

BRAHMS & CONTEMPORARIES | VOL. 1

CHANDOS

Brahms: Piano Quartet No. 2 in A major
Le Beau: Piano Quartet in F minor



KALEIDOSCOPE CHAMBER COLLECTIVE



Heritage Images / Fine Art Images / AKG Images, London

Luise Adolpha Le Beau, 1872

Brahms and Contemporaries, Volume 1

Johannes Brahms (1833 – 1897)

Quartet No. 2, Op. 26 (1861) 49:31

in A major • in A-Dur • en la majeur

for Piano, Violin, Viola, and Cello

Frau Dr. Elisabeth Rösing zugeeignet

1	Allegro non troppo	16:49
2	Poco Adagio	11:06
3	Scherzo. Poco Allegro – Animato – Trio – Scherzo da Capo senza repl. sin' al Fine	10:51
4	Finale. Allegro – Tranquillo – Animato	10:44

Luise Adolpha Le Beau (1850 – 1927)

Quartet, Op. 28 (c. 1884) 23:08

in F minor • in f-Moll • en fa mineur

for Piano, Violin, Viola, and Cello

Dem hochverehrten Meister Herrn Generalmusikdirektor

Dr. Franz Lachner

- | | | | |
|-----|-----|---|------|
| [5] | I | Adagio – Allegro con fuoco – Calando – Con fuoco – [] – Con fuoco –
Tempo I – Con fuoco – [] – Con fuoco – [] – Con fuoco | 6:56 |
| [6] | II | Adagio | 6:38 |
| [7] | III | Tempo di Mazurka – Intermezzo –
Da Capo il tempo di Mazurka e poi la Coda –
Coda | 3:34 |
| [8] | IV | Finale. Allegro – Adagio – Allegro – Con fuoco –
Molto Allegro | 6:01 |

TT 72:47

Kaleidoscope Chamber Collective

Elena Urioste violin

Rosalind Ventris viola

Laura van der Heijden cello

Tom Poster piano

Brahms / Le Beau: Piano Quartets

Introduction

The instrumental combination of piano, violin, viola, and cello represented by the two works recorded here might be understood either as a piano trio (piano, violin, cello) augmented by the inclusion of the viola, perhaps to thicken middle registers, or as the combination of keyboard instrument and string trio, with the attendant potential for blending or confrontation that might thereby arise. It seems in fact to have been the accompanied keyboard divertimento, and the early keyboard concerto, of the later eighteenth century, that were the true historical forebears of the piano quartet as established by around 1800. The genre was particularly popular in Vienna from the 1780s onward: Mozart's two contributions (KV 478 and KV 493) date from 1785 and 1787 respectively, and were followed by works by Hoffmeister, Förster, and others. The three teenage examples by Beethoven (WoO 36), composed in Bonn, belong to that earlier year, while his Op. 16 arrangement of his Quintet for Piano and Winds (1801, originally 1796) is a reminder that the piano quartet was not

only a vehicle for original compositions: the market for arrangements was particularly strong among Parisian publishers, many such offerings being directed toward dilettante – often female – players. Mendelssohn's first three published opuses (1822, 1823, and 1825) were piano quartets; Schumann, too, composed or sketched three early examples, in 1828–29 (only that in C minor, WoO E1, was completed, though not published until 1979), while his Op. 47 in E flat (1842) may be regarded as the gateway to the establishment of this instrumental combination as a serious medium for chamber music in the later nineteenth century.

Which brings us to Brahms.

Brahms: Piano Quartet No. 2 in A major, Op. 26

According to his great friend Joseph Joachim, the origins of the Piano Quartet, Op. 26, of Johannes Brahms (1833–1897), and of its companion piece, the Piano Quartet in G minor, Op. 25, reach as far back as 1855; the main period of composition, however, was the year 1861. Op. 26 was composed in the

North Rhine-Westphalian city of Hamm, where Brahms was staying with Dr Elisabeth Rösing, widow of his pupil Jakob Georg Hermann Rösing and aunt to two members of his Hamburg *Frauenchor*; she would become the dedicatee of the work. Although Op. 26 was not completed until the autumn, Brahms was in a position to send the third movement to Clara Schumann during the summer. In a letter of 29 July she commented at length, and with characteristic incisiveness:

I don't know the scherzo in A major well enough yet, but I have followed the beautiful intricacies of the theme with great interest. It winds in and out so wonderfully, and one thing develops out of the other... The trio is very fresh and the rhythm is original. The sixth and seventh bars struck me at first as unpleasing, but one gets used to them. I think it is the same with this piece as with many others of yours – one only really gets to like it when one knows it thoroughly and has heard it often.

In the D minor Trio that forms the central section of this Scherzo movement, Brahms indulges his love of the contrapuntal device of canon: two-bar units in octaves overlap between piano and strings at the distance of one bar. It is not straightforward to see why

Clara should have taken exception to the two bars in question, although she may have felt that the right-hand leaps up and down the A octave (and in octaves) were somewhat precarious or ungrateful compared to other figurations in this section. Her more general comments concerning the Scherzo, though, are interesting in that what she describes is essentially what Arnold Schoenberg would later define as 'developing variation', a compositional technique that he associated particularly with Brahms, and demonstrated in relation to the G minor Quartet. Walter Frisch, however, argues that the A major Quartet is the more successful work in this respect, and has demonstrated how, in the first movement also, 'one thing develops out of the other', as Clara put it, in a continuous process that involves metrical dislocation and also begins to blur the boundaries between exposition and development and between development and recapitulation within the sonata form design.

Indeed, Clara herself regarded the A major Quartet as the better of the two, and implied that Brahms did also, when she wrote on 10 July 1863 to report on two recent performances she had given in Baden-Baden, to such distinguished musicians as Anton Rubinstein ('though he does not understand

it yet'), Franz Lachner, Hermann Levi, and Theodor Kirchner:

I must admit that you are right after all
and that it is more beautiful than the
G minor, more important from the
musical standpoint, and the first
movement is much more finished.

One can only wonder what she thought of the slow movement, in the dominant key of E major, which is the undoubted emotional heart of the work, and distinguished in tone colour by the muted strings (as Brahms advised Adolf Schüßing in a letter of 19 June 1864, mutes could be made of metal or wood, and metal ones 'dampen the sound far too much for passages in chamber music, as in mine') and use of the *una corda* pedal in the eerie passages in which arpeggiated diminished sevenths in the piano alternate with a repeated two-note figure in the strings. This ranks as one of the most sonorously distinctive movements Brahms ever composed.

The first audiences, however, thought less of Op. 26 than did Clara and her circle. Brahms premièred it at the Vienna Musikvereinsaal on 29 November 1862, along with Joseph Hellmesberger, Franz Dobyhal, and Heinrich Röer, all playing from manuscript (the first edition was published,

by Simrock, in Bonn, only in June 1863).

It was the first work in a programme that launched Brahms as a solo pianist in Vienna, playing a Bösendorfer instrument: the remainder of the programme included Bach's Toccata in F, BWV 540, Brahms's 'Handel' Variations, Op. 24, and Schumann's *Fantasie*, Op. 17, interspersed with unidentified vocal solos. The critic Eduard Hanslick found the themes dry and prosaic, and Brahms himself told Joachim that 'here music of a more excited character is more popular just now (probably partly through Wagner)'.

Le Beau: Piano Quartet in F minor, Op. 28

If Brahms sometimes had to contend with negative criticism, this was nothing compared to the experience of a female composer in later nineteenth-century Germany. 'Why shouldn't I state openly that I always feel mistrust when I pick up a work bearing the name of a woman?', declared August Bungert in 1876, reviewing a composition by Luise Adolpha Le Beau (1850 – 1927) who, despite her French-sounding name, was born in Rastatt, in the Duchy of Baden. Her precocious musical ability, supported and nurtured by her parents though often opposed in wider society, led to a peripatetic life that involved periods of tuition with Clara Schumann and private

study with Josef Rheinberger, in Munich, until that relationship soured. Frequent blocks to her professional advancement – despite her undoubted skills as composer, pianist, and critic, she had no chance of being appointed to a teaching role in the academy, for example – led to her essential withdrawal from public life, especially following the death of her parents, in 1896.

Even so, her talents were not always dismissed. The Piano Quartet in F minor, Op. 28, composed c. 1884, was performed in the Leipzig Gewandhaus that year to great critical acclaim; indeed, Julius Riedel, who was responsible for concerts in that venue, told her that her success eclipsed any he had known there. It was in 1884, too, that she met Brahms and Hanslick while on a concert tour to Vienna; both invited her to show them her compositions, and responded positively.

By 1884, Brahms had already published two instrumental works in F minor: the Piano Sonata, Op. 5 (1854), and the Piano Quintet, Op. 34 (1865); a third example, the first of the two Clarinet Sonatas, Op. 120, lay a decade in the future. It is possible that the Quintet, in particular, influenced Le Beau's composition, especially in its insistence upon the minor mode. Both works preserve the minor at the end of their outer movements, despite turns

to the parallel major beforehand. The triplet division of the crotchet in Brahms's finale leads to a shift to 6/8 metre, which is the time signature in which Le Beau's Finale is couched. That both turn to the relative major (A flat) for their slow movements, each placed second, is more conventional; but Le Beau's predilection for the minor mode is further evidenced in the choice of the submediant minor (notated enharmonically as C sharp minor) for her third movement *Tempo di Mazurka*, while even the second group in the first movement exposition, which opens conventionally enough in the relative major, again yields to its parallel minor mode by the close. Brahms had chosen C sharp minor as the key of his first movement second group, and it also appears toward the end of the finale; and like Le Beau, he eschewed the conventional tonic key for his third movement Scherzo, which is cast in C minor.

While the technique of developing variation imparts a subcutaneous layer of connection and growth across the individual movements of Brahms's Op. 26, Le Beau's four-movement scheme exemplifies cyclic form, whereby material from the opening of the work reappears at its end. More specifically, the twelve-bar *Adagio* introduction to the first movement, given to the strings alone,

reappears, initially reharmonised so as to begin in the relative major. This then yields to eight bars of Finale material, poised over a dominant pedal, which themselves yield to the return of the tonic in the guise of the first subject (*Con fuoco*) from the first movement. After fourteen bars of this, the material of the Finale reasserts itself to bring the work to its dramatic conclusion. The recall of the first movement material is unmistakable, yet this interleaving of different realms of music remains precisely that: the intention does not appear to be to reveal any derivational relationships.

The Piano Quartet by Le Beau testifies amply to her skill and range as a pianist, just as the A major Piano Quartet does to those of Brahms. But, like Op. 26 in the case of Brahms, it demonstrates, too, her ability to understand the medium of the piano quartet and handle it as a totality, so that the texture never becomes one of solo keyboard instrument with accompanimental strings. Her Op. 28 is dedicated 'to the highly esteemed master, general music director Franz Lachner', who had taught her own teacher Rheinberger, and had been among those so enthused by Brahms's Op. 26 when Clara Schumann introduced it to them in Baden-Baden some twenty years earlier.

© 2024 Nicholas Marston

A note by the performers

For an ensemble whose recordings have tended to prioritise repertoire from off the beaten track, the chamber music of Brahms might seem a surprising focus for the three-album series which this disc inaugurates. Of course, no excuse is needed to celebrate the music of Brahms, and it is an immense privilege for Kaleidoscope Chamber Collective to record these works; but we also felt it could be particularly illuminating to pair each of Brahms's three glorious piano quartets with a work by a lesser-known contemporary, amplifying the voices of composers who have not always been given the hearing they deserve. Indeed, the genre of the piano quartet itself could be described (at least in relation to the piano trio and piano quintet) as slightly neglected by both composers and performers – yet it is an instrumental combination to which the musicians of Kaleidoscope have always felt especially drawn, not least because the comparatively small body of works in the genre seems to contain a disproportionate amount of the most perfect chamber music of all time.

In his lifetime, the second piano quartet by Brahms was the most often performed of the three, while in the present day it is the

least often heard in the concert hall. Less overtly dramatic and more expansive than the other two works, the A major Quartet, with its serene radiance and long-breathed lines, seems a particularly welcome haven in today's hectic world. Luise Adolpha Le Beau's sole Piano Quartet, as Nicholas Marston informs us, received an unprecedented ovation on its première, in Leipzig, which makes it particularly unfair that it should be so rarely performed these days. Like the works chosen for the later albums in this series, we hope that it will now find itself subject to a serious reappraisal.

Our deepest thanks, as ever, to Ralph Couzens, Jonathan Cooper, and all at Chandos for giving us the space and opportunity to share this wonderful music more widely. Tom would like to dedicate this album to his father, Jem Poster, who shares his great love for the chamber music of Brahms.

© 2024 Tom Poster and Elena Urioste
Kaleidoscope Chamber Collective

Hailed by *The Times* for its 'exhilarating performances', the **Kaleidoscope Chamber Collective** was dreamed up in 2017 by Tom Poster and Elena Urioste, who met through the BBC Radio 3 New Generation

Artists scheme. The Collective operates with a flexible roster which features many of today's most inspirational musicians, both instrumentalists and singers, and its creative programming is marked by an ardent commitment to celebrating diversity of all forms and a desire to unearth lesser-known gems of the repertoire. In 2020, it was appointed Associate Ensemble at Wigmore Hall, where the group makes multiple appearances each season and, in May 2021, was invited to give the Hall's 120th anniversary concert. It broadcasts regularly on BBC Radio 3 and has recently been ensemble-in-residence at the Aldeburgh Festival, Kettle's Yard, Ischia Music Festival, and Cheltenham Festival where the group gave several world premières and collaborated with Sir Simon Russell Beale and the cast of *The Lehman Trilogy*. Its previous recordings for Chandos Records have been named Editor's Choice in *Gramophone*, shortlisted for *BBC Music Magazine* and *Gramophone* awards, and appeared in the list of '10 best classical records of 2022' in *The Times*.

Passionate about inspiring the next generation of musicians, the Kaleidoscope Chamber Collective has featured in the Learning Festival of Wigmore Hall, directed courses for the Benedetti Foundation, and held a

visiting professorship at the Royal Academy of Music. Recent performance highlights include collaborations with Hilary Hahn, a début at the BBC Proms, and a tour of the

USA. For more information, please see www.kaleidoscopecc.com, where you can also find links to the websites of the individual musicians.



The musicians during the recording sessions

Brahms / Le Beau: Klavierquartette

Einleitung

Die Instrumentenkombination Klavier, Violine, Bratsche und Cello, welche durch die beiden hier eingespielten Werke vertreten wird, kann entweder als durch Einbeziehung der Bratsche – möglicherweise zur Verdichtung der Mittelregister – erweitertes Klaviertrio (Klavier, Violine, Cello) oder als Kombination von Tasteninstrument und Streichtrio verstanden werden, und zwar mit dem sich jeweils daraus ergebenden dazugehörigen Potential für Verschmelzung oder Konfrontation. Tatsächlich scheinen das begleitete Divertimento und das frühe Konzert für Tasteninstrument des späteren achtzehnten Jahrhunderts die wahren historischen Vorfahren des sich bis 1800 herausgebildeten Klavierquartetts gewesen zu sein. Das Genre erfreute sich von den 1780er Jahren an besonders in Wien großer Beliebtheit: Die beiden Beiträge Mozarts (KV 478 und KV 493) stammen jeweils aus den Jahren 1785 und 1787, und ihnen folgten Werke von Hoffmeister, Förster und anderen. Die drei jugendlichen Beispiele Beethovens, die in Bonn entstanden (WoO 36), entstammen ebenfalls

dem Jahr 1785, während seine als op. 16 erschienene Bearbeitung seines Quintetts für Klavier und Bläser (1801, ursprünglich 1796) daran erinnert, dass das Klavierquartett nicht nur als Vehikel für Originalkompositionen diente: Die Nachfrage nach Bearbeitungen war insbesondere unter Pariser Verlagen groß, und viele von ihnen zielten auf – oftmals weibliche – Laien ab. Bei Mendelssohns ersten drei veröffentlichten Opusnummern (1822, 1823 und 1825) handelte es sich um Klavierquartette; auch Schumann schrieb oder entwarf zwischen 1828 und 1829 drei frühe Beispiele – von denen lediglich das in c-Moll WoO E1 fertiggestellt, doch erst 1979 veröffentlicht wurde –, während sein op. 47 in Es-Dur (1842) als Ausgangspunkt für die Etablierung dieser Instrumentenkombination als ernstzunehmendes kammermusikalisches Medium im späteren neunzehnten Jahrhundert betrachtet werden kann.

Womit wir zu Brahms kommen.

Brahms: Klavierquartett Nr. 2 in A-Dur op. 26

Laut seinem engen Freund Joseph Joachim

reichen die Wurzeln des Klavierquartetts op. 26 von Johannes Brahms (1833 – 1897) und seines Begleitstücks, des Klavierquartetts in g-Moll op. 25, bis ins Jahr 1855 zurück. Der Hauptzeitraum ihrer Komposition war jedoch das Jahr 1861. Op. 26 entstand in Hamm, im heutigen Nordrhein-Westfalen, wo Brahms bei Dr. Elisabeth Rösing, der Witwe seines Schülers Jakob Georg Hermann Rösing und Tante von zwei Mitgliedern seines Hamburger Frauenchors, wohnte – ihr widmete er später das Werk. Obwohl op. 26 erst im Herbst fertiggestellt wurde, war Brahms bereits im Sommer in der Lage, den dritten Satz an Clara Schumann zu senden. In einem Brief vom 29. Juli kommentierte sie das Werk ausführlich und mit charakteristischer Prägnanz:

Das Scherzo in A dur kenne ich noch zu wenig, habe aber doch mit großem Interesse die schönen Verwebungen des Themas verfolgt – das schlingt sich immer so schön ineinander und entwickelt sich wieder ebenso eines aus dem andern. ... Das Trio ist recht frisch, und eigentümlich im Rhythmus, die 6 und 7 Takte frappten mich erst nicht angenehm, aber daran gewöhnt man sich. Ich glaube, mit diesem Stücke ist es wie mit manchem von Dir, das

wird einem erst recht lieb, wenn man es genau kennt, erst oft gehört hat.

Im Trio in d-Moll, welches den zentralen Abschnitt dieses Scherzos ausmacht, gibt sich Brahms seiner Vorliebe für das kontrapunktische Mittel des Kanons hin: Zweitaktige Einheiten in Oktaven überlappen zwischen Klavier und Streichern im Abstand von einem Takt. Es ist nicht eindeutig ersichtlich, warum Clara an den beiden fraglichen Takten Anstoß nimmt, obwohl sie womöglich meinte, dass die Sprünge der rechten Hand die A-Oktave auf und ab (und in Oktaven) im Vergleich zu den anderen Figurationen in diesem Abschnitt recht heikel oder undankbar seien. Ihre allgemeineren Anmerkungen zum Scherzo sind jedoch insofern interessant, als dass sie im Grunde das beschreibt, was Schönberg später als „entwickelnde Variation“ definieren sollte, eine Kompositionstechnik, die er besonders mit Brahms assoziierte und in Bezug auf das g-Moll-Quartett vor Augen führte. Walter Frisch argumentiert dagegen, dass das Quartett in A-Dur in dieser Hinsicht das gelungenere Werk ist, und hat demonstriert, wie sich im ersten Satz „wieder ebenso eines aus dem andern“ entwickelt, wie Clara es ausdrückte, und zwar in einem fortlaufenden Prozess, zu dem metrische Verlagerung gehört

und der auch damit beginnt, die Grenzen zwischen Exposition und Durchführung sowie zwischen Durchführung und Reprise innerhalb der Sonatenhauptsatzform zu verwischen.

Tatsächlich erachtete Clara selbst das A-Dur-Quartett als das bessere der beiden und deutete an, dass Brahms es ebenso tat, als sie am 10. Juli 1863 über zwei Aufführungen schrieb, welche sie kurz zuvor in Baden-Baden vor so bedeutenden Musikern wie Anton Rubinstein („doch der versteht es noch nicht“), Franz Lachner, Hermann Levi und Theodor Kirchner gegeben hatte:

Ich muß Dir doch recht geben, daß es schöner ist als das G moll, bedeutender auch musikalisch, der erste Satz auch viel abgerundeter.

Man kann sich nur fragen, was sie von dem langsamen Satz in der Dominante E-Dur hielt, zweifellos das emotionale Herzstück des Werks, der sich in seiner Klangfarbe durch die gedämpften Streicher auszeichnet (wie Brahms Adolf Schübring in einem Brief von 19. Juni 1864 nahelegte, konnten Dämpfer sowohl aus Holz als auch aus Metall hergestellt werden, und „letztere dämpfen viel zu stark für Stellen in Kammermusik wie bei mir“), sowie durch den Einsatz des *una corda* Pedals in den unheimlichen

Passagen, in denen arpeggierte verminderte Septakkorde im Klavier mit einer wiederholten Zweitonfigur in den Streichern alternieren. Dieser Satz zählt zu den klanglich unverwechselbarsten, die Brahms je schrieb.

Die ersten Zuhörerinnen und Zuhörer hielten jedoch weniger von op. 26 als Clara und ihr Kreis. Brahms spielte am 29. November 1862 gemeinsam mit Joseph Hellmesberger, Franz Dobyhal und Heinrich Röer im Wiener Musikverein die Uraufführung des Quartetts, wobei alle aus dem Manuskript spielten, da die erste Ausgabe erst im Juni 1863 bei Simrock in Bonn erschien. Es war das erste Werk in einem Programm, das Brahms in Wien als Solo-Pianist einführte, und er spielte ein Instrument von Bösendorfer. Die restliche Programmfolge umfasste Bachs Toccata in F-Dur BWV 540, Brahms' „Händel“-Variationen op. 24 und Schumanns *Fantasie* op. 17, unterbrochen von nicht überlieferten Gesangssoli. Der Kritiker Eduard Hanslick empfand die Themen als trocken und prosaisch, und Brahms selbst sagte zu Joachim „hier ist grade (wohl mit durch Wagner) die Musik aufgeregteren Charakters viel beliebter“.

Le Beau: Klavierquartett in f-Moll op. 28
Auch wenn Brahms sich hin und wieder mit negativer Kritik auseinandersetzen musste,

so war dies mitnichten mit den Erfahrungen einer Komponistin im Deutschland des späteren neunzehnten Jahrhunderts zu vergleichen. Wie August Bungert 1876 in seiner Kritik einer Komposition von Luise Adolpha Le Beau (1850 – 1927), die ihrem französisch klingenden Namen zum Trotz in Rastatt im Großherzogtum Baden geboren wurde, offen zugab, verspürte er immer Misstrauen, wenn er ein Werk zur Hand nahm, welches den Namen einer Frau trug. Le Beaus frühreife musikalische Begabung, welche von ihren Eltern unterstützt und gefördert, im weiteren gesellschaftlichen Rahmen jedoch oft abgelehnt wurde, führte zu einem rastlosen Leben, zu dem zeitweise Unterricht bei Clara Schumann und ein privates Studium bei Josef Rheinberger in München gehörten, bis diese Beziehung umschlug. Häufige Hürden, die ihrem professionellen Fortkommen im Weg standen – so hatte sie beispielsweise trotz ihrer unzweifelhaften Fähigkeiten als Komponistin, Pianistin und Kritikerin keine Chance auf eine Berufung zu einem Lehramt an der Akademie –, führten schließlich, besonders nach dem Tod ihrer Eltern im Jahr 1896, zu ihrem weitestgehenden Rückzug aus dem öffentlichen Leben.

Dennoch wurde ihr Talent nicht immer missachtet. Das Klavierquartett in f-Moll

op. 28, das etwa 1884 entstand, wurde im gleichen Jahr im Leipziger Gewandhaus zu großem kritischen Beifall aufgeführt. Tatsächlich sagte ihr Julius Riedel, der für die dortigen Konzerte verantwortlich war, dass ihr Erfolg jeden anderen, den er dort erlebt hatte, in den Schatten stellte. Ebenfalls 1884 traf sie während einer Konzertreise nach Wien Brahms und Hanslick, wo beide sie einluden, ihnen ihre Kompositionen zu zeigen, auf welche sie positiv reagierten.

1884 hatte Brahms bereits zwei Instrumentalwerke in f-Moll veröffentlicht: die Klaviersonate op. 5 (1854) und das Klavierquintett op. 34 (1865). Ein drittes Beispiel, die erste der beiden Klarinettensonaten op. 120, lag noch ein Jahrzehnt in der Zukunft. Es ist möglich, dass besonders das Quintett Le Beaus Komposition beeinflusste, und zwar speziell in seinem nachdrücklichen Beharren auf dem Tongeschlecht Moll. Beide Werke bleiben am Ende ihrer Außensätze, trotz vorheriger Abweichungen in die Durparallele, im Moll. In Brahms' Finale leitet die Unterteilung der Viertel in Triolen zu einem 6/8-Metrum über, also jener Taktart, in der Le Beaus Finale steht. Dass beide für ihre langsamen Sätze, die jeweils an zweiter Stelle stehen, die parallele Durtonart (As) wählen, ist ein

cher konventioneller Zug. Doch ein weiteres Beispiel für Le Beaus Vorliebe für Moll ist ihre Wahl der Moll-Subdominantparallele (enharmonisch als cis-Moll notiert) für den dritten Satz *Tempo di Mazurka*, während sogar die zweite Gruppe in der Exposition des ersten Satzes, der ganz konventionell in der Durparallele beginnt, bis zum Ende wieder dem gleichnamigen Moll weicht. Brahms hatte als Tonart für die zweite Gruppe des ersten Satzes cis-Moll gewählt, und es taucht auch gegen Ende des Finales auf; und wie Le Beau mied auch er im Scherzo seines dritten Satzes, das in c-Moll steht, die herkömmliche Tonika-Tonart.

Während die Technik der entwickelnden Variation Brahms' op. 26 über die individuellen Sätze hinweg eine unterschwellige Ebene von Verbindung und Wachstum verleiht, ist Le Beaus viersätziges Schema beispielhaft für die zyklische Form, in der Material vom Anfang des Werks an seinem Ende wiederkehrt. Genauer gesagt erscheint die zwölftaktige *Adagio* Einleitung zum ersten Satz, für die Streicher allein, erneut und zwar zunächst reharmonisiert, damit sie in der Durparallele beginnt. Diese weicht dann acht Takte mit Material des Finales, welche über einem Dominant-Orgelpunkt balancieren und wiederum der Rückkehr der Tonika im

Gewand des ersten Themas (*Con fuoco*) aus dem ersten Satz Platz machen. Nach vierzehn Takten davon behauptet sich das Material des Finales und bringt das Werk zu seinem dramatischen Abschluss. Die Erinnerung an den ersten Satz ist unverkennbar, doch diese Verzahnung verschiedener Bereiche der Musik bleibt genau das: Es scheint sich nicht um ein Vorhaben zur Enthüllung abgeleiteter Verwandtschaften zu handeln.

Das Klavierquartett Le Beaus bezeugt umfangreich ihr Geschick und ihre Bandbreite als Pianistin, ebenso wie das A-Dur-Klavierquartett jene von Brahms. Aber wie dessen op. 26 demonstriert das Werk auch die Fähigkeit, das Medium des Klavierquartetts zu verstehen und es in seiner Ganzheit zu handhaben, so dass die Textur nie zu der eines Soloklaviers mit Streicherbegleitung wird. Sie widmete ihr op. 28 "dem hochverehrten Meister, Herrn Generalmusikdirektor Dr. Franz Lachner", der ihren eigenen Lehrer Rheinberger unterrichtet hatte und der zu denen gehörte, die so begeistert von Brahms' op. 26 gewesen waren, als Clara Schumann es ihnen zwanzig Jahre zuvor in Baden-Baden vorgestellt hatte.

© 2024 Nicholas Marston
Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Anmerkungen der Interpreten

Für ein Ensemble, dessen Einspielungen bisher dazu tendierten, eher unkonventionellem Repertoire den Vorzug zu geben, mag die Wahl der Kammermusik von Brahms für die mit dieser CD beginnende Reihe von drei Alben ein ungewöhnlicher Schwerpunkt erscheinen. Es bedarf selbstredend keinerlei Entschuldigung, um die Musik Brahms' zu feiern, und diese Werke aufzunehmen stellt für die Kaleidoscope Chamber Collective ein ungeheures Privileg dar, doch wir glaubten auch, dass es besonders aufschlussreich sein könnte, Brahms' drei herrliche Klavierquartette mit jeweils einem Werk eines weniger bekannten Zeitgenossen zu kombinieren und so näher auf die Stimmen von Komponisten und Komponistinnen einzugehen, denen nicht immer soviel Gehör geschenkt wurde, wie sie es verdient hätten. Tatsächlich könnte man sagen, dass das Genre des Klavierquartetts an sich (zumindest im Vergleich mit denen des Klaviertrios und des Klavierquintetts) etwas stiefmütterlich behandelt wird, und zwar sowohl von Komponisten als auch von Ausführenden – dabei handelt es sich um eine Instrumentenkombination, zu der sich die Musiker und Musikerinnen von Kaleidoscope schon immer besonders

hingezogen gefühlt haben, nicht zuletzt weil der relativ kleine Werkkatalog des Genres einen unverhältnismässig großen Anteil an der perfektsten Kammermusik aller Zeiten zu enthalten scheint.

Zu Brahms' Lebzeiten war es sein zweites Klavierquartett, welches am häufigsten von den dreien aufgeführt wurde, während es heute am seltensten im Konzertsaal zu hören ist. Weniger offenkundig dramatisch und ausladender als die anderen beiden Werke, scheint das Quartett in A-Dur mit seinem abgeklärten Strahlen und seinen langen Atemlinien in der heutigen hektischen Welt eine besonders willkommene Zuflucht darzustellen. Wie wir aus Nicholas Marstons Text erfahren, wurde Luise Adolpha Le Beaus einziges Klavierquartett bei seiner Uraufführung in Leipzig mit nie da gewesenen Ovationen aufgenommen, weshalb es besonders unfair erscheint, dass es heute so selten aufgeführt wird. Wir hoffen, dass es ebenso wie die anderen Werke, die für die späteren Aufnahme dieser Reihe ausgewählt wurden, jetzt eine ernsthafte Neubewertung erleben wird.

Unser tief empfundener Dank geht wie immer an Ralph Couzens, Jonathan Cooper und alle anderen bei Chandos für den Spielraum und die Möglichkeit, diese wunderbare Musik in einem größeren

Rahmen zu teilen. Tom möchte dieses Album seinem Vater, Jem Poster, widmen, der seine große Leidenschaft für die Kammermusik Brahms' teilt.

© 2024 Tom Poster und Elena Urioste

Kaleidoscope Chamber Collective

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh



Alexander James

The musicians during the recording sessions

Brahms / Le Beau: Quatuors avec piano

Introduction

La combinaison du piano, du violon, de l'alto et du violoncelle illustrée par les deux œuvres enregistrées ici pourrait être conçue soit comme un trio avec piano (piano, violon, violoncelle) auquel est ajouté un alto, peut-être pour donner plus de corps aux registres intermédiaires, soit comme la combinaison d'un instrument à clavier et d'un trio à cordes, avec le potentiel qui y est associé en termes de fusion ou de confrontation éventuelles. Il semble en fait que le divertimento pour clavier accompagné, et le concerto pour clavier à ses débuts, vers la fin du dix-huitième siècle, soient historiquement les véritables ancêtres du quatuor avec piano tel qu'il apparut aux alentours de 1800. Le genre fut particulièrement populaire à Vienne dès les années 1780: les deux contributions de Mozart (KV 478 et KV 493) datent de 1785 et 1787 respectivement et furent suivies d'œuvres de Hoffmeister, Förster et d'autres. Les trois exemples composés par Beethoven à Bonn dans ses années de jeunesse (WoO 36) datent, eux, de 1785, tandis que l'arrangement opus 16 qu'il fit de son Quintette pour piano

et vents (1801, originellement 1796) nous rappelle que le quatuor avec piano n'était pas seulement le vecteur de compositions originales: le marché des arrangements était particulièrement actif chez les éditeurs parisiens, de nombreuses œuvres de ce genre se retrouvant dans les mains d'artistes dilettantes – souvent des femmes. Les trois premiers opus publiés par Mendelssohn (1822, 1823 et 1825) étaient des quatuors avec piano; Schumann aussi en composa ou en esquaissa trois dans sa jeunesse, en 1828 – 1829 (seul celui en ut mineur, WoO E1, fut achevé, mais il ne fut édité qu'en 1979), tandis que son opus 47 en mi bémol (1842) peut être considéré comme une passerelle vers l'instauration de cette combinaison instrumentale comme support sérieux pour la musique de chambre à la fin du dix-neuvième siècle.

Ce qui nous conduit à Brahms.

Brahms: Quatuor avec piano no 2 en la majeur, op. 26

Selon son grand ami Joseph Joachim, les origines du Quatuor avec piano, op. 26,

de Johannes Brahms (1833 – 1897) et de la pièce qui l'accompagne, le Quatuor avec piano en sol mineur, op. 25, remontent à un lointain passé, soit 1855. Sa principale période de composition fut toutefois l'année 1861. L'opus 26 fut composé à Hamm, une ville de Rhénanie du Nord-Westphalie où demeura Brahms avec Elisabeth Rösing, veuve d'un élève du compositeur, Jakob Georg Hermann Rösing, et tante de deux membres de son *Frauenchor* à Hambourg; elle devint la dédicataire de l'œuvre. Si Brahms n'acheva l'opus 26 qu'en automne, il fut en mesure cependant d'envoyer le troisième mouvement à Clara Schumann dans le courant de l'été. Dans une lettre datée du 29 juillet, elle commenta longuement la pièce, et avec un mordant caractéristique:

Je connais trop peu encore le scherzo en la majeur, mais j'ai suivi les superbes méandres du thème avec grand intérêt – les idées s'entrelacent et se développent l'une à partir de l'autre si magnifiquement... Le trio est plein de fraîcheur et le rythme en est original. Les sixième et septième mesures ne m'ont pas semblé agréables à première vue, mais on s'y habitue. Je pense que, comme avec beaucoup d'autres de vos pièces, on n'arrive à l'aimer vraiment que lorsqu'on

la connaît parfaitement et qu'on l'a écoutée souvent.

Dans le Trio en ré mineur qui forme la section centrale de ce mouvement du Scherzo, Brahms satisfait sa prédilection pour le procédé contrapuntique du canon: des cellules de deux mesures en octaves se chevauchent au piano et aux cordes avec une mesure de distance. Il n'est pas facile de voir pourquoi Clara eut à redire aux deux mesures en question, bien qu'elle ait pu sentir que les sauts de la main droite qui parcourt du bas vers le haut et inversement l'octave de la (et en octaves) étaient assez précaires et ingrats en comparaison avec d'autres figures dans cette section. Cependant ses commentaires plus généraux au sujet du Scherzo sont intéressants du fait que ce qu'elle décrit est essentiellement ce qu'Arnold Schoenberg allait appeler plus tard une "variation en développement", une technique de composition qu'il associait tout particulièrement au style de Brahms, et démontra en se référant au Quatuor en sol mineur. Walter Frisch était d'avis que le Quatuor en la majeur de Brahms était l'œuvre la plus réussie sous cet angle, et il souligna comment, dans le premier mouvement aussi, "les idées [...] se développent l'une à partir de l'autre", comme le dit Clara, en un processus continu qui suppose une dislocation

métrique et amorce une atténuation des limites entre exposition et développement, et entre développement et réexposition au sein de la structure de la forme sonate.

Clara, elle-même, considérait le Quatuor en la majeur comme le meilleur des deux et laissait entendre que Brahms était du même avis lorsque, le 10 juillet 1863, elle écrivit, au sujet de deux récentes interprétations à Baden-Baden, à des musiciens aussi éminents qu'Anton Rubinstein ("bien qu'il ne la comprenne pas encore"), Franz Lachner, Hermann Levi et Theodor Kirchner:

Je dois admettre que vous avez raison finalement et qu'il est plus beau que le sol mineur, plus marquant du point de vue musical aussi, et le premier mouvement est beaucoup plus peaufiné.

On peut juste se demander ce qu'elle pensait du mouvement lent, dans la tonalité de la dominante, mi majeur, qui est le cœur émotionnel incontesté de l'œuvre et est remarquable par son coloris tonal du fait des cordes en sourdine (comme Brahms le souligna dans une lettre du 19 juin 1864 à Adolf Schübring, les sourdines pouvaient être faites en métal ou en bois, et celles en métal "étouffent bien trop fort le son dans les passages en musique de chambre, comme dans mon cas") et de l'emploi de la pédale *una corda* dans les

passages sombres dans lesquels des septièmes diminuées arpégées au piano alternent avec un motif répété de deux notes aux cordes. Ce mouvement figure parmi l'un des plus marquants de Brahms du point de vue sonore.

Lors des premières exécutions de l'opus 26, toutefois, le public fut moins enthousiaste que Clara et son cercle. Brahms créa la pièce à la Musikvereinsaal à Vienne, le 29 novembre 1862, avec Joseph Hellmesberger, Franz Dobyhal et Heinrich Röver, tous jouant d'après le manuscrit (la première édition fut publiée par Simrock, à Bonn, en juin 1863 seulement). C'était la première œuvre d'un programme qui lança Brahms comme pianiste solo à Vienne, jouant sur un Bösendorfer: à ce programme figuraient aussi la Toccata de Bach en fa, BWV 540, les Variations et fugue sur un thème de Haendel, op. 24, de Brahms et la *Fantasie*, op. 17, de Schumann, le tout ponctué de solos vocaux non identifiés. Le critique Eduard Hanslick trouvait les thèmes secs et prosaïques, et Brahms lui-même dit à Joachim qu'"ici, on préfère en ce moment une musique plus passionnée (sans doute en partie sous l'effet de Wagner)".

Le Beau: Quatuor avec piano en fa mineur, op. 28
Si parfois Brahms eut à faire face à des

critiques négatives, ce ne fut rien comparé à l'expérience vécue, en Allemagne, par une compositrice plus tard au dix-neuvième siècle. "Pourquoi ne dirais-je pas ouvertement que je suis toujours méfiant quand je prends en main une œuvre signée par une femme?", déclara August Bungert en 1876, originellement dans le *Allgemeine Deutsche Musikzeitung* du 30 mai 1876 (voir "Kritiken", livre 1, no 3) rédigeant une critique d'une composition de Luise Adolpha Le Beau (1850 – 1927) qui, malgré son nom à consonance française, était native de Rastatt, dans le grand-duché de Bade (Baden en allemand). Ses talents musicaux précoces, soutenus et encouragés par ses parents, mais souvent dépréciés en cercle élargi, furent à l'origine de sa vie mouvementée, incluant des périodes de formation avec Clara Schumann et de cours privés avec Josef Rheinberger, à Munich, jusqu'à ce que s'étioler cette relation. De fréquents obstacles à son avancement professionnel – malgré ses dons indiscutables de compositrice, pianiste et critique, elle n'avait aucune chance d'être nommée professeur dans une académie, par exemple – menèrent à son nécessaire retrait de la vie publique, plus encore après le décès de ses parents en 1896.

Et cependant son talent ne fut pas toujours contesté. Le Quatuor avec piano en fa mineur, op. 28, composé vers 1884, fut joué au

Gewandhaus de Leipzig cette année et très applaudi par la critique; en effet, Julius Riedel qui y était responsable des concerts, lui dit que son succès éclipsait tout ce qu'il y avait connu. C'est en 1884 aussi qu'elle rencontra Brahms et Hanslick lors d'une tournée de concert à Vienne; tous deux l'invitèrent à leur montrer ses compositions, et leur avis fut positif.

En 1884, Brahms avait déjà publié deux œuvres instrumentales en fa mineur: la Sonate pour piano, op. 5 (1854), et le Quintette avec piano, op. 34 (1865). Un troisième exemple, la première des deux Sonates pour clarinette, op. 120, vit le jour dix ans plus tard. Il est possible que le Quintette, tout particulièrement, ait influencé la composition de Le Beau, spécialement par l'accent mis sur le mode mineur. Les deux œuvres conservent le mode mineur à la fin de leurs mouvements extérieurs, en dépit de passages vers le mode majeur parallèle avant. La subdivision en triolet de la noire dans le finale de Brahms conduit à un passage en 6/8 qui est l'indication de mesure du Finale de Le Beau. Que les deux passent à la relative majeure (la bémol) pour leur mouvement lent, en deuxième place dans les deux cas, est plus conventionnel, mais la prédilection de Le Beau pour le mode mineur est attestée plus encore par le choix de la sus-dominante mineure (notée

enharmoniquement comme ut dièse mineur) pour le troisième mouvement *Tempo di Mazurka*, tandis que même le second groupe dans l'exposition du premier mouvement, qui commence conventionnellement dans la relative majeure, passe au mode mineur parallèle à la fin. Brahms avait choisi ut dièse mineur comme tonalité pour le second groupe du premier mouvement, et il apparaît aussi vers la fin du finale; et comme Le Beau, il renonça à la tonalité de la tonique conventionnelle pour le Scherzo du troisième mouvement, qui est en ut mineur.

Si la technique de développement de la variation induit une couche de connexion et d'expansion hypodermiques dans les mouvements individuels de l'opus 26 de Brahms, le schéma en quatre mouvements de Le Beau est un exemple de forme cyclique, qui veut que le matériau du début de l'œuvre réapparaisse à la fin de celle-ci. Plus spécifiquement, l'introduction *Adagio* de douze mesures du premier mouvement, confiée aux cordes seules, réapparaît, initialement ré-harmonisée pour commencer dans la relative majeur. Ceci donne alors huit mesures de matériau pour le Finale, comme suspendues sur une pédale de dominante, qui elles-mêmes cèdent la place au retour de la tonique en guise de premier sujet (*Con fuoco*) du premier mouvement.

Après quatorze mesures de ceci, le matériau du Finale se réaffirme pour mener l'œuvre à sa dramatique conclusion. Le rappel du matériau du premier mouvement est clair, néanmoins cet entremêlement de deux royaumes musicaux témoigne précisément de l'intention de ne révéler aucune relation dérivationnelle.

Le Quatuor avec piano de Le Beau atteste amplement de son génie et de sa palette comme pianiste, tout comme le Quatuor avec piano en la majeur le fait pour Brahms. Mais, à l'image de l'opus 26 dans le cas de Brahms, il montre aussi la capacité de Le Beau à percevoir le quatuor avec piano en tant que support et à le traiter comme une entité, afin que le tissu n'évoque jamais celui d'un instrument à clavier solo accompagné de cordes. Son opus 28 est dédié "au maître très estimé, et directeur général de la musique Franz Lachner", qui avait formé son propre professeur, Rheinberger, et était parmi les enthousiastes de l'opus 26 de Brahms quand Clara Schumann leur présenta l'œuvre à Baden-Baden vingt ans plus tôt environ.

© 2024 Nicholas Marston

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Note des interprètes

Pour un ensemble dont les enregistrements ont tendance à privilégier un répertoire

sortant des sentiers battus, la musique de chambre de Brahms peut sembler un choix surprenant pour la série de trois albums qu’inaugure ce disque. Aucune excuse n’est nécessaire, bien sûr, pour célébrer la musique de Brahms, et c’est un immense privilège pour le Kaleidoscope Chamber Collective d’enregistrer ces œuvres. Nous avons perçu aussi cependant l’intérêt tout particulier que représenterait le jumelage de chacun des trois superbes quatuors avec piano de Brahms avec une œuvre d’un contemporain moins connu, qui amplifierait les voix de compositeurs qui n’ont pas eu le succès qu’ils auraient mérité. En effet, le genre du quatuor avec piano en tant que tel pourrait être vu (du moins par rapport au trio avec piano et au quintette avec piano) comme un peu négligé tant par les compositeurs que par les interprètes – et cependant il s’agit d’une association d’instruments qui n’a cessé d’attirer particulièrement les musiciens de l’ensemble Kaleidoscope, spécialement parce que les œuvres relativement peu nombreuses dans le genre semblent receler un trésor disproportionné de musique de chambre figurant, sans aucun doute, parmi la plus accomplie de tous les temps.

De son vivant, le deuxième quatuor avec piano de Brahms fut le plus joué des

trois, alors qu’aujourd’hui il est le plus rarement entendu en concert. Moins ouvertement dramatique et plus étendu que les deux autres œuvres, le Quatuor en la majeur, avec sa sereine luminosité et ses longues phrases, semble être un havre particulièrement apprécié dans le monde trépidant d’aujourd’hui. Le seul quatuor avec piano de Luise Adolpha Le Beau, comme le souligne Nicholas Marston, fut accueilli par une ovation sans précédent lors de sa création, à Leipzig, et qu’il soit si rarement joué de nos jours semble particulièrement injustifié. Comme pour les œuvres choisies pour les deux autres albums de cette série, nous espérons qu’il fera l’objet maintenant d’une sérieuse réévaluation.

Comme chaque fois, nous adressons nos profonds remerciements à Ralph Couzens, Jonathan Cooper et toute l’équipe de Chandos pour nous avoir donné la chance de partager plus largement cette merveilleuse musique, et le temps de nous y préparer. Tom souhaiterait dédier cet album à son père, Jem Poster, qui partage son grand amour de la musique de chambre de Brahms.

© 2024 Tom Poster et Elena Urioste

Kaleidoscope Chamber Collective

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Also available



CHAN 20277

Schoenberg · A. Mahler · Webern · Zemlinsky
Transfigured



Also available

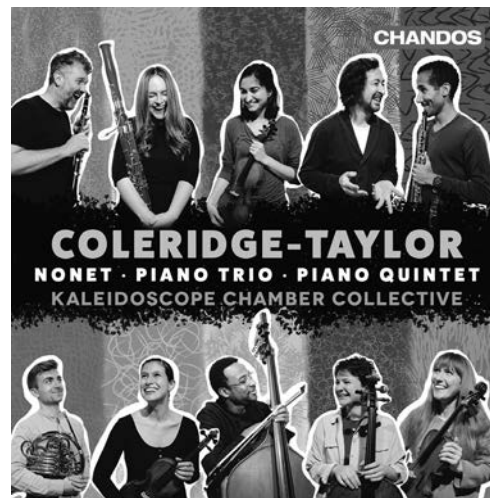


CHAN 20256

Fanny and Felix Mendelssohn
Piano Sextet • Piano Quartet • Piano Trio



Also available



CHAN 20242

Coleridge-Taylor
Nonet · Piano Trio · Piano Quintet



Also available



CHAN 20224

Beach · Price · Barber
American Quintets



You can purchase Chandos CDs and DVDs or download high-resolution sound files online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos products please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,
Essex CO2 8HX, UK.

E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

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

Steinway Model D Concert Grand Piano (serial no. 592 087) courtesy of Potton Hall
Piano technician: Iain Kilpatrick, Cambridge Pianoforte
Page turner: Peter Willsher

Recording producer Jonathan Cooper
Sound engineer Jonathan Cooper
Editor Jonathan Cooper
A & R administrator Sue Shortridge
Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 13 – 15 April 2023
Front cover Photograph of the performers by Alexander James
Design and typesetting Cass Cassidy
Booklet editor Finn S. Gundersen
Publishers G. Henle Verlag, München (Brahms), Breitkopf & Härtel, Leipzig (Le Beau)
© 2024 Chandos Records Ltd
© 2024 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK

Brahms and Contemporaries

Volume 1

Johannes Brahms (1833–1897)

- 1-4 **Quartet No. 2, Op. 26** (1861) 49:31
in A major • in A-Dur • en la majeur
for Piano, Violin, Viola, and Cello

Luise Adolpha Le Beau (1850–1927)

- 5-8 **Quartet, Op. 28** (c. 1884) 23:08
in F minor • in f-Moll • en fa mineur
for Piano, Violin, Viola, and Cello

TT 72:47

Kaleidoscope Chamber Collective**Elena Urioste** violin**Rosalind Ventris** viola**Laura van der Heijden** cello**Tom Poster** piano