

JOHANNES BRAHMS
Piano Concerto no. 1
Ballades op. 10
Paul Lewis
Swedish Radio Symphony Orchestra
Daniel Harding

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

Piano Concerto* no.1 op.15

in D minor / *d-Moll* / ré mineur"

1	I. Maestoso - Poco piu moderato	23'22
2	II. Adagio	13'25
3	III. Rondo. Allegro ma non troppo	12'32

Ballades op.10

4	Andante (D minor / <i>d-Moll</i> / ré mineur)	4'21
5	Andante (D major / <i>D-Dur</i> / Ré majeur)	6'10
6	Intermezzo - Allegro (B minor / <i>h-Moll</i> / si mineur)	4'00
7	Andante con moto (B major / <i>H-Dur</i> / Si majeur)	8'09

Paul Lewis, piano

Swedish Radio Symphony Orchestra*

Daniel Harding, conductor

Plus que tout autre, le jeune Johannes Brahms incarne l'idéal de l'artiste en quête de lui-même. D'un artiste qui n'esquive rien et s'essaie à tout, se livrant inlassablement, avec impulsivité et une impatience parfois fiévreuse à toutes sortes d'expérimentations, quitte à se retrouver plus d'une fois remis à sa place par le regard critique qu'il portait lui-même sur ses œuvres. Parmi ses œuvres de jeunesse, son **Concerto pour piano op.15** est sans doute celle qui rend le mieux compte du rapport si conflictuel, mais ô combien productif que Brahms entretenait avec ses propres limites, et celle dont la genèse est la mieux documentée. Au commencement était une grande sonate pour deux pianos, qu'il joua à plusieurs reprises avec Clara durant le début de l'été 1854 dans le cercle privé des Schumann, jusqu'à ce qu'il considère que la distribution initialement prévue pour cette œuvre ne lui permettait pas de donner à ses conceptions l'expression adéquate. Il tenta alors de venir à bout de ce déferlement d'idées en retravaillant sa sonate pour en faire une symphonie – encore trop inexpérimenté dans le domaine orchestral, il déchantait pourtant rapidement en raison de ses lacunes techniques. Puis ce fut le déclic : *Imaginez-vous mon rêve de cette nuit*, écrit-il en février 1855 à Clara Schumann : *J'avais repris ma symphonie ratée pour mon concerto pour piano, et je le jouais. J'ai rêvé le premier mouvement, le Scherzo puis un Finale, d'une grandeur et d'une difficulté inouïes. J'en étais littéralement enchanté.* Il fallut pourtant encore une année pour que le rêve devienne réalité et trouve son expression concrète. Ce n'est qu'en octobre 1856 que Clara put consigner ceci dans son journal : *Johannes a composé un magnifique premier mouvement de concerto pour piano, dont la grandeur et la ferveur des mélodies me ravissent totalement.* Il est malheureusement impossible de mesurer aujourd'hui la part de la sonate originelle qui se retrouve effectivement dans cette nouvelle partition – des éléments entiers ou seulement quelques motifs isolés, des thèmes précis ou seulement de vagues traits de caractère – car cet impitoyable perfectionniste avait pour habitude de détruire de son vivant tout ce qui lui paraissait imparfait. La sonate comme le fragment de symphonie avaient été jetés au feu depuis longtemps. Dans les mois qui suivirent, alors qu'il travaillait aux deux autres mouvements, Brahms prit de plus en plus souvent l'avis et les conseils d'un ami qui lui était cher, le violoniste Joseph Joachim, son aîné de deux ans. Une riche correspondance en témoigne. Le résultat en fut que toute l'œuvre ou presque, en particulier le *Maestoso* initial, fit l'objet de profondes modifications. Il suffisait d'un léger scepticisme de la part de Joachim pour que Brahms se retrouve en proie aux plus grands doutes. *Je repensais ces jours-ci à mon premier mouvement de concerto*, confie-t-il à Clara Schumann à l'automne 1857. *Tu n'imagines pas quels soucis il me donne. La vérité est qu'il est fichu de part en part, c'est là la marque du dilettantisme, qui pourrait encore s'en sortir ? Je vais m'en occuper une bonne fois et tant pis pour ce qui ne sera pas satisfaisant, il faut en finir une fois pour toutes.* Quelques semaines plus tard, il écrit – très fataliste – à Joachim : *Je suis désormais incapable d'aucun jugement sur cette œuvre, et je n'ai plus non plus aucun pouvoir sur elle.* D'une manière ou d'une autre, pourtant, il dut en reprendre le contrôle, puisqu'au plus tard au printemps 1858, il échafaudait des plans en vue d'une création de l'œuvre entretemps achevée au *Musikverein* de Hambourg. Son commentaire n'en fut que plus virulent lorsque l'entreprise échoua parce que l'on refusa à cet artiste encore peu connu le *seul piano à queue disponible* : *Si d'un côté, je suis bien content de ne plus avoir à jouer mon concerto, surtout devant notre public si dénué d'empathie, le motif m'agace tout de même sérieusement : c'est si typique de ce qui se passe à Hambourg !* Ce fut finalement Joachim qui réussit à faire connaître au public le concerto pour piano de son ami. En sa qualité de maître de concert de la chapelle de la cour de Hanovre, il organisa la création de l'œuvre le 22 janvier 1859 au théâtre de la cour royale – Brahms jouant la partie de soliste, cela va de soi.

Indépendamment du rude combat qu'il dut mener, et des nombreux revers essuyés avant que l'œuvre ne prenne sa forme définitive, cette contribution d'un artiste jusqu'alors peu considéré à l'histoire du concerto pour instrument soliste en constitue l'un des jalons majeurs : il est en effet le point de départ d'un élargissement fondamental, voire d'une redéfinition des normes du genre. Car bien qu'il faille se contenter d'hypothèses quant à la part effectivement prise par les deux "versions d'étape" qui précédèrent le concerto dans sa forme définitive, la sonate et la symphonie apparaissent sans l'ombre d'un doute comme les deux piliers de la conception de l'œuvre. C'en est fini de l'émulation relativement

superficielle qui voulait que le soliste déploie sa virtuosité contre la puissance sonore de l'orchestre. C'en est fini aussi des tentatives visant à fusionner la fantaisie libre et la sonate par le biais de moyens concertants, comme l'avait fait Robert Schumann dans son concerto pour piano en la mineur. Marqué de violents contrastes, passionné et inquiétant tout à la fois, le mouvement initial suit certes encore le modèle du classicisme viennois, mais il surprend en renonçant à séparer nettement l'exposition par le tutti et celle confiée à l'instrument soliste. En unissant encore plus étroitement qu'à l'habitude le piano et l'orchestre, en impliquant d'emblée et conjointement les deux protagonistes dans la formulation et le développement des thèmes, ce qui les met sur un pied d'égalité, exigeant de chacun une très grande responsabilité vis-à-vis de l'autre, Brahms semble vouloir sciemment s'opposer à l'affaiblissement de la forme sonate typique pour le concerto. Plus encore que chez Beethoven, la juxtaposition fait ici place à une collaboration véritablement constructive, tout à fait apte à relier avec pertinence les différents éléments formels de la monumentale architecture d'ensemble grâce à un étroit maillage de lignes principales et secondaires, de transformations des motifs et de champs de forces émotionnels. La logique interne de leur cohérence – et c'est là que réside le caractère proprement inouï de cette tentative innovante – ne peut plus être appréhendée à la première écoute. Elle ne se révèle qu'après que l'on a pris connaissance de l'ensemble.

En comparaison, les deux mouvements suivants sont plus conformes à la tradition, parce qu'ils sont d'une facture plus facile à appréhender. Brahms lui-même voyait dans l'*Adagio* un *doux portrait* de Clara Schumann, qui fut, plus ou moins secrètement, l'amour de sa vie. Conçu selon la traditionnelle forme ABA, ce mouvement se présente comme le corollaire calme et chantant des idées furieuses du mouvement initial : poétique, sensuel aussi, teinté de mélancolie et traversé des nuances les plus fines, qui dévoilent à partir de formulations harmoniques et mélodiques relativement peu spectaculaires des aspects nouveaux, parfaitement inattendus. Si ce mouvement fut écrit d'une seule traite, presque sans corrections ultérieures, l'aboutissement du finale connut un cheminement beaucoup plus douloureux. De nombreuses révisions, dont Brahms discuta minutieusement avec Joachim, donnèrent finalement naissance à un rondo de sonate en sept parties, de forme ABACABA, dont la partie centrale est couronnée par un fugato bref mais non dénué d'esprit. Brahms travailla surtout – longuement – sur le thème principal, jusqu'à atteindre exactement la pertinence rythmique qui garantisse un contraste des plus impressionnants avec les deux parties lyriques, presque schumanienues par endroits.

Les violentes controverses auxquelles donnèrent lieu les premières auditions de l'œuvre sont dues avant tout au premier mouvement et à son caractère radical, extraordinairement ambitieux. Tandis que la création à Hanovre, en présence d'un public choisi et des plus hautes autorités [...], fut unanimement saluée et que l'on rendit hommage à l'interprète et compositeur, comme le note Joachim avec satisfaction, c'est un récit nettement moins réjouissant que Brahms fit à son ami à l'issue de la première audition de l'œuvre au *Gewandhaus* de Leipzig le 27 janvier 1859 : *C'est sans aucune réaction que l'on écoute le premier mouvement, puis le second. À la fin, trois mains tentèrent timidement un applaudissement, mais un sifflement très perceptible de tous côtés vint interdire ce type de manifestation*, écrit-il, envisageant immédiatement de nouveaux aménagements : *Et pourtant, ce concerto finira par plaire, quand j'en aurais amélioré la structure, et j'en écrirai un second, qui sera tout différent. Je crois que c'est ce qui peut arriver de mieux : cela contraindrait les pensées à se reprendre en main et cela fortifie le courage. Je n'en suis encore qu'aux balbutiements, je tâtonne encore.* Que son œuvre, en raison de sa complexité même, ait tout simplement été trop exigeante pour ses auditeurs, à l'image du critique anonyme de la revue *Signale für die Musikalische Welt*, pour qui l'invention compositionnelle n'avait rien de passionnant ni de bienfaisant et qui considérait même tous les sentiments et l'invention de l'œuvre comme malsains – Brahms était à cent lieues de pouvoir l'imaginer. Il fallut attendre que Carl Grädener défende avec enthousiasme la partition dans le *Neue Berliner Zeitung* à l'occasion de la première de l'œuvre à Hambourg, répondant de manière fort acerbe aux accusations de son collègue de Leipzig, pour que le compositeur se montre petit à petit convaincu par la valeur de son concerto.

Peu de temps après la sonate pour deux pianos évoquée plus haut, que Brahms détruisit par la suite, il avait écrit durant l'été 1854 les **quatre Ballades op.10**. Elles aussi représentaient pour le jeune compositeur un terrain encore inconnu, car il ne s'était jusqu'alors guère préoccupé que du genre de la sonate, avec plus ou moins de réussite, comme il le reconnaissait lui-même. En se tournant désormais vers la ballade, plus libre et inspirée de modèles littéraires, que Frédéric Chopin avait été le premier à transposer dans le domaine de la musique instrumentale, Brahms se détournait-il définitivement de la grande forme ? Ou bien envisageait-il cette réunion cyclique de pièces isolées comme une alternative plus poétique et plus libérale à la forme un peu figée de la sonate classique ? Quoi qu'il en soit, on constate que les quatre pièces de l'opus 10 ne forment pas un ensemble indifférent. En témoignent l'agencement des tonalités, tout comme les échos motiviques et thématiques ainsi que les parentés dans le caractère même des pièces. D'un autre côté, Brahms choisit une position narrative qui semble dépasser en toute conscience les formes abstraites, en se référant pour ce qui est du style et du caractère général aux ballades de Carl Loewe. C'est particulièrement flagrant dans la première pièce, un *Andante* sombre et mélancolique en ré mineur, dont la partie centrale, de plus en plus intense,

comprend des *crescendi* impressionnants (et angoissants) – Brahms s'y inspire des premiers vers d'une "Schauerballade" écossaise anonyme, une ballade fantastique. Il y est question d'un parricide sanglant, des questions insistantes de la mère et de l'aveu littéralement crié du fils, toutes choses que l'on entend sans peine dans l'ostinato des formulations musicales. Les autres pièces de l'ensemble sont moins programmatiques et à comprendre, pour reprendre la formulation de Monika Lichtenfeld, comme des *chants sur des paroles imaginaires* : un *nocturne* ambigu avec des épisodes *allegro* fantomatiques, un *Intermezzo* qui fait le lien entre le caractère rétif des *scherzos* de Beethoven et le fantastique insondable d'E.T.A. Hoffmann, et un large *Andante con moto* en Si majeur, chant des adieux au flux paisible, louvoyant souvent entre majeur et mineur, qui convoque une fois de plus le modèle schumannien. Schumann avait d'ailleurs livré des ballades de son ami un commentaire très enthousiaste : il les avait trouvées *belles singulières, familières et démoniaques*, et en avait finalement admiré l'imbrication très réussie de la musique et de la poésie. Brahms avait réussi là la conquête d'un nouveau grand champ d'expérimentation, tout aussi prometteur que sa redéfinition de la forme concertante.

ROMAN HINKE

Traduction : Elisabeth Rothmund

More than almost anyone else, the young Johannes Brahms embodies the ideal of the artist in search of himself. An artist who tested himself, tirelessly, impulsively, with sometimes feverish impatience, only to find himself more than once put in his place by his own self-critical scrutiny of his output. And in no other work from his early period is this conflict-laden, yet at the same time highly creative relationship with his own limitations so vividly documented as in the **Piano Concerto op.15**. It all started with a large-scale sonata for two pianos, which Brahms played several times alongside Clara within the Schumanns' private circle in the early summer of 1854, until he came to the conclusion that the planned performing forces were by no means sufficient to give adequate expression to his conceptions. This was followed by an attempt to cope with the expansive spirit of the sonata by reworking it into a symphony, but the young man, still pretty inexperienced in the orchestral department, was soon exasperated by his technical deficiencies. Then inspiration struck: 'Just think what I dreamed last night', Brahms wrote to Clara Schumann in February 1855. 'I had used my failed symphony for a piano concerto and was playing it. The first movement and scherzo and a finale, terribly difficult and grand. I was very excited.' Between the dream and the concrete implementation of the idea, however, another year was to go by. Not until October 1856 did Clara confide to her diary: 'Johannes has composed a magnificent first movement for a concerto that has quite enraptured me with its grandeur and the fervour of its melodies.' But how much of the original sonata actually flowed into this new score, whether whole formal sections or only individual motifs, specific themes or only vague traits of character, is sadly impossible to gauge today, for the ruthless perfectionist had the lifelong habit of destroying everything that seemed imperfect to him. The sonata and the symphonic fragment had long since been consigned to the flames. In the following months, while working on the other two movements, Brahms repeatedly took the opinion and advice of an esteemed friend two years his senior, the violinist Joseph Joachim. Their lively correspondence provides an admirable source of information on the concerto's gestation. Its outcome was that scarcely a passage of the work, and especially of the opening *Maestoso*, was spared from far-reaching alterations. Where Joachim expressed only quiet scepticism, Brahms plunged immediately into the most severe self-doubt. 'I've been thinking about the first movement of my concerto again these past few days', he told Clara Schumann in the autumn of 1857. 'You can't imagine the worry it causes me. It's quite simply botched all through, which is the hallmark of dilettantism; who could make something of it now? I'll give it a good going-over and anything that won't work I'll get rid of, but I must make an end of it at last.' And a few weeks later he wrote, full of fatalism, to Joachim: 'I no longer have any judgment on or power over the piece.' But Brahms must have regained control somehow, since no later than spring 1858 he was making plans for a first performance of the now completed work in the Hamburg Musikverein. His comments were all the more vitriolic when the project fell through because the still little-known artist was denied 'the only usable grand piano': 'Glad as I am now on the one hand not to play my concerto, especially before our most unresponsive audience, the reason does annoy me because – it is so typically Hamburgian!' In the end it was Joachim who paved the way for his friend's piano concerto to enter the public arena. In his capacity as *Konzertmeister* of the Hanover court orchestra, he arranged the first performance on 22 January 1859 at the royal court theatre – naturally with Brahms as soloist. Notwithstanding the dogged struggle, littered with setbacks, that was required to achieve the final version, this contribution of a previously little-regarded artist to the history of the solo concerto may be considered as one of its milestones, the starting point for a fundamental expansion, if not indeed a redefinition of the norms of the genre. Although we can do no more than speculate about the extent to which the earlier versions mentioned above found their way into the final form of the composition, it is not difficult to identify the sonata and the symphony as the two pillars of the work's conception. Consigned to the past is the notion of a somewhat superficial contest in which the soloist zealously pits his or her virtuosity against the greater tonal power of the orchestra. Consigned to the past, too, is the fusion of free fantasia and sonata using concertante means that Robert Schumann had attempted in his Piano Concerto in A minor. Although the passionate and disquieting opening movement, marked by abrupt contrasts, unequivocally follows the Viennese Classical model, it surprisingly eschews a sharp distinction between tutti exposition and solo exposition. By combining piano and orchestra even more closely than was hitherto customary, by involving both protagonists jointly in the formation

and development of themes from the outset, by granting them equality and thus creating mutual responsibility, Brahms seems to wish deliberately to counteract the weakening of sonata form typical of the concerto genre. Even more than in Beethoven, coexistence is here replaced by constructive cooperation in the truest sense, ideally suited to creating coherent links between the individual sections of the monumental overall architecture by means of a dense network of principal and secondary lines, motivic transformations and emotional force fields. The inner logic of their relationship – and that is the truly unprecedented aspect of this design – can no longer be detected at the first hearing. It is only revealed once we are acquainted with the whole.

Compared to this, the ensuing two movements are more indebted to convention, because their structure is easier to grasp. Brahms himself described the *Adagio* as 'a gentle portrait' of Clara Schumann, the more or less clandestine love of his life. Cast in traditional *ABA* form, this piece seems like the calm, lyrical counterpart to the first movement's restless maelstrom of ideas: poetic, sensual too, slightly melancholic and shot through with the most refined nuances, thanks to which the relatively unspectacular melodic and harmonic formulations constantly acquire new and unexpected aspects. While this movement emerged in a single flow of inspiration, almost without subsequent corrections, the struggle to create a finale once more led along extremely thorny paths. Multiple revisions, which Brahms again discussed with Joachim, finally yielded a seven-section sonata rondo in *ABACABA* form whose central part is crowned by a short but witty fugato. The main theme, in particular, went through an exacting honing process until it had attained precisely that rhythmic conciseness which guaranteed a particularly effective contrast with the two lyrical sections, frequently rather Schumannesque.

It was certainly due primarily to the radical, extraordinarily demanding first movement that contemporary reaction to the first performances was marked by violent controversy. While the premiere in Hanover 'before all the high and mighty . . . was honoured even by curtain calls for the performer and composer', as Joachim observed with satisfaction, Brahms had to send his friend a sobering report of the Leipzig premiere at the Gewandhaus on 27 January 1859: 'The first movement and the second were listened to without any kind of emotion. At the end, three hands tried slowly to fall into each other, whereupon, however, a quite distinct hissing from all sides forbade such demonstrations', he wrote, immediately envisaging further revisions: 'In spite of it all, the concerto will be well liked one day when I have improved its anatomy, and a second one will already sound quite different. I believe this is the best thing that can happen to one; it forces one to collect one's thoughts appropriately and raises one's courage. I am plainly experimenting and still groping.' The idea that his work could simply have overwhelmed the audience with its complexity, as it did the anonymous reviewer for the *Signale für die Musikalische Welt*, who could not find 'anything compelling or pleasant in the compositional invention at any point', and even considered 'the entire sensibility and invention of the piece' as 'unhealthy', was something remote from Brahms's thoughts. Only after Carl Grädener had enthusiastically defended the score in the *Neue Berliner Musikzeitung* after the Hamburg premiere on 24 March 1859, not without making mincemeat of his Leipzig colleagues' invective in a razor-sharp rebuttal, did Brahms gradually allow himself to become convinced of the worth of his piano concerto.

Immediately after the aforementioned sonata for two pianos, which Brahms later destroyed, he composed the **Four Ballades op.10** in the summer of 1854. They too represented new territory for the young composer, who had almost exclusively concerned himself until then with the model of the piano sonata – more or less felicitously, as he himself acknowledged. Can the move towards the free ballade, inspired by literary sources, that Frédéric Chopin had been the first to transpose into the domain of instrumental music, be seen as a definitive shift away from large form? Or was the cyclic association of individual works perhaps meant as a poetic counter-project, a free-spirited alternative to the rigid typology of the Classical sonata? At any rate, it should be noted that the four pieces of op.10 certainly do not form a random grouping. So much is attested by the tonal scheme and motivic and thematic borrowings as well as kinships in character between the pieces. On the other hand, Brahms chooses a narrative approach that seems deliberately to reach out beyond abstract forms, by referring to the style and tone of the vocal ballads of Carl Loewe. This is especially obvious in the first piece, a lugubrious

and gloomy D minor Andante with terrifying climaxes in the middle section: Brahms based it on the opening lines of a chilling anonymous ballad from the Scottish folk tradition. They tell the sinister tale of a bloody parricide, with the mother's probing questions and the literally shouted confession of her son, which can easily be heard in the ostinato formulas of the music. The remaining pieces in the collection are less programmatic, but nonetheless to be understood as 'songs to imaginary words', to quote Monika Lichtenfeld: a shadowy nocturne with spooky allegro episodes; an Intermezzo that mediates between the contrariness of Beethoven's scherzos and the enigmatic fantasy of E. T. A. Hoffmann; and

a broad Andante con moto in B major, a gently flowing swansong, often shifting between major and minor, which once again calls to mind the example of Schumann. And indeed, the older composer had commented enthusiastically on his friend's ballades, calling them 'beautiful' and 'strange', 'secretive' and 'demoniacal', and finally admiring the successful dovetailing of poetry and music. In achieving this, Brahms had conquered another great testing ground, one no less promising than his reassessment of the concerto form.

ROMAN HINKE

Translation: Charles Johnston

Wie kaum ein Zweiter verkörpert der junge Johannes Brahms das Idealbild eines Künstlers auf der Suche nach sich selbst. Eines Künstlers, der sich ausprobiert, unermüdlich, impulsiv, mit bisweilen fieberhafter Ungeduld, um vom selbstkritischen Blick auf sein Tun mehr als einmal in die Schranken gewiesen zu werden. An keinem anderen Werk aus seiner frühen Schaffenszeit ist dieser konfliktbeladene, dabei hochgradig kreative Umgang mit den eigenen Begrenzungen so anschaulich dokumentiert wie beim **Klavierkonzert Opus 15**. Am Anfang stand eine große Sonate für zwei Klaviere, die Brahms im Frühsommer 1854 wiederholt im privaten Kreis der Schumanns gemeinsam mit Clara zu Gehör brachte, bis er zu der Einsicht gelangte, dass die vorgesehene Besetzung durchaus nicht genüge, seinen Vorstellungen adäquaten Ausdruck zu verleihen. Es folgt der Versuch, den raumgreifenden Gedanken der Sonate durch Umarbeitung zu einer Sinfonie beizukommen, wobei der in orchestralen Belangen noch recht Unerfahrene schon bald an seinen handwerklichen Defiziten verzweifelt. Dann die Erleuchtung: *Denken Sie, was ich die Nacht träumte*, schreibt Brahms im Februar 1855 an Clara Schumann. *Ich hätte meine verunglückte Symphonie zu meinem Klavierkonzert benutzt und spielte dieses. Vom ersten Satz und Scherzo und einem Finale, furchtbar schwer und groß. Ich war ganz begeistert.* Vom Traum bis zur konkreten Umsetzung der Idee sollte allerdings ein weiteres Jahr vergehen. Erst im Oktober 1856 wird Clara ihrem Tagebuch anvertrauen: *Johannes hat einen prächtigen ersten Concertsatz komponiert, der mich ganz entzückt durch seine Großartigkeit und Innigkeit der Melodien.* Wieviel von der ursprünglichen Sonate aber tatsächlich in diese neue Partitur eingeflossen ist, ob ganze Formteile oder nur einzelne Motive, konkrete Themen oder nur vage Charakterzüge, lässt sich heute bedauerlicherweise nicht mehr überprüfen, weil der schonungslose Perfektionist zeitlebens alles zu vernichten pflegte, was ihm unvollkommen erschien. Längst waren Sonate und Sinfoniefragment ein Opfer des Feuers geworden.

In den Folgemonaten, während der Arbeit an den übrigen beiden Sätzen, wird sich Brahms immer wieder um Meinung und Ratschläge seines geschätzten Freundes, des zwei Jahre älteren Geigers Joseph Joachim, bemühen. Ein reger Briefwechsel gibt trefflich Aufschluss darüber. Mit dem Ergebnis, dass kaum eine Passage des Werks, insbesondere aber des eröffnenden Maestoso, von tiefgreifenden Veränderungen verschont bleibt. Wo Joachim nur leise Skepsis äußert, stürzt Brahms sofort in größte Selbstzweifel. *Ich dachte dieser Tage über meinen ersten Concertsatz nach*, vertraut er Clara Schumann im Herbst 1857 an. *Du glaubst nicht, was mir der für Kummer [macht]. Es ist eben durch und durch verpfuscht, das ist der Stempel des Dilettantismus, wer kommt jetzt endlich darüber hinaus. Ich reiße ihn jetzt ordentlich herum und was nicht will das lasse ich, aber es soll endlich ein Ende sein.* Und wenige Wochen später voll Fatalismus an Joachim: *Ich habe kein Urteil und auch keine Gewalt mehr über das Stück.* Irgendwie muss Brahms die Kontrolle aber wiedererlangt haben, denn spätestens im Frühjahr 1858 schmiedet er Pläne zu einer ersten Aufführung des inzwischen fertiggestellten Werks im *Hamburger Musikverein*. Umso giftiger sein Kommentar, als das Vorhaben scheitert, weil dem noch namenlosen Künstler *der einzig brauchbare Flügel* verweigert wird: *So froh ich nun einesteils bin, mein Konzert nicht spielen zu brauchen, absonderlich vor unserm teilnahmlosesten Publikum, so ärgert mich doch der Grund, weil – er so echt Hamburgisch ist!* Am Ende wird es Joachim sein, der dem Klavierkonzerts des Freundes einen Weg in die Öffentlichkeit ebnet. Als Konzertmeister der Hannoverschen Hofkapelle arrangierte er die Uraufführung am 22. Januar 1859 im Königlichen Hoftheater – natürlich mit Brahms als Solist.

Ungeachtet des zähen, von Rückschlägen gezeichneten Ringens um die endgültige Fassung, gilt dieser Beitrag eines bis dahin wenig beachteten Künstlers zur Geschichte des Solokonzerts als einer ihrer Meilensteine. Als Urquelle für eine fundamentale Erweiterung, wenn nicht Neudefinition der Gattungsnormen. Denn obwohl nur darüber spekuliert werden kann, inwieweit die genannten Vorlagen Eingang gefunden haben in die endgültige Gestalt der Komposition, sind Sonate und Sinfonie doch unschwer als die beiden tragenden Säulen der Werkkonzeption auszumachen. Überwunden ist der Geist eher oberflächlichen Wettstreits, demzufolge der Solist sein virtuosos Vermögen mit Eifer gegen die klangliche Großmacht des Orchesters ausspielt. Überwunden auch der Versuch, freie Fantasie und Sonate mithilfe konzertanter Mittel zu verschmelzen, wie ihn Robert Schumann in seinem a-Moll-Konzert unternahm. Der von schroffen Kontrasten gezeichnete Kopfsatz, leidenschaftlich und beunruhigend zugleich, folgt zwar unzweideutig dem klassischen Wiener Modell, überrascht aber durch Verzicht auf eine scharfe Trennung von Tutti- und Solo-Exposition. Indem Brahms Klavier und Orchester noch enger als bisher üblich zusammenführt, beide Protagonisten

von Beginn an gemeinschaftlich an der Ausformung und Fortentwicklung der Themen beteiligt, Gleichberechtigung und damit gegenseitige Verantwortlichkeit erzeugt, scheint er der gattungstypischen Schwächung der Sonatenform gezielt entgegenwirken zu wollen. Mehr noch als bei Beethoven ist hier aus dem Nebeneinander ein im wahrsten Sinne konstruktives Miteinander geworden. Bestens geeignet, die einzelnen Formteile der monumentalen Gesamtarchitektur durch ein engmaschiges Geflecht aus Haupt- und Nebenlinien, motivischen Transformationen und emotionalen Kräftefeldern schlüssig aufeinander zu beziehen. Die innere Logik ihres Zusammenhangs – und das ist das eigentlich Unerhörte dieses Entwurfs – kann nicht mehr beim ersten Hören erfasst werden. Sie erschließt sich erst nach Kenntnis des Ganzen. Hiermit verglichen, sind die beiden folgenden Sätze stärker der Konvention verpflichtet, weil fasslicher gearbeitet. Brahms selbst bezeichnete das Adagio als *ein sanftes Portrait* Clara Schumanns, seiner mehr oder weniger heimlichen Lebensliebe. In traditioneller ABA-Form gehalten, mutet dieses Stück an wie der ruhige, liedhafte Widerpart zum rastlosen Gedankenflug des Kopfsatzes: poetisch, sinnlich auch, ein wenig melancholisch und von feinsten Nuancierungen durchzogen, die den eher unspektakulären melodischen wie harmonischen Formulierungen immer neue, unerwartete Aspekte abgewinnen. War dieser Satz in einem Guss entstanden, beinahe ohne nachträgliche Korrekturen, so gestaltete sich der Kampf um das Finale wieder ausgesprochen dornenreich. Mehrfache Revisionen, die Brahms abermals ausführlich mit Joachim diskutiert, bringen schließlich ein siebenteiliges Sonatenrondo in der Form ABACABA hervor, dessen zentraler Teil von einem kurzen, aber pointenreichen Fugato gekrönt wird. Insbesondere am Hauptthema hatte der Komponist lange gefeilt, bis er genau jene rhythmische Prägnanz erreicht hatte, die einen besonders wirkungsvollen Kontrast zu den beiden lyrischen, über weite Strecken ziemlich schumannesk anmutenden Abschnitten garantierte.

Es ist gewiss in erster Linie dem radikalen, außergewöhnlich anspruchsvollen Kopfsatz zuzuschreiben, dass das zeitgenössische Echo auf die ersten Aufführungen von heftigen Kontroversen bestimmt war. Während die Premiere in Hannover *vor sämtlichen allerhöchsten Herrschaften [...] sogar durch Hervorruf des Spielers und Componisten geehrt wurde*, wie Joachim zufrieden festhält, muss Brahms dem Freund von der Leipziger Erstaufführung am 27. Januar 1859 im Gewandhaus Ernüchterndes berichten: *Ohne irgendeine Regung wurde der erste Satz und der 2te angehört. Zum Schluß versuchten drei Hände, langsam ineinander zu fallen, worauf aber von allen Seiten ein ganz klares Zischen solche Demonstrationen verbot*, schreibt er, um sogleich neue Umarbeitungen ins Auge zu fassen: *Trotz alledem wird das Konzert noch einmal gefallen, wenn ich seinen Körperbau gebessert habe, und ein zweites soll schon anders lauten. Ich glaube, es ist das beste, was einem passieren kann; das zwingt die Gedanken, sich ordentlich zusammen zu nehmen und steigert den Mut. Ich versuche ja erst und tappe.* Dass sein Werk die Zuhörer aufgrund der Komplexität schlicht überfordert haben könnte, so wie den anonymen Rezensenten der *Signale für die Musikalische Welt*, der der kompositorischen *Erfindung an keiner Stelle etwas Fesselndes oder Wohlthuendes* abgewinnen konnte, gar *das ganze Empfinden und Erfinden in dem Stücke für ungesund* erachtete – diese Vorstellung lag ihm fern. Erst nachdem Carl Grädener die Partitur anlässlich der Hamburger Erstaufführung am 24. März 1859 in der *Neuen Berliner Musikzeitung* mit Enthusiasmus verteidigt hatte, nicht ohne die Schmähschrift des Leipziger Kollegen mit messerscharfer Gegenrede zu zerpfücken, ließ sich auch Brahms allmählich vom Wert seines Klavierkonzerts überzeugen.

Unmittelbar nach der eingangs erwähnten Sonate für zwei Klaviere, die Brahms später vernichtete, waren in den Sommermonaten 1854 die **vier Balladen Opus 10** entstanden. Auch sie bedeuteten Neuland für den jungen Komponisten, der sich bis dahin fast ausschließlich mit dem Modell der Klaviersonate beschäftigt hatte – mehr oder weniger glücklich, wie er selbst befand. Kann die Hinwendung zur freien, von literarischen Vorbildern inspirierten Ballade, die Frédéric Chopin erstmals in die Instrumentalmusik übertragen hatte, als endgültige Abkehr von der Großform gesehen werden? Oder war der zyklische Zusammenschluss von Einzelwerken womöglich als poetischer Gegenentwurf zum erstarrten Typus der klassischen Sonate gemeint, als freigeistige Alternative? Zumindest ist festzustellen, dass die vier Stücke des Opus 10 durchaus keine beliebige Gruppe bilden. Tonartenplan und motivisch-thematische Anlehnungen belegen dies ebenso wie charakterliche Verwandtschaftsbeziehungen. Auf der anderen Seite wählt Brahms eine Erzählhaltung, die bewusst über abstrakte Formen hinauszugreifen scheint, indem er auf Stil und

Tonfall der Balladen Carl Loewes Bezug nimmt. Besonders offensichtlich wird dies im ersten Stück, einem schwermütigen, düsteren d-Moll-Andante mit furchterregenden Steigerungen im Mittelteil, dem Brahms die eröffnenden Zeilen einer anonym überlieferten schottischen Schauerballade unterlegt. Sie deuten auf die unheilvolle Geschichte eines blutigen Vatersmords, auf bohrende Fragen der Mutter und das buchstäblich herausgeschriene Geständnis des Sohnes, die sich unschwer aus den ostinaten Formulierungen der Musik heraushören lassen. Weniger programmatisch, gleichwohl als *Gesänge zu imaginären Worten* zu verstehen, wie Monika Lichtenfeld meint, die übrigen Stücke der Sammlung: ein zwielichtiges Notturmo mit spukhaften Allegro-Episoden, ein Intermezzo, das zwischen der Widerborstigkeit Beethovenscher Scherzi und der abgründigen Fantastik E.T.A. Hoffmanns vermittelt, sowie ein breit angelegtes Andante con moto

in H-Dur, dessen ruhig dahinfließender Abgesang, oft zwischen Dur und Moll lavierend, einmal mehr das Vorbild Schumann beruft. Der hatte die Balladen seines Freundes denn auch voller Begeisterung kommentiert, sie *schön* und *eigentümlich*, *heimlich* und *dämonisch* genannt, schließlich die gelungene Verzahnung von Poesie und Musik bewundert. Mit ihr hatte Brahms ein weiteres großes Experimentierfeld erobert. Nicht minder vielversprechend wie seine Neubewertung der Konzertform.

ROMAN HINKE



photo D.R.

Paul Lewis

Excerpts from discography / Sélection discographique
Also available digitally / Également disponible en version digitale

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Complete Piano Concertos
Intégrale des Concertos
with BBC Symphony Orchestra, J. Bělohlávek
3 CD HMC 902053.55

Complete Piano Sonatas
Intégrale des Sonates
CD HMX 2901902.11

FRANZ LISZT
Sonata in B minor
Sonate en si
Piano works
CD HMA 1951845

MODEST MUSSORGSKY
Pictures at an Exhibition
Tableaux d'une exposition
+ SCHUMANN : **Fantaisie op. 17**
CD HMC 902096

FRANZ SCHUBERT
Piano Sonatas
D.784, D.958, D.959, D.960
2 CD HMC 902165.66

Piano Sonatas
op.53 D.850, op.78 D.894
4 Impromptus op.90 D.899
3 Klavierstücke D.946
"Fantaisie" D.840 "Reliquie"
2 CD HMC 902115.16



Daniel Harding

BÉLA BARTÓK
Violin Concertos Nos.1 & 2
Isabelle Faust, violin
Swedish Radio Symphony Orchestra
Daniel Harding
CD HMC 902146

JOHANNES BRAHMS
Violin Concerto
String Sextet No.2
Isabelle Faust, violin
Mahler Chamber Orchestra
Daniel Harding
CD HMC 902075



Retrouvez biographies, discographies complètes
et calendriers détaillés des concerts de nos artistes sur

www.harmoniamundi.com

De nombreux extraits de cet enregistrement y sont aussi disponibles à l'écoute,
ainsi que l'ensemble du catalogue présenté selon divers critères,
incluant liens d'achat et téléchargement.

Suivez l'actualité du label et des artistes sur nos réseaux sociaux :

facebook.com/harmoniamundiinternational

twitter.com/hm_inter

Découvrez les making of vidéos et clips des enregistrements
sur les chaînes harmonia mundi YouTube et Dailymotion.

youtube.com/harmoniamundivideo

dailymotion.com/harmonia_mundi

Souscrivez à notre newsletter à l'adresse suivante :

www.harmoniamundi.com/newsletter



You can find complete biographies and discographies
and detailed tour schedules for our artists at

www.harmoniamundi.com

There you can also hear numerous excerpts from recordings,
and explore the rest of our catalogue presented by various search criteria, with links to purchase
and download titles.

Up-to-date news of the label and the artists is available on our social networks:

facebook.com/harmoniamundiinternational

twitter.com/hm_inter

Making-of videos and clips from our recordings may be viewed
on the harmonia mundi channels on YouTube and Dailymotion.

youtube.com/harmoniamundivideo

dailymotion.com/harmonia_mundi

We invite you to subscribe to our newsletter at the following address:

www.harmoniamundi.com/newsletter



harmonia mundi musique s.a.s.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2016

Enregistrement mai 2014, Stockholm Berwaldhallen* et janvier 2016, Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : Tobias Lehmann*, Julian Schwenkner, Teldex Studio Berlin

Montage : Martin Sauer, Julian Schwenkner

© harmonia mundi musique pour l'ensemble des textes et des traductions

Page 1 : Hans am Ende, *Bouleaux en automne*, 1893. akg-images

Photo Paul Lewis : © Josep Molina

harmoniamundi.com

HMC 902191