de revenir avec violence dans le finale. « On entend presque dans chaque mesure la lutte avec le modèle qu'était Beethoven », commente Krzysztof Chorzelski. « Ne serait-ce que par le choix de la tonalité de *do* mineur – typiquement beethovénienne. Ce n'est sûrement pas un hasard si Brahms a écrit son premier quatuor et sa première symphonie en *do* mineur. »

Selon l'altiste, le deuxième quatuor a quant à lui un « visage nettement plus ensoleillé. Le thème secondaire du premier mouvement en est un bon exemple, avec les violons qui chantent en tierces – du pur Brahms. » L'ample thème principal sur les notes *la-fa-la-mi* renvoie à celui qui devait être, à l'origine, le dédicataire de l'œuvre, le violoniste Joseph Joachim, et à sa devise « Libre, mais solitaire¹ » qu'avait reprise à son compte ce célibataire endurci qu'était Brahms. Leur fonds musical commun se reflète dans le caractère slave des autres mouvements.

Après les deux quatuors de l'opus 51, Brahms put aborder avec plus de sérénité son troisième et dernier quatuor à cordes, l'opus 67. Pour Krzysztof Chorzelski, « on sent qu'il a acquis assez de confiance en soi comme compositeur pour pouvoir se détendre. Ce quatuor révèle une maîtrise accomplie, tous les éléments sont reliés entre eux. Un exemple : le thème à variations du dernier mouvement est accompagné par un motif en triolets de l'alto. Il s'agit en fait du début du premier mouvement, ce qui devient manifeste dans la dernière variation, qui est presque une reprise du premier mouvement. Brahms met ces éléments en relation de manière très discrète et charmante – une nouvelle qualité de sa musique de chambre ». Cette nouvelle légèreté est aussi sensible dans le thème du premier mouvement lui-même,

¹ En allemand, les initiales de cette devise (« Frei aber einsam »), F.A.E., forment les notes *fa-la-mi*. [N.d.T.]

dont l'intervalle de sonnerie de clairon dans une mesure à 6/8 rappelle de manière frappante le quatuor à cordes de Mozart dit « La chasse ». L'ombre de Beethoven s'était évanouie.

En composant son *Quintette pour piano et cordes*, op. 34, Brahms dut livrer une bataille d'un autre genre. Ce que Krzysztof Chorzelski résume ainsi : « On n'a pas l'impression d'avoir à faire à un quintette pour piano normal, mais plutôt à la transcription d'autre chose. On sent à presque toutes les coutures que Brahms, en quelque sorte, n'a pas trouvé le costume qui convenait pour habiller ses idées abstraites ».

L'idée abstraite consiste ici surtout dans l'exploration de la parenté entre les tonalités de *fa* mineur et *ré* bémol majeur, que ne sépare qu'un demi-ton. Et de fait, le compositeur travailla longtemps aussi à cette œuvre. La première version fut achevée en 1862 – pour quatuor à cordes avec un violoncelle supplémentaire, en hommage au grand quintette à cordes en *do* majeur de Schubert. Mais Joseph Joachim n'en fut pas satisfait. La texture y est « tantôt d'une minceur sans vigueur, tantôt trop épaisse. J'espère que tu vas changer quelques aspérités et que tu vas clarifier la couleur sonore ». Brahms fit ce qu'on lui avait conseillé et transcrivit la pièce sous forme d'une sonate pour deux pianos – s'attirant ainsi de nouvelles critiques, cette fois-ci de la part de Clara Schumann : « Une quantité de très belles idées disparaissent au piano. Tu devrais bien plutôt les déverser sur tout un orchestre, comme une corne d'abondance ». De ce point de vue, la version finale de 1864 paraît offrir un bon compromis. Mais en matière artistique, les compromis sont rarement bons. Krzysztof Chorzelski en donne une illustration : « Un exemple patent en est l'introduction lente du dernier mouvement, dont la texture polyphonique rappelle un des derniers quatuors à cordes de Beethoven. Les instruments entrent tous l'un après l'autre ; les motifs passent d'une voix à l'autre. Cela exige une sonorité très homogène – ce qui est très difficile à réaliser avec des instruments aussi différents que le piano et les instruments à cordes ». Cela étant, quand on pense que Brahms a entièrement réécrit cette œuvre à deux reprises, il est d'autant plus étonnant d'entendre le caractère d'évidence que prend cette musique quand elle est aussi bien interprétée. Quelle que soit la forme, la qualité finit toujours par s'imposer.

ALSO AVAILABLE



ALPHA 209



8 CD ALPHA 262

RECORDED ON 16-17 NOVEMBER 2014 (STRING QUARTET NO.1),
6-7 MARCH 2015 (STRING QUARTET NO.2), 16-17 MAY 2015
(STRING QUARTET NO.3) & 21-22 DECEMBER 2015 (PIANO QUINTET)
AT ALDEBURGH MUSIC, BRITTEN STUDIO, SNAPE (UNITED KINGDOM)

JOHN FRASER RECORDING PRODUCER
IAN WATSON EDITING & MASTERING

CHARLES JOHNSTON ENGLISH TRANSLATION
LAURENT CANTAGREL FRENCH TRANSLATION
VALÉRIE LAGARDE & GAËLLE LÖCHNER GRAPHIC DESIGN
MARCO BORGGREVE COVER & INSIDE PHOTO (BELCEA QUARTET P.3)
GABRIELA BRANDENSTEIN PHOTO (TILL FELLNER P.6)

ALPHA CLASSICS

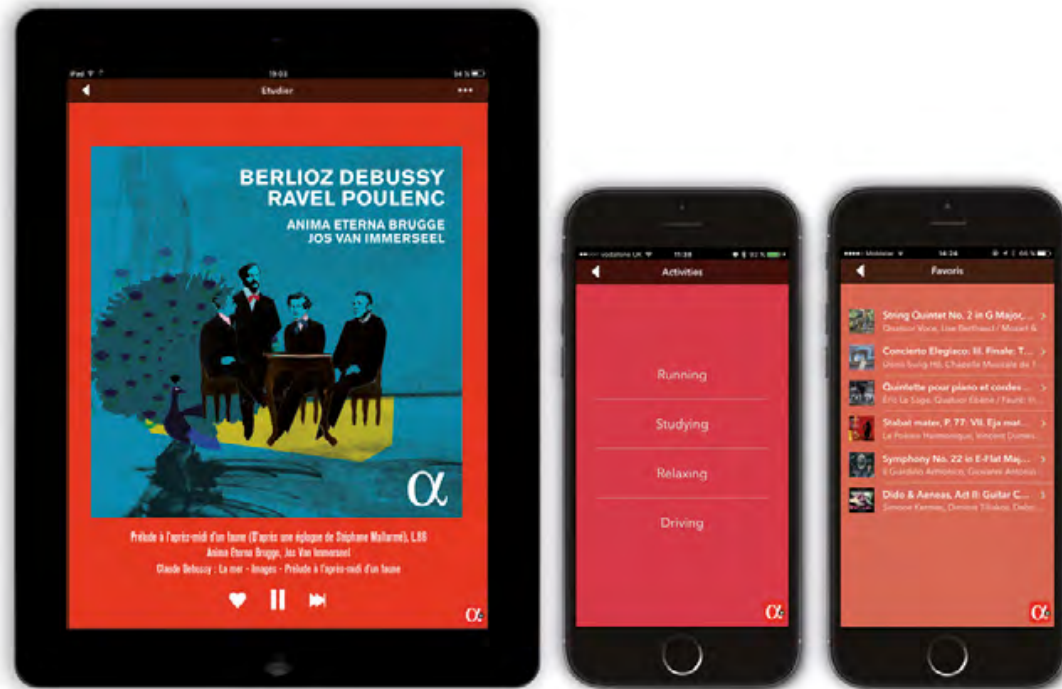
DIDIER MARTIN DIRECTOR
LOUISE BUREL PRODUCTION
AMÉLIE BOCCON-GIBOD EDITORIAL COORDINATOR

ALPHA 248
© ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2015
© ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2016

INTRODUCING **ALPHA PLAY!**

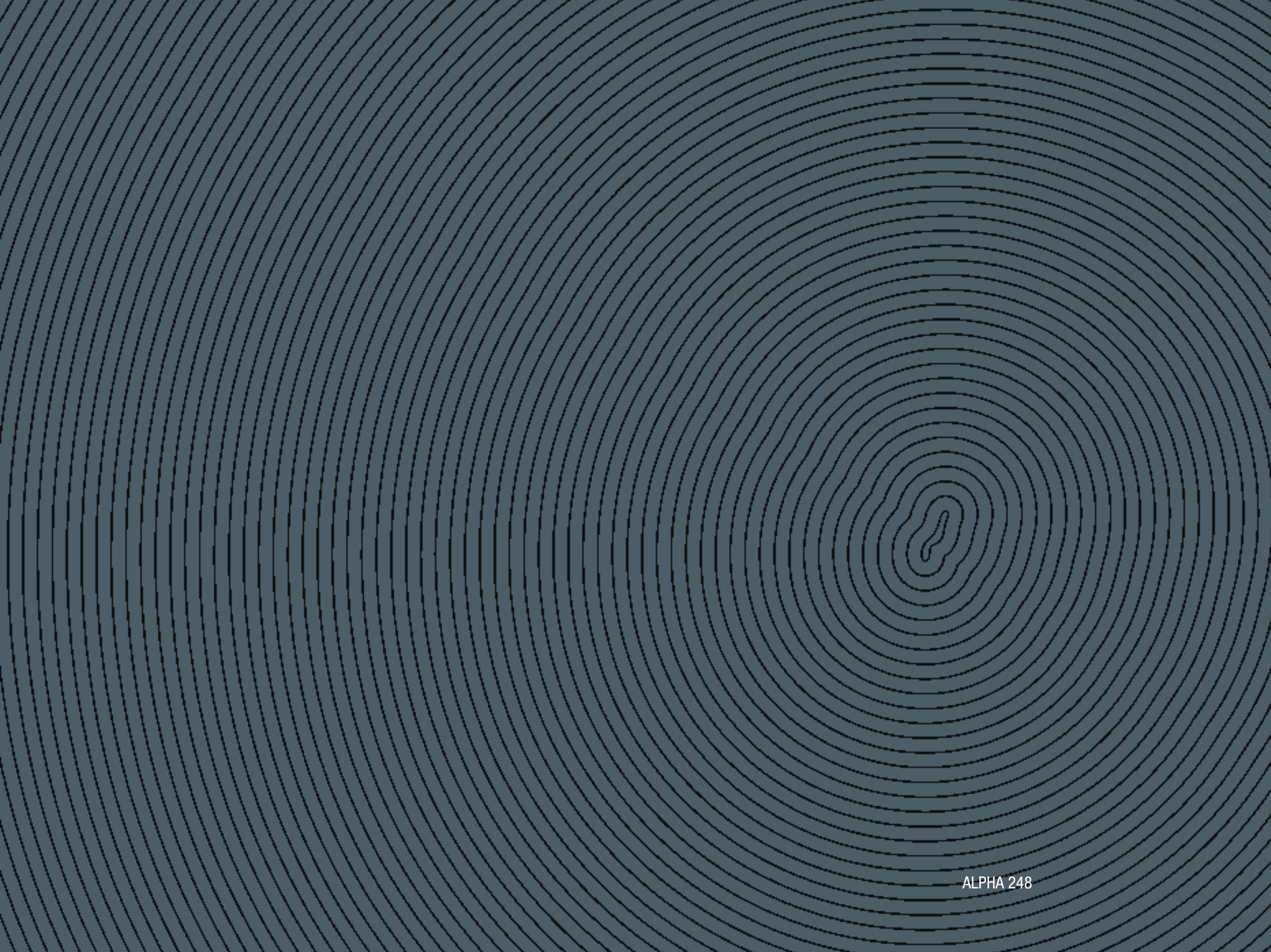
BY OUTHERE MUSIC

The simple way to discover high quality
classical music



alphaplayapp.com





ALPHA 248