

BRAHMS

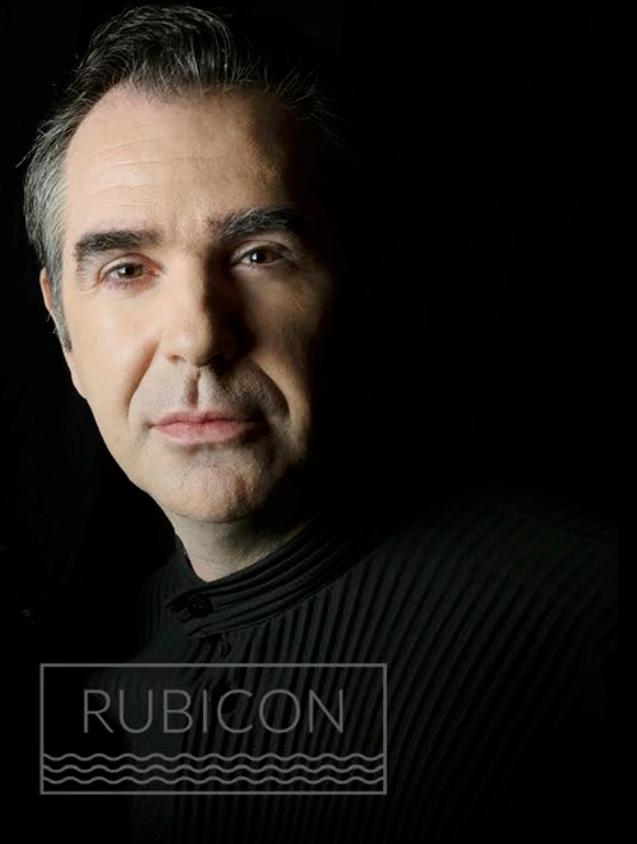
PIANO TRIOS 2 & 3



DAVID
HAROUTUNIAN



SOFYA
MELIKYAN



MIKAYEL
HAKHNAZARYAN

We never had a choice but to record Brahms.

Brahms is at the very source of our desire to record our first album. After so many years spent playing these Trios, all three of us were keen to join together to play these masterpieces, which have been an intrinsic part of our lives. Together, we had the feeling that we were taking on something even more precious and personal, that can only be shared with people one is very close to. Brahms is not something you shout – you whisper in the audience’s ear.

Brahms, who was born in Hamburg but made his name in Vienna, is the composer who best embodies the bridge between the spirit of traditional Armenian culture and our classical Western culture. The way he drew his inspiration from Hungarian folklore constantly reminds us of our own roots and our own ancestral history. To play Brahms is first of all to enter a dialogue with his soul, in order to be able to fully communicate all its fragile humanity.

Mikayel Hakhnazaryan

Translation: Saul Lipetz

It was part of the natural order of things that young Brahms, a prodigiously talented pianist, should make music with gifted friends for their shared private pleasure. Those early explorations of chamber music proved both blessing and curse: they introduced the aspiring composer to works of the highest craft and beauty; they also caused him to doubt the quality and strength of his own musical invention. Beethoven, above all, became the measure by which the relentlessly self-critical Brahms judged his latest compositions: ‘You do not know what it is like, hearing his footsteps constantly behind one,’ he reflected in later life. Beethoven’s metaphorical shadow may have been hard for Brahms to bear. Yet the central presence of the venerated composer in the evolving canon of concert works and his enduring influence over musicians and artists, novelists and poets, spurred Brahms to master his craft.

Beethoven surfaced in the final movement of Brahms’s first piano trio. The work, composed in 1854, contains an allusion to Beethoven’s song cycle *An die ferne Geliebte*, even though its style draws far more from the influence of Mendelssohn, Schumann and even Bach. Brahms returned to his youthful score in 1888 after his friend and publisher Fritz Simrock acquired the rights to his first published works. The composer made such extensive revisions that very little of the 20-year-old Brahms’s original piece emerged untouched. The finale’s Beethoven quote was replaced by a new, not necessarily better theme, perhaps done to signify that the mature Brahms, with four symphonies and three string quartets under his belt, was no longer troubled by Beethoven’s ghost.

The full mastery that came with maturity was already apparent in Brahms’s second and third Piano trios, both of which predate the revision of their predecessor. He worked on the Second Piano Trio in June 1880 during a summer retreat to

the Austrian spa town Bad Ischl, having already drafted its opening movement three months earlier at home in Vienna. Ischl's idyllic setting offered perfect conditions for a composer who loved tranquillity and sociability in almost equal measure. Ideas for the new work took time to germinate. In the winter of 1880, Brahms chose to abandon plans for a piano trio in E flat major in favour of its intended companion in C major; the latter, however, was shelved until the composer's return to Ischl in the summer of 1882.

With its formal ingenuity, compelling thematic development and expressive variety, the C major Piano Trio can hold its own in company with the finest piano trios of Haydn, Beethoven and Schubert. Indeed there is a strong case in favour of ranking Brahms's Opp. 87 & 101 piano trios as the genre's supreme masterworks, ingenious in invention, perfectly balanced in form and exceptional in their range of expression. Variation and transformation are central to both works, with bold themes subject to copious melodic modifications and subtle transitions to often surprising harmonic ground.

Brahms was clearly delighted with his Second Piano Trio. Following its completion in Ischl in July 1882, he sent the score to Simrock with a covering letter: 'You have so far not had such a beautiful trio from me,' he wrote, 'and very probably have not published one to match it in the last ten years.' The self-congratulatory tone, rare for Brahms, was fuelled by the pleasure of his summer vacation and fully justified by the C major Piano Trio's flawless qualities. The work opens with a theme of granite-like strength, voiced in octaves by violin and cello and reinforced by a piano part that aspires to the power of a full orchestra. Brahms builds a movement in sonata form in which the first subject generates a multitude of fresh, yet related ideas, while the second subject group delivers a contrasting sense of stability; likewise, the first half of the development section eases the exposition's pent-up tension with a languid transformation of the opening theme. The earlier flood of thematic ideas is released again in the recapitulation, recalled in turn and spiced with more variants until one touched by the spirit of the waltz arrives to introduce the movement's resounding coda.

The work's slow movement comprises a set of five variations on a short, yearning theme in folksong style. Here the two string instruments assert and maintain their independence from the piano throughout, perhaps an allusion to the main theme's Hungarian character. The penultimate variation, more expansive, less austere than its predecessors, creates the conditions for an extended final variation over which feelings of nostalgia prevail. Mendelssohn's influence surfaces in the C minor scherzo, albeit subverted by Brahms's bold chromatic harmonies and sudden shifts of key; the central trio, cast in C major, appears to answer Auden's wish to be told the truth about love, set out here in music of the utmost grace. Brahms revels in the playful development of a striking number of different themes in his Finale. The work's second masterclass in sonata form is anchored by a first theme of genial simplicity, frequently reiterated to give order to the movement's playful plethora of different ideas.

In the summer of 1886, Brahms rented a villa in the Swiss resort town of Hofstetten. He spent his time there well. Within a few weeks, he composed three of his finest chamber works: the Cello Sonata in F major Op.99, the Violin Sonata in A major Op.100 and the Piano Trio No.3 in C minor Op.101. Brahms's third and final piano trio, natural companion to the C major Piano Trio, captured his old friend Clara Schumann's heart. 'What a work it is, inspired throughout in its passion, its power of thought, its gracefulness, its poetry,' she confided to her diary in June 1887. 'No other work of [his] has so completely transported me; so tender is the flow of the second movement, which is wonderfully poetic. I am happier tonight than I have been for a long time.'

With just three instruments Brahms evokes the force and energy of a symphony orchestra. The C minor Piano Trio, in its sheer abundance of themes and their exuberant development, stretches the term chamber music to breaking point: this is music on a grand scale, albeit distilled into 20 minutes or so of intense concentration. From the ground plan of sonata form for the two outer movements, ternary form for its enchanting second movement and simple song form for the Andante grazioso, Brahms summons a storm of thematic ideas and textural contrasts without allowing even one to outstay its welcome. The slow movement offers proof, as if it were needed, that 'less is more', while the Finale grants access to deep truths about the character of a composer all too often unable to overcome melancholy with optimism.

Andrew Stewart

Executive producer: Matthew Cosgrove

Producer and engineer: Dirk Fischer

Recording: Reitstadel, Neumarkt, Germany, 29 March–2 April 2021

Photography: Neda Navaee (cover), Kira Vygrivach (back cover)

Design: Paul Marc Mitchell for WLP Ltd 

Wir hatten keine andere Wahl, als Brahms einzuspielen.

Brahms war der Auslöser unseres Wunsches, unser erstes Album aufzunehmen. Nach so vielen Jahren, in denen wir diese Trios gespielt haben, hatten wir alle drei das Bedürfnis, uns um diese Meisterwerke zu versammeln, die ein untrennbarer Teil unseres Lebens geworden sind. Gemeinsam hatten wir das Gefühl, uns mit etwas noch Näherem und Intimerem zu beschäftigen, das man einzig und allein mit sehr nahestehenden Menschen teilen kann. Wir schreien Brahms nicht, wir flüstern ihn dem Hörer leise ins Ohr.

Dieser Wiener aus Hamburg verkörpert am besten die Verbindung zwischen der Seele der traditionellen armenischen Kultur und unserer klassischen westlichen Kultur. Er, der sich von der ungarischen Folklore inspirieren ließ, erinnert uns ständig an unsere eigene Herkunft, an die Geschichte unserer eigenen Ahnen. Brahms zu spielen bedeutet in erster Linie, mit der Seele des Komponisten in Dialog zu treten, um in vollem Maße deren ganze fragile Menschlichkeit zu vermitteln.

Mikayel Haknazaryan

Übersetzung: Anne Schneider

Es war selbstverständlich, dass der junge Brahms, ein unglaublich begabter Pianist, mit talentierten Freunden gemeinsam zum privaten Vergnügen musizierte. Jene frühen Kammermusik-Erkundungen erwiesen sich als Segen und Fluch: sie machten den angehenden Komponisten mit Werken von höchster Kunstfertigkeit und Schönheit bekannt, aber sie ließen ihn auch die Qualität und Stärke seiner eigenen musikalischen Erfindungskraft bezweifeln. Vor allem Beethoven wurde zum Maßstab, nach dem der unerbittlich selbstkritische Brahms seine jüngsten Kompositionen beurteilte: „Du hast keinen Begriff davon, wie es uns einem zu Mute ist, wenn er immer so einen Riesen hinter sich marschieren hört“, so schrieb er später an einen Freund. Beethovens Schatten dürfte für Brahms schwer zu ertragen gewesen sein. Doch die zentrale Rolle des verehrten Komponisten in dem sich herausbildenden Kanon von Konzertwerken und sein anhaltender Einfluss auf Musiker und Künstler, Romanautoren und Dichter beflügelte Brahms, sein kompositorisches Können zu beherrschen.

Beethoven klingt im letzten Satz von Brahms' erstem Klaviertrio an. Das 1854 komponierte Werk enthält eine Anspielung an Beethovens Liederzyklus *An die ferne Geliebte*, auch wenn es stilistisch weit mehr von Mendelssohn-Bartholdy, Schumann und selbst Bach beeinflusst ist. Brahms wandte sich seiner Jugendkomposition 1888 wieder zu, nachdem sein Freund und Verleger Fritz Simrock die Rechte für seine ersten veröffentlichten Werke erworben hatte. Brahms überarbeitete das Werk so umfassend, dass kaum etwas von dem ursprünglichen Stück des 20-jährigen

Komponisten unverändert blieb. Das Beethovenzitat im letzten Satz wurde durch ein neues, nicht unbedingt besseres Thema ersetzt, vielleicht um anzudeuten, dass der reife Brahms, der inzwischen mit vier Sinfonien und drei Streichquartetten aufwarten konnte, nicht länger unter dem Druck von Beethovens Einfluss stand.

Die mit der Reife einsetzende volle Meisterschaft trat bereits im Zweiten und Dritten Klaviertrio von Brahms hervor, die beide vor der Überarbeitung des Ersten Trios entstanden sind. Er arbeitete am Zweiten Klaviertrio im Juni 1880 während eines Sommeraufenthaltes im österreichischen Kurort Bad Ischl; den Kopfsatz hatte er bereits drei Monate zuvor daheim in Wien entworfen. Die idyllische Situation von Ischl bot einem Komponisten, der Ruhe und Geselligkeit gleichermaßen schätzte, ideale Bedingungen. Die Gedanken für das neue Werk brauchten Zeit, um sich zu entwickeln. Im Winter 1880 beschloss Brahms, die Pläne für ein Klaviertrio in Es-Dur zugunsten des vorgesehenen Gefährten in C-Dur aufzugeben; die Arbeit an letzterem wurde freilich bis zur Rückkehr des Komponisten nach Ischl im Sommer 1882 aufgeschoben.

Mit seiner formalen Einfallskraft, stringenten Themenverarbeitung und Ausdrucksvielfalt behauptet sich das C-Dur-Klaviertrio neben den besten Klaviertrios von Haydn, Beethoven und Schubert. Tatsächlich spricht vieles dafür, Brahms' Klaviertrios op. 87 & 101 als die größten Meisterwerke der Gattung einzustufen: Ihre Erfindungskraft ist geistreich, die Form perfekt ausgewogen und die Ausdrucksvielfalt außergewöhnlich. Variation und Verwandlung sind in beiden Werken wesentlich, mit kühnen Themen, die ausgiebigen melodischen Veränderungen und subtilen Übergängen in oft überraschend harmonische Bereiche unterzogen werden.

Brahms war offensichtlich begeistert von seinem Zweiten Klaviertrio. Die im Juli 1882 in Ischl fertiggestellte Partitur schickte er an Simrock mit einem Begleitschreiben, in dem es u. a. heißt: „... ich sage Ihnen, ein so schönes [Trio] haben Sie noch nicht von mir, haben Sie vielleicht in den letzten 10 Jahren nicht verlegt.“ Der für Brahms seltene selbstzufriedene Ton war erfüllt von seinen erfreulichen Sommerferien und völlig gerechtfertigt durch die makellose Qualität des C-Dur-Klaviertrios. Das Werk beginnt mit einem graniten kraftvollen Thema von Geige und Cello in Oktaven und wird von einer Klavierstimme verstärkt, die nach der Kraft eines vollen Orchesters strebt. Brahms gestaltet den Satz in Sonatenform, in der das erste Thema viele frische, doch verwandte Gedanken erzeugt, während die zweite Themengruppe kontrastierende Stabilität bietet; ähnlich mildert die erste Hälfte des Durchführungsteiles die angestaute Spannung der Exposition mit einer matten Umwandlung des Anfangsthemas. Die frühere Fülle thematischer Gedanken kehrt in der Reprise wieder, der Reihe nach und mit weiteren Varianten angereichert, bis eine walzerartige Variante erscheint, um die klangvolle Coda des Satzes einzuführen.

Der langsame Satz des Werkes enthält fünf Variationen über ein kurzes und sehnsuchtsvolles volksliedartiges Thema. Hier behaupten die beiden Streichinstrumente durchweg ihre Unabhängigkeit vom Klavier, wohl um an den ungarischen Charakter des Hauptthemas anzuspielden. Die vorletzte umfangreichere Variation, die weniger streng als ihre Vorgängerinnen ist, schafft die Grundlage für eine ausgedehnte letzte Variation, in der sehnsuchtsvolle Gefühle vorherrschen. Mendelssohn-Bartholdys Einfluss ist im c-Moll-Scherzo zu erkennen, wenn auch unterwandert von Brahms' kühnen chromatischen Harmonien und plötzlichen Tonartwechseln; das mittlere Trio, in C-Dur, könnte als Antwort auf Audens Wunsch „Sag mir die Wahrheit über die Liebe“ erscheinen und ist äußerst graziös gestaltet. Brahms schwelgt in der spielerischen Durchführung zahlreicher verschiedener Themen im Finalsatz. Das zweite meisterhafte Beispiel einer Sonatenform in dem Werk erhält seine Festigkeit durch ein erstes Thema von liebenswürdiger Einfachheit, das oft wiederholt wird, um die spielerische Fülle unterschiedlicher Gedanken des Satzes zusammenzuhalten.

Im Sommer 1886 mietete Brahms die obere Etage eines Hauses im schweizerischen Hofstetten am Thuner See. Die Zeit dort verbrachte er sehr zufriedenstellend. Innerhalb weniger Wochen komponierte er drei seiner besten Kammermusikwerke: die Cellosonate in F-Dur op. 99, die Violinsonate in A-Dur op. 100 und das Klaviertrio Nr. 3 in c-Moll op. 101. Brahms' drittes und letztes Klaviertrio, ein natürlicher Gefährte des C-Dur-Klaviertrios, fand auch das Gefallen seiner langjährigen Freundin Clara Schumann. Ihrem Tagebuch vertraute sie im Juni 1887 an: „Welch ein Werk ist das! Genial durch und durch in der Leidenschaft, der Kraft der Gedanken, der Anmut, der Poesie! Noch kein Werk von Johannes hat mich so ganz und gar hingerissen, so sanft auch bewegt der zweite Satz, der ganz wunderbar poetisch ist. Wie glücklich war ich heute Abend wie lange nicht.“

Mit nur drei Instrumenten evoziert Brahms die Kraft und Dynamik eines Sinfonieorchesters. Das c-Moll-Klaviertrio weitet mit seiner bloßen Themenfülle und der verschwenderischen Verarbeitung den Begriff der Kammermusik bis zum Äußersten aus: Dies ist Musik im großen Maßstab, wenn auch zu rund 20 Minuten intensiver Konzentration komprimiert. Aus dem Grundplan der Sonatenform für die beiden Ecksätze, aus der dreiteiligen Anlage des bezaubernden zweiten Satzes und der einfachen Liedform des Andante grazioso bezieht Brahms eine überwältigende Fülle thematischer Gedanken und struktureller Kontraste, ohne auch nur einem zu erlauben, zu lange zu verweilen. Der langsame Satz beweist, als wäre es erforderlich, dass „weniger mehr ist“, während der Finalsatz Einblick in tiefe Wahrheiten über das Wesen eines Komponisten gewährt, der nur selten Melancholie durch Optimismus überwinden konnte.

Andrew Stewart

Übersetzung: Christiane Frobenius

