

BRAHMS



Piano Concerto No 2 Op 83

Four Piano Pieces Op 119

MARC-ANDRÉ HAMELIN

DALLAS SYMPHONY

ORCHESTRA

ANDREW LITTON

hyperion

CONTENTS

TRACK LISTING	☞	<i>page 3</i>
ENGLISH	☞	<i>page 4</i>
FRANÇAIS	☞	<i>page 10</i>
DEUTSCH	☞	<i>Seite 14</i>

www.hyperion-records.co.uk

*Thank you for purchasing this
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual
property of our artists and writers—do not upload
or otherwise make available for sharing
our booklets, ePubs or recordings.*

hyperion

JOHANNES BRAHMS

(1833–1897)



- Piano Concerto No 2 in B flat major Op 83** .. [46'09]
- 1 Allegro non troppo [17'04]
 - 2 Allegro appassionato [8'44]
 - 3 Andante CHRISTOPHER ADKINS cello [11'27]
 - 4 Allegretto grazioso [8'47]
- Four Piano Pieces Op 119** [15'25]
- 5 Intermezzo: Adagio [4'22]
 - 6 Intermezzo: Andantino un poco agitato [4'35]
 - 7 Intermezzo: Grazioso e giocoso [1'23]
 - 8 Rhapsodie: Allegro risoluto [5'00]

MARC-ANDRÉ HAMELIN piano
DALLAS SYMPHONY ORCHESTRA
EMANUEL BOROK leader
ANDREW LITTON conductor

Recorded at the Eugene McDermott Concert Hall, Morton H Meyerson Symphony Center, Dallas, on 12–15 January 2006 (Concerto, live)
and at Potton Hall, Suffolk, England, on 11 February 2006 (Op 119)

Recording Engineer ANDRÉS VILLALTA

Recording Producer ANDREW KEENER

Post-production Assistant PHIL ROWLANDS

Piano STEINWAY & SONS

Front Picture Research RICHARD HOWARD

Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producers SIMON PERRY, MICHAEL SPRING

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMVI

Front illustration: *Stormy Sea with Lighthouse* by Karl Blechen (1798–1840)
Hamburger Kunsthalle, Hamburg / Bridgeman Art Library, London

BRAHMS completed his Second Piano Concerto at Pressbaum near Vienna in the summer of 1881 and dedicated it to Eduard Marxsen, his old piano teacher in Hamburg. The composer took the solo role in the premiere, given in Budapest on 9 November 1881, before playing the work on a triumphant tour of Austria, Germany and the Netherlands. Its reception was very unlike that accorded to his youthful D minor Concerto, completed in 1859, which had only slowly gained acceptance.

Yet the B flat Concerto manifests many paradoxes of scale and utterance. The piano part is less overtly virtuosic than in the First Concerto, but presents the soloist with even greater technical challenges. The solo part, especially in the first movement, also represents the culmination of everything Brahms had learned as a lifelong connoisseur of pianistic technique. Yet this huge concerto is more like chamber music writ large, a continuation and expansion of his approach in his piano quartets and Horn Trio, with many effects of intimate instrumental dialogue (horn and piano in the first movement; cello and piano in the third). Despite this intimacy of discourse—witness the very opening, growing from a horn-call of pure romance, answered by a piano solo of musing reverie—the concerto is nevertheless built on ample, quasi-symphonic lines, with four movements instead of three. And the first two of them, at least, are full of heroic bravura: hear the grand tutti the orchestra launches when it gets hold of the horn–piano theme. The whole work displays a leonine combination of gentleness and massive strength—but strength which is held in reserve or employed for athletic relaxation.

Thus Brahms seems to meld the principles of concerto and symphony—especially in the spacious first

movement, *Allegro non troppo*, which grows organically into a grand tonal network of interconnected ideas. The piano does not merely repeat the themes of the orchestral tutti but engages in a wide-ranging dialogue by continually varying them. Despite the generally optimistic tone, darkness and passion have their places—the former represented by sudden glimpses of distant tonal areas, the latter by the more choleric of the piano’s monologues. After this the D minor scherzo, *Allegro appassionato*, hints at real tragedy. Its first subject has an impetuous zeal, while the second is a haunting tune full of submissive pathos. An angry development then leads to the trio section’s grand, Handelian D major theme before the scherzo music returns, urgent and volatile to the last.

The spirit of chamber music is most marked in the *Andante* slow movement, which is framed by a deeply expressive cello solo, a kind of sublime lullaby which many have seen as an anticipation of the song *Immer leiser wird mein Schlummer* (‘My sleep grows ever quieter’) that Brahms was to compose in 1886. The piano never has this tune, but muses upon its harmonic background in filigree passagework and decoration of the utmost plasticity. The overall impression is of self-communing improvisation, where motivic development dissolves into the stream of consciousness. There is a central episode, dominated by reflective piano arpeggios and clarinets in thirds, that might seem an exercise in pure sonority. Yet what the clarinets play is an exact quotation from Brahms’s song *Todesehnen* (‘Yearning for death’), composed three years earlier but not published until 1882 (as Op 86 No 6)—an unusual self-quotation for this composer, confirming the deep personal significance of the movement.



The finale, *Allegretto grazioso*, releases the accumulated tensions in a playful rondo, strewing tunes around (many in Brahms's beloved Hungarian rhythms) like unconsidered pearls. This is a complex fusion of rondo and sonata form that wears its intricacy with insouciance. The piano summons up lilting, instantly memorable, themes in seemingly artless profusion. Yet there is immense artfulness here: not only in the many subtle rhythmic contrasts, but also in the 'gypsy' languor of the second-subject tune, in the Mozartian wit of the epigrams bandied about between soloist and orchestra, and in the easy confidence of scoring that allows Brahms to write grand, full-hearted tutti without once requiring trumpets or drums.

It may not be implausible to hear this concerto as a kind of pianistic autobiography—by a composer for whom the piano, and piano music, lay at the centre of his creativity. The first movement's quality of carefully structured improvisation plausibly presents a portrait of the young virtuoso, responding to the voice of Nature (the horn theme) with a hugely confident display of pianistic technique. But the scherzo intervenes, in D minor—for Brahms a key of catastrophic associations (the First Piano Concerto, begun in the aftermath of Schumann's suicide attempt and incarceration in an asylum, makes this clear). However the robust and enlivening 'Handelian' trio perhaps represents the saving grace of study, the power of the music of the past to strengthen and stabilize the composer—as Brahms's Baroque studies had strengthened him, issuing at length in his Op 24 *Handel Variations*.

The slow movement would then indicate a period of withdrawal, of self-communing at the keyboard, almost of self-effacement. In Brahms's own solo output this

mood is most clearly felt in the long series of late pieces which had begun during the 1870s with his Op 76 *Klavierstücke*. The wonderful main theme, however, is entrusted to the solo cello: the piano muses round it, decorates it, dialogues with the cello as a subordinate partner. The extent to which this movement resembles a cello–piano duet suggests (quite apart from the tenderness of the main idea) some imaginative link with Clara Schumann. Perhaps Brahms was thinking of the *Romanze* slow movement of her own youthful Piano Concerto of 1835, which is even more of a cello–piano duo. The song-quotation, too, is probably connected with his feelings for her, especially where the text (by Max von Schenkendorf) speaks of 'the secret heavy burden' on the poet's soul, which can only be lifted by union with 'the sisterly being' of the beloved. The main tune's anticipation of *Immer leiser wird mein Schlummer* then fits into a potentially tragic context, for they are both songs about death, or the yearning for it. But the finale, with its Hungarian rhythms, its relaxed evocation of dance and song, counterbalances this by releasing an entirely different aspect of Brahms's pianism: his sizeable output of music for enjoyment and relaxation, most notably the Hungarian Dances and *Liebeslieder-Walzer*. This finale remains of the highest artistic quality (and is no relaxation for the pianist); but the popular elements blent in it are essential to any rounded portrait of its composer.

* * *

What was lacking in this portrait, of course, was an epilogue: a study of the composer in old age. For that we must turn to Brahms's final harvest of solo piano music. This comprises four sets of pieces published as

his Opp 116–119: twenty pieces in all, though he seems to have destroyed some others. Mostly they were composed around his sixtieth year, in 1891–1893. Into these works, short yet infinitely subtle, he distilled a lifetime's meditation on the piano's capabilities. A few of the pieces afford brief glimpses of the old fire and energy, but the predominant character—especially in those pieces he titled 'Intermezzo'—is reflective, musing, deeply introspective, and at the same time always exploring harmonic and textural effect, rhythmic ambiguity, structural elision and wayward fantasy.

The first three of the four Op 119 *Klavierstücke* are exactly such Intermezzi. The opening number, in B minor, is a ravishing *Adagio* which Clara Schumann (the first person to whom Brahms showed most of these late pieces) characterized as 'a grey pearl'. It derives its material from a chain of falling thirds, a formula which Brahms used in many contexts. The main thematic idea is a downward arpeggio whose individual notes are sustained to form ambiguous vertical harmony, suggesting both B minor and D major, which is the focus of the very slightly contrasted central idea.

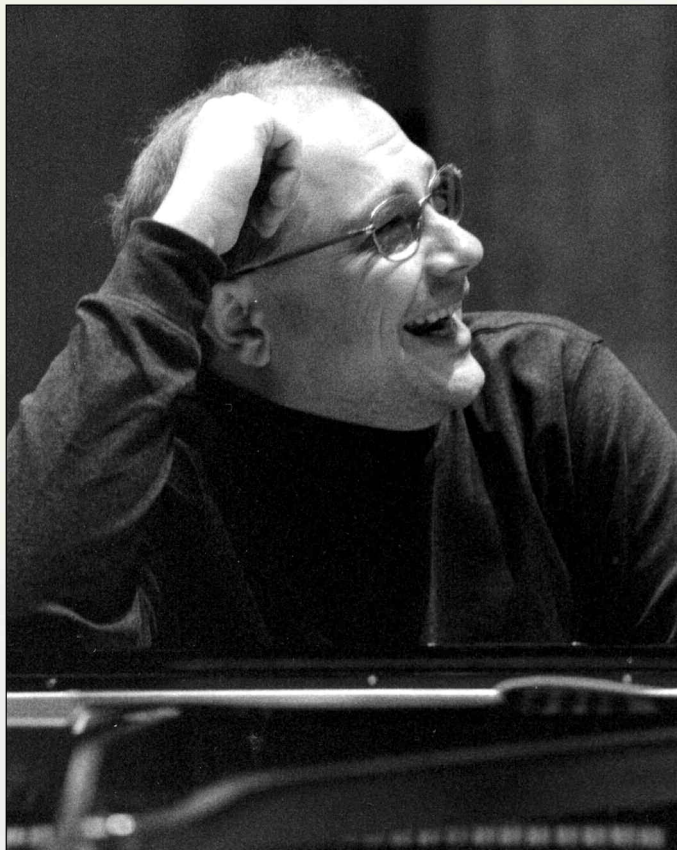
The second and third pieces both begin with rhythmic figures involving repeated notes: but whereas in the E minor Intermezzo (marked *Andantino un poco agitato*) this feature produces a nervous pulse-beat in dactylic rhythm, like a charming stammer, in the C major (*Grazioso e giocoso*) it produces a skittish $\frac{6}{8}$ quaver motion with a nonchalant melody in the middle

voice. Also, while the E minor Intermezzo evolves quite a large form, the central section transforming its main idea into an elegant E major waltz, the C major is shorter, with deft touches of humour, capriciously dissolving towards the end into fragile, rainbow-like arpeggios.

In contrast to these gentle Intermezzi the E flat Rhapsodie, Brahms's last piano piece, is cast in the heroic mould traditionally associated with its key. It has much the same virile manner we encounter in his two Op 79 Rhapsodies, but it is more compressed, creating its form with a freedom and spontaneity appropriate to its late date. As a foil to the principal tune—a muscular, pounding affair in $\frac{2}{4}$ time with asymmetrical 'Hungarian' five-bar phrasing—it evolves a subsidiary idea of tolling repeated notes with dissonant harmonies beneath, and an echt-Brahmsian second subject in C minor with a powerful triplet rhythm. A contrasting *grazioso* section is almost a parody of salon style, with its harped chords and tripping grace-notes. Brahms delays the return of the main theme, presenting witty and allusive variations of it. It makes its eventual reappearance at the Rhapsody's climax, but is almost immediately deconstructed in the coda, which ends this otherwise ebullient work—and Brahms's piano output—in a stern E flat minor. This, almost certainly not by coincidence, had also been the key of his earliest published piano piece, the Op 4 Scherzo.

CALUM MACDONALD © 2006

MARC-ANDRÉ HAMELIN



© Daniel Vass

French–Canadian pianist Marc-André Hamelin was honoured to be made an Officer of the Order of Canada in 2003 and a Chevalier de l'Ordre du Québec in 2004. Born in Montréal in 1961, Marc-André Hamelin studied at the Vincent d'Indy School of Music, then moved to the United States and received Bachelor's and Master's degrees from Temple University in Philadelphia, where he still lives. His principal teachers were Yvonne Hubert, Harvey Wedeen and Russell Sherman.

Marc-André Hamelin has appeared throughout North America, Europe and the Far East, and has played under many of the finest conductors. Following the success of his June 1994 Wigmore Hall series *Virtuoso Romantics*, Marc-André Hamelin was invited to give recitals in the Wigmore Hall Masterconcert Series and the International Piano Series at the South Bank. He returned to Wigmore Hall for a three-part series in June 1999 entitled *Exploration & Celebration*, and in Spring 2000 Blackheath Halls presented a weekend of 'Marc-André Hamelin & Friends'.

His active interest in little-known repertoire is reflected in recordings of Alkan, Bolcom, Godowsky, Eckhardt-Gramatté, Ives, Sorabji and Wolpe. Under an exclusive contract with Hyperion, Marc-André Hamelin has recorded concertos by Alkan, Henselt, Korngold, Marx, Busoni, Rubinstein, Scharwenka, Shostakovich and Shchedrin; 'Live at Wigmore Hall'; and discs of Albéniz, Alkan, Barber, Catoire, Godowsky (*Gramophone* Award 2000 for the complete Studies after Chopin's Études), Grainger (*Soundscape*s Award 1997), Ives, Kapustin, Liszt, Ornstein, Reger, Roslavets, Rzewski, Schumann, Szymanowski, Villa-Lobos, 'Composer-Pianists' from Alkan to Hamelin (Preis der Deutschen Schallplattenkritik 1997 and 1998), and the complete sonatas of Medtner and Scriabin. Marc-André Hamelin was the only classical artist to play live at the 2001 Grammy Awards ceremony in Los Angeles, when both the Busoni concerto and the Chopin–Godowsky Studies were nominated. His most recent Alkan recording was nominated for a Grammy Award in 2002.

ANDREW LITTON

In his twelfth season as Music Director of the Dallas Symphony, New York-born Andrew Litton has raised the orchestra's international profile, led the orchestra on three major European tours and produced over twenty-five recordings. In 2003, Litton became the first American Principal Conductor of Norway's Bergen Philharmonic Orchestra. That same year he began his tenure as Artistic Director of the Minnesota Orchestra's Sommerfest and, in Britain, continues as Conductor Laureate of the Bournemouth Symphony Orchestra, which he headed from 1988 to 1994.

Andrew Litton has appeared as guest conductor with more than 110 of the world's top orchestras and opera companies, including those of New York, Moscow, Tokyo, Israel and France, all the major orchestras of Britain, the Metropolitan Opera, Royal Opera, Welsh National Opera, English National Opera, and the opera houses of Dallas, St Louis and Los Angeles.

Litton's more than seventy recordings include a Grammy-winning Walton's *Belshazzar's Feast* with Bryn Terfel and the Bournemouth Symphony Orchestra, and a live performance recording of Sondheim's *Sweeney Todd* with the New York Philharmonic (Grammy nomination), a Decca Walton centennial boxed set, and the complete Tchaikovsky symphonies with the



© Danny Turner

Bournemouth Symphony Orchestra, the complete Rachmaninov Symphonies with the Royal Philharmonic, a Dallas Mahler cycle and many Gershwin recordings, both as conductor and pianist.

Other concerto recordings by Marc-André Hamelin on Hyperion:

ADOLF VON HENSELT (1814–1889) Piano Concerto in F minor, Op 16; Variations de concert, Op 11

CHARLES-VALENTIN ALKAN (1813–1888) Concerto da camera in C sharp minor, Op 10 No 2; Concerto da camera in A minor, Op 10 No 1
with BBC SCOTTISH SYMPHONY ORCHESTRA / MARTYN BRABBINS conductor

CDA66717 (The Romantic Piano Concerto—volume 7)

‘The phenomenal playing and superb musicianship of Marc-André Hamelin whose account of the staggeringly difficult Henselt Concerto is quite breathtaking. A thoroughly enjoyable disc well worth exploring’ (*Gramophone*)

JOSEPH MARX (1882–1964) Romantisches Klavierkonzert in E major

ERICH WOLFGANG KORNGOLD (1897–1957) Piano Concerto in C sharp for the left hand, Op 17

with BBC SCOTTISH SYMPHONY ORCHESTRA / OSMO VÄNSKÄ conductor

CDA66990 (The Romantic Piano Concerto—volume 18)

‘A superb coupling ... the frankly outrageous challenges set by these unfailingly inventive scores are overcome by Hamelin with a nonchalance bordering on effrontery. A revelation’ (*Piano International*)

FERRUCCIO BUSONI (1866–1924) Piano Concerto in C major, Op 39

with CITY OF BIRMINGHAM SYMPHONY ORCHESTRA / MARK ELDER conductor

CDA67143 (The Romantic Piano Concerto—volume 22)

‘The biggest blockbuster of them all. Mark Elder and the CBSO support Hamelin to the hilt and the result does full justice to one of the mightiest epics of the piano repertoire’ (*The Times*) ‘Quite extraordinary ... one of his finest achievements to date’ (*International Piano Quarterly*)

ANTON RUBINSTEIN (1829–1894) Piano Concerto No 4 in D minor, Op 70

XAVER SCHARWENKA (1850–1924) Piano Concerto No 1 in B flat minor, Op 32

with BBC SCOTTISH SYMPHONY ORCHESTRA / MICHAEL STERN conductor

CDA67508 (The Romantic Piano Concerto—volume 38)

‘Described by one respected critic as the greatest living pianist, Marc-André Hamelin soars to ever new heights of virtuosity ... Hamelin is superbly partnered and recorded, and lovers of lush, romantic melody embellished with hundreds and thousands of winking sequins need look no further’ (*Gramophone*)

LEONARD BERNSTEIN (1918–1990) ‘The Age of Anxiety’ (Symphony No 2)

WILLIAM BOLCOM (b1938) Concerto for Piano and Large Orchestra

with ULSTER ORCHESTRA / DMITRY SITKOVETSKY conductor

CDA67170

‘Sparkling, electrically charged recordings’ (*Fanfare*, USA) ‘Hamelin is outstanding’ (*The Penguin Guide to Compact Discs*)

DMITRI SHOSTAKOVICH (1906–1975) Piano Concerto No 1 in C minor, Op 35; Piano Concerto No 2 in F major, Op 102

RODION SHCHEDRIN (b1932) Piano Concerto No 2

with BBC SCOTTISH SYMPHONY ORCHESTRA / ANDREW LITTON conductor

CDA67425

‘A top recommendation ... those looking for their first recordings of the Shostakovich concertos won’t go wrong’ (*Fanfare*, USA)

Concerto pour piano n° 2 et Klavierstücke op. 119 de Brahms

BRAHMS acheva son Concerto pour piano n° 2 à Pressbaum, près de Vienne, à l'été de 1881 et le dédia à Eduard Marxsen, son vieux professeur de piano, à Hambourg. Lors de la première à Budapest, le 9 novembre 1881, le compositeur tint le rôle de soliste avant d'emmener cette œuvre en Autriche, en Allemagne et aux Pays-Bas. Cette tournée triomphale fut aux antipodes de l'accueil rétif réservé à son Concerto en ré mineur, une œuvre de jeunesse achevée en 1859.

Pourtant, le Concerto en si bémol n'est pas dénué de paradoxes, tant dans son échelle que dans son expression. Alors même qu'elle est moins ouvertement virtuose que dans le Concerto n° 1, la partie de piano lance au soliste des défis techniques encore plus grands. La partie solo incarne aussi, surtout dans le premier mouvement, le summum de tout ce que Brahms a pu apprendre en une vie de technique pianistique. Cet énorme concerto ressemble pourtant à de la musique de chambre écrite en grand, avec force effets de dialogue instrumental intime (cor et piano au premier mouvement; violoncelle et piano au troisième), dans le prolongement et le développement de l'approche brahmsienne des quatuors avec piano et du Trio avec cor. Cette intimité du discours—voyez l'ouverture même, née d'un appel de cor purement romantique, auquel répond un solo de piano méditativement rêveur—n'empêche pas le concerto de reposer sur des lignes amples, quasi symphoniques, avec quatre mouvements au lieu de trois. Et les deux premiers, au moins, regorgent de bravoure héroïque: entendez le grandiose tutti que l'orchestre lance en s'emparant du thème cor-piano. Toute l'œuvre exhale une léonine combinaison de douceur et de force massive, mais une

force qui est soit gardée en réserve, soit utilisée pour une détente athlétique.

Brahms semble ainsi fondre les principes du concerto et de la symphonie, surtout dans le spacieux premier mouvement, *Allegro non troppo*, qui se développe organiquement en un immense réseau tonal d'idées interconnectées. Le piano ne se contente pas de reprendre les thèmes du tutti orchestral: il les varie constamment dans un ample dialogue. Le climat est globalement optimiste, mais la noirceur et la passion ne sont pas absentes, respectivement incarnées par de soudains aperçus de lointaines zones tonales et par le plus colérique des monologues pianistiques. Après quoi le scherzo en ré mineur, *Allegro appassionato*, insinue une véritable tragédie. Son premier sujet recèle une ardeur impétueuse, tandis que le second est un air entêtant, gorgé de pathos soumis. Puis un développement coléreux mène au grandiose thème haendelien en ré majeur de la section en trio avant le retour de la musique du scherzo, insistante et inconstante jusqu'à la fin.

L'esprit de la musique de chambre transparait surtout dans le mouvement lent *Andante*, encadré par un solo de violoncelle profondément expressif, sorte de berceuse sublime en laquelle beaucoup ont vu une anticipation du lied *Immer leiser wird mein Schlummer* («Toujours plus léger devient mon sommeil») que Brahms devait composer en 1886. Le piano ne joue jamais cette mélodie, mais s'attarde sur son fond harmonique avec des passages en filigrane et une ornementation des plus plastiques. L'impression générale est celle d'une improvisation en auto-communion, où le développement motivique se dissout



JOHANNES BRAHMS

dans le flot de la conscience. L'épisode central, marqué par des arpèges pianistiques pensifs et par des clarinettes en tierces, peut s'apparenter à un exercice de pure sonorité. Pourtant, ces clarinettes citent exactement le lied brahmsien *Todesehnen* (« Aspiration à la mort »), composé trois ans auparavant mais publié seulement en 1882 (op. 86 n° 6)—une autocitation inhabituelle chez Brahms, mais qui confirme bien la profonde signification personnelle de ce mouvement.

Le finale, *Allegretto grazioso*, relâche les tensions

accumulées en un joyeux rondo, éparpillant les airs (dont beaucoup sont dans les rythmes hongrois si chers au compositeur) comme des perles sans valeur. Voilà une fusion du rondo et de la forme sonate qui arbore sa complexité avec insouciance. Le piano fait appel à des thèmes chantants, immédiatement mémorisables, dans une profusion apparemment naturelle. Ce qui n'exclut pas une immense habileté, non seulement dans les nombreux et subtils contrastes rythmiques, mais dans la langueur « gitane » de la mélodie du deuxième sujet, dans l'intelligence mozartienne des épigrammes échangées entre le soliste et l'orchestre, et dans cette assurance aisée de l'écriture qui permet à Brahms de composer de grandioses et sincères tuttis sans jamais en appeler aux trompettes ni aux tambours.

Ce concerto peut être entendu comme une sorte d'autobiographie pianistique d'un compositeur dont le cœur de la créativité est occupé par le piano, et par la musique de piano. L'improvisation soigneusement structurée du premier mouvement nous offre un portrait du jeune virtuose répondant à la voix de la Nature (le thème du cor) par une démonstration, immensément assurée, de technique pianistique. Mais le scherzo survient, en ré mineur—chez Brahms, une tonalité d'associations catastrophiques (comme l'illustre le Concerto pour piano n° 1, commencé après la tentative de suicide de Schumann et son internement dans un asile d'aliénés). Toutefois, l'énergique et animé trio « haendelien » incarne peut-être la grâce salvatrice de l'étude, le pouvoir qu'a la musique du passé de renforcer et de stabiliser le compositeur—comme les études baroques, finalement publiées dans ses *Handel Variations* op. 24, l'avaient affermi.

Le mouvement lent traduirait donc une période


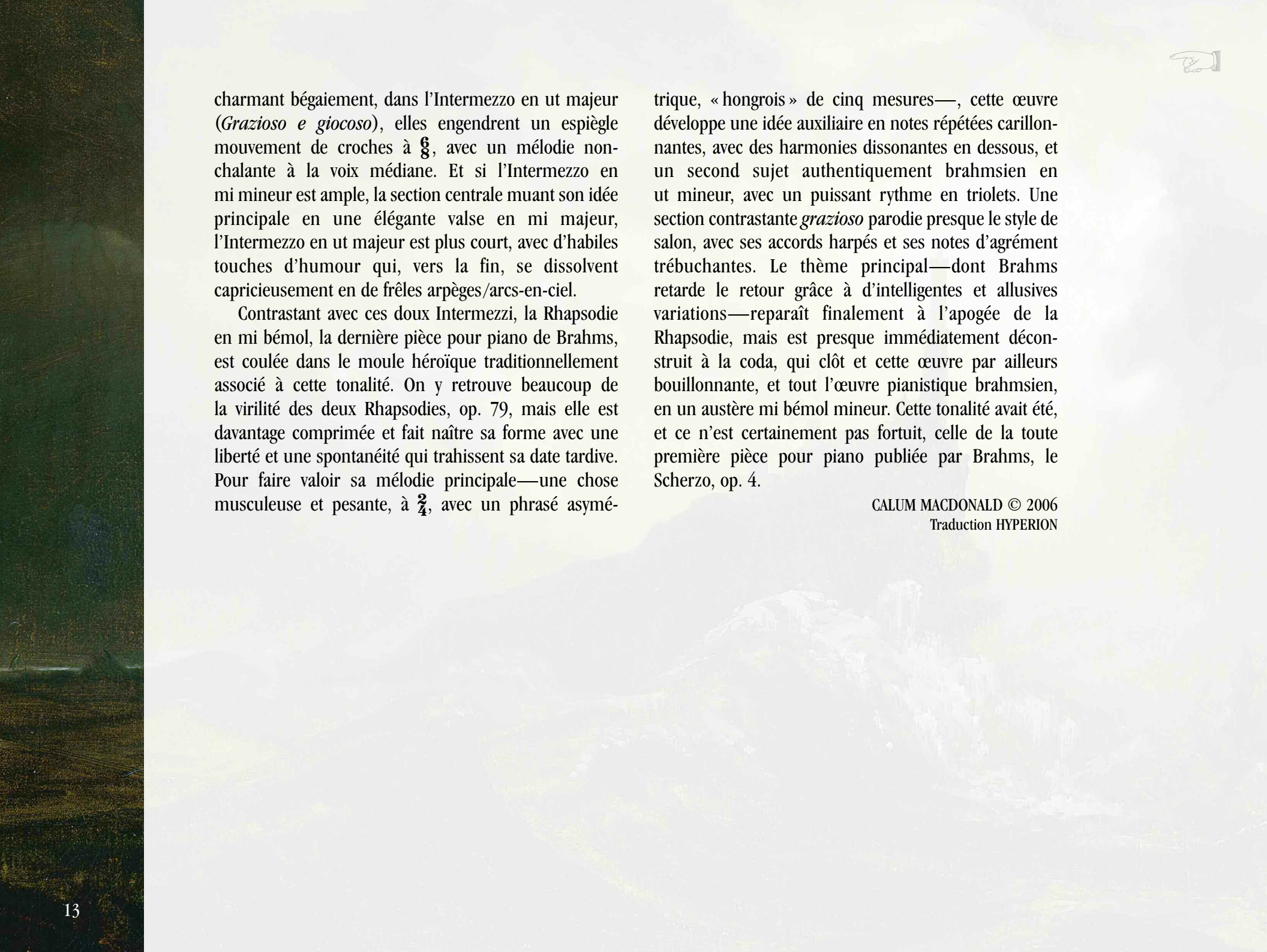
de retrait, d'autocommunion au clavier, presque d'effacement de soi. Plus qu'ailleurs dans l'œuvre solo de Brahms, ce climat est clairement perceptible dans la longue série de pièces tardives inaugurée dans les années 1870 avec les *Klavierstücke*, op. 76. Le merveilleux thème principal est confié au violoncelle solo : le piano, lui, rêve autour de ce thème, l'orne, dialogue avec le violoncelle comme un partenaire subalterne. La ressemblance de ce mouvement avec un duo violoncelle–piano suggère (outre la tendresse du thème principal) quelque lien imaginaire avec Clara Schumann. Peut-être Brahms songea-t-il au mouvement lent (*Romanze*) du juvénile Concerto pour piano (1835) de Clara, qui tient encore plus du duo violoncelle–piano. La citation du lied est, elle aussi, probablement liée aux sentiments de Brahms pour la compositrice, surtout là où le texte (de Max von Schenkendorf) évoque le « lourd fardeau secret » qui pèse sur l'âme du poète, un fardeau que seule l'union avec l'« âme sœur » de l'être aimé pourra lever. L'anticipation de l'air principal d'*Immer leiser wird mein Schlummer* survient alors dans un contexte potentiellement tragique, car ce sont là deux lieder sur la mort, ou sur l'aspiration à la mort. Mais le finale, avec ses rythmes hongrois, son évocation détendue des danses et des chants, contrebalance ce sentiment en nous dévoilant une toute autre facette du pianisme de Brahms : sa vaste musique dévolue au divertissement et à la détente, surtout dans les Danses hongroises et dans le *Liebeslieder-Walzer*. Ce finale demeure de la plus haute tenue artistique (et ne détend en rien le pianiste) ; mais les éléments populaires qui y sont mêlés sont essentiels à tout portrait complet du compositeur.

* * *

Manquait naturellement à ce portrait un épilogue : une étude du compositeur vieillissant. Pour la trouver, nous devons nous tourner vers sa dernière livraison de musique pour piano solo qui comprend quatre corpus publiés sous les numéros d'opus 116 à 119, soit vingt morceaux en tout (mais Brahms semble en avoir détruit d'autres). La plupart de ces œuvres, brèves mais infiniment subtiles, datent de 1891–3 et Brahms, qui avait alors la soixantaine, y distilla la méditation de toute une vie sur les capacités du piano. Quelques pièces laissent un peu entrevoir la flamme et l'énergie passées, mais ce qui domine—surtout dans les morceaux intitulés « Intermezzo »—, c'est la réflexion, la songerie, une profonde introspection, sans jamais cesser d'explorer les effets d'harmonie et de texture, l'ambiguïté rythmique, l'élosion structurelle et une fantaisie imprévisible.

Les trois premiers des quatre *Klavierstücke*, op. 119 sont de ces Intermezzi-là. Le premier, en si mineur, est un ravissant *Adagio* que Clara Schumann (la première personne à qui Brahms montra la plupart de ces pièces tardives) qualifia de « perle grise ». Son matériau provient d'une chaîne de tierces descendantes, une formule que Brahms utilisa dans bien des contextes. L'idée thématique principale est une arpège descendant dont chaque note est tenue pour former une harmonie verticale ambiguë, qui suggère et si mineur et ré majeur—le cœur de l'idée centrale très légèrement contrastée.

Les deux pièces suivantes s'ouvrent sur des figures rythmiques faisant intervenir des notes répétées. Mais là où, dans l'Intermezzo en mi mineur (marqué *Andantino un poco agitato*), ces notes produisent un battement nerveux, en rythme dactylique, tel un



charmant bégaiement, dans l'Intermezzo en ut majeur (*Grazioso e giocoso*), elles engendrent un espiègle mouvement de croches à $\frac{6}{8}$, avec un mélodie nonchalante à la voix médiane. Et si l'Intermezzo en mi mineur est ample, la section centrale muant son idée principale en une élégante valse en mi majeur, l'Intermezzo en ut majeur est plus court, avec d'habiles touches d'humour qui, vers la fin, se dissolvent capricieusement en de frêles arpèges/arcs-en-ciel.

Contrastant avec ces doux Intermezzi, la Rhapsodie en mi bémol, la dernière pièce pour piano de Brahms, est coulée dans le moule héroïque traditionnellement associé à cette tonalité. On y retrouve beaucoup de la virilité des deux Rhapsodies, op. 79, mais elle est davantage comprimée et fait naître sa forme avec une liberté et une spontanéité qui trahissent sa date tardive. Pour faire valoir sa mélodie principale—une chose musculeuse et pesante, à $\frac{2}{4}$, avec un phrasé asymé-

trique, « hongrois » de cinq mesures—, cette œuvre développe une idée auxiliaire en notes répétées carillonnantes, avec des harmonies dissonantes en dessous, et un second sujet authentiquement brahmsien en ut mineur, avec un puissant rythme en triolets. Une section contrastante *grazioso* parodie presque le style de salon, avec ses accords harpés et ses notes d'agrément trébuchantes. Le thème principal—dont Brahms retarde le retour grâce à d'intelligentes et allusives variations—reparaît finalement à l'apogée de la Rhapsodie, mais est presque immédiatement déconstruit à la coda, qui clôt et cette œuvre par ailleurs bouillonnante, et tout l'œuvre pianistique brahmsien, en un austère mi bémol mineur. Cette tonalité avait été, et ce n'est certainement pas fortuit, celle de la toute première pièce pour piano publiée par Brahms, le Scherzo, op. 4.

CALUM MACDONALD © 2006
Traduction HYPERION

Brahms' 2. Klavierkonzert und Klavierstücke op. 119

BRAHMS schloss die Komposition seines 2. Klavierkonzerts im Sommer 1881 in Pressbaum in der Nähe von Wien ab und widmete sie Eduard Marxsen, seinem alten Klavierlehrer in Hamburg. Der Komponist übernahm die Solistenrolle in der Uraufführung, die am 9. November 1881 in Budapest stattfand. Daraufhin nahm er das Konzert auf eine erfolgreiche Konzerttournee durch Österreich, Deutschland und die Niederlande. Das Konzert wurde viel enthusiastischer aufgenommen als Brahms' jungendliches, 1859 abgeschlossenes Klavierkonzert in d-Moll, das nur langsam Anerkennung gefunden hatte.

Doch weist das Konzert in B-Dur hinsichtlich seiner Ausmaße und Ausdrucksart viele Paradoxe auf. Die Klavierstimme ist äußerlich nicht so virtuos wie die im 1. Konzert, stellt den Solisten aber vor noch größere technische Anforderungen. Hier, besonders im ersten Satz, zieht Brahms nämlich alle Register pianistischer Spieltechnik, die er sich in seinem Leben bis dahin neugierig angeeignet hatte. Ein weites Paradox besteht in der Tatsache, dass dieses riesige Konzert mit seinen zahlreichen intimen Dialogen zwischen einzelnen Instrumenten (Horn und Klavier im ersten Satz; Violoncello und Klavier im dritten) eher wie aufgeblasene Kammermusik klingt, wie eine Weiterführung und Ausdehnung des Ansatzes aus Brahms' Klavierquartetten und Horntrio. Trotz dieser intimen Dialoge—beachten Sie nur den Anfang, der sich aus einem außerordentlich romantischen Hornruf herauschält, auf den das Soloklavier gedankenverloren und träumend erwidert—folgt das Konzert groß dimensionierten, fast sinfonischen Richtlinien. So besteht es auch aus vier anstelle von drei Sätzen. Zumindest die ersten zwei

zeichnen sich durch heroische Stärke aus: Hören Sie auf das grandiose Tutti, mit dem das Orchester reagiert, wenn es das Horn-Klavierthema zu fassen bekommt. Das ganze Werk bezeugt eine widersprüchliche Kombination aus Sanftheit und massiver Stärke—aber einer Stärke, die in Reserve gehalten oder für athletische Entspannung angewandt wird.

So scheint Brahms die Prinzipien des Konzerts mit denen der Sinfonie zu verschmelzen—besonders im großräumigen ersten Satz, *Allegro non troppo*, der aus sich selbst keimend in ein großartiges tonales Netz aus miteinander verwandten Gedanken wächst. Das Klavier wiederholt nicht einfach die Themen der Orchesterpassage, sondern beginnt einen weit gespannten Dialog und variiert die Themen ständig. Trotz des im Allgemeinen optimistischen Tons stößt man hier auch auf Dunkelheit und Leidenschaft—Dunkelheit wird durch plötzliches Aufflackern entfernter tonaler Felder, Leidenschaft durch die cholerischeren Klaviermonologe dargestellt. Danach lässt das in d-Moll gehaltene Scherzo, *Allegro appassionato*, wirkliche Tragik anklingen. Sein erstes Thema zeichnet sich durch einen ungestümen Eifer aus, während das zweite mit seiner beklemmenden Melodie von unterwürfigem Pathos erfüllt ist. Eine aufgebrachte Durchführung führt dann zu dem prächtigen, an Händel mahnenden D-Dur-Thema des Trioabschnitts, auf den erneut die Musik vom Anfang des Scherzos folgt, drängend und launisch bis zum Ende.

Das Gefühl der Kammermusik kommt in dem mit *Andante* bezeichneten langsamen Satz am deutlichsten zum Ausdruck. Dieser Satz wird von einem sehr gefühlvollen Violoncellosolo umrahmt, einer Art

köstliches Wiegenlied, in dem viele einen Vorläufer des Liedes *Immer leiser wird mein Schlummer* gesehen haben, das Brahms 1886 komponieren sollte. Das Klavier spielt niemals die Melodie, sondern denkt in filigranen Läufen und Verzierungen extrem plastisch über seinen harmonischen Hintergrund nach. Das schafft den Gesamteindruck, als würde das Klavier hier mit sich selbst redend so improvisieren, dass sich die motivische Durchführung in einen Bewusstseinsstrom auflöst. Es gibt in der Satzmitte eine von Klarinetten in Terzen und nachdenklichen Klavierarpeggios beherrschte Episode, die wie eine Übung in reiner Klanglichkeit wirkt. Doch die Klarinetten spielen ein genaues Zitat aus Brahms' Lied *Todessehnen*, das drei Jahre zuvor entstand, aber erst 1882 (als op. 86, Nr. 6) im Druck erschien—ein ungewöhnliches Eigenzitat für diesen Komponisten, das die tiefe persönliche Aussage des Satzes unterstreicht.

Der Schlusssatz, *Allegretto grazioso*, löst in einem spielerischen Rondo die angestaute Spannung auf, wobei er Melodien wie verkannte Perlen herumstreut (viele mit Brahms' geliebten ungarischen Rhythmen). Dieser Satz ist eine komplexe Mischung aus Rondo- und Sonatenform, der seine Kompliziertheit mit legerer Eleganz darbietet. Das Klavier produziert mit scheinbar kunstloser Leichtigkeit wiegende und unmittelbar einprägsame Themen. Doch gibt es hier eine immense Kunstfertigkeit, nicht nur in den zahlreichen subtilen rhythmischen Kontrasten, sondern auch in der „zigeunerischen“ Schwüle des zweiten Themas, im Mozart'schen Witz der Epigramme, die zwischen dem Solisten und Orchester hin- und hergeworfen werden, sowie in der ungezwungenen Selbstsicherheit bei der Orchesterbehandlung, die es Brahms gestattete, satte, beseelte

Orchesterpassagen zu komponieren, ohne auch nur einmal auf Trompeten oder Pauken zurückzugreifen.

Man könnte dieses Konzert als eine Art pianistische Autobiographie hören—ein Autobiographie von einem Komponisten, für den das Klavier und Klaviermusik im Zentrum seiner Kreativität standen. Den Eindruck sorgfältig strukturierter Improvisation im ersten Satz könnte man so plausibel als ein Porträt des jungen Virtuosen interpretieren, der seiner natürlichen Berufung (das Hornthema) folgt und seine Klaviertechnik äußerst selbstbewusst zur Schau stellt. Dann aber tritt das Scherzo dazwischen, in d-Moll, einer Tonart, die für Brahms tragische Assoziationen hatte. (Das kurz nach Schumanns Suizidversuch und dessen Einweisung in eine Nervenheilanstalt begonnene 1. Klavierkonzert bezeugt diese Aussage.) Das robuste und erfrischende, an Händel geschulte Trio repräsentiert vielleicht den rettenden Segen des Studierens und das Vermögen Alter Musik zur Aufmunterung und Stärkung des Komponisten, hatte Brahms doch Kraft aus seiner Beschäftigung mit Barockmusik geschöpft. Eine Frucht dieser Beschäftigung waren die *Händel-Variationen* op. 24.

Der langsame Satz würde dann eine Phase des Rückzugs darstellen, des Selbstgesprächs an der Tastatur, fast der Selbstauflösung. In Brahms' Solokompositionen fühlt man diese Stimmung am deutlichsten in den vielen späten Werken, die mit den in den 1870er Jahren komponierten Klavierstücken op. 76 begannen. Das wunderbare Hauptthema im langsamen Satz des 2. Klavierkonzerts wird allerdings dem Violoncello anvertraut. Das Klavier kreist darum herum, verziert es und tritt als untergeordneter Partner mit dem Cello in einen Dialog. Dieser Satz ähnelt stark einem

Duett aus Violoncello und Klavier. Mal ganz von der Sanftheit des Hauptthemas abgesehen legt diese Tatsache die Vermutung einer Verbindung mit Clara Schumann nahe. Vielleicht dachte Brahms an den langsamen Satz *Romanze* aus Claras in Jugendjahren komponiertem Klavierkonzert von 1835, das sogar noch stärker einem Violoncelloklavierduett gleicht. Auch das Liedzitat hat wahrscheinlich etwas mit Brahms' Gefühlen für Clara zu tun, besonders wenn der Text (von Max von Schenkendorf) von der „geheimen, schweren Last“ auf der Seele des Dichters spricht, die nur durch eine Vermählung mit dem „schwesterliche Wesen“ der Geliebten abgenommen werden könne. Die Vorwegnahme des Lieds *Immer leiser wird mein Schlummer* durch das Hauptthema geschieht dann auf einem potentiell tragischen Hintergrund, denn beide Melodien sind Lieder über den Tod oder die Sehnsucht nach ihm. Aber der sich durch ungarische Rhythmen auszeichnende Schlusssatz, eine lockere Beschwörung von Tanz und Lied, entschärft diese Tragik, indem er einen völlig anderen Aspekt von Brahms' Pianistik beleuchtet: sein beachtliches Repertoire an Unterhaltungs- und Entspannungswerken, allen voran die *Ungarischen Tänze* und *Liebeslieder-Walzer*. Dieser Schlusssatz hält an den höchsten künstlerischen Maßstäben fest (und ist keine Entspannung für den Pianisten), aber die in den Satz eingeflochtenen unterhaltsamen Elemente sind für ein ausgewogenes Porträt des Komponisten wichtig.

* * *

Diesem Porträt mangelt es natürlich an einem Epilog: eine Skizze über den Komponisten im Alter. Dafür muss man sich an Brahms' letzte Ausbeute von Soloklavier-

werken halten. Die bestehen aus vier als op. 116 bis op. 119 veröffentlichten Werksammlungen, alles zusammen 20 Stücken. Brahms komponierte darüber hinaus wahrscheinlich noch weitere Stücke, die er aber vernichtet haben muss. Der Großteil der veröffentlichten Stücke wurde zwischen 1891 und 1893, also um Brahms' 60. Geburtstag komponiert. In diesen kurzen und doch unendlich subtilen Werken komprimierte der Komponist seine lebenslangen Erfahrungen mit den Möglichkeiten des Klaviers. Einige Stücke gestatten noch einmal kurze Einblicke in das Feuer und die Energie von einst, aber die vorherrschende Stimmung—besonders in den mit „Intermezzo“ bezeichneten Stücken—ist nachdenklich, besinnlich, tief nach innen schauend. Gleichzeitig werden hier neue harmonische und satztechnische Effekte, rhythmische Doppeldeutigkeit, strukturelle Auslassung und eigensinnige Fantasie erkundet.

Die ersten drei der vier Klavierstücke op. 119 sind genau solche Intermezzi. Das erste, in h-Moll, ist ein hinreißendes *Adagio*, das Clara Schumann (die erste Person, der Brahms die meisten dieser späten Stücke zeigte) als „eine graue Perle“ bezeichnete. Das Material dieses Stückes wird aus einer Folge fallender Terzen entwickelt, eine Technik, die Brahms in vielen Zusammenhängen anwandte. Der musikalische Hauptgedanke ist ein abwärts gerichtetes Arpeggio, dessen einzelne Noten ausgehalten werden, um eine vieldeutige, sowohl h-Moll als auch D-Dur andeutende Harmonie zu schaffen, die im Zentrum des sehr leicht kontrastierenden Gedanken in der Satzmitte steht.

Das zweite und dritte Stücke beginnen mit rhythmischen Gesten, die sich durch Tonwiederholungen auszeichnen. Wo diese Geste jedoch im

Intermezzo in e-Moll (mit *Andantino un poco agitato* überschrieben) einen nervösen Pulsschlag im Daktylusrhythmus erzeugt, der einem charmanten Stottern gleicht, schafft sie im Intermezzo in C-Dur (*Grazioso e giocoso*) eine kapriziöse Achtelbewegung im $\frac{8}{8}$ -Takt mit einer nonchalanten Melodie in der Mittelstimme. Und während das Intermezzo in e-Moll in eine ziemlich große Gestalt wächst, in der der Mittelabschnitt sein Hauptthema in einen eleganten E-Dur-Walzer verwandelt, ist das Intermezzo in C-Dur kürzer und enthält gelungene humoristische Momente, die sich gegen Ende eigenwillig in fragile, regenbogenartige Arpeggios auflösen.

Im Gegensatz zu diesen sanften Intermezzi ist die Rhapsodie in Es-Dur, Brahms' letztes Klavierstück, im heroischen Ton gehalten, der gewöhnlich mit dieser Tonart assoziiert wird. Die Rhapsodie hat die gleiche kräftige Art, die man schon aus den zwei Rhapsodien op. 79 kennt, ist aber konzentrierter und entfaltet ihre Form mit der gleichen Freiheit und Spontaneität, die man von Werken aus der späten Schaffensphase

des Komponisten erwartet. Den Hintergrund zum Hauptthema—eine muskulöse, pulsierende Angelegenheit im $\frac{2}{4}$ -Takt mit asymmetrischen „ungarischen“ Phrasen im Fünfertakt—bilden ein Nebenthema aus glockenähnlichen Tonwiederholungen über dissonanten Harmonien und ein echt Brahms'sches zweites Thema in c-Moll mit einem starken Triolenrhythmus. Ein kontrastierender, mit *grazioso* überschriebener Abschnitt klingt mit seinen arpeggierten Akkorden und übereifrigen Verzierungen fast wie eine Salonmusikparodie. Brahms zögert die Rückkehr des Hauptthemas hinaus und stellt stattdessen witzige und anspielende Variationen davon vor. Auf dem Höhepunkt des Satzes taucht es endlich wieder als Ganzes auf, wird aber fast sofort wieder in der darauf folgenden Koda aufgebrochen, die dieses sonst überschwängliche Werk—and Brahms' gesamtes Klavierwerk—in einem strengen es-Moll beschließt. Diese Tonart war, fast mit Sicherheit nicht zufällig, auch die Tonart von Brahms' erstem veröffentlichtem Klavierstück, dem Scherzo op. 4.

CALUM MACDONALD © 2006
Übersetzung ELKE HOCKINGS

