

JOHANNES BRAHMS
Sonatas
for clarinet & piano
6 Klavierstücke op.118

LORENZO COPPOLA
ANDREAS STAIER

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

Sonatas for clarinet and piano op.120

Sonata op.120 no.1 in F minor / *fa mineur* / f-Moll

1		I. Allegro appassionato	7'56
2		II. Andante un poco adagio	4'33
3		III. Allegro grazioso	4'00
4		IV. Vivace	5'01

Sechs Klavierstücke op.118

5		I. <i>Intermezzo</i> . Allegro non assai, ma molto appassionato	1'42
6		II. <i>Intermezzo</i> . Andante teneramente	5'13
7		III. <i>Ballade</i> . Allegro energico	3'23
8		IV. <i>Intermezzo</i> . Allegretto un poco agitato	2'38
9		V. <i>Romanze</i> . Andante	3'31
10		VI. <i>Intermezzo</i> . Andante, largo e mesto	4'38

Sonata op.120 no.2 in E flat major / *Mi bémol majeur* / Es-Dur

11		I. Allegro amabile	8'05
12		II. Allegro appassionato	4'38
13		III. Andante con moto - Allegro - Più tranquillo	6'48

Lorenzo Coppola, *clarinet in B flat after Bärmann Ottensteiner*,
by Schwenk & Seggelke, Bamberg, 2001

Andreas Staier, *Steinway & Sons piano, New York, 1875*

“Cela me remplit d'une telle joie, d'une telle satisfaction que tout d'un coup, tout alla mieux à nouveau.”

Composer n'a jamais été facile pour Brahms. Comment aurait-ce d'ailleurs pu être le cas ? Alors qu'il avait à peine vingt ans, le dernier article de Robert Schumann, “Voies nouvelles”, avait d'emblée couvert le jeune musicien d'éloges qui auraient mis sous pression des natures moins scrupuleuses que lui :

“Je pensais ... qu'apparaîtrait soudain quelqu'un, que devait apparaître quelqu'un qui serait appelé à donner la forme idéale à l'expression la plus noble et la plus élevée de notre temps, quelqu'un dont la maîtrise se révélerait non pas au terme d'un déploiement progressif mais sortirait, à l'instar de Minerve, toute armée du crâne de Jupiter. Et il est arrivé, un tout jeune homme, veillé dès le berceau par des grâces et des héros. Il s'appelle Johannes Brahms, et nous vient de Hambourg...”

À l'époque de l'historicisme, à partir du milieu du XIX^e siècle, la composition perdit définitivement sa légèreté et sa naïveté – si tant est qu'elle ait jamais rien possédé de tel. Avant Brahms, aucun compositeur n'avait jamais disposé d'une connaissance aussi étendue du répertoire. C'est à son époque que furent entreprises les grandes éditions scientifiques des œuvres de Bach, mais aussi de Palestrina et de nombreux maîtres anciens, et lui-même s'illustra à maintes reprises aussi comme un éditeur scrupuleux. Pour la première fois se dégageait alors la conception d'un canon de la “grande musique”, que l'on pensait intemporel et auquel appartenaient aussi des œuvres dont certaines étaient vieilles de plusieurs siècles : Brahms trouva là la source de nombreuses inspirations, mais en même temps aussi une raison de douter profondément de lui-même. Schubert ne s'en était-il pas déjà plaint : “Qui peut encore écrire quoi que ce soit après Beethoven ?” Que devait alors peser pour Brahms la charge d'un tel héritage !

Nombre de ses œuvres laissent entrevoir les efforts qu'il lui en a coûtés pour chercher à s'affirmer par ses propres compositions, compte tenu de tous les chefs-d'œuvre du passé. “À l'instar de Minerve, déjà toute armée” – ces mots de Schumann étaient porteurs d'un double sens prophétique que leur auteur ne pouvait pourtant pas même soupçonner : la volonté farouche d'en justifier la portée fait de certaines œuvres du jeune Brahms, notamment, de véritables bastions qui présentent leur arsenal en matière de composition en parfait ordre de bataille, pour tenir tête à soi-même comme au monde. En ce sens, Brahms était un compositeur éminemment allemand : la pertinence et la logique lui importaient plus que le charme.

Il n'est pas surprenant que se pose à l'occasion, pour un compositeur aussi critique envers lui-même, la question de savoir combien de temps il entendait supporter une telle tension – et combien de temps il en serait capable. À plusieurs reprises, Brahms fit ses adieux – en apparence définitifs – à la composition. Une première fois en 1890/91, après avoir achevé le 2^e Quintette opus 111, lorsqu'il se dit épuisé, ajoutant qu'il était “temps d'arrêter”. À son ami Eusebius Mandyczewski, il avoue alors avec une franchise saisissante :

“J'avais commencé ces derniers temps plusieurs œuvres diverses, parmi lesquelles des symphonies et d'autres pièces, mais rien de tout cela ne voulut véritablement prendre forme : j'ai alors pensé que j'étais trop vieux et décidai énergiquement de ne plus rien écrire. En mon for intérieur, je pensais que j'avais suffisamment travaillé jusqu'alors, que j'avais atteint assez de choses, que je pouvais couler de vieux jours tranquilles et les goûter sans arrière-pensées. Et cela me remplit d'une telle joie, d'une telle satisfaction que tout d'un coup, tout alla mieux à nouveau.”

Comme toujours lorsqu'il évoque son propre travail, Brahms minimise les choses et s'exprime avec une extrême prudence. Ce n'est pas seulement que “tout alla mieux à nouveau” : tout alla bien plus facilement qu'auparavant. Le soulagement apporté par le constat qu'il n'avait plus rien à prouver, ni à lui-même, ni aux autres, lui procura une liberté inconnue jusqu'alors. Il avait atteint un état de grâce : les notes s'assemblaient comme d'elles-mêmes, sans qu'il n'y ait plus la moindre trace de violence. Dans son article intitulé “Brahms le progressiste”, Arnold Schoenberg trouve les termes adéquats – qui caractérisent d'ailleurs sa propre démarche aussi bien que celle de Brahms :

“En règle générale, les êtres humains ne savent pas que le bonheur est un don du ciel, au même titre et du même ordre que le talent, la beauté, la force etc. On ne le reçoit pas à titre gracieux, au contraire, il faut le mériter. Les sceptiques pourraient essayer de n'y voir qu'une “heureuse coïncidence”. De tels êtres se méprennent, tant sur le bonheur que sur l'inspiration, et ne peuvent en rien s'imaginer ce qu'ils sont capables de produire.”

Cette musique tardive, qui n'aurait “presque déjà plus dû exister”, est un réel cadeau : si elle n'est en rien moins ambitieuse dans sa facture que n'importe quelle œuvre plus précoce, elle n'a plus besoin d'en faire la démonstration. Comme le remarquait déjà Max Kalbeck, le premier biographe de Brahms, le dernier mouvement de la Sonate pour clarinette op.120/1 commence comme une double fugue, les blanches répétées constituant le premier thème tandis que la suite de croches immédiatement combinées avec leur renversement en forment le second. Mais... cette double fugue n'a plus besoin d'être menée à son terme ! Brahms se contente d'y faire allusion, pour décevoir ensuite avec humour les attentes qu'il a suscitées, sans pour autant jamais perdre de vue la constellation initiale.

Les progressions canoniques sont presque omniprésentes, mais leur maniement est si discret, révélant une élégance et une légèreté inégalées depuis Jean-Sébastien Bach, qu'à l'écoute, et même à la lecture, on les remarque à peine. Je n'en citerai que quelques exemples, dont on pourrait allonger la liste à loisir : tout l'Intermezzo op.118/4 est conçu comme un canon entre soprano et ténor ; le plus souvent simple, il n'est renversé qu'entre les mesures 16 et 35 (page 8, 0'16"-34") ; la coda du mouvement initial de l'op.120 n°1 (pl.1, 6'36") commence comme un canon renversé des plus rigoureux, neuf mesures entre la partie supérieure du piano et la clarinette ; ce qui se présente sous la forme d'un contraste burlesque, *forte*, opposé par le piano au thème principal, gracieux et *piano*, de la clarinette dans le troisième mouvement de l'op.120 n°1 (pl.3, 0'21"), est conçu comme un contrepoint au renversement du thème initial (à nouveau à la clarinette), à son tour imité en canon au bout de deux mesures ; le second thème du mouvement initial de l'op.120 n°2 (pl.11, 0'55") est un canon de six mesures entre la clarinette et les basses du piano. Des formes contrapuntiques déterminent également des développements de plus grande envergure ; ainsi la première partie de l'Intermezzo op.118/6 est-elle très manifestement conçue en analogie à une exposition de fugue suivie de strettas – ce à quoi on ne s'attend pas le moins du monde dans cette étude de mélancolie noire.

Si tous ces artifices contrapuntiques se déroulent en-deçà de la surface des choses, de manière dissimulée, cela ne signifie en rien qu'il ne faudrait y voir que des jeux gratuits. Ils visent bien davantage à assurer aux mouvements l'unité organique la plus grande possible, à commencer par les plus petits éléments. Les mouvements extérieurs de l'op. 120/2 en sont un exemple des plus virtuoses : au cours du premier mouvement, il apparaît de plus en plus clairement que les trois (ou quatre) premières notes de la mélodie initiale à la clarinette : mi bémol⁴ – ré⁴ – fa⁴ (- mi bémol⁴), contiennent déjà la quintessence de l'ensemble du mouvement. En se réduisant justement à cette figure, combinée elle aussi avec son renversement, la coda (pl.11, 6'52") en tire la conclusion. De manière tout à fait semblable, mais encore plus radicale, le dernier mouvement part de la même figure de trois notes, la transpose, la renverse et la complète avec un fa³ pour former un accord parfait : si bémol³- do⁴-la bémol³ – fa³. Le thème des variations, en apparence si simple et si naïf, est presque exclusivement construit à partir de permutations et de renversements rétrogrades (pl.13, 0'09") de la figure initiale.

“C'est la compétence la plus importante d'un compositeur que de pouvoir envisager l'avenir le plus éloigné de ses thèmes et de ses motifs. Il doit être capable de connaître à l'avance les conséquences des problèmes qui existent dans son matériau et de tout organiser en conséquence.”

Comme on l'a déjà signalé, ce que dit Schoenberg des manières de faire de Brahms s'applique également à sa propre façon de composer. Le plus surprenant dans son essai, c'est qu'il cherche l'essentiel des exemples à l'appui de sa thèse, selon laquelle Brahms est “progressiste”, dans

1 Peter Gülke, “Verspätete Monologe – Brahms' Klavierstücke op. 116, 117, 118 und 119”, in : Fabrice Fitch, Jacobijn Kiel (éd.), *Essays in Renaissance Music, in honour of David Fallows*, Woodbridge (The Bodley Press), 2011, p. 300-306.

l'harmonie et la construction souvent irrégulière des phrases, c'est-à-dire qu'il se réfère à des paramètres déjà historiques pour lui-même du point de vue de la technique de composition – tandis que l'extrême concentration de microstructures, par exemple dans l'op.120 n°2, ainsi que son analogie avec la technique dodécaphonique, sont passées sous silence. De toute évidence, le Brahms de la maturité et l'extrême polyphonie de son écriture étaient plus actuels que Schoenberg n'était disposé à le reconnaître. D'un point de vue simplement optique, plusieurs des partitions dodécaphoniques de ce dernier donnent l'impression d'être "du Brahms avec d'autres notes". Il me semble que même dans les Variations de la *Symphonie* op.21 de Webern, on peut reconnaître une parenté de conception avec la technique de variations de la seconde sonate pour clarinette de Brahms. C'est en cela que réside la singularité de sa musique la plus tardive : tandis que son ton est marqué par un regard nostalgique porté sur des siècles d'histoire de la musique, elle est en même temps incroyablement en avance sur son temps.

ANDREAS STAIER
Traduction : Elisabeth Rothmund

“Jouez comme vous voulez, pourvu que ce soit beau.”

La fulgurante rencontre avec Richard Mühlfeld (1856-1907), le grand clarinettiste, signa le retour à la composition de Brahms, emporté par une énergie nouvelle. De cette collaboration artistique naquirent les quatre œuvres de musique de chambre avec clarinette de la dernière période du compositeur (Trio op.114 avec violoncelle et piano, Quintette op.115 avec quatuor à cordes, ainsi que les deux Sonates op.120 présentées ici).

Brahms, conquis par l'art de Mühlfeld, écrivait de lui : “Personne ne peut mieux jouer la clarinette que M. Mühlfeld”, “Il est le meilleur instrumentiste à vent que je connaisse”, “Le rossignol de l'orchestre”, “Ma Primadonna”.

Nous pouvons percevoir quelques aspects de la personnalité artistique de Mühlfeld à travers certains témoignages d'époque décrivant un artiste hors du commun : Joseph Joachim affirmait que personne ne le surpassait dans l'art de la déclamation, louant la palette de couleurs de sa sonorité, ainsi que sa maîtrise du style hongrois si souvent présent dans la musique de Brahms, tandis que Clara Schumann remarquait : “...comme s'il était né pour jouer ces œuvres...”

Formé au violon, mais clarinettiste autodidacte et peu perméable aux écoles contemporaines de son instrument, il possédait un tempérament musical qui divisait nettement son public, engendrant autant de louanges diithyrambiques que de commentaires désobligeants : “Son son était comique”, ira jusqu'à dire le clarinettiste anglais George Garside. D'autres soutenaient que le modèle Bärmann/Ottensteiner qu'il jouait était déjà obsolète et qu'il y avait beaucoup d'autres clarinettistes de meilleur niveau. En tous cas, Brahms était souvent ému aux larmes en écoutant Mühlfeld : ce fait remarquable a stimulé notre imagination et nous a poussés à en chercher les raisons.

La clarinette jouée par Richard Mühlfeld, très particulière, naquit de la collaboration entre Carl Bärmann (1810-1885), virtuose et pédagogue insigne, et le facteur Georg Ottensteiner (1815-1879). Ensemble, ils conçurent un nouveau système de clés visant à faciliter la sonorité et l'émission de certaines notes qui, dans les modèles précédents, étaient plutôt faibles ou demandaient des doigtés très compliqués ;

à l'ébène, largement utilisé, ils préférèrent le buis, donnant ainsi priorité à la douceur du son plutôt qu'à sa puissance. Bärmann, dans sa méthode pour la nouvelle clarinette de 1864, propose un grand nombre de doigtés, responsables en grande partie du potentiel expressif de l'instrument : à chaque doigté correspond une couleur, un changement de timbre. L'instrument “parle”, comme s'il avait à sa disposition une vaste palette de voyelles et consonnes.

Le timbre de la clarinette Bärmann/Ottensteiner se marie d'une façon surprenante avec le piano Steinway de 1875, un des modèles préférés de Brahms ; souvent, les deux sonorités se mélangent au point de n'en former qu'une, jetant une nouvelle lumière sur certains passages où les instruments partagent une phrase, en se passant la parole, ou échangent leur rôle lors de la répétition d'un thème.

“*The medium is the message*”, dit Bruce Haynes, fameux hautboïste et musicologue : l'instrument lui-même est porteur d'une partie fondamentale du message émotionnel. La clarinette Bärmann/Ottensteiner, tout comme le piano Steinway, suggèrent des perspectives inédites et riches en contenu, conditionnant inévitablement le résultat final.

“Jouez comme vous voulez, pourvu que ce soit beau”, disait Brahms, témoignant de son ouverture à diverses interprétations.

Malgré une telle ouverture d'esprit, d'autres options relativement peu utilisées s'offrent encore à nous aujourd'hui par rapport à la gestion du tempo, au rubato, au phrasé, aux accents et aux signes d'articulation, et cela grâce aux nombreux enregistrements du début du XX^e siècle et à la grande quantité d'informations disponibles sur les critères en usage dans le cercle artistique lié à Brahms.

Un exemple parmi d'autres, les liaisons courtes souvent utilisées par Brahms. Non seulement elles nous donnent des indications précieuses pour déclamer la phrase, mais elles soulignent les éléments du discours musical, mettant l'accent sur la technique de la “variation continue”, important outil de la poétique de Brahms. Les critères adoptés aujourd'hui dans l'interprétation de sa musique encouragent plutôt à unir ces liaisons courtes, générant une plus longue liaison de phrase et privilégiant ainsi une ligne plus soutenue et continue qui a néanmoins pour conséquence l'effet de rapetisser ou carrément effacer les changements de caractère, souvent soudains, que Brahms semble nous souffler à l'oreille par sa vaste palette d'indications.

Au centre du débat au cours des XVIII^e et XIX^e siècles, l'aspiration de la musique instrumentale à conquérir son indépendance, en se débarrassant de l'influence du chant et des références extra musicales, se mesurait avec une façon d'écouter relativement plus conservatrice de la part du public.

Ces éléments extramusicaux (provenant en grande partie de l'héritage de la rhétorique du XVIII^e siècle, la “commedia dell'arte”, le théâtre en général, la littérature et le monde de l'opéra, toujours très populaire) étaient très présents et remontent à la surface clairement lorsqu'on analyse les réactions du public et des interprètes, qui continuaient à associer musique et gestes, mouvements, expressions, caractères, images.

Malgré Brahms lui-même qui, ne se sentant guère proche du monde de l'opéra, n'encourageait pas à se servir trop souvent de ces références externes, des indices suggèrent que les choses n'allaient pas toujours dans cette direction : dans sa partition des sonates de Brahms, le célèbre clarinettiste anglais Charles Draper (1869-1952), apprécié par Mühlfeld, avait noté ses impressions par rapport au caractère de certains épisodes : “arrivent les problèmes !”, “prière”, “vieux râleur”. Le critique et musicologue Alexander Berrische (1880-1940), gardien farouche de la tradition brahmsienne, dans ses critiques des symphonies de Brahms utilisait des expressions comme “les frottements d'ailes d'un oiseau effrayé”. Florence May (1845-1923), dans sa biographie de Brahms de 1905, nous parle ainsi du Quintette op.115 : “Ici, “les sources de la vie coulent encore comme si le soleil était à son zénith”, même si le ton de doux regret affectueux qui imprègne les quatre mouvements et qui tient d'une main ferme l'auditeur, suggère le sentiment du compositeur qu'il n'est guère loin de ce crépuscule dans lequel plus personne ne peut encore œuvrer.”

Est-il possible aujourd'hui de proposer un point de vue semblable par rapport à la musique de Brahms, et d'imaginer un lien entre musique et caractères, sentiments, personnages, jusqu'à carrément reconstruire une action dramatique virtuelle autour de sa musique ?

Le musicien et l'auditeur d'aujourd'hui pourraient-ils former en relation avec ces sons des images issues d'expériences multiples, sédimentées dans notre mémoire à travers notre vécu, l'opéra, la littérature, le théâtre?

Beaucoup de ces formes ont acquis au cours du temps une valeur expressive, souvent théâtrale, et sont devenues partie d'un imaginaire collectif dont l'auditeur savait sans doute se servir.

Dans les exemples qui suivent, l'association de gestes musicaux avec des personnages concrets, caractères et images est totalement arbitraire et sans adhérence historique directe : il s'agit seulement d'une tentative personnelle de donner une visibilité à ces gestes, comme peut-être aurait fait le musicien ou l'auditeur de l'époque : problèmes, prières, vieux râleurs, oiseaux effrayés, mais aussi cloches funèbres, Orphée et sa lyre, Eurydice, Susanne et Figaro, duos d'amour, larmes et sourires, conflits et réconciliations, adieux et bienvenues.

Opus 120 n°1, premier mouvement. À 4'28" (pl.1), le *sforzando* soudain du piano et les intervalles amples de la clarinette suggèrent deux personnages qui pleurent et sanglotent ; plus tard (6'37") on a l'impression d'entendre, comme dans le deuxième mouvement du quatrième concerto de Beethoven pour piano, la lyre et le chant d'Orphée désespéré. Tout d'un coup la lyre se tait, trombones et bassons annoncent la fin (7'17") et des cloches funèbres (7'24") accompagnent l'abandon de toute espérance, évoqué par la plainte finale de la clarinette (7'30").

Au détour d'une cadence, telle modulation soulignera une frustration, ou peut-être une surprise, introduisant un nouveau caractère, un nouveau personnage, comme dans ce même mouvement (2'57") ou bien à 3'35" dans le finale (pl.4).

Dans l'Andante de l'op.120 n°1 (pl.2), peut-être un des moments les plus émouvants de la première sonate, deux personnages échangent leurs rôles : la clarinette prend la ligne du piano, joue la basse (2'03"), mais soudainement se tait (2'15"), laissant le piano seul, à la recherche de son compagnon ; le piano hésite entre plusieurs tonalités, pour finalement la retrouver dans un réconfortant La bémol majeur, une rencontre suggérée par le retour du thème principal, cette fois proposé dans un registre intime, chuchoté, embrassé par des arpèges chaleureux. À la toute fin, l'ultime moment du mouvement (3'59"), la clarinette évoque un personnage résigné qui s'éloigne, peut-être le doux adieu d'Eurydice à Orphée ? Les grands intervalles de la clarinette, comiques et arrogants, qui interrompent sans hésiter la tentative de fugue du piano au début du finale (pl.4, 0'06") et les notes rapides et détachées qui suivent, comme si elles voulaient se moquer (0'13"), sont des gestes typiques de "commedia dell'arte" et "opera buffa". Peu après, la sauvage section "à la hongroise" (2'11") nous rappelle les cafés de Budapest et de Vienne et leurs musiciens gitans.

Les appoggiatures du thème de la clarinette qui ouvre l'op.120 n°2 (pl.11) soulignent le caractère féminin et sensuel du thème, notamment le saut spectaculaire à 0'12", qui peut rappeler la virtuosité vocale de Susanne ou Fiordiligi. Le deuxième thème, un canon serré, semble évoquer plutôt les coquinerie de deux amants que l'art du contrepoint (0'56"). Vers la fin du mouvement (6'42"), la touchante cadence rompue nous amène vers un calme et exotique Mi majeur, mais l'inquiétude des protagonistes augmente soudainement (6'48"), jusqu'au surprenant "piano subito" à 6'54". Il amorce le changement de caractère et la plainte nostalgique de la clarinette qui, épuisée, reste sans voix (7'01"), suivie du piano, qui également doute et hésite (7'03").

Après un court silence, chargé d'attente, tout se détend dans la coda (7'05"), grandiose et pompeuse, entièrement constituée d'éléments répétés (on retrouve encore les outils typiques de l'opéra "buffa"), laissant présager une réconciliation, partiellement gênée par le geste final : un improbable intrus (7'39"), un comique la bécarré hors contexte en Mi bémol majeur ; un sourire, un clin d'œil avant de fermer la porte.

LORENZO COPPOLA

'That made me so happy, so contented, so pleased, that suddenly things were all right again . . .'

Composing never came easily to Brahms. How could it have? When he was barely twenty years old, Robert Schumann's final article 'Neue Bahnen' (New paths) had showered him with premature praise that would have placed much less scrupulous natures than his under considerable pressure:

I felt certain that from such developments would suddenly emerge an individual fated to give expression to the times in the highest and most ideal manner, who would not bring us mastery step by step, but, like Minerva, would spring fully armed from the head of Jove. And now here he is, a young fellow at whose cradle graces and heroes stood watch. His name is Johannes Brahms, and he has come from Hamburg. . .

In the era of historicism, from the middle of the nineteenth century onwards, composing finally lost its ease and its naïveté – if it had ever possessed such qualities. No composer before Brahms had ever had at his disposal such comprehensive knowledge of the repertory. During his lifetime the great scholarly editions of the works of Bach, but also Palestrina and many older masters, were undertaken, and he himself frequently acted as a conscientious editor. For the first time the concept was born of a supposedly timeless canon of great music, which also included works that were centuries old: for Brahms they were the source of stimuli of many kinds, but at the same time the repeated cause of the deepest self-doubt. Schubert had already lamented: 'Who can still compose something after Beethoven?' How much more heavily the obligation entailed by such a legacy must have weighed on Brahms!

Not a few of his compositions show the effort it cost him to assert his personality with his own creations in the face of all the masterpieces of the past. 'Like Minerva, fully armed' – Schumann's words held a prophetic double meaning that their author could not have imagined: the compulsion to justify themselves makes many early Brahms works into bastions that, as it were, present their compositional arsenal in order of battle to enable them to stand up to the composer himself and to the world. In this sense, Brahms was an eminently German composer: stringency was more important to him than charm. It is not surprising that, in due time, such a self-critical composer asked himself how long he would and could bear such a strain. Brahms several times bade a supposedly final farewell to composition. The first time was in 1890/91, after the completion of the String Quintet no.2 op.111, when he declared himself exhausted and said it was 'time to stop'. He confessed to his friend Eusebius Mandyczewski with poignant candour:

I had started various things lately, symphonies and others, but nothing would go right; so I thought that I might already be too old and decided energetically to write nothing more. Then I thought to myself that I had been industrious enough all my life, that I had achieved enough, that I could have a carefree old age and could now enjoy it in peace. And that made me so happy, so contented, so pleased, that suddenly things were all right again.

As always when Brahms talks about his own creative activity, he plays matters down and expresses himself cautiously. Not only were things 'all right again'; they were more effortless than ever before. The relief afforded by the insight that he had nothing more to prove to himself and others brought him a hitherto unknown degree of freedom. A state of grace had been attained: the notes fell into place by themselves, with no further trace of violence. Arnold Schoenberg finds words for this in his essay 'Brahms the Progressive', words meant to apply to himself as much as to Brahms:

People generally do not know that luck is a heavenly gift, equivalent to, and of the same kind as, talent, beauty, strength, etc. It is not given for nothing – on the contrary, one must deserve it. Sceptics might attempt belittling this as a mere 'lucky chance'. Such people have a wrong evaluation of both luck and inspiration and are incapable of imagining what both can achieve.

This late music, which 'should almost no longer have come into being',² really is 'lucky': though in no way less demanding in construction than any of his earlier pieces, it no longer has any need to demonstrate

the fact. As the first Brahms biographer, Max Kalbeck, pointed out, the last movement of the Clarinet Sonata op.120 no.1 starts like a double fugue, with the repeated minims as the first subject and the chain of quavers, which are immediately combined with their inversion, as the second. But – that double fugue no longer needs to be written! Brahms needs only to allude to it, in order wittily to disappoint the expectations he has initially raised, though without ever losing sight of the initial configuration.

Canonic progressions are almost omnipresent, but are handled so discreetly, with an elegance and ease of part-writing unmatched since Johann Sebastian Bach, that they are barely perceptible to the listener, and even to the score-reader. Here are just a few examples, which could be continued at will. The whole Intermezzo op.118 no.4 is conceived as a canon, mostly *rectus* between soprano and tenor, and inverted only in bars 16-35 (track 8, 0'16" - 34"); the coda of the first movement of op.120/1 (tr.1, 6'36 ") begins as a nine-bar strict inverted canon between the top line of the piano and the clarinet; what appears as a burlesque *piano-forte* contrast with the graceful *piano* main theme on the clarinet in the third movement of op.120 no.1 (tr.3, 0'21") is designed to act as a counterpoint to the inversion of the opening theme (again in the clarinet), which is in its turn imitated in canon for two bars; the second theme of the opening movement of op.120 no.2 (tr.11, 0'55") is a six-bar canon between the clarinet and the bass line of the piano. Contrapuntal forms also determine larger processes; for example, the first section of the Intermezzo op.118 no.6 is unmistakably laid out by analogy with a fugal exposition with concluding strettos – just what one would least expect in this study of black melancholy.

If all these contrapuntal artifices operate under the surface, in covert fashion, that does not mean that they constitute an artistic end in themselves. Rather, they serve to ensure that the movements enjoy the greatest possible organic unity, starting from the smallest components. The outer movements of op.120 no.2 are virtuoso examples of this: in the course of the first movement it becomes increasingly apparent that the first three (or four) notes of the initial clarinet melody e flat"-d"-f"-(e flat") already contain the essence of the whole movement. By reducing itself strictly to this figure, again combined with its inversion, the coda (tr.11, 6'52") takes this process to its logical conclusion. Similarly, but more radically, the last movement starts from the same three-note figure, transposes it, inverts it, and adds a fourth note (f') a third down: b flat'-c'-a flat'-f'. The seemingly naïve and simple variation theme is built almost exclusively of permutations and retrograde inversions (tr.13, 0'09") of the initial figure.

The most important capacity of a composer is to cast a glance into the most remote future of his themes or motives. He has to be able to know beforehand the consequences which derive from the problems existing in his material, and to organize everything accordingly.

Schoenberg's observations about Brahms's procedures are, as noted above, to be read as a statement about his own manner of composing. The surprising thing about his essay is that he exemplifies 'Brahms the Progressive' through extensive discussion of his harmony and his often irregular phrase structure, that is, of parameters which for Schoenberg were already historical in terms of his own compositional technique – while making no mention of the extreme concentration of micro-structures (as in op.120 no.2, for example) with respect to its affinity with the twelve-note technique. Late Brahms, in particular, with the polyphonic saturation of its textures, was perhaps more relevant than Schoenberg cared to admit. Even visually, some of his dodecaphonic scores give the impression of being 'Brahms with different notes'. It seems to me that a conceptual relationship to the variation technique used in Brahms's Second Clarinet Sonata is recognisable even in the variation movement of Anton von Webern's Symphony op.21. Therein lies the uniqueness of the late music of Brahms: while its tone is imbued with a nostalgic glance back over centuries of musical history, it also points far into the future.

ANDREAS STAIER
Translation: Charles Johnston

² Peter Gülke, 'Verspätete Monologe – Brahms' Klavierstücke op. 116, 117, 118 und 119', in Fabrice Fitch and Jacobijn Kiel (eds.), *Essays in Renaissance Music, in honour of David Fallows* (Woodbridge: The Boydell Press, 2011), pp.300–306

'Play it however you like, but play it beautifully'

Brahms's highly fruitful encounter with the great clarinetist Richard Mühlfeld (1856-1907) stimulated him to return to composition, now borne along by a new energy. Their artistic collaboration lies at the origins of the four chamber works with clarinet of the composer's final period: the Trio op.114 with cello and piano, the Quintet op.115 with string quartet, and the two Sonatas op.120 presented here.

In his enthusiasm for the clarinetist's artistry, Brahms wrote of him: 'No one can play the clarinet better than . . . Mühlfeld'; "Mühlfeld is the finest master of his instrument"; 'the nightingale of the orchestra'; 'my Primadonna'.

We can perceive certain aspects of Mühlfeld's artistic personality through contemporary accounts describing a musician well out of the ordinary: Joseph Joachim declared that no one surpassed him in the art of declamation, praising the range of colours in his tonal palette and his mastery of the 'Hungarian style' so frequent in the music of Brahms, while Clara Schumann observed that he seemed to have been born to play these works.

Mühlfeld was a trained violinist, but self-taught as a clarinetist and little influenced by the contemporary schools of playing of his adopted instrument. He possessed a musical temperament that clearly divided audiences, garnering both dithyrambic praise and disparaging comments: the English clarinetist George Garside went so far as to say that 'his tone was comic'. Others maintained that the Bärmann/Ottensteiner model he played was already obsolete and that there were many other clarinetists of a higher degree of accomplishment. Be that as it may, Brahms was often moved to tears when he listened to Mühlfeld: that remarkable fact stimulated our imagination and prompted us to try to find out why.

The highly individual clarinet played by Richard Mühlfeld was the product of the collaboration between the renowned virtuoso and pedagogue Carl Bärmann (1810-85) and the instrument maker Georg Ottensteiner (1815-79). Together they designed a new system of keys intended to improve the sonority and production of certain notes which, in earlier models, had been somewhat weak or had required complicated fingerings; instead of the widely used ebony they preferred boxwood, thus favouring sweetness of sound over volume. In the method for his new clarinet he published in 1864, Bärmann suggested a large number of fingerings, which are responsible for a large part of the instrument's expressive potential: each fingering corresponds to a specific colour, a change of timbre. The instrument 'speaks', as if it had at its disposal a wide range of vowels and consonants.

The timbre of the Bärmann/Ottensteiner clarinet blends astonishingly well with the Steinway piano of 1875, one of Brahms's favourite models; often the two sonorities intermingle to such an extent that they form but one, thus shedding new light on certain passages where the instruments share a phrase, engage in dialogue, or exchange roles when a theme is repeated.

As the noted oboist and musicologist Bruce Haynes has put it, 'The medium is the message': the instrument itself carries an essential part of the emotional message. The Bärmann/Ottensteiner clarinet, like the Steinway piano, suggests new, content-rich perspectives, inevitably conditioning the end result.

'Play it however you like, but play it beautifully', said Brahms, showing that he was open to a wide variety of interpretations. But even with such open-mindedness, and thanks to the numerous recordings of the early twentieth century and the considerable quantity of information available to us concerning the prevailing criteria in the artistic circle surrounding Brahms, it is still possible to explore other options, relatively little used today, with respect to tempo, rubato, phrasing, accents, and articulation marks.

To give one example among others, let us look at the short slurs often used by Brahms. These not only give us precious indications as to how to declaim the phrase, they also underline the elements of the musical discourse, emphasising the technique of 'developing variation', an important tool of Brahmsian poetics. The criteria adopted today in performances of his music tend to combine these short slurs, thus producing longer legato phrases and encouraging a more sustained, continuous line; but the consequence of this is to weaken or even obliterate altogether the (sometimes abrupt) changes in character that Brahms seems to suggest with his wide range of performance markings.

The aspiration of instrumental music to gain its independence by shaking off the influence of vocal music and extra-musical references, a central issue in the aesthetic debates that raged in the eighteenth and nineteenth centuries, had to struggle against somewhat more conservative listening habits on the part of the public. Those extra-musical elements (deriving in large part from the heritage of eighteenth-century rhetoric, from the *commedia dell'arte* and the theatre in general, from literature, and from opera, which remained extremely popular) were still very present, and emerge clearly when one analyses the reactions of audiences and performers, who continued to associate music with gestures, movements, expressions, characters, images.

Although Brahms himself did not feel close to the world of opera and did not encourage frequent recourse to such external references, there are many hints to suggest that things did not always go as he would have wished. For example, in his score of the Brahms sonatas, the celebrated English clarinetist Charles Draper (1869-1952), whom Mühlfeld admired, noted his impressions of the character of certain episodes: 'Trouble ahead!', 'Prayer', 'old man grumbling'. The critic and musicologist Alexander Bersche (1880-1940), a fierce guardian of Brahmsian tradition, nonetheless used expressions like 'the frightened fluttering of a bird' in his reviews of the composer's symphonies. Again, in her 1905 biography of Brahms, Florence May (1845-1923) has this to say of the Quintet op.115: 'Here "the brooks of life are flowing as at high noon", though the tone of gentle loving regret which pervades the four movements, and holds the heart of the listener in firm grip, suggests the composer's feeling that evening is not far from him in which no man may work.'

Is it possible today to adopt a similar viewpoint on the music of Brahms, and to imagine a link between music and moods, feelings, characters, to go so far as actually to reconstruct a virtual dramatic action on the basis of his music? Can today's musicians and listeners conjure up, from these sounds alone, images drawn from multiple experiences, lodged in our memories from the operas, the literature, the plays we have known? Many of these art forms have over time acquired an expressive, often dramatic dimension, and have become part of a collective imagination which earlier listeners were doubtless capable of calling upon.

In the examples that follow, the association of musical gestures with concrete personalities, characters and images is totally arbitrary and without direct historical reference. It is merely a personal attempt to make those gestures tangible, as a contemporary musician or listener might have done: trouble ahead, prayers, old men grumbling, frightened birds, but also funeral bells, Orpheus and his lyre, Eurydice, Susanna and Figaro, love duets, tears and smiles, conflicts and reconciliations, farewells and welcomes.

Op.120 no.1, first movement. At 4'28" (tr.1), the sudden *sforzando* in the piano and the wide intervals in the clarinet suggest two people weeping and sobbing. Later on (6'37"), one has the impression, as in the second movement of Beethoven's Fourth Piano Concerto, of hearing Orpheus' lyre and his despairing song. All of a sudden the lyre falls silent, trombones and bassoons announce the end (7'17"), and funeral bells (7'24") accompany the abandonment of all hope, evoked by the final lament on the clarinet (7'30"). Often, around a cadence, a modulation will underline a frustration, or perhaps a surprise, introducing a new mood, a new protagonist, as in this same movement (2'57") or at 3'35" in the finale (tr.4).

In the Andante of op.120 no.1 (tr.2), at what is perhaps one of the most moving moments in the First Sonata, two characters exchange roles: the clarinet takes over the piano line, plays the bass (2'03"), then abruptly falls silent (2'15"), leaving the piano alone, in search of its companion; the piano then hesitates among several keys, and is finally reunited with the clarinet in a consolatory A flat major, a meeting indicated by the return of the main theme, now presented in an intimate, murmuring tone, embraced by warm arpeggios. At the very end of the movement (3'59"), the clarinet evokes the resigned attitude of someone departing into the distance – perhaps Eurydice's gentle farewell to Orpheus?

The wide intervals in the clarinet, comical and arrogant, which boldly interrupt the piano's attempt to start up a fugue at the beginning of the finale (tr.4, 0'06") and the rapid detached notes that follow, as if in mockery (0'13"), are gestures typical of *commedia dell'arte* and *opera buffa*. Shortly after this the wild 'Hungarian' section (2'11") reminds us of the cafés of Budapest and Vienna and their Gypsy musicians.

The appoggiaturas of the clarinet theme that opens op.120 no.2 (tr.11) emphasise its feminine, sensual character, notably the spectacular leap at 0'12", which may remind us of the vocal virtuosity of Susanna or Fiordiligi. The second theme, a tight-knit canon, seems more evocative of the badinage of two lovers than the art of counterpoint (0'56"). Towards the end of the movement (6'42"), the touching interrupted cadence leads us into a calm, exotic E major, but the protagonists' disquiet suddenly increases (6'48") until we reach the surprising *piano subito* at 6'54". This inaugurates a change of character with the wistful plaint of the clarinet, which, exhausted, is struck dumb (7'01"), followed by the piano, which also has its moment of doubt and hesitation (7'03").

After a brief silence charged with expectation, release comes with the grandiose, even pompous coda (7'05"), built entirely from repeated elements (here again are the characteristic topoi of *opera buffa*), seemingly leading up to a reconciliation. But this is to some extent thwarted by the final gesture: an improbable intruder (7'39"), a comic A natural that is quite out of place in E flat major; a smile, a nod before the door closes once and for all.

LORENZO COPPOLA
Translation: Charles Johnston



„...das machte mich so froh, so zufrieden, so vergnügt, daß es auf einmal wieder ging...“

Komponieren ist Brahms nie leicht gefallen. Wie sollte es auch? Der gerade einmal Zwanzigjährige war in Robert Schumanns letztem Aufsatz „Neue Bahnen“ mit Vorschusslorbeeren bedacht worden, die auch weniger skrupulöse Naturen als ihn unter erheblichen Druck gesetzt hätten:

„Ich dachte ..., es würde und müsse ... einmal plötzlich Einer erscheinen, der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen wäre, einer, der uns die Meisterschaft nicht in stufenweiser Entfaltung brächte, sondern, wie Minerva, gleich vollkommen gepanzert aus dem Haupte des Kronion spränge. Und er ist gekommen, ein junges Blut, an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten. Er heißt Johannes Brahms, kam von Hamburg...“

Zu Zeiten des Historismus, ab Mitte des 19. Jahrhunderts, verlor das Komponieren endgültig seine Leichtigkeit und Naivität – wenn es sie denn je besessen hatte. Kein Komponist vor Brahms hatte je über eine ähnlich umfassende Repertoirekenntnis verfügt. Zu seinen Lebzeiten wurden die großen wissenschaftlichen Ausgaben der Werke Bachs, aber auch Palestrinas und vieler älterer Meister in Angriff genommen, auch er selbst betätigte sich immer wieder als gewissenhafter Herausgeber. Erstmals entstand die Konzeption eines vermeintlich zeitlosen Kanons der Großen Musik, dem auch Werke angehörten, die zum Teil Jahrhunderte alt waren: für Brahms Quelle vielfältiger Anregungen, zugleich immer wieder Grund tiefster Selbstzweifel. Hatte schon Schubert geklagt: „Wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen?“ – um wie viel stärker musste die Verpflichtung, die sich aus solchem Erbe ergab, auf Brahms lasten.

Nicht wenigen seiner Kompositionen ist die Anstrengung anzumerken, die es ihn kostete, sich angesichts aller Meisterwerke der Vergangenheit überhaupt mit eigenen Schöpfungen zu behaupten. „Wie Minerva, gleich vollkommen gepanzert“ – Schumanns Worte enthielten einen prophetischen Doppelsinn, von dem der Verfasser noch nichts ahnen konnte: Der Zwang zu ihrer Rechtfertigung lässt manche Stücke gerade des frühen Brahms zu Bastionen geraten, die ihr kompositorisches Arsenal gleichsam in Reih und Glied präsentieren, um vor sich selber und vor der Welt bestehen zu können. In diesem Sinne war Brahms ein eminent deutscher Komponist: Stringenz galt ihm mehr als Charme.

Es ist nicht überraschend, dass sich einem so selbstkritischen Komponisten beizeiten die Frage stellt, wie lange er solche Anspannung noch auf sich nehmen wolle und könne. Brahms hat sich mehrfach, und jedesmal vermeintlich endgültig, vom Komponieren verabschiedet. Erstmals äußert er 1890/91 nach Vollendung des 2. Streichquintetts op.111, er sei erschöpft, es sei „Zeit aufzuhören“. Seinem Freund Eusebius Mandyczewski gesteht er mit ergreifender Offenheit:

„Ich hatte in der letzten Zeit Verschiedenes angefangen, auch Symphonien und Anderes, aber nichts wollte recht werden; da dachte ich, ich wäre schon zu alt, und beschloß energisch, nichts mehr zu schreiben. Ich überlegte bei mir, ich sei doch mein Lebtage fleißig genug gewesen, hätte genug erreicht, hätte ein sorgenloses Alter und könne es nun ruhig genießen. Und das machte mich so froh, so zufrieden, so vergnügt, daß es auf einmal wieder ging.“

Wie immer, wenn Brahms über sein eigenes Schaffen spricht, drückt er sich abwiegelnd und vorsichtig aus. Nicht nur „ging es wieder“, sondern es ging mühsamer als je zuvor. Die entlastende Einsicht, dass er sich und anderen nichts mehr beweisen muss, führt ihn zu einer bisher unbekannten Freiheit. Ein Zustand der Gnade ist erreicht: Die Noten fügen sich gleichsam von selbst, keine Spur mehr von Gewalt. Arnold Schönberg findet dafür in seinem Aufsatz „Brahms, der Fortschrittliche“ die – auf ihn selbst nicht weniger als auf Brahms gemünzten – Worte:

„Die Menschen wissen im allgemeinen nicht, daß Glück ein Geschenk des Himmels ist, von gleichem Rang und gleicher Art wie Begabung, Schönheit, Stärke etc. Man erhält es nicht umsonst, im Gegenteil, man muß es verdienen. Skeptiker könnten versuchen, dies lediglich als einen >glücklichen Zufall< zu verharmlosen. Solche Menschen schätzen sowohl Glück als auch Inspiration falsch ein und sind nicht imstande, sich vorzustellen, was beide zu vollbringen vermögen.“

Diese späte Musik, die schon „fast nicht mehr hatte sein sollen“³, ist wirklich ein Glück: In ihrer Faktur keinesfalls weniger anspruchsvoll als irgendeine frühere, hat sie es nicht mehr nötig, eben dies zu demonstrieren. Wie der erste Brahms-Biograph Max Kalbeck bemerkte, beginnt der letzte Satz der Klarinettensonate op. 120/1 wie eine Doppelfuge, mit den wiederholten halben Noten als erstes, der Kette der Achtelnoten, die sogleich mit ihrer Umkehrung kombiniert werden, als zweites Thema. Aber – diese Doppelfuge muss nicht mehr geschrieben werden! Brahms reicht die Anspielung darauf, um humoristisch die einmal geweckten Erwartungen zu enttäuschen, ohne andererseits die anfängliche Konstellation je aus dem Blick zu verlieren.

Kanonische Fortschreitungen sind beinahe omnipräsent, aber mit einer seit Johann Sebastian Bach unerreichten Eleganz und Leichtigkeit der Stimmführung so diskret gehandhabt, dass sie beim Hören, und selbst beim Lesen, kaum auffallen. Hier nur einige wenige Beispiele, die nach Belieben fortgesetzt werden könnten: Das ganze Intermezzo op.118/4 ist als Kanon konzipiert, meist *rectus* zwischen Sopran und Tenor angelegt, nur von Takt 16-35 (track 8, 0'16"-34") *inversus*; die Coda von op.120/1/I (tr.1, 6'36") beginnt als neun Takte langer, strenger Umkehrungskanon zwischen Klavier-Oberstimme und Klarinette; was als burscher Fort-Kontrast des Klaviers zum graziösen Piano-Hauptthema der Klarinette von op.120/1/III daherkommt (tr.3, 0'21"), ist erfunden als Gegenstimme zur Umkehrung des Anfangsthemas (wiederum in der Klarinette), die ihrerseits nach zwei Takten kanonisch imitiert wird; das zweite Thema von op. 120/2/I (tr.11, 0'55") ist ein sechstaktiger Kanon zwischen Klarinette und Klavier-Bass. Kontrapunktische Formen bestimmen auch größere Abläufe; so ist der erste Abschnitt des Intermezzo op.118/6 in unverkennbarer Analogie zu einer Fugenexposition mit abschließenden Engführungen angelegt – was man in dieser Studie der schwarzen Melancholie am wenigsten erwarten würde.

Wenn all diese kontrapunktischen Künste unter der Oberfläche, im Verborgenen, stattfinden, so bedeutet dies nicht, dass sie artistischer Selbstzweck sind. Vielmehr dienen sie dazu, den Sätzen größtmögliche organische Einheit zu sichern, bei den kleinsten Bausteinen anfangen. Die Ecksätze von op.120/2 sind virtuose Beispiele dafür: Im Verlauf des ersten Satzes kristallisiert sich immer mehr heraus, dass die ersten drei (oder vier) Töne der anfänglichen Klarinettenmelodie es"-d"-f"-(-es") bereits die Quintessenz des ganzen Satzes enthalten. Die Coda (tr.11, 6'52") zieht durch strikte Reduktion auf eben diese Figur, wiederum mit ihrer Umkehrung kombiniert, das Fazit. Ganz ähnlich, aber noch radikaler der letzte Satz: Er geht von derselben Dreiton-Figur aus, transponiert sie, kehrt sie um und fügt einen Dreiklangston hinzu: b'-c'-as'-f'. Das scheinbar so naive und schlichte Variationsthema ist fast ausschließlich aus Permutationen und Krebsumkehrungen (tr.13, 0'9") der Anfangsfigur konstruiert.

„Es ist die wichtigste Fähigkeit eines Komponisten, einen Blick auf die entfernteste Zukunft seiner Themen und Motive zu werfen. Er muss imstande sein, die Folgen der in seinem Material existierenden Probleme im Voraus zu kennen und alles dementsprechend zu organisieren.“

Schönbergs Worte über Brahms' Prozeduren sind, wie bereits angedeutet, zugleich als Aussage über sein eigenes Komponieren zu lesen. Überraschend an seinem Essay ist, dass er „Brahms, den Fortschrittlichen“ ausführlich an seiner Harmonik, seinem oft unregelmäßigen Phrasenbau exemplifiziert, also an Parametern, die für Schönberg kompositionstechnisch bereits historisch sind – während die extreme Konzentration der Mikrostrukturen wie zum Beispiel in op.120/2 in ihrer Ähnlichkeit zur Zwölftontechnik unerwähnt bleibt. Gerade der späte Brahms mit seiner polyphonen Durchdringung des Tonsatzes war vielleicht aktueller, als Schönberg zugeben mochte. Schon rein optisch wirken manche seiner dodekaphonen Partituren wie „Brahms mit anderen Noten“. Mir scheint selbst im Variationssatz aus Anton von Webers Symphonie op.21 noch eine konzeptionelle Verwandtschaft zur Variationstechnik in Brahms' zweiter Klarinettensonate erkennbar. Hierin liegt das Einzigartige der Musik des späten Brahms: Während ihr Tonfall geprägt ist von nostalgischem Rückblick auf Jahrhunderte Musikgeschichte, weisen sie zugleich weit in die Zukunft.

ANDREAS STAIER

³ Peter Gülke, „Verspätete Monologe – Brahms' Klavierstücke op. 116, 117, 118 und 119“, in: Fabrice Fitch / Jacobijn Kiel (Hrsg.), *Essays in Renaissance Music, in honour of David Fallows*, Woodbridge (The Boydell Press) 2011, S. 300–306

„Machen Sie es wie Sie wollen, machen Sie es nur schön“

Die Begegnung mit dem berühmten Klarinettenisten Richard Mühlfeld (1856-1907) war ein überwältigendes Erlebnis für Brahms, das ihn veranlasste, in einem Schub neuer schöpferischer Energie noch einmal mit dem Komponieren zu beginnen. Es gingen aus dieser künstlerischen Zusammenarbeit die vier Kammermusikwerke mit Klarinette der letzten Schaffensperiode des Komponisten hervor (Trio op.114 mit Violoncello und Klavier, Quintett op.115 mit Streichquartett sowie die beiden hier eingespielten Sonaten op.120).

Brahms war von der Kunst Mühlfelds restlos begeistert, und er schrieb über ihn: „*Man kann nicht schöner Klarinette blasen, als der hiesige Mühlfeld es tut*“, „*Nebenbei ist nun Ihr Mühlfeld der beste Meister seines Instruments*“, „*Die Nachtigall des Orchesters*“, „*Meine Primadonna*“.

Einen kleinen Eindruck von der Künstlerpersönlichkeit Mühlfelds erhalten wir durch Zeitzeugenberichte, die einen Ausnahmekünstler beschreiben: Joseph Joachim sagte von ihm, er sei unübertroffen in der Vortragskunst, er rühmte die Farbenpalette seines Klangs und seine Meisterschaft im ungarischen Stil, der in der Musik von Brahms so häufig begegnet, während Clara Schumann bemerkte, er sei wie dafür geschaffen, diese Werke zu spielen.

Er war ausgebildeter Geiger, als Klarinettenist aber war er Autodidakt und ließ sich von den zeitgenössischen Lehranweisungen für sein Instrument wenig beeindrucken; sein Habitus als Musiker spaltete sein Publikum in zwei Lager: die einen rühmten ihn in den höchsten Tönen, die anderen sparten nicht mit boshaften Bemerkungen, und der englische Klarinettenist George Garside ging so weit, von ihm zu sagen: „Sein Klang war befremdlich“. Andere behaupteten, die Bärmann/Ottensteiner-Klarinette, die er spielte, sei in ihrer Bauart veraltet, und es gebe eine ganze Reihe anderer Klarinettenisten, die ihm an Können überlegen seien. Brahms jedenfalls war des Öfteren zu Tränen gerührt, wenn er Mühlfeld spielen hörte, ein Umstand, der uns zu denken gab, so dass wir uns veranlasst sahen, nach den Gründen zu fahnden.

Die sehr spezielle Klarinette, die Mühlfeld spielte, ist das Ergebnis der Zusammenarbeit von Carl Bärmann (1810-1885), einem Virtuosen und hochgeschätzten Musikpädagogen, und dem Instrumentenbauer Georg Ottensteiner (1815-1879). Gemeinsam entwickelten sie einen neuen Klappenmechanismus, der geeignet war, einige Töne klanglich und intonatorisch zu verbessern, deren Ansprache bei den Instrumenten älterer Bauart eher unbefriedigend oder mit sehr komplizierten Fingersätzen verbunden war; statt aus dem meist verwendeten Ebenholz fertigten sie ihre Instrumente aus Buchsbaumholz und gaben damit der Süße des Klangs den Vorzug vor der Klangstärke. In seiner Lehranweisung für die neue Klarinette von 1864 schlägt Bärmann eine Vielzahl von Applikaturen vor, die erheblichen Anteil an den reichen Ausdrucksmöglichkeiten des Instruments haben: jeder Fingersatz bringt eine Farbnuance hervor, eine Veränderung der Klangfarbe. Das Instrument hat einen „sprechenden“ Klang, als verfüge es über ein breites Spektrum von Vokalen und Konsonanten.

Die Klangfarbe der Bärmann/Ottensteiner-Klarinette harmoniert auf überraschende Weise mit dem Steinway-Flügel von 1875, einem der Klaviere, die Brahms bevorzugte; die Klangverschmelzung war oft so vollkommen, dass der Eindruck eines einzigen Klangs entstand, was einige Passagen, in denen die beiden Instrumente dieselbe Phrase spielen, sich in Rede und Gegenrede abwechseln oder bei der Wiederholung eines Themas die Rollen tauschen, in einem neuen Licht erscheinen ließ.

„*The medium is the message*“, sagt der berühmte Oboist und Musikwissenschaftler Bruce Haynes: das Instrument selbst ist Träger eines wesentlichen Teils des Gefühlsgehalts. Die Bärmann/Ottensteiner-Klarinette eröffnet wie der Steinway-Flügel ganz neue und gehaltvolle Dimensionen des Ausdrucks, die von entscheidender Bedeutung für das Gesamtergebnis sind.

„*Machen Sie es wie Sie wollen, machen Sie es nur schön*“, sagte Brahms und tat damit seine Aufgeschlossenheit für unterschiedliche Interpretationen kund.

Abgesehen von dieser Aufgeschlossenheit und unabhängig von der Vielzahl von Aufnahmen aus dem frühen 20. Jahrhundert und der Fülle von Informationen über die im künstlerischen Umfeld von Brahms üblichen Interpretationsansätze, können wir heute auch noch unter anderen, weniger gebräuchlichen Möglichkeiten wählen, was die Tempi, das Rubato, die Phrasierung, die Akzentuierung und die Artikulationszeichen angeht.

Ein Beispiel von vielen sind die von Brahms häufig verwendeten kurzen Ligaturen. Sie geben uns nicht nur wertvolle Hinweise für die Phrasierung, sie sind auch hilfreich für die Gliederung der Klangrede und unterstreichen die Technik der „*entwickelnden Variation*“, ein wichtiges Gestaltungsmittel der brahmsschen Ästhetik. Die heute

in der Interpretation seiner Musik zugrunde gelegten Kriterien verleiten eher dazu, diese kurzen Ligaturen zusammenzufassen, was zu einer längeren Phrasenbindung und damit zu einer gleichmäßigeren und stetigeren Linie führt, doch hat das zur Folge, dass die oft jähren Charakterwechsel, die uns Brahms durch das breite Spektrum seiner Vortragsangaben zu verstehen zu geben scheint, in ihrer Wirkung abgeschwächt werden oder ganz entfallen.

Ein zentraler Punkt der im 18. und 19. Jahrhundert geführten Debatten über das Streben der Instrumentalmusik nach Selbständigkeit und ihren Wunsch, sich der vokalen Einflüsse und der außermusikalischen Bezüge zu entledigen, war die Tatsache, dass die eher konservativen Hörgewohnheiten des Publikums diesen Bestrebungen entgegenstanden.

Die außermusikalischen Elemente (die sich im Wesentlichen von der musikalischen Rhetorik des 18. Jahrhunderts, der „*commedia dell'arte*“, dem Sprechtheater ganz allgemein, der Literatur und der immer noch sehr populären Oper herleiteten) waren immer noch vorhanden, und sie kommen wieder deutlich wahrnehmbar an die Oberfläche, wenn man die Reaktionen des Publikums und der Interpreten analysiert, die nicht aufhörten, die Musik mit Gesten, Bewegungen, Stimmungen, Charakteren, Bildern zu assoziieren.

Auch wenn Brahms selbst, der kein großes Interesse an der Oper hatte, keinen Anlass gab, allzu häufig solche außermusikalischen Bezüge in seiner Musik zu vermuten, deutet vieles darauf hin, dass dem nicht immer Rechnung getragen wurde: in seiner Arbeitspartitur der Sonaten von Brahms hatte der berühmte englische Klarinettenist Charles Draper (1869-1952), den Mühlfeld sehr schätzte, seinen persönlichen Eindruck vom Charakter einiger Passagen notiert: „jetzt fangen die Probleme an!“, „Gebet“, „alter Nörgler“. Der Kritiker und Musikwissenschaftler Alexander Berrische (1880-1940), ein strenger Hüter der brahmsschen Tradition, machte in seinen Kritiken der Sinfonien von Brahms von Ausdrücken wie „das Flügel schlagen eines aufgeschreckten Vogels“ Gebrauch.

Florence May (1845-1923) schreibt in ihrer Brahms-Biographie von 1905 über das Quintett op.115: „Hier strömen die Lebensbäche wie am hellen Mittag, obwohl der Ton leiser, sanfter Trauer, der alle vier Sätze durchzieht und die Herzen der Hörer fest im Griff hat, darauf schließen lässt, dass der Komponist weiß, sein Lebensabend ist nicht mehr weit, die Zeit, in der ein Mann nicht mehr arbeiten sollte.“

Kann man auch heute noch einen solchen Standpunkt einnehmen und die Musik von Brahms mit Charakteren, Gefühlen, Personen assoziieren, vielleicht sogar ein vorgestelltes dramatisches Geschehen aus seiner Musik ableiten?

Ist es vielleicht so, dass der Musiker und der Hörer von heute in Verbindung mit diesen Klängen in seiner Vorstellung Bilder verschiedenster Erfahrungshorizonte entstehen lassen kann, die durch eigenes Erleben, Oper, Literatur, Theater in unserem Gedächtnis gespeichert sind?

Viele dieser Bilder haben im Laufe der Zeit expressive, häufig auch dramatische Bedeutung erlangt und sind Teil einer kollektiven Vorstellungswelt geworden, auf die der Hörer vermutlich zurückzugreifen vermochte.

In den nachfolgenden Beispielen ist die Verknüpfung musikalischer Gebärden mit konkreten Personen, Eigenschaften und Bildern subjektiv und völlig willkürlich und sie hat keinen konkreten historischen Bezug: es handelt sich lediglich um einen ganz persönlichen Versuch, Hörbares sichtbar zu machen, wie es der Musiker oder der Hörer der damaligen Zeit getan haben mag: Probleme, Gebete, alter Nörgler, aufgeschreckte Vögel, aber auch Totenglocken, Orpheus mit seiner Leier, Eurydike, Susanna und Figaro, Liebesduette, Tränen und Lächeln, Streit und Versöhnung, Abschied und Willkommen.

Op.120 Nr.1, erster Satz. Bei 4'28" (tr.1) wird durch das plötzliche Sforzando des Klaviers und die weiten Intervallsprünge der Klarinette die Vorstellung von zwei Personen erweckt, die weinen und schluchzen; später (6'37") meint man, wie im zweiten Satz des Klavierkonzerts Nr.4 von Beethoven die Leier und den Gesang des verzweiferten Orpheus zu hören. Plötzlich verstummt die Leier, Posaunen und Fagotte verkünden das Ende (7'17") und Totenglocken (7'24") untermalen die Hilflosigkeit des Orpheus, der jede Hoffnung fahren lässt, wie es die abschließende Klage der Klarinette schildert (7'30").

Auf dem Umweg über eine Kadenz wird durch die eine oder andere Modulation Enttäuschung oder auch Überraschung verdeutlicht, ein neuer Charakter eingeführt, eine neue Person, wie im gleichen Satz (2'57") oder auch in 3'35" im Finale (tr.4).

Im Andante des op.120 Nr.1 (tr.2), vielleicht einem der ergreifendsten Momente der ersten Sonate, tauschen zwei Personen ihre Rollen: die Klarinette übernimmt die Linie des Klaviers, sie spielt den Bass (2'03"), verstummt

aber plötzlich (2'15'') und lässt das Klavier allein auf der Suche nach seinem Gefährten; das Klavier schwankt unentschlossen zwischen mehreren Tonarten, um sie schließlich in einem tröstlichen As-Dur wiederzufinden, eine Heimkehr, die durch die Wiederkehr des Hauptthemas angedeutet wird, diesmal in einem intimen, tuschelnden Register vorgetragen, von empfindungsvollen Arpeggien umspielt. Ganz am Ende, als Schlussbild des Satzes (3'59''), evoziert die Klarinette die Vorstellung von einer Person, die resigniert fortgeht, vielleicht das sanfte Entschwinden Eurydikes, als Orpheus sie ein zweites Mal verliert?

Die weiten Intervallsprünge der Klarinette, spaßhaft und hochfahrend, die am Anfang des Finales (tr.4, 0'06'') unbekümmert in den Versuch einer Fuge des Klaviers hineinplatzen, und die schnellen, abgesetzt gespielten Noten, die folgen, als spotteten sie und machten sich lustig (0'13''), sind typische Gebärden der „commedia dell'arte“ und der „opera buffa“. Wenig später entführt uns der ungebärdige Abschnitt „à la hongroise“ (2'11'') in die Cafés von Budapest und Wien mit ihren Zigeunermusikanten.

Die Appoggiaturen des Klarinettenthemas, mit dem op.120 Nr.2 eröffnet wird (tr.11), unterstreichen den femininen und sinnlichen Charakter des Themas, insbesondere der eindrucksvolle Sprung bei (0'12''), der an die vokale Virtuosität der Susanna oder der Fiordiligi erinnern mag. Das zweite Thema, ein Kanon mit engem Einsatzabstand, lässt eher an die Neckereien eines Liebespaares denken als an die Kunst des Kontrapunkts (0'56''). Gegen Ende des Satzes (6'42'') mündet die herzergreifende, aufgelockerte Kadenz in ein ruhiges und fremdartiges E-Dur, aber die Unruhe der Protagonisten nimmt plötzlich wieder zu (6'48''). Es leitet den Wechsel des Charakters ein und die wehmütige Klage der Klarinette, die erschöpft tonlos verharrt (7'01''), gefolgt vom Klavier, das ebenfalls zweifelt und zögert (7'03'').

Nach einer kurzen, erwartungsvollen Pause lösen sich die Spannungen in der großartigen, schwungvollen Coda, die ganz aus Rückbezügen besteht (wieder begegnen die typischen Ausdrucksmittel der „opera buffa“) und eine Aussöhnung vermuten lässt, leicht getrübt durch die Schlussgeste: ein ungebetener Gast, ein seltsames, in Es-Dur völlig deplaziertes *a* mit Auflösungszeichen; ein Lächeln, ein Augenzwinkern, bevor die Tür sich schließt.

LORENZO COPPOLA
Übersetzung Heidi Fritz



Les pianos à queue de Steinway & Sons à New York étaient les plus avancés de leur temps. Lors de l'Exposition universelle de Paris en 1867, ils remportèrent une médaille d'or ; leurs innovations techniques devaient finalement être adoptées par tous les fabricants de piano européens. Ces instruments, récompensés de nouveau à l'Exposition universelle de Philadelphie en 1876, marquèrent la fin du développement de la facture de piano : avec eux fut créé le piano de concert moderne, qui depuis n'a été modifié que dans des détails mineurs. L'instrument utilisé dans cet enregistrement est numéroté 32500 et date de l'année 1875.

Dans les dernières années de Brahms, les pianos à queue Steinway comptaient parmi ses instruments préférés. Ainsi écrit-il à Julius Otto Grimm le 18 novembre 1881 : "Aie la gentillesse de te renseigner à Cologne ou ailleurs pour savoir si l'on peut nous envoyer un Bechstein ou un Steinway. Je m'occupe volontiers des frais de transport. Mais je ne jouerai plus d'un quelconque instrument douteux ou discutable."

Nous remercions vivement Chris Maene d'avoir mis son Steinway original à notre disposition pour cet enregistrement et les répétitions qui l'ont précédé. Nous avons passé quelques journées très agréables dans sa collection d'instruments à Ruiselede, où nous avons été accueillis de façon très généreuse.

The grand pianos of Steinway & Sons of New York were the most advanced of their time. They won a gold medal at the Paris International Exposition of 1867, and their technical innovations were eventually to be adopted by all European piano makers. The instruments, which were again honoured at the Centennial Exhibition in Philadelphia in 1876, may be said to mark the end of the development of piano building: with them, today's concert grand was created, which has since been modified only in minor details. The instrument used in this recording is numbered 32500 and dates from the year 1875.

In Brahms's later years, Steinway grand pianos were among his favourite instruments. On 18 November 1881, for example, he wrote to Julius Otto Grimm: 'Be so good as to inquire in Cologne or elsewhere if they cannot send us a Bechstein or Steinway. I will gladly pay the transport costs. But I will no longer play on any dubious or questionable instrument.'

We sincerely thank Chris Maene for making his original Steinway available to us for this recording and the rehearsals that preceded it. We spent a very pleasant few days in his collection of instruments in Ruiselede, where we were also enjoyed the most generous hospitality.

Die Flügel von Steinway & Sons in New York waren die fortschrittlichsten ihrer Zeit. Auf der Pariser Weltausstellung 1867 gewannen sie eine Goldmedaille – ihre technischen Neuheiten sollten schließlich von allen europäischen Klavierbauern übernommen werden. Die Instrumente, die erneut auf der Weltausstellung in Philadelphia 1876 ausgezeichnet wurden, markieren das Ende der Entwicklung des Klavierbaus: Mit ihnen war der heutige Konzertflügel geschaffen, der seither nur in geringfügigen Details verändert wurde. Das in dieser Einspielung verwendete Instrument trägt die Nummer 32500 und datiert aus dem Jahre 1875.

In Brahms' späteren Jahren zählten Steinway-Flügel zu seinen Lieblingsinstrumenten. So schrieb er z.B. am 18. November 1881 an Julius Otto Grimm: „Sei doch so gut, Dich in Köln oder wo zu erkundigen, ob man uns nicht einen Bechstein oder Steinway schickt. Transportkosten will ich gern zahlen. Aber auf einem irgend bedenklichen oder fraglichen Instrument spiele ich nicht wieder.“

Wir danken Chris Maene herzlich dafür, dass er uns seinen originalen Steinway für diese Aufnahme und die damit verbundenen Proben zur Verfügung gestellt hat. Wir verbrachten sehr angenehme Tage in seiner Instrumentensammlung in Ruiselede und wurden außerdem höchst großzügig bewirtet.

LORENZO COPPOLA & ANDREAS STAIER

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

Photo piano : Norbert Maes

Clarinete de Mühlfeld : Meininger Museen, M55/M56
Photo : Michael Reichel, Ilmenau (arifoto)

Remerciements à Paolo Bartolomeo et à Martine Gueguen



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2015

Enregistrement octobre 2013, Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : Julian Schwenkner, Teldex Studio Berlin

Montage : Martin Sauer, Julian Schwenkner

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

Page1 : Walter Leistikov, Evening at the Schlachtensee (c.1900) - ak-g-images

harmoniamundi.com

HMC 902187