

  
Deutsche  
Grammophon

2530 722

**JOHANNES BRAHMS**  
**Die Bratschensonaten • The Viola Sonatas, Op. 120**  
**PINCHAS ZUKERMAN • DANIEL BARENBOIM**

 STEREO 





## Johannes Brahms

(1833–1897)

### Die Bratschensonaten op. 120

The Viola Sonatas, Op. 120  
Les sonates pour alto et piano, op. 120

SEITE/SIDE/FACE 1:

#### Sonate f-moll op. 120 Nr. 1

[23'07]

Sonata in F minor, Op. 120 No. 1  
Sonate en fa mineur, op. 120 n° 1

1. Allegro appassionato – Sostenuto ed espressivo
2. Andante un poco Adagio
3. Allegretto grazioso
4. Vivace

SEITE/SIDE/FACE 2:

#### Sonate Es-dur op. 120 Nr. 2

[22'10]

Sonata in E flat major, Op. 120 No. 2  
Sonate en mi bémol majeur, op. 120 n° 2

1. Allegro amabile
2. Allegro appassionato
3. Andante con moto – Allegro – Più tranquillo

## Pinchas Zukerman\*

Bratsche (Viola · Alto)

## Daniel Barenboim

Piano

Archivo de Biblioteca UNTREF  
Fondo/Colección NAPOLI  
Caja/cajón No. 3  
13 de 75  
Inventario No. 000173

\*(Pinchas Zukerman appears through the courtesy of CBS-records)

Produktion und Aufnahmeleitung · Production and Recording  
Supervision · Directeur de production et de l'enregistrement:

Günther Breest

Tonmeister · Recording Engineer · Ingénieur du son:

Klaus Scheibe

© 1976 Uwe Kraemer, Christopher Grier

® 1975 Polydor International GmbH

3300 722

Cover: Photo Christian Steiner, New York

Design: Werner Koberstein, Hamburg

Art Direction: Lutz Bode, Hamburg

Printed in Germany by Neef, Wittingen

Am traditionellen Brahmsbild hat erst Arnold Schönberg in seinem Essay »Brahms the Progressive« (in: »Style and Idea«, 1950) Korrekturen angebracht. Die zu Brahms' Lebzeiten und zu Beginn unseres Jahrhunderts abgegebenen Urteile von Parteilägern und Gegnern des Komponisten stimmten darin überein, dass dessen Werke die klassischen Formmodelle nur geringfügig veränderten, dabei aber »leeres Gehäuse« (Richard Strauss) seien oder »reine Notenspinerei nach den Regeln, ein blosses Ausfüllen konventioneller Formen, blosses Ausarbeiten überlieferter Vorbilder« (Richard Wagner). Solche verhängnisvollen Vorurteile basierten auf der herkömmlichen Analysetechnik, die immer wieder die Merkmale einer schematisierten Sonatenform aufzeigte und etwaige Abweichungen und Unstimmigkeiten im ohnehin nur pragmatischen Sonatenbegriff als Unregelmäßigkeiten tadelte. Schönberg deckte die Brahms'sche Verflechtung von Konservatismus und Progressivität mit dem Hinweis auf die stufenreiche Harmonik und die »entwickelnde Variation« auf; mit dem letzteren Terminus kennzeichnete er Brahms' Verfahren, aus dem extrem knappen Material eines Motivs oder eines Intervalls weitreichende Bögen zu formen. Was sich als »logische Form« (Handschin) aus einem Anfangsgedanken heraus entwickelte und sich gegenüber der »architektonischen Form«, der Balance verschiedener Abschnitte, durchsetzte, gehörte zu den Zügen, die in unserem Jahrhundert rasch vorangetrieben wurden. Anton von Webern akzentuierte diesen Sachverhalt und die Bedeutung Brahms' bei seiner Aussage über sein eigenes Schaffen: »Aus einem Hauptgedanken alles Weitere entwickeln! das ist der stärkste Zusammenhang... Das Bestreben, den Zusammenhang immer dichter herzustellen und so wieder zum polyphonen Denken zu kommen. Eine besondere Bedeutung hat in dieser Beziehung Brahms... Mir ist der Zusammenhang gewährleistet durch die zugrundeliegende Reihe. Es ist immer dasselbe, und nur die Erscheinungsformen sind immer andere.« Deutlich machen lässt sich Brahms' Gestaltungsweise am Anfang der f-moll-Sonate op. 120 Nr. 1. Das vom kargen Unisono des Klaviers vorgetragene Motto enthält in seinen vier Takten schon Motivteile und Rhythmusmodelle, die vom Partner in die nächsten einundzwanzig Takte transportiert und wiederum vom Klavier variiert werden. Auch der stockende, in tiefer Lage erklingende Seitengedanke wird sofort durch rhythmische Vergrößerung und Klarauflichtung zur triumphalen Gebärde umgedeutet und zum Ausgangspunkt einer Variation. Die bei Beethoven noch primär auf die Durchführung beschränkte Technik der thematisch-motivischen Arbeit wird damit auf die Exposition übertragen – das Ergebnis solchen dialektischen Prinzips, das aus tradierten Voraussetzungen progressive Konsequenzen zieht, ist ein dichtes Netz unendlich fein geknüpfter Metamorphosen von Themen, die ständig neue Ausdrucksqualitäten gewinnen. Dominierende Grundzüge der beiden Sonaten sind Wehmut und Introversion – Charakteristika, die nur vor dem biographischen Hintergrund zu verstehen sind. Unter Todesahnungen hatte Brahms im Mai 1891 sein Testament verfasst, die Ankündigung an den Verleger Simrock, nur noch zu experimentieren, doch nicht mehr zu publizieren, war mit bitterem Humor getränkt: »Ist Ihnen übrigens aufgefallen, dass ich als Komponist deutlich Adieu gesagt habe?! Das letzte der Volkslieder und dasselbe in meinem op. 1 [»Verstohlen geht der Mond auf«] stellen die Schlange dar, die sich in den Schwanz beisst, sagen also hübsch symbolisch – dass die Geschichte aus ist.« Die Bekanntschaft mit dem hervorragenden Klarinetten Richard Mühlfeld, der an der Meininger Hofkapelle wirkte und sogar Pianisten zu Vortragsstudien in die Residenz lockte, führte dann zur Revidierung dieses Entschlusses. Die vier Klarinettenwerke opp. 114, 115, 120 Nr. 1 und 2 verdanken ihre Existenz einer ähnlichen Bewunderung für einen Interpreten, wie sie Mozart für Anton Stadler und Weber für Heinrich Bärmann gehegt hatten. Erwägungen um die praktische Verwendbarkeit der Sonaten bewogen Brahms bei der Drucklegung, die Solostimme so einzurichten, dass sie von der Bratsche übernommen werden konnte.

Uwe Kraemer

Towards the end of his extremely industrious career, Brahms at last grew weary. "I have worked enough", he would declare; "now let the young people take over". His waning energies were however temporarily restored by his exposure to and admiration for the playing and in particular the beautiful tone of Richard Mühlfeld, principal clarinetist in the excellent Meininger Court Orchestra. It was for that famous artist that Brahms composed his Clarinet Trio, Op. 114 and the Clarinet Quintet, Op. 115 in the period 1891/1892. A year or two later, during the summer of 1894, spent as usual at that period at Bad Ischl, Brahms returned to the clarinet, producing two sonatas for it, in F minor, Op. 120, No. 1, and in E flat, Op. 120, No. 2. Though not expressly intended for Mühlfeld, they were tried out by Mühlfeld and the composer in Berchtesgaden in September of 1894 and given their premiere in Vienna in 1895. They were to be the last chamber music to come from Brahms' pen.

Clarinetists have every reason to be grateful for the golden autumnal glow of works, written as they are with such idiomatic affection for the instrument's special characteristics, but viola players too have had their repertoire handsomely enhanced. Brahms specified that the sonatas were for clarinet, or viola, and piano. Indeed he even made a version of them for violin and piano which Joachim championed and which involved some actual rewriting. The viola version required little alternation, save in matters of detail here and there, like the occasional added passage of double-stopping and some changes of register. There is in fact nothing in the clarinet parts that is inaccessible to the viola. Very low notes, as for instance in the Trio of the *Allegretto* of the F minor Sonata, can perfectly well be played on the viola's bottom string (C below middle C). On the other hand, the effect can be quite different. The deepest register of the clarinet has an insubstantial "hollow" quality, whereas that of the viola possesses a rich resonance. Equally, some of the more nimble, arpeggiated passages in the sonatas are more telling on the clarinet than on the viola.

In producing two works for the same medium in quick succession, Brahms was following his own precedent, thereby encouraging music-lovers to look on the first of them as a kind of trial-run. There is something in that, but in the present case it is significant that both sonatas have their fervent devotees and opinions differ about their order of merit. Rather than claiming therefore that one of them is superior to the other, it is more useful to think of them as complementary. The F minor Sonata is in four movements, opening with an *Allegro appassionato*, notable for its close-knit thematic motivation. Always a thrifty manager, Brahms gives a special importance to the piano's introductory phrase. Augmented, it underpins the principal second theme, helps to activate the development and seals the *sostenuto ed espressivo* coda. The ternary form *Andante*, in A flat like the *Allegretto*, is a sort of Nocturne, treasured not only for its ornate tunefulness but also for the delicacy of its keyboard textures, especially in the variegated reprise. It is followed by an *Intermezzo* in Brahms's most ingratiating vein, a reminder that he had long since become an honorary Viennese. By contrast, its Trio has a withdrawn, shadowy austerity. The *Rondo finale* starts as though it were going to be a rugged contrapuntal exercise but its melodiousness and rhythmic playfulness soon tell a different story. If the long, curvaceous, glowing tune that begins the E flat Sonata is quintessentially Brahmsian, so too is its dissolution into quaver triplets (which later give such a special flavour to the central development section) not to mention the punchy, chordal passages that erupt periodically from the piano. Metrically, harmonically, and texturally as well, this movement is conspicuously richer than its corresponding movement in the F minor Sonata. The *Allegro appassionato* (in E flat minor) lives up to its title but encloses a nobly eloquent aria that suits the viola particularly well. In the finale, Brahms returns to his life-long love: variations. Sharply differentiated, the first three of them progressively fragment the pensive theme's note values, whereas in No. 4, it is the spirit rather than the letter of the original that is invoked. In No. 5, the tempo increases to *Allegro*, followed by a *più tranquillo* coda.

Christopher Grier

C'est Arnold Schönberg, dans son essai »Brahms the Progressive« (in: »Style and Idea«, 1950), qui a apporté les premières corrections à l'image conventionnelle de Brahms. Les jugements apportés par les partisans et les détracteurs de Brahms de son vivant ou au début de ce siècle accordaient sur le point que ses œuvres ne modifiaient que dans une faible mesure les modèles formels classiques mais qu'elles étaient un »habitable vide« (Richard Strauss) ou bien »simple égrenage de notes selon les règles, simple remplissage de formes conventionnelles, simple arrangement d'exemples traditionnels« (Richard Wagner). Des préjugés aussi fatals reposaient sur la technique d'analyse traditionnelle qui montrait toujours les caractéristiques d'une forme de sonate schématisée et qualifiait d'irrégularité tout écart ou non-conformisme dans la notion, à vrai dire bien pragmatique, de la sonate. Schönberg expliqua le mélange de conservatisme et de progressisme de Brahms en faisant référence à l'harmonique aux nombreux degrés et à la »variation développante«. Avec cette dernière terminologie, il désignait le procédé de Brahms par lequel il formait, à partir d'un matériau extrêmement limité, comme un motif ou un intervalle, de vastes cercles. La »forme logique« (Handschin) qui se développait à partir d'une pensée initiale et qui s'imposait face à la »forme architectonique«, de l'équilibre des différentes parties, appartenait aux caractères qui, à notre époque, furent rapidement mis en avant. Anton von Webern insista sur cette interprétation et signification de Brahms, selon lui, dans sa propre œuvre: »Développer, à partir d'une pensée centrale, tout le reste! C'est la plus grande cohérence... tendre à créer la cohérence de façon toujours plus dense et revenir ainsi à la pensée polyphonique. Brahms a, dans ce domaine, une signification toute particulière... Pour moi, la cohérence est possible grâce à la série qui se trouve à la base. C'est toujours la même chose et seules les formes apparentes sont toujours différentes.« La façon de construire de Brahms devient explicite au début de la sonate en fa mineur op. 120 n° 1. L'épigramme exposé par le maigre unisson du piano contient déjà, dans ses quatre mesures, des parties du motif et des modèles de rythme qui sont joués dans les vingt-et-une mesures suivantes par le partenaire et de nouveau interprétés en variations au piano. Le thème secondaire lui aussi, languissant et exprimé en partie basse, est aussitôt transposé par un agrandissement rythmique et une éclaircie sonore en air triomphal et en point de sortie d'une variation. La technique, encore limitée de façon élémentaire, chez Beethoven, à l'exécution du travail sur le thème et le motif est ainsi reportée sur l'exposition – le résultat d'un tel principe dialectique qui, à partir d'hypothèses traduites même à des conséquences progressistes, est un réseau serré de métamorphoses de thèmes finement noués à l'infini, qui gagnent constamment en qualité d'expression. Les traits fondamentaux dominants des deux sonates sont la mélancolie et l'introversion, caractéristiques qui ne peuvent être comprises que grâce au contexte biographique. Mu par des pressentiments de mort, Brahms avait écrit son testament en mai 1891; l'annonce qu'il fit à l'éditeur Simrock de ne plus se livrer qu'à des expériences et de ne plus publier davantage, était assortie d'un humour amer: »Avez-vous remarqué, du reste, que j'ai clairement fait mes adieux en tant que compositeur? La dernière des chansons populaires (et la même dans mon op. 1 »La lune se lève subrepticement«) montre le chien qui se mord la queue, exprime donc par un joli symbole, que l'histoire est finie.« La connaissance de remarquable clarinettiste Richard Mühlfeld qui jouait à la cour de Meiningen et attirait même des pianistes à ses cours d'interprétation au château, l'incita ensuite à revenir sur cette détermination. Les quatre œuvres pour clarinette op. 114, 115, 120 n° 1 et 2 doivent leur existence à une admiration pour un interprète semblable à celle de Mozart pour Anton Stadler et Weber pour Heinrich Bärmann. Des réflexions sur l'utilisation pratique des sonates poussèrent Brahms, pendant l'impression, à aménager les parties de soli de telle façon qu'elles puissent être reprises par l'alto.