



BRAHMS

chamber music

alec
FRANK-GEMMILL
horn

daniel
GRIMWOOD
piano

benjamin
MARQUISE GILMORE
violin



Instrumentarium

Horns:

Scherzo & Sonata: Paxman triple horn, London c. 1970

Trio: Raoux-Labbaye natural horn, Paris c. 1871–76, with piston-valve section by William Brown. Built in France as a natural horn, it was imported to London where a detachable valve-block was added. In possession of the Brain family and used by kind permission of Tina Brain and the Royal Academy of Music.

Piano:

Steinway Model D, Hamburg 2009

Violin:

Annibale Fagnola, Turin 1921. Strings: wound gut G & D, plain gut A, steel E

BRAHMS, Johannes (1833–97)

- ❶ **Scherzo in C minor**, WoO 2 (1853) 5'38
from the 'F-A-E Sonata'
Transcription by Simon Smith

Sonata in G minor, Op. 38 (1862–65) 26'09
Arranged by Daniel Grimwood from Cello Sonata in E minor

- ❷ I. *Andante – Allegro ma non troppo* 13'57
❸ II. *Allegretto quasi Menuetto* 5'26
❹ III. *Allegro* 6'37

Trio in E flat major, Op. 40, for horn, violin and piano (1865) 27'19

- ❺ I. *Andante* 7'21
❻ II. Scherzo. *Allegro* 6'56
❼ III. *Adagio mesto* 6'29
❽ IV. *Allegro con brio* 6'15

60'04

Alec Frank-Gemmill *horn*

Daniel Grimwood *piano*

Benjamin Marquise Gilmore *violin*

Chamber music for horn by Johannes Brahms

Brahms wrote the **Scherzo in C minor, Op. posth.**, for violin and piano in 1853, his contribution to the so-called 'FAE Sonata' which also included movements by Robert Schumann and Albert Dietrich. Horn calls are the very fabric of this piece. A galloping 6/8 theme evokes the hunt much as in the finales of Mozart's horn concertos, or like the final movement of Brahms's own Horn Trio. The composer is liberal with *forte* and *fortissimo* markings, inviting the performers into a wild chase. There are softer, intimately lyrical phrases too but these are quickly swept aside by triumphant returns to the opening theme and then an ecstatic final coda. Brahms wrote the Scherzo as part of a light-hearted collaboration for the birthday of violinist Joseph Joachim and it was not published during his lifetime. In its mixture of youthful vim and virtuoso display the work has a directness unusual in the composer's oeuvre.

Written between 1862 and 1865, the **Cello Sonata No. 1, Op. 38**, is much more serious in tone. The first movement opens with a stern theme given buoyancy by off-beat chords in the accompanying piano (a texture reminiscent of the start of the Horn Trio). As the melody climbs higher, the music becomes ever more yearning before the voices swap roles and the piano states the opening theme. A clear sonata-form structure unfolds, formality offset by the darkly romantic melodic material. The following minuet provides brief respite: the mood is lightened by an unusually agile melodic line that crosses nimbly between low and high registers. Meanwhile in the trio section, a kind of *perpetuum mobile*, the two instrumental voices are combined, sounding slightly like a mad hurdy-gurdy. For the fugal finale, Brahms once more balances academic thematic development with tremendous intensity of expression. (The similarity between the first theme and the 13th Contrapunctus from J. S. Bach's *Art of the Fugue* is often remarked on.) There is an underlying tension in this movement and in the entire sonata, a restlessness only resolved at the final cadence.

The horn had made few appearances in chamber music prior to the **Horn Trio, Op. 40**, of 1865. Yet Brahms incorporates the instrument effortlessly into the small-group context. Rather than being an obstacle, the dark, warm sound of the horn seems to colour all the material, regardless of which voice has precedence at any given moment. The Trio employs a *sonata da chiesa* slow-fast-slow-fast plan across the four movements and there is an archaic, sacred-music character to some of the themes. The opening *Andante* begins with a melody both simple and strange; emphasis on the weak beat seems to suspend the ordinary flow of musical time. Rather than sonata-form development, Brahms alternates this passage with slightly more agitated music. A final statement builds in intensity – the two ideas seem on the verge of synthesis at last – before fading away as if nothing has happened. In the scherzo second movement the piano introduces horn and violin into an exhilarating race that nevertheless incorporates moments with church-music overtones. The trio section is a reworking of an unpublished solo piano piece that Brahms had written twelve years earlier (*Albumblatt*) transposed down to the incredibly dark key of A flat minor. It is often mentioned that Op. 40 was written soon after the composer's mother passed away and the title of the following movement, *Adagio mesto* ('sad' or 'pensive'), makes the link almost explicitly. Brahms juxtaposes highly emotional music with a kind of dry, extinguished utterance. At one point the horn, unaccompanied, intones a version of the first movement's opening theme, the violin later repeating this *quasi niente*. From a place of utter desolation Brahms then calls forth the finale, an *Allegro con brio*. This absolutely irrepressible hunting scene makes it seem as if the true character of the horn was bound to re-emerge triumphant at the end.

Transcriptions

At first this disc might appear out of step with historically informed performance practice: playing pieces written for string instruments on the horn does not seem

very authentic. But substituting one instrument for another in chamber music was, in fact, quite normal in the mid-nineteenth century. Schumann's *Adagio und Allegro*, Op. 70, for example, is a masterful exploration of the possibilities of the new, fully chromatic *Ventilhorn*. This did not stop him offering alternative cello and violin versions when the piece was published. Indeed, the work received its première on the violin and has become standard repertoire on both cello and horn. Admittedly, not all music transfers so easily between different instruments. Transcriptions at the time also tended to be from winds to strings, rather than vice versa. For the real purist, an 'ossia' is only acceptable if it was explicitly sanctioned by the composer. That said, the best transcriptions can provide a fresh and interesting perspective.

In the Scherzo in C minor, the violin part clearly conjures up a horn call. Obviously, one instrument evoking another does not necessarily mean that the music will translate onto the instrument being evoked. Sceptics might also find such extreme leaps into the upper register far-fetched. But Simon Smith's direct transcription does not reach as high as, for example, the first horn part in Schumann's *Konzertstück*, Op. 86. Virtuosity is an important part of the character of the music and is simply heightened here. The sheer exuberance of the piece seems as infectious when played on the horn as on any other instrument.

Adapting the Cello Sonata No. 1 is more challenging. Previous attempts have retained the original key of E minor. But this makes the overall tessitura rather low; the woody bass tones of the cello have a special quality that cannot be matched on the horn. When transposed up a minor third into G minor, however, the piece seems to come to life again, fitting the horn at both ends of its range. There are still moments which are impossible to reproduce in this new scoring, such as occasional double-stopping and *pizzicati*. But since Brahms already exchanges melodic material between cello and piano throughout, the odd further swap between the voices does not detract from the original shape and character of the music. True, Brahms

never wrote a horn sonata. Still, he was happy for his later clarinet sonatas (Op. 120) to be performed on the viola. Changing between wind and strings was thus not out of the question for him. Op. 38 suits the horn better than any of the composer's other solo sonatas. Our version can best be understood as a dream of what might have been.

With valves or without? The Trio in its historical context

There are no doubt acolytes of historical performance practice who refuse to listen to the Horn Trio unless it is played on the natural horn. (They would do well to remember that the composer offered an alternative viola part, describing this non-horn version as 'quite excellent!') Why Brahms favoured the *Waldhorn* over the horn with valves is often misunderstood. He wrote that if 'the wind player is not compelled by the stopped notes to play gently, then also the piano and violin are not obliged to conform to him. All the poetry is lost and the sound is coarse and repulsive from the very beginning.' To modern ears, the defining characteristic of the natural horn is its hand-stopped notes, as opposed to the exclusively open tones of the modern horn. Yet in his letter Brahms is not insisting on the stopped sounds but rather on the horn playing softly (*sanft*) and the colleagues balancing down to match. Orchestral valve horns in use in Germany in the 1860s tended to be much heavier and louder than the *Waldhorn*. So no wonder Brahms was apprehensive about hearing his Trio performed on one of those. The French instrument I use is, by contrast, light in sound, and in design comes very close to the natural horn [see *Instrumentarium*, page 2].

Brahms's choice of instrument goes further than merely achieving quiet dynamics. As the scholar Reuben Phillips has pointed out, the instrument was a crucial marker for the romantic spirit of the age. A contemporary critic wrote that the 'romantic sonority of the horn' brought to mind the 'woodland lyricism' of the poets

Eichendorff and Lenau. The very name *Waldhorn* ('horn of the forest') invites us into an archetypically romantic sphere. Had Brahms used the relatively new *Ventilhorn* it would, by contrast, have been associated with modernity, the technological advances of the industrial revolution. Nowadays the romantic associations of the *Waldhorn* have largely been lost. Audiences are *au fait* with the natural horn – the sound is more likely to connote up-to-date, stylish playing than a strange, archaic, mysterious, magical, romantic realm. The historically informed listener even seems to relish harsh hand-stopped sounds as part of a warts-and-all early music aesthetic. But Brahms was unequivocal that he wanted poetry, not a 'coarse' (*roh*) sound, in his Trio.

Neither simply dispensing with valves, nor just playing quietly will necessarily bring us closer to the composer's original conception, especially here where we opted to use modern piano and violin. Instead, to recapture some of the romantic 'Poesie' of the natural horn it seemed more fitting to choose an instrument with a soft, 'old-fashioned' sound unfamiliar to most listeners. This is the very same instrument that can be heard on Aubrey Brain's seminal 1933 recording of the Trio with Adolf Busch and Rudolf Serkin. This horn connects to the sound-world of early recordings, helping to evoke a certain nostalgia and perhaps even a 'romantic sonority' for audiences today. We hope that with this solution we have offered something new while staying true to the spirit of the music.

© *Alec Frank-Gemmell* 2020

Alec Frank-Gemmell studied in Cambridge, London and Berlin with teachers including Hugh Seenan, Radovan Vlatković and Marie-Luise Neunecker. As principal horn of the Gothenburg Symphony Orchestra, he divides his time between the orchestra, solo playing, chamber music and conducting. For ten years he was principal

horn of the Scottish Chamber Orchestra, where he often featured as a soloist. Concerto highlights from that time include Mozart (on the natural horn) with Richard Egarr, Ligeti and Strauss with Robin Ticciati and Schumann with John Eliot Gardiner. He was a member of the BBC New Generation Artists scheme from 2014 until 2016, performing solo with the BBC orchestras on numerous occasions. A sought-after colleague in chamber music, he has played at festivals all over the world and regularly performs at London's Wigmore Hall.

Alec Frank-Gemmill is a dedicated exponent of historically-informed performance and is a member of Peter Whelan's Ensemble Marsyas among other early music groups. His first disc for BIS records, entitled 'A Noble and Melancholy Instrument', was a survey of the different horns of the nineteenth century. Released in 2017, it met with great critical acclaim. His next disc, 'Before Mozart', came out in 2018 and explored the solo repertoire for horn in the mid-eighteenth century. It was not only lauded by the press but has become a favourite on classical music radio stations. The present disc, like the previous two, was made possible thanks to a Fellowship from the Borletti-Buitoni Trust.

www.alecfrankgemmill.com

Daniel Grimwood has been hailed by critics and audiences as an artist of rare versatility and refinement. His musical interest started as a three-year-old playing next door's piano, and from the age of seven he was performing in front of audiences. His training continued with Graham Fitch at the Purcell School, where he also studied violin, viola and composition, and later with Vladimir Ovchinnikov and Peter Feuchtwanger.

With a repertoire ranging from Elizabethan music to contemporary works, he performs on the most prestigious concert platforms, including the Wigmore Hall, Queen Elizabeth Hall and the Purcell Room in London, Bridgewater Hall in

Manchester, Symphony Hall Birmingham, the Rachmaninov and Gnessin Halls in Moscow, the Carnegie Hall in New York, as well as venues all over Europe and in Taiwan, Azerbaijan, Egypt, Lebanon and Oman.

Although primarily a pianist, he is frequently to be found performing on harpsichord, organ or viola – or composing. A passionate exponent of the early piano, Grimwood has given a Chopin recital on the composer's own Pleyel piano.

His discs have received unanimous acclaim from the press, such as *Daily Telegraph* CD of the week and Editor's Choice in *Gramophone*. Daniel Grimwood regularly performs on BBC Radio 3, and has been featured in BBC Four's TV documentary series 'Revolution and Romance'.

<https://danielgrimwood.eu/>

Benjamin Marquise Gilmore, violin, studied with Natalia Boyarskaya at the Yehudi Menuhin School and with Pavel Vernikov in Vienna, and later with Julian Rachlin and Miriam Fried. During this time he won prizes at the Oskar Back, Joseph Joachim and Salzburg Mozart competitions, and became a member of the Chamber Orchestra of Europe.

Benjamin Marquise Gilmore is currently joint leader of the Scottish Chamber Orchestra and London's Philharmonia Orchestra, and has appeared as soloist and director with the SCO and the Camerata Salzburg. He is a passionate chamber musician and often collaborates with members of the SCO and Philharmonia. A guest at festivals such as Kuhmo, Prussia Cove and Ravinia, his chamber music partners have included Janine Jansen, Julian Rachlin, Natalia Gutman, Elisabeth Leonskaya and Benjamin Schmid. He has also worked with composers such as Giya Kancheli, Bernhard Lang, Frank Denyer and Gavin Bryars. Benjamin Marquise Gilmore's father was the musicologist Bob Gilmore, and his grandfather the conductor Lev Markiz.

Kammermusik für Horn von Johannes Brahms

Johannes Brahms komponierte das **Scherzo c-moll op. posth.** für Violine und Klavier im Jahr 1853 als Beitrag zur sogenannten „FAE-Sonate“, die außerdem Sätze von Robert Schumann und Albert Dietrich enthält. Hornrufe sind die eigentliche Grundsubstanz dieses Stücks. Ein galoppierendes 6/8-Thema beschwört die Jagd herauf, ähnlich wie in den Schlusssätzen von Mozarts Hornkonzerten oder im Finale von Brahms' eigenem Horntrio. Der Komponist geht großzügig mit Forte- und Fortissimo-Angaben um und lädt die Interpreten zu einer wilden Verfolgungsjagd ein. Es gibt auch sanftere, lyrisch-innige Phrasen, doch werden diese alsbald von triumphalen Wiederaufnahmen des Ausgangsthemas sowie einer ekstatischen Schluss-Coda beiseite gefegt. Brahms' Scherzo, das zu seinen Lebzeiten unveröffentlicht blieb, ist Teil eines frohgemuten Gemeinschaftswerks zum Geburtstag des Violinisten Joseph Joachim. In seiner Mischung aus jugendlichem Elan und unverhohlener Virtuosität bekundet es eine im Schaffen des Komponisten seltene Unmittelbarkeit.

Die zwischen 1862 und 1865 entstandene **Cellosonate Nr. 1 op. 38** zeigt einen viel ernsteren Ton. Der erste Satz beginnt mit einem herben Thema, dem synkopische Akkorde in der Klavierbegleitung (eine Textur, die an den Beginn des Horntrios erinnert) Spannkraft verleihen. Je höher die Melodie aufsteigt, desto sehnsüchtiger wird die Musik, bis die Stimmen die Rollen tauschen und das Klavier das Anfangsthema anstimmt. Es entfaltet sich eine klare Sonatenhauptsatzform, deren Formenstrenge durch das dunkel-romantische Melodiematerial abgefangen wird. Das folgende Menuett sorgt für eine kurze Atempause: Die Stimmung wird durch eine ungewöhnlich agile Melodielinie aufgehellt, die sich behände zwischen tiefen und hohen Registern bewegt. Im Trio, einer Art Perpetuum mobile, werden die beiden Instrumentalstimmen kombiniert und lassen ein wenig an eine aberwitzige Drehleiter denken. Im fugierten Finale erzeugt Brahms noch einmal ein

Gleichgewicht zwischen akademischer Themendurchführung und enormer Ausdrucksintensität. (Die Ähnlichkeit zwischen dem ersten Thema und dem 13. Contrapunctus aus J. S. Bachs *Kunst der Fuge* wurde oft hervorgehoben.) Wie die gesamte Sonate ist auch dieser Satz von einer ruhelosen Grundspannung geprägt, die sich erst in der Schlusskadenz auflöst.

Vor dem **Trio op. 40** aus dem Jahr 1865 trat das Horn im Bereich der Kammermusik nur selten in Erscheinung. Brahms aber integriert das Instrument zwanglos in diesen kleineren Rahmen. Der dunkle, warme Klang des Horns scheint dabei kein Hindernis zu sein, vielmehr färbt er das gesamte Material, ganz gleich, welche Stimme gerade Vorrang hat. Das Trio greift die vierteilige Satzfolge der *Sonata da chiesa* auf (langsam-schnell-langsam-schnell), und einige seiner Themen weisen einen archaisch-sakralen Charakter auf. Das einleitende *Andante* beginnt mit einer so einfachen wie eigenartigen Melodie, die den normalen musikalischen Zeitverlauf durch Akzentuierung der schwachen Taktzeit aufzuheben scheint. Anstatt eine Sonatenform zu entwickeln, lässt Brahms diese Passage mit einer etwas erregteren Musik abwechseln. Ein abschließendes Resümee verdichtet die Intensität – die beiden Ideen scheinen schließlich kurz vor ihrer Synthese zu stehen –, um dann zu verklingen, als sei nichts geschehen. Im zweiten Satz, einem Scherzo, stiftet das Klavier Horn und Violine zu einem beschwingten Wettlauf an, der jedoch auch kirchenmusikalisch wirkende Momente einbezieht; der Trio-Teil ist die Umarbeitung eines unveröffentlichten Klavierstücks (*Albumblatt*), das Brahms zwölf Jahre zuvor komponiert hatte und nun in die unglaublich dunkle Tonart as-moll transponierte. Häufig wird darauf hingewiesen, dass das Horntrio kurz nach dem Tod der Mutter des Komponisten entstanden ist; der Titel des folgenden Satzes, *Adagio mesto* („traurig“ oder „wehmütig“), hebt diese Assoziation beinahe explizit hervor. Brahms stellt einer hochemotionalen Musik gleichsam dürre, erloschene Äußerungen gegenüber. An einer Stelle intoniert das unbegleitete Horn eine Variante des Eingangsthemas

des ersten Satzes, die später von der Violine *quasi niente* wiederholt wird. Aus einer Region völliger Verlassenheit ruft Brahms schließlich das Finale (*Allegro con brio*) auf – eine ganz und gar unbändige Jagdszene, die zu guter Letzt gewissermaßen dem wahren Charakter des Horns wieder den gebührend triumphalen Auftritt verschafft.

Transkriptionen

Auf den ersten Blick scheint dieses Album mit historisch informierter Aufführungspraxis nicht viel gemein zu haben: Stücke, die für Streichinstrumente komponiert wurden, auf dem Horn zu spielen, wirkt nicht sonderlich authentisch. In der Mitte des 19. Jahrhunderts aber war es in der Kammermusik durchaus üblich, ein Instrument durch ein anderes zu ersetzen. Schumanns *Adagio und Allegro* op. 70 etwa lotet auf meisterhafte Weise die Möglichkeiten des neuen, vollchromatischen Ventilhorns aus. Das hinderte ihn freilich nicht daran, bei der Veröffentlichung des Werks Alternativfassungen für Violoncello oder Violine anzubieten. Tatsächlich wurde das Werk mit Violine uraufgeführt und gehört zum Standardrepertoire für Violoncello und Horn. Zugegeben – nicht jede Musik lässt sich so leicht von einem Instrument auf ein anderes übertragen, zudem gab es damals weit mehr Transkriptionen von Bläsern auf Streicher als umgekehrt. Für den echten Puristen ist ein „ossia“ (das „oder“ bei der Besetzung) nur dann akzeptabel, wenn es vom Komponisten ausdrücklich gebilligt wurde. Und doch vermögen die besten Transkriptionen eine frische, interessante Perspektive zu liefern.

Im Scherzo c-moll imitiert die Violinstimme unverkennbar einen Hornruf. Ahmt ein Instrument ein anderes nach, bedeutet das natürlich nicht automatisch, dass sich die Musik ohne weiteres auf das nachgeahmte Instrument übertragen lässt. Skeptiker könnten zudem derart extreme Sprünge ins hohe Register für weit hergeholt halten. Simon Smiths ausgesprochen wörtliche Transkription erklimmt jedoch

nicht solche Höhen wie etwa die erste Hornpartie in Schumanns *Konzertstück* op. 86. Virtuosität ist ein wichtiger Aspekt dieser Musik, und sie wird hier schlicht gesteigert. Die überbordende Ausgelassenheit des Stücks wirkt beim Spiel auf dem Horn genauso mitreißend wie auf jedem anderen Instrument.

Die Transkription der Cellosone Nr. 1 stellt eine größere Herausforderung dar. Frühere Versuche beließen es bei der Originaltonart e-moll, nahmen damit aber eine insgesamt recht tiefe *tessitura* in Kauf. Die holzigen Basstöne des Violoncellos besitzen eine besondere Qualität, die sich auf dem Horn nicht darstellen lässt. Transponiert man das Stück dagegen eine Kleinterz nach oben (g-moll), so scheint es wieder zum Leben zu erwachen und dem Horn an beiden Rändern seines Tonumfangs gerecht zu werden. Ohnedies bleibt noch Unübertragbares, wie etwa verschiedene Doppelgriffe und Pizzicati. Da Brahms ohnehin durchweg Melodiematerial zwischen Cello und Klavier austauscht, beeinträchtigt vereinzelter weiterer Stimmentausch die originale Gestalt und den Charakter der Musik nicht. Es stimmt, dass Brahms keine Hornsonate komponiert hat. Immerhin aber richtete er seine späten Klarinettensonaten op. 120 auch für Bratsche ein – Bläser durch Streicher zu ersetzen, war für ihn also keineswegs unstatthaft. Die Sonate op. 38 eignet sich mehr als jede andere von Brahms' Solosonaten für das Horn. Unsere Fassung versteht sich vor allem als ein Traum von dem, was hätte sein können.

Mit Ventilen oder ohne? Das Trio in seinem historischen Kontext

Zweifelloso gibt es Gefolgsleute historischer Aufführungspraxis, die sich weigern, das Trio op. 40 anzuhören, wenn es nicht auf dem Naturhorn gespielt wird. (Sie wären gut beraten, sich daran zu erinnern, dass der Komponist eine alternative Bratschenstimme vorsah und für diese Fassung ohne Horn die Worte „ganz ausgezeichnet!“ fand.) Warum Brahms das Waldhorn dem Ventilhorn vorzog, wird oft missverstanden. „Ist der Bläser“, schrieb Brahms, „nicht durch die gestopften Töne

gezwungen sanft zu blasen, so sind auch Clavier und Geige nicht genöthigt sich nach ihm zu richten. Alle Poesie geht verloren und der Klang ist von Anfang an roh und abscheulich.“ Aus der Sicht heutiger Hörer wird der Klang des Naturhorns durch seine handgestopften Töne geprägt – im Unterschied zu den ausschließlich offenen Tönen des modernen Horns. Doch Brahms ging es in seinem Brief nicht so sehr um die gestopften Töne selber als vielmehr um die daraus resultierende Sanftheit des Hornklangs, der sich auch die anderen Spieler anzupassen haben. Die in den 1860er Jahren in deutschen Orchestern gebräuchlichen Ventilhörner waren meist erheblich wuchtiger und lauter als das Waldhorn. Kein Wunder also, dass Brahms Bedenken hegte, sein Trio auf einem dieser Hörner gespielt zu hören. Dagegen hat das französische Instrument, das ich verwende, einen leichteren Klang und kommt in seiner Bauweise dem Naturhorn sehr nahe [s. Instrumente, Seite 2].

Bei der Wahl des Instruments ging es Brahms indes um mehr als nur um eine verhaltene Dynamik. Das Horn war, wie der Musikwissenschaftler Reuben Phillips hervorgehoben hat, ein wesentliches Charakteristikum des romantischen Zeitgeists. Ein zeitgenössischer Kritiker schrieb, der „romantische Hornklang“ erinnere an die „Waldeslyrik“ eines Eichendorff oder Lenau. Schon der Name Waldhorn erschließt uns eine archetypische Sphäre der Romantik; hätte Brahms das relativ neue Ventilhorn verwendet, wären dagegen Gedanken an die Moderne und den technologischen Fortschritt der industriellen Revolution aufgekommen. Heutzutage hat das Waldhorn seine romantischen Assoziationen weitgehend verloren. Das Publikum ist mit dem Naturhorn vertraut, sein Klang verweist eher auf eine apart-moderne Spielweise als auf ein fremdes, archaisches, geheimnisvolles, magisches, romantisches Reich. Historisch informierte Zuhörer scheinen die rauen, handgestopften Klänge im Kontext einer für die Alte Musik nicht untypischen Ästhetik des Unpolierten sogar besonders zu genießen. Brahms aber ging es in seinem Trio zweifelsfrei um Poesie und nicht um einen „rohen“ Klang.

Weder der reine Verzicht auf Ventile noch ein bloß leises Spiel verbürgt besondere Nähe zu den Intentionen des Komponisten, zumal hier, wo wir uns für modernes Klavier und moderne Violine entschieden haben. Um ein wenig von der romantischen „Poesie“ des Naturhorns zurückzugewinnen, erschien es angemessener, ein Instrument mit einem weichen, „altmodischen“ Klang zu wählen, der den meisten Hörern unbekannt sein dürfte. Es handelt sich um dasselbe Instrument, das in Aubrey Brains bahnbrechender Aufnahme des Trios mit Adolf Busch und Rudolf Serkin aus dem Jahr 1933 zu hören ist. Dieses Horn knüpft an die Klangwelt früherer Aufnahmen an und vermittelt heutigen Hörern vielleicht eine gewisse Nostalgie oder gar einen „romantischen Klang“. Wir hoffen, mit dieser Lösung etwas Neues anzubieten und dabei dem Geist des Trios treu zu bleiben.

© *Alec Frank-Gemmill* 2020

Alec Frank-Gemmill studierte in Cambridge, London und Berlin bei Hugh Seenan, Radovan Vlatković, Marie-Luise Neunecker und anderen. Der Solohornist der Göteborger Symphoniker ist außerdem als Kammermusiker und Dirigent tätig. Zehn Jahre lang war er Solohornist des Scottish Chamber Orchestras, wo er häufig auch als Konzertsolist in Erscheinung trat. Zu den Konzert-Höhepunkten aus dieser Zeit gehören Mozart (auf dem Naturhorn) mit Richard Egarr, Ligeti und Strauss mit Robin Ticciati und Schumann mit John Eliot Gardiner. Von 2014 bis 2016 war er Mitglied des BBC New Generation Artists-Programms und konzertierte bei zahlreichen Gelegenheiten als Solist mit den Orchestern der BBC. Der vielgefragte Kammermusiker gastiert bei Festivals auf der ganzen Welt und tritt regelmäßig in der Londoner Wigmore Hall auf.

Alec Frank-Gemmill ist ein engagierter Vertreter historisch informierter Aufführungspraxis und Mitglied von Peter Whelans Ensemble Marsyas sowie anderer

Gruppen für Alte Musik. Seine erste Einspielung für BIS Records bot 2017 unter dem Titel „A Noble and Melancholy Instrument“ einen Überblick über die verschiedenen Hörner des 19. Jahrhunderts und wurde von der Kritik mit großem Beifall aufgenommen. Ein Jahr später folgte sein Album „Before Mozart“, das das Solorepertoire für Horn in der Mitte des 18. Jahrhunderts erkundete. Es erhielt nicht nur das Lob der Presse, sondern entpuppte sich auch als ein Favorit von Radiosendern für klassische Musik. Wie die beiden vorherigen Einspielungen wurde auch die vorliegende durch ein Stipendium des Borletti-Buitoni Trust ermöglicht.

www.alecfrankgemmill.com

Daniel Grimwood wird von Kritikern und Publikum als ein Künstler von seltener Vielseitigkeit und Raffinesse gerühmt. Er war drei Jahre alt, als sein Interesse an der Musik erwachte und er auf einem Klavier in der Nachbarschaft spielte; ab dem Alter von sieben Jahren trat er vor Publikum auf. Seine Ausbildung erfolgte zunächst bei Graham Fitch an der Purcell School, wo er auch Violine, Bratsche und Komposition studierte, und später bei Vladimir Ovchinnikov und Peter Feuchtwanger.

Mit einem Repertoire, das von elisabethanischer Musik bis hin zu zeitgenössischen Werken reicht, tritt er auf renommiertesten Konzertpodien auf, u.a. in der Wigmore Hall, der Queen Elizabeth Hall und dem Purcell Room in London, der Bridgewater Hall in Manchester, der Symphony Hall Birmingham, dem Rachmaninow- und dem Gnessin-Saal in Moskau, der Carnegie Hall in New York sowie an Veranstaltungsstätten in ganz Europa sowie in Taiwan, Aserbaidschan, Ägypten, im Libanon und im Oman.

Obwohl in erster Linie Pianist, begegnet man ihm häufig auch am Cembalo, an der Orgel oder der Bratsche – oder komponierend. Außerdem ist er ein passionierter Anhänger historischer Klaviere und hat ein Chopin-Rezital auf dem Pleyel-Klavier des Komponisten gegeben.

Seine Aufnahmen erhielten einhelliges Lob der Presse, u.a. vom *Daily Telegraph* („CD of the week“) und von *Gramophone* („Editor’s Choice“). Daniel Grimwood tritt regelmäßig in BBC Radio 3 auf und war in der TV-Dokumentarserie „Revolution and Romance“ von BBC Four zu sehen.

<https://danielgrimwood.eu/>

Benjamin Marquise Gilmore, Violine, studierte bei Natalia Bojarskaja an der Yehudi Menuhin School und bei Pawel Vernikow in Wien; Studien bei Julian Rachlin und Miriam Fried schlossen sich an. In dieser Zeit gewann er Preise bei mehreren Wettbewerben (Oskar Back, Joseph Joachim, Mozartwettbewerb Salzburg) und wurde Mitglied des Chamber Orchestra of Europe.

Benjamin Marquise Gilmore ist derzeit Co-Konzertmeister des Scottish Chamber Orchestra und des Londoner Philharmonia Orchestra; mit dem SCO und der Camerata Salzburg ist er als Solist und als Dirigent aufgetreten. Er ist ein leidenschaftlicher Kammermusiker und arbeitet oft mit Mitgliedern des SCO und des Philharmonia Orchestra zusammen. Er war bei Festivals wie Kuhmo, Prussia Cove und Ravinia zu Gast; zu seinen Kammermusikpartnern zählen Janine Jansen, Julian Rachlin, Natalia Gutman, Elisabeth Leonskaja und Benjamin Schmid. Darüber hinaus hat er mit Komponisten wie Giya Kancheli, Bernhard Lang, Frank Denyer und Gavin Bryars zusammengearbeitet. Der Vater von Benjamin Marquise Gilmore war der Musikwissenschaftler Bob Gilmore, sein Großvater der Dirigent Lev Markiz.

Musique de chambre pour cor de Johannes Brahms

Johannes Brahms a composé le **Scherzo en ut mineur op. posth.** pour violon et piano en 1853, sa contribution à la « Sonate FAE » qui comprenait également des mouvements de Robert Schumann et d'Albert Dietrich. Les appels de cors constituent la trame même de cette pièce. Un thème à l'allure galopante sur un rythme de 6/8 évoque la chasse de la même manière que les finales des concertos pour cor de Mozart ou que le dernier mouvement du trio pour cor de Brahms. Le compositeur se montre prodigue avec ses indications de *forte* et de *fortissimo* et entraîne les exécutants dans une course effrénée. On y retrouve aussi des phrases plus délicates, intimes et lyriques, mais elles sont rapidement balayées par les retours triomphants au thème initial, puis par une coda conclusive au climat extatique. Brahms a composé le Scherzo dans le cadre d'une collaboration amicale à l'occasion de l'anniversaire du violoniste Joseph Joachim et l'œuvre ne fut pas publiée de son vivant. Avec son mélange d'impétuosité et de virtuosité, l'œuvre fait preuve d'une immédiateté inhabituelle dans l'œuvre du compositeur.

Composée entre 1862 et 1865, la **Sonate pour violoncelle n° 1, op. 38**, adopte un ton beaucoup plus sérieux. Le premier mouvement s'ouvre sur un thème à l'allure sévère, dynamisé par les accords décalés du piano (dans une texture rappelant le début du trio pour cor). À mesure que la mélodie s'élève, la musique gagne en intensité avant que les voix n'échangent leurs rôles et que le piano ne reprenne le thème d'ouverture. La structure claire de la forme sonate se déploie bien que son aspect structurellement rigide soit compensé par le matériau mélodique romantiquement sombre. Le menuet qui suit offre un bref répit : l'ambiance est allégée par une ligne mélodique d'une agilité inhabituelle qui traverse avec souplesse les registres graves et aigus. Pendant ce temps, dans la section du trio, dans une sorte de *perpetuum mobile*, les deux voix instrumentales se combinent et évoquent quelque peu une vieille à roue frappée de folie. Pour le final fugué, Brahms parvient

une fois de plus à un équilibre entre un développement thématique académique et une extraordinaire intensité dans l'expression. La similitude entre le premier thème et le 13^e Contrapunctus de l'*Art de la fugue* de J. S. Bach est souvent constatée. Une tension sous-jacente parcourt ce mouvement, voire toute la sonate, et l'agitation ne se résout qu'à la cadence finale.

Avant le **Trio op. 40** composé en 1865, le cor avait été peu présent dans la musique de chambre. Pourtant, Brahms parvient ici à intégrer avec aise cet instrument dans le contexte d'un petit ensemble. Loin d'être un obstacle, la sonorité à la fois sombre et chaude du cor semble colorer tout le matériau, quelle que soit la voix qui domine. Le Trio adopte une structure de *sonata da chiesa* lent-vif-lent-vif pour les quatre mouvements et certains thèmes ont le caractère d'une musique archaïque et religieuse. L'*Andante* initial commence par une mélodie à la fois simple et étrange – l'accent mis sur le temps faible semble suspendre le flux naturel du temps musical. Plutôt que de passer au développement de la forme sonate, Brahms fait alterner ce passage avec une musique légèrement plus agitée. L'énoncé final gagne en intensité – les deux idées semblent enfin sur le point d'être synthétisées – avant de s'évanouir comme si rien ne s'était passé. Dans le second mouvement, le scherzo, le piano introduit le cor et le violon dans une poursuite exaltante qui intègre néanmoins des moments évoquant la musique religieuse. La section du trio reprend une pièce inédite pour piano seul que Brahms avait composée douze ans auparavant (*Albumblatt*), transposée ici dans la tonalité incroyablement sombre de la bémol mineur. On mentionne souvent que l'opus 40 a été composé peu après le décès de la mère du compositeur et le titre du mouvement suivant, *Adagio mesto* (« triste » ou « pensif »), semble presque faire explicitement le lien avec cet événement. Brahms juxtapose une musique très émotionnelle à une sorte d'expression sèche et éteinte. À un moment, le cor, sans accompagnement, entonne une version du thème d'ouverture du premier mouvement alors que le violon répète plus tard

ce thème *quasi niente*. Après cette désolation totale, Brahms passe au finale, un *Allegro con brio*. Cette scène de chasse absolument irrésistible donne l'impression que le véritable caractère du cor se devait de réapparaître de manière triomphante à la fin.

Transcriptions

Au premier abord, cet enregistrement peut sembler en décalage avec les pratiques de l'interprétation historiquement informée. La décision de jouer au cor des pièces conçues pour des instruments à cordes ne semble pas très authentique. Mais substituer un instrument à un autre dans la musique de chambre était en fait une pratique tout à fait normale au milieu du 19^e siècle. L'*Adagio et Allegro* op. 70 de Schumann, par exemple, est une magistrale exploration des possibilités du *Ventilhorn* [cor d'harmonie à trois pistons], entièrement chromatique, alors tout récemment développé. Cela ne l'a pas empêché de proposer des versions *ad libitum* pour violoncelle ou violon lors de la publication de la pièce. En effet, l'œuvre fut créée par un violon au lieu du cor et fait partie depuis du répertoire standard pour le violoncelle et le cor. Certes, toutes les musiques ne permettent pas un transfert aussi aisé entre les différents instruments. À l'époque, les transcriptions se faisaient le plus souvent des vents vers les cordes, plutôt que l'inverse. Pour les vrais puristes, un « ossia » ne sera acceptable que si il est explicitement approuvé par le compositeur. Cela dit, les meilleures transcriptions peuvent offrir une perspective nouvelle et intéressante.

Dans le Scherzo en ut mineur, la partie de violon évoque clairement un appel de cor. Bien entendu, le fait qu'un instrument fasse allusion à un autre ne signifie pas nécessairement que la musique peut automatiquement être transcrite pour l'instrument évoqué. Les sceptiques peuvent aussi trouver que ces bonds extrêmes dans le registre supérieur sont exagérés. Mais la transcription directe de Simon Smith ne va pas aussi loin que, par exemple, la première partie de cor dans le

Konzertstück op. 86 de Schumann. La virtuosité constitue une part importante du caractère de la musique et est simplement rehaussée ici. L'exubérance pure de la pièce semble aussi contagieuse lorsqu'elle est jouée au cor que sur tout autre instrument.

L'adaptation de la Sonate pour violoncelle n° 1 pose un plus grand défi. Les tentatives précédentes conservaient la tonalité originale de mi mineur. Mais cela avait pour effet de rendre la tessiture globale plutôt basse. Le registre grave « boisé » du violoncelle possède une qualité spéciale qui ne peut être reproduite au cor. Cependant, lorsque l'on transpose une tierce mineure plus haut, c'est-à-dire en sol mineur, la pièce semble reprendre vie et convient aux deux extrémités de la tessiture du cor. Certes, certains passages sont impossibles à reproduire tels quels, comme les doubles cordes et les *pizzicati* occasionnels. Mais puisque Brahms échangeait déjà le matériau mélodique entre le violoncelle et le piano tout au long de la pièce, l'étrange échange supplémentaire entre les instruments n'enlève rien à la forme et au caractère originaux. Brahms n'a certes jamais composé de sonate pour cor. Il était néanmoins heureux que ses dernières sonates pour clarinette (opus 120) soient jouées à l'alto. Passer d'un instrument à vent à un instrument à cordes n'était donc pas hors de question pour lui. L'opus 38 convient mieux au cor que toutes les autres sonates du compositeur. Notre version peut être considérée comme un rêve de ce qui aurait pu être.

Avec ou sans pistons ? Le Trio dans son contexte historique

Il y a sans doute des partisans de la pratique de l'interprétation historique qui refusent d'écouter le Trio op. 40 à moins qu'il ne soit joué sur le cor naturel. (Ils feraient bien de se rappeler que le compositeur a proposé une partie d'alto alternative, décrivant cette version sans cor comme « tout à fait excellente »). La raison pour laquelle Brahms a préféré le *Waldhorn* [cor de chasse] au cor à pistons est

souvent mal comprise. Il a écrit que « si l'exécutant n'est pas forcé, par les sons bouchés, de souffler doucement, du coup le piano et le violon ne sont pas contraints de s'aligner sur lui. Toute la poésie est perdue et la sonorité est dès le départ crue et abominable. » Pour les oreilles modernes, la caractéristique déterminante du cor naturel est ses notes « bouchées » produites par la main droite dans le pavillon, par opposition aux sons exclusivement ouverts du cor moderne. Pourtant, dans sa lettre, Brahms n'insiste pas sur les sons couverts, mais plutôt sur le fait que le corniste doit jouer doucement (*sanft*) et que ses collègues doivent faire attention à préserver l'équilibre. Les cors à pistons utilisés par les orchestres en Allemagne dans les années 1860 étaient généralement beaucoup plus lourds et plus sonores que le *Waldhorn*. Il n'est donc pas étonnant que Brahms ait été appréhensif à l'idée d'entendre son Trio sur cet instrument. L'instrument français que j'utilise fait en revanche entendre une sonorité légère et sa conception se rapproche beaucoup du cor naturel [voir Instruments, page 2].

Le choix de Brahms va plus loin que la simple réalisation d'une palette sonore discrète. Comme l'a souligné le musicologue Reuben Phillips, le cor était un marqueur essentiel de l'esprit romantique de l'époque. Un critique contemporain a écrit que la « sonorité romantique du cor » rappelait le « lyrisme des forêts » des poètes Eichendorff et Lenau. Le nom même de *Waldhorn* (« cor de la forêt ») nous invite à entrer dans une sphère archétypique du romantisme. Si Brahms avait utilisé le *Ventilhorn*, relativement nouveau, on aurait en revanche associé cet instrument à la modernité, aux avancées technologiques de la révolution industrielle. Aujourd'hui, les associations romantiques du *Waldhorn* ont pratiquement été oubliées. Le public est au fait du cor naturel – la sonorité est plus susceptible de convenir à un jeu moderne et élégant qu'à un monde étrange, archaïque, mystérieux, magique et romantique. L'auditeur historiquement averti semble même apprécier les sonorités crues produites par la main dans le cadre d'une esthétique de musique an-

cienne. Mais Brahms a été sans équivoque sur le fait qu'il voulait de la poésie et non une sonorité « rustre » (*roh*), dans son Trio.

Ni le fait de se passer de pistons, ni le fait de jouer doucement ne nous rapprocheront nécessairement de la conception originale du compositeur, surtout ici où nous avons choisi d'utiliser un piano et un violon modernes. Au lieu de cela, afin de retrouver une partie de la « poésie » romantique du cor naturel, il nous a semblé plus approprié de choisir un instrument à la sonorité douce et « démodée » qui n'est pas familier à l'oreille de la plupart des mélomanes. C'est ce même instrument que l'on peut entendre sur l'enregistrement de référence de 1933 d'Aubrey Brain en compagnie d'Adolf Busch et de Rudolf Serkin. Ce cor se rattache à l'univers sonore des premiers enregistrements, contribuant à évoquer une certaine nostalgie et peut-être même une « sonorité romantique » pour le public d'aujourd'hui. Nous espérons qu'avec cette solution, nous avons offert quelque chose de nouveau tout en restant fidèle à l'esprit du Trio.

© *Alec Frank-Gemm* 2020

Alec Frank-Gemm a étudié à Cambridge, Londres et Berlin avec des professeurs tels que Hugh Seenan, Radovan Vlatković et Marie-Luise Neunecker. En tant que cor solo de l'Orchestre symphonique de Göteborg, il partage son temps entre l'orchestre, les récitals en soliste, la musique de chambre et la direction d'orchestre. Il a été pendant dix ans cor solo du Scottish Chamber Orchestra avec lequel il s'est souvent produit en tant que soliste. Parmi les moments forts de cette période, mentionnons l'exécution d'œuvres de Mozart (au cor naturel) avec Richard Egarr, de Ligeti et de Richard Strauss avec Robin Ticciati et de Schumann avec John Eliot Gardiner. Il a été membre du programme BBC New Generation Artists de 2014 à 2016 et s'est produit en tant que soliste avec les orchestres de la BBC à de nom-

breuses occasions. Partenaire recherché dans le domaine de la musique de chambre, il a joué dans des festivals du monde entier et se produit régulièrement au Wigmore Hall de Londres.

Alec Frank-Gemmill est un fervent défenseur de l'interprétation « historiquement informée » et fait partie de l'Ensemble Marsyas de Peter Whelan entre autres groupes de musique ancienne. Son premier enregistrement chez BIS, intitulé « A Noble and Melancholy Instrument », était consacré aux différents cors du 19^e siècle. Paru en 2017, il a été très bien accueilli par la critique. Son enregistrement suivant, « Before Mozart », est paru en 2018 et explore le répertoire solo pour cor du milieu du 18^e siècle. Cette parution a non seulement été saluée par la presse mais est également devenu l'un des favoris des stations de radio de musique classique. Cet enregistrement, comme les deux précédents, a été rendu possible grâce à une bourse du Borletti-Buitoni Trust.

www.alecfrankgemmill.com

Daniel Grimwood a été salué par la critique et le public comme un artiste d'une polyvalence et d'un raffinement rares. Son intérêt pour la musique a commencé à l'âge de trois ans, alors qu'il jouait sur le piano de son voisin. Dès l'âge de sept ans, il se produisait devant le public. Sa formation s'est poursuivie avec Graham Fitch à la Purcell School en Angleterre, où il a également étudié le violon, l'alto et la composition, puis avec Vladimir Ovchinnikov et Peter Feuchtwanger.

Avec un répertoire s'étendant de la musique élisabéthaine aux œuvres contemporaines, il se produit sur les scènes les plus prestigieuses, notamment le Wigmore Hall, le Queen Elizabeth Hall et le Purcell Room à Londres, le Bridgewater Hall à Manchester, le Symphony Hall de Birmingham, les salles Rachmaninov et Gnessin à Moscou, le Carnegie Hall à New York, ainsi que dans toute l'Europe et à Taïwan, en Azerbaïdjan, en Égypte, au Liban et à Oman.

Bien qu'il soit avant tout pianiste, il se produit également régulièrement au clavecin, à l'orgue ou à l'alto en plus de composer. Passionné par les pianos historiques, Grimwood a donné un récital consacré aux œuvres de Chopin sur le piano Pleyel du compositeur.

Ses enregistrements ont été unanimement salués par la presse et ont notamment été nommés « CD de la semaine » du *Daily Telegraph* et « Editor's Choice » du magazine *Gramophone*. Daniel Grimwood se produit régulièrement sur BBC Radio 3 et a participé à la série de documentaires télévisés « Revolution and Romance » de BBC Four.

<https://danielgrimwood.eu/>

Le violoniste **Benjamin Marquise Gilmore** a étudié avec Natalia Boyarskaya à l'école Yehudi Menuhin à Cobham en Angleterre et, à Vienne, avec Pavel Vernikov puis avec Julian Rachlin et Miriam Fried. Pendant cette période, il a remporté des prix aux concours Oskar Back, Joseph Joachim et Mozart de Salzbourg et est devenu membre de l'Orchestre de chambre d'Europe.

Benjamin Marquise Gilmore était en 2020 premier violon co-soliste du Scottish Chamber Orchestra et du Philharmonia Orchestra de Londres et s'est produit en tant que soliste et chef avec le SCO et la Camerata de Salzbourg. Chambriste passionné, il collabore régulièrement avec des membres de l'OCS et du Philharmonia. Invité à des festivals tels que Kuhmo, Prussia Cove et Ravinia, on retrouve parmi ses partenaires de musique de chambre, Janine Jansen, Julian Rachlin, Natalia Gutman, Elisabeth Leonskaïa et Benjamin Schmid. Il a également travaillé avec des compositeurs tels que Giya Kancheli, Bernhard Lang, Frank Denyer et Gavin Bryars. Le père de Benjamin Marquise Gilmore était le musicologue Bob Gilmore, et son grand-père le chef d'orchestre Lev Markiz.

The Borletti-Buitoni Trust (BBT) supports both outstanding young musicians (BBT Artists) and charitable organisations that help the underprivileged and disadvantaged through music (BBT Communities). Whether developing and sustaining young artists' international careers, or bringing the joy of music to new communities, the Trust provides invaluable assistance and encouragement.

www.bbtrust.com



The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Recording Data

Recording: May/June 2019 at Pamoja Hall, Sevenoaks School, Kent, England
Producer and sound engineer: Ingo Petry (Take5 Music Production)
Piano technician: James Crouch Piano Technical Services

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Ingo Petry

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Alec Frank-Gemmill 2020
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Cover photography: © Miriam Kaczor
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2478 © & © 2020, BIS Records AB, Sweden.



Raoux-Labbaye natural horn, Paris c.1871–76, with piston-valve section by William Brown. The horn was built as a natural horn in France then imported to London where a detachable valve-block was added. In possession of the Brain family and used by kind permission of Tina Brain and the Royal Academy of Music. This is the instrument heard in the Horn Trio.