

JOHANNES BRAHMS
Sonatas op.120

Zwei Gesänge Op. 91 | Wiegenlied

ANTOINE TAMESTIT | CÉDRIC TIBERGHEN

with **MATTHIAS GOERNE**

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

Viola Sonata no. 1 op. 120 no. 1

F minor / *fa mineur* / f-Moll

- | | | | |
|---|--|----------------------------|------|
| 1 | | I. Allegro appassionato | 3'41 |
| 2 | | II. Andante un poco adagio | 4'38 |
| 3 | | III. Allegretto grazioso | 4'19 |
| 4 | | IV. Vivace | 5'01 |

Nachtigall op. 97 no. 1 [arr. for viola and piano]

- | | | | |
|---|--|---------|------|
| 5 | | Langsam | 2'27 |
|---|--|---------|------|

Viola Sonata no. 2 op. 120 no. 2

E-flat major / *Mi bémol majeur* / Es-Dur

- | | | | |
|---|--|---------------------------------|------|
| 6 | | I. Allegro amabile | 8'37 |
| 7 | | II. Allegro appassionato | 4'53 |
| 8 | | III. Andante con moto - Allegro | 6'58 |

Wiegenlied op. 49 no. 4 [arr. for viola and piano]

- | | | | |
|---|--|-------------|------|
| 9 | | Zart bewegt | 1'33 |
|---|--|-------------|------|

Zwei Gesänge for Voice, Viola and Piano op. 91

- | | | | |
|----|--|--|------|
| 10 | | 1. Gestillte Sehnsucht (Friedrich Rückert) | 5'08 |
| 11 | | 2. Geistliches Wiegenlied (Emanuel Geibel, after Lope de Vega) | 5'07 |

Antoine Tamestit, *Stradivarius viola*

Cédric Tiberghien, *Bechstein piano*

Matthias Goerne, *baritone* (10-11)

L'alto enchanteur

“Je pourrais chanter à en mourir tel le rossignol” : Johannes Brahms se souvenait-il de la confiance de Schumann lorsqu’il donna voix à quatre reprises à l’oiseau chanteur dans ses lieder, parmi lesquels le *Nachtigall* qui ouvre l’opus 97 ? Quoi qu’il en soit, le chant, vocal ou instrumental, féconde sa musique de bout en bout : de ses *Sonates pour piano* op. 1 et op. 2, dont les mouvements lents distillent des lieder populaires, jusqu’aux *Chants sérieux* pour voix et piano op. 121 et *Préludes de choral* pour orgue op. 122 posthumes. Trois ans avant ces recueils ultimes de chants sacrés, d’esprit luthérien, paraissaient les *Sonates pour clarinette (ou alto) et piano* op. 120, apothéose de cet enregistrement.

Des vingt ans du jeune génie hoffmannesque de Hambourg aux soixante-quatre ans du “plus grand musicien vivant” installé à Vienne, la musique de Brahms aura ainsi chanté éperdument. C’est pourquoi les plus grands *Liedersänger* du temps ont été heureux de distiller ses *Gesänge und Lieder* dont, comme chez Schubert, plusieurs infusent dans sa musique instrumentale. Parmi ces chanteurs, Amalie Joachim, à la rayonnante voix de contralto, et le célèbre baryton Julius Stockhausen, deux intimes du compositeur.

Ultime barde du romantisme allemand, Brahms connu à vingt ans à Leipzig l’honneur d’être serré sur le cœur de Berlioz. Sans doute n’a-t-il pas manqué de méditer le *Grand Traité d’instrumentation et d’orchestration* (1843) du Français qui loue dans l’alto son “timbre [qui] attire et captive l’attention”, son “accent tristement passionné” dans l’aigu, et “son timbre en général d’une mélancolie profonde”. L’unique œuvre de Berlioz que Brahms dirigera à la “Société des amis de la musique” de Vienne n’est-elle pas *Harold en Italie*, saga musicale où le héros byronien s’incarne dans l’alto ?

À l’évidence, la sonorité automnale, mordorée et chatoyante de l’instrument alter ego de la voix le captive. Le somptueux pianiste qu’il est lui confie de sublimes mélodies dans sa musique de chambre et le désigne pour remplacer le cor dans le *Trio* op. 40, la clarinette dans le *Trio* op. 114 et dans les *Sonates* op. 120.

D’où, dès 1864, l’idée de réunir ces deux voix médianes dans le *Geistliches Wiegenlied* (Berceuse spirituelle) à l’occasion de la naissance de son filleul, Johannes Joachim, fils d’Amalie et de Joseph Joachim. Pour rendre la teneur secrète du poème de la Nativité de Lope de Vega, traduit en allemand par Geibel, le parrain marie les deux “voix” d’alto des parents (célèbre violoniste, Joseph jouait également de l’alto). L’instrument à cordes entre le premier pour énoncer le vieux cantique catholique, “*Joseph, lieber Joseph mein*”, contrepoinché par la mélodie de l’alto vocal en une idéale fusion du chant sacré, populaire et savant à laquelle le créateur aspirait tant. Vingt ans plus tard, en 1884, il contrebalancera ce lied avec *Gestillte Sehnsucht* (Nostalgie apaisée) d’après Rückert. “Baignant dans le crépuscule d’or », l’alto instrumental énonce à nouveau une longue mélodie, qu’il conserve lorsque l’alto vocal déploie la sienne, avant l’enlacement de leurs arabesques. Brahms publiera ce bouleversant diptyque sous le simple titre *Zwei Gesänge* op. 91. Un fleuron dans son œuvre et dans l’histoire du lied allemand.

Lié aussi à la naissance, l’une des pages les plus universellement connues de l’auteur : le *Wiegenlied* (Berceuse) op. 49 n°4. Comme Beethoven, Brahms rêva de mariage et de paternité. A défaut, il fut souvent le parrain de petits Johannes... En 1868, l’année du *Requiem allemand*, le célibataire, à jamais meurtri par la disparition de sa mère tant aimée, offre à Bertha et Arthur Faber pour la naissance de leur second fils cette tendre berceuse syncopée, mélodie d’après une chanson viennoise que Bertha fredonnait du temps où elle participait au *Hamburger Frauenchor*, chœur féminin que le jeune et si beau Johannes avait fondé dans sa ville natale. Qui mieux que l’alto instrumental peut se substituer à la douce voix d’une mère ?

Zwei Sonaten für Clarinette (oder Bratsche) und Piano op. 120

À l’orée de la décennie 1890, Brahms envisage sérieusement de renoncer à la composition quand, soudain, envoûté par la clarinette de Richard Mühlfeld, il sent la sève créatrice remonter en lui. Il compose alors quatre œuvres de chambre pour l’instrument. Mais, de même que pour Mozart, génie du chant lyrique, l’instrument à vent ne détrône pas dans son cœur l’instrument à cordes. Le pianiste concertiste qu’il est toujours se délecte à parts égales des moirures des deux instruments, de leur pouvoir de remémoration élégiaque ou épique. Et l’on remarquera que, contrairement à l’habitude, le piano est cité en second dans l’édition de Simrock. Même si, toujours exigeant, Brahms n’était pas entièrement satisfait de sa version pour alto (lettre à Joachim), il importe de la considérer comme une alternative “équivalente” dans les deux *Sonates pour clarinette (ou alto) et piano* op. 120.

À Bad Ischl, à la mi-septembre 1894, le compositeur se dit en effet heureux de son fécond été indien. Ses deux *Sonates* op. 120 couronnent ainsi et referment son magistral répertoire de chambre. D’aucuns diront qu’elles n’apportent guère de nouveau à l’heure du *Quatuor* de Debussy et que la musique de chambre tend à devenir un refuge pour le tard venu du romantisme. Mais cela restait à dire... Indéniablement. On ne peut entendre les chefs-d’œuvre du dernier Brahms que comme ceux du dernier Bach : un accomplissement intranquille dans une époque qui change. Ce nostalgique sursaut de créativité lui vaut l’admiration fervente de ses cadets Mahler, Schoenberg, Zemlinsky, Reger et tant d’autres, par ailleurs ardents wagnériens. C’est tout dire.

Dans leur complexe simplicité et sereine mélancolie, les deux sonates transcendent les acquis passés. Comment résister dans la première à la fièvre de l’*Allegro appassionato* en *fa* mineur, au lyrisme chantourné de l’*Andante un poco Adagio* en *la* bémol majeur, ton de l’amour chez les romantiques, au charme de l’*Allegretto grazioso*, sorte d’intermezzo dans la même tonalité, dont le thème en diminution lance le *Vivace* final en majeur ? Entamée *Allegro amabile* ainsi qu’il sied au ton de *mi* bémol majeur, la seconde sonate, en trois mouvements, accède à l’acmé dans l’ample *Allegro appassionato* central en *mi* bémol mineur, et se clôt en de libres variations sur quelque lied populaire qui font se succéder un *Andante con moto* et un *Allegro* à nouveau dans le fiévreux *mi* bémol mineur – couleur de son premier lied publié, *Liebestreu* (Fidélité amoureuse) op. 3 – avant de conclure en majeur.

L’imagination fantasque et passionnée de Johannes le Nordique s’est comme apaisée. L’âme introspective, méditative du Brahms viennois – qui n’a plus rien à prouver – s’exprime intensément en ces sept mouvements où structure, texture et poétique se fondent en un tout harmonieux.

BRIGITTE FRANÇOIS-SAPPEY

Johannes Brahms à Joseph Joachim,

14 octobre 1894

Fais-moi savoir si tu dois te rendre à Francfort au début de l'hiver. J'y viendrai alors moi aussi et demanderai à Mühlfeld de nous y retrouver, ou bien j'apporterai la partie d'alto des Sonates pour clarinette, que je voudrais tant faire entendre à Mme Schumann. Ces pièces peu exigeantes ne dérangeront pas trop notre confort – et ce serait beau !

Avec cette belle perspective, je t'envoie mes chaleureuses salutations,

Ton Johannes.

Durant toutes ces années passées à travailler ensemble et à jouer en concert ces Sonates op.120, nous avons souvent évoqué l'alchimie sonore nécessaire pour refléter au mieux l'écriture de Brahms, mettre en valeur son usage des registres et la richesse de sa polyphonie. L'alto Stradivarius que joue Antoine, généreusement prêté par la Fondation Habisreutinger, est constamment tourné vers l'expression du chant et, de fait, possède une couleur unique. Dès lors, trouver un piano doté d'une personnalité similaire et d'une variété de timbres particulière, devint pour nous une évidence.

C'est pourquoi nous sommes infiniment reconnaissants à l'égard de Peter Salisbury de nous avoir si généreusement confié ce chef-d'œuvre signé Bechstein en 1899, que Cédric avait eu la chance de jouer il y a quelques années. Ce piano développe des couleurs uniques dans chaque registre, au point de redéfinir notre approche de cette musique : l'écriture de Brahms, son utilisation des harmonies, son travail sur toutes les tessitures des instruments, sa façon d'imbriquer intimement l'alto et le piano nous ont paru soudain couler de source. À l'instar de l'alto de Stradivarius, chaque note se met à chanter, avec une infinie rondeur, même dans les passages les plus virtuoses ou intenses. L'alliance de ces deux instruments nous a tout simplement offert une clé pour mieux comprendre, mieux jouer cette musique, nous mettre tout entiers au service de l'extraordinaire lyrisme qu'elle dégage. Pour nous ce fut une vraie révélation !

C'est aussi cette puissance lyrique qui nous a attirés vers l'univers magique des lieder de Brahms. Car pour nous cette dimension poétique et expressive se retrouve dans chacune de ses œuvres, qu'elle soit vocale, de chambre ou orchestrale. Conjuguant miraculeusement une concision quasiment minimaliste et une fluidité tout simplement renversante de beauté, ces pièces nous apparaissent comme un concentré d'émotions, un idéal du chant qui pour nous, aboutissait en toute logique à l'art de Matthias Goerne. Son expression naturelle, envoûtante, bouleversante, nous a aidés à dépasser nos propres instruments et à comprendre, par son exemple, que l'émotion musicale peut naître de la respiration et même du corps tout entier.

ANTOINE TAMESTIT & CÉDRIC TIBERGHEN

Octobre 2020

The enchantment of the viola

'I would like to sing myself to death, like a nightingale': did Johannes Brahms recall Schumann's remark to Clara when he gave voice to that songbird four times in his lieder, including the eponymous *Nachtigall* that opens his op.97? However that may be, cantabile melody, whether vocal or instrumental, is a fertile element in his music from beginning to end: from his Piano Sonatas op.1 and op.2, whose slow movements are a distillation of folksong, to his very last works, the *Vier ernste Gesänge* (Four serious songs) for voice and piano op.121 and the posthumously published Chorale Preludes for organ op.122. Three years before those final collections of sacred melodies in the spirit of Luther, he published the Sonatas for clarinet (or viola) and piano op.120, the culmination of this recording.

From the twenty-year-old Hoffmannesque genius of Hamburg to the sixty-four-year-old 'greatest living musician', now resident in Vienna, Brahms's music sang passionately. This explains why the greatest *Liedersänger* of the time were happy to propagate his *Gesänge und Lieder*,¹ many of which, like Schubert's, also pervade his instrumental music. Among those singers were Amalie Joachim, the possessor of a radiant contralto voice, and the famous baritone Julius Stockhausen, both close friends of the composer.

The last bard of German Romanticism, Brahms enjoyed the honour, at the age of twenty, of an embrace in Leipzig from no less than Hector Berlioz. There can be little doubt that he meditated upon the latter's *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration* (1843), with its praise for the viola's 'timbre [which] attracts and captivates attention', its 'sadly passionate strains' in the treble, and 'its overall profoundly melancholic timbre'. Was the only work of Berlioz that Brahms conducted at the Gesellschaft der Musikfreunde (Society of friends of music) in Vienna not *Harold en Italie*, that musical saga in which the Byronic hero is embodied by the viola?

He was clearly captivated by the autumnal, bronzed, glowing sonority of the instrument, an alter ego of the human voice. Splendid pianist though he was himself, he often assigned sublime melodies to the viola in his chamber music, and designated it as a possible substitute for the horn in the Trio op.40 and for the clarinet in the Trio op.114 and the Sonatas op.120.

Whence his idea, in 1864, of combining these two median voices in the *Geistliches Wiegenlied* (Sacred cradle song) written to mark the birth of his godson Johannes Joachim, son of Amalie and Joseph Joachim. To bring out all the intimacy of the Nativity poem by Lope de Vega, translated into German by Geibel, he intertwined the parents' two 'alto voices' (Joseph was a famous violinist, but he also played the viola). The viola enters first, enunciating the old Catholic carol 'Joseph, lieber Joseph mein', counterpointed by the melody of the solo contralto in that ideal fusion of sacred, folk and art song to which the composer so aspired. Twenty years later, in 1884, he was to provide this song with a balancing twin, the Rückert setting *Gestillte Sehnsucht* (Stilled longing). 'Bathed in the golden light of evening', the viola once again states a long melody, which it conserves when the alto voice unfolds its own melody, before their arabesques are interwoven. Brahms published this deeply moving diptych under the modest title *Zwei Gesänge* op.91. A jewel not only of his oeuvre, but of the entire history of German art song.

Also related to a birth is one of Brahms's most universally known pieces, the *Wiegenlied* (Lullaby) op.49 no.4. Like Beethoven, Brahms dreamt of marriage and fatherhood. Unable to achieve that ambition, he often stood godfather to little namesakes . . . In 1868, the year of *Ein deutsches Requiem*, the bachelor composer, permanently traumatised by the death of his beloved mother, presented Bertha and Arthur Faber with this tender syncopated lullaby for the birth of their second son. The tune is based on a Viennese song that Bertha used to sing to him when she was a member of the Hamburger Frauenchor, a ladies' choir that the handsome young Johannes had founded in his native city. What better than the viola to replace the gentle voice of a mother?

Zwei Sonaten f r Clarinette (oder Bratsche) und Piano op. 120

In the early 1890s, Brahms was seriously considering giving up composition when, suddenly, spellbound by Richard Mühlfeld's clarinet-playing, he felt the creative juices running once more. He went on to compose four chamber works for the instrument. But, as in the case of Mozart, that genius of lyrical melody, the wind instrument did not dethrone its stringed counterpart in his heart. Concert pianist though he was, he was always equally delighted by the shimmering sonorities of the two instruments, their ability to conjure up elegiac or epic connotations. And it is worth noting that, contrary to Brahms's general usage, the piano is mentioned second in Simrock's edition. Even though, ever the severe self-critic, he pronounced himself (in a letter to Joachim) not entirely satisfied with his viola version, it is appropriate to consider it as an equally valid alternative in the two Sonatas for clarinet (or viola) and piano op.120.

In Bad Ischl, in mid-September 1894, the composer was in effect declaring himself content with his fertile Indian summer. The two Sonatas op.120 thus mark the culmination and conclusion of his magisterial output of chamber music. Some might take the view that they contributed little in the way of novelty a year after Debussy wrote his String Quartet, and that chamber music tended to become a refuge for this belated Romantic. But he still had this to say . . . and was not to be denied. The late masterpieces of Brahms can only be understood in the same way as those of Bach: an untroubled crowning achievement in an era of change. And this nostalgic burst of creativity earned him the fervent admiration of his younger colleagues Mahler, Schoenberg, Zemlinsky, Reger and many others, all of them also ardent Wagnerians. That says it all.

In their complex simplicity and serene melancholy, the two sonatas transcend Brahms's earlier attainments. In the First, how can one resist the turbulence of the Allegro appassionato in F minor, the sinuous lyricism of the Andante un poco Adagio in A flat major (the key of love for the Romantic composers), the charm of the Allegretto grazioso in the same key, a sort of intermezzo, whose theme, in diminution, also launches the Vivace finale in the tonic major? Beginning Allegro amabile, as befits the key of E flat major, the three-movement Second Sonata reaches its climax in the sweeping central Allegro appassionato in E flat minor, and comes to an end with free variations on what might almost be a folksong: an Andante con moto is followed by an Allegro, once again in a feverish E flat minor – the tone colour of his first published song, *Liebestreu* (Faith in love) op.3 – before the work concludes in the major.

By this juncture in his career, the capricious, passionate imagination of the youthful, Nordic Johannes had yielded to calm. The introspective, meditative soul of the Viennese Brahms – who had nothing more to prove – is intensely expressed in these seven movements where structure, texture and poetry merge into a harmonious whole.

BRIGITTE FRANÇOIS-SAPPEY
Translation: Charles Johnston

1 Brahms used the terms interchangeably for his collections of songs, with no discernible distinction between them. (Translator's note)

Johannes Brahms à Joseph Joachim

14 October 1894

If you are going to Frankfurt, especially in the first half of winter, do let me know. In that case I would go there too, and would either invite Mühlfeld to join me or else bring a viola part with me for two clarinet sonatas which I would like Frau Schumann to hear. These undemanding pieces wouldn't disturb our comfort – but it would be beautiful!

With that pleasant prospect in store and my warm greetings,

Yours,
Johannes.

During all these years spent practising the op.120 Sonatas and performing them in concert together, we've often discussed the sonic alchemy needed to mirror Brahms's writing to the best of our abilities, to bring out his use of registers and the richness of his polyphony. The Stradivarius viola played by Antoine, generously loaned by the Habisreutinger Foundation, retains an unfailing focus on vocal expression and possesses its own unique colour. Taking that as a starting point, it was self-evident that we had to find a piano with a similar personality and a special variety of timbres.

That's why we are infinitely grateful to Peter Salisbury for having so generously entrusted us with the masterpiece made by Bechstein in 1899, which Cédric was lucky enough to play a few years ago. This piano produces such unique colours in every register that it actually redefined our approach to this music: Brahms's textures, his use of harmonies and of every part of the instruments' compass, his way of intimately interweaving the viola and the piano suddenly seemed utterly natural to us. As with the Stradivarius viola, each note begins to sing, with infinite roundness of tone, even in the most virtuosic or intense passages. The combination of these two instruments has quite simply given us a key to understanding and playing this music better, to placing ourselves entirely at the service of the extraordinary lyricism it radiates. It was a true revelation to us!

That same lyrical power attracted us to the magical world of Brahms's lieder. For, in our view, the same poetic and expressive dimension is to be found in each of his works, whether vocal, chamber or orchestral. Miraculously combining an almost minimalistic conciseness with a fluidity simply stunning in its beauty, these pieces appear to us as a compendium of emotions, a cantabile ideal which, for us, led logically to the artistry of Matthias Goerne. His spellbindingly natural and deeply moving expressiveness helped us to go beyond our own instruments and to understand, through his example, that musical emotion can be generated by the breath and even the whole body.

ANTOINE TAMESTIT & CÉDRIC TIBERGHIE

October 2020

Translation: Charles Johnston

Berückender Bratschengesang

„Ich möcht mich tot singen wie die Nachtigall“: Dachte Johannes Brahms wohl an dieses Geständnis von Schumann, wenn er viermal den Singvogel in seinen Liedern vorkommen ließ, z.B. mit *Nachtigall*, dem ersten Stück seines Opus 97? Das kantable Element ist ein entscheidender Stimulus für seine Musik – sei sie vokal oder instrumental –: Das beginnt mit seinen *Klaviersonaten* op. 1 und op. 2, deren langsame Sätze an Volkslieder anklingen, und endet mit den späten *Ernsten Gesängen für Singstimme und Klavier* op. 121 und den (posthum veröffentlichten) *Choralvorspielen für Orgel* op. 122. Drei Jahre vor diesen von Luthers Geist geprägten, letzten Sammlungen sakraler Werke erschienen die *Sonaten für Clarinette (oder Bratsche) und Piano* op. 120 – der Höhepunkt dieser Aufnahme.

In hohem Maße bestimmt also das Gesangliche die Musik von Brahms, von seinen Jahren in Hamburg als 20-jähriges Genie in der Art von E.T.A. Hoffmann bis zu seiner Zeit in Wien als 64-jähriger „größter lebender Musiker“. Und deshalb interpretierten die bedeutenden Liedersänger seiner Epoche mit außergewöhnlichem Vergnügen seine Gesänge und Lieder, von denen etliche ihren Niederschlag in seiner Instrumentalmusik fanden, so wie das bei Schubert der Fall war. Es sei Amalie Joachim mit ihrer strahlenden Altstimme genannt, aber auch der berühmte Bariton Julius Stockhausen – beide waren mit dem Komponisten eng befreundet.

Der letzte Liedkomponist der deutschen Romantik hatte im Alter von zwanzig Jahren in Leipzig die Ehre, von Berlioz ans Herz gedrückt zu werden, dessen *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration* (1843) er bestimmt studiert hatte. Der französische Komponist rühmt darin die Bratsche als ein Instrument, dessen Klang „Aufmerksamkeit erregt und bezaubert“ und „im Allgemeinen von tiefer Schwermut“ sei; in der Höhe habe es einen „traurig-leidenschaftlichen Ausdruck“. War nicht das einzige Werk von Berlioz, das Brahms in Wien bei der „Gesellschaft der Musikfreunde“ dirigieren würde, *Harold en Italie*, diese musikalische Saga, in der die Bratsche für den Helden Lord Byron steht?

Ganz bestimmt hat ihn der herbstliche, goldbraune, funkelnde Klang des Instruments, des „Alter Ego“ der Singstimme, sehr eingenommen. Er ist ein nobler Pianist und betraut die Bratsche in seiner Kammermusik mit erhabenen Melodien, er nennt sie als Alternative zum Horn im *Trio* op. 40 und zur Klarinette im *Trio* op. 114 sowie in den *Sonaten* op. 120.

Daraus entsprang 1864 die Idee, sie mit der Altstimme, die sich ebenfalls in der Mittellage bewegt, zu kombinieren: So etwa im *Geistlichen Wiegenlied*, das er anlässlich der Geburt seines Patenkindes Johannes Joachim, Sohn von Amalie und Joseph Joachim, schrieb. Er deckt das Verborgene des von Geibel ins Deutsche übertragene Gedicht über die Geburt Christi von Lope de Vega auf, indem er den Eltern symbolisch eine Stimme gibt (der berühmte Violinist Joseph Joachim spielte auch Bratsche). Als erstes setzt das Streichinstrument ein und bringt das alte katholische Weihnachtslied *Josef, lieber Josef mein* vor, bevor die kontrapunktische Melodie der Altstimme auf ideale Weise mit dem geistlichen, volkstümlichen und kunstvollen Lied verschmilzt, ganz im Sinne des Schöpfers dieser Musik. Zwanzig Jahre später, 1884, ergänzte Brahms dieses Lied mit *Gestillte Sehnsucht*, der Vertonung eines Gedichts von Rückert. Auch hier beginnt die Bratsche mit einer langen Melodie – „In goldnen Abendschein getaucht“ –, dann setzt die Altstimme ein und beider Arabesken finden in einer Verflechtung zusammen. Brahms veröffentlichte diese beiden ergreifenden Lieder unter dem einfachen Titel *Zwei Gesänge* op. 91. Es handelt sich fraglos um Glanzstücke seines Schaffens und des deutschen Liedrepertoires.

Auch eines seiner bekanntesten Stücke, das *Wiegenlied* op. 49, hat mit einer Geburt zu tun. Wie Beethoven träumte auch Brahms von Heirat und Vaterschaft. Stattdessen wurde er des Öfteren Pate eines kleinen Johannes... 1868, im Jahr des *Deutschen Requiem*, schenkte der Junggeselle, für immer angeschlagen vom Tod der geliebten Mutter, Bertha und Arthur Faber zur Geburt ihres zweiten Sohnes dieses innige, synkopierte Schlaflied. Die Melodie ist angelehnt an ein Wiener Lied, das Bertha etliche Jahre früher im Hamburger Frauenchor sang, den der junge, schöne Brahms in seiner Geburtsstadt gegründet hatte. Was könnte die zarte Stimme einer Mutter besser ersetzen als die Bratsche?

Zwei Sonaten für Clarinette (oder Bratsche) und Piano op. 120

Zu Beginn der 1890er Jahre spielte Brahms ernsthaft mit dem Gedanken, das Komponieren aufzugeben, doch unvermittelt brachte das betörende Klarinettenspiel von Richard Mühlfeld seine Kreativität wieder in Schwung. Er setzte das Instrument daraufhin in vier neuen Kammermusikwerken ein. Doch wie bei Mozart, der auf geniale Weise dem Operngesang zugeneigt blieb, kam es bei Brahms nicht zu einer Verdrängung seiner geliebten Bratsche. Er erfreute sich – auch als Konzertpianist – an den marmorierten Klängen beider Instrumente gleichermaßen, an ihrem Vermögen, elegische Erinnerungen oder weitläufige Rückschau heraufzubeschwören. Man kann im Übrigen feststellen, dass in der Simrock-Ausgabe das Klavier an zweiter Stelle genannt wird, ganz gegen alle Gewohnheit. Auch wenn der stets anspruchsvolle Brahms mit der Fassung für Bratsche nicht vollständig zufrieden war (Brief an Joseph Joachim), ist sie dennoch unbedingt als „gleichwertige“ Alternative in seinen *Zwei Sonaten für Clarinette (oder Bratsche) und Piano* op. 120 zu betrachten.

In Bad Ischl, Mitte September 1894, konnte der Komponist mit seiner Produktivität in diesem Spätsommer zufrieden sein. Seine *Zwei Sonaten* op. 120 sind Krönung und Abschluss seines überragenden kammermusikalischen Schaffens. Es mag kritische Stimmen geben, die einwenden, dass zur selben Zeit Debussys *Streichquartett* entstand, Brahms nichts Neues mehr beizutragen hatte und die Kammermusik zu einem Zufluchtsort für den letzten Romantiker geworden war. Das musste gesagt werden, ohne Zweifel. Man kann die Meisterwerke des späten Brahms freilich nur so auffassen wie die des späten Bach: als einen beschwingten Abschluss in einer Epoche des Umbruchs. Dieser nostalgische Kreativitätsschub von Brahms erregte übrigens höchste Bewunderung seitens seiner Nachfolger Mahler, Schönberg, Zemlinsky, Reger und vielen anderen – glühenden Wagnerianern, nebenbei bemerkt. Das sagt alles.

Mit ihrer komplexen Einfachheit und heiteren Melancholie gehen die beiden Sonaten über die Errungenschaften der Vergangenheit hinaus. Wie soll man ungerührt bleiben gegenüber dem fiebrigen *Allegro appassionato* in f-Moll der ersten Sonate, der fein gezimmerten Poesie des *Andante un poco Adagio* in As-Dur (der Tonart der Liebe bei den Romantikern), dem Reiz des *Allegretto grazioso*, einer Art Intermezzo in der gleichen Tonart, dessen Thema in Diminution das finale *Vivace* in der Durtonart eröffnet? Die dreisätzige zweite Sonate eröffnet mit einem *Allegro amabile* in Es-Dur, wie es sich gehört, und bewegt sich dann auf den Gipfel im ausgedehnten, zentralen *Allegro appassionato* in es-Moll zu, bevor auf freie Variationen über einige Volkslieder ein *Andante con moto* und ein *Allegro* folgen, wiederum im fiebrigen es-Moll – in der gleichen Klangfarbe also wie sein erstes veröffentlichte Lied *Liebestreu* op. 3 –, bevor es zum Schluss wieder nach Dur geht.

In die wunderliche, emotional aufgeladene Vorstellungswelt des Nordländers Brahms scheint Ruhe Einzug zu halten. Die in sich gekehrte, meditative Seele des Wiener Brahms' – der nichts mehr zu beweisen braucht – kommt voll zum Ausdruck in diesen sieben Sätzen, wo Struktur, Textur und Poesie zu einem harmonischen Ganzen verschmelzen.

BRIGITTE FRANÇOIS-SAPPEY
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Johannes Brahms an Joseph Joachim

14. Oktober 1894

*Falls Du etwa, namentlich in der ersten Winterhälfte, nach Frankfurt kämest, lasse es mich doch wissen. Ich käme dann auch, würde entweder Mühlfeld dazu laden oder eine Bratschenstimme mitbringen – zu zwei Klarinetten-Sonaten, die ich gern Frau Schumann hören liesse. Unsere Behaglichkeit würden die anspruchlosen Stücke nicht stören – aber es wäre schön!
Und so denn mit der schönen Aussicht und herzlichem Gruss.*

Dein Johannes

Während all der Jahre, in denen wir zusammen an diesen Sonaten op. 120 arbeiteten und sie zur Aufführung brachten, haben wir oft den erhabenen Klang heraufbeschworen, den es braucht, um die Tonsprache von Brahms optimal wiederzugeben sowie seinen geschickten Umgang mit den Stimmlagen und den Reichtum seiner Polyphonie zur Geltung zu bringen. Die Stradivari-Bratsche, die Antoine spielt – eine großzügige Leihgabe der Stiftung Habisreutinger –, neigt stets zu einem kantablen Ton und weist eine wahrhaft unvergleichliche Klangfarbe auf. So schien es uns naheliegend, nach einem Klavier zu suchen, das ähnlich geartet ist und eine besonders vielfältige Klangpalette bietet. Wir sind daher Peter Salisbury unendlich dankbar, dass er uns großzügig einen meisterhaft gebauten Bechstein aus dem Jahr 1899 anvertraut hat – Cédric hatte schon vor einigen Jahren das Glück, ihn zu spielen. Dieser Flügel verfügt in allen Lagen über einzigartige Klangfarben, und dies führte unverhofft dazu, dass wir unseren Zugang zu dieser Musik neu definierten. Die Tonsprache von Brahms, die Art, wie er Harmonien einsetzt, mit den verschiedenen Lagen der Instrumente arbeitet und Bratsche und Klavier eng miteinander verwebt: Dies schien uns auf einmal ganz klar. Wie die Stradivari-Bratsche „singt“ auch dieser Flügel bei jeder Note und hat selbst in den extrem virtuosen und dichten Passagen einen unermesslich runden Ton. Die Verbindung der beiden Instrumente ist für uns ganz einfach der Schlüssel, um diese Musik noch besser zu verstehen, noch besser zu spielen und uns ganz in den Dienst der außergewöhnlichen Poesie zu stellen, die sie verströmt. Das war für uns wirklich wie eine Erleuchtung!

Und diese Kraft der Poesie ist es auch, die uns in die magische Welt der Lieder von Brahms hineingezogen hat. Denn die lyrische, expressive Dimension findet sich in allen seinen Werken, sei es Vokal-, Kammer- oder Orchestermusik. In diesen Stücken vereinigen sich auf wunderbare Art eine fast minimalistische Prägnanz und ein musikalischer Fluss von schlicht umwerfender Schönheit; sie kommen uns vor wie ein Konzentrat von Emotionen, und sie sind für uns ein Ideal des Gesangs, das direkt zu der Kunst von Matthias Goerne führt. Dessen natürliche, betörende und überwältigende Darstellungsweise hat uns geholfen, über unser eigenes Spiel hinauszugehen und über sein Beispiel zu verstehen, dass musikalische Empfindungen durch die Atmung, wenn nicht gar durch den ganzen Körper entfacht werden können.

ANTOINE TAMESTIT & CÉDRIC TIBERGHEN
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

10. Gestillte Sehnsucht

In goldnen Abendschein getaucht,
Wie feierlich die Wälder stehn!
In leise Stimmen der Vöglein hauchet
Des Abendwindes leises Wehn.
Was lispeln die Winde, die Vögelein?
Sie lispeln die Welt in Schlummer ein.

Ihr Wünsche, die ihr stets euch reget
Im Herzen sonder Rast und Ruh!
Du Sehnen, das die Brust beweget,
Wann ruhest du, wann schlummerst du?
Beim Lispeln der Winde, der Vögelein,
Ihr sehnenen Wünsche, wann schlaft ihr ein?

Ach, wenn nicht mehr in goldne Fernen
Mein Geist auf Traumgefieder eilt,
Nicht mehr an ewig fernen Sternen
Mit sehndem Blick mein Auge weilt;
Dann lispeln die Winde, die Vögelein
Mit meinem Sehnen mein Leben ein.

11. Geistliches Wiegenlied

Die ihr schwebet
Um diese Palmen
In Nacht und Wind,
Ihr heil'gen Engel,
Stillet die Wipfel!

Es schlummert mein Kind.
Ihr Palmen von Bethlehem
Im Windesbrausen,
Wie mögt ihr heute
So zornig sausen!

O rauscht nicht also!
Schweiget, neiget
Euch leis' und lind;
Stillet die Wipfel!
Es schlummert mein Kind.

Der Himmelsknaabe
Duldet Beschwerde,
Ach, wie so müd' er ward
Vom Leid der Erde.

Nostalgie apaisée

Dans les lueurs dorées du soir plongées,
Que solennelles sont les forêts !
Dans les voix douces des petits oiseaux respire
Du vent du soir le doux souffle.
Que chuchotent les vents, les petits oiseaux ?
Ils chuchotent pour endormir le monde.

Souhaits qui toujours vous agitez
En nos cœurs, sans trêve ni repos !
Désir ardent qui émeut la poitrine,
Quand te reposeras-tu, quand sommeilleras-tu ?
Dans le chuchotement des vents, des petits oiseaux,
Souhaits et désirs ardents, quand vous endormirez-vous ?

Ah, si plus jamais, dans les lointains dorés,
Mon esprit ne se hâte sur les ailes du rêve,
Si plus jamais, sur des étoiles infiniment lointaines,
Le regard éperdu, mon œil ne s'attarde ;
Alors le chuchotement des vents et des petits oiseaux,
En même temps que mon désir, aura endormi ma vie.

Berceuse spirituelle

Vous qui planez
Autour de ces palmiers
Dans la nuit et le vent,
Vous, saints anges,
Calmez donc la cime des arbres !

Mon enfant sommeille.
Vous, palmiers de Bethléem,
Dans le mugissement du vent,
Comment se fait-il qu'en ce jour
Si plein de courroux vous siffliez !

Ah, ne faites pas tant de bruit !
Taisez-vous, penchez-vous,
Tout bas, avec douceur ;
Calmez donc la cime des arbres !
Mon enfant sommeille.

L'enfant du ciel
Supporte les épreuves,
Hélas, qu'il était fatigué
De la souffrance terrestre !

Stilled Longing

Bathed in the golden light of evening,
How solemnly the forests stand!
Into the soft voices of the birds
Breathes the soft sighing of the evening wind.
What do the winds and the birds whisper?
They whisper the world to sleep.

Desires that constantly stir
In my heart without respite or peace,
Yearning that agitates my heart,
When will you rest, when will you sleep?
Amid the whispering of the wind and the birds,
Yearning desires, when will you fall asleep?

Ah, when my spirit no longer hastens
Into golden distances on wings of dream,
When my yearning gaze no longer lingers
On eternally distant stars,
Then the winds and the birds
Will whisper my life away with my yearning.

Sacred Cradle Song

You who hover
About these palms
In night and wind,
You holy angels,
Hush the treetops!

My child is asleep.
You palms of Bethlehem
In the roaring wind,
How can you bluster
So angrily today?

Oh, rage not so!
Be silent, bend down
Softly and gently;
Hush the treetops!
My child is asleep.

The heavenly child
Endures suffering;
Ah, how weary he has grown
With the world's sorrows!

Ach nun im Schlaf ihm
Leise gesänftigt
Die Qual zerrinnt,
Stillet die Wipfel!
Es schlummert mein Kind.

Grimmige Kälte
Sauset hernieder,
Womit nur deck' ich
Des Kindleins Glieder!

O all ihr Engel,
Die ihr geflügelt
Wandelt im Wind,
Stillet die Wipfel!
Es schlummert mein Kind.

Hélas, qu'à présent, dans son sommeil,
Doucement apaisé,
Son tourment se dissipe,
Calmez donc la cime des arbres !
Mon enfant sommeille.

Un terrible froid
Siffle et descend,
Avec quoi vais-je donc couvrir
Les membres de ce petit enfant ?

Ô vous tous, anges,
Vous qui, ailés,
Allez dans le vent,
Calmez donc la cime des arbres !
Mon enfant sommeille.

Traduction : © Libella, Paris, 2010

Ah, now, gently eased
In slumber,
His anguish melts away.
Hush the treetops!
My child is asleep.

Bitter cold
Blows down on us.
With what shall I cover
The baby's limbs?

O all you angels
Who wing your way
Through the wind,
Hush the treetops!
My child is asleep.

Translation: Charles Johnston

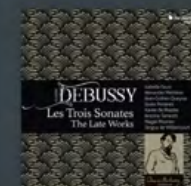


ANTOINE TAMESTIT - selected discography
All titles available in digital format (download and streaming)

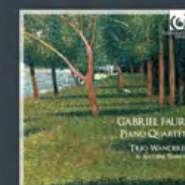
BEL CANTO
The Voice of Viola
Works by Vieuxtemps,
Donizetti, Bellini, etc.
Antoine Tamestit, Cédric Tiberghien
CD HMM 902277



JOHANN SEBASTIAN BACH
Sonatas for Viola [da gamba] & Harpsichord
With Masato Suzuki, harpsichord
CD HMM 902259



CLAUDE DEBUSSY
The Three Sonatas, The Late works
*With Isabelle Faust, Magali Mosnier,
Jean-Guilhen Queyras, Xavier de Maistre,
Alexander Melnikov, Javier Perianes,
Tanguy de Williencourt*
CD HMM 902303



GABRIEL FAURÉ
Piano Quartets nos. 1 & 2
With Trio Wanderer
CD HMC 902032

ARNOLD SCHOENBERG
Verklärte Nacht / La Nuit transfigurée
*With Isabelle Faust, A.K. Schreiber, D. Waskiewicz,
C. Poltéra & J.G. Queyras*
CD HMM 902341



JÖRG WIDMANN
Viola Concerto / Duos / Jagdquartett
*With Marc Bouchkov, Bruno Philippe, Signum Quartett
Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks
Daniel Harding, conducting*
CD HMM 902268



CEDRIC TIBERGHIE - selected discography

All titles available in digital format (download and streaming)



JOHANNES BRAHMS
Hungarian Dances
CD HMC 902015



JOHANNES BRAHMS
Piano Concerto no. 1 / Haydn Variations
Prague Philharmonia
Jiří Bělohlávek, conducting
CD HMC 901977



MATTHIAS GOERNE - selected discography

All titles available in digital format (download and streaming)



JOHANNES BRAHMS
Ein deutsches Requiem
With Christiane Karg,
Swedish Radio Symphony Orchestra & Choir
Daniel Harding, conducting
CD HMM 902635



JOHANNES BRAHMS
Vier ernste Gesänge op.121
With Christoph Eschenbach, piano
CD HMC 902174



All the latest news of the label and its releases on

www.harmoniamundi.com

Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés

Une boutique en ligne est désormais disponible sur l'onglet "Boutique"
ou à l'adresse **boutique.harmoniamundi.com**

NEW! An online store is now accessible on the tab 'Store'
or at **store.harmoniamundi.com**

harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2021

Enregistrement : septembre et novembre 2019, Teldex Studio Berlin (Allemagne)

Direction artistique, montage et mastering : Martin Sauer et René Möller, Teldex Studio Berlin

Prise de son : Tobias Lehmann et René Möller, Teldex Studio Berlin

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Illustration : Johannes Itten, *Herbst*, 1963, huile sur toile, collection privée © Adagp, Paris, 2020

Photo Antoine Tamestit : © Philippe Matsas

Photo Cédric Tiberghien : © Jean-Baptiste Millot

Photo Matthias Goerne : © Marco Borggreve

Maquette : Atelier harmonia mundi