

**JOAQUÍN
RIQUELME**

VIOLA

**ENRIQUE
BAGARÍA**

PIANO

ENCOUNTERS

B R A H M S
H I N D E M I T H
S C H U M A N N
E N E S C U



SUPER AUDIO CD

eudora



The viola, the intellectual of the (string) family

PABLO L. RODRÍGUEZ

What makes a viola different from a violin? This was a question interviewers regularly put to William Primrose after he launched his solo career in 1942. Rather than giving obvious answers relating to the instrument's size or range, the legendary Scottish viola player coined this ideal response: "The viola is a violin with a college education." Not only was this a reference to the key difference between the two, which has to do with tone production – as David Dalton notes in his book *Playing the Viola: Interviews with William Primrose* – it was also an allusion to the main reason why musicians such as Lionel Tertis or Primrose himself switched from violin to viola: the expressive potential of its dark, warm, glossy sound.

The nature of that sound was shaped in the nineteenth century, when musical depth was prioritised over mere pyrotechnics and makers concentrated on the *cantabile* qualities of the viola's middle register rather than higher positions and an excessive use of double stops or complex bowings. But those characteristics were also something of a burden and led to a decline in the number of solo works

written for the instrument, with a renewed emphasis on virtuosity resulting in a greater focus on the violin. The viola, meanwhile, was relegated to eloquent musical narratives such as Berlioz's *Harold en Italie* (1834).

At the same time, the viola achieved a higher status within a new paradigm of orchestral sound: a symphonic palette which drew on a more varied wind section and paid greater attention to the tonal and musical possibilities of the orchestra's middle voices. Robert Schumann (1810-56) alluded to this in his aphoristic *Musikalische Haus- und Lebensregeln* (1850; translated as *Advice to Young Musicians*) when advising readers to sing in choruses, especially the middle parts, as it would help them develop their musicality. The change can be seen in his own chamber music – he composed two works featuring the viola around this time. Both are sets of character pieces inspired by fairy tales: *Märchenbilder* for viola and piano, op. 113 (1851) and *Märchenerzählungen* for clarinet, viola and piano, op. 32 (1853). We know from his wife Clara's diary that the colourful potential of the latter trio of instruments held a particular attraction for him: "Today Robert completed four pieces for piano, clarinet and viola, and was very pleased with the result. He thinks the combination will sound exceptionally mysterious."

The *Adagio and Allegro*, op. 70 too came out of Schumann's interest in the sonorous possibilities of unusual pairings with the piano. The work was originally written for the modern valve horn and its autograph score is dated 17 February 1849. A few days earlier, Schumann had written the three *Fantasiestücke* for clarinet and piano, op. 73 and a few months later he completed the *Drei Romanzen* for oboe and piano, op. 94. He included alternative versions for a string instrument such as violin or cello in the printed editions of all three of these works. The *Adagio and Allegro* was premiered in Dresden on 26 January 1850, in its violin-piano version.

Despite having been written for private, domestic evenings of *Hausmusik*, the work has very much a concertante feel to it. Its opening evocative nocturne is followed by a fiery fast movement with a central interlude. This rondo-form *Allegro* takes full advantage of the chromatic capabilities of the valve horn, but the arrangement for viola heard here retains the same characteristics of a concerto finale.

Johannes Brahms (1833-1897) was also inspired to write chamber music for unusual instrumental combinations. Having announced his retirement after completing the Quintet for strings, op. 111, he changed his mind and decided to keep adding to his catalogue when he heard the playing of clarinetist Richard Mühlfeld at a concert given in March 1891. Brahms was charmed by the sound Mühlfeld produced, as he wrote in a letter to Clara Schumann, and over the next few years wrote four works for him: a trio, a quintet and two sonatas. The clarinetist lived until 1907 and although he left no recorded legacy, we know something of his musicianship from reviews such as this: “his tone encompasses all colours and nuances ... his instrument laments, sighs and consoles, laughs and rejoices; in short, it speaks like a human voice”.

The Two Sonatas for clarinet and piano, op. 120 were Brahms's final chamber works. Written during the summer of 1894, not long after the deaths of several of his friends, including Theodor Billroth, Hans von Bülow and Philipp Spitta, they are tinged with melancholy and grief. This can be heard in the sombre exposition of the opening *Allegro appassionato* of the Sonata in F minor, op. 120 no. 1, which is followed by echoes of reconciliation but also of sorrow. The ternary-form *Andante un poco adagio* is prayer-like in tone, but also has the sweetness of a cherished memory. The sonata continues with a Schubertian nod to the *Ländler*, or rustic waltz, in the *Allegretto*

grazioso and ends with a lively *Vivace*, a rondo brimming with energy and joy. Brahms gave the public premiere of this sonata with Mühlfeld in Vienna, in January 1895, after an initial private performance. It was published shortly afterwards by Simrock, with the addition of an arrangement for viola which suits the personality of the instrument to perfection.

The experiences of Paul Hindemith (1895-1963) as a soldier during the First World War determined the direction in which his compositional language developed. He wanted to get beyond the craftsmanship to which he felt the art had been reduced and create music that was true and genuine. And in the move from the late-Romantic String Quartet No. 2, op. 10, written during the conflict, to the sonatas of Op. 11, Hindemith showed the first signs of a truly individual style. His Opus 11 is a collection of six works, written between 1917 and 1919, which begins with a solo violin sonata (op. 11 no. 6) and two sonatas for violin and piano (nos. 1 and 2), continues with a sonata for cello (no. 3) and ends with one for viola and piano (op. 11 no. 4) and another for solo viola (op. 11 no. 5). This creative evolution was also reflected in Hindemith's life as a performer as he exchanged the violin for the viola. Although he was leader of the Frankfurt Opera Orchestra, he chose to become viola player of the Rebner Quartet (and later of the famous Amar Quartet), with whom he gave a concert devoted to his own music at the Verein für Theater- und Musikkultur (Society of Dramatic and Musical Culture) in Frankfurt in June 1919.

It was on that occasion that Hindemith gave the premiere of his Sonata for viola and piano, op. 11 no. 4, which was well received by the critics, who praised its “melodic invention, surprising mastery of form and powerful energy”. The sonata is, impressively, constructed on two consecutive series of variations preceded by the brief opening *Fantasie*, free and rhapsodic in

character. The three movements are played without a break and, as indicated by the composer in a note at the head of the score, the second and third should sound like a single set of variations. In fact, the finale demonstrates Hindemith's astonishing command of classical structures in the way it combines sonata form with the continuation of the previous movement's theme and variations. This is done by mixing incredible rhythmic variety, melodic development and sophisticated counterpoint with an expansive harmonic palette – a personal style that took the viola's expressive language into a new dimension.

The contributions of composer-performers such as Hindemith, or great soloists such as Tertis and Primrose, enabled the viola to move towards equality with the violin in compositional terms as the twentieth century wore on, as proved by the concertos of William Walton (1929) and Bela Bartók (1945). And the last work on this album is part of that trajectory: the *Concertstück* for viola and piano by George Enescu (1881-1955), written by the Romanian composer in 1906 as the mandatory work for the Paris Conservatoire's viola competition, of whose jury he was a member between 1904 and 1910. The "concert piece" was commissioned by the director of the Conservatoire, Gabriel Fauré, and dedicated to its professor of viola, Théophile Laforge. Like all competition works, it is designed to assess players' technique. There are, for example, intricate florid passages to challenge the left hand, while a combination of broad phrasings and rapid sections test the control of their bowing arm. Above and beyond this, however, the composer makes full use of the viola's characteristic soundworld, highlighting its expressive, *cantabile* possibilities. And he does so, moreover, by evoking the French tradition and lyrical style of compositions such as Ernest Chausson's *Poème* – works for violin which Enescu admired and enjoyed performing.



JOAQUÍN RIQUELME

VIOLA

Born in Murcia in 1983, Joaquín Riquelme began his musical education at the Conservatory of Murcia with Pedro Navarro, and Antonio J. Clares, continuing his studies with Emilio Mateu and Alan Kovacs at the Royal Conservatory of Madrid (RCSMM), from which he graduated with honours. He then undertook postgraduate studies with Professor Hartmut Rohde at the University of the Arts (UdK) in Berlin, completing his work there in 2010. He also attended masterclasses given by Hartmut Rohde, Ashan Pillai, Jesse Levine, Nobuko Imai, Jean Sulem and Bruno Giuranna, among others. Since February 2010 Joaquín has been a full member of the Berlin Philharmonic Orchestra. He has performed with the orchestra at the most prestigious concert halls and festivals around the world, under the baton of such eminent conductors as Sir Simon Rattle, Claudio Abbado and Mariss Jansons. As a soloist, Joaquín Riquelme has worked with orchestras such as the Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, Orquesta Sinfónica de Castilla y León, or the Joven Orquesta Nacional de España, among others, with distinguished conductors like Pablo Heras-Casado, Juanjo Mena or Nuno Coelho. His chamber music partners include Emmanuel Pahud, Jörg Widmann, Christian Zacharias and Hartmut Rohde.

ENRIQUE BAGARÍA

PIANO

Born in Barcelona in 1978, Enrique Bagaríá graduated in piano from the city's Conservatorio Municipal and also studied at the École Normale Alfred Cortot in Paris. He went on to postgraduate studies under the supervision of S. Pocheikin, D. Bashkirov, G. Eguiazarova and V. Sukhanov, and attended masterclasses given by such eminent pianists as A. de Larrocha and V. Margulis, among others. In recent seasons he has performed at many of the world's major venues and festivals, including Barcelona's Palau de la Música Catalana and L'Auditori, the St Petersburg Philharmonia, Salle Cortot (Paris) and National Centre for the Performing Arts (Beijing), as well as appearing as soloist with the Mariinsky Orchestra, Wiener KammerOrchester and most of the Spanish symphony orchestras, including the Sinfónica de Galicia, and Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC), under the baton of such distinguished conductors as Valery Gergiev and Vasily Petrenko. A keen chamber musician, he regularly collaborates with Cuarteto Quiroga, Lucas Macías, Guilhaume Santana, Josep Colomé, Aitzol Iturriagagoitia and Ashan Pillai. Enrique currently teaches at the Conservatorio Superior de Música del Liceu in Barcelona.





La viola, un intelectual en la familia (de cuerda)

PABLO L. RODRÍGUEZ

¿Qué distingue a una viola de un violín? La pregunta se volvió habitual en las entrevistas a William Primrose, tras impulsar su carrera como solista en 1942. Este legendario violista escocés, lejos de replicar con obviedades relativas al tamaño o a la tesitura del instrumento, acuñó una respuesta ideal: «La viola es un violín con formación universitaria». Se refería a la principal diferencia entre ambos instrumentos que radicaba, según reconoció a David Dalton dentro de su libro de conversaciones *Playing the Viola*, en la producción del tono. También aludía a la principal razón que llevó a algunos antiguos violinistas, como Lionel Tertis o él mismo, a cambiarse a la viola: las posibilidades expresivas de su sonido oscuro, terso y cálido.

Esa identidad sonora de la viola se había forjado en el siglo XIX. Un estándar que anteponía la profundidad musical frente a la mera pirotecnia. Y que eludía las posiciones más altas y el abuso de las dobles cuerdas o los golpes de arco, en favor de las cualidades cantables del registro medio del instrumento. Pero esas características también fueron un lastre que hicieron decaer las composiciones solistas para

viola. La irrupción del virtuosismo volvió a concentrar toda la atención compositiva sobre el violín como instrumento concertante. Y la viola quedó relegada a expresivas narraciones musicales, como *Harold en Italia* (1834), de Hector Berlioz.

Al mismo tiempo, la viola elevó su estatus dentro de un nuevo paradigma de sonido orquestal; una paleta sinfónica con más variedad en las secciones de viento y una mayor atención hacia las posibilidades tímbricas y musicales de las voces intermedias. Robert Schumann (1810-1856) alude a ello, en 1850, dentro de sus aforísticas *Reglas musicales domésticas y vitales* («*Musikalische Haus- und Lebensregeln*») cuando resalta las ventajas de las voces medias para desarrollar la musicalidad. Ello tuvo un efecto directo en su propia música de cámara. El compositor redactó, en esos años, dos obras para viola: sendas series de piezas de carácter con piano relacionadas con cuentos de hadas que tituló *Marchenbildern para viola y piano*, op. 113 (1851) y *Märchenerzählungen para clarinete, viola y piano*, op. 132 (1853). Tal y como leemos en el diario de su esposa Clara, la última combinación le atrajo especialmente por sus posibilidades expresivas: «Hoy Robert completó cuatro piezas para piano, clarinete y viola, y él mismo estaba muy feliz por ello. Cree que esta compilación resultará excepcionalmente romántica».

El *Adagio y Allegro*, op. 70 también está relacionado con el interés de Schumann hacia las posibilidades expresivas de combinaciones infrecuentes con piano. La obra fue escrita originalmente para la moderna trompa de válvulas y su autógrafo está fechado el 17 de febrero de 1849. Pocos días antes, Schumann había escrito las *Tres piezas fantásticas para clarinete y piano*, op. 73 y culminó, varios meses después, los *Tres romances para oboe y piano*, op. 94. En las ediciones de estas tres composiciones, Schumann añadió versiones alternativas para un instrumento de cuerda, como el violín o el violonchelo. Y el op. 70 se estrenó, en Dresde, el 26

de enero de 1850, en su versión para violín y piano. A pesar del espíritu doméstico, ideal para las veladas privadas de *Hausmusik*, el *Adagio* y *Allegro* tiene una mayor voluntad concertante. De hecho, tras el evocador nocturno inicial, dispone de un fogoso movimiento rápido con un intermedio central. Este *allegro* tiene forma de rondó y explota todas las posibilidades cromáticas de la nueva trompa. Pero en el presente arreglo para viola mantiene las mismas características de *finale* de concierto.

Las posibilidades expresivas de instrumentos infrecuentes también inspiraron obras camerísticas a Johannes Brahms (1833-1897). Tras dar por cerrado su catálogo, con el *Quinteto para cuerda*, op. 111, lo reabrió después de asistir, en marzo de 1891, a un concierto del clarinetista Richard Mühlfeld. El compositor hamburgués quedó fascinado por su sonido, tal como refirió por carta a Clara Schumann. Y en los siguientes tres años, el viejo Brahms escribió hasta cuatro composiciones para Mühlfeld: un trío, un quinteto y dos sonatas. Aunque este clarinetista vivió hasta 1907, no se ha conservado ningún testimonio fonográfico suyo. Pero la prensa constata un «tono que abarca todo tipo de matices y colores... un instrumento que llora, suspira y conforta, ríe y regocija; en resumen, que habla como una voz humana».

Las dos sonatas para clarinete y piano del op. 120 fueron las últimas composiciones camerísticas de Brahms. Redactadas durante el verano de 1894, están teñidas de melancolía y dolor ante la muerte de varios amigos, como Theodor Billroth, Hans von Bülow y Philipp Spitta. Lo comprobamos en la tétrica exposición del primer movimiento, *allegro appassionato*, de la *Sonata en fa menor*, op. 120 nº 1, a la que siguen ecos de reconciliación pero también de pesadumbre. El *andante un poco adagio*, en forma ternaria, adquiere el tono de una plegaria, pero también la dulzura de un bello recuerdo. Continúa con un guiño schubertiano al *ländler* o vals

rústico, en el *allegretto grazioso*. Y culmina con un enérgico *vivace*, que es un rondó lleno de júbilo y emoción. Brahms estrenó esta sonata con Mühlfeld en Viena, en enero de 1895, tras una primera audición privada. Y el editor Simrock la publicó, poco tiempo después, con el añadido de una parte alternativa para viola que encaja a la perfección con la personalidad sonora del instrumento.

Las experiencias de Paul Hindemith (1895-1963) como soldado durante la Primera Guerra Mundial determinaron la eclosión de su lenguaje como compositor. Una forma de superar la artesanía en que, según sus palabras, había derivado el arte, para crear algo genuino y verdadero. Y en el paso desde el posromántico *Cuarteto de cuerda n° 2*, op. 10, escrito durante la contienda, a sus sonatas del op. 11, Hindemith dio su primera muestra de un estilo verdaderamente individual. Una colección de seis obras, escritas entre 1917 y 1919, que arranca con una sonata para violín solo (op. 11 n° 6) y dos sonatas para violín y piano (op. 11 n° 1 y 2), que sigue con una sonata para violonchelo (op. 11 n° 3) y desemboca en una sonata para viola y piano (op. 11 n° 4) junto a otra para viola sola (op. 11 n° 5). Esta evolución creativa tuvo, además, un reflejo en su faceta como intérprete. Hindemith se pasó del violín a la viola. Aunque era el concertino de la Ópera de Fráncfort, optó por asumir la parte de viola en el Cuarteto Rebner (después lo haría en el famoso Cuarteto Amar) durante un concierto dedicado a su música en el Verein für Theater- und Musikkultur (Sociedad de Cultura Teatral y Musical) de Fráncfort, en junio de 1919.

Hindemith estrenó en esa velada su propia *Sonata para viola y piano*, op. 11 n° 4. Una composición bien recibida por la crítica que resaltó su «invención melódica, un sorprendente dominio de la forma junto a su poderoso ímpetu». Se trata de una sonata admirablemente

construida a partir de dos series de variaciones consecutivas precedidas por un breve movimiento inicial, libre y rapsódico, denominado *fantasía*. El conjunto de los tres movimientos se toca sin pausa y los dos últimos deben sonar como una única serie de variaciones, tal como indica el compositor en una nota inicial. De hecho, el *finale* muestra el asombroso dominio que tenía Hindemith de las estructuras clásicas, al conjugar la forma sonata con la continuación del tema con variaciones del movimiento anterior. Lo hace destilando una asombrosa variedad rítmica, elaboración melódica y refinado contrapunto con una amplia paleta armónica. Un estilo personal que llevó al lenguaje expresivo de la viola hacia una nueva dimensión.

La contribución de violistas compositores, como Hindemith, o de grandes solistas, como Tertis y Primrose, hizo posible que la igualdad de la viola con el violín alcanzase plena expresión compositiva en el siglo XX. Lo demuestran los conciertos de William Walton (1929) y Bela Bartók (1945). Y en ese camino se ubica la última composición del disco: *Concertstück para viola y piano*, de George Enescu (1881-1955), una pieza concertante escrita por el compositor rumano, en 1906, para el concurso de viola del Conservatorio de París, de cuyo jurado formó parte, entre 1904 y 1910. La obra fue encargada por Gabriel Fauré, como director de la institución, y está dedicada a su catedrático de viola, Théophile Laforge. Como toda obra obligada de un concurso, fomenta la resolución de ciertas destrezas técnicas en el instrumento. Es el caso de los intrincados pasajes floridos para la mano izquierda o el control del brazo derecho, tanto en amplios fraseos como en rápidos pasajes con golpes de arco. No obstante, Enescu se apoya en la calidad del sonido de la viola para exaltar sus posibilidades cantables y expresivas. Y lo hace, además, con el perfume francés y el perfil rapsódico de composiciones para violín que él mismo tocaba y admiraba, como *Poème*, de Ernest Chausson.



JOAQUÍN RIQUELME

VIOLA

Nace en Murcia en 1983 e inicia sus estudios en el Conservatorio Superior de Murcia con Pedro Navarro y Antonio J. Clares. Realiza estudios de Grado Superior en el RCSMM con Emilio Mateu y Alan Kovacs, finalizándolos con Matrícula de Honor. Continúa su formación académica en la UdK de Berlín con el Profesor Hartmut Rohde y finalizándola con las más altas calificaciones. Ha recibido clases magistrales de Hartmut Rohde, Ashan Pillai, Jesse Levine, Nobuko Imai, Jean Sulem y Bruno Giuranna entre otros. Desde febrero de 2010 es miembro titular de la Orquesta Filarmónica de Berlín, con la cual ha realizado conciertos en las mejores salas y festivales de todo el mundo, actuando bajo la batuta de directores como Sir Simon Rattle, Claudio Abbado, Maris Jansons y Daniel Barenboim entre otros. Como solista, Joaquín Riquelme ha tocado junto a orquestas como la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, la Orquesta Sinfónica de Castilla y León o la Joven Orquesta Nacional de España entre otras, bajo la dirección de maestros como Pablo Heras-Casado, Juanjo Mena o Nuno Coelho. Muy activo en música de cámara, ha colaborado con músicos de la talla de Emmanuel Pahud, Daishin Kashimoto, Christian Zacharias, Jörg Widmann, con diversas formaciones camerísticas como Ensemble Berlin, Philharmonische Oktett, Landsberg Sommerakademie.

ENRIQUE BAGARÍA

PIANO

Nacido en Barcelona en 1978, se formó en el Conservatorio Municipal de Barcelona y en l'École Normale Alfred Cortot de París. Posteriormente trabajó con maestros como S. Pocheikin, D. Bashkirov, Galina Eguiazarova y V. Suchanov, y recibió clases magistrales de maestros como A. de Larrocha y V. Margulis, entre otros. Su presencia es habitual en los principales escenarios y festivales, como el Palau de la Música y L'Auditori de Barcelona, Filarmonía de San Petersburgo, sala Alfred Cortot de París y National Center for the Performing Arts de Pekín. Ha colaborado con prestigiosas orquestas internacionales como la Orquesta Sinfónica del Teatro Mariinsky de San Petersburgo y la Wiener KammerOrchester, así como con la mayoría de orquestas de España, entre las que destacan la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña y la Orquesta Sinfónica de Galicia, trabajando con directores como Valeri Gergiev y Vasily Petrenko. Desarrolla una intensa actividad camerística paralela a su faceta como solista que le ha permitido colaborar, entre otros, con el Cuarteto Quiroga, Lucas Macías, Guilhaume Santana, Josep Colomé, Aitzol Iturriagagoitia y Ashan Pillai. En la actualidad es profesor en el Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona.



RECORDING DATA

Recording: February 5-6, 2019 at Auditorio y Centro de Congresos
Víctor Villegas, Sala Narciso Yepes, Murcia, Spain

Viola: D. Busan 1781, Venice, kindly on loan from the Freunde der
Berliner Philharmoniker e. V.

Piano: Steinway & Sons

Producer and recording engineer: Gonzalo Noqué

Equipment: Gefell M296, Neumann U89, Coles & Schoeps microphones;
Merging Horus microphone preamplifier and AD/DA converter;
Pyramix Workstation; Sennheiser headphones; Dutch & Dutch 8c speakers

Original Format: DSD256 (11.289MHz)

Surround version: 5.0

BOOKLET INFO

English translation: Susannah Howe

Liner Photos: Tarisio (cover, back cover, pp. 2-3, 12-13),
Josep Molina (pp. 8-9, 18-19), May Circus (pp. 10-11, 20-21),
Gonzalo Noqué (pp. 22-23)

Graphic design: Gabriel Saiz (Filo Estudio)

EUD-SACD-2102

©&© 2021 Ediciones Eudora S.L.
eudorarecords.com

This SACD was recorded using the DSD (Direct Stream Digital™) recording system. There are three programs contained in this SACD: the first is a standard CD stereo version that will play on any device that will play a CD, and that any CD player will simply find and play. The second and third versions are high definition DSD stereo and surround (5.0) versions that can only be played on an SACD player, which must be instructed as to which program you wish to play. MQA-CD plays back on all CD players. When a conventional CD player is connected to an MQA-enabled device, the CD will reveal the original master quality.

DSD and SACD are trademarks of Sony. MQA-CD is a trademark of MQA Limited.

AGRADECIMIENTOS

A José Francisco Burgos
y al Auditorio "Víctor Villegas",
a Alan Kovacs y al
Real Conservatorio Superior
de Música de Madrid.



JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

Sonata in F minor, op. 120/1

01. I. Allegro appassionato	08:04
02. II. Andante un poco Adagio	05:16
03. III. Allegretto grazioso	04:29
04. IV. Vivace	05:31

PAUL HINDEMITH (1895-1963)

Viola and piano sonata, op.11/4

05. I. Fantasie	03:03
06. II. Thema mit Variationen	04:13
07. III. Finale (mit Variationen)	10:20

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

08. <i>Adagio und Allegro, op. 70</i>	08:46
---	-------

GEORGE ENESCU (1881-1955)

09. <i>Concertstück</i>	09:41
-------------------------------	-------

TOTAL TIME

59:28