

# Brahms & Hindemith

*Sonatas for  
Double Bass  
and Piano*

Josef Gilgenreiner  
Matthias Gerstner



# **Brahms & Hindemith**

*Sonatas for  
Double Bass  
and Piano*

Josef Gilgenreiner  
Matthias Gerstner

## **Johannes Brahms (1833–1897)**

### ***Sonata for Violoncello and Piano No. 1 in E Minor, Op. 38***

arranged for double bass and piano by Josef Niederhammer

- ① Allegro non troppo      13:24
- ② Allegretto quasi Menuetto      05:40
- ③ Allegro      07:00

## **Paul Hindemith (1895–1963)**

### ***Sonata for Double Bass and Piano***

- ④ Allegretto      02:40
- ⑤ Scherzo. Allegro assai      01:48
- ⑥ Molto Adagio – Recitativo – Lied. Allegretto grazioso      07:51

**TT 38:25**

**Josef Gilgenreiner**

—double bass

**Matthias Gerstner**

—piano

# Johannes Brahms

## — Sonata for Violoncello and Piano No. 1 in E Minor, Op. 38

arranged for double bass and piano by Josef Niederhammer

① Allegro non troppo

② Allegretto quasi Menuetto

③ Allegro

The Sonata for Violoncello and Piano No. 1 in E Minor, Op. 38 (begun in 1862), is the first chamber music work for the young Johannes Brahms, in which his own instrument – the piano – engages in dialogue with an equal partner. It is the first of a rather limited series of his sonatas for piano and second instrument (two with cello, three with violin and two with clarinet). The genre of the sonata for violoncello and piano was not particularly old at that time: the five pertinent works by Beethoven may be the most relevant paragons in which the cello was first emancipated from a figured bass instrument to a soloist. It is worth contemplating why the young Brahms did not use the long-established violin sonata genre for his debut in the field of the duo sonata. At the age of 20 he was already close friends with his contemporary violinist Joseph Joachim, who became famous at a young age. As it was a composition for his friend, that choice would have been more than obvious. One may therefore speculate that the sound of the deep instrument was particularly dear to both his heart and ear. His very first chamber music work, the Piano Trio, Op. 8, puts in an opening appearance for the cello (and not the violin) just as the main theme is presented. From his early childhood onward,

Brahms encountered his father's instrument, the double bass, at home in Hamburg.

Johann Jakob Brahms (1816–1872) came from a family of craftsmen in Holstein and established a career as a musician with this instrument, of which he obviously had an excellent command. His appearances ranged from the Hamburg harbor district to membership in the Alsterpavillon ensemble on the elegant Jungfernstieg, and to participation in the orchestra of the City Theater and the Philharmonic Concerts. It is notable that Brahms gives his first cello sonata an unusually dark sound throughout the piece. The instrument lingers in the lower registers and the entire work is enveloped in an atmosphere of peculiar melancholy. Perhaps Brahms himself might be delighted to hear his work today in a version for piano and double bass (an instrumentation that was beyond imagination at the time and was reserved for composers of the 20<sup>th</sup> century, presumably the most prominent being Paul Hindemith).

The work was written between 1862 and 1865 and is said to have originally contained four movements. If that is so, then which one is missing? It would most likely be the slow movement, usually second in the cycle. Even his friend Clara Schumann noticed this and regretted it: "Only the missing Adagio [...] does not come to mind. What a shame, cello, and no adagio!" Thus, the composer deliberately foregoes that exact movement which – unlike any other – would have given the cello the space to present its most characteristic quality, its voice in the most beautiful tenor register. This invites further speculation that Brahms' interest in this work was precisely the dark, the deep, and the cryptic, without a slow movement, with no opportunity for the tenor to flaunt itself. Clara Schumann regretted that. Yet, today we perceive the compact three movements of the work with its consistently sustained melancholy as an essential feature of its unparalleled cohesion. If there ever was a slow movement at all (and that is by no means certain), then it has disappeared from the work and reappeared elsewhere. There has been much speculation

about this in relevant literature – mostly unfounded. And here is another conjecture: the Piano Quartet, Op. 67, (completed more than a decade later and published as the third after the two quartets, Op. 25 and Op. 26) was conceived at the same time and contains an infatuated slow movement typical in tone of the youthful Brahms; its key of E Major (!) does not seem to fit at all into the context of the main key (C Minor) of Op. 67. It begins with a lengthy, luxuriously unfolding solo cello cantilena, just as if one was not dealing with a piano quartet, but rather with the slow movement of a cello sonata in E Minor. Is this the core that was removed from Op. 38, as longed for by Clara Schumann? Perhaps, but we will never know. In any case, just as at the beginning of the first piano trio, we find further evidence of the young Brahms' love for this deep string instrument.

The Cello Sonata Op. 38 is a work of art of the very highest order. The mastery with which the composer balances the character of the instrument is admirable – from the depths of its tonal foundation to the elevated heights of

its lyricism, while placing the piano at its side as a demanding, supportive, and provocative partner in dialogue.

The process naturally finds its culmination in the fugue technique of the last movement, but in the two preceding movements one can also find the close interweaving of the voices, the breathless tension, and the density as well as sophistication of the thematic development enchanting, all without the least impression of it being strained. All movements are in a minor key: in the first movement even the main and secondary theme, and in the middle movement, a wistfully timbred minuet artfully stylized as a character piece. Both the outer parts and the trio are in the center.

One passage from the work stands out in particular: the ethereal ending of the first movement; when the major finally arrives, it provides such delicate illumination of the atmosphere, it remains indescribable. Yet it is striking how uncompromising the finale relentlessly approaches its minor ending. This,

too, is extremely typical of the young Brahms: even a major work like the luminous first Piano Trio, Op. 8 ends in a furious minor inferno, not to mention works that are already in minor key, such as the Piano Quintet, Op. 25 or the Piano Quintet, Op. 34, and again the first Cello Sonata, Op. 38.

The finale is a formal masterpiece: it synthesizes the fugue and sonata movement, just as it had previously been undertaken by Mozart (in the first of the six "Haydn" quartets) and Beethoven (in the last of the three "Rasumovsky" quartets). The wit in overcoming this structural balancing act lies in entrusting the opening of the fugue with the function of the main theme, while the secondary theme of the sonata form then temporarily interrupts the strict fugue sequence like an interlude. However, Brahms carries it even further, deriving the secondary theme directly from the first countersubject of the fugue (i.e. from the figure that the piano contrasts with the entry of the cello part in the exposition). As a result, almost no break is noticeable during the movement. The second

sleight of hand is that the recapitulation begins with the secondary theme after the development, so that the fugue dominates the entire rest of the movement from there on out, while allowing the minor vortex to draw the remainder to its final tragic conclusion. Brahms has found a solution here that allows him to revive the "classic" forms as if he had just reinvented them from scratch. The theme of the fugue – being an obvious reference to *Contrapunctus 13* (Johann Sebastian Bach's *Art of the Fugue*) – perfects the willful integration of tradition.

The work was premiered on May 3, 1866, in private circles in Zurich. The first public performance took place with Hans von Bülow at the piano in Basel on February 12, 1867. The work was initially to be printed in Switzerland: Brahms had first considered his Winterthur publisher Rieter-Biedermann, but in 1866 he chose Fritz Simrock in Berlin instead.

Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen



## **Thoughts on the Cello Sonata in E Minor by Johannes Brahms as interpreted by the double bass and piano**

As alluded to by its name, the double bass is an instrument particularly deep in tonality that supports the bass function. By no means is it considered a melody instrument. Nevertheless, double bass players have always attempted to push their possibilities and develop the solo abilities of their instrument.

Thus, a lot of solo music has been written since the "Wiener Klassik" period, including some very interesting and delightful pieces. Nevertheless, the double bass literature cannot be compared in terms of quantity or quality to the literature of other instruments, such as the violin or cello. Double bass players therefore have a tradition of adapting works by important composers originally written for other instruments. Such a performance can be all about the sheer technical mastery, i.e. the virtuosity of this large instrument. Or it can rather be

about interpreting and showcasing a work in the timbres of the vocal, deep register. It is the latter that is of particular interest to me.

Playing cello literature on the double bass always poses an enormous challenge for double bass players. Every movement is greater than those performed on the cello – thus making the technical and musical mastery of our instrument more challenging. Yet, it is precisely the musical "Gestalt" of such outstanding compositions that is so enriching for musicians.

What fascinates me about the sonata? It is the deeply melancholy character of the sonata with its themes of mourning and concurrent celestial luster of the ending in the first movement.

Likewise, the simple dance of the minuet in the second movement, which repeatedly culminates in urgent intensity, and the powerful unifying character of the trio. In the last movement it is the dense fugue passages,

paired with the singing, joyful sections that I find inspiring. It was my great wish to hold, to play, and to interpret this fascinating music in my own hands. The Sonata for Piano and Violoncello in E Minor, Op. 38, by Johannes Brahms is explicitly a chamber music work. To interpret this piece with the tonal possibilities and characteristics of the double bass is especially fulfilling.

Yet, I find it particularly important not to imitate the cello sound on the bass. Rather, it is my vision to lend the piece the melancholy characteristics of the double bass. Although the performer tends to become of greater focus when the sonata is arranged for another instrument, I would rather like to create a true chamber music piece together with the piano, definitely not a solo piece.

Josef Gilgenreiner

Paul Hindemith's Sonata for Double Bass and Piano is one of the main works for us double bass players. Hindemith contrasts the low register of the double bass with a very high register of the piano. This helps the bass to be heard and adds to the humorous character (in the 2<sup>nd</sup> movement).

While on vacation in Mexico, Hindemith composed the duo sonata within five days in mid-August 1949. Back in Connecticut, Hindemith sought detailed advice from the solo bassist of the Boston Symphony Orchestra on specific issues relating to notation and playing technique.

The printed edition of the sonata was published by Schott/London in 1950; the same year the world premiere took place in the Konzerthaus in Vienna on April 26. Otto Rühm, double bass player of the Vienna Philharmonic, played together with his son, the pianist Gerhard Rühm.

In the first movement, Hindemith creates fascinating sound effects for the harmony of the solo double bass with the piano, the clarity of the structure and melody are captivating. The second movement, the Scherzo, is characterized by cheerful, frolicking mischief.

The piano accompaniment can be prickly and snappy. The short percussive sound of the piano chords at the beginning (mostly on the offbeat) is contrasted by the legato runs, which act as connecting passages between the sections.

The third movement of the composition is particularly close to my heart. The four parts of this movement nestle together like a chamber music piece. They develop over the intimately sentimental opening theme to a percussive-playful part and arrive at the cadences passage. In the trio section (bars 52–76) the double bass is placed in the area of the piano, which creates a dense texture and a darker sound.

The composition sees itself as playful oscillating in a constant back and forth, a give and take between piano and double bass, between cheerfulness and intimacy, ending with a simple, cheerful, succinct song. In this sonata as well, my focus is simply the making of quintessential chamber music.

Josef Gilgenreiner

The cheerful, carefree song of the fourth movement is combined with the motives taken from the first movement, and thus closes the composition's long arc. The sonata is characterized by an inventive and expressive richness, combined with a rhythmic swing that captures many facets of the solo double bass.

# **Paul Hindemith**

## **— Sonata for Double Bass and Piano**

① Allegretto

② Scherzo. Allegro assai

③ Molto Adagio – Recitativo – Lied. Allegretto grazioso

### **Matthias Gerstner** **about Hindemith**

In Paul Hindemith's double bass sonata we encounter a panopticon of various musical figures. Some storm and some stamp, some are nuanced, some are brutal. Altered tuba fourths, a few attacks out of nowhere in unison, and then the deep lament ... surrounded by fifths, as empty as deep window sockets ... a heavy pull breaks through ... a recitative dialogue lifts song out of the lamentation.

# Josef Gilgenreiner

Since the early days of my serious occupation with music, I have been looking for the human voice in music and how it can be shaped through large arcs and tonal guidance.

This search was formed and promoted during my double bass studies with Professor Josef Niederhammer at the University of Music and Performing Arts in Vienna.

The training led me to my engagements as a solo bassist in the Mahler Chamber Orchestra, as a bassist in the Musikkollegium Winterthur and as a solo bassist in the Le Concert Olympique Orchestra.

During the whole time of my professional work as a double bass player, I have assisted in many other orchestras, including the Vienna Philharmonic, the Bavarian Radio Symphony Orchestra and the Tonhalle Orchestra Zurich. As

a solo bassist I have played in orchestras such as the Bavarian State Orchestra in Munich, the Zurich Chamber Orchestra, as well as others.

The playful, collegial, and inspiring exchange is particularly important to me as a chamber musician. The core of this cultivation of music is fostered and tended to with musician colleagues such as Fazıl Say, Albrecht Mayer, Benjamin Schmid, Benjamin Appl, Andreas Ottensamer, Christian Altenburger, Thomas Selditz, Patrick Demenga, Nicolas Altstaedt, Roberto Gonzáles-Monjas, Sabine Mayer, Wolfgang Mayer, Christoph Prégardien, Paul Mayer, Dag Jensen, Markus Schirmer, Michael Gees, Daniel Schnyder, Simone Kermes and ensembles such as the Carmina Quartet, Minetti Quartet, Mandelring Quartet, Stradivari Quartet, Amar Quartet, Sarastro Quartet and others at many festivals – such as the Rheingau Music Festival, the Festwochen Gmunden, the

Festival de Musique de Menton, the Festival St. Gallen Styria, the Schwäbischer Frühling, the Lenzburgiade, and the Kyburgiade.

I pass on my experience with passion as a major specialist in double bass at the Kalaidos University of Music in Zurich, as a tutor in various youth orchestras such as the European Union Youth Orchestra, and in my master classes.

As the founder and artistic director of the Klassiktage Ammergauer Alpen and the Klassiktage Akademie, I implement my own musical ideas and concepts.

It was a particular pleasure for me to record this CD with my long-time friend and chamber music partner Matthias Gerstner.



# Matthias Gerstner

Matthias Gerstner is an international pianist, chamber musician and song accompanist. He received a very broad education. During his school days in Erlangen piano, then also organ, a little cello, the latter he immediately had to stop because of horrendous upper thumb pain. After graduating from high school, he studied organ and piano at the Augsburg Conservatory, with horn as a minor, and then went on to study piano in Münster (Detmold's department at the time). His teachers were Karl Maureen, Michael Keller, Hans Leopold Schwerdhöfer, also Harald Vogel, Konrad Hansen, Vitali Margulis. Gerstner has accompanied Peter Ziethen and Konrad Widmer's singing courses and has often performed with orchestras, including works by Tchaikovsky. He also played concerts with a choir on a regular basis. In his numerous organ concerts, he played compositions from the North German School, works by Bach, French Romanticism and Hindemith. His double bass collaboration with Josef Niederhammer celebrated its 25<sup>th</sup> anniversary in the Wiener Musikverein in 2013.

And there were always musical encounters with Josef Gilgenreiner, Jiří Hudec, Franco Petracchi, Otmar Gaiswinkler, and Michael Pircher.

The fact that the pieces sound different for everyone, even though they all play the same notes, is simply wonderful.

Matthias Gerstner has held a position at the Vienna University of Music as a solo repetiteur for the study of literature for students of double bass, trombone and tuba since 1995.





# Johannes Brahms

## — Sonate für Violoncello und Klavier Nr. 1 in e-Moll, Op. 38

Eingerichtet für Kontrabass und Klavier von Josef Niederhammer

- ① Allegro non troppo
- ② Allegretto quasi Menuetto
- ③ Allegro

Die 1862 begonnene Sonate für Violoncello und Klavier Nr. 1 in e-Moll, Op. 38 ist das erste Kammermusikwerk des jungen Johannes Brahms, in dem sein eigenes Instrument, das Klavier, den Dialog mit einem gleichberechtigten Partner führt. Sie eröffnet somit die gar nicht sehr umfangreiche Serie seiner Sonaten für Klavier und ein weiteres Instrument (zwei mit Violoncello, drei mit Violine und zwei mit Klarinette). Die Gattung der Sonate für Violoncello und Klavier war um diese Zeit noch nicht sonderlich alt: Als bedeutendste Vorbilder können die fünf einschlägigen Werke von Beethoven gelten, in denen sich erstmals das Cello vom Generalbassinstrument zum Solisten emanzipiert hatte. Es ist eine Überlegung wert, warum der junge Brahms, der bereits als 20-Jähriger eng mit dem fast gleichaltrigen und schon in jungen Jahren berühmten Geiger Joseph Joachim befreundet war, für sein Debüt auf dem Gebiet der Duo-Sonate nicht zu der längst etablierten Gattung der Violinsonate griff. Das hätte, als Komposition für den Freund, mehr als nahe gelegen. Man darf sich daher vielleicht

die Spekulation erlauben, dass der Klang des tiefen Instruments ihm besonders am Herzen und im Ohr gelegen hat. Auch sein erstes Kammermusikwerk überhaupt, das Klaviertrio Op. 8, gewährt sehr auffallend dem Cello (und nicht der Violine) einen Eröffnungsauftritt bei der Vorstellung des Hauptthemas. Brahms war im Hamburger Elternhaus von frühester Kindheit an mit dem Instrument seines Vaters, dem Kontrabass, konfrontiert.

Der aus einer holsteinischen Handwerkerfamilie stammende Johann Jakob Brahms (1816–1872) hatte sich mit diesem von ihm offenbar vorzüglich beherrschten Instrument eine Musiker-Laufbahn von anfänglichen Auftritten im Hamburger Hafenviertel über die Mitgliedschaft im Ensemble des Alsterpavillons am vornehmen Jungfernstieg bis hin zur Mitwirkung im Orchester des Stadttheaters und der Philharmonischen Konzerte erarbeitet. Es fällt insofern auf, dass Brahms seiner ersten Cello-Sonate durchgängig einen ungewöhnlich dunklen Klang verleiht, das Instrument hält sich viel in den tiefen Lagen auf, und das gesamte Werk ist überhaupt in die Atmosphäre einer eigentümlichen Schwermut gehüllt. Vielleicht wäre Brahms selbst sogar davon angetan, sein Werk heute auch einmal in einer Umsetzung für Klavier und Kontrabass zu hören (eine Besetzung, die zu seiner Zeit noch jenseits aller Vorstellung lag und den Komponisten des 20. Jahrhunderts vorbehalten blieb, unter ihnen am prominentesten wohl Paul Hindemith).

Das Werk ist von 1862 bis 1865 entstanden und soll ursprünglich vier Sätze enthalten haben. Welcher von ihnen, sollte das überhaupt stimmen, fehlt also? Wahrscheinlich der langsame Satz, der üblicherweise im mehrsätzigen Zyklus an zweiter Stelle steht. Schon die Freundin Clara Schumann hat das bemerkt und bedauert: „Nur das fehlende Adagio [...] will mir nicht in den Sinn. Wie schade, Cello, und kein Adagio!“ Das will besagen: Ausgerechnet auf jenen Satz, der dem Cello wie kein anderer den Raum für das Ausleben seiner charakteristischsten Eigenschaft, des Gesangs in schönster Tenorlage, geboten hätte, verzichtet der Komponist mutwillig. Nun liegt aber gerade

darin ein weiterer Grund für die Annahme, dass für Brahms in diesem Werke eben das Dunkle, das Tiefe und das Abgründige das Interessantere war. Also kein langsamer Satz, keine Auftrittsmöglichkeit für den Tenor an der Rampe! Clara Schumann hat das bedauert; wir hingegen empfinden die kompakte Dreisätzigkeit des Werks mit seiner konsequent durchgehaltenen Melancholie heute als einen wesentlichen Zug seiner beispiellosen Geschlossenheit. Wenn es überhaupt einmal einen langsamen Satz gegeben haben sollte (ganz sicher ist das nämlich keineswegs), dann ist er aus dem Werk verschwunden und woanders wieder aufgetaucht. Darüber sind in der Literatur viele – meistens haltlose – Spekulationen angestellt worden. Hier eine weitere: Das ebenfalls um diese Zeit parallel konzipierte Klavierquartett, Op. 67 (das aber erst mehr als ein Jahrzehnt später vollendet und als drittes nach den beiden Quartetten Op. 25 und Op. 26 veröffentlicht wurde), enthält einen schwärmerischen langsamen Satz im typischen Tonfall des jugendlichen Brahms, der mit seiner Tonart E-Dur (!) so gar nicht in den Kontext der Haupttonart (c-Moll) von Op. 67 zu passen scheint. Und er beginnt mit einer lang ausgreifenden, schwelgerisch sich entfaltenden solistischen Cello-Kantilene, als hätte man es hier nicht mit einem Klavierquartett, sondern mit dem langsamen Satz einer Cello-Sonate in e-Moll zu tun... Ist in ihn also vielleicht der Kern des aus Op. 38 entfernten und von Clara Schumann vermissten Satzes eingegangen? Vielleicht – wir können es nicht wissen. Auf jeden Fall aber liegt auch hier wieder, so wie beim Beginn des ersten Klaviertrios, ein weiterer Beleg für die Liebe des jungen Brahms zu diesem tiefen Streichinstrument vor.

Die Cello-Sonate, Op. 38 ist ein Kunstwerk allerersten Ranges. Die Meisterschaft, mit der ihr Komponist den Charakter des Instruments aus der Tiefe seines klanglichen Fundaments bis in die lichten Höhen seiner Kantabilität ausbalanciert und ihm das Klavier als fordernden, stützenden und provozierenden Dialogpartner zur Seite stellt, ist bewundernswert.

Seinen Höhepunkt findet das Verfahren natürlich in der Fugentechnik des letzten

Satzes, aber auch in den beiden voranstehenden Sätzen darf man die enge Verflechtung der Stimmen, die atemlose Spannung und die Dichte und Raffiniertheit der thematischen Entwicklung hinreißend finden, ohne dass auch nur im mindesten an irgendeiner Stelle der Eindruck des Angestregten entsteht. Alle Sätze des Werks stehen in Moll, im Kopfsatz sogar Haupt- und Seitenthema, und im Mittelsatz, einem wehmütig timbrierten, kunstvoll als Charakterstück stilisierten Menuett, sowohl die Außenteile als auch das Trio im Zentrum.

Daher sticht eine Stelle aus dem Werk ganz besonders hervor: der ätherische Schluss des ersten Satzes, in dem das zuletzt doch noch eintretende Dur für eine zarte Auflichtung der Atmosphäre sorgt, der man mit Worten überhaupt nicht beikommen kann. Dagegen fällt auf, mit welcher Kompromisslosigkeit das Finale unerbittlich seinen Moll-Schluss ansteuert. Auch das ist für den jungen Brahms ungemähtypisch: Selbst ein Dur-Werk wie das lichtvolle erste Klaviertrio, Op. 8 endet in einem furiosen Moll-Inferno, ganz zu schweigen von ohnehin

schon in Moll stehenden Werken wie dem Klavierquintett, Op. 25 oder dem Klavierquintett, Op. 34 – und eben der ersten Cello-Sonate, Op. 38.

Das Finale ist ein formales Kabinettstück: Es leistet die Synthese von Fuge und Sonatensatz, wie sie zuvor schon von Mozart (im ersten der sechs „Haydn“-Quartette) und Beethoven (im letzten der drei „Rasumowsky“-Quartette) angezielt worden war. Die Pointe zur Bewältigung dieser strukturellen Gratwanderung liegt darin, der Fugeneröffnung die Funktion des Hauptthemas anzuvertrauen, während das Seitenthema der Sonatenform dann den strengen Fugenablauf vorübergehend wie ein Zwischenspiel unterbricht. Brahms geht hier aber noch darüber hinaus, indem er das Seitenthema direkt aus dem ersten Kontrasubjekt der Fuge gewinnt (also aus der Gestalt, die das Klavier in der Exposition dem Eintritt der Cellostimme entgegengesetzt). Dadurch ist im Verlauf des Satzes so gut wie kein Bruch bemerkbar, und der zweite Kunstgriff besteht dann konsequenterweise darin, nach der Durchführung

die Reprise mit dem Seitenthema beginnen zu lassen, so dass die Fuge von hier ab den gesamten Rest des Satzes dominieren und schließlich in den Moll-Strudel des tragischen Abschlusses reißen kann. Brahms hat hier zu einer Lösung gefunden, die ihm die Neubelebung der „klassischen“ Formen erlaubt, als hätte er sie gerade noch einmal ganz neu erfunden. Dass das Thema der Fuge eine offensichtliche Reverenz an den Contrapunctus 13 aus Johann Sebastian Bachs *Kunst der Fuge* ist, macht den Willen zur Integration der Tradition perfekt.

Das Werk wurde am 3. Mai 1866 in privatem Kreis in Zürich uraufgeführt; die erste öffentliche Darbietung erfolgte dann, mit Hans von Bülow am Klavier, am 12. Februar 1867 in Basel. Gedruckt werden sollte es ebenfalls zunächst in der Schweiz: Brahms hatte an seinen Winterthurer Verleger Rieter-Biedermann gedacht, entschied sich dann aber 1866 für Fritz Simrock in Berlin.

Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen

## **Gedanken zur Cellosonate in e-Moll von Johannes Brahms in der Interpretation mit Kontrabass und Klavier**

Der Kontrabass ist schon dem Namen nach ausdrücklich ein tiefes, die Bassfunktion unterstützendes Instrument, keinesfalls ein Melodieinstrument. Dennoch haben Kontrabassisten schon immer die Möglichkeiten ihres Instruments ausgereizt und die solistischen Seiten des Instruments entwickelt. So ist seit der Wiener Klassik viel Solomusik für dieses Instrument entstanden, darunter einige sehr interessante und reizvolle Stücke.

Trotzdem ist die Kontrabassliteratur weder der Menge nach, noch an Qualität der Literatur anderer Instrumente wie Violine oder Violoncello zu vergleichen. Daher haben Kontrabassisten seit jeher Werke bedeutender Komponisten, die für andere Instrumente komponiert wurden, adaptiert. Dabei kann es um die schiere technische Beherrschung, also die Virtuosität dieses großen Instruments gehen. Oder aber darum, und das ist mir besonders wichtig, ein

Werk in den Klangfarben des sanglichen tiefen Registers zu interpretieren.

Celloliteratur auf dem Kontrabass zu spielen, stellt für uns Kontrabassisten immer eine enorme Herausforderung dar. Jede Bewegung ist größer als auf dem Cello, was die technische und musikalische Beherrschung unseres Instruments schwieriger macht. Gerade aber die musikalische Gestaltung herausragender Kompositionen ist für jeden Musiker äusserst bereichernd.

Was mich an der Sonate fasziniert? Es ist der tief melancholische Charakter der Sonate mit ihren Trauerthemen und zugleich der himmlische Glanz des Schlusses im ersten Satz. Ebenso das schlichte Tänzerische des Menuetts im zweiten Satz, das immer wieder zu drängender Intensität kulminiert oder der intensive Unisonocharakter des Trios. Im letzten Satz sind es die dichten Fugenpassagen, gepaart mit den singend fröhlichen Abschnitten, die mich begeistern. Diese faszinierende Musik in Händen zu halten, zu spielen und zu deuten, war

mein großer Wunsch. Bei der Sonate für Klavier und Violoncello in e-Moll, Op. 38 von Johannes Brahms handelt es sich explizit um ein Kammermusikwerk in der genannten Besetzung. Dieses Stück aber mit den klanglichen Möglichkeiten und Charaktereigenschaften des Kontrabasses zu interpretieren, ist für mich eine besondere Erfüllung.

Es ist mir dabei besonders wichtig, auf dem Bass nicht den Celloklang zu imitieren. Vielmehr ist es mir ein Anliegen, die melancholische Charakteristik des Kontrabassklanges dem Stück zur Verfügung zu stellen. Obwohl mit einer Bearbeitung der Sonate für ein anderes Instrument der Interpret selbst etwas mehr in den Fokus rückt, wünsche ich mir, mit dem Klavier zusammen ein echtes Kammermusikstück zu gestalten, keinesfalls ein Solostück.

# Paul Hindemith

## — Sonate für Kontrabass und Klavier

- ① Allegretto
- ② Scherzo. Allegro assai
- ③ Molto Adagio – Recitativo – Lied. Allegretto grazioso

Die Sonate von Paul Hindemith für Kontrabass und Klavier ist eines der Hauptwerke für uns Kontrabassisten und Kontrabassistinnen.

Hindemith stellt dem tiefen Register des Kontrabasses ein sehr hohes Register des Klaviers gegenüber. Dies hilft dem Bass, gehört zu werden, und trägt zum humoristischen Charakter (im 2. Satz) bei.

Die Duosonate entstand innerhalb von fünf Tagen Mitte August 1949, während eines Urlaubs der Hindemiths in New Mexico. Zurück in Connecticut ließ Hindemith sich bezüglich spezifischer Fragen der Notation und

Spieltechnik vom Solobassisten des Boston Symphony Orchestra ausführlich beraten.

Die Druckausgabe der Sonate erschien 1950 bei Schott/London; die Uraufführung am 26. April desselben Jahres im Konzerthaus in Wien. Es spielten Otto Rühm, Kontrabassist der Wiener Philharmoniker, zusammen mit seinem Sohn, dem Pianisten Gerhard Rühm.

Im ersten Satz schafft Hindemith für den Zusammenklang des solistischen Kontrabasses mit dem Klavier faszinierende Klangeffekte, die Klarheit der Struktur und Melodiegestaltung

sind bestechend. Der zweite Satz, das Scherzo, die als Verbindungspassagen zwischen den ist von heiterem, tänzerischem Schalk geprägt. Abschnitten fungieren.

Besonders am Herzen liegt mir der dritte Satz der Komposition. Die vier Teile dieses Satzes schmiegen sich kammermusikalisch ineinander. Sie entwickeln sich über das innig sentimentale Anfangsthema zu einem perkussiv-spielerischen Teil und gelangen zur Kadenzpassage. Im Trio-Abschnitt (T.52–76) ist der Kontrabass im Bereich des Klaviers platziert, was eine dichte Textur und eine dunklere Klangfülle erzeugt. Ein heiteres, unbeschwertes Lied verbindet sich mit der Motivik, die dem ersten Satz entnommen ist, und schließt so die Komposition in einem großen Bogen ab.

Die Sonate zeichnet sich durch einen erfindischen und ausdrucksstarken Reichtum aus, kombiniert mit einem rhythmischen Schwung, der viele Facetten des Solo-Kontrabasses einfängt. Die Klavierbegleitung kann stachelig, bissig sein. Der kurze perkussive Klang der Klavierakkorde am Anfang (meist auf dem Off-Beat) wird durch die Legato-Läufe kontrastiert,

Die Komposition versteht sich als ein Spiel, dass im ständigen Hin und Her, Geben und Nehmen zwischen Klavier und Kontrabass, zwischen Heiterkeit und Innigkeit pendelt und mit einem einfachen, heiter lapidaren Lied endet. Für mich steht auch in dieser Sonate das kammermusikalische Musizieren im Vordergrund.

Josef Gilgenreiner



## **Matthias Gerstner zu Hindemith**

In der Kontrabasssonate von Paul Hindemith treffen wir auf ein Panoptikum verschiedenster musikalischer Gestalten. Manche stürmen, manche stampfen, filigran oder brachial. Verbogene Tuba-Quarten, unisono einige Attacken aus dem Nichts, und dann die tiefe Klage ... umgeben von Quinten, so leer wie Fensterhöhlen ... ein schwerer Zug bricht sich Bahn ... rezitativische Zwiesprache schürft aus der Klage ein Lied.

# Josef Gilgenreiner

Seit den frühen Tagen meiner ernsthaften Beschäftigung mit Musik suche ich nach der menschlichen Sprache in der Musik und wie sie durch große Bögen und sangliche Tonführung zu gestalten ist.

Diese Suche wurde durch mein Kontrabassstudium bei Professor Josef Niederhammer an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien gebildet und gefördert.

Die Ausbildung hat mich in meine Engagements als Solobassist in das Mahler Chamber Orchestra, als Bassist in das Musikkollegium Winterthur und als Solobassist in das Orchester Le Concert Olympique, Belgien geführt.

In der gesamten Zeit meiner professionellen Arbeit als Kontrabassist habe ich in vielen

anderen Orchestern ausgeholfen, darunter den Wiener Philharmonikern, dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks und dem Tonhalle Orchester Zürich. Als Solobassist habe ich auch in Orchestern wie dem Bayerischen Staatsorchester in München, dem Zürcher Kammerorchester und anderen gespielt.

Der spielerische kollegiale und inspirierende Austausch ist mir als Kammermusiker besonders wichtig. Dieseneigentlichen Kern der Musikpflege ich mit Musikerkollegen wie Fazıl Say, Albrecht Mayer, Benjamin Schmid, Benjamin Appl, Andreas Ottensamer, Christian Altenburger, Thomas Selditz, Patrick Demenga, Nicolas Altstaedt, Roberto Gonzáles-Monjas, Sabine Mayer, Wolfgang Mayer, Christoph Prégardien, Paul Mayer, Dag Jensen, Markus Schirmer,

Michael Gees, Daniel Schnyder, Simone Kermes und Ensembles wie dem Carmina Quartett, Minetti Quartett, Mandelring Quartett, Stradivari Quartett, Amar Quartett, Sarastro Quartett u.a. an vielen Festivals wie dem Rheingau MusikFestival, den Festwochen Gmunden, dem Festival de Musique de Menton, dem Festival St. Gallen, Steiermark, dem Schwäbischen Frühling, der Lenzburgiade und der Kyburgiade.

Meine Erfahrung gebe ich mit Leidenschaft als Hauptfachdozent für Kontrabass an der Kalaidos Musikhochschule Zürich, als Tutor in verschiedenen Jugendorchestern wie dem European Union Youth Orchestra und bei Meisterkursen weiter.

Als Gründer und künstlerischer Leiter der Klassiktage Ammergauer Alpen und der Klassiktage Akademie setze ich meine eigenen musikalischen Ideen und Konzepte um.

Eine besondere Freude war es mir, dieses Album mit meinem langjährigen Freund und Kammermusikpartner Matthias Gerstner aufzunehmen.

# Matthias Gerstner

Matthias Gerstner ist ein international tätiger Pianist, Kammermusiker und Liedbegleiter. Er erhielt eine sehr breite Ausbildung. Während der Schulzeit in Erlangen Klavier, dann auch Orgel, etwas Cello dazu, letzteres hatte er wegen der horrenden Schmerzen beim Daumenaufsatz unverzüglich abgebrochen. Nach dem Abitur folgten Studien am Augsburger Konservatorium in den Fächern Orgel und Klavier mit Nebenfach Horn, in Münster (damals Abteilung von Detmold) dann ein Konzertfachstudium Klavier. Seine Lehrer waren Karl Maureen, Michael Keller, Hans Leopold Schwerdhöfer, auf Kursen auch Harald Vogel, Konrad Hansen, Vitali Margulis. Gerstner war Begleiter bei Gesangskursen von Peter Ziethen, Konrad Widmer und trat vielfach mit Orchester auf, unter anderem mit Werken Tschaikowskys. Ebenso spielte er regelmäßig Konzerte mit Chor. In seinen zahlreichen Orgelkonzerten spielte er Kompositionen der Norddeutschen Schule, Werke Bachs, der französischen Romantik und Hindemith.

Sein Kontrabassduo mit Josef Niederhammer feierte 2013 sein 25-jähriges Bestehen im Wiener Musikverein.

Seit 1995 hat Matthias Gerstner eine Stelle an der Wiener Musikhochschule als Solokorrepetitor für Literaturstudium der Studierenden von Kontrabass, Posaune und Tuba inne.

Es kam zu musikalischen Begegnungen mit Josef Gilgenreiner, Jiří Hudec, Franco Petracchi, Otmar Gaiswinkler, Michael Pircher.

Dass die Stücke bei Jedem anders klingen, obwohl alle dieselben Töne spielen, ist einfach wunderbar.



## Recording Dates

10–11 February 2021

## Recording Venue

Stadthaussaal Winterthur / Switzerland

## Publishers

(1–3) Gilgenreiner Verlag, 2017 / G. Henle Verlag

(4–6) Schott, Mainz

## Translators

Joseph Stein, Dr. Andrew Brown

## Photos

© Matthias Müller, matthiasmueller.photography



AG0026

A production of Austrian Gramophone

© 2022 Austrian Gramophone

© 2022 HNE Rights GmbH, Vienna

[www.austriagramophone.com](http://www.austriagramophone.com)

ISRC: AT-TE4-21-826-01 to 06

LC 48665

austromechana®





# Johannes Brahms (1833–1897)

## *Sonata for Violoncello and Piano No. 1 in E Minor, Op. 38*

arranged for double bass and piano  
by Josef Niederhammer

- ① Allegro non troppo 13:24
- ② Allegretto quasi Menuetto 05:40
- ③ Allegro 07:00

# Paul Hindemith (1895–1963)

## *Sonata for Double Bass and Piano*

- ④ Allegretto 02:40
- ⑤ Scherzo. Allegro assai 01:48
- ⑥ Molto Adagio – Recitativo – Lied.  
Allegretto grazioso 07:51

**TT 38:25**

**Josef Gilgenreiner**

—double bass

**Matthias Gerstner**

—piano

AG0026

© 2022 Austrian Gramophon

© 2022 HNE Rights GmbH, Vienna

[austriagramophone.com](http://austriagramophone.com)

Made in the E.U.

EAN: 9120010288265

ISRC: AT-TE4-21-826-01 to 06

LC 48665

**austromechana®**

