



VOLODOS

PLAYS BRAHMS



JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

PIECES FOR PIANO, OP. 76 NOS. 1-4

Klavierstücke op. 76 Nr. 1-4

Pièces pour piano, op. 76 n^{os} 1-4

- Capriccio, op. 76 No. 1 in F-sharp minor (fis-moll / fa dièse mineur)
1 *Un poco agitato, Unruhig bewegt* 3:31
- Capriccio, op. 76 No. 2 in B minor (h-moll / si mineur)
2 *Allegretto non troppo* 3:33
- Intermezzo, op. 76 No. 3 in A-flat major (As-Dur / la bémol majeur)
3 *Grazioso, Anmutig, ausdrucksvoll* 2:28
- Intermezzo, op. 76 No. 4 in B-flat major (B-Dur / si bémol majeur)
4 *Allegretto grazioso* 2:22

THREE INTERMEZZI, OP. 117 NOS. 1-3

Drei Intermezzi op. 117 Nr. 1-3

Trois Intermezzi, op. 117 n^{os} 1-3

- Intermezzo, op. 117 No. 1 in E-flat major (Es-Dur / mi bémol majeur)
5 *Andante moderato* 5:32
- Intermezzo, op. 117 No. 2 in B-flat minor (b-moll / si bémol mineur)
6 *Andante non troppo e con molto espressione* 5:15
- Intermezzo, op. 117 No. 3 in C-sharp minor (cis-moll / ut dièse mineur)
7 *Andante con moto* 6:39

SIX PIECES FOR PIANO, OP. 118 NOS. 1-6

Sechs Klavierstücke op. 118 Nr. 1-6

Six pièces pour piano, op. 118 n^{os} 1-6

- Intermezzo, op. 118 No. 1 in A minor (a-moll / la mineur)
8 *Allegro non assai, ma molto appassionato* 1:57
- Intermezzo, op. 118 No. 2 in A major (A-Dur / la majeur)
9 *Andante teneramente* 6:19
- Ballade, op. 118 No. 3 in G minor (g-moll / sol mineur)
10 *Allegro energico* 3:23
- Intermezzo, op. 118 No. 4 in F minor (f-moll / fa mineur)
11 *Allegretto un poco agitato* 2:46
- Romance, op. 118 No. 5 in F major (F-Dur / fa majeur)
12 *Andante* 4:12
- Intermezzo, op. 118 No. 6 in E-flat minor (es-moll / mi bémol mineur)
13 *Andante, largo e mesto* 6:11

ARCADI VOLODOS, PIANO



Total time: 54:10 • © & © 2017 Sony Music Entertainment • Recording Producer Friedemann Engelbrecht / Julian Schwenkner (January 5th & 6th 2017) • Recording Engineer: Wolfgang Schiefermair & Tom Russbüldt • Editing & Mastering Sebastian Nattkemper • Recorded at TeldeX Studio Berlin: June 23-27, 2015 (Op. 118) / September 1-4, 2016 (Op. 117) / January 4-8, 2017 (Op. 76) • Steinway piano tuner: Michel Brandjes • Photos: Marco Borggreve • Artwork: Demus Design • www.volodos.com • www.sonyclassical.com

STYLISTIC EVOLUTIONS

Once again he mistrusted himself. When Brahms repaired to his favourite summer retreat at Bad Ischl in the Salzkammergut in May 1892, he did not even pack any music manuscript paper. Was he really planning not to write anything? Instead, he took with him plenty of books and scores, the weightiest of which was the first volume of the *Denkmäler deutscher Tonkunst* (Monuments of German Music), which, devoted to Samuel Scheidt, had just appeared in print. Brahms had always taken a keen interest in composers of a much earlier age: Scheidt, Schütz and Sweelinck as well as Couperin and Bach. But then, some time after his arrival in Bad Ischl, he wrote to his confidant, the archivist and librarian Eusebius Mandyczewski, and asked him to send him some music manuscript paper. On receiving it, he began work on his Piano Pieces op. 116 and three works that were published that November as his Three Intermezzos op. 117. Intermezzos – why such a casual title for such pioneering works?

“They reveal the whole range of Brahms’s genius,” explains Arcadi Volodos, who regards Brahms’s late piano works, including the op. 119 set, as some of the greatest ever written. “By this stage of his career Brahms had already demonstrated his complete mastery of every large-scale form: he had written symphonies, concertos and sonatas. But now he turned to a miniature format and poured all of his experience into it. His style was now uncommonly compact and at the same time supremely personal. I find that very moving.”

Brahms himself once described his Three Intermezzos op. 117 as “lullabies for my sorrows”, albeit never saying anything concrete to explain what he meant by this. Was he suffering increasingly from loneliness? Was he now exercised by the idea of transience, as he was only a few years later, when he wrote his *Four Serious Songs*? Even the first of these Intermezzos is strikingly simple. Once again Brahms made use of Johann Gottfried Herder’s collection of poems *Stimmen der Völker* (Voices of the Nations), an anthology from which he had already lifted a number of lines as an introduction to his First Ballade op. 10 in 1854. Now he noted down the lines: “Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön! Mich dauert’s sehr, dich weinen sehn” (“Balow, my babe, lye still and sleipe! / It grieves me sair to see thee weipe”). These lines are taken from Herder’s *Lullaby of an Unhappy Mother* and refer to Anne Bothwell, believed to be the daughter of the Bishop of Orkney. Her lover, Sir Alexander Erskine, had died in battle in 1640.

Fired by his great love of song, Brahms transformed this original Scottish lullaby into a simple folksong with a rocking 6/8-metre. Its outer sections bask in the key of E-flat major, but its middle section suddenly leaves no room for any idyllic thoughts and here the music shifts to the key of E-flat minor, a key that Brahms rarely used. When he did so, it was generally to indicate borderline experiences, as in his Horn Trio’s Adagio mesto. According to Christian Friedrich Daniel Schubart in his *Ideas on an Aesthetic of Music*, E-flat minor expresses “a sense of anxiety felt by the soul in its deepest distress, brooding despair and the blackest depression”. As a result, Arcadi Volodos is convinced that this music “opens a new door on a world that we cannot really explain or define, it is a world that exists not in life but not in death either.”

Brahms forged subtle harmonic links between all three Intermezzos. Could it be argued, then, that he turned them into a crypto-cycle reminiscent of Mozart’s last three symphonies or Beethoven’s final sonatas, all of which belong together on a microcosmic level? Brahms’s early biographer Max Kalbeck even suspected that the third Intermezzo, too,



could be traced back to Herder's *Stimmen der Völker* and specifically to the lines "O weh! O weh, hinab ins Tal, / Und weh, und weh den Berg hinan!" (O woe! O woe, down valley-wards, / And woe and woe, now mountain-wards!) Indeed, if these words are placed beneath the opening bars of Brahms's music, text and melody will be found to fit together seamlessly. The wistfully melancholic character of this passage – Herder's poem contains the line "Denn ach! mein Leben ist mir schwer" (For ah, my life is hard to bear) – is significant, especially for the later Brahms. At the same time, however, Arcadi Volodos warns against seeing too close a connection between this melancholy and a particular situation in the composer's life. "No matter whether it's joy, love, passion or, indeed, melancholy – all of this is found in real life, even in the lives of the great composers. But in music these states of mind acquire a higher, more refined and sublimated state."

In April 1893 Brahms left for a visit to Italy, his eighth such visit. On this occasion he was seeking to escape from the fuss associated with his sixtieth birthday. On his return he spent a week in Vienna before leaving for his annual holiday in Bad Ischl, where he added a further ten piano pieces to the ones that he had written the previous year. Of these new works, six were collected together as his op. 118, the remaining four as his op. 119. They were to be his last contribution to the medium. He gave only one public recital during the 1893–94 season – it took place in the Bösendorfer Saal in Vienna on 21 December 1893 but did not include any of his new works, a decision that suggests that he lacked the resolve of his earlier period and did not consider them suitable for a performance in a relatively large hall. As a result, it was not Brahms himself who introduced them to the world. The op. 117 *Intermezzos* were premiered by Heinrich Barth in Berlin in January 1893, while the op. 118 *Piano Pieces* received their first performances in London at two concerts in January and March 1894. The pianist was Ilona Eibenschütz, a pupil of Clara Schumann. According to *The Observer*, it was "hardly possible to imagine better performances of these beautiful works". Eibenschütz performed all six pieces, this time as a group, at a further recital in April. According to her reminiscences, Brahms himself played the op. 118 and op. 119 collections to her one summer's afternoon in Bad Ischl in 1893.

When Fritz Simrock agreed to publish these works, a lively, not to say heated, discussion ensued between publisher and composer, since Brahms insisted on the strikingly neutral title of "Piano Pieces". As recently as 1892 he had agreed to the title "Fantasies" for the seven pieces that Simrock published that year, but now he refused to accept any of Simrock's proposed alternatives, whether "Character-Pieces", "Monologues" or "Improvisations". He wanted nothing that had a Romantic ring to it but preferred the abstract objectivity of the term "Piano Pieces". As early as 1880, Brahms had written to his friend Elisabeth von Herzogenberg in the context of his *Two Rhapsodies* op. 79 to say that "I am always most taken by the meaningless term 'piano pieces' precisely because it says nothing". As Arcadi Volodos observes, this also indicates that Brahms "was not striving to foment a pianistic revolution in the way that Chopin and Liszt had done; Brahms was at pains above all to refine his own musical style".

The neutral generic term "Piano Pieces" may also be seen as a harbinger of modernism – think only of similarly titled works by composers from Schoenberg to Wolfgang Rihm. In the case of the op. 118 pieces, Brahms himself provided headings to the individual works: four *intermezzos*, one *ballade* and one *romance*. Each piece is given an Italian performance marking. The fact that the order of the six works was not fixed from the outset implies that here, unlike the op. 117 pieces, we are not dealing with a cycle but with a carefully considered dramaturgy in which drama and lyricism alternate.

"This is music that accompanies you all your life," says Arcadi Volodos, "like the Bible or the great works of Beethoven." Volodos developed an early enthusiasm for Brahms – the symphonies, above all, had a lasting effect on him from the very first time he encountered them. He heard the piano concertos in performances by Gilels and Schnabel, the solo works in ones by Wilhelm Kempff and other major figures of the 20th century. "Brahms touches my soul directly," Volodos admits. Has his approach to this music changed over time? "Not fundamentally, it has been my constant companion in life. I have often played these works in the concert hall and the same is true of some of the early variations, but they needed time to mature, allowing me to delve as far as possible into their deepest strata in preparation for the present recording." That is why he prefers a piano that has been played in over a period of around two decades. "To my ears modern concert grands often sound too brilliant and in places even aggressive, perhaps so that they are better able to assert themselves in the face of a large symphony orchestra. An older instrument has more colours at its disposal. For this intimate music in particular a wide range of colours and nuances is a basic precondition."

For a long time Brahms had written nothing for the piano when he began work on his op. 76 *Piano Pieces* in Pörtlach in 1878. Fifteen years had elapsed since his *Paganini Variations* op. 35. If we ignore the various sets of variations, then the break is even longer, dating back to the op. 10 *Ballades* of a quarter of a century earlier. Now Brahms risked making a fresh start, and for Arcadi Volodos these *Piano Pieces* represent "an introduction, a foretaste of the late, even more intimate works. They reflect an evolution in Brahms's output, now even his notation is different from that found in the earlier pieces, while his ideas now revolve around very different themes."

In the op. 76 *Piano Pieces* it is still possible to detect something of the spirit of Schumann and Chopin, a spirit no longer identifiable in the later works. Clara Schumann described the *A major Intermezzo* from the second part as "very Chopinesque" and expressed her astonishment at the technical hurdles placed in the performer's way. In her letters she describes them as "terribly difficult" and as "mostly really very difficult". In spite of this the op. 76 set reveals a quality that emerges even more clearly from the op. 78 *Violin Sonata*, where Brahms may be found experimenting with various ways of turning poetry into purely instrumental music. Moreover, he had studied the works of a much earlier generation of composers in such detail that he was now – in his early fifties – able to refine his own musical language on the basis of these much earlier works. The filigree character-pieces whose "inexpressible depths" – to quote Arcadi Volodos – Brahms was to explore in his final works become arguably the most personal that Brahms bequeathed to posterity – and here he succeeds without any outside influence.

Christoph Vratz
Translation: texthouse



STILISTISCHE EVOLUTIONEN

Er misstraute mal wieder sich selber. Als Johannes Brahms im Mai 1892 sein geliebtes Sommerdomizil in Bad Ischl im Salzkammergut bezog, hatte er nicht mal Notenpapier im Gepäck. Ob er wirklich plante, nichts zu komponieren? Stattdessen hatte er reichlich Bücher und Notenausgaben eingesteckt, vor allem den ersten Band der *Denkmäler deutscher Tonkunst*, der sich Samuel Scheidt widmete und gerade erschienen war. Brahms hatte sich immer schon brennend für die Alten Meister, für Scheidt, Schütz und Sweelinck, für Couperin und Bach interessiert. Eines Tages bat Brahms dann doch seinen Vertrauten, den Archivar und Bibliothekar Eusebius Mandyczewski, um Zusendung von leerem Notenpapier, und begann mit der Niederschrift der Klavierstücke op. 116 und dreier Werke, die noch im November 1892 als Intermezzi op. 117 veröffentlicht werden. Intermezzi, Zwischenspiele – ein solch beiläufiger Titel für solch zukunftsweisende Werke?

»In ihnen zeigt sich die ganze Genialität von Brahms«, erklärt Arcadi Volodos, der die späten Klavierstücke, op. 119 eingeschlossen, zu den größten Werken der Klavierliteratur zählt. »Brahms beherrschte zu diesem Zeitpunkt längst die großen Formen, er hatte Symphonien geschrieben, Konzerte, Sonaten. Doch dann wendet er sich einem Miniaturformat zu und legt all seine Erfahrungen da hinein. Er komponiert nun ungemein kompakt und zugleich so persönlich. Das ist ergreifend.«

Brahms selbst hat die drei Intermezzi op. 117 einmal als »Wiegenlieder meiner Schmerzen« bezeichnet, freilich ohne konkret zu werden, was damit gemeint sei. Litt er vermehrt an Einsamkeit? Beschäftigte er sich verstärkt mit der Vergänglichkeit wie einige Jahre später in den *Vier ernsten Gesängen*? Schon das erste der Intermezzi ist auffallend schlicht. Erneut bedient sich Brahms bei Johann Gottfried Herder und dessen Gedichtsammlung *Stimmen der Völker*. Schon seiner ersten Ballade op. 10 hatte Brahms einige Zeilen aus dieser Sammlung vorangestellt, nun notiert er: »Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön! Mich dauert's sehr, dich weinen sehn.« Bei Herder lautet der Titel *Wiegenlied einer unglücklichen Mutter* und bezieht sich auf Anne Bothwell, wahrscheinlich die Tochter eines Bischofs von Orkney, deren Geliebter Sir Alexander Erskine 1640 in einem Kampf umgekommen war.

Dieses ursprünglich schottische Wiegenlied verwandelt Brahms, der Lied-Liebhaber, in einen schlichten Gesang volksliedhafter Prägung mit wiegendem 6/8-Takt, Es-Dur-selig. Doch der Mittelteil lässt für Idylle plötzlich keinen Raum mehr, Brahms komponiert nun in es-Moll, eine Tonart, die er nur selten verwendet und die meist auf Grenzerfahrungen hindeuten, wie im *Adagio mesto* seines Horntrios. Es-Moll spiegelt, nach Christian Friedrich Daniel Schubarts *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Empfindungen »der Bangigkeit des aller tiefsten Seelendrangs; der hinbrütenden Verzweiflung; der schwärzesten Schwermuth«. Daher ist Arcadi Volodos auch davon überzeugt, dass diese Musik »eine neue Tür öffnet, hin zu einer Welt, die man nicht wirklich erklären und bestimmen kann, es ist eine Welt, die nicht im Leben, aber auch nicht im Tod existiert.«

Brahms hat alle drei Intermezzi harmonisch miteinander verbunden, auf sehr subtile Weise. Ein versteckter Zyklus, ähnlich wie etwa bei Mozarts letzten drei Symphonien oder Beethovens letzten Sonaten, die auf mikroskopischer Ebene miteinander zusammenhängen? Schon der frühe Brahms-Biograph Max Kalbeck hat vermutet, dass auch das dritte Intermezzo auf Herders *Stimmen der Völker* zurückgeht, und zwar auf den Text »O weh! o weh, hinab ins Tal, / Und weh, und weh den Berg hinan!« Unterlegt man



diese ersten Zeilen dem Beginn von Brahms' Musik, so fügen sie sich nahtlos mit der Melodie zusammen. Der wehmütig-melancholische Charakter – bei Herder heißt es später: »Denn ach! mein Leben ist mir schwer!« – ist bezeichnend, besonders für den späten Brahms. Gleichzeitig aber warnt Arcadi Volodos davor, diese Melancholie allzu sehr mit einer bestimmten Lebenssituation gleichzusetzen. »Egal ob Freude, Liebe, Leidenschaft oder eben auch Melancholie – all das findet sich im realen Leben, und auch im Leben der großen Komponisten. Aber in der Musik erreichen diese Zustände einen höheren, verfeinerten, sublimierten Zustand.«

Im April 1893 brach Brahms zu einer Italien-Reise auf, es war seine achte. Er wollte dem Trubel rund um seinen 60. Geburtstag entgehen. Als er zurückkehrte, blieb ihm nur eine Woche in Wien, bevor er sich erneut für die Sommerzeit in Richtung Ischl verabschiedete. Den im Vorjahr entstandenen Klavierstücken fügte er nun weitere zehn hinzu. Sechs davon fasste er zu seinem Opus 118 zusammen, die vier anderen zu Opus 119. Es sollten seine letzten Klavierwerke sein. Dass Brahms keines dieser Stücke auf das Programm seines einzigen Konzertauftritts in der Saison 1893/94 gesetzt hat, am 21. Dezember in Wien, legt nahe, dass er sie nicht für geeignet hielt, um sie mit der Entschlossenheit früherer Jahre in einem größeren Saal zu präsentieren. So erfolgten die Uraufführungen auch nicht durch Brahms selbst. Die Intermezzi op. 117 spielte Heinrich Barth im Januar 1893 erstmals in Berlin, die Klavierstücke op. 118 hatten ihre Premiere in zwei Etappen in London, im Januar und März 1894 mit der von Clara Schumann ausgebildeten Pianistin Iona Eibenschütz. Im *Observer* war daraufhin zu lesen, man könne sich »schwerlich bessere Interpretationen dieser wundervollen Werke vorstellen«. Im April spielte Eibenschütz dann die sechs Stücke erneut, diesmal en bloc. Ihren Erinnerungen zufolge soll Brahms selbst ihr die beiden Sammlungen op. 118 und 119 vorgespielt haben, an einem Nachmittag im Sommer 1893 in Bad Ischl.

Als Fritz Simrock die Drucklegung plante, ging es zwischen Komponist und Verleger heftig hin und her, denn Brahms bestand auf dem auffallend neutralen Titel »Klavierstücke«. Noch bei op. 116 hatte er sich auf den Begriff »Fantasien« eingelassen. Doch jetzt wollten ihm alle Alternativen – »Charakterstücke«, »Monologe«, »Improvisationen« – nicht gefallen, er lehnte jeden romantisierenden Begriff ab und zog stattdessen die abstrahierende Objektivität des Begriffs »Klavierstücke« vor. Schon 1880, im Zusammenhang mit den beiden Rhapsodien op. 79, hatte Brahms seiner Freundin Elisabet von Herzogenberg gestanden, »dass ich für das nichtssagende Wort ›Klavierstücke‹ immer am meisten eingenommen bin, eben weil es nichts sagt«. Das zeigt auch, wie Arcadi Volodos es formuliert, dass Brahms »keine pianistische Revolution angestrebt hat, so wie es Chopin oder Liszt gelungen ist; Brahms ging es vor allem darum, seinen eigenen musikalischen Stil zu verfeinern«.

Hinter dem neutralisierenden Sammelbegriff »Klavierstücke«, der gleichzeitig auch als Vorbote der Moderne zu werten ist – man denke nur an gleichlautende Titel von Schönberg bis Wolfgang Rihm – verbergen sich in op. 118 vier »Intermezzi«, eine »Ballade« und eine »Romanze«, denen Brahms jeweils eine italienische Spiel-Anweisung vorangestellt hat. Dass für Brahms die Reihenfolge der sechs Stücke keineswegs von vornherein festgelegt war, lässt darauf schließen, dass er hier, in Abgrenzung zu op. 117, nicht an einen Zyklus, sondern an einen sorgsam erwogenen dramaturgischen Ablauf gedacht hat, abwechselnd zwischen einem dramatischeren und einem lyrischen Stück.

»Diese Musik ist ein Lebensbegleiter, wie die Bibel oder die großen Beethoven-Werke.« Arcadi Volodos hat sich schon in frühen Jahren für Brahms begeistert – vor allem die Symphonien haben beim ersten Hören einen prägenden Eindruck hinterlassen. Die Klavierkonzerte hat er mit Emil Gilels und Artur Schnabel gehört, die Solowerke mit Wilhelm Kempff und anderen Granden des 20. Jahrhunderts. »Brahms berührt unmittelbar meine Seele«, gesteht Volodos. Hat sich sein Zugang zu dieser Musik im Laufe der Zeit verändert? »Nicht grundsätzlich, sie begleitet mein Leben. Ich habe diese Werke, wie auch einige der frühen Variationen, schon oft im Konzert gespielt, aber sie mussten, um möglichst in ihre tiefen Schichten vorzudringen, bis zu dieser Einspielung reifen.« Daher bevorzugt Volodos einen Flügel, der schon rund zwei Jahrzehnte lang eingespielt wurde. »Die neuen Flügel klingen mir oft zu brillant, stellenweise auch aggressiv, vielleicht damit sich gegen ein großes Orchester besser behaupten. Ein älteres Instrument verfügt über mehr Farben. Gerade für diese intime Musik ist ein Reichtum an Farben und Nuancen Grundvoraussetzung.«

Lange hatte Johannes Brahms als Klavier-Komponist geschwiegen, bevor er 1878 in Pörtschach die Arbeit an seinen Klavierstücken op. 76 begann. Fünfzehn Jahre waren seit den Paganini-Variationen op. 35 vergangen. Zieht man die verschiedenen Variationenwerke einmal ab, so reicht die Pause sogar bis zu den Balladen op. 10 zurück, also knapp ein Vierteljahrhundert weit. Nun also wagt Brahms einen Neuanfang, und für Arcadi Volodos bilden diese Klavierstücke »den Auftakt, einen Vorgeschmack zu den späten, noch intimeren Werken. Sie spiegeln eine Evolution in Brahms' Schaffen, jetzt notiert er anders als noch in den Frühwerken, seine Gedanken kreisen um ganz andere Themen.«

Noch schimmert, im Gegensatz zu den späteren Werken, in den Stücken op. 76 ein wenig vom Geist Schumanns und Chopins durch. Clara Schumann, die das A-Dur-Intermezzo aus dem zweiten Teil »sehr Chopinsch« nannte, staunte ob der technischen Hürden, die Brahms hier eingebaut hat; »furchtbar schwer« oder »wirklich meist recht schwer« schreibt sie in ihren Briefen. Dennoch zeigt sich in der Sammlung op. 76, was etwa in der Violinsonate op. 78 noch deutlicher zutage tritt: Brahms experimentiert zunehmend mit der Umsetzung von Lyrik in reine Instrumentalmusik. Außerdem hat er die Alten Meister so genau studiert, dass er nun, mit über fünfzig Jahren, auf dieser Grundlage seine eigene Tonsprache zu verfeinern beginnt. Die filigranen Charakterstücke, deren »unaussprechliche Tiefe«, so Arcadi Volodos, Brahms in den letzten Werken erreicht, werden, ohne jeden Einfluss von außen, zum vielleicht Persönlichsten, was uns der Komponist hinterlassen hat.

Christoph Vratz



ÉVOLUTIONS STYLISTIQUES

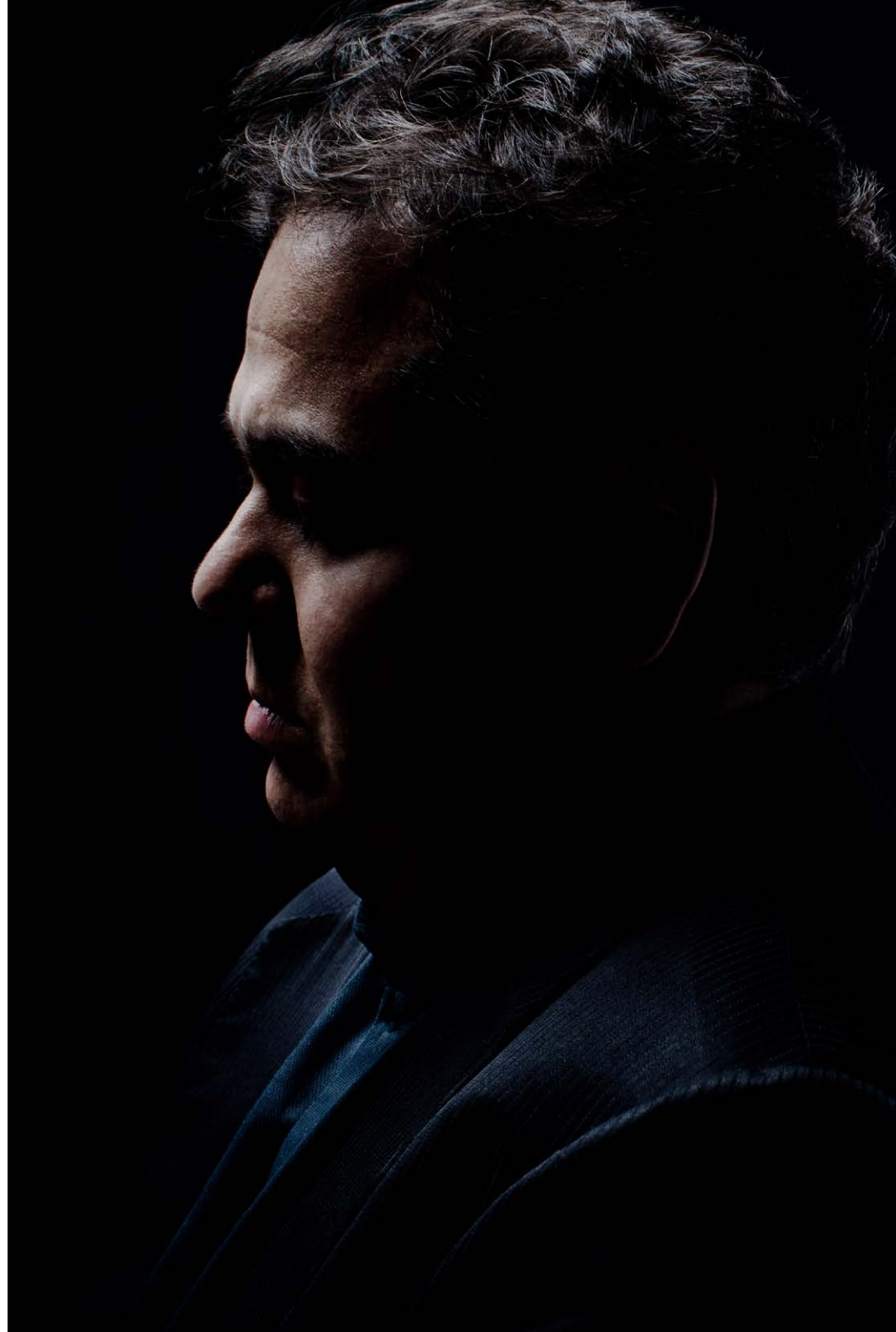
Sans doute manquait-il encore une fois de confiance en lui. Lorsqu'il partit rejoindre sa chère résidence d'été à Bad Ischl dans le Salzkammergut en mai 1892, Johannes Brahms n'avait pas même glissé de papier à musique dans ses bagages. Envisageait-il vraiment de ne pas composer ? À la place, il emportait de nombreux livres et partitions, dont le premier volume des *Denkmäler deutscher Tonkunst* (Monuments de l'art musical allemand), consacré à Samuel Scheidt, qui venait d'être publié. Brahms avait de tout temps porté un grand intérêt aux maîtres anciens, à Scheidt, Schütz et Sweelinck, à Couperin et Bach. Néanmoins, il finit par prier son ami le bibliothécaire et archiviste Eusebius Mandyczewski de lui envoyer du papier à musique, sur lequel il commence à transcrire les *Klavierstücke* (Pièces pour piano), op. 116 et trois œuvres qui paraîtront en novembre 1892 sous le titre de « Intermezzi », op. 117. Intermezzi, intermèdes – un titre aussi banal pour des œuvres aussi prophétiques ?

« Toute la génialité de Brahms est là », explique Arcadi Volodos, qui range les derniers opus du compositeur – opus 119 inclus – parmi les sommets de la littérature pour piano. « À cette époque, Brahms maîtrisait depuis longtemps la grande forme, il avait composé des symphonies, des concertos, des sonates. Mais maintenant il se tourne vers un format miniature où il concentre toute l'expérience acquise. Il compose désormais d'une manière très dense et éminemment personnelle. C'est émouvant. »

Brahms a qualifié un jour les trois *Intermezzi*, op. 117 de « berceuses de mes douleurs », sans préciser ce qu'il entendait par là. La solitude lui pesait-elle de plus en plus ? Ou s'agit-il d'une méditation sur l'impermanence des choses, comme quelques années plus tard dans les *Quatre Chants sérieux* ? Le premier des trois Intermezzi frappe par sa sobriété. Brahms fait ici une nouvelle fois emprunt au recueil de poésies *Voix des peuples* de Johann Gottfried Herder. Comme jadis pour sa première Ballade op. 10, il place en exergue du premier Intermezzo quelques vers extraits de ce recueil : « Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön ! Mich dauerts sehr, dich weinen sehn. » (Dors, mon enfant, dors sagement ! J'ai tant de peine à te voir pleurer.) Chez Herder, le poème correspondant s'intitule « Berceuse d'une mère malheureuse » et concerne une dénommée Anne Bothwell, probablement la fille d'un évêque d'Orkney, dont l'amant Sir Alexander Erskine mourut au combat en 1640.

Brahms donne à cette berceuse d'origine écossaise la forme d'un air populaire très simple, sur un rythme à 6/8 cadencé et dans un mi bémol majeur serein. Mais l'idylle disparaît avec la section médiane en mi bémol mineur, tonalité rare dans l'œuvre de Brahms et qui signale généralement des moments extrêmes, par exemple l'Adagio mesto du Trio avec cor. Selon ce qu'écrit Christian Friedrich Daniel Schubart dans *Idées pour une esthétique de la musique*, mi bémol mineur reflète des sentiments « d'anxiété de l'âme en proie au plus profond désarroi, de sombre désespoir, de la mélancolie la plus noire ». Arcadi Volodos est d'ailleurs convaincu que cette musique « ouvre une nouvelle porte, vers un monde qu'on ne peut pas vraiment expliquer ni définir, un monde qui n'existe ni dans la vie, ni dans la mort. »

Les trois Intermezzi de l'opus 117 sont unis par des liens harmoniques très subtils. Faut-il y voir un cycle dissimulé, comme les trois dernières symphonies de Mozart ou les trois dernières sonates pour piano de Beethoven, reliées entre elles à l'échelle microscopique ? Un des premiers biographes de Brahms, Max Kalbeck, pensait que le troisième



Intermezzo renvoie lui aussi aux *Voix des peuples* de Herder, plus précisément au texte « O weh ! o weh, hinab ins Tal,/ Und weh, und weh den Berg hinan ! » (Hélas ! descendre vers la plaine,/ Hélas ! gravir la montagne!) Placés sous la musique de Brahms, ces premiers vers s'adaptent parfaitement à la mélodie. Le caractère profondément mélancolique de cet intermezzo – le texte se poursuit chez Herder : « Car la vie, hélas ! me pèse ! » – est caractéristique des dernières productions de Brahms. Mais Arcadi Volodos refuse d'associer cette mélancolie à des éléments biographiques trop clairement définis. « La joie, l'amour, la passion ou la mélancolie, tout cela existe dans la vraie vie, et dans la vie des compositeurs. Mais à travers la musique ces sentiments sont portés à un état supérieur, décantés, sublimés. »

En avril 1893, Brahms entreprit un voyage en Italie, c'était son huitième. Il fuyait les festivités de son soixantième anniversaire. À son retour, il ne resta qu'une semaine à Vienne avant le départ estival pour Bad Ischl, où il allait composer dix pièces pour piano dans la lignée de celles écrites l'année précédente. Six seront réunies pour former l'opus 118, les quatre autres pour former l'opus 119. Ce sont ses ultimes compositions pour le piano. Le fait que Brahms n'en ait mise aucune au programme de son unique concert de la saison 1893-1894, le 21 décembre à Vienne, suggère qu'elles n'étaient pas destinées prioritairement à l'exécution dans une grande salle. Ces œuvres n'ont donc pas été créées par Brahms personnellement. C'est Heinrich Barth qui joua les *Intermezzi*, op. 117 pour la première fois en public, à Berlin en janvier 1893 ; la création des *Klavierstücke*, op. 118 eut lieu en deux étapes à Londres, en janvier et mars 1894, par une élève de Clara Schumann, Iona Eibenschütz. L'*Observer* observa à cette occasion qu'il était « pratiquement impossible d'imaginer meilleure interprétation de ces œuvres splendides ». Eibenschütz redonna les six œuvres en avril, cette fois en bloc. Elle écrit dans ses mémoires que Brahms avait joué devant elle les deux recueils op. 118 et 119, un après-midi d'été 1893 à Bad Ischl...

Au moment de faire imprimer les œuvres, les échanges entre le compositeur et son éditeur Fritz Simrock allèrent bon train, car Brahms insistait pour conserver le titre anodin de « Pièces pour piano ». Il avait accepté l'appellation « Fantaisies » pour l'op. 116, mais refusait désormais toute autre alternative – « pièces de caractère, monologues, improvisations » –, préférant l'objectivité abstraite à un quelconque terme à connotation romantique. Dès 1880, dans un échange à propos de ses deux *Rhapsodies* op. 79, Brahms avait avoué à son amie Elisabeth von Herzogenberg « préférer généralement le terme insignifiant de " Klavierstücke ", justement parce qu'il ne signifie rien ». Pour Arcadi Volodos, cela montre aussi que Brahms « n'envisageait pas une révolution pianistique, telle que l'ont accomplie Chopin ou Liszt ; Brahms travaillait avant tout à raffiner son propre style musical. »

Derrière le terme générique de « Pièces pour piano » – titre également précurseur, puisqu'on le retrouve de Schoenberg à Wolfgang Rihm – se cachent dans l'op. 118 quatre « Intermezzi », une « Ballade » et une « Romanze » qui portent des indications de tempo en italien. Brahms n'ayant pas fixé d'emblée l'ordre de succession des six morceaux, on peut présumer qu'il ne s'agit pas d'un cycle comme l'opus 117, mais simplement d'une succession soigneusement calculée, où une page dramatique alterne avec une lyrique.

« Cette musique accompagne ma vie, comme la Bible ou les grandes œuvres de Beethoven. » Arcadi Volodos a été très jeune séduit par Brahms – les symphonies, en particulier, l'ont fortement impressionné quand il les a découvertes. Il a écouté les concertos pour piano par Emil Gilels et Artur Schnabel, les œuvres pour piano solo par Wil-

helm Kempff et d'autres grands maîtres du XX^e siècle. « Brahms me parle directement au cœur », dit Volodos. Son rapport à cette musique a-t-il évolué avec le temps ? « Pas fondamentalement, elle m'accompagne. J'ai joué souvent ces œuvres en concert, ainsi que certains cycles de variations plus anciens, mais elles ont eu besoin de mûrir avant de les enregistrer, pour pénétrer aussi loin que possible dans les couches profondes. » C'est pour cela que Volodos a choisi un instrument vieux d'une vingtaine d'années. « Je trouve les pianos de concert flambant neufs souvent trop brillants, voire agressifs, peut-être pour mieux s'imposer face à un grand orchestre. Un instrument plus âgé offre plus de couleurs. Et une riche palette de nuances est indispensable pour cette musique si intime. »

Johannes Brahms n'écrivait plus pour le piano depuis longtemps lorsqu'il entama la composition des *Klavierstücke*, op. 76 en 1878 à Pörtlach. Quinze ans s'étaient écoulés depuis les *Variations sur un thème de Paganini*, op. 35 ; si l'on fait abstraction des divers cycles de variations, la pause remontait même jusqu'aux *Ballades*, op. 10 près d'un quart de siècle plus tôt. Brahms revient donc au piano, et ces morceaux constituent selon Arcadi Volodos « un avant-goût des œuvres à venir, qui seront encore plus intimistes. Ils marquent une évolution dans sa production, Brahms compose désormais autrement, ses préoccupations sont différentes. »

Contrairement aux opus ultérieurs, on trouve encore dans l'opus 76 des traces de l'esprit de Schumann et Chopin. Clara Schumann, qui trouvait l'Intermezzo en la majeur de la seconde partie « très chopinien », fut surprise par leur difficulté technique : « affreusement difficiles » ou « le plus souvent franchement difficiles » écrit-elle dans ses lettres. Mais l'opus 76, comme la Sonate pour violon op. 78, montre avant tout que Brahms cherche à transformer la poésie en musique pure. En outre, il a si bien étudié les vieux maîtres qu'il commence maintenant, à plus de cinquante ans, à raffiner son propre langage musical sur cette base. Ces pièces de genre délicates où Brahms atteint une « profondeur inexprimable », selon Arcadi Volodos, sont peut-être le legs le plus personnel du compositeur.

Christoph Vratz
Traduction : texthouse

