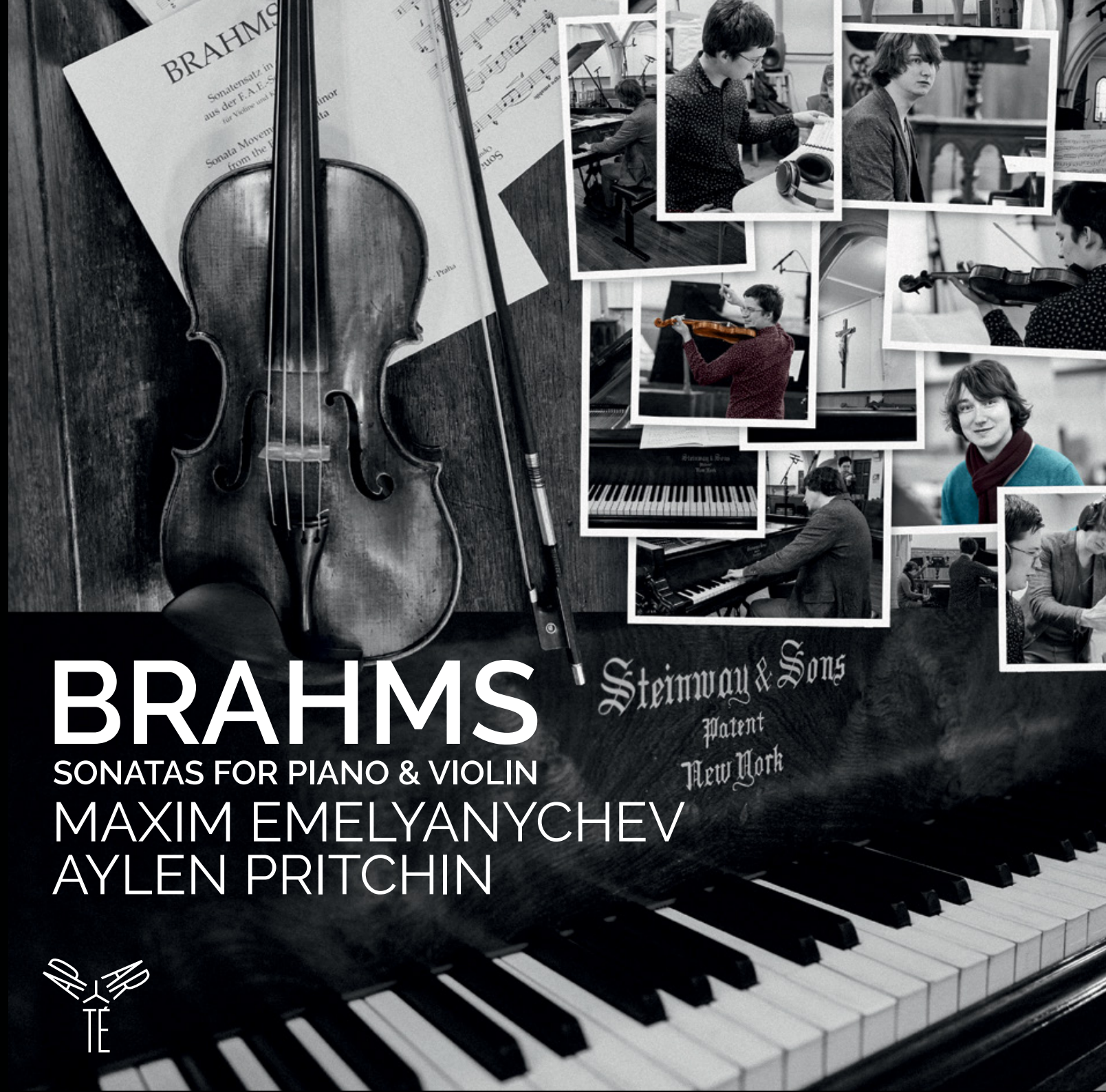




BRAHMS

SONATAS FOR PIANO & VIOLIN

MAXIM EMELYANYCHEV

AYLEN PRITCHIN

Steinway & Sons
Patent
New York

AD
TE



JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

- | | | |
|-------|--|-------|
| 1. | F-A-E Sonata: III. Scherzo | 5'04 |
| | | |
| 2-4. | Sonata for piano and violin no.1 in G major, op.78 (1878-9) | |
| | I. Vivace ma non troppo | 10'43 |
| | II. Adagio. Più andante. Adagio | 7'05 |
| | III. Allegro molto moderato | 8'28 |
| | | |
| 5-7. | Sonata for piano and violin no.2 in A major, op.100 (1886) | |
| | I. Allegro amabile | 8'33 |
| | II. Andante tranquillo | 5'52 |
| | III. Allegretto grazioso (quasi andante) | 5'27 |
| | | |
| 8-11. | Sonata for piano and violin no.3 in D minor, op.108 (1878-88) | |
| | I. Allegro | 8'28 |
| | II. Adagio | 4'37 |
| | III. Un poco presto e con sentimento | 2'57 |
| | IV. Presto agitato | 5'46 |

Aylen Pritchin violin Jacques Boquay 1725

Maxim Emelyanychev piano Steinway 1875



Sonata Movement in C
from the F.A.E. Son.
for Violin and Piano

WMO 2

Unvoll.

Herausgegeben von J. Edler
Christ. Bismarck

Vienna

R. Minkler

Yodino

Allegro amabile



Johannes Brahms: the three sonatas for piano and violin

by Justine Harrison

Three complete sonatas for piano and violin by Johannes Brahms have come down to us, all of them written during the working summer holidays he spent away from Vienna. The G-major sonata, op. 78, was composed in the Carinthian resort of Pörschach, on the shores of Lake Wörth, Austria, in 1878 and 1879, and the A-major and D-minor sonatas – opp. 100 and 108 – at Hofstetten, overlooking Lake Thun, in Switzerland, the former in 1886, the latter sketched there that same year but not finished until the summer of 1888.

These are works of Brahms's mature years (he was forty-five when he began Opus 78), but there is evidence that the G-major sonata had at least three predecessors, the first one now lost, the other two destroyed by the relentlessly

self-critical composer. Furthermore, as early as 1853 (when he was twenty) he had composed the Scherzo movement of the collaborative F-A-E Sonata, written with Robert Schumann and Albert Dietrich (then Schumann's pupil) as a surprise gift for the violinist Joseph Joachim.¹ That movement is also included here.

The influence of song

At a time when it was regarded as *the* virtuoso instrument, Brahms was perhaps one of the nineteenth-century composers who best understood the lyrical possibilities of the violin.² Indeed, the vocal character of these sonatas – their intrinsic lyricism – is striking, especially in the slow movements. His friend Albert Dietrich

1 The sonata is based on the notes F-A-E, representing Joachim's personal motto, "Frei aber einsam" ("Free but solitary"). Written in Düsseldorf in 1853, it was performed privately at the Schumanns' home on 28 October 1853 by the dedicatee with Clara Schumann.

2 Violinists have tended to shy away from these sonatas pleading a so-called lack of brilliance. But their virtuosity lies elsewhere: for example, the light but sustained bowing called for by Opus 78, with its very unusual colouring, demands fine technical skill.

tells us that Brahms took inspiration from the German *Volkslied*:

*Brahms told me how, when composing, he liked to think of the words of folksongs, these seeming to suggest musical themes to his mind.*³

He was attracted to *folk song* throughout his life. His “*attitude towards folk song*” is one of his “*essential traits*”, wrote Alfred Einstein.⁴ Many folk-inspired melodies and harmonies are woven into his original music; he made numerous arrangements of German folk songs, and many of his art songs reflect folk themes – for folk song was his ideal for lied composition. In a letter to Clara Schumann he stated:

*Songs are sailing such an erroneous course nowadays that one cannot impress the ideal too sharply upon oneself. And that is what folk song is for me.*⁵

In his three sonatas for piano and violin, Brahms frequently draws upon thematic

material taken from his own *lieder*. The G-major sonata, op. 78, germinates from his “*Regenlied*” (“*Rain song*”), op. 59, no. 3, composed in 1873 to a poem by his friend Klaus Groth: “*Pour rain, pour down, and recall to me the dreams I dreamt in childhood...*” Its melody is quoted extensively in the final *Allegro molto moderato*, with the regular piano accompaniment (a short motif of three notes in a long-short-long pattern) evoking the steady patter of falling rain – whence the nickname, “*Regenlied*” Sonata.

Song is not as important structurally in the A-major Sonata, op. 100, more distantly related to Brahms’s vocal output. This bright, serene, and predominantly lyrical work nonetheless borrows several elements from his *Five Songs*, op. 105, which date from those same very fruitful summer months. No. 4, “*Auf dem Kirchhofe*” (“*In the Cemetery*”) to a text by D. von Lilienkron, is recalled in the piano accompaniment of the third movement, while the melody of the first lied in the set, “*Wie Melodien zieht es mir leise*

3 “Da erzählte er mir im Laufe des Gesprächs, dass er beim Componieren sich gern an Volkslieder erinnerte und dass die Melodien sich dann von selbst einstellten.” Albert Dietrich enjoyed a lifelong friendship with Brahms; his *Erinnerungen an Johannes Brahms* was published in Leipzig a year after the composer’s death in 1897. The English translation by Dora E. Hecht, *Recollections of Johannes Brahms*, was published in 1899.

4 *Music in the Romantic era*, New York: Norton, 1947.

5 “Das Lied segelt jetzt so falschen Kurs, dass man sich sein Ideal nicht fest genug einprägen kann. Und das ist bei mir das Volkslied.” Letter of 27 January 1860.

durch den Sinn" ("Like melodies running gently through my mind"), text by Groth, is alluded to in the second theme of the first movement, *Allegro amabile*, which also includes the opening motif of no. 2, "Immer leiser wird mein Schlummer" ("Ever softer grows my slumber"), to a text by Hermann Lingg. As for the first theme of that movement, it is borrowed from "Komm bald" ("Come soon"), another setting of a poem by Groth and the fifth of Brahms's Six Songs, op. 97, composed in 1884–85 and published the following year.⁶ Finally, a more feverish and rapturous passage that we notice in the last movement quotes "Meine Liebe ist grün" ("My love is as green as the lilac bush, And my love is as fair as the sun..."), composed to a poem by Felix Schumann and included as the fifth of the (Nine) Songs, op. 63, which, in 1873, the year of its composition, Brahms had presented to Clara Schumann as a Christmas present.⁷

In op. 108 the vocal reference is less obvious. The piano here plays a more important part and there is more of a concertante

approach than in the other two sonatas: "It wrenched chamber music free from the insipid domestic dilutions of the parlour room and put it back into the concert-hall, muscular and full of musical purpose".⁸ The feverish and mysterious character of this composition gives it, especially in the first and third movements, a more supernatural or unreal aspect. The voice is nevertheless present, in the contours of the themes of the second movement, *Adagio*, and in the recurring chorale-like episode that appears in the finale, *Presto agitato*.

Folk song harmonies and melodies are so closely woven into the fabric of Brahms's original music that they are often difficult to detect. The picture presented here makes no claim to exhaustivity, our aim being simply to show how vocal music permeates these sonatas.

6 Brahms had presented the manuscript of these songs to the young contralto Hermine Spies, of whom he was somewhat enamoured at that time, so it is hardly surprising to find them referred to in the A-major sonata, dating from the same period. According to Brahms's friend and biographer, Max Kalbeck, this sonata was written "in anticipation of the arrival of a beloved lady friend".

7 Felix Schumann, the youngest child of Robert and Clara Schumann and Brahms's godson, died of tuberculosis at the age of twenty-four, in 1879. Brahms was working at that time on the first piano and violin sonata (see note 11).

8 From *Brahms – the complete guide* (part 2), Gramophone, 31 May 2017.

“Veränderungen”: transformations, deviations, variations

These sonatas also illustrate Brahms’s inclination towards “Veränderungen”, a term expressing the idea of “variations” in the broadest possible sense of the word.⁹ This is particularly noticeable in the way Brahms appears to enjoy “deviating” from the fixed elements of the score. Form, first of all. For the middle movement of Opus 100, he combines the slow movement and scherzo into an *Andante tranquillo* in five sections, thus creating a hybrid form.¹⁰ The opening *Allegro* of Opus 108, in traditional sonata form, has an unorthodox development section in which the bariolage technique of the violin is combined with an insistently repeated pedal note from the piano on the dominant (A): instead of taking the harmonic exploration elsewhere and moving away from the keynote, the static nature of this middle section brings us back to the main key. In

that same sonata, “Veränderungen” also operate on a thematic level: through a simple harmonic transformation, the stammering and uneasy main theme of the third movement, *Un poco presto e con sentimento*, becomes limpid and serene in its middle section. Likewise, Brahms transforms the peaceful theme of the Opus 78 *Adagio* by superimposing it at the end on the funeral-march motif played by the piano: thus a smile becomes an expression of grief.¹¹

This fondness for “Veränderungen” manifests itself at different levels in all three of the piano and violin sonatas. Their thematic materials are only minimally developed, we notice, which is because Brahms preferred to make use of variation processes, thus rarely presenting them again in their initial form. His fondness for variation is partly explained by his admiration for and knowledge of Baroque music and contrapuntal techniques. Even Hugo Wolf, never a great admirer of Brahms, had to

⁹ *Aria mit 30 Veränderungen* is the original title of Bach’s Goldberg Variations, and Beethoven used the term for his Diabelli set. “The connotations of ‘Veränderungen’ are far more wide ranging than the more common term ‘Variationen’: the former suggests process far more than product. It is this implied spirit of continual experimentation, transformation and renewal that forms a thread from Bach to the chamber music of Beethoven and Brahms.” Edward Reeve, *Invention and innovation in chamber works by Beethoven and Brahms, Early Music*, Volume 47, Issue 3, August 2019, p. 442.

¹⁰ The same process can be observed in the String Quartet in A minor, op. 51, no. 2 (c1865–73).

¹¹ Contemporary scholars now believe the *Più andante* funeral march was a direct response to the death of young Felix Schumann.

admit that: “*Herr Brahms knows how to vary a given theme as no one else does*”.¹² Thus, the two parts of the second movement of Opus 100, very different in character, *Andante* and *Vivace*, derive from the same melody. As we have seen, Opus 78 borrows its piano part from the “Regenlied”; but that is not all. All three of its movements share common motivic ideas or thematic materials derived from the opening motif of that song. The dotted-rhythm figure played by the violin in the first and third movements comes from it, and it appears too in the main theme of the *Adagio*. On a smaller scale, the main theme of Opus 108’s third movement is simply a variation of the initial cell in thirds, a variation built up by successively grafting on different motifs. We are thus able to observe the generative process, whereby this theme, varied (through harmony, playing modes, exchanging between violin and piano), subsequently permeates the whole movement.

However, variation is not limited to the thematic area alone: Brahms was resourceful, constantly recycling, and this infuses the three sonatas from the macro to the microstructure. From the melodic material of Opus 78 he

extracts several cells, which he then reuses throughout the sonata: the variation process is thus prolonged by means of ornamentation, successive additions, or inversion. The dotted-rhythm figure mentioned earlier, for example, also serves later in the second-movement funeral march. The piano part in the *Allegro* derives from part of the violin theme, masked by semiquaver ornamentation in thirds. In the Opus 108 *Adagio* movement, the accompanying piano part is later transformed into a thematic element for the violin, marked *dolce*. This motif is also elaborately varied, in double-stops, at the end of the movement. Furthermore, the first-movement development and recapitulation are merely variations on the first theme. These elements show just how far Brahms went in recycling his own material – which sometimes goes unnoticed because the generating cells are often so short. They irrigate the sonatas without ever creating tedium for the listener, while guaranteeing a remarkable unity and coherency. It was probably the aforementioned aspect of Brahms’s works that led Darius Milhaud (whose aversion to the German composer was legendary) to feel that Brahms’s music escaped

12 “Aufs Variieren von gegebenen Themen versteht sich Herr Brahms wie kein anderer.” Hugo Wolf, *Musikalische Kritiken*, 7 December 1884.

him:

*And when I say that this music escapes me, it really does escape me, for I find it impossible to recall!*¹³

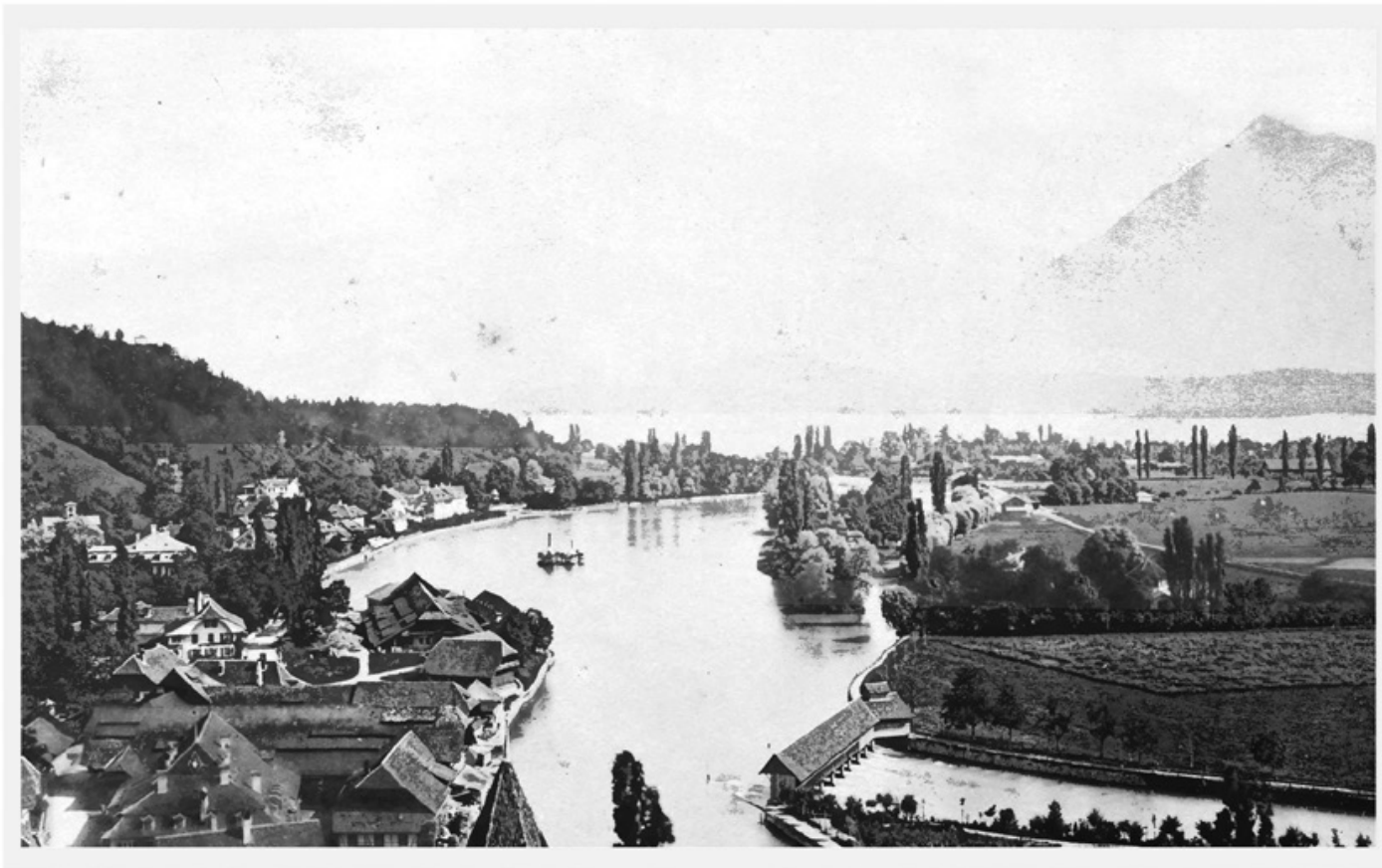
“Ambiguity”

Brahms’s music inclines in various ways to ambiguity.¹⁴ This is noticeable above all in character pieces of the intermezzo type (of which Brahms was particularly fond), but it is also visible in these sonatas. Take the tempo markings, for instance: (op. 78) *Vivace ma non troppo* and *Allegro molto moderato*; (op. 108) *Un poco presto e con sentimento*. And there is also expressive ambiguity: Opus 78 has a prevailing mood of gentle nostalgia that can at any moment turn into disquiet (funeral march of the *Adagio*); the serenity that emanates from Opus 100 turns into restlessness in the third movement. Opus 78 is often described as melancholy, but there is also a strong expression of fervour and hope in the first movement, second theme (*con anima*), and in the tranquil Opus 100 lurks a latent stormy passion, waiting to emerge.

Brahms is above all the musician of the present moment, captured by the music – in these sonatas it is as if time does not pass. Their different movements cannot therefore be inscribed within a given temporality. They are vocal in essence, but there is no discourse: they reflect only a moment or a state. However, since the atmosphere created by Brahms can change at any time, these pieces generate instability. Therefore, even if we know them by heart, they are never static or fixed. For listeners and performers alike, every fresh encounter with these sonatas brings surprises: we constantly discover new elements that had previously escaped our notice.

13 “Et quand je dis que cette musique m’échappe, c’est qu’elle m’échappe vraiment, car il m’est impossible de la retenir !” Quoted by Claude Rostand in *Johannes Brahms*, Paris, Fayard, 1978, p. 23.

14 Ambiguity, not of the type that causes confusion, but rather of the kind that makes us feel as if we are being led simultaneously, and one might say “overlappingly”, in different directions.



Lake Thun around 1890

Published in *Voyage en Suisse - L'Oberland bernois*, Lucerne, Switzerland, c. 1890

Les trois sonates pour piano et violon de Johannes Brahms

par Justine Harrison

Ce disque se propose de réunir les trois sonates pour piano et violon de Johannes Brahms qui nous sont parvenues. La Sonate n° 1 en *sol* majeur, op. 78, a été composée à Pörschach, sur les rives du lac de Wörth en Carinthie (Autriche), entre 1878 et 1879. La n° 2 en *la* majeur, op. 100, et la n° 3 en *ré* mineur, opus 108, sont le fruit d'étés passés au bord du lac de Thoune en Suisse. Brahms achève l'op. 100 en 1886, tandis que l'op. 108, esquissé la même année, sera complété en 1888.

Ces œuvres arrivent tardivement dans la carrière du compositeur. En réalité, Brahms s'est attelé à la sonate pour piano et violon bien avant 1878, puisque nous savons que trois autres œuvres ont préfiguré son op. 78. La première de ces sonates a été perdue. Les deux suivantes ont été détruites par le compo-

siteur. Les opus 78, 100 et 108 sont donc ses quatrième, cinquième et sixième sonates pour piano et violon. À celles-ci s'ajoute un *Scherzo*, tiré de la Sonate F-A-E, composée à six mains en 1853 avec Robert Schumann et Albert Dietrich, alors élève de Schumann¹. Réunies sur cet album, ces quatre compositions permettent d'appréhender certaines caractéristiques de l'œuvre brahmsien, tout en donnant un aperçu de la nature profonde de sa musique, au-delà de l'image de « classique tardif » qu'on lui attribue par ailleurs.

La voix

Brahms est peut-être l'un des compositeurs de son temps qui a le mieux compris les possibilités lyriques du violon, à une époque où il est l'instrument brillant par excellence. En

¹ Pièce collective composée à l'intention du violoniste Joseph Joachim, en cadeau. Le F-A-E se réfère à la devise de Joachim, *Frei aber einsam* (« Libre mais seul »). La sonate fut créée le 28 octobre par le dédicataire et Clara Wieck-Schumann chez les Schumann.

effet, le caractère vocal de ces sonates est saillant, notamment dans les mouvements lents. Ce lyrisme intrinsèque s'explique en partie par l'inspiration mélodique de Brahms, qui lui provient de la chanson populaire allemande, ou *Volkslied* :

*Brahms me disait que toutes les fois qu'il voulait composer, il songeait à quelque lied populaire, et qu'alors les mélodies se présentaient d'elles-mêmes*².

Brahms a en effet toujours été très attaché au lied : en vrai romantique, il s'intéresse de près à la musique populaire qu'il s'efforce de faire vivre à travers ses œuvres³. La dimension vocale des sonates pour piano et violon s'explique également par le fait que Brahms puisait souvent dans le matériel thématique de ses compositions antérieures pour les réintroduire dans les suivantes⁴. Ainsi, l'op. 78 est bâti sur un matériau mélodique tiré du *Regenlied*, troisième pièce du recueil de lieder que constitue son op. 59, composé en 1873. Son

accompagnement de piano en tierces rappelle les battements des gouttes de pluie évoquées dans le poème de Klaus Groth. On retrouve cette formule d'accompagnement poétique dans la sonate op. 78, laquelle sera surnommée pour cette raison *Regensonate* (« sonate de la pluie ») ou *Regenlied-Sonate*.

Le chant a une importance moins structurale dans la Sonate en *la* majeur, qui s'inspire de façon plus allusive à la production vocale de Brahms. Néanmoins, cette œuvre au caractère lumineux et serein fait également montre d'une veine lyrique, car elle emprunte plusieurs éléments à l'op. 105, recueil de lieder composé à la même période très féconde. Ainsi, le quatrième lied, *Auf dem Kirchhofe* (« Au Cimetière »), se retrouve dans l'accompagnement du piano du troisième mouvement de la sonate. Le premier mouvement fait quant à lui appel, pour son deuxième thème, au premier lied *Wie Melodien zieht es mir* (« Comme une mélodie »), mais fait également allusion au deuxième, *Immer leiser wird mein Schlummer*.

2 Albert Dietrich, cité par Paul Landormy, *Brahms*, Félix Alcan, Paris, 1921, p. 62.

3 Voir Alfred Einstein, *La musique romantique* (trad. depuis l'anglais par Jacques Delalande), Paris, Gallimard, 1959, p. 183-184.

4 Brahms procède ainsi également avec les œuvres de compositeurs qu'il admire : les citations-hommages empruntent souvent à Schumann ; ainsi les reprises des thèmes dédiés à Clara Wieck-Schumann composés par Robert, ou les thèmes des compositions de Clara sont nombreuses et sont souvent soulignées, démontrant l'attachement de Brahms à cette dernière.

Le premier thème de ce mouvement est pour sa part tiré de l'op. 97, n° 5, *Komm bald*⁵. Enfin, le dernier mouvement de la sonate cite, dans un passage plus fiévreux et emporté, le lied *Meine Liebe ist grün*, op. 63, n° 5, composé sur un poème de Felix Schumann, le plus jeune fils de ses amis Robert et Clara⁶.

La Sonate op. 108 est celle pour laquelle la référence à la voix est la plus diffuse, le piano y prenant plus de place, et son caractère fiévreux et mystérieux conférant, notamment aux premier et troisième mouvements, une allure plus fantastique. La voix s'y incarne tout de même, d'abord dans les contours des thèmes du mouvement lent, mais aussi sous la forme d'un choral déployé dans le second thème du *Presto agitato*.

En soulignant ces différents éléments, on vise moins à l'exhaustivité qu'à montrer comment la musique vocale irrigue la musique de chambre de Brahms, même lorsque la référence n'est pas évidente : chez lui, la voix tend à se dissoudre dans l'instrumental. Elle

est donc ici un élément-clé : si on la retrouve ailleurs dans le corpus brahmsien, rarement elle ne semble autant investir le domaine instrumental que dans les trois sonates.

Transformations : détournements et variations

À travers ces sonates se distingue également un autre trait brahmsien, qu'on pourrait désigner comme un goût pour la transformation. Il se manifeste notamment par le détournement des éléments fixes de la partition. D'abord, la forme : souvent considéré comme un formaliste, Brahms fusionne, dans la Sonate op. 100, le mouvement lent et le scherzo (habituels deuxième et troisième mouvements), pour en tirer une forme hybride⁷. Il propose également en lieu et place d'un développement modulant, dans l'*Allegro alla breve* de l'op. 108, un très court passage central bâti sur une seule pédale de dominante : au lieu d'explorer un « ailleurs » harmonique et de s'éloigner

5 Composé en 1885, publié en 1886. Brahms s'était épris à cette époque de la chanteuse Hermine Spies, qu'il rencontrait souvent et à laquelle il avait offert le manuscrit de l'op. 97. Il n'est donc pas étonnant que ces lieder s'enracinent ainsi dans l'op. 100, qui date de la même période.

6 Felix, dernier enfant de Robert et Clara Schumann et filleul de Brahms, décède de la tuberculose en 1879, à l'époque de la première sonate, op. 78. Brahms offrit l'op. 63 en cadeau de Noël à Clara Schumann l'année de sa composition, en 1873.

7 Ce n'est pas une première pour Brahms : on retrouve le même procédé dans le *Quintette à cordes n° 1 en fa majeur*, op. 88, de 1882.

du ton fondamental, le statisme de la partie centrale nous ramène à la tonalité principale ! Outre la forme, le détournement agit sur le niveau thématique : le caractère fantastique du thème du troisième mouvement devient, dans sa partie centrale, serein et limpide... par la seule transfiguration de l'harmonie. Brahms transforme de la même façon le paisible thème de l'*Adagio* de l'op. 78 en le superposant, à la fin, au motif de marche funèbre au piano : la béatitude se mue en grimace.

L'inclination de Brahms pour la transformation se matérialise par ailleurs via la variation, qu'on retrouve à différents niveaux dans les sonates pour piano et violon. Ainsi, si leurs différents matériaux thématiques ne sont que peu développés, c'est parce que Brahms préfère les soumettre à divers procédés de variation, ne les représentant que rarement sous leur forme initiale. Cela tient en partie à son admiration et à sa connaissance des œuvres baroques et des techniques contrapuntiques. C'est cette affection pour cette technique qui fera dire à Hugo Wolf, peu admiratif de la musique de Brahms, que « pour ce qui est de varier un thème donné, M. Brahms s'y entend

comme personne⁸ » ! Ainsi, les deux parties *Andante* et *Vivace* du deuxième mouvement de l'op. 100, aux caractères pourtant très différents, découlent de la même mélodie. Nous avons également vu précédemment que l'op. 78 empruntait sa partie de piano au *Regenlied* de l'op. 59 : ce n'est pourtant pas tout. Les mélodies du violon des premier et troisième mouvements en rythme pointé sont elles aussi issues de ce lied. Ce dernier sert aussi le thème principal de l'*Adagio*, qui l'évoque très largement : les différents thèmes de l'op. 78 apparaissent donc comme une grande variation du *Regenlied*. À plus petite échelle, le thème du troisième mouvement de l'op. 108 n'est quant à lui qu'une variation de la cellule de tierces initiale, variation se construisant par greffes successives des motifs. On l'observe ainsi littéralement en train de s'engendrer : ce thème alimentera l'ensemble du mouvement par la suite, varié (par l'harmonie, les modes de jeu, les échanges de voix).

La variation ne se limite pas au seul domaine thématique : elle innerve les trois sonates de la macro à la microstructure. Du matériau mélodique recyclé de l'op. 78, Brahms extrait

8 Hugo Wolf, *Musikalische Kritiken*, 7 décembre 1884, cité par Alfred Einstein, *op. cit.*, p. 184.

plusieurs cellules qu'il réemploie sur l'ensemble de la pièce : le procédé de la variation s'y étend ainsi par broderie, ajouts successifs ou renversement. Par exemple, le rythme pointé mentionné plus haut servira aussi une pseudo marche funèbre dans l'*Adagio*. La partie de piano de l'*Allegro* est elle-même issue d'une partie du thème du violon, maquillée par l'ornementation en tierces présentées en doubles-croches. Dans l'*Adagio* de l'op. 108, la partie d'accompagnement de piano sera convertie en élément thématique au violon, indiqué *dolce*. Ce motif sera également varié à la fin du mouvement, en doubles-cordes. Par ailleurs, le développement et la réexposition du premier mouvement ne sont que des variations sur le seul premier thème. Ces éléments montrent à quel point Brahms recycle son matériau, parfois sans qu'on ne s'en aperçoive, les cellules génératrices étant souvent très courtes. Cela lui permet d'irriguer les sonates sans que jamais l'ennui ne nous prenne à leur réécoute, leur garantissant ainsi une unité et une qualité organique remarquables. Ce principe de « recyclage » était peut-être ce que Darius Milhaud – autre mauvaise langue – désignait en évoquant les

« immenses rabâchages » de la musique de Brahms, laquelle lui « échappait » par conséquent, purement et simplement :

Et quand je dis que cette musique m'échappe, c'est qu'elle m'échappe vraiment, car il m'est impossible de la retenir⁹ !

Brahms : une esthétique en demi-teinte

La musique de Brahms tend par différents aspects à l'ambiguïté. On a souvent souligné l'expression en demi-teinte de sa production, qui s'incarne fréquemment dans des pièces de demi-caractère du type *intermezzo*, forme qu'il affectionnait tout particulièrement. Cette tendance n'épargne pas les sonates pour piano et violon, et se remarque par exemple dans les indications de tempo : le *Vivace ma non troppo* et l'*Allegro molto moderato* de l'op. 78, ou le *Un poco presto e con sentimento* de l'op. 108 sont à cet égard très parlants. Le caractère rêveur de la première sonate et la sérénité qui se dégage de la deuxième relèvent tout autant de cette ambiguïté expressive qui peut à tout moment voir la plénitude ou le mystère basculer dans la fièvre

⁹ Cité par Claude Rostand, *op. cit.*, p. 23.

(op. 100, troisième mouvement, et op. 108, troisième mouvement), la quiétude dans l'angoisse (op. 78, pseudo marche funèbre de l'*Adagio*). C'est cette ambivalence qui fait qu'on ne sait parfois quel qualificatif attribuer à ces sonates : l'op. 100 est tranquille, mais il y demeure une passion orageuse latente, qui émerge à quelques occasions. L'op. 78 est souvent qualifié de mélancolique, mais on y décèle néanmoins, dans le deuxième thème du premier mouvement (*con anima*), une espérance et une ferveur vives.

Brahms est avant tout le musicien de l'instant présent, capturé par la musique – dans les sonates, il semble que le temps ne s'écoule pas. Leurs différents mouvements ne peuvent donc s'inscrire dans une temporalité donnée. Bien que d'essence vocale, ils échappent au discours, car ils ne reflètent qu'un moment ou un état. Cependant, puisque l'atmosphère que Brahms parvient à y saisir peut à tout moment basculer, ces pièces instaurent l'instable. Ainsi, jamais elles ne semblent statiques ou figées, bien qu'on puisse les connaître par cœur, et chaque nouvelle écoute est une surprise pour l'auditeur comme pour l'interprète, par la perception de nouveaux éléments.



Steinway & Sons
Patent
New York





Enregistré par Little Tribeca du 24 au 28 février 2020 à l'église luthérienne Saint-Pierre, Paris

Direction artistique et prise de son : Franck Jaffrès

Montage, mixage et mastering : Maximilien Ciup

Enregistré en 24-bit/96kHz

Piano Steinway Concert Grand n° 32500, New York 1875

Préparation et accord : Isaac Oleg

Aylen Pritchin joue un violon Jacques Boquay de 1725

English translation by Mary Pardoe

Photos de Anna Chobotova

[LC] 83780

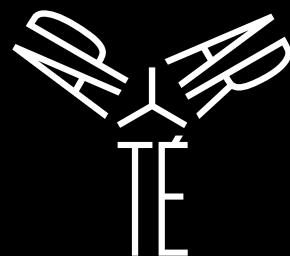
AP237 © Little Tribeca 2020 © Little Tribeca 2021

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin, France

apartemusic.com

also available





apartemusic.com