

Brahms & Gernsheim

Piano Quartets Vol. 3



Mariani Klavierquartett

Philipp Bohnen – *violin*

Barbara Buntrock – *viola*

Peter-Philipp Staemmler – *cello*

Gerhard Vielhaber – *piano*

Johannes Brahms (1833–1897)

Piano Quartet in C Minor, Op. 60

1	Allegro non troppo	10:02
2	Scherzo. Allegro	03:56
3	Andante	08:38
4	Finale. Allegro comodo	10:19

Friedrich Gernsheim (1839–1916)

Piano Quartet in E-flat Major, Op. 6

5	Allegro ma non troppo	11:07
6	Allegro vivace assai	06:17
7	Adagio ma non troppo	06:38
8	Allegro con brio	06:08

Shen

Deutsch

Brahms & Gernsheim Klavierquartette Vol. 3

Hegel hat einmal von der »Furie des Verschwindens« gesprochen und damit eine Kraft benannt, die in Zeiten historischer Umbrüche auch das, was sich in der Vergangenheit bewährt haben mag, dem Vergessen überantwortet. Der Musikwissenschaftler Alexander L. Ringer hat in diesem Sinne eine Gruppe von deutschsprachigen Komponisten, die in den 1830-er und 1840-er Jahren geboren wurden, als eine »lost Generation« bezeichnet. Viele Musiker dieser Generation studierten an den zum großen Teil gerade erst gegründeten Konservatorien und verbanden im Anschluss ihre Tätigkeiten als Komponisten und konzertierende Musiker mit festen Anstellungen als Kapellmeister, Musikdirektoren oder Chorleitern; und viele von Ihnen gaben schließlich ihr Wissen als Hochschul-Professoren weiter. In ihren Karrieren etablierte sich die Musiker-Existenz als bürgerliche Lebensform.

Auf Friedrich Gernsheim treffen alle diese Aspekte in geradezu idealtypischer Weise zu, wobei der Beginn seiner Laufbahn unter den geschilderten Bedingungen sogar als besonders glanzvoll gelten kann. Der Komponist, der bereits als Wunderkind Aufsehen erregte, war der Sohn einer angesehenen und Musik-liebenden jüdischen Arzt-Familie in Worms. 13-jährig wurde er vom Leipziger Konservatorium als »Jungstudent« aufgenommen, wie man heute sagen würde. Als der Musiker im Alter von inzwischen 16 Jahren Leipzig verließ, um seine Ausbildung in Paris fortzusetzen, gab ihm der Direktor der Hochschule eine Locke von Mendelssohn mit auf den Weg.

Nach seinem Abschied aus Frankreich, wo er insgesamt sechs Jahre verbrachte, und ersten beruflichen Stationen in Saarbrücken und Köln wirkte Gernsheim 16 Jahre als Direktor des Musikvereins in Rotterdam. Seinen letzten Lebensort fand er ab 1890 in Berlin. Dort war er zum Leiter des Sternschen Gesangsvereins und zugleich zum Lehrer am Konservatorium berufen worden. Später wurde er Mitglied der Berliner Akademie der Künste, an der er die Meisterklasse für Komposition unterrichtete. 1916 starb der Musiker im Alter von 77 Jahren in Berlin.

Als Dirigent ist Gernsheim mit Orchestern von internationalem Rang aufgetreten. In Berlin ergab sich zudem eine enge Zusammenarbeit mit den 1882 gegründeten Berliner Philharmonikern, an deren Pult Gernsheim bei zahlreichen Gelegenheiten gestanden hat; vor allem, wenn sein Gesangsverein gemeinsam mit dem Orchester Oratorien von Händel und Bach, Mendelssohn und Schumann oder die Requien von Brahms oder Verdi aufführte.

Zahlreich sind die Kontakte, die Gernsheim mit den Größen der musikalischen Prominenz nicht nur im deutschsprachigen Raum verbanden. In Frankreich traf er Wagner und lernte Rossini und Camille Saint-Saëns kennen. Zu seinem Freundeskreis gehörten später Johannes Brahms, Clara Schumann, Joseph Joachim, Max Bruch und Herman Levi, der Uraufführungsdirigent von Wagners *Parsifal*. Zu einer Korrespondenz mit Gustav Mahler schließlich kam es, als Gernsheim die Choreinstudierung für die erste vollständige Aufführung der *Auferstehungs-Symphonie* im Dezember 1895 in Berlin übernahm.

Ein intensiverer Kontakt mit Johannes Brahms entstand, als Gernsheim 1870 eine der ersten Aufführungen des *Deutschen Requiems* in der endgültigen sieben-sätzigen Fassung in Köln dirigierte. Brieflich tauschte man sich über Wohngelegenheiten in Holland und Wien aus, und Brahms kondolierte Gernsheim zum Tod von dessen Vater, nachdem ihn kurz zuvor der gleiche Verlust getroffen hatte. Leider weiß man nicht, worauf Brahms in einem Brief von 1871 mit der Aufforderung anspielte, beim nächsten Treffen »wieder einmal unsern sehr abweichenden Meinungen zusammen nach[zu]gehen.« Die Meinungsunterschiede könnten sich auf musikalische, aber auch auf politische Zusammenhänge bezogen haben – man schrieb das Jahr der deutschen Reichsgründung.

Die Nähe zu Brahms, in der Gernsheim meistens verortet wird, bezieht sich aber nicht nur auf den persönlichen Kontakt. Schon dass Gernsheim exakt in jenen Gattungen komponierte, als deren zeitgenössischer Meister Brahms galt, konnte im Parteienstreit des 19. Jahrhunderts als eine geradezu politische Stellungnahme verstanden werden. Während die Anhänger von Berlioz, Liszt und Wagner im Geiste der viel beschworenen »Zukunftsmusik« auf das Musikdrama und die symphonische Dichtung setzten, hielten die Brahms-Freunde an den Formen der Wiener Klassik fest. In dieser Hinsicht fällt die Identifizierung von Gernsheim als eines »Brahminen«, wie man damals sagte, leicht: Auch sein Schaffen besteht aus Vokal-Kompositionen in Gestalt von Liedern und Chorstücken und nicht-programmatischen Instrumentalwerken, also Symphonien, Solo-Konzerten sowie Klavier- und Kammermusik. Den deutlichsten Abstand zu Wagner und Liszt markiert das Fehlen von Opern und die zentrale Stellung der Kammermusik, die für die sogenannte »neudeutsche Schule« so gut wie keine Rolle spielte.

Dabei zeichnet Gernsheims Musik eine ganz eigene Sprache aus, und ihr Schwung und ihre unbeschwerte Freude am Melodischen sind für Brahms gerade nicht oder doch nur selten charakteristisch. Ein Einfluss durch den nur sechs Jahre Älteren auf Gernsheims in dieser Aufnahme präsentierte Erstes Klavierquartett in Es-Dur ist wegen dessen früher Entstehung ohnehin auszuschließen. Die Qualität des Werks, das der Komponist noch während seiner Studienjahre in Paris schrieb, soll zu seiner Berufung ans Konservatorium in Köln durch dessen Direktor Ferdinand Hiller beigetragen haben.

Stärker als an Brahms lässt das Werk an Mendelssohn denken. Mit dessen berühmtem Streichoktett hat es die großen melodischen Bögen und den Gestus einer hinreißenden Jugendlichkeit gemeinsam. Reich sind die rhythmische und artikulatorische Gestaltung des ersten Satzes: Im Wechsel zwischen Zweier- und Dreier-Rhythmen und dem Gegensatz zwischen dem Legato-Schmelz des Beginns mit einem frischen Thema in Staccato-Achteln im Seitensatz. Das Scherzo zeigt Temperament und reifes Handwerk zugleich und ist in den Rahmenteilern von einer rastlosen Motorik beseelt. Das traurig andächtige Haupt-Thema des Andante con moto wird zunächst vom Klavier alleine vorgestellt, bei seinem zweiten Auftritt von bewegteren Begleitfiguren umspielt und beim abschließenden dritten Erscheinen wieder vom Klavier vorgetragen, bis die Streichinstrumente in den Abgesang einstimmen. Im Finale bewährt sich die für den jugendlichen Komponisten charakteristische Verbindung von vorwärtstreibender Energie und dem Sinn für feine Kontraste.

Angesichts des unwandelbar hohen Niveaus gerade von Gernsheim's Kammermusik muss man fragen, wie man diesen Komponisten bald nach seinem Tod so vollständig vergessen konnte. Eine erste Antwort liefert der erwähnte Hinweis auf die »verlorene Generation«, zu der Gernsheim gehörte. Sie trennte etwa derselbe Altersabstand von den Romantikern Mendelssohn, Schumann, Liszt und Wagner und von Protagonisten der Moderne wie Mahler, Richard Strauss und Schönberg. Diese Position zwischen zwei Bewegungen des künstlerischen Aufbruchs war gerade dann ungünstig, wenn man wie Gernsheim an den klassischen Gattungen festhielt. Identifizierten schon die Neudeutschen die Musik seiner Generation mit Akademismus und Trockenheit, so erschien der bürgerliche Habitus mit seiner temperierten Emotionalität aus der Sicht der Moderne des frühen 20. Jahrhunderts erst recht als altmodisch – so ungerecht diese Vorwürfe gerade im Hinblick auf Gernsheim's Musik auch erscheinen.

Es war allerdings nicht nur die musikgeschichtliche Furie des Verschwindens, sondern auch eine der Vernichtung und Vertreibung, die das Vergessen von Gernsheim und zahlreichen anderen Hochbegabten bewirkte, die wie er aus dem assimilierten jüdischen Bürgertum stammten. In der Zeit des Nationalsozialismus wurden auch Gernsheim's Werke von den Spielplänen verbannt; und erst in den letzten beiden Jahrzehnten hat eine Bewegung der Wiederentdeckung dieses wichtigen Komponisten eingesetzt.

Der ironische Tonfall, den man aus vielen Briefen von Johannes Brahms kennt, lässt sich auch in der bekanntesten Äußerung des Komponisten zu seinem Dritten Klavierquartett nicht überlesen. Im August 1875 schrieb Brahms an seinen Verleger

Simrock, er dürfe auf dem Titelblatt der Notenausgabe »ein Bild anbringen. Nämlich einen Kopf – mit der Pistole davor. Nun können Sie sich einen Begriff von der Musik machen! Ich werde Ihnen zu dem Zweck meine Fotografie schicken! Blauen Frack, gelbe Hosen und Stulpstiefeln können Sie auch anwenden, da sie den Farbendruck zu lieben scheinen.« Der Hinweis auf die spezifischen Kleidungsstücke ließ sich damals mühelos als Anspielung auf den Titelhelden von Goethes Roman *Die Leiden des jungen Werther* entschlüsseln; und Simrock dürfte gewusst haben, dass Brahms, wie Werther, einmal eine Frau geliebt hatte, die mit einem anderen Mann verbunden war. Clara Schumann nämlich. Die emotionale Distanz, die der Humor durch die Aneinanderreihung von desperater Seelenlage, Suizidgedanken und den Vorzügen des farbigen Verlagsdesigns herstellt, spiegelt die zeitliche Distanz, die den Komponisten inzwischen von dem Drama trennte. Die Entstehungsgeschichte des Quartetts allerdings reicht tatsächlich bis in die Zeit der »Leiden des jungen Brahms« zurück. Der Beginn der Konzeption liegt in den mittleren 1850er Jahren, als dieser Robert Schumanns Selbstmordversuch und die Einweisung des Freundes in eine Heilanstalt aus nächster Nähe miterlebte und sich in der Folgezeit um Clara und ihre Kinder kümmerte. Aus brieflichen Äußerungen hat man inzwischen abgeleitet, dass die ersten beiden Sätze des erst knapp zwanzig Jahre später uraufgeführten und veröffentlichten Quartetts bereits damals entstanden sind; und angesichts der glühenden, immer wieder auch verzweifelten Expressivität der Komposition erscheint der Hinweis auf Werther nicht als ironisch.

Die langsame Einleitung des Quartetts beginnt nach einer leeren Oktave des Klaviers mit dem von der Geige intonierten »Seufzermotiv«. Es bildet nicht nur, nun in heftigen Akkorden, den Kopf des dramatischen ersten Hauptsatz-Themas; vielmehr kehrt die Einleitung mit ihrer fatalistisch in die Tiefe abfallenden Bewegungsrichtung im Verlauf des Satzes zurück. Das wunderbar kantable zweite Thema wird sofort zum Gegenstand einer Reihe von Miniatur-Variationen und erscheint in der Reprise, dem traditionellen Ort der harmonischen Befriedung, in der »falschen«, nämlich nicht in der Grund-Tonart. Nach einer ganzen Serie von Seufzermotiven und einer letzten Aufwallung verlischt der Satz im Pianissimo. Das von einer geradezu rabiaten Energie angetriebene Scherzo lässt nur auf den zweiten Blick die traditionelle Drei-Teilung (ABA) des Satztypus erkennen, zumal die auskomponierte Rückführung zum A-Teil den Charakter einer Durchführung hat.

Das in einem großen Cello-Solo vorgestellte Thema des folgenden Andante gehört zu Brahms schönsten melodischen Eingebungen. Den Charakter einer sehnsuchtsvollen Dur-Tonalität gewinnt die später zum Duett mit der Geige ausgeweitete Kantilene durch die Erniedrigung der sechsten Stufe (c statt cis). Drängende und meditative Passagen münden in einen Schlussteil, in dem sich das Hauptthema schließlich in reicher kontrapunktischer Vielstimmigkeit aussingt.

Zu Beginn des Finales ergibt der triolische Rhythmus des Klaviers mit dem auftaktigen Intervall der Geige gemeinsam das »Schicksalsmotiv«, mit dem Beethovens ebenfalls in c-Moll notierte Fünfte Symphonie beginnt. Der Charakter erscheint dabei allerdings, wie auch die Vorschrift eines »bequemen« Tempos (»Tempo

commodo«) andeutet, geradezu ins Gegenteil verkehrt. Brahms verfremdete gerne Grüße an seine musikalischen Vorfahren bis zur Unerkennbarkeit. Als »kommod« wird man auch diesen Satz allerdings kaum bezeichnen können. Herabstürzende Kaskaden fallen dem Choralthema ins Wort; und die Schluss-Wendung nach C-Dur muss nach harmonisch vagierenden Passagen geradezu mit einem Gewaltakt erzwungen werden. Denkbar ist also, dass der Komponist in diesem nachkomponierten Finale aus der Rückschau sein Werther-Drama reflektierte; und man muss sich angesichts einer so aufgewühlten Musik fragen, warum selbst Kollegen wie Tschaikowsky Brahms einen Mangel an unmittelbarem Gefühlsausdruck vorwerfen konnten.

Benedikt von Bernstorff

Mariani Klavierquartett

Das im Jahre 2009 gegründete Mariani Klavierquartett gehört zu den wenigen festen Ensembles seiner Gattung und hat sich seit seiner Gründung als stilsicheres und leidenschaftlich spielendes Klavierquartett einen Namen gemacht. Größere Aufmerksamkeit erzielte das Mariani Klavierquartett erstmals beim Deutschen Musikwettbewerb im Frühjahr 2011. Nachdem die einzelnen Mitglieder des Ensembles hier schon in den Jahren zuvor solistisch erfolgreich waren, wurde nun auch das Klavierquartett mit einem Stipendium ausgezeichnet. Seither ist das Ensemble regelmäßig bei renommierten Festivals wie den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern und dem Schleswig-Holstein Musik Festival sowie auf den großen Kammermusikbühnen Europas wie dem Kammermusiksaal der Philharmonie in Berlin, dem Beethoven Haus Bonn oder der Philharmonie de Luxembourg zu Gast.

Zahlreiche Rundfunk-Mitschnitte durch NDR und SWR zeugen von der großen Qualität der Live-Konzerte des Mariani Klavierquartetts, welches immer wieder den Spagat zwischen den Klassikern seiner Literatur und Unbekanntem sucht. So schreibt die Presse von „Esprit und Leidenschaft“, „Lebendigkeit und Spielfreude“, „durchdringender Intensität“ und „Herzblut in schier jeder Note“.

Mittlerweile dokumentiert eine beachtliche Diskografie die Arbeit des Mariani Klavierquartetts. Neben einigen Klassikern auf seinen Alben, wie den Klavierquartetten von Robert Schumann und Gabriel Fauré, finden sich auch absolute Raritäten wie die Klavierquartette von Martinů und Enescu sowie Neuentdeckungen wie die beiden Werke von Emilie Mayer.

Philipp Bohnen (Violine) ist seit 2008 Mitglied der Berliner Philharmoniker und seit dem Sommersemester 2017 Dozent an der Hochschule für Musik und Theater in Rostock. 1983 in Kiel geboren, erhielt er seinen ersten Geigenunterricht im Alter von fünf Jahren. 1991 wurde er Schüler von Vesselin Paraschkevov, der ihn drei Jahre später als Jungstudent an der Folkwang Hochschule Essen annahm. 1999 wechselte er an die Hochschule für Musik »Hanns Eisler« in Berlin, wo er zunächst bei Stephan Picard, später bei Antje Weithaas studierte, 2006 sein Diplom und 2011 sein Konzertexamen ablegte. Zusätzlich wurde er Stipendiat der Orchester-Akademie der Berliner Philharmoniker. 2011 wurde Philipp Bohnen Ensemble-Preisträger der Festspiele Mecklenburg-Vorpommern und ist seither regelmäßig in Kammermusikformationen mit dem Quatour Ébène, Daniel Hope, Antje Weithaas, Vilde Frang, Julian Steckel, Daniel Müller-Schott, Maximilian Hornung, Anne Sofie von Otter, Andreas Ottensamer, Matthias Schorn und Kit Armstrong zu hören.

Es ist die Poesie des Klangs, die **Barbara Buntrock (Viola)** in ihren Konzerten sucht: Jedem Ton seine Bestimmung zu verleihen, und einen Ausdruck zu finden, der das Publikum berührt. Barbara Buntrock erhielt ihren ersten Violinunterricht im Alter von fünf Jahren und entdeckte erst kurz vor Studienbeginn ihre Liebe zur Viola, den tieferen Tönen sowie den Klangfarben des Instruments. Sie studierte bei Werner Dickel, Barbara Westphal, Heidi Castleman, Tabea Zimmermann und Lars Anders Tomter. Sie ist Preisträgerin vieler internationaler Wettbewerbe und konnte 2012 den 2. Preis beim Tokyo International Viola Competition verzeichnen. Ihre Heimatstadt Wuppertal verlieh ihr außerdem 2008 den Von der Heydt-Förder-

preis, mit dem die „stetige musikalische Entwicklung und Reifung einer jungen Künstlerpersönlichkeit“, sowie ihre „hohe Musikalität und ihr ausdruckstarkes, klang-sinnliches Spiel“ gewürdigt wurden. Von Februar 2009 bis Dezember 2010 war Barbara Buntrock als 1. Solobratschistin im Gewandhausorchester Leipzig tätig, bevor sie diese Anstellung zu Gunsten ihrer solistischen und kammermusikalischen Projekte wieder aufgab. Seit 2015 ist sie als Professorin für Viola an der Robert Schumann Hochschule in Düsseldorf tätig. Sie spielt eine Viola erbaut von Antonio Mariani, Pesaro, ca. 1650, die früher von dem legendären Bratschisten Lionel Tertis gespielt wurde. Neueste CD-Veröffentlichungen waren 2017 unter anderen die Einspielung der Schottischen Fantasie von Walter Braunfels für Viola und Orchester (erschieden bei capriccio) sowie die Violakonzerte von Christian Westerhoff (erschieden bei cpo).

Peter-Philipp Staemmler (Violoncello) wurde 1986 geboren und erhielt seinen ersten Cellounterricht im Alter von sechs Jahren. Schon während seines Studiums an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin, welches er in der Klasse von Troels Svane mit dem Konzertexamen abschloss, war Peter-Philipp Staemmler Preisträger bedeutender internationaler und nationaler Wettbewerbe wie des Concours de Genève und des Deutschen Musikwettbewerbs. Mit dem Armida Quartett errang er beim ARD-Musikwettbewerb 2012 den Ersten Preis, den Publikumspreis sowie zahlreiche Sonderpreise in der Kategorie Streichquartett. Seitdem führen ihn Konzertreisen durch die großen Musikzentren Europas und Asiens sowie zu zahlreichen namhaften Festivals. Auch als Solist ist Peter-Philipp Staemmler mit Orchestern in Deutschland, Polen, Tschechien und der Schweiz zu hören. Radioaufnahmen entstanden u.a. bei

Deutschlandradio Kultur, dem NDR, SWR, BR, hr und MDR. Seit der Spielzeit 2017/18 ist Peter-Philipp Staemmler Solo-Cellist im hr-Sinfonieorchester.

Gerhard Vielhaber (Klavier) wurde 1982 in Attendorn geboren. Als Zwölfjährigen nahm Prof. Karl-Heinz Kämmerling ihn als Privatschüler auf. Bei ihm legte Gerhard Vielhaber 2006 an der HMT Hannover sein Diplom ab und studierte anschließend bis zum Konzertexamen in der Soloklasse von Prof. Jacques Rouvier an der UdK Berlin. Neben zahlreichen 1. Preisen beim Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“ wurde ihm 1997 beim Internationalen Rundfunk-Wettbewerb „Concertino Praga“ ein 1. Preis verliehen. Es folgten weitere Auszeichnungen, so z.B. 2003 der Förderpreis Musik der Gesellschaft zur Förderung westfälischer Kulturarbeit. Als Finalist des Deutschen Musikwettbewerbs 2005 in Berlin wurde er in den Solistenkatalog des Deutschen Musikrats aufgenommen. Sowohl solistisch als auch kammermusikalisch ist Gerhard Vielhaber bei bedeutenden Festivals wie den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern, dem Schleswig-Holstein Musik Festival und dem Rheingau Musik Festival zu Gast. Gerhard Vielhaber war Stipendiat der Deutschen Stiftung Musikleben und wurde lange Zeit von der Jürgen-Ponto-Stiftung sowie der Studienstiftung des Deutschen Volkes gefördert. Seit 2014 leitet er als Professor am Vorarlberger Landeskonservatorium in Feldkirch/Österreich eine Solo- und Kammermusikklasse und ist als Juror gefragt, so beispielsweise beim Deutschen Musikwettbewerb 2017.



English

Brahms & Gernsheim Piano Quartets Vol. 3

Hegel once spoke of the “fury of disappearance,” and thus named a force that in times of historical upheaval consigns to oblivion also that which in the past may have stood the test of time. In this sense, musicologist Alexander L. Ringer designated a group of German-speaking composers, who were born in the 1830s and 1840s, as a “lost generation.” Many musicians of this generation studied at the for the most part newly founded conservatories, and subsequently combined their activities as composers and performing musicians with permanent positions as conductors, music directors, or choirmasters; with many of them eventually imparting their knowledge as college professors. In their careers, the existence as a musician established itself as a middle-class way of life.

All these aspects are applicable to Friedrich Gernsheim in an almost ideal-typical manner, whereby, under the conditions described above, the beginning of his career can even be considered particularly illustrious. The composer, who already attracted attention as a child prodigy, grew up in a music-loving family as the son of a respected Jewish doctor in Worms. At the age of thirteen, he was accepted by the Leipzig Conservatory as a “junior student,” as one would say today. When the musician left Leipzig at the age of sixteen to continue his studies in Paris, the director of the conservatory gave him a lock of Mendelssohn’s hair to take with him.

After leaving France, where he spent a total of six years, and his first professional positions in Saarbrücken and Cologne, Gernsheim worked for sixteen years as director of the Music Society in Rotterdam. He found his last home in Berlin in 1890. There he was appointed director of Stern's Choral Society and simultaneously as a teacher at the conservatory. He later became a member of the Berlin Academy of the Arts, where he taught the masterclass for composition. Gernsheim died in Berlin in 1916 at the age of seventy-seven.

As a conductor, Gernsheim appeared with orchestras of international standing. In Berlin, a close collaboration was also established with the Berliner Philharmonic Orchestra, founded in 1882, which Gernsheim conducted on numerous occasions, especially when his choral society performed oratorios by Handel and Bach, Mendelssohn and Schumann, or the requiems of Brahms or Verdi together with the orchestra.

Numerous were the contacts that Gernsheim maintained with the important figures of the musical world, not only in German-speaking countries. In France he met Wagner and became acquainted with Rossini and Camille Saint-Saëns. His circle of friends later included Johannes Brahms, Clara Schumann, Joseph Joachim, Max Bruch, and Herman Levi, the conductor of the world premiere of Wagner's *Parsifal*. An exchange of letters with Gustav Mahler was initiated when Gernsheim took on the choir rehearsals for the first complete performance of the *Resurrection Symphony* in Berlin in December 1895.

A more intensive contact with Johannes Brahms ensued when Gernsheim conducted one of the first performances of the *German Requiem* in the

final seven-movement version in Cologne in 1870. They exchanged letters about accommodations in Holland and Vienna, and Brahms offered his condolences upon on the death of Gernsheim's father, having suffered the same loss shortly before. Unfortunately, we do not know what Brahms alluded to with the invitation, in a letter from 1871, to "once again discuss our very divergent opinions" at their next meeting. The differences of opinion could have been related to musical, but also to political contexts – it was the year of the founding of the German Reich.

The proximity to Brahms, in which Gernsheim is usually placed, not only has to do with the personal contact. The fact that Gernsheim composed in precisely the genres for which Brahms was regarded the contemporary master could be understood as an almost political statement in the partisan dispute of the nineteenth century. While the followers of Berlioz, Liszt, and Wagner favored music drama and symphonic poetry in the spirit of the much-vaunted "music of the future," Brahms's supporters adhered to the forms of the Viennese Classic. In this regard, it is easy to identify Gernsheim as a "Brahmsian," as one put it at the time: his *oeuvre* likewise consists of vocal compositions in the form of Lieder and choral pieces and non-programmatic instrumental works, i.e., symphonies, solo concertos, as well as piano and chamber music. The distance to Wagner and Liszt is most clearly shown by the absence of operas and the central position of chamber music, which played practically no role in the so-called "New German School."

At the same time, Gernsheim's music is characterized by its very own language, and its vivacity and light-hearted joy in melodiousness are not really or rather only seldom characteristic of Brahms. An influence by the merely six-year-

older Brahms on Gernsheim's First Piano Quartet in E-flat Major can in any case be ruled out due to its earlier origin. The quality of the work, which the composer wrote already during his years of study in Paris, is said to have contributed to his appointment to the Cologne Conservatory by its director Ferdinand Hiller.

The work more strongly evokes Mendelssohn than it does Brahms. It has the great melodic arches and the gesture of an enchanting youthfulness in common with the former's famous string octet. Opulent is the rhythmic and articulatory fashioning of the first movement: in the alternation between duple and triple rhythms, and in the contrast between the legato mellifluousness of the beginning and the fresh theme in staccato eighth notes in the subsidiary subject. The Scherzo displays both temperament and mature craftsmanship and is animated by restless kinetic energy in the frame sections. The plaintively prayerful main theme of the Andante con moto is first presented by the piano alone, then, at its second appearance, ornamented by more animated accompaniment figures, played again by the piano at its final, third occurrence until joined by the string instruments for the conclusion. In the finale, the young composer's characteristic combination of propulsive energy and feeling for subtle contrasts stands out.

In view of the unwavering high standard of Gernsheim's chamber music in particular, one must ask how this composer could have been so completely forgotten so soon after his death. An initial answer is provided by the above-mentioned reference to the "lost generation" to which Gernsheim belonged. It separated the romantics Mendelssohn, Schumann, Liszt, and Wagner from the protagonists of modernity such as Mahler, Richard Strauss, and Schoenberg by roughly the same age gap. This

position between two movements of artistic awakening was particularly unfavorable if, like Gernsheim, one adhered to the classical genres. If the New Germans associated the music of his generation with academicism and dryness, the bourgeois habitus with its tempered emotionality seemed all the more old-fashioned from the perspective of early twentieth-century modernism – as unfair as these criticisms seem, especially with regard to Gernsheim's music.

It was however not only the music-historical fury of disappearance, but also one of annihilation and expulsion that caused Gernsheim to be forgotten along with numerous other highly talented artists who, like him, stemmed from the assimilated Jewish bourgeoisie. During the National Socialist era, Gernsheim's works, too, were banned from the repertoire, and it was only in the last two decades that a movement to rediscover this important composer came into being.

The ironic tone that we know from many of Johannes Brahms's letters can also not be ignored in the composer's most famous utterance about his Third Piano Quartet. In August 1875, Brahms wrote to his publisher Simrock to tell him that he may "place a picture" on the title page of the edition. "Namely, a head – with a pistol in front of it. Now you can get an idea of the music! To this end, I will send my photograph to you! You can also use blue tailcoat, yellow trousers, and top boots, since they seem to love the color printing." The reference to the specific items of clothing could easily be deciphered at that time as an allusion to the title hero of Goethe's novel *The Sorrows of Young Werther*. And Simrock must have known that

Brahms, like Werther, had once loved a woman who was bound to another man. Namely, Clara Schumann. The emotional distance established by the humor via the juxtaposition of a desperate mental state, suicidal thoughts, and the advantages of the colorful publishing design reflects the temporal distance that meanwhile separated the composer from the drama. The quartet's genesis, however, actually does go back to the time of the "Sorrows of the Young Brahms." The beginnings of the work stem from the mid-1850s, when he experienced at close quarters Robert Schumann's attempted suicide and the committal of his friend to a sanatorium, and looked after Clara and her children in the subsequent period. It has since been deduced from Brahms's correspondence that the first two movements of the quartet, which was premiered and published only some twenty years later, had already been composed by this time; and in view of the fervent, frequently also forlorn expressiveness of the composition, the reference to *Werther* does not appear to be ironic.

After an open octave in the piano, the slow introduction of the quartet begins with the "sighing motif" intoned by the violin. This not only forms, now in vehement chords, the head of the dramatic first theme of the exposition, for indeed, the introduction returns in the course of the movement with its fatalistic descending motion. The splendidly cantabile second theme immediately becomes the subject of a series of miniature variations and appears in the recapitulation, the traditional place of harmonic tranquility, in the "false" key, that is to say: not in the tonic. After a whole series of sigh motifs and a last upsurge, the movement ends in *pianissimo*. Only at second glance does the Scherzo, driven by an almost furious energy, reveal

the traditional ternary (ABA) form, especially since the written-out retransition to the A section has the character of a development.

The theme of the following Andante, presented in a grand cello solo, numbers among one of Brahms's most beautiful melodic inspirations. The cantilena, later expanded into a duet with the violin, gains the character of a yearning major tonality through the flattening of the sixth degree (c instead of c-sharp). Insistent and meditative passages ultimately lead into a concluding section in which the main theme finally sings out in rich contrapuntal polyphony.

At the beginning of the finale, the piano's three-note rhythm together with the upbeat interval in the violin results in the "fate motif" that opens Beethoven's Fifth Symphony, which is likewise in C minor. At the same time, however, the character almost seems to be inverted as also implied by the indication of a "comfortable" tempo ("Tempo comodo"). Brahms liked to alienate the greetings to his musical forefathers to the point of unrecognizability. However, this movement can hardly be described as "comfortable." Plummeting cascades interrupt the chorale theme; and, after harmonically vagrant passages, the concluding modulation to C major practically has to be compelled by an act of violence. It is thus conceivable that in this subsequently composed finale the composer looked back upon his Werther drama. In view of such agitated music, one has to ask why even colleagues such as Tchaikovsky could reproach Brahms for the lack of direct expression of emotion.

Benedikt von Bernstorff

Mariani Klavierquartett

The Mariani Piano Quartet, founded in 2009, numbers among the few permanent ensembles of its kind, and since its formation has made a name for itself with its stylish and passionate playing. The ensemble first attracted greater attention at the German Music Competition in the spring of 2011. After the individual members of the ensemble had been successful there as soloists in previous years, the piano quartet was also awarded a scholarship. Since then, the ensemble has made regular guest appearances at prestigious festivals such as the Mecklenburg-Vorpommern Festival and the Schleswig Holstein Music Festival, as well as in Europe's major chamber music venues, including the Chamber Music Hall of the Philharmonie in Berlin, Beethoven Haus in Bonn, and the Philharmonie de Luxembourg.

Numerous radio recordings by the North German Radio (NDR) and Southwest German Radio (SWR) testify to the high quality of the live concerts by the Mariani Piano Quartet, which time and again attempts to achieve a fine balance between the classics and the unknown. The critics have remarked upon the “esprit and passion,” “vivacity and joy of playing,” “penetrating intensity,” and “lifeblood in nearly every note.”

The work of the Mariani Piano Quartet is meanwhile documented by a considerable discography. Besides a number of classics, such as the Piano Quartets by Robert Schumann and Gabriel Fauré, to be found on their albums are also absolute

rarities like the Piano Quartets by Martinů and Enescu as well as new discoveries such as the two works by Emilie Mayer. Among the great highlights of the recent seasons are the release of the album “Idée fixe vol. 2” with works by Enescu and Fauré as well as the quartet’s debut in the Chamber Music Hall of the Elbphilharmonie in February 2020.

Philipp Bohnen – violin

Philipp Bohnen has been a member of the Berlin Philharmonic since 2008, and since summer semester 2017 Assistant Professor at the College of Music and Theater in Rostock. Born in 1983 in Kiel, he received his first violin lessons at the age of five. In 1991 he became a pupil of Vesselin Paraschkevov, who accepted him three years later as a young student at the Folkwang College in Essen. In 1999 he transferred to the College of Music “Hans Eisler” in Berlin, where he initially studied with Stephan Picard and later with Antje Weithaas, completing his diploma in 2006 and concert exam in 2011. Additionally, he was a scholarship holder of the Orchestra Academy of the Berlin Philharmonic. In 2011 Philipp Bohnen was ensemble prizewinner of the Mecklenburg-Vorpommern Festival, and has since been heard on a regular basis in chamber music formations with the Quatour Ébène, Daniel Hope, Antje Weithaas, Vilde Frang, Julian Steckel, Daniel Müller-Schott, Maximilian Hornung, Anne Sofie von Otter, Andreas Ottensamer, Matthias Schorn, and Kit Armstrong.

Barbara Buntrock – viola

It is the poetry of sound that Barbara Buntrock seeks in her concerts: to lend each note its purpose, and to find expression that touches the audience. Barbara Buntrock received her first violin lessons at the age of five, and only shortly before starting her studies discovered her love for the viola, for the lower tones and the instrument's timbres. She studied with Werner Dickel, Barbara Westphal, Heidi Castleman, Tabea Zimmermann, and Lars Anders Tomter. Barbara Buntrock was prizewinner at many international competitions, and took second prize at the Tokyo International Viola Competition in 2012. Her home town of Wuppertal awarded her the Von der Heydt Prize, honoring the "continual musical development and maturation of a young artistic personality" and her "high degree of musicianship and expressive, tonally sensual playing." From February 2009 to December 2010 Barbara Buntrock was principal solo violist in the Leipzig Gewandhaus Orchestra, before giving up this position in favor of her solo and chamber music projects.

Since 2015 she has been Professor of Viola at the Robert Schumann College in Dusseldorf. She performs on a viola made by Antonio Mariani, Pesaro, ca. 1650, that was formerly played by the legendary violist Lionel Tertis. Recent CD releases include the recording of the Scottish Fantasy for viola and orchestra by Walter Braunfels (released by capriccio) and the Viola Concertos by Christian Westerhoff (released by cpo).

Peter-Philipp Staemmler – cello

Peter-Philipp Staemmler was born in 1986 and received his first cello lessons at the age of six. Already during his studies at the College of Music “Hans Eisler” in Berlin, which he completed in the studio of Troels Svane with a concert exam, Peter-Philipp Staemmler was prizewinner at important international and national competitions, including the Concours de Genève and the German Music Competition. With the Armida Quartet, he won first prize, the audience’s prize, as well as numerous special prizes in the string quartet section of the 2012 ARD Music Competition. Concert tours have since taken him to the major musical centers of Europe and Asia as well as to numerous prestigious festivals. Peter-Philipp Staemmler is also to be heard as a soloist with orchestras in Germany, Poland, the Czech Republic, and Switzerland. Radio recordings have been made by Deutschlandradio Kultur, the North German Radio (NDR), Southwest German Radio (SWR), Bavarian Radio (BR), Hessian Radio (hr), and the Central German Radio (MDR). Since the 2017/18 season, Peter-Philipp Staemmler has been solo cellist of the Hessian Radio Symphony Orchestra.

Gerhard Vielhaber – piano

Gerhard Vielhaber was born in 1982 in Attendorn. At the age of twelve, he was accepted as a private pupil by Karl-Heinz Kämmerling. Under Kämmerling’s tutelage, Gerhard Vielhaber earned a diploma at the Hannover College of Music and Theater in 2006, and subsequently studied in preparation for his concert exam in the solo studio of Jacques Rouvier at the University of the Arts in Berlin. In addition to numerous first prizes at national “Jugend musiziert” competitions, he was awarded

first prize at the International Radio Competition “Concertino Praga” in 1997. Further honors followed, including the Music Advancement Award of the Society for the Advancement of Westphalian Culture Work. As a finalist at the 2005 German Music Competition in Berlin, he was added to the soloists’ roster of the German Music Council. Both as a soloist and as chamber musician, Gerhard Vielhaber has made guest appearances at important festivals such as the Mecklenburg-Vorpommern Festival, the Schleswig-Holstein Musik Festival, and the Rheingau Music Festival. A duo CD with Maximilian Hornung, released on the Genuin label, received the 2009 “Classique-Info Ring” record award. The 2011 release of the CD UNFINISH-FINI on the Classic-Clips label attracted great attention. Gerhard Vielhaber was a scholarship holder of the German Foundation Musical Life and was sponsored for a long time by the Jürgen-Ponto Foundation and the German National Academic Foundation. Since 2014 Gerhard Vielhaber has taught solo and chamber music as professor at the Vorarlberg State Conservatory in Feldkirch, Austria, and is sought-after as a juror, as, for example, at the 2017 German Music Competition.



Français

Brahms & Gernsheim – Quatuors avec piano, vol. 3

Hegel désignait par « fureur de disparition » une force qui, lors de bouleversements historiques, plonge dans l'oubli ce qui avait fait ses preuves dans le passé. Dans le même esprit, le musicologue Alexander L. Ringer qualifia de *lost generation* un groupe de compositeurs germanophones, nés dans les années 1830 et 1840. De nombreux musiciens de cette génération, formés dans les conservatoires (pour la plupart) nouvellement créés, conjuguerent ensuite diverses activités : compositeurs et concertistes, ils occupèrent aussi des postes fixes de chef d'orchestre, directeur musical ou chef de chœur. Nombre d'entre eux furent nommés professeurs dans les conservatoires et transmirent ainsi leur savoir à la génération suivante. Le déroulement de leurs carrières témoignait d'un changement de statut du musicien, accédant désormais à un mode de vie bourgeois.

La vie de Friedrich Gernsheim en est l'exemple parfait. Le début de sa carrière, dans les conditions évoquées, peut même être qualifié de particulièrement brillant. Né à Worms dans une famille de médecins juifs renommés et mélomanes, enfant prodige remarqué, il fut accepté au Conservatoire de Leipzig à l'âge de 13 ans en qualité de « jeune talent » selon l'expression d'aujourd'hui. Quand il quitta Leipzig, à 16 ans, afin de poursuivre sa formation à Paris, le directeur du Conservatoire lui fit présent d'une mèche de cheveux de Mendelssohn.

De retour en Allemagne après un séjour de six ans en France, il occupa ses premiers postes professionnels à Sarrebruck et à Cologne. Il fut ensuite directeur de la société musicale de Rotterdam pendant 16 ans. En 1890, nommé directeur de la Société chorale Stern et professeur au Conservatoire, il s'installa définitivement à Berlin. Il devint plus tard membre de l'Académie des Arts de Berlin, et fut chargé des cours de maître en composition. Il s'éteignit à Berlin en 1916, à l'âge de 77 ans.

Gernsheim dirigea des orchestres de réputation internationale. À Berlin s'engagea en outre une étroite collaboration avec l'Orchestre philharmonique, fondé en 1882, qu'il dirigea à de nombreuses occasions, en particulier pour exécuter des oratorios de Händel, Bach, Mendelssohn et Schumann ou les *Requiem* de Brahms ou de Verdi avec sa société chorale.

Gernsheim entretenait de nombreux contacts avec de grandes personnalités musicales de la sphère germanophone et au-delà. En France, il avait rencontré Wagner et fait la connaissance de Rossini et de Camille Saint-Saëns. Plus tard, son cercle d'amis compta Johannes Brahms, Clara Schumann, Joseph Joachim, Max Bruch et le chef d'orchestre Herman Levi qui dirigea la création de l'opéra de Wagner *Parsifal*. Une correspondance avec Gustav Mahler s'engagea lorsque Gernsheim se chargea de la préparation des chœurs pour la première berlinoise de l'intégrale de la symphonie *Résurrection*, en décembre 1895.

Les contacts avec Johannes Brahms s'intensifièrent en 1870, lorsque Gernsheim dirigea à Cologne une des premières exécutions du *Requiem allemand* dans sa version définitive en sept mouvements. Une correspondance épistolaire s'engagea entre la

Hollande et Vienne. Quand Gernsheim perdit son père, Brahms, affecté par le même deuil peu de temps auparavant, lui adressa ses condoléances. Dans une lettre de 1871, Brahms exhorte son ami à « une nouvelle réflexion commune sur nos divergences d'opinions » lors d'une prochaine rencontre. On ignore malheureusement s'il s'agissait de différences d'opinions musicales ou politiques, eu égard aux circonstances : l'année 1871 avait vu la Proclamation de l'empire allemand.

Le rapprochement de Brahms et de Gernsheim dépasse les simples affinités personnelles. Dans le contexte des querelles partisans du 19^{ème} siècle, le fait que Gernsheim compose exactement dans les genres musicaux dont Brahms était le maître incontesté pouvait se comprendre comme une véritable prise de position politique. Alors que les partisans de Berlioz, Liszt et Wagner, dans l'esprit de la « musique du futur » qu'ils appelaient de leurs vœux, pariaient sur le drame musical et le poème symphonique, les amis de Brahms s'en tenaient fermement aux formes du Classicisme viennois. À cet égard, il est facile de reconnaître en Gernsheim un « Brahmine », pour reprendre une expression de l'époque car sa production présente elle aussi des œuvres vocales : lieder, pièces pour chœur, et des compositions instrumentales non programmatiques : symphonies, concertos pour instrument soliste ainsi que de la musique pour piano et de la musique de chambre. L'absence d'opéras et la place centrale de la musique de chambre – qui ne jouait pratiquement aucun rôle pour la « nouvelle école allemande » - marquent encore plus nettement le fossé qui le sépare de Wagner et de Liszt.

Pour autant, la musique de Gernsheim possède un langage qui lui est propre avec une fougue et une sereine légèreté mélodique inconnues, ou rares, chez Brahms. La genèse précoce du premier quatuor avec piano en mi bémol majeur

de Gernsheim exclut de toute façon une quelconque influence de son aîné de six ans. La qualité de l'œuvre, composée pendant ses années d'études parisiennes, fut certainement déterminante dans la décision de Ferdinand Hiller, directeur du Conservatoire de Cologne, d'engager Gernsheim comme professeur.

L'œuvre fait penser à Mendelssohn bien plus qu'à Brahms. Elle partage avec le célèbre octuor du premier l'ampleur du phrasé mélodique et l'élan enthousiaste de la jeunesse. La grande richesse de rythmes et d'articulations du premier mouvement s'exprime dans l'alternance rythmique de binaire et ternaire et dans l'opposition entre le charme du caractère legato initial et l'apparition d'une nouvelle thématique en croches staccato dans le thème secondaire. Le dynamique *Scherzo* témoigne d'un savoir-faire accompli, et ses deux parties extrêmes sont animées d'un infatigable rythme moteur. Le piano présente le thème principal, triste et recueilli, de l'*Andante con moto*. Une volubile paraphrase accompagne sa deuxième occurrence. Il reviendra une troisième fois pour conclure, exposé de nouveau au piano, jusqu'à ce que les cordes le reprennent dans la dernière partie. Dans le *Finale* se révèle l'association caractéristique chez le jeune compositeur d'une énergie toujours en mouvement et d'un sens raffiné des contrastes.

Compte tenu de l'excellence de la musique de chambre de Gernsheim, il faut se demander pourquoi le compositeur tomba aussi rapidement dans l'oubli après sa mort. Son appartenance à la « génération perdue », à mi-chemin entre les Romantiques (Mendelssohn, Schumann, Liszt et Wagner) et les pionniers de la modernité (Mahler,

Richard Strauss et Schönberg) fournit une première réponse. Cette position entre deux mouvements artistiques s'avérait particulièrement défavorable pour qui, comme Gernsheim, restait attaché aux genres classiques. Aussi injustes que nous semblent ces reproches à l'écoute de la musique de Gernsheim, il est vrai qu'aux yeux des « Nouveaux Allemands », la musique de sa génération rimait avec académisme et sécheresse, et du point de vue des Modernes du début du 20^{ème} siècle, l'*habitus* bourgeois, avec son émotivité tempérée, paraissait bien démodé.

Mais la fureur de disparition qui traverse l'histoire de la musique n'est pas la seule responsable de l'oubli qui frappe Gernsheim et nombre d'autres musiciens talentueux, tous issus de la bourgeoisie juive assimilée : il faut y ajouter la fureur d'extermination et de déportation. Pendant la période nazie, les œuvres de Gernsheim furent bannies des programmes et la redécouverte de cet important compositeur ne date que d'une vingtaine d'années.

Les lettres de Johannes Brahms nous ont habitués à son ironie et le ton de sa célèbre déclaration à propos de son troisième quatuor avec piano ne saurait passer inaperçu. En août 1875, Brahms écrivit à son éditeur Simrock qu'il pouvait tout à fait agrémenter la page de couverture de la publication d'« une illustration. À savoir une tête – et un pistolet pointé sur elle. Voilà ! Vous pouvez donc vous faire une idée de la musique ! Je vous enverrai à cette fin ma photographie ! Vous pouvez aussi ajouter un frac bleu, des pantalons et des bottes à revers jaunes, puisque vous semblez apprécier la chromotypographie. » La précision vestimentaire s'entendait évidemment à l'époque comme une allusion au héros du roman de Goethe *Les*

souffrances du jeune Werther. Simrock savait certainement que Brahms, comme Werther, avait aimé une femme liée à un autre homme. Clara Schumann, pour ne pas la nommer. La distanciation affective, née de la juxtaposition humoristique d'un état d'âme désespéré, de pensées suicidaires et des avantages de la couleur dans le design éditorial, reflète la distanciation temporelle qui séparait désormais le compositeur de ce drame personnel. De fait, la genèse du quatuor remonte effectivement à l'époque des « souffrances du jeune Brahms » puisque sa conception débute au milieu des années 1850. Très marqué par la tentative de suicide de son ami Robert Schumann et l'internement de celui-ci dans une maison de santé, Brahms s'était ensuite beaucoup occupé de Clara Schumann et de ses enfants. Il ressort de la correspondance du compositeur que les deux premiers mouvements de ce quatuor (dont la première exécution publique et l'édition n'eurent lieu qu'une vingtaine d'années plus tard) datent de cette époque. L'expressivité ardente et souvent désespérée de l'œuvre laisse planer un doute sur l'ironie véritable de l'allusion à Werther.

La lente introduction du quatuor commence par une octave au piano, suivie du « motif du soupir » énoncé au violon. Repris en accords puissants, il forme la tête du premier thème principal dramatique mais en outre, l'introduction revient au cours du mouvement avec sa plongée fatale dans les abysses. Le deuxième thème, magnifiquement chantant, fait immédiatement l'objet d'une série de variations miniatures puis la réexposition – moment traditionnel de sérénité harmonique – l'expose dans la « mauvaise » tonalité, c'est à dire pas la tonalité de base. Après toute une série de motifs du soupir et un dernier débordement, le mouvement s'éteint dans une nuance pianissimo. Emporté par une violente énergie, le *Scherzo* ne laisse pas

immédiatement reconnaître la traditionnelle structure en trois parties (ABA) de ce type de mouvement, parce que le retour à la partie A, entièrement écrit, présente le caractère d'un développement.

Le thème de l'Andante suivant, confié à un grand solo de violoncelle, est une des plus belles mélodies de Brahms. La cantilène se développe ensuite en duo avec le violon, et la tonalité majeure prend un caractère langoureux par l'abaissement du sixième degré (*do* à la place de *do dièse*). Des passages pressants et méditatifs débouchent finalement sur une coda où le thème principal s'épanouit dans une riche polyphonie contrapuntique.

Au début du *Finale*, l'association du rythme de triolet dans la partie de piano et de l'intervalle de la levée du violon donne le « motif du destin » qui ouvre – également en *do mineur* – la Cinquième Symphonie de Beethoven. Mais le caractère semble diamétralement opposé, comme le laisse entendre l'indication *Tempo comodo* (« à l'aise, confortable »). Brahms aimait détourner citations et autres rappels de ses prédécesseurs jusqu'à les rendre méconnaissables. À dire le moins, « confortable » n'est pas le meilleur qualificatif pour décrire ce mouvement. Des motifs en cascades interrompent le thème du choral et après des passages à l'harmonie indécise, le revirement final en *do majeur* s'effectue littéralement par un véritable coup de force. La composition plus tardive de ce *Finale* aurait-elle été pour le compositeur l'occasion de repenser à sa période Werther ? À l'écoute d'une musique aussi fiévreuse, il faut se demander pourquoi certains confrères de Brahms, comme Tchaïkovski, pouvaient lui reprocher un manque de spontanéité dans l'expression des émotions.

Benedikt von Bernstorff

Mariani Klavierquartett

Le quatuor avec piano Mariani, fondé en 2009, fait partie des rares ensembles de cette formation dont la composition est restée inchangée : depuis sa fondation, ce quatuor s'est fait un nom tant pour son jeu passionné que pour son style assuré. L'ensemble a été remarqué pour la première fois au printemps 2011 lors du Deutscher Musikwettbewerb. Alors que chacun de ses membres avait déjà été distingué les années précédentes en tant que soliste, c'est en quatuor qu'une bourse leur a été attribuée.

Depuis, la formation est régulièrement invitée dans le cadre de festivals renommés comme les Festspiele Mecklenburg-Vorpommern et le Schleswig-Holstein Musik Festival ainsi que sur les grandes scènes pour la musique de chambre comme la Kammermusiksaal de la Philharmonie à Berlin, la Beethoven Haus à Bonn ou la Philharmonie de Luxembourg. Les nombreuses captations pour la radio allemande (NDR et SWR) témoignent de la grande qualité des concerts du Quatuor Mariani qui cherche toujours à maintenir le grand écart entre les pièces classiques de son répertoire et des œuvres inconnues. C'est ainsi que la presse a pu parler d'« esprit et de passion », de « vivacité et de plaisir à jouer », de « profonde intensité » et de « ferveur qui irrigue presque chaque note ». Une discographie remarquable témoigne du travail accompli par le Quatuor Mariani : on y découvre, à côté d'œuvres du répertoire comme les quatuors avec piano de Robert Schumann et Gabriel Fauré, des raretés absolues comme les quatuors avec piano de Martinů et Enescu ainsi que des inédits comme les deux œuvres d'Emilie Mayer.

Depuis 2008, **Philipp Bohnen** (violon) est membre du Berliner Philharmoniker, et depuis le semestre d'été 2017 il enseigne comme professeur au Conservatoire de musique et d'art dramatique de Rostock. Né en 1983 à Kiel, il a suivi ses premiers cours de violon à l'âge de cinq ans. En 1991, il a été l'élève de Vesselin Parashkevov qui l'a accepté trois ans plus tard comme jeune étudiant à la Folkwang Hochschule d'Essen. En 1999, il est passé au conservatoire de musique « Hanns Eisler » à Berlin où il a d'abord étudié auprès de Stephan Picard, puis chez Antje Weithaas pour obtenir en 2006 son diplôme et passer en 2011 sa licence de concert. Il a été, en outre, boursier de l'Orchester-Akademie du Berliner Philharmoniker. En 2011, Philipp Bohnen a reçu le prix des Festspiele Mecklenburg-Vorpommern, et depuis, on peut l'entendre régulièrement dans des formations de musique de chambre avec le Quatuor Ebène, Daniel Hope, Antje Weithaas, Vilde Frang, Julian Steckel, Daniel Müller-Schott, Maximilian Hornung, Anne Sofie von Otter, Andreas Ottensamer, Matthias Schorn et Kit Armstrong.

C'est la poésie du timbre que **Barbara Buntrock** (alto) recherche dans ses concerts: attribuer à chaque son une destination et trouver une expression qui puisse toucher le public. Barbara Buntrock a suivi son premier cours de violon à l'âge de cinq ans et ce n'est que plus tard qu'elle a découvert son amour pour l'alto, pour les sons plus graves ainsi que les couleurs de cet instrument. Elle a étudié auprès de Werner Dickel, Barbara Westphal, Heidi Castleman, Tabea Zimmermann et Lars Anders Tomter. Elle est lauréate de nombreux concours internationaux, elle a notamment reçu en

2002 le deuxième prix de la Tokyo International Viola Competition. En outre, Wuppertal, sa ville natale, lui a décerné en 2008 le prix d'encouragement Von der Heydt afin de récompenser « le développement d'une jeune personnalité artistique qui n'a cessé de mûrir » ainsi que sa « haute musicalité et son jeu expressif et sensuel ». De février 2009 à décembre 2010, Barbara Buntrock a été première alto solo de l'orchestre du Gewandhaus de Leipzig avant de se consacrer entièrement à ses projets de soliste et de musique de chambre. Depuis 2015, elle est professeure d'alto à la Robert Schumann Hochschule de Düsseldorf. Elle joue sur un alto construit par Antonio Mariani (vers 1650) qui a été utilisé autrefois par le légendaire altiste Lionel Tertis. Parmi ses dernières publications on trouve en 2017 l'enregistrement de la Fantaisie écossaise de Walter Braunfels pour alto et orchestre (parue chez capriccio) ainsi que les concertos pour alto de Christain Westerhoff (paru chez cpo)

Peter-Philipp Staemmler (violoncelle) est né en 1966. Il a suivi son premier cours de violoncelle à l'âge de six ans. Au cours de ses études au conservatoire de musique « Hanns Eisler » à Berlin, qu'il a achevées avec la licence de concert dans la classe de Troels Svane, Peter-Philipp Staemmler a déjà été lauréat d'importants concours nationaux et internationaux comme le Concours de Genève et le Deutscher Musikwettbewerb. Avec le Quatuor Armida il a remporté en 2012 lors du concours de musique de l'ARD le Premier Prix, le Prix du public ainsi que de nombreux prix spéciaux dans la catégorie des quatuors à cordes. Depuis, ses tournées le conduisent dans les grands centres musicaux d'Europe et d'Asie ainsi que dans de nombreux

festivals renommés. On peut également entendre Peter-Philipp Staemmler en soliste avec des orchestres en Allemagne, Pologne, Tchéquie et Suisse. Il a, par ailleurs, participé à des enregistrements dans différentes radios, entre autres Deutschlandradio Kultur, Norddeutscher Rundfunk (NDR), Südwestrundfunk (SWR), Bayerischer Rundfunk (BR), Hessischer Rundfunk (hr) et Mitteldeutscher Rundfunk (MDR).

Gerhard Vielhaber (piano) est né en 1982 à Attendorn. A douze ans, il a suivi des cours particuliers chez le professeur Karl-Heinz Kämmerling. C'est auprès de ce dernier qu'il a obtenu son diplôme à l'Ecole Supérieure de Musique et d'Art dramatique de Hanovre (HMT), il a ensuite étudié jusqu'au diplôme d'interprète dans la classe soliste du professeur Jacques Rouvier à l'Université des arts (UdK) de Berlin. Outre de nombreux premiers prix obtenus dans le cadre du concours fédéral « Jugend musiziert », lui a été décerné en 1997 un premier prix lors du concours international « Concertino Praga ». En sa qualité de finaliste du Deutscher Musikwettbewerb il est entré en 2005 au catalogue des solistes du Deutscher Musikrat. Gerhard Vielhaber est invité pour jouer en soliste et dans des formations de musique de chambre par des festivals importants comme les Festspiele Mecklenburg-Vorpommern, le Schleswig-Holstein Musik Festival et le Rheingau Musik Festival. Gerhard Vielhaber a été boursier de la Deutsche Stiftung Musikleben, il a par ailleurs été longtemps soutenu par la Jürgen-Ponto-Stiftung ainsi que par la Studienstiftung des Deutschen Volkes. Depuis 2014, il dirige en tant que professeur au conservatoire régional du Vorarlberg à Feldkirch (Autriche) une classe de solistes et de musique de chambre, il intervient également en tant que jury, par exemple à l'occasion du Deutscher Musikwettbewerb en 2017.



ブラームスとゲルンスハイムのピアノ四重奏曲 Vol. 3

ヘーゲルはかつて「破壊の狂暴」について語ったが、これは、歴史的激動の時代にあって過去には保護されたであろうものを忘却に追いやる一種の力をこのように呼んだのである。この意味において、音楽学者アレキサンダー・L・リンガーは1830-1840年代生まれのドイツ語圏の作曲家たちを「失われた世代」と名付けた。この世代に属する多くの音楽家が、大半は新設されたばかりの音楽学校で学んだ後、指揮者、音楽監督、合唱指揮者等の職を得、作曲家と演奏家の両方を生業とした。そして彼らの多くは最後には音楽学校で彼らの知識を次の世代に伝えた。彼らのキャリアにおいて音楽家であることは市民的な生き方を確立することであった。

こうした諸相はフリードリヒ・ゲルンスハイムの場合にほぼ理想的といっただいほどに当てはまるが、上記のような状況にあって、ゲルンスハイムの人生行路はとりわけ輝かしく始まったと考えてよい。神童として既に注目を集めていたこの作曲家は、ヴォルムスの町で尊敬を集めていた音楽好きのユダヤ人医師の息子として育った。13歳にしてライプツィヒ音楽院に、今日の言い方で言えば「飛び級学生」として入学を認められた。パリで勉強を続けるため16歳でライプツィヒを去ることになったとき、音楽院の校長はメンデルスゾーンの遺髪をひと房、彼に持

たせたのであった。六年を過ごしたフランスを去り、ザールブリュッケンとケルンで最初に得た仕事を終えた後、ゲルンスハイムはロッテルダムの楽友協会の会長を16年間勤めた。1890年、ゲルンスハイムは終の棲家となるベルリンへ移る。この地で彼はシュテルン歌唱協会の指揮者に任命され、同時に音楽院に教師の職をも得た。後にベルリン芸術アカデミーの会員となり、ここでゲルンスハイムは作曲の上級講座の教鞭を執った。ゲルンスハイムは1916年、ベルリンで77歳で逝去した。

指揮者としてゲルンスハイムは国際的に名の知れた数々のオーケストラと共演した。ベルリンでは1882年に設立されたベルリン・フィルハーモニー・オーケストラを多くの場で指揮し、特に彼の合唱協会がヘンデル、バッハ、メンデルスゾーン、シューマンらのオラトリオ、あるいはブラームスやヴェルディのレクイエムを同オーケストラと共演する無数の機会を通じて確たる地位を築いたのである。

ゲルンスハイムが交流を持った音楽界の重鎮は数多く、その範囲はドイツ語圏に留まらない。フランスではワーグナーと会い、ロッシーニやカミーユ・サン＝サーンスと知己を得た。後のゲルンスハイムの交友範囲にはヨハネス・ブラームス、クララ・シューマン、ヨーゼフ・ヨアヒム、マックス・ブルッフ、それにワーグナーの『パルシファル』を世界初演した指揮者であるヘルマン・レヴィらが含まれる。グスタフ・マーラーとの文通は、1895年12月にベルリンで初めて完全な形で演奏された交響曲『復活』の合唱リハーサルをゲルンスハイムが引き受けたことに始まる。

他の人たちに比べてより親密だったヨハネス・ブラームスとの交流は、

ゲルンスハイムがブラームスの『ドイツ・レクイエム』の最終版となる七曲構成の版を1870年にケルンで指揮したときに始まる。二人はオランダやウィーンの住居設備について手紙をやりとりし、ゲルンスハイムの父親が死去した際には、直近に同じ悲しみを経験していたブラームスはお悔やみを述べている。残念ながら、1871年にブラームスが、次に会うときに「我々の非常に異なる意見についてもう一度議論しましょう」と仄めかしていることが何を指しているのかは不明である。意見の違いとは音楽に関するものかも知れないし、政治に関するものかも知れない。1871年はドイツ帝国が誕生した年だからである。

ゲルンスハイムとブラームスの距離の近さは(二人の距離は概ね近かったと言って良い)個人的な交流に限定されない。ブラームスが同時代の巨匠と目されていたまさにその同じジャンルにおいてゲルンスハイムが作品を残した事実は、19世紀の党派論争において[訳注:ワーグナー派とブラームス派の論争]、ほぼ一種の政治的宣言を意味していた。ベルリオーズ、リスト、ワーグナーの支持者らは、大袈裟に称揚された「未来音楽」の精神に則って音楽劇や交響詩を愛好したのに対し、ブラームスの支持者たちはウィーン古典派の形式に拘泥した。この点においては、当時の人々が言っていたように、ゲルンスハイムを「ブラームス派」と見なすのは簡単である。彼の作品群はブラームスと同じく、リートや合唱曲といった声楽曲、標題的ではない器楽作品、すなわち交響曲、ソロ協奏曲、ピアノ曲、室内楽曲からなっている。オペラ作品が無いことや、いわゆる「新ドイツ楽派」では全く重視されない室内楽が中心的地位を占めている点を見ても、リストやワーグナーとの違いは明らかである。

そうとはいえ、ゲルンスハイムの音楽には独自の語法による特徴があり、旋律の豊かさにおける快活さや軽やかな嬉遊感はブラームスには無い(あるいはごく稀にしか見られない)ものである。ゲルンスハイムのピアノ四重奏第一番変ホ長調には原曲が存在することから、6歳年上であるに過ぎないブラームスが影響を与えた可能性は排除される。ケルン音楽院の校長であったフェルディナンド・ヒラーの言によれば、ゲルンスハイムが同校に職を得た一因には、ゲルンスハイムがパリにおける学生時代に早くも書いていたこの曲の質の高さがあるのだと言う。

この曲から強く連想されるのはブラームスよりもメンデルスゾーンである。素晴らしい旋律の連なりと魅惑的な若さの表現には、有名なメンデルスゾーンの弦楽八重奏と共通するところがある。第一楽章のリズム的および楽句的な構成は豊潤である。二連系と三連系のリズムの交代があり、冒頭のレガートの甘美さと副主題における澁刺としたスタッカート付き八分音符のテーマは対照的である。スケルツォからは気性の激しさと熟達した力量との両方が窺え、主構成部は間断ない運動エネルギーによって生気が与えられる。アンダンテ・コン・モートの悲しみに満ちた祈るような主題は、最初はピアノだけによって提示されるが、二回目に出てくるときにはより躍動的な伴奏音型によって装飾を付される。最後となる三回目は再びピアノだけで奏されるが、終曲部で弦楽器陣が加わってくる。終楽章では、推進のエネルギーと情緒を組み合わせるこの若き作曲家の特徴が際立っている。

特に室内楽におけるゲルンスハイムの揺るぎない質の高さを考えると、彼が死後すぐに、ここまで完全に忘れ去られてしまったのは何故かと疑問に思う人があるに違いない。まず挙げられる理由としては、ゲルンスハイムが先述の「失われた世代」に属していたことがある。この世代の作曲家は、ロマン派のメンデルスゾーン、シューマン、リスト、ワーグナーらと、モダニティーの唱道者たるマーラー、リヒャルト・シュトラウス、シェーンベルクらから、凡そ同等の世代間隔で隔てられている。これら二つの芸術的覚醒運動の中間という立ち位置は、ゲルンスハイムのように古典的ジャンルから離れない作曲家にとっては特に不利なものであった。新ドイツ楽派の作曲家たちが彼らの世代の音楽をアカデミズムと無味乾燥さに結び付けたならば、二十世紀初頭のモダニズムの視点から見て、小市民的な感傷的書法はまさに時代遅れに思えたことだろう。ゲルンスハイムの音楽を鑑みれば、このような非難は当たらないのだが。

また、音楽史的な「破壊の狂暴」があったことは確かだが、それだけでなく、ゲルンスハイムと並んでゲルンスハイム同様にドイツ社会に同化していたユダヤ人市民層出身の極めて才能豊かな多くの作曲家たちを消し去り、追い出した動きがあった。ナチス時代、ゲルンスハイムの作品も上演を禁じられたのである。この重要な作曲家を再発見しようという動きはようやくここ二十年ほどの間に始まったに過ぎない。

ヨハネス・ブラームスの多くの手紙から窺える皮肉な調子は、ピアノ四

重奏曲第三番について彼自身が語った最もよく知られた言明においても見逃してはならない。1875年8月、ブラームスは彼の楽譜の出版者であるジムロックに宛てて次のような手紙を書いた。「楽譜の表紙に挿絵を入れてもいいでしょうね。ピストルを前にした頭の。さあ、この音楽のイメージがお分かりでしょう！ この目的のために私自身の写真もお送りします！ 青いフロックコート、黄色いズボン、膝まである長靴も使ったらよいでしょう。カラー印刷は喜ばれるでしょうから。」ここに言及のある独特な衣装がゲーテの『若きウェルテルの悩み』の主人公を暗示することを当時の人ならば容易に読み解くことができた。また、ジムロックはブラームスがウェルテル同様に、他の男のものとなっている女性をかつて愛してしまったことを知っていた。すなわちクララ・シューマンである。自殺念慮という絶望的な精神状態に対して多色刷り印刷を利用するというユーモアを併置することに見られる感情的な距離は、ブラームスがこの悲劇から時間的にも距離を置いたことの証左であろう。しかし、四重奏曲の誕生はまさに『若きブラームスの悩み』の時代にまで遡ることになる。この曲の冒頭部は1850年代に着想された。当時、ブラームスは友人シューマンが自殺未遂してサナトリウムに収容されるのを間近に経験し、その後の期間、クララとその子供たちの面倒を見ていた。約20年後にようやく初演と出版がなされたこの四重奏曲の最初の二楽章は、既にこの時期に書かれていたことがブラームスの書簡から分かっている。この作品にみられる、熱烈でありながらも往々にして絶望的でもある表現を鑑みると、『ウェルテルの悩み』を引き合いに出すことがあながち皮肉とも思えない。

ピアノが空虚八度を鳴らして曲を開始した後、ヴァイオリンが厳かに奏

で「溜め息音型」によってこの四重奏のゆっくりした冒頭部が始まる。この序奏はドラマチックな第一楽章のテーマ —これには猛烈な和音が付くが— の導入部を構成するだけではない。実際、この導入部が再び第一楽章で出てくるときには悲劇的な運命を暗示する下行音型となって現れるのである。素晴らしいカンタービレの第二主題は、直ちにそれに続く小さな一連の変奏の主題となるが、伝統的には和声的に平穏となる箇所である再現部では「間違った」調、すなわち主調ではない調で現れる。一連の溜め息音型と最後の急激な盛り上がりの後、この楽章はピアノで終わる。ぱっと見ただけでは、熱狂的なエネルギーで追い立てられるスケルツォが伝統的なABAの三部分からなる楽章構成を取っていることは分からない。A部分が彫琢されて再帰するところは展開部の性質を持っているのでなおさらである。

これに続くアンダンテの主題はチェロの雄大なソロで提示されるが、これはブラームスの書いた中でも最も美しい旋律的着想のひとつに数えられる。ヴァイオリンとのデュエットに拡大された後のカンティレーナでは、c シャープの代わりにcとする短六度によって、憧憬に満ちた長調の性格が得られている。緊迫したパッセージと沈思的なパッセージとが最後には終結部へ行き着くが、この終結部では豊かな対位法的多声部様式で主題が歌われる。

終楽章の冒頭では、ピアノが八分音符を三つ叩くリズムがヴァイオリンのアウフタクトの入りよりも遅れるため、同じく八短調で書かれたベートーヴェンの第五交響曲冒頭の「運命のモティーフ」が形成される。しかし、テンポ・コモド(快適なテンポで)と指示されていることから暗示されるように、性格はほぼ

真逆のものとなっている。ブラームスはそれと分らないレベルで、彼の音楽的先駆者たちへの表敬を異化することを好んだ。それにしても、この楽章は「快適」と呼べるものからは程遠い。コラールの主題は急転直下の連続下行音型によって分断され、和声的に落ち着かない楽句が続いた後、終止部の調であるハ長調へは強制的な仕方で向かわされる。後から作曲されたこの終楽章において、作曲者は自身のウェルテルの悲劇を回顧していると考えられる。このように心乱される音楽に接すれば、チャイコフスキーなどの同業者が感情の直接的な表現に欠けるとしてブラームスを責めたのは何故かと問わずにはいられない。

ベネディクト・フォン・ベルンシュトルフ

マリアーニ・ピアノカルテット

2009年ドイツにて結成される。ベルリン・フィルの奏者を務めるフィリップ・ボーネン(ヴァイオリン)ほか、バーバラ・ブントロック(ヴィオラ)、ペーター＝フィリップ・シュテムラー(チェロ)、ゲルハルト・フィールハーバー(ピアノ)により構成され、いずれもソリストとして成功を収めた後、ピアノカルテットとして奨学金を得て活動している。洗練され且つ情熱的な演奏として評価が高く、2011年ドイツ音楽コンクールで注目を集めて以後、メクレンブルク＝フォアポンメルン、シュレスヴィヒ＝ホルシュタイン等著名な音楽祭へ定期的に招聘され、これまでにフィルハーモニー・ベルリンの室内楽ホール、ボンのベートーベン・ハウス、フィルハーモニー・ド・ルクセンブルクといった欧州の主な室内楽演奏会場へ出演、2020年2月には人気真っ盛りのエルプフィルハーモニー室内楽ホールにデビューを果たした。

北ドイツ放送(NDR)と南西ドイツ放送(SWR)による多くの録音では、よく知られた名曲とそうでない作品の間で優れたバランスを取ろうという試みが度々なされ、またマリアーニ・ピアノカルテットのライブコンサートでの質の高い演奏は、音楽評論家も「エスプリと情熱」「快活さと演奏の喜び」「透徹した強度」「ほとんどすべての音符に血が通っている」などと絶賛している。

常設のピアノ四重奏団であるマリアーニ・ピアノカルテットはCDリリースにも積極的で、ロベルト・シューマンやガブリエル・フォーレのピアノ四重奏曲等クラシッ

クナレパートリーに加え、マルティヌー、エネスク、またエミリー・マイヤーによる二曲のような新しく発見された作品など珍しい選曲も並ぶ。2020年エネスクとフォーレの作品を収録した“Idée fixe vol. 2”を発表、本アルバムはそれに続くリリースである。

Discography



ADX13780 – Brahms & Gernsheim
Vol. 1



ADX11202 – Brahms & Gernsheim
Vol. 2

For the complete catalogue, please visit audax-records.fr

ADX11213

This recording is a co-production with Südwestrundfunk SWR

“Brahms & Gernsheim Complete Piano Quartets”

Project Director: Patrick TT Cheung

Executive Producer: Dr Doris Blaich, SWR

Executive Producer for Audax Records: Johannes Pramsohler

Recording Producer: Marie-Josefin Melchior, SWR

Balance Engineer: Volker Neumann, Tanja Hiesch, SWR

Editing: Marie-Josefin Melchior, SWR

Piano technician: Alexander Malcherek

Translations: Howard Weiner (English), Geneviève Bégou (French),
Yoh Murakami (Japanese)

Photography: Felix Broede

Design: Christian Möhring

Recording: Südwestrundfunk, 4–7 January 2024, SWR Stuttgart, Funkstudio

© and ® 2025 Audax Records

**SWR»
KULTUR**

GRANDTECH

