

Mozart · Bruch

MESSINA · BERTHAUD · CHIOVETTA



AD
AR
TE

Patrick Messina clarinet
Lise Berthaud viola
Fabrizio Chiovetta piano

Max Bruch (1838-1920)

8 Pieces for Clarinet, Viola and Piano op. 83

1. I. Andante	3'27
2. II. Allegro con moto	2'13
3. III. Andante con moto	6'14
4. IV. Allegro agitato	3'18
5. V. Rumänische melodie. Andante	4'35
6. VI. Nachtgesang. Andante con moto	5'04
7. VII. Allegro vivace, ma non troppo	3'14
8. VIII. Moderato	4'56

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Trio in E flat major 'Kegelstatt' K.498

9. I. Andante	5'10
10. II. Menuetto	4'49
11. III. Rondeaux	8'01



In private

Nicolas Deryn

In 1786 Mozart broke new ground. As far as we know, no one as yet had written for the combination of instruments he used in his Trio K.498: clarinet, viola and keyboard – note that the manuscript, now in Paris, in the Bibliothèque nationale de France, bears the indication “Piano forte” on the first movement, and “Cembalo” on the other two. Among the few who followed suit were Robert Schumann (*Märchenerzählungen*, op. 132, 1853), to whom György Kurtág paid tribute with his *Hommage à R. Sch.*, op. 15d (1992), John Jacobsson (*Tre Stycken*, 1896), Alexis Hollaender (*Sechs Charakterstücke*, 1898) and Alfred Uhl (*Kleines Konzert*, 1937). Then of course there was Max Bruch, who remained faithful to Romanticism well after its epoch was past.

Three aces

Doubtless first charmed by the clarinet in 1777-78, when he came into contact with the exceptional Mannheim Hofkapelle, which thanks to its leader and founder Johann Stamitz (1717-1757) had for the past twenty years possessed two such instruments, Mozart met in Vienna the virtuoso Anton Stadler (1753-1812), a comrade and fellow Freemason, who inspired him to write the Quintet K.581 (1789), the Concerto K.622 (1791), as well as the solos for the instrument in the arias “Parto, ma tu ben mio” and “Non più di Fiori” in *La Clemenza di Tito* (1791). But first of all he composed for him the clarinet part in the trio we are concerned with here, K.498, completed on 5 August 1786, after *Le Nozze di Figaro*. Three of his piano concertos, K.482, 488¹ and 491, completed a little earlier, had also included the single-reed instrument in the

¹ Mozart informed the valet of Prince Josef Maria Benedikt von Fürstenberg zu Donaueschingen, who in September 1786 had acquired a set of manuscript parts for K.488, that in the event that two clarinets were not available, their parts could be transposed so that the first could be played by a violin and the second by a viola. (Letter of 30 September 1786 to Sebastian Winter. See *Mozart, Wolfgang Amadeus, Briefe und Aufzeichnungen*, ed. by the Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, compiled with commentary by Wilhelm A. Bauer and Otto Erich Deutsch, Vol. 3, Kassel, Basel etc., 1963, p. 590.) The precaution proved needless, however, since the court had all the requirements, but this goes to show that, if it was really necessary, Mozart could perfectly well conceive of changes in the wind scoring.

orchestra. As for the viola, Mozart mastered it well, as his *Sinfonia concertante* K.364 demonstrated in 1779.

Why is K.498 known as the “Kegelstatt” Trio? The apocryphal “Kegelstatt” refers to the fact that the piece is said to have been conceived by Mozart one fine afternoon “while playing skittles” (a “Kegelstatt”, in German, is a place for playing skittles). But it is unlikely that even a genius such as Mozart could have produced such a *Terzett*² while doing other things at the same time – a feat that seems more plausible, however, for the more modest Horn Duets (or *Kegelduette*) K.487, composed some ten days earlier under those circumstances, as Mozart himself indicated on the first page of the manuscript (“*Wienn den 27. Jullius 1786 untern Kegelscheiben*” – Vienna, 27 July 1786 while playing skittles).

Be that as it may, the composer tailored works for people within his circle. The premiere of the “Kegelstatt” Trio took place shortly at the home of Nikolaus Joseph von Jacquin (1727-1817), later a baron, known to botany enthusiasts for his work on the planning of the gardens of Schönbrunn Palace or as director of the botanical

gardens of the University of Vienna, but more readily identified by music lovers as the father of Franziska (1769-1850), the young pianist whom Mozart regarded as the most studious and diligent (*fleißig*) pupil he had ever had, and whose zeal (*Eifer*) he rewarded with the piano part in this Trio and also with his Sonata for piano four-hands K.521 (1787).³

This Trio, with its unprecedented combination of instruments, is ideally balanced: while the keyboard left hand makes up for the absence of the usual cello, the other two instruments interact, combining or complementing each other in a perfectly matched partnership. Nor is the structure of the work banal. To the expected opening *Allegro*, Mozart prefers an intimate and warmly soothing *Andante*, its economy of means evoking perhaps the works of Haydn. The particularly recognisable feature of the opening theme of this movement in sonata form is its constantly repeated little flurry of notes (*gruppetto*); the second theme, stemming from the first, is initially taken by the clarinet, before the viola finally takes over the discourse in the recapitulation. The *Menuetto* is in B flat (dominant of the main key,

2 Mozart listed the work simply as “*Ein Terzett für Klavier, Clarinett und Viola*”.

3 In a letter of 15 June 1787 to Franziska’s brother, Gottfried von Jacquin, Mozart wrote : “[...] ich muß bekennen, daß ich noch nie eine Schülerin gehabt, welche so fleißig und so viel Eifer gezeigt hätte wie sie [...]”

E flat major). In the following, somewhat sombre trio in G minor, the viola has to tackle some lively triplets worthy of a soloist. The final movement is a light-hearted seven-part rondo (*Rondeaux: Allegretto*) with a refrain as catchy as a folksong. Here it is the keyboard's turn to shine in a solo that gives some idea of the agile virtuosity of Fräulein von Jacquin, with many a flight into the high register. To show off his technical skills on the viola, Mozart reserved for himself an episode in C minor that provides a moment of contrast.

Filiation

Although composers in the nineteenth century did not completely forget the clarinet's potential as a chamber instrument – Schumann and Reinecke in Germany, Niels Gade in Denmark, Theodoor Verhey in the Netherlands and William Hurlstone in England wrote for it *Fantaisiestücke* and *Characteristic Pieces* – the instrument owes some of its finest later works to Johannes Brahms: his opp. 114, 115 and 120, composed near the end of his life and written for and inspired by Richard Mühlfeld (1856-1907). Max Bruch, five years younger than Brahms, came to the instrument even later. Whereas Mozart had made music sociably in the company of friends, the author of *Kol Nidrei*, with nothing left to prove to the world, withdrew into his family circle.

He composed his *Acht Stücke (Eight Pieces)*, op. 83, our subject here, for the eldest of his four children, Max Felix (named after Mendelssohn), who was then a theory teacher at the Hamburg Conservatory and a trained clarinettist. The year was 1908 and, at the age of seventy-two, Bruch continued to perpetuate the Romantic aesthetic of the century of his birth, its roots deeply embedded in his native Germany – a far cry from Bartók, Schoenberg or Stravinsky, who were soon to deliver, respectively, their *Allegro barbaro* (1909), *Fünf Orchesterstücke*, op. 16 (1910) and *Le Sacre du Printemps* (1913).

Although Bruch's first project also called for the viola, it did not entirely follow the example either of Mozart, to whom he had been compared at an early age, or of Schumann, another revered role model. Three of the pieces (nos. 3, 5 and 6) were originally conceived to include a harp. Did it share the composition with the piano, or substitute for it? With no surviving manuscript, and given the ambiguity of the correspondence on the subject, it is hard to say. But in any case, there was no guarantee that a professional harpist would be easy to come by for such sparing use. Consequently, for a performance in Cologne in December 1908, Bruch found himself obliged – just in case – to arrange those three pieces, giving the harp part to the piano. "If you have a harpist,

so much the better; if you don't, the arrangement must be played. This would make the performance possible – but it would be a pity!”⁴ he wrote to his friend Arnold Kroegel (1857-1923), who had organised the concert. What happened on that occasion, we shall never know.

Bruch initially reserved the sole performance rights of the work for his son, the aforementioned Max Felix. Less than six months later, in the summer of 1909, he offered them for publication to Simrock in Berlin. The harp? Forgotten! The nomenclature inherited from the “Kegelstatt” Trio would suffice. That or others. “In order to ensure a wider distribution for the pieces, I have also arranged the clarinet part for violin,”⁵ he told the publisher in February 1910. The latter then asked if a cello could also replace the viola, to enable performance by a traditional piano trio. Bruch complied. Shortly the pieces were published in that version for clarinet (or violin), viola (or violoncello), and piano.

There is no particular logic here. The eight pieces do not form a cycle. The tender intimacy of the first piece contrasts with the simmering fervour of the second. A rhapsodic spirit characterises

no. 3, *Andante con moto*, in which the arpeggiated piano accompaniment suggests the sound of the harp, and no. 4, with its bold accents, boasts a glorious energy. A Romanian folksong inspired the poignant no. 5 (*Rumänische Melodie, Andante*), and Bruch then returns to his home ground (or even that of Brahms) in no. 6 – echoes of the harp accompaniment can be heard in both pieces. The only vignette in major mode, the Mendelssohn-like *Allegro vivace ma non troppo* (no. 7) is then followed by a brooding, sorrowful and tormented *Moderato* (no. 8).

Translation © Mary Pardoe

4 “So wäre man gesichert, – aber schade wäre es!”

5 “Um den Stücken eine größere Verbreitung zu sichern, habe ich die Klarinettenstimme auch für Violine arrangiert.”



En privé

Nicolas Deryn

En 1786, Mozart innove. Pour autant que l'on sache, personne n'avait encore écrit pour la formation du *Trio* K.498 : clarinette, alto et clavier – notez que le manuscrit, conservé à la Bibliothèque nationale de France, indique *Piano Forte* pour le volet liminaire et *Cembalo* en tête des deux suivants. Parmi les rares à lui emboîter le pas, retenons Robert Schumann (*Märchenerzählungen* op. 132, 1853), auquel György Kurtág fera un *Hommage* op. 15d (1992), John Jacobsson (*Tre Stycken*, 1896), Alexis Hollaender (*Sechs Charakterstücke*, 1898) ou Alfred Uhl (*Kleines Konzert*, 1937). Et donc Max Bruch, que la fin d'un monde n'empêche pas de s'attarder au romantisme.

Brelan d'as

Vraisemblablement séduit par la clarinette en 1777-1778, au contact de l'exceptionnelle *Hofkapelle* de Mannheim – orchestre qui, grâce à Johann Stamitz (1717-1757), en compte une paire

depuis vingt ans –, Mozart rencontre à Vienne le virtuose Anton Stadler (1753-1812), camarade et frère maçon qui lui inspire le *Quintette* K.581 (1789) et le *Concerto* K.622 (1791) en plus des solos de deux airs de *La clemenza di Tito* (« Parto, ma tu ben mio » et « Non più di fiori », 1791). Mais d'abord la partie soufflée du trio qui nous occupe, le 5 août 1786, après *Le Nozze* – trois concertos pour piano achevés un peu avant introduisaient aussi l'anche simple dans l'effectif (K.482, 488¹ et 491). Quant à l'alto, Mozart le maîtrise bien. La *Sinfonia concertante* K.364 le montrait en 1779.

Le sous-titre « Les Quilles » du Trio K.498 ? Apocryphe, tiré du fait que la pièce aurait été conçue un bel après-midi en s'adonnant aux quilles (*Kegelspiel*) – non pas sur une piste de bowling dans l'arrière-salle d'un café mais sur un terrain de plein air (*Kegelstatt*). Notez le conditionnel : il paraît en effet peu probable que même un génie de la trempe d'Amadeus

1 Si l'on ne dispose pas de clarinettes, Mozart fait savoir au valet de chambre du prince Josef Maria Benedikt zu Donaueschingen qui achète les parties séparées de ce K.488 en septembre 1786 que l'une peut être remplacée par un violon et l'autre par un alto. Précaution inutile dans ce cas – les acquéreurs ne manquent de rien –, mais preuve que le compositeur entend leur cousinage.

puisse accoucher d'un tel *Terzett* tout occupé à autre chose. La prouesse semble en revanche plausible pour ce qui est des plus modestes *Duos pour cors* K.487 composés une dizaine de jours auparavant dans lesdites circonstances – « *untern Kegelscheiben* [sic] » (en jouant aux quilles), précise Mozart lui-même.

Quoi qu'il en soit, le musicien travaille sur mesure pour des gens de son cercle. La première se tiendra sous peu dans le salon de Nikolaus Josef von Jacquin (1727-1817), futur baron que les férus de botanique connaissent pour ses travaux dans les jardins du château de Schönbrunn ou de l'Université de Vienne, mais que les mélomanes identifient davantage comme le père de Franziska (1769-1850), jeune pianiste que Mozart décrira vite comme la plus « travailleuse » [*fleißig*] de ses élèves – outre ce trio, la *Sonate pour deux pianos* K.521 (1787) récompensera encore son « zèle » [*Eifer*]. À ses côtés pour la création, le compositeur tient la partie d'alto, et Stadler celle confectionnée pour lui.

Réunion inédite, équilibre idéal : tandis que la main gauche du clavier pallie l'absence du violoncelle habituel, les deux autres instruments se superposent ou se complètent dans un alliage bien équilibré. L'architecture ? Pas banale non plus. À l'*Allegro* liminaire attendu, Mozart préfère un *Andante* intime, chaleureusement berceur,

dont l'économie de moyens peut évoquer les œuvres de Haydn. Avec son grupetto caractéristique, le motif d'ouverture reviendra jusqu'à l'obsession dans cette forme sonate dont le second thème, d'abord chanté par la clarinette, découle du premier – c'est en s'emparant dans la réexposition que l'alto prend enfin la conduite du discours.

Vient ensuite un *Menuetto* à la dominante du ton principal. Son ténébreux Trio en *sol* mineur offre à l'archet des triolets qui seraient ailleurs ceux d'un soliste. Reste un *Rondeaux* d'humeur légère, dont le refrain se retient comme une chanson populaire. Au clavier de briller : on entendra sa main droite s'envoler plus d'une fois, preuve de l'agilité virtuose de *Fräulein* von Jacquin. Pour encore montrer la sienne aux cordes frottées, Mozart se réserve un épisode à l'*ut* mineur un instant contrastant.

Filiation

Si le XIX^e n'oublie pas complètement le potentiel chambriste de la clarinette – Schumann et Reinecke en Allemagne, Niels Gade au Danemark, Theodoor Verhey aux Pays-Bas ou William Hurlstone à Londres lui font des *Fantasiestücke* et autres *Characteristic Pieces* –, l'instrument doit au dernier Brahms, inspiré par Richard Mühlfeld (1856-1907), ses plus belles

pages d'arrière-saison (opus 114, 115 et 120). Bruch, son cadet de cinq ans, y vient encore plus âgé que lui. Là où le mondain Mozart faisait de la musique entre amis, l'auteur de *Kol Nidrei*, sans plus rien à prouver au monde, se replie dans la sphère familiale.

C'est à l'aîné de ses quatre enfants, souffleur qualifié, qu'il pense au moment d'attaquer l'opus 83 qui nous occupe. Nous sommes en 1908. Pas de quoi entamer pour autant le romantisme d'un musicien dont le langage prolonge celui du siècle qui l'a vu naître, aux racines profondément ancrées dans sa terre germanique. Loin, donc, des Bartók, Schoenberg ou Stravinski, qui livreront bientôt leur *Allegro barbaro* (1909), *Cinq Pièces pour orchestre* op. 16 (1910) et *Sacre du printemps* (1913).

S'il convoque aussi l'alto, le premier projet de Bruch ne suit pas complètement la voie d'Amadeus, auquel on l'a comparé jeune, ou de Schumann, autre modèle révérend. Trois des morceaux furent en effet d'abord pensés pour y inclure une harpe. En plus du clavier ? À sa place ? Sans manuscrit conservé et compte tenu de l'ambiguïté de la correspondance sur le sujet, difficile à dire. Mais rien n'assure de toute façon

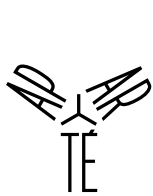
qu'un(e) instrumentiste spécialisé(e) se déplacera pour si peu. Si bien qu'une solution de secours est trouvée pour une exécution programmée début 1909 à Cologne : au cas où le pinceur de cordes envisagé serait indisponible, Bruch prévoit un arrangement qui donnerait sa partie au piano. « L'affaire serait ainsi garantie. Mais ce serait dommage² », envoie l'auteur à l'ami Arnold Kroegel (1857-1923), qui organise le concert. On ne saura pas ce qu'il en fut.

Si Bruch en réserve d'abord l'exclusivité d'exécution à son fils – ledit Max Félix, prénommé en hommage à Mendelssohn, enseigne la théorie musicale à Hambourg –, il ne faut pas six mois pour qu'il les soumette à l'éditeur Simrock. La harpe ? Oubliée. La nomenclature héritée des « *Quilles* » suffira. Celle-là ou d'autres : « afin d'assurer une meilleure diffusion des pièces, j'ai également arrangé la partie de clarinette pour violon³ », écrit-il à la maison berlinoise en février 1910. Cette dernière lui demande alors qu'un violoncelle puisse aussi remplacer l'alto, adaptation qui permettrait l'exécution par un « *Klaviertrio* » traditionnel. Affaire conclue. L'ensemble paraîtra bientôt dans ces deux configurations possibles.

2 So wäre man gesichert, – aber schade wäre es!

3 Um den Stücken eine größere Verbreitung zu sichern, habe ich die Klarinettenstimme auch für Violine arrangiert.

N'y cherchez pas de logique particulière. Ces huit-là n'ont rien d'un cycle. Les pièces se partagent entre intimité tendre (*n° 1*) et ferveur frémissante (*n° 2*). Y règnent un esprit rhapsodique ici (*Andante con moto* de la *n° 3*, où les accords arpégés sous l'alto sonnent comme les reliquats de l'accompagnement de harpe), une énergie conquérante là (les accents marqués de la *n° 4*). Bruch trouve ensuite l'inspiration dans l'idée qu'il se fait de la musique roumaine (poignante *n° 5*) avant de nous ramener chez lui (voire Brahms, *n° 6*) – avec, dans les deux cas, un soutien aux autres échos de cordes pincées. Unique vignette en mode majeur, l'*Allegro vivace, ma non troppo* d'esprit mendelssohnien (*n° 7*) précède un *Moderato* ombrageux, tourmenté, douloureux (*n° 8*).



Enregistré par Little Tribeca du 14 au 17 novembre 2022 à l'Auditorium Darius Milhaud,
Aix-en-Provence, France

Direction artistique, prise de son, montage, mixage et mastering : Ambroise Helmlinger
Enregistré en 24 bits/96kHz

Patrick Messina joue une clarinette Buffet Crampon 'Légende'.

Lise Berthaud joue un alto Antonio Casini 1660, généreusement mis à disposition par Bernard Magrez.

Fabrizio Chiovetta joue un piano Steinway & Sons modèle D

Préparation et accord : Lionel Davaine

Photos et couverture : Lyodoh Kaneko

Un grand merci au Conservatoire Darius Milhaud d'Aix-en-Provence, à Lionel Davaine (The Piano Man!), Buffet Crampon, Vandoren, l'Atelier Cyrille Mercadier, AJ Yikuan Ligature, et l'agence artistique Hugo Panonacle.

[LC] 83780

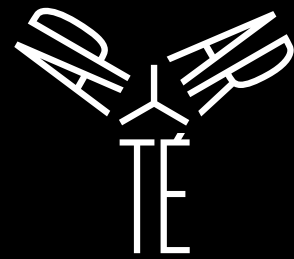
AP332 Little Tribeca © © 2025 Aparté, a label of Little Tribeca

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin

apartemusic.com

Also available





apartemusic.com