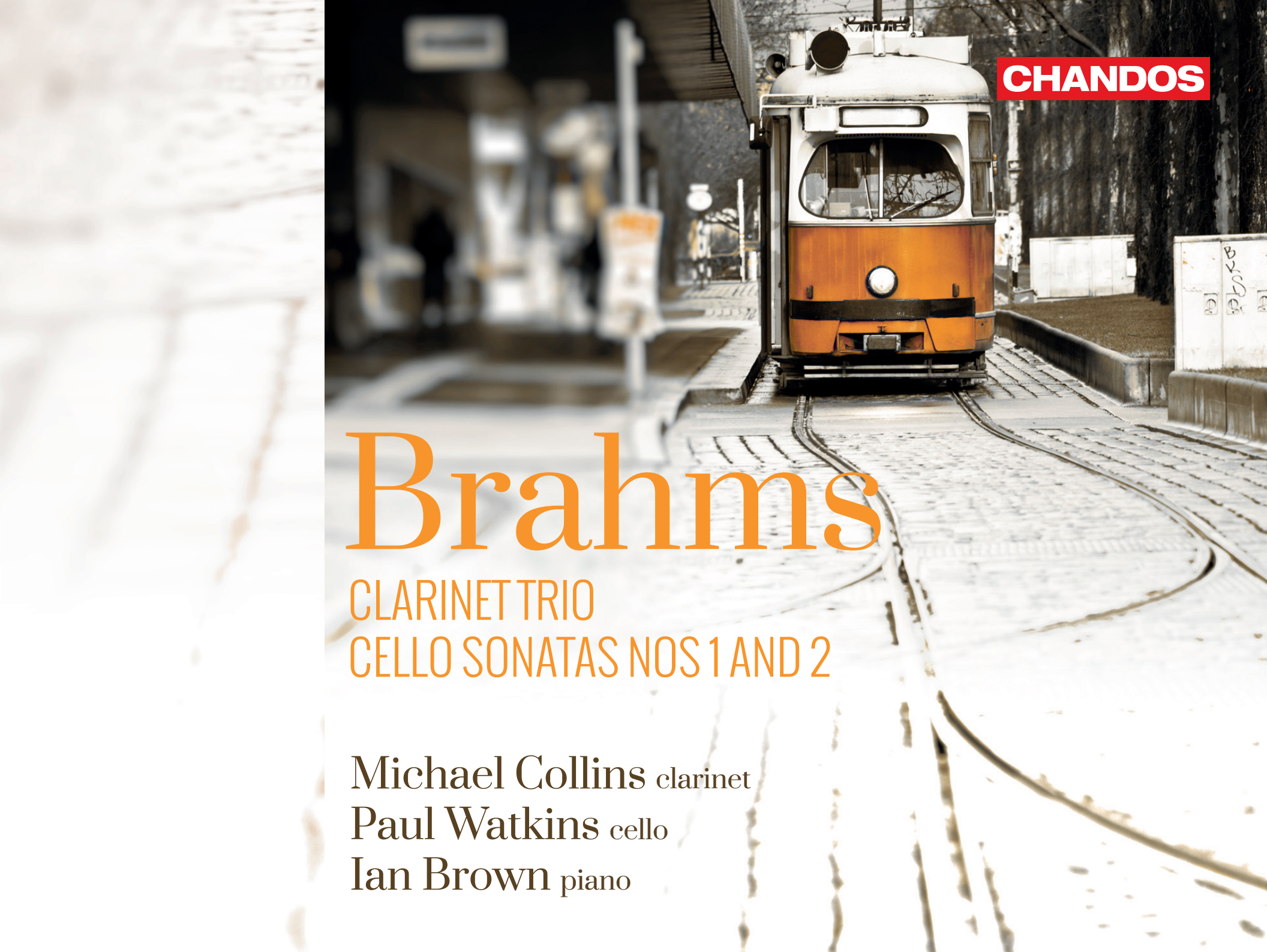




CHANDOS

Brahms

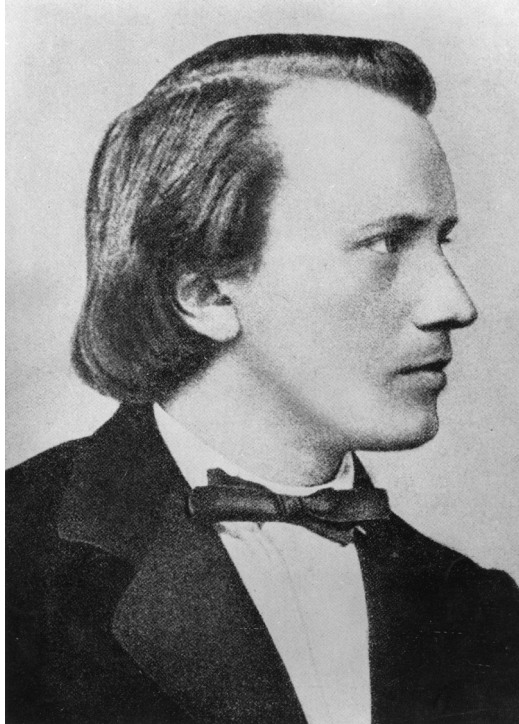
CLARINET TRIO

CELLO SONATAS NOS 1 AND 2

Michael Collins clarinet

Paul Watkins cello

Ian Brown piano



Photograph by Julius Allgeyer / AKG Images, London

Johannes Brahms, in Karlsruhe, 1865

Johannes Brahms (1833 – 1897)

Sonata, Op. 38 **26:51**

in E minor • in e-Moll • en mi mineur

for Piano and Cello

Herrn Dr. Josef Gänsbacher zugeeignet

- | | | |
|----------|---|-------|
| 1 | Allegro non troppo | 14:10 |
| 2 | Allegretto quasi Menuetto – Trio – Allegretto D.C. sin' al Fine | 5:42 |
| 3 | Allegro – Più presto | 7:00 |

Trio, Op. 114* **25:27**

in A minor • in a-Moll • en la mineur

for Piano, Clarinet, and Cello

- | | | |
|----------|--|------|
| 4 | Allegro – Poco meno Allegro | 8:03 |
| 5 | Adagio | 8:04 |
| 6 | Andantino grazioso – Un poco sostenuto | 4:36 |
| 7 | Allegro | 4:40 |

Sonata, Op. 99

in F major • in F-Dur • en fa majeur
for Piano and Cello

29:00

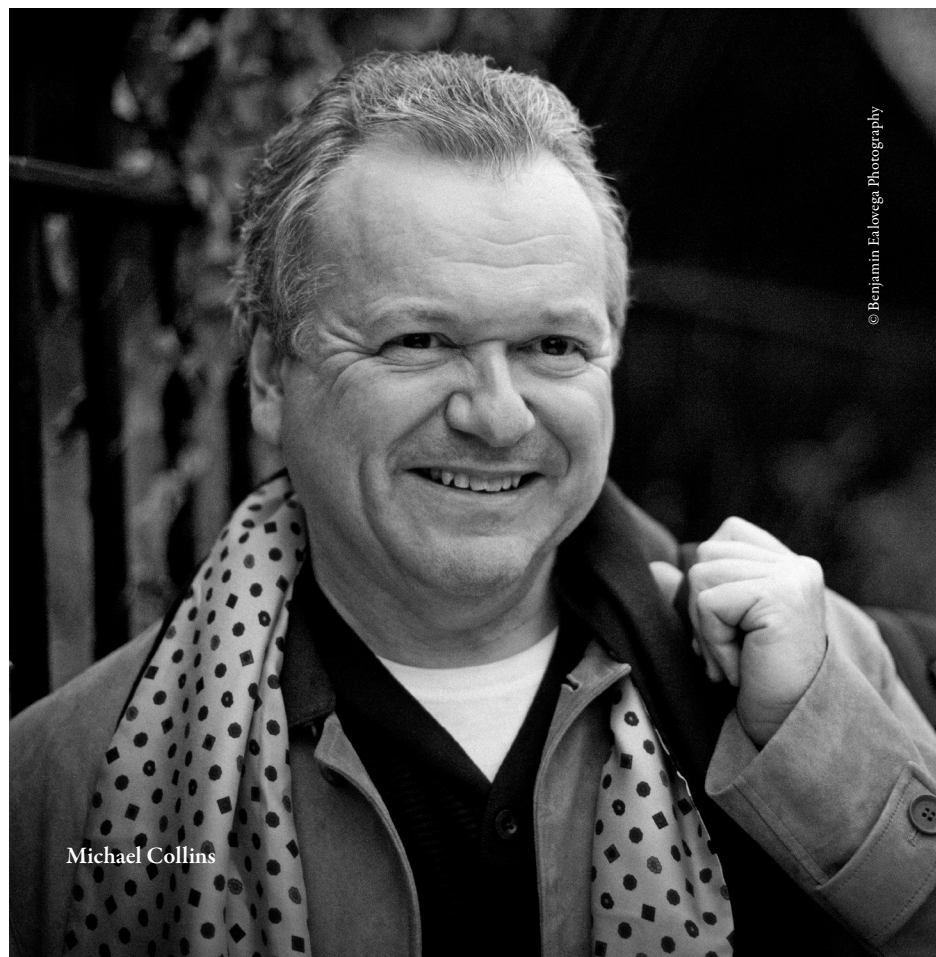
8	Allegro vivace	9:15
9	Adagio affettuoso	7:09
10	Allegro passionato – [] – Da Capo sin al Fine	7:38
11	Allegro molto	4:55

TT 81:20

Michael Collins clarinet*

Paul Watkins cello

Ian Brown piano



Michael Collins

© Benjamin Ealovega Photography

Brahms: Cello Sonatas Nos 1 and 2 / Clarinet Trio

Cello Sonata No. 1 in E minor, Op. 38

Johannes Brahms (1833 – 1897) loved the cello. He played it himself in his youth, and it was one of the principal instruments of his father, a versatile town musician who could take several different roles in a band. Brahms had already shown the cello signal favour in chamber music – it takes the limelight immediately in his B major Piano Trio, Op. 8 (1853 – 54) and B flat String Sextet, Op. 18 (1859 – 60) – long before he published a Sonata for it. (In fact, he had composed a Duo for cello and piano that was performed in Hamburg in 1851, but this is lost.) When he came to write his Cello Sonata No. 1 in E minor, Op. 38, however, he seems to have found it a difficult task. He composed three movements (of what was clearly intended as a four-movement work) in 1862, but then laid it aside. Only in 1865 did he write the finale, at the urging of the cellist Josef Gänsbacher. Even then he remained unsure about the form of the Sonata, and eventually destroyed one movement, an *Adagio*. So the work was issued in its present three-movement form, with no real slow movement.

The first two movements, however, are only moderately paced. The brooding character of the first is reinforced by the composer's concentration on the cello's lowest register and the warm, dark tone of the bottom strings. The piano is never confined to a mere accompaniment: in fact, Brahms, following classical practice, designated his work a 'Sonata for piano with violoncello', emphasising the parity of the two instruments. The movement adheres to a very broad sonata design, and is distinguished most of all by the simplicity of its themes and the sustained, ruminative melancholy of mood. The first subject tune, with its narrative earnestness and sauntering gait, creates the effect of two friends deep in serious conversation during an evening walk. The more impassioned subsidiary elements of the movement can make little headway against its all-enfolding brown study.

The atmosphere is lightened by the minuet-like *Allegretto*, the courtly formality of which escapes any hint of pastiche through a prevailing spirit of wry irony. Indeed, though it appears to look backward,

the movement strikingly anticipates the ambiguous flavour of some of Mahler's scherzos in dance measure. The main theme is introduced by a mock-sententious cadential figure; and this, in hesitant repetition, becomes the germinal cell of the central Trio, the franker romanticism of which wreathes it in arpeggios and a delicate tracery of quaver figuration.

The finale, which struck some contemporaries as academic because of its strict fugal writing, is really the most original portion of the Sonata. It is, indeed, the most elaborate instrumental fugue that Brahms had so far written. He reaches back beyond the conveniently available models in Beethoven to more purely baroque models. The main subject is closely – and surely consciously – modelled on that of *Contrapunctus XIII* from J.S. Bach's *Die Kunst der Fuge*, but Brahms resourcefully combines fugue with elements of sonata form. Most notably, there is a 'second subject group', derived from the fugue's countersubject, which enters at the appropriate junctures between the main groups of fugal entries. Nevertheless, Brahms works out the main idea with magisterial command of the necessary contrapuntal techniques, creating a movement which in spirit is a marvellously effective homage to Bach.

Cello Sonata No. 2 in F major, Op. 99

It was a little over twenty years before Brahms returned to the genre. He wrote his Cello Sonata No. 2 in F major, Op. 99, along with his A major Violin Sonata (No. 2), Op. 100 and C minor Piano Trio (No. 3), Op. 101, during the summer of 1886, which he spent in Switzerland at the resort of Hofstetten. First privately performed in Thun with the cellist Julius Hegar, it was probably written with Robert Hausmann, the cellist of the Joachim String Quartet, in mind – at any rate, it was Hausmann who introduced it to Vienna in late November that year, with Brahms at the piano. Unlike the contemporaneous Violin Sonata and Piano Trio, the Cello Sonata is relatively expansive in form and extrovert in character – a highly dramatic four-movement structure. Perhaps Brahms was dissatisfied with having only achieved a three-movement layout in the E minor Sonata; indeed, with its much more adventurous approach to the cello, exploiting eloquently 'speaking' effects, the work stands in graphic contrast to the previous Sonata.

The first movement has an almost symphonic sweep, the cello proposing a leaping, passionate theme over a thunderous *tremolando* in the piano. This thrumming, vibrant sonority is fundamental to the

excited, emotional nature of the movement. The cello takes up the *tremolando* imperiously at the end of the exposition (which is repeated), and the whole of the mysterious development section is built upon it. Here the tonal focus shifts unexpectedly to a subdued F sharp minor – the first of many instances of the exploitation throughout the work of the so-called ‘Neapolitan’ relationship between the main key and its distant cousin a semitone higher.

Going further along this path, the slow movement opens in F sharp minor, with a double theme: a kind of grave processional in the piano, shadowed by padding *pizzicati* in the cello. A lulling *dolce* idea flowers in the cello, and there is also a more conventionally lyrical subsidiary theme. At the return of the double theme the *pizzicato* writing is plangently developed in high and low registers, before the cello has the piano’s tune for the only time in the movement. Its tense *pizzicato* patterns stalk yet more depressively in the coda. (Brahms’s biographer Max Kalbeck speculated that this movement derives in some way from the suppressed *Adagio* of the E minor Sonata, and the issue is still debated in modern scholarship, without having arrived at any firm conclusion. If it is a version of the older movement, though,

this could be no simple resurrection of the original form: the music would have had to be completely recomposed to reach the standards of the other three.)

The fiery scherzo, in C minor, demands a pianist of virtuoso stature and is in Brahms’s most turbulent and rhythmically hard-driven vein, with a continuous crossfire or motivic interplay and development between the two players. The sweetly singing, smoothly flexible tune of the trio, in F major, makes a radiant contrast – and, as in previous movements, carries the tonality as far as the ‘Neapolitan’ F sharp. After the drama and seriousness of the first three movements the finale, despite its *Allegro molto* marking, offers a relaxed and melodious rondo the equable mode of which is disturbed only once, by a gustily sighing subsidiary theme in B flat minor. The rondo theme makes a late, delightful return in G flat (the Neapolitan relation again) on the piano with a *pizzicato* counterpoint in the cello; the *pizzicato* continues to feature in the delicious coda, complete with cheeky rhythmic Scotch snaps (or possibly Schnapps).

Clarinet Trio in A minor, Op. 114

In the same way that the world owes Mozart’s Clarinet Concerto and Quintet to the virtuosity of Anton Stadler, and

Weber's clarinet works to that of Heinrich Baermann, so the creation of Brahms's last four chamber works was sparked by the artistry of Richard Mühlfeld (1856 – 1907), the principal clarinetist of the Meiningen Court Orchestra. Brahms had established a particularly close relationship with this orchestra since its conductor, Hans von Bülow, had offered him the chance to try out his orchestral works before their official premieres. In 1890 Brahms apparently bade farewell to composition with the completion of his G major String Quintet, Op. 111, but shortly afterwards his admiration for the polish and almost feminine sensitivity of Mühlfeld's playing re-awakened the creative urge. Having heard Mühlfeld play Weber's Clarinet Concertino, he asked the clarinetist to play his entire repertoire for him and plied him with many questions about his instrument and its technique. Thus fired, he started composing again. Not only do the four works which he wrote for Mühlfeld – the Clarinet Quintet and Trio of 1891 and the two Clarinet Sonatas of 1894 – rank among the supreme masterpieces of the instrument's repertoire, but they represent the purest distillation of Brahms's thought in the chamber music medium.

The Quintet, Op. 115 received its first performance before an invited audience in

Meiningen on 24 November 1891, played by Mühlfeld with Joseph Joachim as first violin and members of the Court Orchestra taking the other string parts. On the same occasion, another new work by Brahms was given its premiere – the Trio in A minor for clarinet, cello, and piano, Op. 114 – in which Mühlfeld was joined by Robert Hausmann, and Brahms himself took the piano part. Brahms seems in fact to have thought the Trio to be a better work than the Quintet, though audiences have consistently preferred the latter. Standing at the very end of the long line of concerted chamber music by Brahms, this Trio embodies all the resource and subtlety of his late style. Its extreme compression of thought marks it as a natural successor to his C minor Piano Trio, Op. 101, composed in 1886. It is remarkable for the consistency with which it exploits the disturbance, anxiety, and shadow of the minor mode, and brief excursions into the major often turn out to offer illusory consolation.

Here the cello assumes almost equal importance with the clarinet, and indeed opens the proceedings unaccompanied, with an eloquent melody varied by the clarinet and balanced by a muttering triplet motif in the piano. These ideas make up the first subject of a troubled and concentrated sonata-form

movement. The terse development evolves new thematic entities – a sombre chorale-like phrase, whispering semiquaver scales against wide-spread piano chords – and the recapitulation flexibly reshapes the elements of the exposition. The coda suggests the passionless beauty of an Aeolian harp, semiquaver scales running in liquid contrary motion on clarinet and cello.

A more serenely philosophical mood, tinged with fantasy, prevails in the D major *Adagio*, which packs much musical matter into a very small space; paradoxically, this masterly compression gives a feeling of expansive relaxation. The intricate elaboration of the smallest motifs and subtle opposition of instrumental colours yield textures and thematic treatment of unusual richness. The ensuing *Andantino grazioso* is a self-mocking intermezzo, its nonchalant waltz tune evoking the salon manner of Brahms's popular *Liebeslieder* waltzes, but now fluidly and sophisticatedly varied.

Bracing and rhythmically supple, the minor-key finale exhibits the most strenuous music in the entire work, Brahms's obsessive scherzo style transformed into sonata form. The development, very concise, is notable for its rapid modulations, which suggest mystery and instability even in the movement's most

cheerful passages. The coda's choleric bravura offers a terse, wintry gesture of dismissal.

© 2014 Calum MacDonald

Indisputably one of the leading clarinetists of his generation, **Michael Collins** displays a dazzling virtuosity and sensitive musicianship which have made him a sought-after soloist with the Orchestre philharmonique de Radio France, Philadelphia Orchestra, NHK Symphony Orchestra, Sydney Symphony Orchestra, Gewandhausorchester Leipzig, City of Birmingham Symphony Orchestra, San Francisco Symphony, BBC Symphony Orchestra, and Philharmonia Orchestra, among others. In the process he has formed close alliances with conductors such as Charles Dutoit, Carlo Maria Giulini, Neeme Järvi, Tadaaki Otaka, Sir Simon Rattle, Esa-Pekka Salonen, Giuseppe Sinopoli, and Leonard Slatkin. In 2007, in recognition of the pivotal role he has played in expanding the repertoire of his instrument, he received the Instrumentalist of the Year Award of the Royal Philharmonic Society; commissioning works by some of today's most highly regarded composers, he has given world and local premieres of John Adams's *Gnarly Buttons*, Elliott Carter's Clarinet Concerto, Brett

Dean's *Ariel's Music*, Elena Kats-Chernin's *Ornamental Air*, and Mark-Anthony Turnage's *Riffs and Refrains*. In great demand as a chamber musician, he performs with colleagues such as the Belcea Quartet and Takács Quartet, Martha Argerich, Stephen Hough, Mikhail Pletnev, Lars Vogt, Joshua Bell, and Steven Isserlis. In recent seasons Michael Collins has won increasing regard as a conductor and in September 2010 assumed the post of Principal Conductor of the City of London Sinfonia.

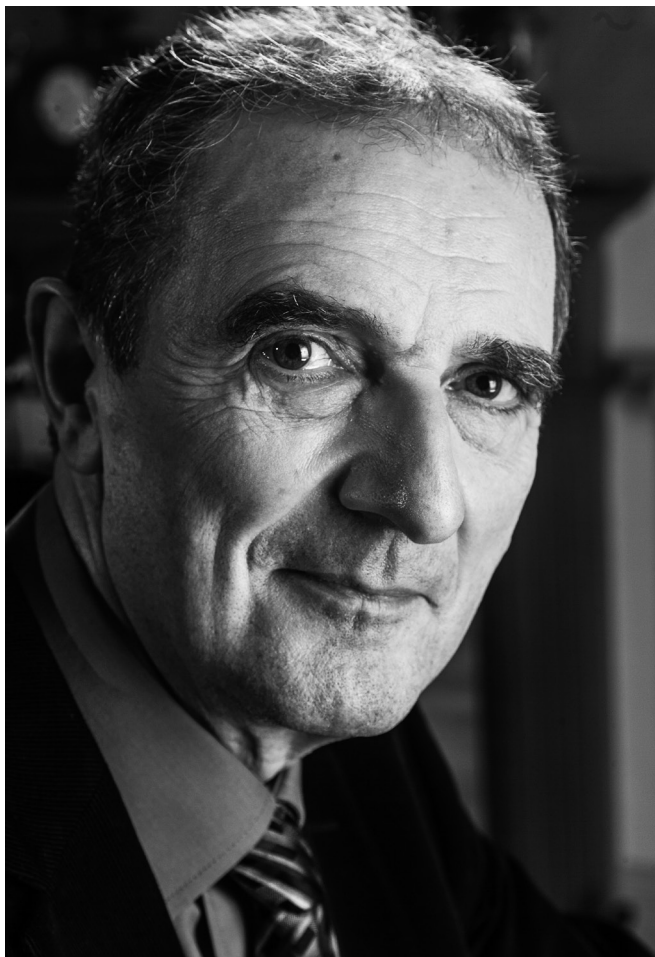
Acclaimed for his inspirational performances and eloquent musicianship, **Paul Watkins** enjoys a distinguished career as both a cellist and conductor. In the 2009 / 10 season he was appointed the first ever Music Director of the English Chamber Orchestra, and also took up the post of Principal Guest Conductor of the Ulster Orchestra, which he held till 2012. As soloist he performs regularly with all the major British orchestras and has made seven appearances at the BBC Proms, giving a televised performance of Elgar's Cello Concerto with the BBC Symphony Orchestra in 2007. He has performed with the Netherlands Philharmonic Orchestra, Royal Flemish Philharmonic, Hong Kong Philharmonic Orchestra, Tampere

Philharmonic Orchestra, Melbourne Symphony Orchestra, Colorado Symphony Orchestra, Konzerthausorchester Berlin, and Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, Turin, among others. A dedicated chamber musician, he was a member of the Nash Ensemble from 1997 to 2013, when he joined the Emerson String Quartet. He has given solo recitals at the Wigmore Hall and South Bank Centre, London, Concertgebouw, Amsterdam, Bridgewater Hall, Manchester, and The Queen's Hall, Edinburgh. For Chandos he has recorded the cello concertos by Elgar, Delius, Tobias Picker, Cyril Scott, Lutoslawski, and Miklós Rózsa, the Cello Symphony by Britten, *Dialoghi* by Dallapiccola, and *Reflections on a Scottish Folk Song* by Sir Richard Rodney Bennett, as well as works for cello and piano by Martinů, Mendelssohn, Parry, Delius, Bowen, Bax, Ireland, Moeran, Rubbra, Rawsthorne, and Foulds with his brother Huw Watkins. Paul Watkins plays a cello made by Domenico Montagnana and Matteo Goffriller in Venice, c. 1730.

Ian Brown is a versatile musician whose career embraces solo playing, chamber music, and conducting. As a soloist he has performed with many of Britain's leading orchestras, including the BBC Symphony

Orchestra, BBC Philharmonic, Bournemouth Symphony Orchestra, London Sinfonietta, and The London Mozart Players. At the BBC Proms he has appeared as soloist in Messiaen's *Oiseaux exotiques*. During his long association with the Nash Ensemble he has recorded a large repertoire of chamber music. In demand as a duo player, he has worked with such distinguished musicians as Mstislav Rostropovich, Maxim Vengerov, Steven Isserlis, Ralph Kirshbaum, Sir Thomas Allen, and Dame Felicity Lott, and with his regular duo partner Min Kym has recorded sonatas

by Beethoven and Brahms. In recent years Ian Brown has worked as a conductor with the Bournemouth Symphony Orchestra, Northern Sinfonia, City of London Sinfonia, English Chamber Orchestra, and Scottish Chamber Orchestra. A regular visitor to the Stuttgart Chamber Orchestra as soloist and conductor, he has also conducted in Poland and the Czech Republic and at the Israel and Prague festivals. In 2013 he gave a series of five concerts with the Philharmonia Orchestra and led the Academy of St Martin in the Fields on a tour with Joshua Bell and Steven Isserlis as soloists.



Clive Barda

Ian Brown

Brahms: Cellosonaten Nr. 1 und 2 / Klarinetten trio

Cellosonate Nr. 1 in e-Moll op. 38

Johannes Brahms (1833 – 1897) liebte das Cello. In seiner Jugend spielte er es selbst, und außerdem war es eines der Hauptinstrumente seines Vaters, eines vielseitigen Stadtmusikers, der in einer Kapelle verschiedene Rollen übernehmen konnte. Schon lange vor der Komposition einer Cellosonate hatte Brahms dem Instrument in seiner Kammermusik eine Favoritenrolle eingeräumt – sowohl in seinem Klaviertrio in H-Dur op. 8 (1853 / 54) als auch im Streichsextett in B-Dur op. 18 (1859 / 60) tritt es sofort ins Rampenlicht. (Brahms hatte auch ein Duo für Cello und Klavier komponiert, welches 1851 in Hamburg aufgeführt wurde, doch dies ist verschollen.) Als er schließlich mit der Komposition seiner Cellosonate Nr. 1 in e-Moll op. 38 begann, scheint er sich mit der Aufgabe jedoch schwergetan zu haben. Er schrieb drei Sätze dieses eindeutig viersätzig angelegten Werks im Jahr 1862, doch dann legte er die Arbeit beiseite. Erst 1865 komponierte er auf Drängen des Cellisten Josef Gänsbachers das Finale. Selbst dann war Brahms, was die Form der Sonate anging, immer noch

unsicher und vernichtete schließlich einen Satz, ein *Adagio*. So wurde das Werk in seiner heutigen dreisätzigen Form – ohne wirklichen langsamen Satz – veröffentlicht.

Für die ersten beiden Sätze wählte Brahms allerdings moderate Tempi. Der grüblerische Charakter des ersten wird durch das Augenmerk des Komponisten auf das tiefste Register des Cellos und den warmen, dunklen Klang der tiefen Saiten noch verstärkt. Das Klavier wird nie auf eine rein begleitende Rolle beschränkt: Tatsächlich nannte Brahms sein Werk, der klassischen Praxis folgend, eine „Sonate für Klavier mit Violoncello“, und betonte so die Gleichwertigkeit der beiden Instrumente. Der Satz folgt einer sehr breit angelegten Sonatenhauptsatzform und zeichnet sich vor allem durch die Einfachheit seiner Themen und die anhaltende, nachdenkliche Melancholie seiner Stimmung aus. Die Melodie des ersten Themas erzeugt mit ihrem erzählerischen Ernst und schlendernden Gang den Eindruck von zwei Freunden, die bei einem Abendspaziergang tief in ernster Unterhaltung versunken sind. Die leidenschaftlicheren Nebenelemente

des Satzes können seiner all umfassenden tiefen Gedankenversunkenheit kaum etwas entgegensetzen.

Das an ein Menuett erinnernde *Allegretto*, dessen höfische Förmlichkeit durch den vorherrschenden Geist trockener Ironie jeden Anflug von Pastiche vermeidet, hellt die Atmosphäre auf. Obwohl er rückwärts gewandt zu sein scheint, nimmt dieser Satz tatsächlich auf bemerkenswerte Art die doppelbödige Stimmung von einigen, als Tänzen angelegten Scherzi Mahlers vorweg. Das Hauptthema wird von einer pseudo-aufgeblasenen Kadenzfigur eingeleitet – und hieraus entsteht in zögernder Wiederholung die Keimzelle des zentralen Trios, dessen freimütigere Romantik es in Arpeggien und ein zartes Muster aus Achtelfiguren hüllt.

Das Finale, welches einigen Zeitgenossen aufgrund seiner streng fugierten Kompositionsweise recht theoretisch erschien, ist eigentlich der originellste Teil der Sonate. Tatsächlich handelt es sich hier um die kunstvollste Instrumentalfuge, die Brahms bis dato geschrieben hatte. Er greift dabei über die bequem erreichbaren Vorbilder Beethovens hinweg auf rein barocke Modelle zurück. Das Hauptthema lehnt sich eng – und sicherlich bewusst – an das des *Contrapunctus XIII* aus Johann

Sebastian Bachs *Die Kunst der Fuge* an, doch Brahms verbindet einfallsreich die Form der Fuge mit Elementen der Sonatenform. Am bemerkenswertesten ist die vom Kontrasubjekt der Fuge abgeleitete “zweite Themengruppe”, welche an den entsprechenden Verbindungsstellen zwischen den Hauptgruppen der Fugeneinsätze auftaucht. Dennoch arbeitet Brahms das Grundmaterial mit meisterlicher Beherrschung der nötigen kontrapunktischen Techniken aus und schafft so einen Satz, dessen Geist eine wunderbar wirkungsvolle Hommage an Bach darstellt.

Cellosonate Nr. 2 in F-Dur op. 99

Es dauerte etwas über zwanzig Jahre, bis Brahms zu diesem Genre zurückkehrte. Er komponierte seine Cellosonate Nr. 2 in F-Dur op. 99 sowie seine Violinsonate in A-Dur (Nr. 2) op. 100 und das Klaviertrio in c-Moll (Nr. 3) op. 101 im Sommer des Jahres 1886, den er im Schweizer Erholungsort Hofstetten verbrachte. Die Uraufführung fand im privaten Rahmen mit dem Cellisten Julius Hegar in Thun statt, doch das Werk war wahrscheinlich für Robert Hausmann, den Cellisten des Joachim Streichquartetts entstanden – jedenfalls war es Hausmann, der die Sonate Ende November des gleichen Jahres

mit Brahms am Klavier in Wien vorstellte. Anders als die zur gleichen Zeit entstandene Violinsonate und das Klaviertrio ist die Cellosonate, was ihre Form angeht, recht ausladend und im Charakter extrovertiert – eine hochdramatische viersätzigige Struktur. Vielleicht war Brahms frustriert, dass er für die Sonate in e-Moll nur einen dreisätzigen Aufbau zu Wege gebracht hatte, und tatsächlich steht dieses Werk mit seiner viel kühneren Herangehensweise an das Cello, die „sprechende“ Effekte beredt ausschöpft, in deutlichem Kontrast zur vorhergegangenen Sonate.

Der erste Satz besitzt einen fast sinfonischen Bogen, und das springende, leidenschaftliche Thema des Cellos wird über einem donnernden *tremolando* im Klavier vorgestellt. Diese trommelnde, pulsierende Klangfarbe ist für den erregten, emotionalen Charakter des Satzes ausschlaggebend. Das Cello greift das *tremolando* am Ende der Exposition (die wiederholt wird) gebieterisch wieder auf, und darauf baut dann die gesamte mysteriöse Durchführung. Hier verschiebt sich der tonale Schwerpunkt unerwarteterweise zu einem gedämpften fis-Moll – das erste von vielen Beispielen, bei denen sich der Komponist den sogenannten „neapolitanischen“ Bezug zwischen der Haupttonart und der entfernten

Verwandten einen Halbton höher zu Nutzen macht.

Diesen Weg weiter verfolgend beginnt der langsame Satz in fis-Moll mit einem Doppelthema, einer Art ernster Prozession im Klavier, die von tapsenden Cello-*pizzicati* begleitet wird. Im Cello erblüht dann eine einlullende Idee im *dolce*, und es erscheint auch ein eher konventionell-lyrisches Nebenthema. Wenn das Doppelthema wiederkehrt, werden die *pizzicati* widerhallend in hohen und tiefen Registern weiter entwickelt, bevor das Cello das einzige Mal im ganzen Satz die Melodie des Klaviers übernimmt. Die angespannten *pizzicato*-Muster durchziehen noch bedrückender die Coda. (Brahms' Biograf Max Kalbeck mutmaßte, dass dieser Satz womöglich von dem verworfenen *Adagio* der e-Moll-Sonate abstammt, und diese Frage wird auch in der modernen Forschung weiterhin debattiert, allerdings ohne bisher zu einem sicheren Ergebnis gekommen zu sein. Sollte es sich jedoch um eine Version des älteren Satzes handeln, so kann das Originalmaterial keinesfalls einfach übernommen worden sein: Die Musik hätte völlig neu komponiert werden müssen, um den Maßstäben der anderen drei Sätze gerecht zu werden.)

Das feurige Scherzo in e-Moll verlangt dem Pianisten virtuose Fähigkeiten ab und

zeigt Brahms' stürmischste und rhythmisch unbarmherzig getriebenste Ader, mit einem unablässigen Kreuzfeuer aus motivischer Wechselwirkung und Durchführung zwischen den beiden Spielern. Dazu stellt die süß singende, weich biegsame Melodie des Trios in F-Dur einen leuchtenden Kontrast dar – und trägt die Tonalität wie in vorhergehenden Sätzen bis hin zum "neapolitanischen" Fis-Dur. Nach dem Drama und der Schwere der ersten drei Sätze bietet das Finale trotz der Tempobezeichnung *Allegro molto* ein entspanntes und melodiöses Rondo, dessen gelassene Stimmung nur einmal durch ein stürmisch stöhnendes Nebenthema in b-Moll gestört wird. Das Thema des Rondos kehrt spät und auf entzückende Art und Weise – mit einem *pizzicato* Kontrapunkt im Cello – in Ges-Dur (wieder die neapolitanische Verwandtschaft) im Klavier zurück; das *pizzicato* kennzeichnet weiter die herrliche Coda, komplett mit frechen lombardischen Rhythmen.

Klarinetten trio in a-Moll op. 114

Ebenso wie die Musikwelt Mozarts Klarinettenkonzert und -quintett der Virtuosität Anton Stadlers und die Klarinettenwerke Webers derjenigen Heinrich Baermanns verdankt, wurden auch

Brahms' letzte vier Kammermusikwerke durch die Kunst Richard Mühlfelds (1856 – 1907), Solo-Klarinetrist beim Hoforchester Meiningen, inspiriert. Brahms genoss eine besonders enge Beziehung zu diesem Orchester, seit ihm dessen Dirigent, Hans von Bülow, die Gelegenheit gegeben hatte, seine Orchesterwerke dort vor den offiziellen Uraufführungen zu erproben. 1890 verabschiedete sich Brahms augenscheinlich mit der Fertigstellung seines Streichquintetts in G-Dur op. 111 vom Komponieren, doch kurz darauf wurde sein kreativer Drang durch die Bewunderung für den Schliff und die fast feminine Sensibilität von Mühlfelds Spiel wiedererweckt. Nachdem er Mühlfeld Webers Concertino hatte spielen hören, bat Brahms den Klarinetristen ihm sein gesamtes Repertoire vorzuspielen und fragte ihn ausführlich über das Instrument und dessen Technik aus. Dadurch befeuert, begann Brahms wieder zu komponieren. Nicht allein, dass die vier Werke, die Brahms für Mühlfeld schrieb – das Klarinettenquintett und -trio von 1891 sowie die beiden Klarinettensonaten von 1894 – zu den herausragendsten Meisterwerken des Klarinettenrepertoires überhaupt gehören, sie stellen auch die reinste Essenz von Brahms' Gedankengut im Medium der Kammermusik dar.

Das Quintett op. 115 wurde am 24. November 1891 in Meiningen vor geladenem Publikum uraufgeführt, gespielt von Mühlfeld mit Joseph Joachim an der ersten Violine sowie weiteren Streichern des Hoforchesters. Bei der gleichen Gelegenheit wurde auch noch ein neues Werk von Brahms uraufgeführt, nämlich das Trio in a-Moll für Klarinette, Cello und Klavier op. 114, bei dem sich Robert Hausmann zu Mühlfeld gesellte und Brahms selbst den Klavierpart übernahm. Brahms scheint das Trio für das bessere Werk gehalten zu haben, obwohl das Publikum über die Jahre durchweg das Quintett bevorzugt hat. Ganz am Ende der langen Reihe von Brahms' Ensemble-Kammermusik stehend, verkörpert das Trio den gesamten Einfallsreichtum und die Subtilität seines späten Stils. Seine extreme Gedankendichte zeichnet das Werk als natürlichen Nachfolger des 1886 komponierten Klaviertrios in c-Moll op. 101 aus. Es ist bemerkenswert für die Konsequenz, mit der es die Unruhe, Beklommenheit und Schatten der Moll-Tonart auslotet, und kurze Ausflüge ins Dur erweisen sich oft als nur scheinbarer Trost.

Das Cello ist hier der Klarinette fast ebenbürtig und eröffnet in der Tat unbegleitet mit einer beredten, von der Klarinette variierten Melodie, der Brahms im Klavier

ein murmelndes Triolen-Motiv entgegensetzt, das Werk. Aus diesen musikalischen Ideen setzt sich das erste Thema eines aufgewühlten und geballten Sonatenhauptsatzes zusammen. Die prägnante Durchführung entwickelt neue thematischen Einheiten – eine düstere, choralartige Phrase, flüsternde Sechzehntel-Tonleitern vor weitgefächerten Klavier-Akkorden –, und die Reprise formt die Elemente der Exposition flexibel um. Die Coda, mit ihren in flüssiger Gegenbewegung laufenden Sechzehntel-Tonleitern für Klarinette und Cello, suggeriert die leidenschaftslose Schönheit der Äolsharfe.

Das D-Dur *Adagio*, in dem der Komponist viel musikalisches Material auf relativ kleinen Raum zusammendrängt, wird von einer eher gelassen-philosophischen, durch Phantasie eingefärbten Stimmung durchdrungen; seltsamerweise schafft diese meisterhafte Verdichtung ein Gefühl ausladender Entspannung. Aus der verwickelten Ausarbeitung selbst der kleinsten Motive und der subtilen Gegenüberstellung von Instrumentalfarben gehen Texturen und thematische Behandlungen von ungewöhnlicher Fülle hervor. Bei dem sich anschließenden *Andantino grazioso* handelt es sich um ein selbstironisches Intermezzo, dessen ungezwungene Walzermelodie

die Salon-Manier von Brahms' beliebten *Liebeslieder*-Walzern heraufbeschwört, hier jedoch flüssig und ausgeklügelt variiert.

Im erfrischenden und rhythmisch geschmeidigen Moll-Finale, das die strapaziöseste Musik des gesamten Werks aufweist, verwandelt sich Brahms' obsessiver Scherzo-Stil in einen Sonatenhauptsatz. Die sehr knappe Durchführung zeichnet sich durch ihre rapiden Modulationen aus, die selbst in den fröhlichsten Passagen des Satzes Rätselhaftigkeit und Unsicherheit suggerieren. Voll aufbrausender Bravura wartet die Coda mit einer prägnanten, frostigen Abschiedsgeste auf.

© 2014 Calum MacDonald

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Michael Collins ist unbestreitbar einer der führenden Klarinettenisten seiner Generation. Mit blendender Virtuosität und sensibler Musikalität hat er sich in Auftritten mit dem Orchestre philharmonique de Radio France, Philadelphia Orchestra, NHK Symphony Orchestra, Sydney Symphony Orchestra, Gewandhausorchester Leipzig, City of Birmingham Symphony Orchestra, San Francisco Symphony, BBC Symphony Orchestra, Philharmonia Orchestra und anderen Spitzenorchestern als viel gefragter

Solist durchgesetzt. Dabei hat er enge Beziehungen zu Dirigenten wie Charles Dutoit, Carlo Maria Giulini, Neeme Järvi, Tadaaki Otaka, Sir Simon Rattle, Esa-Pekka Salonen, Giuseppe Sinopoli und Leonard Slatkin aufgebaut. In Anerkennung seiner zentralen Rolle in der Erweiterung des Klarinettenrepertoires wurde er 2007 von der Royal Philharmonic Society als "Instrumentalist des Jahres" gewürdigt. Er hat persönlich Arbeiten bei einigen der renommiertesten Komponisten unserer Zeit in Auftrag gegeben und Werke von John Adams (*Gnarly Buttons*), Elliott Carter (Klarinettenkonzert), Brett Dean (*Ariel's Music*), Elena Kats-Chernin (*Ornamental Air*) und Mark-Anthony Turnage (*Riffs and Refrains*) zu Ur- oder Erstaufführungen gebracht. Als engagierter Kammermusiker konzertiert er mit Künstlern wie dem Belcea Quartet und Takács Quartet, Martha Argerich, Stephen Hough, Mikhail Pletnev, Lars Vogt, Joshua Bell und Steven Isserlis. In jüngsten Jahren hat Michael Collins auch zunehmend als Orchesterleiter auf sich aufmerksam gemacht, und seit September 2010 ist er Chefdirigent der City of London Sinfonia.

Der für seine inspirierten Aufführungen und seine eloquente Musikalität gerühmte

Paul Watkins verfolgt eine erfolgreiche Karriere als Cellist und Dirigent. In der Spielzeit 2009 / 10 wurde er zum ersten Musikdirektor des English Chamber Orchestra ernannt; gleichzeitig wirkte er bis 2012 als Erster Gastdirigent des Ulster Orchestra. Als Solist arbeitet er regelmäßig mit sämtlichen großen britischen Orchestern zusammen; er ist sieben Mal bei den BBC-Proms aufgetreten, so etwa 2007 mit dem BBC Symphony Orchestra in einer vom Fernsehen übertragenen Aufführung von Elgars Cellokonzert. Zudem ist er u.a. mit dem Nederlands Philharmonisch Orkest, der Koninklijke Filharmonie van Vlaanderen, dem Hong Kong Philharmonic Orchestra, Tampere Philharmonic Orchestra, Melbourne Symphony Orchestra, Colorado Symphony Orchestra, Konzerthausorchester Berlin und dem Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, Turin aufgetreten. Der engagierte Kammermusiker war ab 1997 Mitglied des Nash Ensembles, bis er 2013 dem Emerson String Quartet beitrug. Er hat Solorecitals in der Londoner Wigmore Hall und dem South Bank Centre, dem Concertgebouw Amsterdam, der Bridgewater Hall Manchester und der Queen's Hall Edinburgh gegeben. Für Chandos hat er die Cellokonzerte von Elgar, Delius, Tobias

Picker, Cyril Scott, Lutoslawski und Miklós Rózsa eingespielt, ferner die Cellosinfonie von Britten, *Dialoghi* von Dallapiccola und *Reflections on a Scottish Folk Song* von Sir Richard Rodney Bennett sowie – gemeinsam mit seinem Bruder Huw Watkins – Werke für Cello und Klavier von Martinů, Mendelssohn, Parry, Delius, Bowen, Bax, Ireland, Moeran, Rubbra, Rawsthorne und Foulds. Paul Watkins spielt ein um 1730 von Domenico Montagnana und Matteo Goffriller in Venedig gebautes Instrument.

Ian Brown ist ein vielseitiger Musiker, dessen Laufbahn sowohl solistische Auftritte als auch Kammermusik und Dirigieren umfasst. Als Solist konzertierte er mit vielen führenden britischen Orchestern, wie etwa dem BBC Symphony Orchestra, dem BBC Philharmonic und dem Bournemouth Symphony Orchestra, der London Sinfonietta sowie den London Mozart Players. Bei den BBC-Proms trat er als Solist in Messiaens *Oiseaux exotiques* auf. Im Laufe seiner langen Zusammenarbeit mit dem Nash Ensemble spielte er ein großes Repertoire an Kammermusik ein. Ian Brown ist auch als Begleiter gefragt und hat in dieser Funktion mit solch bedeutenden Musikern wie Mstislaw Rostropowitsch, Maxim Vengerov, Steven Isserlis, Ralph Kirshbaum,

Sir Thomas Allen und Dame Felicity Lott musiziert. Mit seiner regulären Duo-Partnerin Min Kym hat er Sonaten von Beethoven und Brahms aufgenommen. In den letzten Jahren hat Ian Brown als Dirigent das Bournemouth Symphony Orchestra, die Northern Sinfonia, die City of London Sinfonia, das English Chamber Orchestra und das Scottish Chamber Orchestra geleitet. Er ist als Solist und auch

als Dirigent regelmäßig beim Stuttgarter Kammerorchester zu Gast und hat in Polen und Tschechien sowie beim Israel Festival und dem Festival "Prager Frühling" dirigiert. 2013 gab er mit dem Philharmonia Orchestra eine Reihe von fünf Konzerten und unternahm eine Tournee mit der Academy of St Martin in the Fields und den Solisten Joshua Bell und Steven Isserlis.



Ian Brown and Paul Watkins recording the cello sonatas

Brahms: Sonates pour violoncelle no 1 et 2 / Trio pour clarinette

Sonate pour violoncelle no 1 en mi mineur, op. 38

Johannes Brahms (1833 – 1897) adorait le violoncelle. Il en joua lui-même dans sa jeunesse, et ce fut l'un des principaux instruments de son père, un musicien public aux talents multiples qui pouvait assumer plusieurs rôles différents dans un orchestre. Brahms avait déjà laissé entrevoir combien il aimait le violoncelle dans sa musique de chambre – il est d'emblée en vedette dans son Trio pour piano en si majeur, op. 8 (1853 – 1854), et dans son Sextuor pour cordes en si bémol majeur, op. 18 (1859 – 1860) – bien longtemps avant qu'il ne publie une sonate pour cet instrument. (En fait, il avait composé un Duo pour violoncelle et piano qui fut joué à Hambourg en 1851, mais cette œuvre fut perdue.) Toutefois, quand Brahms en vint à composer sa Sonate pour violoncelle no 1 en mi mineur, op. 38, il semble avoir trouvé la tâche difficile. Il composa trois mouvements (de ce qui manifestement devait être une pièce en quatre mouvements) en 1862, puis mit le tout de côté. Ce n'est qu'en 1865 qu'il

composa le finale, à la demande expresse du violoncelliste Josef Gänsbacher. Et même alors, il resta hésitant quant à la forme de la Sonate et détruisit finalement un mouvement, un *Adagio*. L'œuvre fut donc publiée sous sa forme actuelle, en trois mouvements, sans véritable mouvement lent.

Les deux premiers mouvements ont cependant un tempo assez modéré. Le caractère ténébreux du premier est renforcé par le fait que le compositeur se focalise sur le registre le plus grave du violoncelle et la sonorité chaude, sombre des cordes basses. Le piano n'a jamais un simple rôle d'accompagnement: en fait, Brahms, suivant l'usage classique, intitula son œuvre "Sonate pour piano avec violoncelle", soulignant par là la parité entre les deux instruments. Le mouvement adhère à un schéma de sonate très large et se distingue surtout par la simplicité de ses thèmes et la sombre et constante mélancolie de l'atmosphère. La mélodie du premier sujet, avec sa gravité narrative et son allure de flânerie, donne l'impression de deux amis plongés dans une conversation sérieuse lors d'une promenade vespérale. Les éléments

subsidiaries du mouvement, plus passionnés, n'ont guère voix au chapitre dans ce climat général de sombre réflexion.

L'atmosphère est allégée par l'*Allegretto* à l'allure de menuet dont la froideur élégante, par l'ironie désabusée qui domine, n'évoque pas du tout le pastiche. En effet, bien qu'il semble tourné vers le passé, le mouvement est une anticipation saisissante du climat ambigu de certains scherzos de Mahler au rythme dansant. Le thème principal est introduit par un motif cadencé ironiquement sentencieux; et ceci, en une hésitante répétition, devient le germe du trio central dont le romantisme plus franc l'orne d'arpèges et d'un délicat entrelacs de figures de croches.

Le finale, qui a frappé certains contemporains par son académisme dû à l'écriture strictement fuguée, est vraiment la partie la plus originale de la Sonate. C'était en effet la fugue instrumentale la plus élaborée écrite par Brahms jusqu'alors. Le compositeur remonte, au-delà des modèles d'accès facile chez Beethoven, à des modèles plus purement baroques. Le sujet principal s'inspire fortement – et sûrement consciemment – de celui de *Contrapunctus XIII* de *Die Kunst der Fuge* de J.S. Bach, mais Brahms associe ingénieusement la fugue à des éléments de forme sonate. Il y a surtout un "groupe second

sujet", dérivé du contresujet de la fugue, qui fait son entrée aux jonctions appropriées entre les principaux groupes d'entrées fuguées. Néanmoins Brahms développe l'idée principale avec une maîtrise parfaite des techniques contrapuntiques utiles, créant un mouvement qui par son esprit est un hommage merveilleusement éloquent à Bach.

Sonate pour violoncelle no 2 en fa majeur, op. 99

Un peu plus de vingt années s'écoulèrent avant que Brahms ne retourne au genre. Il composa sa Sonate pour violoncelle no 2 en fa majeur, op. 99, ainsi que la Sonate pour violon en la majeur (no 2), op. 100, et le Trio pour piano en ut mineur (no 3), op. 101, au cours de l'été de 1886 qu'il passa en villégiature à Hofstetten en Suisse. D'abord exécutée en privé à Thun avec le violoncelliste Julius Hegar, elle fut probablement écrite avec à l'esprit Robert Hausmann, le violoncelliste du Quatuor à cordes Joachim – de toute façon, c'est Hausmann qui la présenta à Vienne à la fin de novembre de cette même année, avec Brahms au piano. Contrairement à la Sonate pour violon et au Trio pour piano composés au même moment, la Sonate pour violoncelle est de forme assez ample et de caractère

relativement expansif – une structure en quatre mouvements très dramatique. Peut-être Brahms était-il mécontent de n'avoir conçu que trois mouvements pour la Sonate en mi mineur; en effet, avec son approche beaucoup plus audacieuse du violoncelle, mettant à profit des effets éloquentement “parlants”, l'œuvre contraste par sa vivacité avec la Sonate précédente.

Le premier mouvement a une allure presque symphonique, le violoncelle proposant un thème passionné bondissant sur un *tremolando* orageux au piano. Cette sonorité trépidante, vibrante est fondamentale pour le caractère agité, émotionnel du mouvement. Le violoncelle reprend le *tremolando* avec autorité à la fin de l'exposition (qui est répétée), et l'intégralité de la mystérieuse section du développement est élaborée à partir de là. Ici, la focalisation tonale change de manière inattendue et le morceau se poursuit en un fa dièse mineur peu marqué – le premier de nombreux exemples d'exploitation au travers de l'œuvre de la relation dite “napolitaine” entre la tonalité principale et sa lointaine cousine un demi-ton plus haut.

Poursuivant sur cette voie, le mouvement lent commence en fa dièse mineur, avec un double thème: un genre d'hymne processionnel solennel au piano, assombri

par des *pizzicati* feutrés au violoncelle. Une idée *dolce* apaisante s'épanouit au violoncelle, et il y a aussi un thème subsidiaire plus conventionnellement lyrique. Au retour du double thème, l'écriture *pizzicato* est développée de manière retentissante dans les registres à la fois élevé et grave, avant que le violoncelle ne joue la mélodie du piano pour l'unique fois dans le mouvement. Ses motifs *pizzicato* tendus se manifestent plus sombrement encore dans la coda. (Le biographe de Brahms, Max Kalbeck, supposait que ce mouvement dérivait en quelque sorte de l'*Adagio* supprimé dans la Sonate en mi mineur, et les experts, de nos jours, débattent encore de la question, sans être arrivés à aucune conclusion définitive. Cependant s'il s'agit d'une version de l'ancien mouvement, ce ne pourrait être une simple résurrection de la forme originale: une refonte totale de la musique se serait imposée pour atteindre le niveau des trois autres.)

Le scherzo fougueux, en ut mineur, exige que le pianiste ait la stature d'un virtuose. Il est composé dans la veine brahmsienne la plus turbulente et rythmiquement trépidante, avec, en continu, un feu croisé ou une interaction et un développement de motifs chez les deux interprètes. La mélodie du trio, en fa majeur, délicieusement chantante et tout

en souplesse forme un radieux contraste – et, comme dans les mouvements précédents, elle porte la tonalité jusqu’au fa dièse “napolitain”. Après le drame et la gravité des trois premiers mouvements, le finale, en dépit de l’annotation *Allegro molto*, est un rondo détendu et mélodieux dont le climat paisible n’est perturbé qu’une seule fois par un thème subsidiaire en si bémol mineur gémissant en rafales. Le thème du rondo est repris tardivement et merveilleusement en sol bémol (la relation napolitaine une fois encore) au piano avec un contrepoint *pizzicato* au violoncelle; le *pizzicato* est toujours présent dans la délicieuse coda, avec une ornementation de rythmes lombards audacieux.

Trio pour clarinette en la mineur, op. 114

De la même manière que le Concerto et le Quintette pour clarinette de Mozart naquirent de la virtuosité d’Anton Stadler et les œuvres pour clarinette de Weber de celle d’Heinrich Baermann, les quatre dernières œuvres de musique de chambre de Brahms virent le jour grâce à l’étincelle que fut pour elles le talent artistique de Richard Mühlfeld (1856 – 1907), le clarinettiste principal de l’Orchestre de la cour de Meiningen. Brahms était devenu particulièrement proche de cet orchestre du fait que son chef, Hans von

Bülow, lui avait offert la chance de mettre ses œuvres orchestrales au banc d’essai avant leur création officielle. En 1890, Brahms fit apparemment ses adieux à la composition en achevant son Quintette pour cordes en sol majeur, op. 111, mais peu après, son admiration pour la perfection et la sensibilité presque féminine du jeu de Mühlfeld raviva sa flamme créatrice. Ayant entendu Mühlfeld interpréter le Concertino pour clarinette de Weber, il demanda au clarinettiste de jouer pour lui tout son répertoire et le pressa de questions sur son instrument et sa technique. Passionné, il reprit la composition. Les quatre œuvres qu’il écrivit pour Mühlfeld – le Quintette et le Trio pour clarinette de 1891 et les deux Sonates pour clarinette de 1894 – comptent non seulement parmi les plus superbes chefs d’œuvre du répertoire de l’instrument, mais elles représentent aussi la quintessence même de la pensée de Brahms quant au genre de la musique de chambre.

Le Quintette, op. 115, fut créé à Meiningen, devant un public invité, le 24 novembre 1891, avec Mühlfeld à la clarinette et Joseph Joachim comme premier violon, les autres parties pour cordes étant prises en charge par des membres de l’Orchestre de la cour. Lors de cette même occasion, une autre nouvelle œuvre de

Brahms fut créée – le Trio en la mineur pour clarinette, violoncelle et piano, op. 114 – dans lequel Robert Hausmann se joignit à Mühlfeld, Brahms lui-même étant au piano. Il semble que Brahms ait en fait considéré que le Trio était une meilleure œuvre que le Quintette, bien que le public ait en toute occasion préféré cette dernière. Placée à l'extrémité de la longue ligne de musique de chambre concertante de Brahms, ce Trio résume toutes les ressources et la subtilité de son style tardif. L'extrême concision des idées l'inscrit dans la succession naturelle du Trio pour piano en ut mineur, op. 101, composé en 1886. Le Quintette est remarquable pour la cohérence avec laquelle il exploite le trouble, l'anxiété et le mystère du mode mineur, et les brèves excursions en majeur n'offrent souvent en fin de compte qu'une consolation illusoire.

Ici, le violoncelle joue un rôle d'importance presque égale à la clarinette, et entame en effet le morceau sans accompagnement, avec une éloquente mélodie variée par la clarinette, un motif de triolet marmonné au piano assurant l'équilibre. Ces idées forment le premier sujet d'un mouvement perturbé et concentré de forme sonate. Le développement concis introduit de nouvelles entités thématiques – une phrase sombre à l'allure de choral, des gammes de doubles croches murmurantes sur

la toile de fond d'amples accords au piano – et la réexposition remodèle en souplesse les éléments de l'exposition. La coda évoque la beauté sans passion d'une harpe éolienne, des gammes de doubles croches s'épanchant avec fluidité en sens contraire à la clarinette et au violoncelle.

Un climat philosophique plus serein, teinté de fantaisie, domine dans l'*Adagio* en ré majeur qui accumule beaucoup de matériau musical sur très peu d'espace; paradoxalement, cette compression magistrale donne une impression de profonde détente. Le développement complexe des plus petits motifs et l'opposition subtile des couleurs instrumentales produisent des textures et un traitement thématique d'une richesse inhabituelle. L'*Andantino grazioso* qui suit est un intermezzo empreint d'autodérision, sa mélodie nonchalante à l'allure de valse évoquant la musique de salon de Brahms dont sont représentatives ses populaires valses *Liebeslieder*, mais cette fois variée tout en fluidité et en sophistication.

Tonifiant et rythmiquement souple, le finale en mineur nous offre la musique la plus vigoureuse de toute l'œuvre, le style de scherzo obsessionnel de Brahms étant transformé en forme sonate. Le développement, très concis, est remarquable par ses rapides modulations

qui suggèrent le mystère et l'instabilité même dans les passages les plus joyeux du mouvement. La bravoure coléreuse de la coda est comme un geste brusque et glacial de congédiement.

© 2014 Calum MacDonald

Traduction: Marie-Françoise de Mécus

Indiscutablement l'un des meilleurs clarinettistes de sa génération, **Michael Collins** est doté d'une éblouissante virtuosité et d'une profonde musicalité qui font de lui un soliste très recherché par l'Orchestre philharmonique de Radio France, le Philadelphia Orchestra, le NHK Symphony Orchestra, le Sydney Symphony Orchestra, le Gewandhausorchester de Leipzig, le City of Birmingham Symphony Orchestra, le San Francisco Symphony, le BBC Symphony Orchestra, et le Philharmonia Orchestra parmi d'autres. Il a ainsi formé des liens étroits avec des chefs d'orchestre tels que Charles Dutoit, Carlo Maria Giulini, Neeme Järvi, Tadaaki Otaka, Sir Simon Rattle, Esa-Pekka Salonen, Giuseppe Sinopoli, et Leonard Slatkin. En reconnaissance de son rôle capital dans l'élargissement du répertoire de la clarinette, la Royal Philharmonic Society lui a décerné le titre de "Instrumentiste de

l'année" (Instrumentalist of the Year Award) en 2007. Il a commandé des œuvres à certains des plus éminents compositeurs de notre temps, et a assuré les créations mondiales et nationales de *Gnarly Buttons* de John Adams, du Concerto pour clarinette d'Elliott Carter, de *Ariel's Music* de Brett Dean, de *Ornamental Air* d'Elena Kats-Chernin, et de *Riffs and Refrains* de Mark-Anthony Turnage. Très demandé comme musicien de chambre, il se produit avec des artistes tels que le Quatuor Belcea, le Quatuor Takács, Martha Argerich, Stephen Hough, Mikhail Pletnev, Lars Vogt, Joshua Bell, Steven Isserlis. Depuis quelques années, Michael Collins connaît un succès grandissant en tant que chef d'orchestre, et en septembre 2010 il a assumé la fonction de chef principal du City of London Sinfonia.

Très applaudi pour ses interprétations qui inspirent et son éloquente maestria, **Paul Watkins** mène de front une carrière distinguée de violoncelliste et de chef d'orchestre. Durant la saison 2009 / 2010, il est devenu le tout premier directeur musical de l'English Chamber Orchestra, et a également pris le rôle de principal chef invité de l'Ulster Orchestra jusqu'en 2012. Il se produit régulièrement en soliste avec les plus grands orchestres britanniques et a

fait sept apparitions aux Proms de la BBC de Londres, donnant une exécution télévisée du Concerto pour violoncelle d'Elgar avec le BBC Symphony Orchestra en 2007. Il s'est produit avec l'Orchestre philharmonique des Pays-Bas, la Philharmonie royale de Flandre, l'Orchestre philharmonique de Hong Kong, l'Orchestre philharmonique de Tampere, le Melbourne Symphony Orchestra, le Colorado Symphony Orchestra, le Konzerthausorchester Berlin et l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI à Turin, parmi des autres. Chambriste enthousiaste, il a été membre du Nash Ensemble de 1997 à 2013, date à laquelle il s'est associé au quatuor à cordes Emerson. Il a donné des récitals en soliste aux Wigmore Hall et South Bank Centre de Londres, au Concertgebouw d'Amsterdam, au Bridgewater Hall de Manchester et au Queen's Hall d'Édimbourg. Il a gravé chez Chandos les concertos pour violoncelle d'Elgar, de Delius, de Tobias Picker, de Cyril Scott, de Lutoslawski et de Miklós Rózsa, la Symphonie pour violoncelle de Britten, *Dialoghi* de Dallapiccola, et *Reflections on a Scottish Folk Song* de Sir Richard Rodney Bennett, ainsi que des œuvres pour violoncelle et piano de Martinů, de Mendelssohn, de Parry, de Delius, de Bowen, de Bax, d'Ireland, de Moeran, de Rubbra, de Rawsthorne et de Foulds avec

son frère Huw Watkins. Paul Watkins joue sur un violoncelle fabriqué par Domenico Montagnana et Matteo Goffriller à Venise, vers 1730.

Ian Brown est un musicien aux talents multiples qui, au cours de sa carrière, a joué en soliste et avec des ensembles de musique de chambre, et s'est consacré aussi à la direction d'orchestre. En tant que soliste il s'est produit avec de nombreux orchestres comptant parmi les plus éminents en Grande-Bretagne, notamment le BBC Symphony Orchestra, le BBC Philharmonic, le Bournemouth Symphony Orchestra, le London Sinfonietta et les London Mozart Players. Aux Proms de la BBC de Londres, il a joué en soliste dans les *Oiseaux exotiques* de Messiaen. Pendant sa longue association avec le Nash Ensemble, il a enregistré un large éventail d'œuvres de musique de chambre. Demandé comme interprète en duo, il a travaillé avec des musiciens de renom tels Mstislav Rostropovitch, Maxim Vengerov, Steven Isserlis, Ralph Kirshbaum, Sir Thomas Allen et Dame Felicity Lott, et avec son partenaire habituel en duo Min Kym, il a enregistré des sonates de Beethoven et de Brahms. Au cours des dernières années, Ian Brown a dirigé le Bournemouth Symphony Orchestra,

le Northern Sinfonia, le City of London Sinfonia, l'English Chamber Orchestra et le Scottish Chamber Orchestra. Il collabore régulièrement avec l'Orchestre de chambre de Stuttgart en tant que soliste et chef d'orchestre, et a aussi dirigé en Pologne et en République

tchèque et aux festivals d'Israël et de Prague. En 2013, il a donné une série de cinq concerts avec le Philharmonia Orchestra et a fait une tournée avec l'Academy of St Martin in the Fields, Joshua Bell et Steven Isserlis se produisant en tant que solistes.

Also available

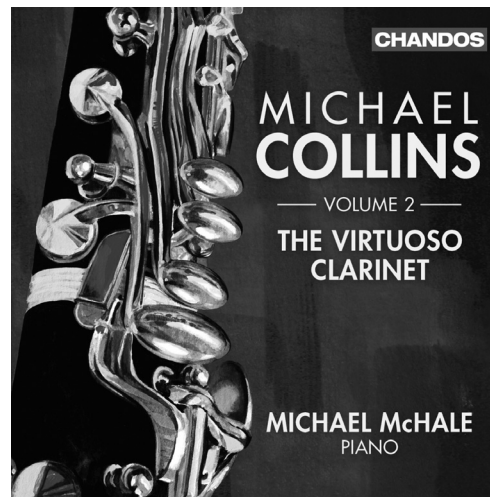


CHAN 10701

Mendelssohn
Works for Cello and Piano



Also available

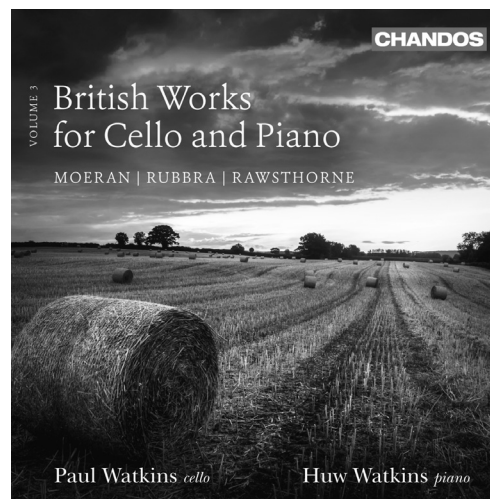


CHAN 10804

The Virtuoso Clarinet
Volume 2



Also available



CHAN 10818

British Works for Cello and Piano
Volume 3



You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,
Essex CO2 8HX, UK.

E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

Steinway Model D (587462) concert grand piano courtesy of Potton Hall
Piano technician: Graham Cooke DipMIT, MPTA

Recording producer Rachel Smith

Sound engineer Jonathan Cooper

Editor Rachel Smith

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 12 – 14 June 2013

Front cover 'Typical red tram in Vienna, tilt and shift', photograph © Andrea Zanchi / Getty Images

Back cover Photograph of Paul Watkins © Paul Marc Mitchell

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2014 Chandos Records Ltd

© 2014 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

BRAHMS: CELLO SONATAS / CLARINET TRIO – Collins / Watkins / Brown

CHANDOS
CHAN 10825

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10825

Johannes Brahms

(1833–1897)

- | | | |
|------|--|-------|
| 1-3 | SONATA, OP. 38
IN E MINOR • IN E-MOLL • EN MI MINEUR
FOR PIANO AND CELLO | 26:51 |
| 4-7 | TRIO, OP. 114*
IN A MINOR • IN A-MOLL • EN LA MINEUR
FOR PIANO, CLARINET, AND CELLO | 25:27 |
| 8-11 | SONATA, OP. 99
IN F MAJOR • IN F-DUR • EN FA MAJEUR
FOR PIANO AND CELLO | 29:00 |

TT 81:20

Michael Collins clarinet*

Paul Watkins cello

Ian Brown piano

© 2014 Chandos Records Ltd
© 2014 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd
Colchester • Essex • England

BRAHMS: CELLO SONATAS / CLARINET TRIO – Collins / Watkins / Brown

CHANDOS
CHAN 10825