



JOHANNES BRAHMS
© UB Frankfurt/M./ S 36/F08257

GRAND
PIANO

WORLD PREMIÈRE RECORDING



BRAHMS

Transcriptions for solo piano by PAUL KLENGEL
TRIO FOR PIANO, VIOLIN AND HORN
CLARINET QUINTET

CHRISTOPHER WILLIAMS

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

TRANSCRIPTIONS FOR SOLO PIANO BY PAUL KLENGEL (1854-1935)

TRIO FOR VIOLIN, HORN AND PIANO, OP. 40
CLARINET QUINTET, OP. 115

CHRISTOPHER WILLIAMS, *Piano*

Catalogue number: GP749
Recording Date: 2-3 October 2016
Recording Venue: Wyastone Concert Hall, Wyastone Leys, UK
Piano: Steinway and Sons Model D
Publisher: N. Simrock GmbH, Berlin
Producer and Engineer: Jim Unwin
Booklet Notes: Anthony Short
German translation by Cris Possiac
Artist photograph: Catherine Tanner-Williams
Composer portraits:
UB Frankfurt/M./ S 36/F08958 (Paul Klengel)
UB Frankfurt/M./ S 36/F08257 (Johannes Brahms)
Cover Art: Tony Price: *Moëze-Oléron Three*
www.tonyprice.org



CHRISTOPHER WILLIAMS
© Catherine Tanner-Williams

CHRISTOPHER WILLIAMS

Born in Wales, Christopher Williams is a music graduate of Cardiff University and now leads a busy and varied professional life as a pianist, composer, conductor, teacher and arranger. He is currently assistant director of the BBC National Chorus of Wales and is a pianist for the BBC National Orchestra of Wales, with whom he has performed at the BBC Proms and recorded for the Chandos and Hyperion labels. A staff accompanist at the Royal Welsh College of Music and Drama since 1997, Williams has taught piano at Cardiff University since 2001 where his own teachers included Richard McMahon, Simon Shewring and Martin Jones.

Influenced by his first teacher and mentor, Walter Ryan, Williams developed a keen interest in the study and performance of works by undeservedly neglected composers and has since gone on to perform the rarely-heard piano concertos of Carl Reineke and Anton Rubinstein.

In addition to his work as a soloist, Williams is in great demand as an accompanist and chamber musician, and has partnered many of the prominent instrumentalists of his generation including Philippe Schartz, with whom he has recorded music by André Jolivet for Chandos, Tim Thorpe, David Childs, David Pyatt and Tine Thing Helseth. He has also appeared on BBC TV and been broadcast on BBC Radio and Radio Luxembourg.

christopherwilliamspiano.com

TRIO FOR VIOLIN, HORN AND PIANO

IN E FLAT MAJOR, OP. 40 (arr. P. Klengel for piano)

28:48

- | | | |
|----------|-------------------------------|-------|
| 1 | I. Andante – Poco più animato | 08:47 |
| 2 | II. Scherzo: Allegro | 06:41 |
| 3 | III. Adagio mesto | 07:14 |
| 4 | IV. Finale: Allegro con brio | 06:06 |

CLARINET QUINTET IN B MINOR, OP. 115

(arr. P. Klengel for piano)

41:29

- | | | |
|----------|--|-------|
| 5 | I. Allegro | 13:03 |
| 6 | II. Adagio | 12:08 |
| 7 | III. Andantino – Presto non assai, ma con sentimento | 05:56 |
| 8 | IV. Con moto | 10:22 |

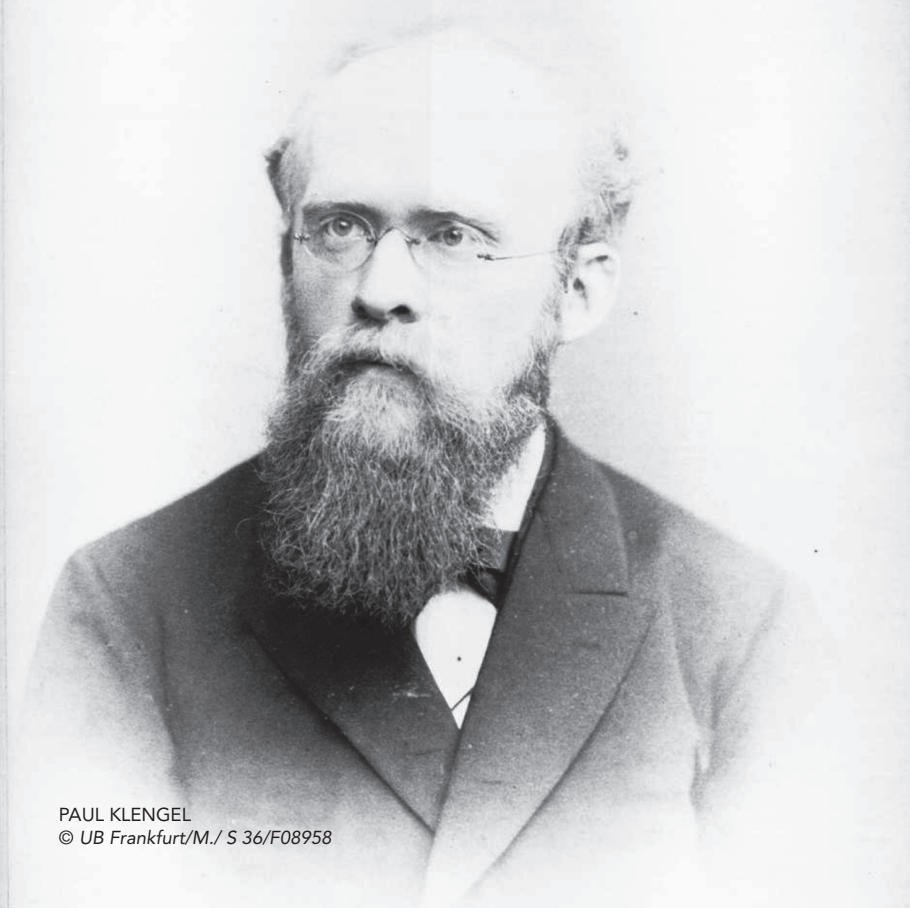
WORLD PREMIÈRE RECORDINGS

TOTAL TIME: 70:17

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)
HORN TRIO AND CLARINET QUINTET
TRANSCRIBED BY PAUL KLENGEL (1854-1935)

GW Marks and Karl Würth are two seemingly obscure nineteenth-century German composers whose names occasionally come to our attention. Who are they, we may casually ask, and have any of their works stood the test of time? Surprisingly, perhaps, the short answer is 'yes', for Marks and Würth were fictitious characters dreamt up to disguise the identity of a certain jobbing musician who was eking out a living by compiling endless collections of operatic potpourris for piano. This ambitious young man was Johannes Brahms. His arrangements, which once graced music stands in countless middle-class drawing rooms, are now as unappreciated as his authentic works are venerated. Brahms was not, however, the only worthy hack to whom the moniker GW Marks was applied. The publisher August Cranz also attached it freely to a number of other notespinners, which makes it difficult to establish exactly which transcriptions Brahms had a hand in preparing. As for Karl Würth, this was an alias used by Brahms to signify 'authorship' of lesser compositions from his own pen: works that he effectively disowned. One could suggest, therefore, that he assigned Würth's name to music he considered too good for Marks but too bad for Brahms.

As sales of the new-fangled gramophone increased in the early years of the twentieth century, the old-fashioned idea of music making in the home steadily declined. It was much easier (and frankly kinder on the ear) to relax in a comfortable armchair listening to records than to sit in an overheated drawing room politely suffering the technical deficiencies of one's nearest and dearest as they bashed their way through the latest crop of transcriptions on an out-of-tune piano. Yet it was precisely for such domestic settings that Brahms prepared so many of his keyboard adaptations. These included every musical genre from those pesky



PAUL KLENGEL
© UB Frankfurt/M./ S 36/F08958

man in dem Hotel hören konnte, in dem Brahms die Gesellschaft so prominenter Persönlichkeiten wie Johann Strauss und Iwan Turgenew genoss. Nach der tiefen Resignation des langsamen Satzes endet das Werk mit einem kraftvollen und doch graziösen Jagdstück, das den romantischen Geist des alten Waldhorns symbolisiert.

Im oberösterreichischen Kurort Bad Ischl schrieb Johannes Brahms einen bedeutenden Teil seiner späten Klarinettenstücke – zwei Sonaten, ein Quintett und ein Trio. Die Inspiration für diese Fülle an Meisterwerken kam von Richard Mühlfeld, dem Klarinettenisten der Meininger Hofkapelle. Das Klarinettenquintett, mit dem sich Brahms aus seinem kurzfristigen und selbstauferlegten »Ruhestand« herausbeförderte, entstand 1891 und gehört zu seinen tiefgründigsten Kammermusiken. Man bezeichnet es häufig als melancholisch und herbstlich, und das zu Recht; doch zugleich ist es energiegeladen, rhapsodisch und wild. Ein unverkennbares Beispiel seiner Energie liefert der Mittelteil des langsamen Satzes – eine ungewöhnlich freie Passage, die Brahms in seinem besten »ungarischen Zigeunerstil« geschrieben hat. In Klengels Transkription gibt das Klavier die rhapsodisierende Klarinette mit bemerkenswerter Treue wieder, obwohl die begleitenden *tremolandi* zwangsläufig etwas von ihrem ursprünglichen Schimmer verlieren. Andere Aspekte des Werkes, die gleichfalls sehr wenig mit Herbstgefühlen zu tun haben, sind die launenhaften Arpeggien des dritten Satzes und die beinahe qualvolle Intensität am Ende des Kopfsatzes.

1986 schrieb Allison Nelson in *American Music Teacher*: »Es wäre faszinierend, wenn das Interesse an den Transkriptionen von Brahms sowohl in privaten wie in öffentlichen Aufführungen wieder erwachte«. Diese Veröffentlichung der Klengelschen Brahms-Arrangements trägt viel zur Erfüllung dieses Wunsches bei.

Anthony Short

Deutsche Fassung: Cris Posslac

operatic potpourris à la Marks right through to felicitous reworkings of his own choral, chamber and orchestral works. In addition, Brahms also made piano reductions of music by other composers, including his friend Joseph Joachim and his early mentor Robert Schumann.

The sheer scale of the public's insatiable demand for keyboard transcriptions becomes clear if one thumbs through the lengthy music catalogues of the period. In 1896, for example, the now defunct Leipzig publisher Rieter-Biedermann produced a comprehensive list of Brahms transcriptions, many of which were provided by the composer himself. Others, however, were done by friends and colleagues such as Robert Keller, Friedrich Hermann, Theodor Kirchner and Paul Klengel (1854–1935). Renowned in his day as a violinist, pianist, conductor and teacher at the Leipzig Conservatoire, Paul Klengel is probably best remembered today as the brother of the eminent cellist Julius Klengel (whose pupils included such stellar names as Emanuel Feuermann, Gregor Piatigorsky, Guilhermina Suggia and William Pleeth).

Klengel made numerous arrangements of works by composers as diverse as Jean-Baptiste Lully, Niels Gade and Edward Elgar, but it is Brahms' name that features most often. Among Klengel's solo piano versions of Brahms' chamber works are the *Horn Trio, Op. 40* and the *Clarinet Quintet, Op. 115*. Clearly, the characteristic timbres of the horn, clarinet and strings cannot be fully replicated on the piano, but Klengel's labours of love are nonetheless remarkable for retaining so much of the essence of intimate chamber music playing. We know that Brahms thoroughly enjoyed performing piano duets – he often played them with Clara Schumann and Carl Tausig – and in May 1860 he wrote to Joachim about a four-hand piano reduction he had made of his orchestral *Serenade No. 2*: 'Don't laugh, but it made me feel quite rapturous. Rarely have I written down notes with such delight: the sounds penetrated me so lovingly and softly that I became cheerful through and through.' Surely he would have experienced similar feelings on playing Klengel's equally satisfying solo piano arrangements of his *Horn Trio* and *Clarinet Quintet*.

Brahms was a purist, and for him the quintessential mystery of German Romanticism was encapsulated in the sound of the natural horn or *Waldhorn*. He had little liking for the newer valve horn, which he disparaged as a 'chromatic bullock'. Even so, he must realistically have expected his music to be played on modern instruments, though if he ever did come round to Wagner's view that a valve horn can be made to have nearly the qualities of the natural horn, he was careful not to advertise the fact. This thorny issue of horn timbres was, of course, one that Klengel did not have to contend with when he made his piano transcription of the *Horn Trio*.

The death of Brahms' mother in 1865 was a major emotional trigger for the *Horn Trio*. Indications in the score, such as *mesto* (sad), are fairly clear pointers to Brahms' inner state of mind (though in public he gruffly maintained a stiff upper lip). It has been suggested, too, that a theme in the last two movements is derived from a song that Brahms' mother used to sing to her infant son. Woodland associations with German Romanticism are much in evidence in the first movement, which is characterised by a meditative lyricism that may well have been influenced by the beauty of the Black Forest, where much of the trio was written during his summer holidays in 1865. This contemplative movement is followed by a sprightly scherzo that possibly reflects the lively conversations to be heard in the hotel, where Brahms found himself in the company of such prominent figures as Johann Strauss and Ivan Turgenev. After the profound resignation of the slow movement, the work ends with a vigorous yet graceful hunting piece that epitomises the romantic spirit of the old *Waldhorn*.

It was at the resort of Bad Ischl in Upper Austria that Brahms composed a rich crop of late clarinet pieces – two sonatas, a quintet and a trio. The inspiration for this clutch of masterworks came from Richard Mühlfeld, clarinetist of the court orchestra at Meiningen. The *Clarinet Quintet*, which brought Brahms out of his short-lived and self-imposed 'retirement', was composed in 1891 and is among his most profound

gern vierhändige Klavierwerke gespielt – oftmals mit Clara Schumann und Carl Tausig –, und im Mai 1860 schrieb er Joachim über eine entsprechende Bearbeitung seiner zweiten Orchesterserenade: »Lache nicht! Mir war ganz wonniglich dabei zumute. Mit solcher Lust habe ich selten Noten geschrieben, die Töne drangen so liebevoll und weich in mich, dass ich durch und durch heiter war.« Zweifellos hätte er ganz ähnlich empfunden, wenn er Klengels gleichermaßen gelungene Arrangements des *Horntrios* und des *Klarinettenquintetts* zu zwei Händen gespielt hätte.

Für den Puristen Brahms war das zentrale Geheimnis der deutschen Romantik im Klang des Natur- oder Waldhorns eingefangen. Er hatte wenig für das neuere Ventilhorn übrig, das für ihn ein chromatischer Büffel war. Er war indes realistisch genug, um mit der Ausführung des Werkes auf modernen Instrumenten zu rechnen, und wenngleich er niemals zu Wagners Auffassung gelangte, wonach sich mit dem Ventilhorn fast alle Qualitäten des Naturhorns erreichen ließen, so hielt er sich doch mit der Behauptung des Gegenteils zurück. Klengel hatte sich natürlich mit der heiklen Frage des Hornklangs nicht zu befassen, als er seine Klaviertranskription des *Horntrios* anfertigte.

Der Tod seiner Mutter im Jahre 1865 war für Brahms emotionaler Auslöser für die Komposition des Werkes gewesen. Vortragsanweisungen wie *mesto* (»traurig«) weisen recht deutlich auf Brahms' Gemütszustand hin (den er äußerlich durch Schroffheiten kaschierte). Man hat überdies vermutet, dass ein Thema der zwei letzten Sätze von einem Lied abgeleitet ist, das die Mutter ihrem Sohn in der Kindheit vorgesungen hat. Die Romantik des deutschen Waldes spürt man besonders im ersten Satz, dessen meditative Gesanglichkeit durchaus von der Schönheit des Schwarzwaldes beeinflusst sein könnte, wo Brahms im Sommer des Jahres 1865 große Teile des Trios geschrieben hat. Dem kontemplativen Kopfsatz folgt ein munteres Scherzo, das möglicherweise die lebhaften Gespräche widerspiegelt, die

Menschen zu leiden, die sich auf verstimmten Klavieren ihren Weg durch die Berge der neuesten Transkriptionen bahnten. Genau für diese Art häuslicher Szenen aber hat Brahms viele seiner Klavierbearbeitungen angefertigt. Sämtliche musikalischen Gattungen gehörten dazu – von den nervtötenden Opernpotpourris à la Marks bis hin zu den gelungenen Bearbeitungen eigener Chöre, Kammermusiken und Orchesterwerke. Außerdem hat Brahms verschiedene Werke seines Freundes Joseph Joachim, seines frühen Mentors Robert Schumann und anderer Komponisten für Klavier eingerichtet.

Beim Durchblättern der damals ellenlangen Verlagskataloge erkennt man das unersättliche Verlangen der Öffentlichkeit nach Klavierbearbeitungen. 1896 brachte zum Beispiel der mittlerweile erloschene Leipziger Verlag Rieter-Biedermann eine umfassende Liste mit Brahms-Transkriptionen heraus, von denen viele auf das Konto des Komponisten selbst gingen. Andere stammten von Freunden und Kollegen wie Robert Keller, Friedrich Hermann, Theodor Kirchner und Paul Klengel (1854–1935). Letzterer war als Geiger, Pianist, Dirigent und Lehrer des Leipziger Konservatoriums erinnerlich, ist der Nachwelt aber vor allem als Bruder des herausragenden Cellisten Julius Klengel geläufig, zu dessen Schülern so ausgezeichnete Künstler wie Emanuel Feuermann, Gregor Piatigorsky, Guilhermina Suggia und William Pleeth gehörten.

Paul Klengel hat ein breites Spektrum an Komponisten von Jean-Baptiste Lully über Niels Gade bis zu Edward Elgar arrangiert, doch am häufigsten finden wir seinen Namen im Zusammenhang mit Johannes Brahms, von dem er unter anderem das *Horntrio op. 40* und das *Klarinettenquintett op. 115* für Klavier eingerichtet hat. Die charakteristischen Klangfarben des Horns, der Klarinette und der Streicher lassen sich auf dem Klavier natürlich nicht wirklich reproduzieren; dennoch hat Klengel eine bemerkenswert liebevolle Arbeit geleistet, in der die Essenz des intimen Kammermusikspiels zu großen Teilen erhalten blieb. Brahms hat bekanntlich sehr

chamber works. It is often described as melancholy and autumnal, which is true, but it is also energetic, rhapsodic and wild. An obvious example of this energy occurs in the middle of the slow movement in an extraordinarily free passage composed in Brahms' best 'Hungarian gypsy' style. In Klengel's transcription, the piano renders the clarinet's rhapsodising with remarkable faithfulness, even if the accompanying *tremolandi* inevitably lose something of their original shimmering quality. Other aspects of the work that are also far from being autumnal are the mercurial arpeggios in the third movement and the climax at the end of the first movement, which is almost agonising in its intensity.

Back in 1986, Allison Nelson wrote in the *American Music Teacher*, 'It would be exciting if there were a revival of interest in Brahms' transcriptions, for both private and public performance.' This release of Klengel's Brahms arrangements goes a long way towards fulfilling that wish.

Anthony Short



JOHANNES BRAHMS (1833-1897)
HORNTRIO UND KLARINETTENQUINTETT
IN DER BEARBEITUNG VON PAUL KLENDEL (1854-1935)

Mitunter stoßen wir auf die Namen G.W. Marks und Karl Würth, bei denen es sich vermutlich um zwei obskure deutsche Komponisten des 19. Jahrhunderts gehandelt hat. Vielleicht stellen wir uns dann ganz beiläufig die Frage nach ihrer Identität, und vielleicht wollen wir sogar wissen, ob etwas von ihrem Schaffen wohl die Zeiten überdauert hat. Die Antwort ist ein klares »Ja«, das womöglich überrascht, weil die Herren Marks und Würth fiktive Figuren eines musikalischen Fließbandarbeiters waren, der seinen Lebensunterhalt damit bestritt, endlose Kollektionen von Opernpotpourris für Klavier herzustellen, und der seinen wirklichen Namen verbergen wollte. Dieser ambitionierte junge Mann hieß – Johannes Brahms. Seine Arrangements, die einst in ungezählten gutbürgerlichen Wohnzimmern die Notenständer zierten, sind heute so wenig beachtet, wie man seine authentischen Werke verehrt. Brahms war indes nicht der einzige Notenschreiber, auf den das Pseudonym G.W. Marks angewandt wurde. Der Verleger August Cranz heftete ihn freiweg verschiedenen seiner Lieferanten an, weshalb sich schwerlich ermitteln lässt, an welchen Transkriptionen Brahms selbst seinen Anteil hatte. Karl Würth hingegen war ein Alias, mit dem Brahms den Verfasser weniger hochstehender Werke aus der eigenen Feder kennzeichnete, deren Autorschaft er mit anderen Worten leugnete. Man könnte also sagen, dass er den Namen Würth für Musik benutzte, die ihm zu gut für Marks und zu schlecht für Brahms erschien.

Während das neomodische Grammophon in den frühen Jahren des 20. Jahrhunderts einen immer größeren Absatz fand, erlebte der einstige Hausmusikgedanke seinen Niedergang. Es war viel einfacher (und offen gestanden auch angenehmer fürs Gehör), sich bei Schallplatten in einem bequemen Lehnstuhl zu entspannen, als in einem überheizten Wohnzimmer höflich unter den technischen Defiziten lieber