

Johannes Brahms
Piano Quartet op.60
Piano Trio op.8

Trio Wanderer
Christophe Gaugué, viola

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

Piano Trio no.1 op.8 (*original version, 1854*)

Si majeur / *B major* / H-Dur

- | | | | |
|---|--|--|-------|
| 1 | | I. Allegro con moto | 17'43 |
| 2 | | II. Scherzo. Allegro molto - Trio. Più lento | 6'28 |
| 3 | | III. Adagio ma non troppo | 8'06 |
| 4 | | IV. Allegro molto agitato | 9'20 |

Piano Quartet no.3 op.60

ut mineur / *C minor* / c-Moll

- | | | | |
|---|--|----------------------------|-------|
| 5 | | I. Allegro non troppo | 10'05 |
| 6 | | II. Scherzo. Allegro | 4'05 |
| 7 | | III. Andante | 8'02 |
| 8 | | IV. Finale. Allegro comodo | 10'01 |

Trio Wanderer

Jean-Marc Phillips-Varjabédian, *violin*

Raphaël Pidoux, *violoncello*

Vincent Coq, *piano*

with Christophe Gaugué, *viola*

D'innombrables témoignages en apportent la preuve : Brahms a toujours été extrêmement critique envers lui-même – depuis les toutes premières années jusqu'à l'apparente sérénité de la maturité – qui n'était justement qu'apparente. Il n'était que rarement réellement satisfait, estimant toujours être encore bien loin d'une réalisation adéquate de ses idées. *Composer n'est pas difficile*, dit-il un jour à son ami de jeunesse Alwin Cran, avec le laconisme qui le caractérisait. *Ce qui est terriblement difficile, en revanche, c'est de renoncer aux notes superflues*. Brahms n'a pourtant laissé à la postérité que bien peu de témoignages musicaux de ce combat presque paranoïaque qu'il livrait en vue de toujours faire mieux. Les productions jugées insatisfaisantes furent le plus souvent détruites, à l'image de ses innombrables tentatives pour se faire un nom dans le genre du quatuor à cordes, déjà si lourd de traditions – nous n'en connaissons l'existence qu'à travers sa correspondance. *J'ai tout brûlé*, confessa-t-il des années plus tard à son biographe Max Kalbeck, faisant suivre cet aveu du principe qu'il s'employait à appliquer : *Mieux vaut que je le fasse, moi, plutôt que d'autres !* C'est ainsi que les œuvres découvertes après la mort de ce “talent à éclosion tardive” pétri d'hésitations n'offrent que peu d'éléments qui permettent de comparer les versions *princeps* et celles de dernière main. À une précieuse exception près : le trio pour violon, violoncelle et piano en Si majeur opus 8.

Avec le scherzo de la sonate FAE composée pour Joseph Joachim, cette pièce constitue le plus ancien témoignage conservé de l'œuvre de musique de chambre du génial compositeur hanséatique. Mais on sait qu'elle n'était pas la première composition qu'il destina à la distribution classique du trio avec piano. En octobre 1853 déjà, Brahms avait présenté dans l'appartement de Robert et Clara Schumann à Düsseldorf une fantaisie en deux parties en ré mineur, qu'en dépit de la recommandation de Robert Schumann en vue d'une publication, il renia et jeta plus tard au feu. Les critères qu'il s'était fixés lui-même étaient trop élevés, et trop grand son *respect envers l'encre d'imprimerie*, dira-t-il plus tard avec humour à Kalbeck. Brahms consent pourtant à ce que soient publiées certaines de ses premières œuvres, et fait imprimer à la fin de la même année à Leipzig une sonate pour piano ainsi que deux petits volumes de lieder. Peu après, durant un séjour de plusieurs semaines à Hanovre au début de son année de pèlerinage, il songe déjà à un nouveau trio avec piano. Le travail avance étonnamment vite. Au bout de trois semaines à peine, le 31 janvier 1854, la partition est prête, parfaitement achevée sur son bureau et signée “Johannes Kreisler junior” – un pseudonyme qui en dit long. Elle sera soumise peu après à l'expertise de la célèbre maison d'édition Breitkopf & Härtel. Mais lorsqu'au début de l'été, Brahms reçoit une réponse positive en provenance de Leipzig, il a déjà été rattrapé par ses vieux démons. Il avoue d'ailleurs à Joachim dans une lettre datée du 19 juin qu'il avait *préféré conserver* ce trio chez lui, *parce que je l'aurais de toute façon modifié plus tard*. Brahms hésite toutefois à en empêcher l'impression, mais n'a plus pour son trio qu'un mépris stoïque – ce qui explique pourquoi ce pianiste virtuose, acclamé partout, ne prend pas l'initiative d'en organiser la création, préférant que d'autres mains que les siennes portent l'œuvre sur les fonds baptismaux : elle est créée le 13 octobre 1855 au *Gewerbehause* de Dantzig par un anonyme trio composé de Messieurs Haupt, Braun et Klahr. De cette création géographiquement si excentrée, on ne sait pour ainsi dire rien.

Il fallut attendre trois décennies et demie pour que Brahms s'intéresse à nouveau à cette œuvre de jeunesse mal-aimée. Avec une telle intensité, néanmoins, qu'il en fit presque une œuvre radicalement neuve. *Au sujet du trio rénové*, écrit-il en décembre 1890 à l'éditeur berlinois Fritz Simrock, *je dois dire avec insistance que si l'ancienne version est mauvaise, je ne prétends aucunement que la nouvelle soit bonne !* *À vrai dire, ce que vous entendez faire de l'ancien trio – le fondre ou le réimprimer – m'est égal*. Mis à part le scherzo burlesque, apparition plutôt fantomatique d'étranges créatures nocturnes librement inspirées d'E.T.A. Hoffmann, que Brahms reprend presque à l'identique dans sa nouvelle version, il ne conserve pour ainsi dire pas une seule mesure de l'original. Ainsi, le long premier mouvement de la première version ne présente d'autre lien de parenté avec son avatar tardif que le thème principal, fougueux et tout en accords ; le thème secondaire surprend cependant en 1854 par une atmosphère incroyablement bougonne et presque spectrale, ainsi que par des motifs peu explicites mais en quelque sorte encombrants, qui dominent la plus grande partie du mouvement sans laisser

supposer le moins du monde qu'ils serviraient à un fugato dans la reprise du matériau. Pour mettre en rapport ces deux univers si contradictoires, le jeune compositeur procède de manière nettement plus associative et plus spontanée que ne se le serait autorisé son alter ego de 1889, toujours soucieux de logique et de développement rigoureux. L'*allegro* initial original donne ainsi l'impression d'être encore peu concentré d'un point de vue thématique et formel, peu organique ; en contrepartie, il est plus riche en matière musicale, en lignes secondaires et en digressions inattendues, surtout dans le développement qui, d'une certaine manière, laisse entrevoir l'univers fantastique d'un Gustav Mahler. L'*adagio non troppo* se révèle tout aussi peu conventionnel, et sa singularité formelle laisse ses contemporains pour le moins perplexes. À des lieues de la limpide tripartition de la nouvelle version, ce mouvement développe un parcours sinueux entre rêve et délire fiévreux, entre une douce idylle en Si majeur et sa métamorphose vers l'*allegro* en un moment d'angoisse et d'agitation, qui se présente sous la forme d'une sorte de reprise déformée. Elle est précédée d'une citation à peine dissimulée du *Chant du cygne* de Schubert, la mise en musique ambiguë du poème *Am Meer* de Heine, qui semble chercher quelque explication aux étranges antagonismes du mouvement. C'est là un procédé typiquement romantique, auquel Brahms recourt également dans le sombre finale, dans lequel il confronte l'actionnisme du thème principal, écrit dans une tonalité mineure, prisonnier de lui-même et se perdant presque en divagations insensées, à un thème secondaire empli de ferveur, éclairé d'une tonalité majeure et dans lequel on reconnaît une allusion très fidèle au lied final du cycle de Beethoven *À la bien-aimée lointaine*. *Prends-les donc, ces chants*, chante ici le violoncelle en de longs coups d'archets, domptant le motif nerveux du début pour en faire un accompagnement bienveillant. Des citations, des allusions comme clés permettant d'accéder à la compréhension de la musique ? Trente-cinq ans plus tard, ils feront les frais d'un scepticisme radical, tout comme soixante-dix pour cent de l'ensemble de l'œuvre.

D'un point de vue compositionnel, la nouvelle version du trio, beaucoup plus populaire aujourd'hui, est incontestablement la plus réfléchie et la plus convaincante des deux. Témoignage brillant de celui qui, avec l'âge, a gagné en sagesse et en souveraineté, à qui sa propre jeunesse fut certes précieuse, mais lui est désormais devenue étrangère. C'est pourtant bien à travers la formulation “de première main” que l'on en apprend plus sur le Brahms rebelle et fougueux des jeunes années, sur ses origines – d'où il vient, où il va –, sur l'impétuosité de ses idées et ses sources d'inspiration.

Et on y découvre un certain idiome qui s'affirmera jusque dans l'œuvre de la maturité. Ces ruptures et digressions imprévisibles, par exemple, qui marquent le trio de leur empreinte, apparaissent également dans le Quatuor avec piano opus 60. Sous une forme sublimée, certes, mais non moins troublante. Ainsi trouve-t-on dans chaque mouvement des passages qui se refusent à toute inscription formelle, s'ancrant en quelque sorte en dehors du monde sensible : du point de vue de l'harmonie, de l'écriture et d'un point de vue émotionnel. Des regards en coin qui échappent à toute appréciation, des inserts visionnaires qui jettent sur ce qui vient d'être dit comme sur ce qui suit immédiatement un éclairage faisant paraître les choses sous un jour extrêmement différent. Exactement comme si chaque note devait absolument être appréhendée avec la plus grande prudence, comme si la certitude n'était qu'une illusion. Le meilleur exemple : les mystérieux enchaînements d'accords, sur lesquels commence le développement du premier mouvement, et qui mettent durablement en doute le caractère des thèmes exposés auparavant. Tandis que l'idée principale, lourde de soupirs et dont les timbres sombres ont quelque chose de funèbre – c'est là une des inspirations les plus tragiques que l'on puisse trouver chez Brahms – découvre subitement son côté héroïque, encouragé en cela par une modulation en majeur, le thème secondaire, lyrique, a perdu toute trace de sérénité. Désorienté, il vagabonde à travers des espaces harmoniques sans cesse renouvelés, sans jamais parvenir à se retrouver. On rencontre de tels éléments d'égarement, bien que moins lourds de conséquences, dans le scherzo aux accents irascibles, dont la course effrénée en croches finit par tourner à l'hystérie la plus totale, de même que dans la ronde de cantilènes du mouvement lent, extrêmement chaleureuse bien qu'elle sombre parfois dans la mélancolie. Le finale vient ponctuer l'ensemble d'un grand point d'interrogation. Malgré son immense potentiel, la coda ne livre pas l'apothéose à laquelle on aurait pu s'attendre, mais semble se

perdre dans un tourbillon d'incertitude chromatique dont elle n'est sauvée que par les accords d'une conclusion fortissimo qui ramènent, non sans quelque violence, l'auditeur dans l'ici et maintenant. La genèse de l'œuvre ne fut pas dénuée d'embûches. En 1855 déjà, un an après le trio en Si majeur, Brahms avait travaillé, une fois de plus à Düsseldorf, à une partition de quatuor en do dièse mineur qui, comme tant d'autres entreprises datant de cette époque, resta cependant inachevée. Trois mouvements entiers furent néanmoins couchés sur le papier, dont les deux premiers furent, après une sérieuse révision, intégrés plus tard à l'œuvre dans sa version définitive. L'achèvement de la composition, durant l'été 1875, nécessita cependant encore plusieurs autres tentatives. L'indice d'un combat créateur, que Brahms commenta lui-même, à la manière d'un augure, dans une lettre adressée à Simrock et destinée à accompagner l'œuvre, lui qui d'ordinaire se montre si réticent vis-à-vis d'indices de nature autobiographique. Ce n'est pas sans sarcasme qu'il encourage explicitement son éditeur à

orner la partition de son propre portrait *en costume de Werther*. En outre, poursuit-il, *vous êtes autorisé à mettre un portrait sur la page de titre ! En l'occurrence une tête – menacée d'un pistolet. Voilà qui doit vous permettre de vous faire une idée de la musique. Je vous enverrai pour ce faire ma photographie !* Une plaisanterie macabre, ou plutôt une confession secrète qui laisse deviner ce que Brahms chercha pendant plus de vingt ans à exprimer dans ce quatuor ? Son amour inassouvi pour Clara Schumann, en tout cas, est bien plus qu'une simple légende.

ROMAN HINKE

Traduction : Elisabeth Rothmund

Countless sources document the fact: with respect to his art, Johannes Brahms practised virtually relentless self-criticism – from the years of artistic awakening right up to the only apparent serenity of his creative maturity. He was seldom truly satisfied, and always believed he was still a good distance away from adequately realising his ideas. ‘It’s not hard to compose’, he told his childhood friend Alwin Cranz in his typically laconic way. ‘But it’s terribly hard to let the superfluous notes go by the board.’ However, Brahms left posterity few musical testimonies to this almost paranoid struggle to improve his work. What he considered imperfect was mostly condemned to destruction, as was the case with his numerous attempts to gain a foothold in the string quartet genre, so heavily weighed down by tradition, of which we know only from letters. ‘All that stuff has been burnt’, he confessed to his biographer Max Kalbeck years later, immediately explaining his grounds for behaving accordingly: ‘Better I should do it than other people!’ Hence the posthumous effects of this late developer and perpetual waverer offer amazingly little material for enlightening comparisons between first and final versions of his compositions. With one precious exception: the Trio for violin, cello and piano in B major op.8.

Even though it is, along with the Scherzo of the ‘F-A-E’ Sonata written for Joseph Joachim, the earliest surviving chamber work of the Hanseatic genius, this piece was demonstrably not his first composition for the classic piano trio formation. Already in October 1853 Brahms had presented in the Düsseldorf house of Robert and Clara Schumann a two-movement *Phantasie* Trio in D minor, which he disowned, despite Schumann’s recommendation to publish it, and subsequently consigned to the flames. His own standards were too high, and he had too much ‘respect for printer’s ink’, as he once quipped to Kalbeck. Nevertheless, Brahms did agree to the publication of some of his early works, and by the end of the year had had a piano sonata and two slim volumes of songs printed in Leipzig. And shortly afterwards, during a stay of a few weeks in Hanover at the beginning of his year of travels, he brooded over a new piano trio. The work made surprisingly fast progress. Just three weeks later, on 31 January 1854, the score, signed with the revealing pseudonym ‘Johannes Kreisler junior’, lay fully completed on his desk, and soon after that it was submitted to the renowned publishing house of Breitkopf & Härtel for appraisal. But when a positive response arrived from Leipzig in early summer, the familiar doubts had long since crept over him once more. He admitted to Joachim in a letter of 19 June that he ‘would also have liked to hold back the Trio, since I would certainly have made changes in it later’. Although Brahms did not go so far as to halt publication of the work, he subsequently treated his trio with stoic contempt. This also explains why the celebrated keyboard virtuoso himself did not initiate any public performance, and instead allowed the piece to receive its baptism from hands other than his own, as was duly done on 13 October 1855 at the Gewerbehause in Danzig (now Gdańsk) by a nameless group consisting of Messrs Haupt, Braun and Klahr. We know nothing further about the resonance of this remote premiere.

Three and a half decades were to pass before Brahms again took an intensive look at his unloved early work. So intensive, however, that he virtually recomposed it. In December 1890 he wrote to the Berlin publisher Fritz Simrock: ‘With regard to the refurbished trio, I must add explicitly that while it’s true that the old one is bad, I do not claim that the new one is good! What you do with the old one now, whether you melt it down or even reprint it, is quite seriously all the same to me.’ Apart from the burlesque Scherzo, a somewhat ghostly apparition of strange nocturnal creatures freely inspired by E. T. A. Hoffmann, which Brahms took over almost unchanged in his revised version, he hardly kept a single bar of the original. Thus the extended first movement of the original version is related to its later incarnation only by the effusive, chordal main theme; but in 1854 the second thematic group surprises us with a morose, shadowy atmosphere not paralleled in the revision – an elliptical, unwieldy set of motifs that dominates large parts of the movement without giving the least indication that it will supply material for a fugato in the recapitulation. In order to connect two such contradictory spheres of musical thought, the young composer proceeds in a far more associative and spontaneous manner than his alter ego of 1889, always preoccupied with logic and consistent development, would have permitted himself. As a result, the original opening Allegro certainly gives the overall impression of being less focused, less organic in thematic and formal terms, but all the richer in musical narrative material, in unexpected offshoots and

digressions, especially in the development, which in some ways foreshadows the fantastical world of Gustav Mahler.

The Adagio non troppo proves to be similarly unconventional, and its formal waywardness occasioned considerable headshaking among Brahms’s contemporaries. Far removed from the clear tripartite structure of the revision, this movement meanders between dream and delirium, between a blissful B major idyll and its Allegro metamorphosis, heading into zones of fear and agitation, which occurs as a sort of distorted reprise. This section is preceded by the interpolation of a barely concealed borrowing from Schubert’s *Schwanengesang*, the twilight setting of Heine’s *Am Meer*, which seems somehow to search for explanations of the bizarre antagonisms of the movement. This is a typical Romantic stratagem that Brahms uses again for the gloomy Finale, in which he contrasts the self-imprisoned, pointlessly drifting actionism of the minor-key principal theme with a heartfelt second theme, brightened by the major key, which alludes note-for-note to the final lied from Beethoven’s song cycle *An die ferne Geliebte*. ‘Nimm sie hin denn, diese Lieder’ (Take them, then, these songs), sings the cello in long bowstrokes, taming the edgy head motif from the beginning of the movement by turning it into an amiable accompanying figure. Quotations, allusions as the key to understanding the music? Thirty-five years later they were to fall victim to radical scepticism, along with seventy per cent of the entire piece.

It cannot be denied that the 1889 recasting of the trio, far more popular in the modern repertory, is compositionally the better-conceived, more cogent work. A brilliant testimony to a sovereign artist, grown wise with age, who while still cherishing his own youth had in the meantime become very much a stranger to it. But we can learn much more about the *Sturm und Drang* side of Johannes Brahms, where he came from and where he was going, the impetuosity of his ideas, his sources of inspiration, from the initial formulation of the piece.

And in doing so we come across many an idiom that will continue to stand its ground in the mature oeuvre. Those unexpected disruptions and digressions that are characteristic of the early trio also appear in the Piano Quartet op.60. In a sublimated form, to be sure, but none the less disturbing for that. Thus every movement can show passages that doggedly resist formal classification, standing as it were outside our world of experience in terms of harmony, compositional technique, emotion. Hard-to-assess sidelong glances, visionary parentheses, which throw both what has already been said and what is to follow into a completely altered light. Exactly as if each note had to be treated with extreme caution as a matter of principle, as if certainty were an illusion. The best example of this: the mysterious chord progressions that launch the development of the first movement cast permanent doubt on the character of the previously stated themes. Whereas the main theme – one of the most tragic inspirations in all Brahms, sepulchraly dark in timbre and weighed down by sighs – suddenly discovers its heroic side, inspired by the turn to the major, the lyrical second theme has lost all trace of repose at a single stroke. Disorientated, it roams through ever-new harmonic spaces without ever finding itself again. Similar moments of confusion, though less far-reaching in their consequences, are also to be found in the angry Scherzo, whose headlong chase in continuous quavers turns into sheer hysteria at the end, and even in the infinitely warm-hearted array of cantilenas of the slow movement, which sometimes sink into melancholy. The Finale pointedly produces its big question mark at the movement’s conclusion. For all its climactic potential, the coda conspicuously fails to provide the expected apotheosis, but seems to get lost in a chromatic vortex of uncertainty, were it not for the concluding *fortissimo* chords that rather violently lead it back to the here and now.

The work’s genesis was extremely thorny. Already in 1855, one year after the B major Trio and back in Düsseldorf, Brahms had worked on the score of a quartet in C sharp minor, which like so many things from that period was destined to remain unfinished. All the same, he did get three complete movements down on paper, the first two of which eventually found their way into the later piece after thoroughgoing revision. But several more attempts were still required before the final completion of the composition in the summer of 1875: the indication of a creative struggle on which Brahms himself – in general strongly averse to autobiographical references – commented, augur-like, in the accompanying letter to Simrock. Not without sarcasm, he expressly encouraged the publisher to put his likeness on the cover ‘in Werther

costume'. 'Furthermore,' he continued, 'you might display a portrait on the title page! Namely a head – with a pistol pointing at it. Now you can form an idea of the music. I'll send you my photograph for that purpose!' A macabre joke, or rather a secret confession that allows us to guess what Brahms sought to come to terms with in this quartet for more than twenty years? His unfulfilled love for Clara Schumann, in any case, is far more than mere legend.

ROMAN HINKE

Translation: Charles Johnston

Zahllose Zeugnisse belegen: Gegenüber seiner Kunst übte Johannes Brahms eine schier unerbittliche Selbstkritik – von den Jahren des Aufbruchs bis hinein in die nur scheinbar abgeklärte Schaffensphase der Reifezeit. Wirklich zufrieden war er selten, glaubte sich stets eine gute Wegstrecke von der adäquaten Umsetzung seiner Ideen entfernt. *Es ist nicht schwer zu komponieren*, ließ er seinen Jugendfreund Alwin Cranz mit der ihm eigenen Lakonik wissen. *Aber es ist fabelhaft schwer, die überflüssigen Noten unter den Tisch fallen zu lassen*. Indes hat Brahms der Nachwelt nur wenige musikalische Zeugnisse dieses fast schon paranoiden Ringens um Verbesserung hinterlassen. Unvollkommenes fiel zumeist der Vernichtung anheim, wie etwa seine zahlreichen Versuche, in der traditionsbeladenen Gattung Streichquartett Fuß zu fassen, von denen wir nur aus Briefen wissen. *Das Zeug ist alles verbrannt worden*, gestand er seinem Biografen Max Kalbeck Jahre danach und lieferte seinen Grundsatz gleich mit: *Besser, ich tu's, als andere!* So kommt es, dass der Nachlass des zaudernden Spätentwicklers selbst für erhellende Vergleiche zwischen Erstfassungen und solchen letzter Hand verblüffend wenig Stoff bietet. Kostbare Ausnahme: das Trio für Violine, Violoncello und Klavier in H-Dur Opus 8.

Auch dieses Stück, neben dem Scherzo der FAE-Sonate für Joseph Joachim das früheste bis heute erhaltene Kammermusikwerk des genialen Hanseaten, war nachweislich nicht seine erste Komposition für die klassische Klaviertriobesetzung gewesen. Schon im Oktober 1853 hatte Brahms in der Düsseldorfer Wohnung von Robert und Clara Schumann eine zweiteilige Phantasie in d-Moll vorgestellt, die er Schumanns Veröffentlichungsempfehlung zum Trotz wieder verwarf und später dem Feuer übergab. Zu hoch die eigenen Wertmaßstäbe, zu groß sein Respekt vor der Druckerschwärze, wie er Kalbeck gegenüber gewitzelt haben soll. Dessen ungeachtet stimmt Brahms ersten Publikationen seiner Werke zu, lässt Ende des Jahres eine Klaviersonate sowie zwei schmale Liedbände in Leipzig drucken. Und schon kurz darauf, während eines mehrwöchigen Aufenthalts in Hannover zu Beginn seines Wanderjahres, brütet er über einem neuen Klaviertrio. Die Arbeit geht überraschend schnell voran. Nach nur drei Wochen, am 31. Januar 1854, liegt die Partitur, unterzeichnet mit dem vielsagenden Pseudonym *Johannes Kreisler junior*, vollständig ausgearbeitet auf seinem Schreibtisch und wird bald darauf dem renommierten Verlagshaus Breitkopf & Härtel zur Begutachtung eingereicht. Doch als im Frühsommer die positive Nachricht aus Leipzig eintrifft, haben ihn längst wieder die altbekannten Zweifel beschlichen. So gesteht er Joachim in einem Brief vom 19. Juni, er habe das Trio *auch gern noch behalten, da ich jedenfalls später darin geändert hätte*. Gleichwohl scheut Brahms davor zurück, die Drucklegung zu verhindern, straft sein Trio aber fortan mit stoischer Missachtung. Die erklärt auch, warum der gefeierte Klaviervirtuose selbst keine öffentliche Aufführung initiiert, das Stück stattdessen von fremden Händen aus der Taufe heben lässt: am 13. Oktober 1855 im Gewerbehause zu Danzig durch ein namenloses Ensemble der Herren Haupt, Braun und Klahr. Über das Echo dieser entlegenen Uraufführung ist nichts Genaueres bekannt.

Dreieinhalb Jahrzehnte sollten vergehen, bevor sich Brahms nochmals intensiv mit seinem ungeliebten Jugendwerk auseinandersetzt. So intensiv allerdings, dass er es quasi neu komponiert. *Wegen des verneuten Trios*, schreibt er im Dezember 1890 an den Berliner Verleger Fritz Simrock, *muß ich noch ausdrücklich sagen, daß das alte zwar schlecht ist, ich aber nicht behaupte, das neue sei gut! Was Sie mit dem alten anfangen, ob Sie es einschmelzen oder auch neu drucken, ist mir, im Ernst, ganz einerlei*. Abgesehen vom burlesken Scherzosatz, einem ziemlich spukhaften Auftritt seltsamer Nachtgestalten frei nach E.T.A. Hoffmann, den Brahms fast unverändert in seine Neufassung übernimmt, lässt er kaum einen Takt des Originals bestehen. So ist der ausgedehnte Kopfsatz der Urfassung lediglich durch das schwärmerische, akkordisch geführte Hauptthema mit seiner späteren Gestalt verwandt, sein Seitensatz aber überrascht 1854 noch mit einer mürrischen, schattenhaften Stimmung ohnegleichen. Einer wortkargen, sperrigen Motivik, die große Teile des Satzes dominiert, ohne im mindesten anzudeuten, dass sie in der Reprise einem Fugato als Materialvorrat dienen wird. Beide so gegensätzlichen Gedankensphären miteinander in Beziehung zu bringen, verfährt der junge Komponist weitaus assoziativer, spontaner als es sich sein stets um Logik und konsequente Entwicklung bedachtes Alter Ego von 1889 gestattet hätte. So wirkt das ursprüngliche Eröffnungsallegro insgesamt thematisch und formal gewiss noch wenig fokussiert, wenig organisch, dafür umso reicher an musikalischem Erzählstoff, an unerwarteten Nebenlinien und Ausschweifungen, namentlich in der Durchführung, die in mancher Hinsicht die Phantastik eines Gustav Mahler vorausahnen lassen.

Als ähnlich unkonventionell erweist sich das Adagio non troppo, dessen formaler Eigensinn für beträchtliches Kopfschütteln unter den Zeitgenossen sorgte. Meilenweit entfernt von der klaren Dreiteiligkeit der Neufassung, mäandert dieser Satz zwischen Traum und Fieberwahn, zwischen seliger H-Dur-Idylle und ihrer ins Angstvoll-Erregte steuernden Allegro-Metamorphose, die in einer Art entstellter Reprise daherkommt. Zuvor eingeleitet eine kaum verborgene Entlehnung aus Schuberts *Schwanengesang*, der zwielichtigen Vertonung von Heines *Am Meer*, die irgendwie nach Erklärungen für die bizarren Antagonismen des Satzes zu suchen scheint. Dies ist ein typisch romantischer Kniff, den Brahms noch einmal im düsteren Finale verwendet, wo er den in sich gefangenen, wie sinnlos dahintreibenden Aktionismus des in Moll stehenden Hauptgedankens mit einem innigen, nach Dur aufgehellten Seitensatz konfrontiert, der notengetreu auf den Schlussgesang aus Beethovens Liederzyklus *An die ferne Geliebte* anspielt. *Nimm sie hin denn, diese Lieder* singt das Violoncello hier in langen Bögen und zählt das nervöse Kopfmotiv des Anfangs zur freundlichen Begleitfigur. Zitate, Anspielungen als Schlüssel zum Verständnis der Musik? Fünfunddreißig Jahre später fallen sie radikaler Skepsis zum Opfer, nicht anders als siebzig Prozent des gesamten Stücks. Unbestritten: Die im heutigen Aufführungskanon weitaus populärere Neufassung des Klaviertrios von 1889 ist kompositorisch das durchdachtere, zwingendere Werk. Brillantes Zeugnis eines altersweisen Souveräns, dem die eigene Jugend teuer, inzwischen aber reichlich fremd geworden war. Mehr über den Stürmer und Dränger Johannes Brahms, sein Woher und Wohin, das Ungestüm seiner Ideen, die Quellen seiner Inspiration, erfährt man hingegen aus der Formulierung erster Hand.

Und stößt dabei auf manches Idiom, das sich bis ins Reifewerk behaupten wird. Jene unvermuteten Brüche und Abschwefungen etwa, die das frühe Trio bestimmen, treten auch im Klavierquartett Opus 60 in Erscheinung. In sublimierter Gestalt zwar, darum nicht minder verstörend. So zeigen sich in jedem Satz Passagen, die formaler Einordnung beharrlich widerstreben, gewissermaßen außerhalb der Erfahrungswelt stehen: harmonisch, satztechnisch, emotional. Kaum zu bewertende Seitenblicke, visionäre Einschübe, die das bereits Gesagte wie das Folgende in ein völlig verändertes Licht tauchen. Ganz so, als sei jede Note grundsätzlich mit höchster Vorsicht zu genießen, Gewissheit ein Trug. Bestes Beispiel: Die mysteriösen Akkordverbindungen, mit denen die Durchführung des Kopfsatzes beginnt, ziehen die Charaktere der zuvor exponierten Themen nachhaltig in Zweifel. Während der grabesdunkel timbrierte, seufzerschwere Hauptgedanke – eine der tragischsten Eingebungen bei Brahms überhaupt – plötzlich seine heroische Seite entdeckt, von der Wendung nach Dur befeuert, ist dem lyrischen Seitenthema auf einmal jede Ruhe abhandengekommen. Orientierungslos vagabundiert es durch immer neue harmonische Räume, ohne nochmals zu sich selbst zu finden. Ähnliche Verwirrungsmomente, obschon weniger folgenschwer, begegnen auch im zornigen Scherzo, dessen fulminante Jagd der Achtelnoten am Ende in blinde Hysterie treibt, sowie im unendlich warmherzigen, bisweilen aber doch ins Melancholische absinkenden Kantilenenreigen des langsam Satzes. Das Finale schließlich stellt sein großes Fragezeichen demonstrativ an den Schluss. Allen Steigerungspotentials zum Trotz liefert die Coda eben nicht die erwartete Apotheose, sondern scheint sich in einem chromatischen Strudel der Verunsicherung zu verlieren – wären da nicht die beschließenden Fortissimo-Akkorde, die ziemlich gewaltsam ins Hier und Jetzt zurückführen.

Überaus dornenreich die Entstehungsgeschichte des Werkes. Schon 1855, ein Jahr nach dem H-Dur-Trio, hatte Brahms, abermals in Düsseldorf, an einer Quartettpartitur in cis-Moll gearbeitet, die wie so Vieles aus jener Zeit unvollendet bleiben sollte. Immerhin: Drei Sätze wurden vollständig zu Papier gebracht, von denen die ersten beiden nach durchgreifender Revision in das spätere Stück Aufnahme fanden. Gleichwohl bedurfte es noch mehrfacher Anläufe bis zur endgültigen Fertigstellung der Komposition im Sommer 1875. Indiz für einen schöpferischen Kampf, den Brahms selbst – sonst sehr verschlossen gegenüber autobiografischen Hinweisen – im Begleitschreiben an Simrock augurenhaft kommentierte. Nicht ohne Sarkasmus ermuntert er den Verleger hierin ausdrücklich, sein Konterfei *im Werther-Kostüm* auf den Umschlag zu setzen. *Außerdem*, so heißt es weiter, *dürfen Sie auf dem Titelblatt ein Bildnis anbringen! Nämlich einen Kopf – mit der Pistole davor. Nun können Sie sich ein Bild von der Musik machen. Ich werde Ihnen zu dem Zweck meine Photographie schicken!* Ein makaberer Scherz oder doch vielmehr ein heimliches Bekenntnis, das erraten lässt, was Brahms in diesem Quartett über zwanzig Jahre hinweg zu verarbeiten suchte? Seine unerfüllte Liebe zu Clara Schumann jedenfalls ist weit mehr als bloße Legende.

ROMAN HINKE

Trio Wanderer discography

Also available digitally / Disponible également en version digitale

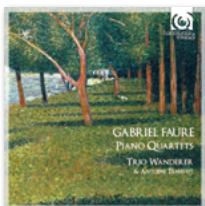
LUDWIG VAN BEETHOVEN
Complete Piano Trios
4 CD HMC 902100.03



JOHANNES BRAHMS
Complete Piano Trios
opp.8, 87, 101
Piano Quartet op.25
with Christophe Gaugué, viola
901915.16 Digital only



GABRIEL FAURÉ
Piano Quartets
no.1 op.15 & no.2 op.55
with Antoine Tamestit, viola
CD HMC 902032



GABRIEL FAURÉ
Piano Trio op.120
+ GABRIEL PIERNÉ
Piano Trio op.45
CD HMC 902192



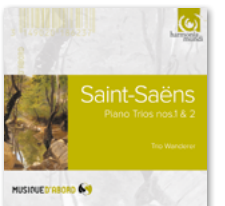
JOSEPH HAYDN
Piano Trios nos.39, 43-45
CD HMG 501968



FELIX MENDELSSOHN
Piano Trios opp.49 & 66
CD HMA 1951961



MAURICE RAVEL
Piano Trio
+ ERNEST CHAUSSON
Piano Trio op.3 in G minor
CD HMA 1951967



CAMILLE SAINT-SAËNS
Piano Trios
no.1 op.18 & no.2 op.92
CD HMA 1951862

FRANZ SCHUBERT
"Trout" Quintet
Quintette "La Truite"
+ JOHANN NEPOMUK HUMMEL
Quintet op.87
Christophe Gaugué, viola
Stéphane Logerot, doublebass
501792 Digital only



Trios opp.99 & 100
2 CD HMC 902002.03

DMITRI SHOSTAKOVICH
Trios opp.8 & 67
+ AARON COPLAND
"Vitebsk" Trio
CD HMG 501825



BEDŘICH SMETANA
Piano Trio op.15
+ LISZT : Tristia (La Vallée d'Obermann)
Elégies, La Lugubre Gondole
Romance oubliée
Die Zelle in Nonnenwerth
CD HMC 902060



PIOTR ILYICH TCHAIKOVSKY
Piano Trio op.50
+ ANTON ARENSKY
Piano Trio no.1 op.32
CD HMC 902161



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 s.a.s.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2016

Enregistrement janvier 2015, Teldex Studio Berlin

Direction artistique et montage : Martin Sauer

Prise de son : Tobias Lehmann, Teldex Studio Berlin

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

Page1 : Caspar David Friedrich, *Le Soir*, vers 1820/21. akg-images

harmoniamundi.com

HMC 902222