

# Johannes Brahms

## Klaviertrios IV

**Trio für Klavier, Klarinette und Violoncello op. 114 a-Moll** 24'45  
zweite Bearbeitung (1891)

- |   |                    |      |
|---|--------------------|------|
| 1 | Allegro            | 7'56 |
| 2 | Adagio             | 7'55 |
| 3 | Andantino grazioso | 4'29 |
| 4 | Allegro            | 4'23 |

**Trio für Klavier, Violine und Violoncello** 36'36  
nachgelassen, veröffentlicht 1938

- |   |          |       |
|---|----------|-------|
| 5 | Moderato | 11'55 |
| 6 | Vivace   | 6'40  |
| 7 | Lento    | 8'43  |
| 8 | Presto   | 9'16  |

### ABEGG TRIO

**Ulrich Beetz, Violine** (Nicolas Lupot, Paris 1821, mit Darmsaiten)

**Birgit Erichson, Violoncello** (Andrea Castagnieri, ca. 1847, mit Darmsaiten)

**Gerrit Zitterbart, Klavier** (Hammerflügel von Johann Baptist Streicher, Wien)

**Martin Spangenberg, Klarinette**

TACET T 151



**Johannes Brahms**

Klaviertrios IV

*Abegg  
Trio*

historische Instrumente  
Martin Spangenberg,  
Klarinette

**Die Nachtigall und der Goldhelm**  
**Das Klarinetten trio op. 114 von Johannes**  
**Brahms (1891) und das Klaviertrio A-dur**  
**op. post.** von Jan Reichow

Wann beginnt eigentlich das „Alterswerk“ von Johannes Brahms? Wie alt oder wie jung ist denn z. B. die gestraffte Bearbeitung seines Jugendtrios op. 8, zu der er sich mit 57 Jahren entschloss oder überreden ließ? In diesen Jahren begann er sich verstärkt der Aufgabe zu widmen, seine musikalischen Skizzen zu sichten, Unbrauchbares zu vernichten, Brauchbares zu einem sinnvollen Abschluss zu bringen.

Dass er sein Leben abzurunden suchte, erkennt man auch daran, dass er ein sorgfältig ausformuliertes Testament an den Verleger Simrock schickte. Im Zusammenhang mit der Überarbeitung des Trios op. 8 fällt zum erstenmal die Rückbesinnung auf die eigene frühe Zeit auf: „*Mit welcher Kinderei ich schöne Sommertage verbrachte, rätst du nicht. Ich habe mein H-dur-Trio noch einmal geschrieben und kann es op. 108 statt op. 8 nennen.*“ (An Clara Schumann, 3. September 1889).

Auch Neues entstand natürlich: als reales op. 108 hatte er gerade die dritte Violinsonate d-Moll geschrieben, dann folgte noch einiges an Chormusik, aber das Streichquintett op. 111 betrachtete er als offiziellen Abschluss seines Lebenswerkes.

Und dann kam überraschend eine neue Liebe, genannt „Fräulein Klarinette“, – ein

unverkennbar platonischer Spitzname für den bärtigen 34jährigen Mann, den Brahms auch als „Nachtigall des Orchester“ titulierte: Richard Mühlfeld (1856 – 1907).

Allerdings ist nicht richtig, was man immer wieder liest (MGG 2000), dass Brahms ihn erst 1891 kennengelernt hat. Seit 1881 weilte Brahms jährlich mehrere Tage in Meiningen, um mit der dortigen Hofkapelle zu arbeiten. Hier war Mühlfeld seit 1879 als Soloklarinetist angestellt, nachdem er in jüngeren Jahren zunächst als zweiter Geiger begonnen und sich zu den ersten Geigen vorgearbeitet hatte; zugleich erweiterte er seine musiktheoretischen Kenntnisse bei einem Mendelssohnschüler, war nebenbei der gesuchteste Klavierlehrer in Meiningen, leitete dort seit 1880 den alsbald „besten Männerchor Südthüringens“, seit 1884 war er auch Soloklarinetist der Bayreuther Festspiele, Sängerinnen und Sänger betrieben bei ihm Vortragsstudien, um von seiner einzigartigen Atem- und Phrasierungstechnik zu profitieren, 1889 wurde er mit der bayrischen goldenen Medaille für Wissenschaft und Kunst geehrt.

Es war nicht Brahms, der ihn groß gemacht hat, aber nach dessen Klarinetten trio und Klarinettenquintett stiegen Mühlfelds solistische Auftritte in Deutschland und Europa sprunghaft an: von 7 im Jahre 1891 auf 34 im Jahr 1892. (Alle Angaben nach Herta Müller, s. Literaturverzeichnis).

Brahms war „reif“ für die Klarinette und nutzte seinen Meiningen-Aufenthalt im März

1891, um sich immer wieder die Solopartien aus Webers Klarinettenwerken und aus Mozarts Klarinettenquintett vorspielen zu lassen. An Clara Schumann schrieb er: „... *man kann nicht schöner Klarinette blasen, als es der hiesige Herr Mühlfeld tut.*“

Im Mai begab sich Brahms wieder einmal in seine Sommerresidenz in Bad Ischl, schrieb mit größter Sorgfalt sein Testament – und entsann sich einiger Skizzen, die im Jahre 1888 mit Blick auf eine neue Sinfonie entstanden waren; jetzt – mit den Meingerer Klarinetten – erfuhren sie eine wundersame Verwandlung.

Vielleicht ist so auch die Reminiszenz im letzten Satz des Klarinetten trios zu erklären, wenn im Mittelteil (Takt 74 bis 104) wie aus weiter Ferne der Anfang der 4. Sinfonie herüberwinkt: diese milden Gesten hätte man dem stürmischen Hauptthema nicht zuge-  
traut, aus dem sie als Umkehrung entwickelt sind. Und anders als im Klarinetten-Quintett haben sie im Trio nicht das letzte Wort: vielmehr ihre aufwärts gerichtete Originalgestalt, mit einer trotzigen Abschlusskadenz von Klavier und Cello zu einer fast „schreienden“ Klarinette.

Der Brahms-Biograph Max Kalbeck meinte, es sei wohl die übergroße Ähnlichkeit der beiden Themen des Kopfsatzes gewesen, die den Komponisten von einer Verarbeitung in einer großangelegten Sinfonie absehen ließen (als ob er nicht auch noch ein Kontrastthema hätte erfinden können!).

In Wahrheit fehlte der Katalysator: der rührende Klarinetten ton und Mühlfelds melodische Spannung.

Kalbeck unterlegt dem zweiten Thema die Worte: „*Wie war es doch?*“ und hört „*die Frage nach verklungenen, halb vergessenen, in der Erinnerung zurückgedrängten Erlebnissen*“. Leider klingt auch die Assoziation „*Wer uns getraut*“ aus dem Zigeunerbaron des von Brahms hoch geschätzten Johann Strauss hinein. Entscheidend ist aber wohl die komplementär zum Hauptthema des Satzes sanft absteigende Wendung.

Merkwürdig genug baut sich die Thematik des Satzes auf.

Der Anfang des Trios ist eher enttäuschend: ein aufsteigender Moll dreiklang im Cello, zweifellos kein großer Einfall, auch die Wendung abwärts ist nicht stark, noch weniger, als sie letztlich nur zum Ausgangspunkt zurückführt. Aber sobald die Klarinette beginnt, – scheinbar ähnlich, jedoch auf instabiler Grundlage (Quartsextakkord) –, wird es ernst, und die Abwärtswendungen hat hier eine ganz andere Bedeutung, zumal sie durch Wiederholung intensiviert wird: ein melancholisches Verweilen, ein Blick zurück gleich zu Beginn.

Zum einen ist es diese Dehnung, dann aber die Tatsache, dass die Klarinetten-Parallelen zum Cellobeginn nicht den Abschluss des Melodiebogens ergibt, sondern ihn weiter in die Tiefe sinken lässt, wo er ausklingt, – aber so, dass man dieses Verklungen zugleich als

leise Frage verstehen kann. Oder schließt sich ein Kreis?

Man kann bei dieser Frage stehen bleiben und die ersten 30 Sekunden wie ein Mantra hören und oftmals wiederholen: eine Offenbarung, die das ganze Werk wie in einem Brennspeigel konzentriert.

Und doch gibt es eine unmittelbare Antwort auf die Frage: sie erfolgt im Klavier; man könnte meinen, dass dies nun das eigentliche Hauptthema sei: eine (rhythmisch pointierte) schreitende Bewegung oberhalb des Grundtons, eine analog schreitende Bewegung unterhalb des Grundtons, spiegelbildlich. Es ist erstaunlich, wie sehr die Kreisbewegung den alten Brahms beschäftigt, bis hin zu der erstaunlichsten Konzentration im späten Klavier-Intermezzo op. 118 Nr. 6 Es-Moll, das aus dem scheinbar ziellosen Kreisen innerhalb eines Terzraums ein so ungeheuerliches Gebäude entstehen lässt, wie es in dieser Mischung aus Zartheit und Gewalt in der Klavierliteratur ohne Vergleich ist.

Die Klarinette erinnert sanft an den aufsteigenden Dreiklang des allerersten Taktes, und das Klavier reagiert mit einem Kraftausbruch, der gerade diesen Anfang auf drei Oktaven auseinanderzieht und auf einen ersten Höhepunkt zusteuern lässt.

Die Triolen-Aufschwünge des Klaviers verwandeln sich in Klarinette und Cello zu Sechzehntel-Tiraden, die nun in zweifachem Schwung zur Klimax streben, sich aber später noch als merkwürdiges Unruhe-Potential

erweisen: man hat sie schwerlich als motivisch bedeutungsvoll wahrgenommen, da kehren sie wieder und beginnen herauf- und herunterzuschwenken, zeichenhaft, und ganz am Ende beschließen sie den Satz mit ihrem Gemurmel: aus Linien werden Dreiklangsbrechungen, parallel und in Gegenbewegung zwischen Cello und Klarinette, 4 imaginäre Kreise und eine letzte Auswärtsbewegung: im Cello nach ganz unten, in der Klarinette nach ganz oben. Was für ein Abschied, – so beiläufig, befremdlich und wunderbar!

Es ist dieselbe Spanne zwischen Höhe und Tiefe, derselbe Ton der Klarinette, mit dem in lichter Entrückung der nächste Satz anhebt: das Thema erinnert von fern an den Einsatz des Sopran-Solos im Schlußsatz des Requiems: „*Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben*“, – nur Trost und Seligkeit sollen uns am Ende erwarten.

Was verhiß denn der erste Satz? Kennen wir nicht diese in sich kreisende, die Enge des Terzraums mühsam überwindende Bewegung aus ganz anderem Zusammenhang? Erinnern Sie sich? „*Denn alles Fleisch, es ist wie Gras*“ (Requiem, Satz II) oder „*Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh, wie dies stirbt, so stirbt er auch*“ (Vier ernste Gesänge, Satz I). Doch das Motiv ist rhythmisch-metrisch raffiniert verschoben und endet versöhnlich; selbst das dort ziellos huschende Element, – „*Wer weiß, ob der Geist des Menschen aufwärts fahre, oder der Odem des Viehes unterwärts unter die Erde?*“ –, trägt im

Klarinetten trio freundliche Züge. Es lebt und belebt.

Nach der Seligkeit des zweiten Satzes bewegen wir uns im dritten wieder in Erdennähe, aber möglicherweise ohne sie zu berühren, – wenn wir Max Kalbecks Interpretation folgen: „*An Stelle des munteren Scherzos erscheint ein Andantino grazioso, das einen menuettartigen Walzer in A mit einem steirischen Ländler in D (als Trio) abwechseln läßt. Weder der höfische noch der bäurische Tanz tritt fest auf; die Wesen, die sich nach den Rhythmen der beiden Sätze bewegen, schweben leicht über dem Erdboden dahin und berühren nur manchmal im Fluge die Spitzen der Gräser und Blüten der Kräuter.*“

Auf die „*durch den Klangzauber hervorbrachte visionäre Täuschung eines Geisterreigens*“ (Kalbeck a. a. O.) folgt ein sturmbelegtes Finale: inmitten des Themas ein rhythmischer Impuls in Halbtönen, der an das Finalthema des Trios op. 8 erinnert; er wird hier mit einer dreifachen Drehbewegung verabschiedet, die nun ihrerseits ein scheinbar unbekümmertes Zwischenspiel ermöglicht. Aber Vorsicht, ganz so harmlos ist es nicht: Die quirlige Bewegung gerät unversehens ins Stocken, und das nun im Cello einsetzende zweite Thema ist ganz und gar durch die Geste des Innehaltens und Fragens gekennzeichnet, unbeirrt wiederholt und abgewandelt: der Mut, auf einem solchen Zweifel zu beharren, ist der eines älteren Mannes, vieles andere könnte auch von einem jungen, etwas

mutwilligen Komponisten stammen. Aber dieser melancholische, gelassen wiederholte Zweifel, das ist Brahms 1891; dazu gehört auch – zwischen den fragenden Abschnitten – die unglaubliche Milde des Mittelteils: mit den terzenselig segnenden Abwärtsbewegungen, die, wie schon erwähnt, an das Kopfmotiv der 4. Sinfonie erinnern. Das ist es, was den späten Brahms auszeichnet, nicht bloße Meisterschaft, sondern auch die Fähigkeit, sich in ein „zufälliges“ Detail zu verlieren, – jedenfalls scheinbar, denn die Analyse würde zeigen, dass in dieser hochorganisierten Werk-Welt alles mit allem zusammenhängt. In diesem Widerspruch liegt das Wunder.

Peter Gülke schrieb: „*In anderer Weise als der Beethoven der letzten Quartette, der Verdi des ‚Falstaff‘ oder der Wagner des ‚Parsifal‘ steht der späte Brahms als Fluchtpunkt seines gesamten Schaffens da, fast dazu einladend, es gegen alle Logik von hier aus zu entschlüsseln, und nah bei dem, was der alte Fontane, auch sich selbst meinent, über seinen Vater schrieb: ‚Wie er zuletzt war, so war er eigentlich.‘*“

Es scheint so einfach zu erkennen, was ein Spätwerk auszeichnet, zumal wir in den zwei Fassungen des Klaviertrios op. 8 – früh und spät – ein Musterbeispiel haben, an dem wir genau studieren können, wohin die Reise gegangen ist und wo ihr Ausgangspunkt war.

Noch spannender wäre es natürlich, wir besäßen eine Vorstudie des frühen H-Dur-Trios oder gar noch einen ganz anderen

Klaviertrio-Versuch, den es einmal gegeben haben muss, da in Briefen davon die Rede ist (z. B. am 17. 10. 1853 an Joseph Joachim). Leider war Brahms unerbittlich im Vernichten unzulänglicher Frühwerke.

Was für eine Überraschung, als man im Jahre 1924 doch noch die Entdeckung eines Klaviertrios in A-Dur vermeldete, aufgefunden in einer Bonner Handschriften-Sammlung! Es wurde von mehreren Wissenschaftlern dem jungen Brahms zugeschrieben und der Zeit vor dem Klaviertrio H-Dur op. 8 zugeordnet, ohne dass letzte Zweifel völlig ausgeräumt werden konnten.

Der Klaviersatz sieht in der Tat nach Johannes Brahms aus, der Umfang des Flügels entspricht der angenommenen Entstehungszeit (1853/54).

Der Revisionsbericht allerdings, den der Herausgeber im Jahre 1938 vorlegt, ist nicht besonders aufschlussreich und hat an manchen Stellen einen tendenziös-exegetischen Ton, der misstrauisch macht; lieber erführe man zum Beispiel, welche identifizierbaren Werke von welchen identifizierbaren Komponisten es denn in der betreffenden Handschriften-Sammlung außerdem noch gegeben hat (inzwischen ist sie verschollen).

Die überzeugendste Grundlage für eine klare Beurteilung wären lebendige Aufführungen oder auch eine Aufnahme, die das Werk vollkommen ernst nimmt, und die liegt hier zweifellos vor. Denn nicht in den handschriftlichen Noten findet man die letzten

Beweise, sondern in der glaubwürdigen Ausstrahlung und im Durchhaltevermögen des real erklingenden Werkes.

Wobei es nachdenklich macht, dass der junge Brahms sich im frühen H-Dur-Trio so selbstsicher loslässt und „verzettelt“, während der hier angeblich noch jüngere Brahms seine Emotionen so überaus massvoll disponiert und im Finale trotz allen Aufwands keine Lösung findet. Auch dafür könnte es eine plausible Erklärung geben: erst die Begegnung mit Robert und Clara Schumann, die dazwischenliegt, hat ihn entfesselt.

Zusammen mit den beiden Versionen des H-Dur-Trios op. 8 könnte dieses Trio tatsächlich eine brisante Ästhetik-Lektion provozieren: entsteht ein Kunstwerk erst mit dem Testat der renommierten Urheberschaft? Oder spricht es für sich ganz allein? Und enttarnt sich dabei unversehens?

Was ist eigentlich aus dem Mann mit dem Goldhelm geworden?

Literaturnachweise:

Peter Gülke: *Brahms Bruckner. Zwei Studien / Kassel Basel 1989 (S. 63)*

Max Kalbeck: *Johannes Brahms* nach: Deutsche Komponisten von Bach bis Wagner, Digitale Bibliothek 113, S. 13103 f (Kalbeck: Brahms Bd. 4, S. 243 f)

Herta Müller: *Richard Mühlfeld – der Brahms-*

*Klarinettist* in: Brahms-Studien Band 13, Tutzing 2002 (S. 129 – 148)

Jan Reichow: Booklets zu Brahms op. 8 (alt und neu) TACET 084 Vol. 1 und Vol. 2

Christian Martin Schmidt: Artikel „*Brahms*“ in: MGG Die Musik in Geschichte und Gegenwart Bd. 3 Stuttgart 2000

### Abegg Trio

Im Jahr 2006 feierte das Abegg Trio sein 30-jähriges Jubiläum.

Das Trio mit Ulrich Beetz - Violine, Birgit Erichson - Violoncello und Gerrit Zitterbart - Klavier, das nun schon seit 1976 in gleicher Besetzung konzertiert, darf in vielfacher Weise das Prädikat „außergewöhnlich“ für sich beanspruchen.

Intuitives Verständnis prägt die Harmonie ihres Zusammenspiels, eine Harmonie, wie sie wohl nur ein Ensemble beseelen kann, das drei Jahrzehnte all seine Energie, Lust und Leidenschaft mit unverminderter Freude in werkgetreue Interpretationen einbringt.

Diese Energie würdigte schon vor vielen Jahren einer der prominentesten deutschen Musikkritiker, Joachim Kaiser, als er über das Abegg Trio schrieb: „Diese jungen Musiker nehmen die Notentexte, die Ergebnisse der Forschung ungemein ernst. Sie wollen nicht harmlos oder gefühlsselig Kammermusik machen: sondern Interpretationen von

Gewicht, Aggressivität und größter innerer Wahrhaftigkeit herausbringen.“

Diese Interpretationshaltung wurde zu Beginn der gemeinsamen Arbeit mit Wettbewerbspreisen im In- und Ausland (Colmar, Genf 1977, Bonn 1979, Bordeaux 1981, Bernhard Sprengel Preis 1986, Robert Schumann Preis 1992) und in der Folge mit Einladungen zu Konzerten (u.a. regelmäßig in Nordamerika) und Festivals in 50 Länder honoriert.

Zudem zeichnet eine nicht nachlassende Neugier auf musikalische Entdeckungen das Abegg Trio aus: neueste Aktivitäten beziehen historische Instrumente mit in die Arbeit ein. Werke von Mozart, Kraus, Haydn, Beethoven, E.T.A. Hoffmann, Donizetti und Schubert werden mit Hammerflügeln nach Anton Walter (Wien 1795), Broadwood (London 1808) und Fritz (Wien 1825) und Streichinstrumenten mit Darmsaiten aufgeführt, in einer erneuten Auseinandersetzung mit Johannes Brahms benutzte das Trio auf den neuesten CD-Einspielungen (Horntrio op. 40, Streichsextet in Triofassung op. 36, Klarinettenrio op. 114, Trio A-Dur op. posth.) Flügel von Baptist Streicher von 1851, 1864 und 1876. Die sehr selten aufgeführten frühen Klaviertrios von Wolfgang Amadé Mozart (KV 10 bis 15), die das 8-jährige Wunderkind in London komponierte, nahm das Trio mit dem Nachbau eines Silbermann-Fortepianos von 1749 und einem Tangentenflügel auf.

Die über 25 CD-Einspielungen des Abegg Trios sind von der Presse hoch gelobt und mit

Preisen ausgezeichnet worden (u. a. fünfmal „Preis der Deutschen Schallplattenkritik“).

Es liegen Aufnahmen von Klaviertrios der Komponisten Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Chopin, Fanny und Felix Mendelssohn, Gade, Clara und Robert Schumann, Farrenc, Kiel, Goetz, Berwald, Smetana, Brahms, Dvorák, Tschairowsky, Rachmaninoff, Janáček, Debussy, Ravel, Henze, Erdmann, Killmayer, Acker und Rihm vor (alle bei TACET erschienen).

Zusätzlich zu der umfangreichen Konzerttätigkeit lehren Ulrich Beetz und Gerrit Zitterbart als Professoren an den Musikhochschulen in Weimar bzw. Hannover, Birgit Erichson unterrichtet als Lehrbeauftragte für Kammermusik an der Franz-Liszt Hochschule Weimar. Gemeinsam gibt das Abegg Trio seine Erfahrungen in Meisterkursen an junge Musiker weiter (USA, Kanada, Deutschland, Schweiz, Finnland, Estland, Litauen, Rumänien, Kirgisien, Kasachstan, Usbekistan, Philippinen, Nord-Korea).

Ulrich Beetz spielt auf Violinen von F. Antonius Luppo (1729) und von Nicolas Lupot (1821), Birgit Erichson spielt Celli von Andrea Castagneri (1747) und von J. Baptist Salomon (1754).

### **Martin Spangenberg, Klarinette**

Der 1965 in Wangen / Allgäu geborene Martin Spangenberg begann im Alter von acht Jahren mit dem Klarinettenspiel und war mehrfach Bundespreisträger bei „Jugend musiziert“; von 1984 bis 1989 studierte er bei Hans

Deinzer an der Hochschule für Musik und Theater Hannover.

Martin Spangenberg war Mitglied des Landesjugendorchesters Baden-Württemberg, des Bundesjugendorchesters sowie des Jugendorchesters der Europäischen Gemeinschaft. Er war Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes und gewann den Deutschen Musikwettbewerb, den Förderpreis der Mozart-Gesellschaft Wiesbaden sowie die Louis-Spohr-Medaille der Stadt Seesen.

Von 1988 bis 2003 war Martin Spangenberg Soloklarinetist bei den Münchner Philharmonikern, 1996 und 1997 auch Mitglied des Bayreuther Festspielorchesters. Schon 1990 begann er regelmäßig bei den „Jeunes musiques“ zu unterrichten, seit 1997 ist er Professor an der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar.

Martin Spangenberg gibt zahlreiche Solokonzerte im In- und Ausland. Seine kammermusikalische Tätigkeit umfasst u. a. Auftritte mit dem Artemis- und dem Mandelring-Quartett, mit dem Albert-Schweitzer-Oktett sowie zahlreiche Recitals mit dem Pianisten Stephan Kiefer. Als Solist trat Martin Spangenberg mit dem Rundfunkinfonieorchester Stuttgart, dem DSO Berlin, dem Prager Rundfunkinfonieorchester, dem Polnischen Kammerorchester und der Capella Istropolitana sowie mit den Münchner Philharmonikern unter der Leitung Sergiu Celibidache und James Levine sowohl in München als auch während einer Europatournee auf.

### **Zur Wahl der Instrumente**

Mit den vorliegenden Aufnahmen mit zwei Triowerken von Johannes Brahms zeigen wir die Extremsituationen in diesem Schaffensbereich des Komponisten auf: das (immer noch umstrittene) Jugendwerk aus dem Jahr 1853 ist wahrscheinlich das erste seiner Klarinetrios, das im Jahr 1891 komponierte Werk mit Klarinette ist das letzte dieser Gattung.

Ähnlich wie bei der vorangegangenen Aufnahme mit dem Horntrio und der Sextettbearbeitung von Kirchner suchten wir nach den passenden Instrumenten und erhielten tatkräftige Unterstützung durch Gert Hecher in Wien, der die beiden aus der Werkstatt Johann Baptist Streichers stammenden Flügel zur Verfügung stellte. Diese Instrumente von 1851 und 1876 haben beide eine Wiener Mechanik mit Leder auf den Hammerköpfen und sind daher im Klang grundverschieden von modernen Instrumenten. Brahms hat selbst einen Flügel von Streicher besessen und war mit der Klangcharakteristik sehr vertraut.

Die Streichinstrumente von Lupo (1821) und Castagnieri (1747) waren mit Darmsaiten bespannt und harmonieren in bestechender Weise mit den alten Hammerflügeln.

Eine ganz ausgefallene Klarinette gibt der Aufnahme einen besonderen Reiz. Martin Spangenberg hat sich extra eine Kopie eines Instrumentes bauen lassen, wie es Richard Mühlfeld – der Anreger für die späte Liebe

von Johannes Brahms zur Klarinette und die damit entstandenen Spätwerken für Klarinette in Kammermusikbesetzungen op.114 (Trio), op.115 (Quintett) und op.120 (Sonaten mit Klavier) – selbst gespielt hat. Diese Klarinette ist einem Instrument von Ottensteiner nachgebaut, das eine andere Klappenmechanik und andere Klangeigenschaften als die späteren Klarinettensysteme hat.

*Gerrit Zitterbart*





**The Nightingale and the Golden Helmet**  
**Johannes Brahms: Clarinet Trio op. 114**  
**(1891) and Piano Trio in A major op. posth.**  
*by Jan Reichow*

When do the works of Brahms's late maturity actually start? How old or how young, for example, is the compressed revision of his youthful trio Op. 8 which he decided or was persuaded to make at the age of 57? At that period he began to devote himself with renewed energy to the task of sifting his musical sketches, destroying anything useless and bringing anything useful to fruition.

That he was seeking to round off his life is also to be seen in the fact that he sent a carefully drafted will to his publisher, Simrock. It is noteworthy that in connection with the revision of the Op. 8 trio he was looking back for the first time on his early life; as he wrote to Clara Schumann on 3 September 1889, "*You'll never guess what childish stuff I have been spending some lovely summer days on. I've rewritten my B major Trio and can now call it Op. 108 instead of Op. 8.*" Of course, he was writing fresh works too: he had just completed his real op. 108, the third violin sonata in D minor, and this was followed by some choral music, and finally by what he regarded as the official culmination of his life's work, the string quintet Op. 111.

But then a new love called "Fräulein Klarinette" unexpectedly appeared. This was an unmistakably platonic nickname for

the bearded 34-year-old man whom Brahms also called the "nightingale of the orchestra" – Richard Mühlfeld (1856-1907).

We frequently read, for example in the 2000 edition of the German music lexicon *Musik in Geschichte und Gegenwart*, that Brahms only met him in 1891, but this not correct. From 1881 Brahms had stayed for several days every year in Meiningen to work with the court musicians there, and Mühlfeld had been solo clarinetist there from 1879. In earlier years he had begun in the second violins and worked his way up into the first violins, while extending his knowledge of music theory by studying with a former pupil of Mendelssohn; he was the most sought-after piano teacher in Meiningen and from 1880 directed what soon became the "best male-voice choir of South Thuringia". In 1884 he also became first clarinetist at the Bayreuth Festival. Singers both male and female studied performance practice with him in order to profit from his unique breathing and phrasing techniques, and in 1889 he was awarded the Bavarian gold medal for the sciences and arts. It was not due to Brahms that he became a great name, but after performing Brahms's Clarinet Trio and Clarinet Quintet Mühlfeld's solo appearances mushroomed in Germany and Europe from seven in 1891 to 34 in 1892 (see Herta Müller's study of him, published in Germany in 2002).

Brahms was "ripe" for the clarinet and spent his time in Meiningen in March 1891

having the solo parts of the clarinet quintets by Weber and Mozart played to him over and over again. He wrote to Clara Schumann, "*It is impossible to play the clarinet more beautifully than this Herr Mühlfeld does.*"

In May Brahms went as usual to his summer residence in Bad Ischl, wrote his will with great care, but then remembered a handful of sketches he had made in 1888 for a possible new symphony; now, with the sounds of Mühlfeld's clarinet ringing in his ears, these underwent a remarkable transformation. This may also explain a reminiscence in the last movement of the Clarinet Trio, in the central section of which (bars 74 to 104) there is a distant echo of the beginning of the fourth symphony – a gentle touch which one cannot imagine being connected with the stormy main theme but is in fact derived from an inversion of it. Unlike in the Clarinet Quintet this feature does not have the last word, which is here given to the theme in its upward-moving original form, with a defiant closing cadence on the piano and cello set against a somewhat shrill clarinet.

In the Clarinet Trio's opening movement, Brahms's biographer Max Kalbeck was of the opinion that it must have been the excessive similarity between its two themes that made the composer reject the idea of working them into a full-scale symphony (as if he could not have thought up a contrasting theme!). In reality the catalyst was missing, and this was the clarinet's eloquent tone and

Mühlfeld's gift for melodic lyricism.

Kalbeck interpreted the second theme as meaning "What was it like, then?" and heard in it "the questing after half-forgotten experiences consigned to distant memory". A phrase from *The Gypsy Baron* by Johann Strauss, whom Brahms much admired, may bring up a perhaps unfortunate association here too. But this is incidental; the deciding factor must surely be the theme's gentle downward movement, complementing the movement's main theme.

The movement's thematic content is built up in a remarkable way. The trio opens somewhat disappointingly on a rising minor triad in the cello, obviously not an inspired idea, and the downward turn is not strong either, still less when it leads back only to the starting-point. But as soon as the clarinet comes in, apparently similarly but on the unstable basis of a four-six chord, things begin to get serious, and this descending phrase acquires quite another meaning, especially when intensified by repetition, becoming a melancholy, lingering backward glance to the beginning. The clarinet's paralleling of the cello does not lead to the end of the arc of melody but extends it lower and lower until it dies away – but does so in a way that suggests a gentle questioning. Or is it the closing of the circle? The listener can stay with this question and hear the first thirty seconds as a mantra, several times repeated: a revelation that concentrates the whole work as if in a burning-glass.

But there is an immediate answer to the question, which follows in the piano part. One could think it must be the main theme: a strongly rhythmical, slow-moving phrase heard above the keynote, mirrored by a similar phrase, also at walking pace, below it. It is astonishing how much the mature Brahms was concerned with circular motion, right up to the extraordinary concentration of the late Piano Intermezzo op. 118 no. 6 in E flat minor, which allows such an enormous structure to arise from apparently aimless circles within a framework of thirds that it is without parallel in the piano repertoire; astonishing, too, in its blend of tenderness and power.

The clarinet gives a gentle reminder of the rising triad of the first bar, and the piano reacts with an explosion of power that stretches this opening motif out over three octaves and steers it towards a first climax. The piano's upwardly-sweeping triplets are transformed by the clarinet and cello into a flood of semiquavers which hasten on and up in parallel motion towards another climax, but later reveal themselves as providing a strange potential for unease. Scarcely has one become aware of their thematic significance than they return and begin swirling upwards and downwards as if symbolically, before bringing the movement to a murmuring close. Lines turn into spread chords, parallel and in contrary motion between the cello and clarinet, four imaginary circles and a final parting of the ways – down into

the lowest reaches of the cello, high into the upper register of the clarinet. A splendid way of saying farewell: casual, disconcerting and wonderful.

The same span between high and low, the same tone on the clarinet, the same bright, rapt mood, is heard at the start of the second movement. The theme is faintly reminiscent of the beginning of the soprano solo in the last movement of Brahms's Requiem "*Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben*" ("Blessed are the dead that die in the Lord"), a promise that what awaits us at the end will be solace and bliss.

What did the first movement promise? Haven't we already met this inwardly circling motion, struggling to overcome the narrow confines of thirds, in a quite different context? And then we remember: "*Denn alles Fleisch, es ist wie Gras*" ("For all flesh is as grass"; the second movement of the Requiem) or "*Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh, wie dies stirbt, so stirbt er auch*" ("For that which befalleth the sons of men befalleth beasts; as the one dieth, so dieth the other"; first of the Four Serious Songs). But the motif is subtly changed in rhythm and metre and ends in a mood of conciliation. Even the aimlessly scurrying setting of "*Wer weiss, ob der Geist des Menschen aufwärts fahre, oder der Odem des Viehes unterwärts unter die Erde?*" (later in the same song), takes on a more comfortable character in the Clarinet Trio. It comes to life and enlivens.

After the serenity of the second movement the third brings us back nearly, but not quite, down to earth, if we go along with Max Kalbeck's interpretation: "*In place of a light-hearted scherzo comes an Andantino grazioso where a minuet-like waltz in A alternates with a Styrian country dance in D functioning as a trio. Neither the courtly nor the rustic dance is fully treated; the beings that move in time to the rhythms of both movements hover lightly above the ground, only occasionally touching with a passing wing the tips of the grass and the tallest wildflowers.*" To quote Kalbeck again: "*The vision of a dance of the spirits conjured up by some magical music*" is followed by a stormy finale; in the middle of the theme comes a rhythmic motif in steps of a semitone recalling the theme of the finale of the Op. 8 Trio. Here the motif is finished off in a threefold rotation that now prepares the ground for an apparently carefree episode – but it isn't quite as harmless as it seems. This effervescent motion suddenly comes to a halt, and the second theme, introduced on the cello, is entirely characterised by gestures of restraint and questioning, persistently rejected and modified. The courage to linger on such uncertainty is that of an older man, but much else could equally well have come from the pen of a young and mischievous composer. But the melancholy, languidly repeated doubt is definitely the Brahms of 1891, as is the unbelievable mellowness of the central section (between the questioning passages),

with its serene downward progression (mostly in thirds) which, as already mentioned, recalls the first theme of the Fourth Symphony. This is what distinguishes the mature Brahms: not just his sheer mastery but also his ability to lose himself in apparently random detail. Or at least, that is how it seems, for analysis would show that in this highly organised musical cosmos everything hangs together. The marvel lies in this antithesis.

Peter Gulke wrote: "*In contrast to the Beethoven of the late quartets, the Verdi of Falstaff or the Wagner of Parsifal, the late Brahms stands there as the vanishing-point for his whole oeuvre, almost challenging us to decode it in defiance of logic. He is very close to what the elderly Fontane wrote about his father, but really referring to himself: 'As he was at the end, that was how he really was.'*"

It seems simple enough to recognise what characterises a late work, especially as we have the ideal example in the two versions of the Piano Trio Op. 8, in which we can study closely where the journey led and where it started out from. It would of course be even more exciting if we possessed a preliminary study of the early version of the Op. 8 Trio or indeed any other, quite different, sketch of a piano trio. Such a thing must have existed since there is mention of it in the letters (for instance the letter of 17 October 1853 to Joseph Joachim). Sadly, Brahms was ruthless in destroying early works that he considered not up to standard.

What a surprise it was when in 1924 a piano trio in A major was discovered in a manuscript collection in Bonn. Several musicologists attributed it to Brahms and dated it to the period before the Op. 8 Piano Trio. But this was never beyond dispute. The piano writing does indeed look as if it is by Brahms, and the range employed on the keyboard seems to corroborate the postulated date of composition (1853/54). However, the report on its revision issued by the publisher in 1938 is not particularly illuminating and often has a tendentious, analytical tone that arouses suspicion; one would rather be told, for instance, what else the collection contains by way of other identifiable works by other identifiable composers. But it is lost. The most convincing basis for a clear decision would be live performances or a recording that takes the work completely seriously. And that is what we have here. After all, it is not in the manuscript score that the final proof is found so much as in a convincing general aura and the ability of an authentic-sounding work to stand the test of time.

This sets one thinking that the young Brahms let himself go confidently and at some length in the early B major trio Op. 8, whereas the presumably even younger Brahms of the A major trio arranged his emotions with great moderation, yet failed to find a solution in the finale. But here too there may be a plausible explanation: it was perhaps his meeting with Robert and Clara Schumann, which occurred

between the two works, that finally unleashed his potential.

Together with the two versions of the B major trio Op. 8, this trio in A major really could give rise to a provocative aesthetic debate: does a work of art possess value only if certified to have a famous creator? Or does it have its own intrinsic worth, and reveal itself purely by chance?

What, incidentally, became of the man with the golden helmet?

#### Bibliography

Peter Gülke: *Brahms Bruckner. Zwei Studien* / Kassel Basel 1989 (p. 63)

Max Kalbeck: *Johannes Brahms in: Deutsche Komponisten von Bach bis Wagner*, Digitale Bibliothek 113, p. 13103 f (Kalbeck: Brahms Vol. 4, p. 243 f)

Herta Müller: *Richard Mühlfeld – der Brahms-Klarinetist in: Brahms-Studien* Vol. 13, Tutzing 2002 (p. 129 – 148)

Jan Reichow: Booklets zu Brahms op. 8 (alt und neu) TACET 084 Vol. 1 und Vol. 2

Christian Martin Schmidt: Artikel „Brahms“ in: *MGG Die Musik in Geschichte und Gegenwart* Vol. 3 Stuttgart 2000

#### Abegg Trio

2006 the Abegg Trio was celebrating its thirtieth anniversary. The trio, composed of Ulrich Beetz (violin), Birgit Erichson (violin-cello) and Gerrit Zitterbart (piano), has been concertizing together since 1976. Critics have acclaimed their performances “extraordinary” in many different ways.

Intuitive understanding shapes the harmony of their playing – a sense of harmony which can only inspire an ensemble which for three decades has devoted with undiminished joy its energy and passion to interpretations that remain faithful to the original.

This energy was praised many years ago by one of the most prominent German music critics, Joachim Kaiser, when he wrote about the Abegg Trio: “*These young musicians take the musical texts, the results of research, unusually seriously. They do not perform chamber music in an innocuous or sentimental manner; they want to produce interpretations of weight and aggressiveness and of the greatest inner truth.*”

This interpretative approach was honored at the beginning of their work together with awards in competitions in Germany and abroad: Colmar and Geneva in 1977, Bonn in 1979, Bordeaux in 1981, the Bernhard Sprengel Prize in 1986, the Robert Schumann Prize in 1992. They have been invited to make concert and festival appearances in 50 countries, including regular trips to North America.

The Abegg Trio is characterized by a never-ending curiosity for musical discovery; their most recent activities have included work with historic instruments. Works of Mozart, Kraus, Haydn, Beethoven, E. T. A. Hoffmann, Donizetti und Schubert are performed with fortepianos after Anton Walter (Vienna 1795) Broadwood (London 1808) and Fritz (Vienna 1825) and instruments with gut strings. In a new encounter with Johannes Brahms, the Trio uses fortepianos of Baptist Streicher from 1851, 1864 and 1876 in their most recent CD recordings (horn trio op. 40, string sextet arranged for trio op. 36, clarinet trio op. 114 and trio in A major op. posth.)

In February 2006 the Trio recorded the rarely played early piano trios of Wolfgang Amadé Mozart (KV 10–15), composed by the eight-year-old Wunderkind in London. For this recording, the Trio used a copy of a 1749 Silbermann fortepiano and a tangente Flügel. The more than 25 CD recordings of the Abegg Trio have received high critical praise and many awards, including the “German Record Critics’ Award” five times.

Recordings by the Abegg Trio include piano trios by Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Chopin, Smetana, Brahms, Dvořák, Tchaikovsky, Rachmaninoff, Janáček, Debussy, Ravel, Henze, Erdmann, Killmayer, Acker and Rihm (all available at TACET).

In addition to their extensive concert activity, Ulrich Beetz and Gerrit Zitterbart are professors at the music academies in Weimar and



Hanover. Birgit Erichson teaches as adjunct professor for chamber music at the Franz Liszt Music Academy in Weimar. The members of the Abegg Trio pass on their experience and expertise to young musicians in master classes in the USA, Germany, Switzerland, Finland, Estonia, Lithuania, Rumania, Kyrgyzstan, Kazakhstan, Uzbekistan, the Phillipines and North Korea.

Ulrich Beetz plays violins by F. Antonius Luppo (1729) and Nicolas Lupot (1821); Birgit Erichson plays cellos of Andrea Castagneri (1747) and J. Baptist Salomon (1754)

### **Martin Spangenberg**, clarinet

Born in Wangen, Allgäu, in 1965, Martin Spangenberg began learning the clarinet at the age of eight and won several prizes at the German national young musicians' competition "Jugend Musiziert". Between 1984 and 1989 he was taught by Hans Deinzer at the Hannover Hochschule für Musik und Theater.

Martin Spangenberg was a member of the Baden-Württemberg youth orchestra, the German national youth orchestra and the European Union youth orchestra. He had a German student bursary and won the Deutscher Musikwettbewerb, the "Förderpreis" of the Mozart Gesellschaft Wiesbaden and the Louis Spohr Medal of the city of Seesen.

Between 1988 and 2003 Martin Spangenberg was first clarinet with the Munich

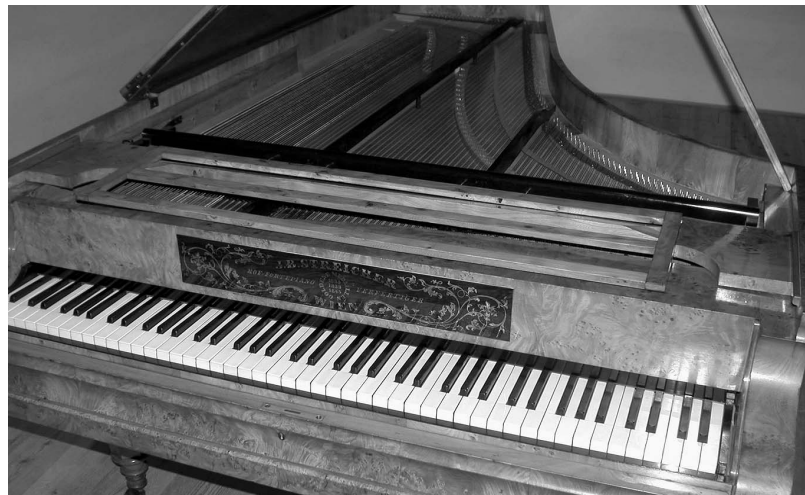
Philharmonic and in 1996 and 1997 also played in the Bayreuth Festival Orchestra. As early as 1990 he began to teach regularly at "Jeunesses musicales". In 1997 he became a professor at the Franz Liszt Hochschule für Musik in Weimar.

Martin Spangenberg frequently appears as a soloist in Germany and abroad. His activities in the field of chamber music include appearances with the Artemis and Mandelring Quartets and the Albert Schweitzer Octet and he also gives numerous recitals with the pianist Stephan Kiefer. He has played solos with the Stuttgart Radio Symphony Orchestra, the DSO Berlin, the Prague Radio Symphony Orchestra, the Polish Chamber Orchestra and the Capella Istropolitana. He has also played with the Munich Philharmonic under Sergiu Celibidache and James Levine both in Munich and on a European tour.

### **A note on the instruments**

These recordings of two trios by Johannes Brahms represent the beginning and end of his creative output in this genre: the youthful piano trio (still unauthenticated) of 1853 was probably the first of his works for this combination, while the clarinet trio of 1891 is his last in the trio genre.

As with our previous issue, consisting of the horn trio and its arrangement for sextet by Kirchner, we have sought out the appropriate instruments, with the invaluable support



of Gert Hecher in Vienna, who placed at our disposal the two pianos from the workshop of Johann Baptist Streicher. Dating from 1851 and 1876, both have the Viennese mechanism with leather-covered hammers, which produce a tone totally different from that of the modern instrument. Brahms himself possessed a Streicher and knew its tonal characteristics intimately.

The stringed instruments by Lupo (1821) and Castagnieri (1747) are strung with gut and blend remarkably well with the period pianos.

A unique clarinet gives this recording a particular appeal. It was specially commissioned by Martin Spangenberg for the occasion and is a copy of an instrument played by Richard Mühlfeld, the musician who inspired Brahms's late love affair with the clarinet which resulted in chamber works written to include it: the Opus 114 trio, the Opus 115 quintet and the Opus 120 sonatas. Mühlfeld's instrument was built by Ottensteiner and its keywork and tonal characteristics are quite different from those of later clarinets.

*Gerrit Zitterbart*

## Le rossignol et le casque d'or

**Le Trio pour clarinette opus 114 de Johannes Brahms (1891) et le Trio pour piano en la majeur opus posthume**

de Jan Reichow

À quel moment débutent réellement les « œuvres tardives » de Johannes Brahms ? Quel âge a par exemple l'adaptation condensée de son trio de jeunesse opus 8 qu'il entreprit de faire, de son plein gré ou non, à l'âge de 57 ans ? Il se mit de plus en plus à cette époque à faire le tri de ses esquisses musicales, à détruire l'inutilisable et à achever ce qui lui paraissait être valable.

On reconnaît aussi qu'il cherchait à parachever sa vie par le fait aussi qu'il envoya un testament détaillé avec soin à son éditeur Simrock. Avec le remaniement du trio opus 8, un retour au temps de sa jeunesse se fait pour la première fois remarquer : « *Tu ne devineras pas, avec quels enfantillages je passais les belles journées d'été. Je viens de récrire mon trio en si majeur et peux le nommer opus 108 au lieu de 8.* » (À Clara Schumann le 3 septembre 1889).

Il composa bien entendu aussi de nouvelles œuvres : il venait juste d'écrire comme véritable opus 108, la troisième sonate pour violon en ré mineur, suivie de quelques œuvres de musique de chœur. Il considérait pourtant le quintette à cordes opus 111 comme l'ultime pièce officielle de son Œuvre.

Un nouvel amour apparut alors à l'improvisiste, appelé « mademoiselle clarinette », - un

surnom platonique unique en son genre pour un jeune homme barbu de 34 ans, à qui Brahms donna aussi le titre de « rossignol de l'orchestre » : Richard Mühlfeld (1856–1907).

On lit souvent (MGG, édition 2000) à tort, que Brahms n'aurait rencontré celui-ci qu'en 1891. Depuis 1881, Brahms séjournait tous les ans plusieurs jours à Meiningen pour travailler là-bas avec l'orchestre de la Cour. Mühlfeld était engagé là depuis 1879 comme clarinetiste soliste, après avoir d'abord débuté plusieurs années auparavant comme deuxième violon, puis ensuite comme premier ; il enrichissait en même temps ses connaissances de théorie musicale chez un élève de Mendelssohn. Il était aussi, entre autre, le professeur de piano le plus recherché de Meiningen et dirigea là-bas, dès 1880, celui qui devint bientôt le « meilleur chœur d'hommes du Sud de la région de Thuringe ».

Il était aussi depuis 1884 clarinetiste soliste du Festival de Bayreuth ; il enseignait à des chanteurs et chanteuses une technique de phrasé et de respiration unique en son genre, et la Médaille d'Or des Sciences et des Arts de Bavière lui fut décernée en 1889. Ce ne fut pas Brahms qui le rendit célèbre, mais après son trio et son quintette pour clarinette, le nombre des concerts en soliste de Mühlfeld en Allemagne et en Europe augmenta considérablement : de 7 par an en 1891 à 34 en 1892. (précisions de Herta Müller, voir bibliographie). Brahms était « prêt » pour la clarinette et profita de son séjour à Meiningen

en mars 1891 pour se laisser sans cesse jouer les parties solistes des œuvres pour clarinette de Weber et du quintette pour clarinette de Mozart. Il écrivit à Clara Schumann : « *...on ne peut pas jouer mieux de la clarinette que monsieur Mühlfeld ici présent.* »

En mai, Brahms se rendit à nouveau dans sa résidence d'été de Bad Ischl où il rédigea avec minutie son testament – et se souvint de quelques essais qu'il avait faits en 1888 en vue d'une nouvelle symphonie ; maintenant – avec les sonorités de clarinette de Meiningen dans l'oreille – elles connurent une métamorphose merveilleuse.

On peut peut-être expliquer ainsi cette réminiscence, dans le dernier mouvement du trio pour clarinette, lorsque dans la partie centrale (mesures 74 à 104) le début de la quatrième symphonie semble nous faire signe de très loin : on n'aurait jamais cru ce thème principal si frénétique, capable de gestes d'une telle douceur, obtenus à partir de celui-ci par inversion. Ils n'ont dans le trio, au contraire de ce qui se passe dans le quintette pour clarinette, pas le dernier mot : mais plutôt leur forme ascendante d'origine, avec une cadence finale rétive au piano et au violoncelle menant à une clarinette presque « criante ».

Le biographe de Brahms : Max Kalbeck pensait que c'était la ressemblance énorme des deux thèmes du premier mouvement qui avait décidé le compositeur à retravailler le tout dans une symphonie de grande dimension (comme s'il n'aurait pu trouver un thème

contrastant !). Il manquait en vérité le catalyseur : la sonorité poignante et la tension mélodique de Mühlfeld. Kalbeck attribue ces mots au deuxième thème : « *Comment était-ce ?* » et entend « *la recherche d'expériences qui se perdent, à demi oubliées, refoulées dans le souvenir* ». L'association : « *celui qui nous unit* » du « Baron tzigane » du Johann Strauss si prisé par Brahms, transparait aussi malheureusement. Le retournement descendant en douceur servant de complémentarité au premier thème est certainement décisif.

La thématique du mouvement se développe de manière assez étrange. Le début du trio est plutôt décevant : un accord mineur ascendant au violoncelle, une idée sans aucun doute peu extraordinaire ; le retour vers le bas n'est pas non plus prononcé, et encore moins lorsque celui-ci ne ramène finalement qu'au point de départ. Mais dès que la clarinette commence à jouer, – de façon apparemment identique, sur une base pourtant instable (accord de quarte et sixte) –, cela se complique ; le retour vers le bas a ici une toute autre signification, s'intensifiant à travers la répétition : un séjour mélancolique, un regard en arrière dès le commencement.

Il y a d'une part cet élargissement, puis le fait cependant, que le mouvement parallèle de la clarinette à l'entrée du violoncelle n'amène pas la conclusion de la ligne mélodique, mais laisse celle-ci s'enfoncer encore plus dans les profondeurs, ou elle s'évanouit, – de façon telle cependant que l'on puisse en même

temps appréhender cette disparition comme une douce question. Ou alors, est-ce un cercle qui se referme ?

On peut rester sur cette question, écouter et répéter de nombreuses fois ces trente premières secondes comme un mantra : révélation qui concentre toute l'œuvre comme sur un point de focalisation.

Il existe pourtant une réponse immédiate à cette question : elle se trouve au piano ; on pourrait croire que ceci est le véritable premier thème : une gestuelle allant vers l'avant (rythmiquement pointée) au-dessus de la fondamentale, un mouvement se déplaçant de la même façon au-dessous de la fondamentale, en reflet. Il est étonnant de voir comment le mouvement circulaire préoccupe le vieux Brahms, jusque dans les concentrations les plus surprenantes de l'Intermezzo pour piano opus 118 n°6 en mi<sup>b</sup> mineur, écrit sur le tard, laissant apparaître, d'un mouvement circulaire apparemment sans but précis à l'intérieur d'un cadre de tierce, un monument d'une grandiosité que l'on ne retrouve nulle part ailleurs dans un tel mélange de douceur et de violence dans toute la littérature pour piano.

La clarinette rappelle doucement l'accord ascendant de la toute première mesure tandis que le piano réagit par une éruption de violence qui étire justement ce début sur trois octaves et conduit vers un premier point culminant.

Les impulsions de triolets du piano se transforment à la clarinette et au violoncelle

en tirades de doubles-croches, qui, en un double élan, se dirigent à présent vers le point culminant et se révèlent plus tard encore être un étrange potentiel d'agitation : ayant été difficilement perçues comme importantes du point de vue de la motivique, elles reviennent alors et commencent à glisser furtivement vers le bas et vers le haut, esquissées, terminant tout à la fin le mouvement par leur murmure : les lignes deviennent des bris d'accords parallèles et en mouvements contraires entre le violoncelle et la clarinette, quatre cercles imaginaires et un dernier mouvement allant vers l'extérieur : au violoncelle entièrement vers le bas et à la clarinette entièrement vers le haut. Quel adieu, – fait en passant, insolite et merveilleux !

C'est la même marge entre les hautes et les basses, le même son à la clarinette avec lesquels commence, dans un retranchement lumineux, le prochain mouvement : le thème rappelle de loin l'entrée de la soprano solo dans le dernier mouvement du Requiem : « *Bienheureux sont les morts qui meurent au nom du Seigneur* », – seuls la consolation et le bonheur éternel doivent nous attendre à la fin.

Que promettait donc le premier mouvement ? Ne connaissons-nous pas déjà cette gestuelle tournant sur elle-même, venant difficilement à bout de l'exiguïté de l'espace de tierce, d'un tout autre contexte ? Vous souvenez-vous ? « *Car tout ce qui est chair est comme l'herbe* » (Requiem, deuxième

mouvement) ou « *Car, il en est de l'Homme comme de la bête, comme celle-ci meurt, il meurt aussi* » (quatre chants austères, premier mouvement). Pourtant le motif est déplacé avec raffinement du point de vue de la métrique rythmique et se termine de façon conciliante ; même l'élément qui se déplaçait là-bas furtivement, - « *Qui sait si l'esprit de l'Homme va au ciel ou si le souffle de la bête s'enfonce sous terre ?* » –, renferme dans le trio pour clarinette des traits bienveillants. Il vit et stimule.

Après la félicité du deuxième mouvement, nous nous rapprochons de nouveau, dans le troisième, de la terre, mais si possible sans la toucher, – si nous suivons l'interprétation de Max Kalbeck : « *À la place du Scherzo fringant, apparaît un Andantino gracieux qui laisse alterner une valse en forme de menuet en la majeur avec une danse styrienne en ré majeur (comme trio). Ni la danse de Cour ni la paysanne marche d'un pas ferme ; les êtres qui se déplacent selon les rythmes des deux mouvements, flottent juste au-dessus de la surface de la terre et ne touchent, que parfois à la volée, les pointes des herbes et des fleurs.* »

À « *l'illusion visionnaire engendrée par la fascination sonore d'une ronde d'esprits* » (Kalbeck) succède un Finale orageux : une impulsion rythmique en demi-tons au beau milieu du thème qui rappelle le thème du Finale du trio opus 8 ; il va se terminer ici par une rotation triple qui rend possible, de son côté, un interlude apparemment insouciant.

Mais attention, tout n'est pas si simple : La gestuelle vive s'enlise inopinément et le deuxième thème, joué au violoncelle et marqué de fond en comble par l'esprit d'observation et d'interrogation, est répété et modifié sans hésitation : le courage de persévérer sur un tel doute est celui d'un homme plus âgé, de nombreuses autres choses pourraient aussi venir d'un compositeur jeune et un peu plus folâtre. Mais ce doute mélancolique et répété tranquillement, c'est Brahms en 1891 ; il y a aussi l'incroyable douceur de la partie centrale – entre les passages d'interrogation : avec les gestes descendants comblés de tierces bienheureuses qui, comme il a déjà été dit, rappellent le motif principal de la quatrième symphonie. C'est cela qui distingue le vieux Brahms, non seulement une maîtrise pure, mais aussi la capacité de se perdre, là par hasard, dans un « détail », – tout au moins en apparence, car l'analyse montrerait que dans cette œuvre mondiale organisée scrupuleusement, tout est en rapport avec tout. Le miracle vient de cette contradiction.

Peter Gülke écrit : « *D'une autre manière que le Beethoven des derniers quatuors, le Verdi du 'Falstaff' ou le Wagner du 'Parsifal', Brahms à la fin de sa vie représente le point de fuite de toute son Œuvre, invitant presque à le comprendre à partir de là, contre toute logique, et de façon proche de ce que le vieux Fontane, pensant aussi à lui-même, écrivait de son père : « Comme il fut à la fin de sa vie, c'est ainsi qu'il fut vraiment. »*

Il paraît si facile de reconnaître ce qui distingue une œuvre écrite sur le tard, d'autant plus que nous possédons dans les deux versions du trio pour piano opus 8 – la première et la tardive – un modèle d'exemple sur lequel nous pouvons exactement étudier où le voyage est allé et où était son point de départ.

Tout cela serait encore plus passionnant si nous possédions une étude préliminaire du premier trio en si majeur ou même encore un tout autre essai de trio pour piano qui dut une fois exister, étant question de lui dans des lettres (par exemple le 17. 10. 1853 à Joseph Joachim). Brahms était malheureusement impitoyable dans la destruction d'œuvres de jeunesse jugées insuffisantes.

Quelle fut la surprise lorsque la découverte d'un trio pour piano en la majeur fut annoncée en 1924, découvert dans un recueil d'écrits à Bonn ! Il fut attribué par plusieurs érudits au jeune Brahms et classé à l'époque avant le trio pour piano en si majeur opus 8, sans toutefois que les derniers doutes puissent être entièrement levés. La partie de piano ressemble en effet à Johannes Brahms, la proportion du piano à queue correspondant à l'époque où il a probablement été écrit. (1853/54). Le rapport de révision, que possédait l'éditeur en 1938, n'est pas en revanche très révélateur et a dans certains passages un ton qui ressemble un peu trop à de l'interprétation et qui rend méfiant ; on préférerait par exemple apprendre quelles œuvres identifiables de quels compositeurs identifiables se trouvaient

encore dans ce fameux recueil d'écrits (il a entre temps disparu).

Les fondements les plus convaincants pour un jugement clair seraient des exécutions vivantes, ou bien un enregistrement qui prendrait l'œuvre entièrement au sérieux ; ceux-ci se trouvent sans aucun doute ici. Car ce n'est pas dans des notes écrites à la main que l'on trouve les dernières preuves mais dans le rayonnement crédible et dans l'endurance de la sonorité véritable de l'œuvre.

Ce qui laisse songeur, est que le jeune Brahms se laisse aller avec une telle assurance dans le premier trio en si majeur et se « disperse », alors que le Brahms, soi-disant ici encore plus jeune dispose de ses émotions avec une telle modération et ne trouve dans le Finale, malgré tous les efforts, aucune solution. Il pourrait aussi y avoir pour cela une explication plausible : seule la rencontre de Robert et de Clara Schumann, qui eut lieu entre temps, a pu le libérer.

Avec les deux versions du trio en si majeur opus 8, ce trio pourrait sans doute provoquer une leçon d'esthétique explosive : une œuvre d'art ne prend-elle vie qu'avec le certificat de renommée de l'auteur ? Ou celle-ci ne parle-t-elle que pour elle-même ? Et ne se dévoile-t-elle pas inopinément à cette occasion ?

Qu'est-il devenu réellement de l'homme au casque d'or ?

## Bibliographie :

Peter Gülke : *Brahms Bruckner. Zwei Studien* / Kassel, Bâle 1989 (page 63)

Max Kalbeck : *Johannes Brahms* d'après : *Deutsche Komponisten von Bach bis Wagner*, Bibliothèque numérique 113, page 13103 suiv. (Kalbeck : Brahms vol. 4, page 243 suiv.)

Herta Müller : *Richard Mühlfeld – der Brahms-Klarinetist* dans : *Brahms-Studien* volume 13, Tutzing 2002 (page 129 – 148)

Jan Reichow : livrets sur Brahms opus 8 (vieux et neuf) TACET 084 premier et deuxième volumes

Christian Martin Schmidt : article « *Brahms* » dans : MGG *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* volume 3 Stuttgart 2000

## Trio Abegg

Le trio Abegg fêta en 2006 son trentième anniversaire. Le trio avec Ulrich Beetz - violon, Birgit Erichson – violoncelle et Gerrit Zitterbart – piano qui existe avec la même distribution depuis déjà 1976, a le droit sous de nombreux aspects de revendiquer le titre « d'exceptionnel ».

Une compréhension basée sur l'intuition marque l'harmonie de leur jeu commun, une harmonie, que ne peut qu'inspirer un ensemble qui depuis trois décennies apporte, avec

une joie toujours aussi grande, toute son énergie, son plaisir et sa passion dans des interprétations restant fidèles aux textes. Joachim Kaiser, un des critiques musicaux allemands les plus célèbres, rendit déjà il y a de nombreuses années hommage à cette énergie, lorsqu'il écrivit sur le Trio Abegg : « *Ces jeunes musiciens prennent les textes et les résultats des recherches extrêmement au sérieux. Ils refusent de faire de la musique de chambre de façon anodine ou sentimentale : ils recherchent des interprétations de poids, agressives et d'une très grande sincérité intérieure.* » Cette attitude vis à vis de l'interprétation fut honorée au début de leur travail par des prix remportés lors de concours en Allemagne et à l'Étranger (Colmar, Genève 1977, Bonn 1979, Bordeaux 1981, Prix Bernhard Sprengel 1986, Prix Robert Schumann 1992) et par les invitations de concert qui s'ensuivirent (comme par exemple régulièrement en Amérique du Nord) et par des festivals dans 50 pays. Une curiosité sans relâche face aux découvertes musicales distingue aussi le Trio Abegg : un travail sur des instruments anciens fait dernièrement aussi partie de leurs activités. Des œuvres de Mozart, Kraus, Haydn, Beethoven, E. T. A. Hoffmann, Donizetti et Schubert sont jouées sur des pianos forte d'après Anton Walter (Vienne 1795), Broadwood (Londres 1808) et Fritz (Vienne 1825) et des instruments à cordes munis de cordes en boyau ; le trio, travaillant à nouveau sur des œuvres de Brahms, utilisa pour les tous derniers enre-

gistements sur CD (trio pour cor opus 40, sextette à cordes dans une version pour trio opus 36, trio pour clarinette opus 114, trio en la majeur opus posthume) des pianos à queue de Baptiste Streicher de 1851, 1864 et 1876. Les premiers trios pour piano, très rarement joués, de Wolfgang Amadé Mozart (KV 10 à 15), que l'enfant prodige composa à Londres à l'âge de huit ans, furent enregistrés par le trio sur une reproduction d'un piano forte Silbermann de 1749 et un clavicorde.

Les plus de 25 enregistrements sur CD du Trio Abegg reçurent l'éloge de la presse et obtinrent des prix (comme entre autres, cinq fois « le Prix de la critique de disque allemand »).

Il s'y trouve des enregistrements de trio pour piano des compositeurs Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Chopin, Fanny et Félix Mendelssohn, Gade, Clara et Robert Schumann, Farrenc, Kiel, Goetz, Berwald, Smetana, Brahms, Dvorak, Tchaïkovski, Rachmaninov, Janacek, Debussy, Ravel, Henze, Erdmann, Killmayer, Acker et Rihm. (TACET)

En plus de leurs activités très variées de concertistes, Ulrich Beetz et Gerrit Zitterbart enseignent comme professeurs dans les conservatoires supérieurs de Weimar et de Hanovre, Birgit Erichson, elle, est chargée de cours pour la musique de chambre au Conservatoire Supérieur Franz Liszt de Weimar. Ensemble, le Trio Abegg fait profiter de son expérience aux jeunes musiciens lors de stages de perfectionnement (Etats-Unis, Canada, Allemagne,

Suisse, Finlande, Estonie, Lituanie, Roumanie, Kirghizie, Kazakhstan, Ouzbékistan, Philippines, Corée du Nord).

Ulrich Beetz joue sur des violons de F. Antonius Lупpo (1729) et de Nicolas Lupot (1821), Birgit Erichson joue sur des violoncelles de Andrea Castagneri (1747) et de J. Baptiste Salomon (1754).

### **Martin Spangenberg**, clarinette

Martin Spangenberg, né en 1965 à Wangen / Allgäu commença à l'âge de huit ans à jouer de la clarinette et fut plusieurs fois lauréat du concours « Jugend musiziert » ; de 1984 à 1989, il étudia dans la classe de Hans Deinzer au Conservatoire Supérieur de Musique et d'Art dramatique de Hanovre. Martin Spangenberg fut membre du Landesjugendorchester du Baden-Württemberg, du Bundesjugendorchester et du Jugendorchester de la Communauté européenne. Il fut boursier de la Fondation Universitaire du Peuple Allemand et remporta le Concours Allemand pour la Musique, le Prix de la Société Mozart de Wiesbaden ainsi que la Médaille Louis-Spohr de la ville de Seesen. Martin Spangenberg fut, de 1988 à 2003, clarinettiste soliste à l'Orchestre Philharmonique de Munich et aussi, en 1996 et 1997, membre de l'Orchestre du Festival de Bayreuth. Il commença, dès 1990, à enseigner régulièrement lors des « Jeunesses musicales » et est, depuis 1997, professeur au Conservatoire Supérieur

de Musique « Franz Liszt » à Weimar. Martin Spangenberg donne de nombreux concerts en soliste en Allemagne et à l'Étranger. Sa carrière de musicien de chambre comprend, entre autres, des concerts avec le Quatuor Artemis et le Quatuor Mandelring, avec l'Octuor Albert Schweitzer ainsi que de nombreux récitals avec le pianiste Stephan Kiefer. Martin Spangenberg se produisit en soliste avec l'Orchestre Symphonique de la Radio de Stuttgart, le DSO de Berlin, l'Orchestre Symphonique de la Radio de Prague, l'Orchestre de Chambre de Pologne, la Capella Istropolitana ainsi qu'avec l'Orchestre Philharmonique de Munich sous la direction de Sergiu Celibidache et James Levine, aussi bien à Munich qu'aussi lors d'une tournée en Europe.

### **Pour les questions d'instruments**

Nous mettons en évidence, avec les enregistrements de deux œuvres pour trio de Johannes Brahms, les situations extrêmes dans ce domaine de travail du compositeur : l'œuvre de jeunesse (encore contestée) de l'année 1853 est très vraisemblablement le premier de ses trios pour piano et l'œuvre avec clarinette, composée en 1891, le dernier de ce genre. Comme pour l'enregistrement précédent avec le trio pour cor et la version en sextette de Kirchner, nous avons recherché des instruments adéquats et avons reçu l'aide active de Gert Hecher à Vienne qui mit les deux pianos provenant de l'atelier de Johann

Baptiste Streicher à notre disposition. Ces instruments de 1851 et 1876 ont tous deux une mécanique viennoise avec des marteaux recouverts de cuir et sont, pour cette raison, tout à fait différents, du point de vue de la sonorité, des instruments modernes. Brahms possédait lui-même un piano à queue de Streicher et était très familiarisé avec la caractéristique sonore de celui-ci. Les instruments à cordes de Lupo (1821) et de Castagneri (1747) possédaient des cordes en boyau et harmonisent de façon frappante avec les pianos forte. Une clarinette d'une étrange rareté donne à l'enregistrement un attrait tout particulier. Martin Spangenberg s'est fait construire pour lui-même la copie d'un instrument sur lequel Richard Mühlfeld – celui qui fut la cause de l'amour tardif de Brahms pour la clarinette et ainsi des œuvres composées à la fin de sa vie pour la clarinette, dans une distribution de chambre opus 114 (trio), opus 115 (quintette) et opus 120 (sonate avec piano), joua lui-même. Cette clarinette est un instrument copié par Ottensteiner possédant une autre mécanique de clapets et d'autres qualités de son que les systèmes de clarinette construits par la suite.

*Gerrit Zitterbart*





## Impressum

Coverabbildung: Horst Janssen

© Birgit Erichson

Aufnahme: 2005 in der Kirche Maria Rast  
in Mauerbach im Wienerwald

(mit Dank an Pfarrer Josef Froschauer!)

Flügel: von Johann Baptist Streicher 1851  
und 1876 (mit Dank an Gert Hecher!)

Klavierstimmung: Joachim Eiden

Aufnahmetechnik: TACET

Text: Dr. Jan Reichow

Übersetzungen: Celia Skrine (englisch),

Stephan Lung (französisch)

Layout: Toms Spogis

Cover-Design: Julia Zancker

Fotos: Gerrit Zitterbart

Schnitt: Roland Kistner, Andreas Spreer

Aufnahme und Produktion: Andreas Spreer

© 2007 TACET

ℙ 2007 TACET