

Brahms
LATE PIANO
WORKS
Opp. 116–119
Paul Lewis

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

7 Fantasies Op. 116

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | 1. Capriccio in D minor / <i>Ré mineur</i> / d-Moll. <i>Presto energico</i> | 2'38 |
| 2 | 2. Intermezzo in A minor / <i>La mineur</i> / a-Moll. <i>Andante</i> | 3'38 |
| 3 | 3. Capriccio in G minor / <i>Sol mineur</i> / g-Moll. <i>Allegro passionato</i> | 3'28 |
| 4 | 4. Intermezzo in E major / <i>Mi majeur</i> / E-Dur. <i>Adagio</i> | 4'21 |
| 5 | 5. Intermezzo in E minor / <i>Mi mineur</i> / e-Moll
<i>Andante con grazia ed intimissimo sentimento</i> | 3'06 |
| 6 | 6. Intermezzo in E major / <i>Mi majeur</i> / E-Dur. <i>Andantino teneramente</i> | 3'01 |
| 7 | 7. Capriccio in D minor / <i>Ré mineur</i> / d-Moll. <i>Allegro agitato</i> | 2'35 |

3 Intermezzi Op. 117

- | | | |
|----|--|------|
| 8 | 1. Intermezzo in E-flat major / <i>Mi bémol majeur</i> / Es-Dur. <i>Andante moderato</i> | 5'05 |
| 9 | 2. Intermezzo in B-flat minor / <i>Si bémol mineur</i> / b-Moll
<i>Andante non troppo e con molta espressione</i> | 4'47 |
| 10 | 3. Intermezzo in C-sharp minor / <i>Do dièse mineur</i> / cis-Moll. <i>Andante con moto</i> | 5'59 |

6 Pieces Op. 118

- | | | |
|----|---|------|
| 11 | 1. Intermezzo in A minor / <i>La mineur</i> / a-Moll. <i>Allegro non assai, ma molto appassionato</i> | 1'51 |
| 12 | 2. Intermezzo in A major / <i>La majeur</i> / A-Dur. <i>Andante teneramente</i> | 5'27 |
| 13 | 3. Ballade in G minor / <i>Sol mineur</i> / g-Moll. <i>Allegro energico</i> | 3'25 |
| 14 | 4. Intermezzo in F minor / <i>Fa mineur</i> / f-Moll. <i>Allegretto un poco agitato</i> | 2'48 |
| 15 | 5. Romanze in F major / <i>Fa majeur</i> / F-Dur. <i>Andante</i> | 3'46 |
| 16 | 6. Intermezzo in E-flat minor / <i>Mi bémol mineur</i> / es-Moll. <i>Andante, largo e mesto</i> | 5'19 |

4 Pieces Op. 119

- | | | |
|----|--|------|
| 17 | 1. Intermezzo in B minor / <i>Si mineur</i> / h-Moll. <i>Adagio</i> | 3'18 |
| 18 | 2. Intermezzo in E minor / <i>Mi mineur</i> / e-Moll. <i>Andantino un poco agitato</i> | 5'24 |
| 19 | 3. Intermezzo in C major / <i>Do majeur</i> / C-Dur. <i>Grazioso e giocoso</i> | 1'45 |
| 20 | 4. Rhapsody in E-flat major / <i>Mi bémol majeur</i> / Es-Dur. <i>Allegro risoluto</i> | 5'16 |

Paul Lewis, *piano*

Johannes Brahms, Opus 116-119

“C’est ainsi que l’ancien, encore jeune, est un rayon de soleil au crépuscule.”

Mis en musique par Brahms dans ses *Magelone-Romanzen*, ce vers de Ludwig Tieck est l’une des clés de l’artiste, “tard-venu” du romantisme allemand ; une autre, plus personnelle encore, étant l’interrogation du même cycle de lieder, quasi autobiographique : “Sont-ce des peines, sont-ces des joies qui me traversent la poitrine ?”

Composés durant les années de sursis compositionnel que Brahms s’est octroyé après une période de doute profond, ses quatre derniers opus pianistiques sont un trésor hors temps, tels plus tard les *Quatre derniers Lieder* de Richard Strauss. Brahms les envisage d’ailleurs comme des *Lieder ohne Worte*. “*Wiegenlieder meiner Schmerzen / Berceuses de ma douleur*”, dit-il de son opus 117, ce qui vaut pour les quatre recueils. Ces chants pianistiques s’inscrivent entre ses ultimes lieder d’amour op. 104-107 et les bibliques *Chants sérieux* op. 121. En 1892, après les œuvres de chambre composées pour le clarinetiste Richard Mühlfeld, qui a ranimé son inspiration, Brahms revient ainsi à son cher piano pour lui confier ses ultimes pensées. Certaines remontent peut-être pour partie à ses jeunes années, au temps où il consignait ses pensées et lectures dans des cahiers intitulés *Des jungen Kreislers Schatzkästlein* (La petite boîte à trésors du jeune Kreisler) et signait “Joh. Kreisler jun.” par référence au héros de Hoffmann.

Intacte dans maints épisodes emportés, l’énergie de la jeunesse se fond dorénavant dans la *Sehnsucht* de l’âge mûr. Nostalgie qui balise en vérité tout l’œuvre brahmésien, de *Sehnsucht* op. 14 n° 8 à *Sehnsucht* op. 112 n° 1, notamment dans l’envoûtant *Gestillte Sehnsucht* (Nostalgie apaisée) op. 91 n° 1 pour contralto, alto instrumental et piano, aux moirures du “crépuscule d’or” évoqué par Rückert. Autre référence pour ressentir l’enjeu de ces ultimes chants sans paroles op. 116-119 : le lied *Kein Haus, keine Heimat* (Sans maison ni patrie) op. 94 n° 5, révélant le poignant mal du pays, regret du *Vaterland/Mutterland*, qui ressaisit périodiquement à Vienne le Hambourgeois célibataire. Enracinés dans le souvenir (*Erinnerung*), tous ces sentiments sont le terreau de l’incomparable *Stimmung*, l’atmosphère fervente, intense, des dernières pages.

“Berceuses de ma douleur”

En plus des trois sonates de jeunesse et cycles de variations, l’œuvre pour piano de Brahms compte 34 *Klavierstücke* répartis en sept recueils, de 1854 à 1893. Largement étalés dans le temps, les trois premiers affichent 4 *Balladen* op. 10, 8 *Klavierstücke* op. 76, 2 *Rhapsodien* op. 79. En 1892-1893, les quatre derniers regroupent 7 *Fantasien* op. 116, 3 *Intermezzi* op. 117, 6 *Klavierstücke* op. 118 et 4 *Klavierstücke* op. 119. Ami et admirateur de Brahms, le critique Eduard Hanslick commente aussitôt ces “Brahms Neue Klavierstücke” (*Neue Freie Presse*, 7 février 1893) dans lesquels il perçoit une suite aux schumanniens *Nachtstücke* et autres *Phantasiestücke*. De fait, Brahms écrit ces confidences mélancoliques pour Clara Schumann, la personne la plus chère à son âme, qui les joue et rejoue dans l’intimité. Vagabonds à l’intérieur d’une forme souvent tripartite (ABA’), les vingt feuillets d’album op. 116-119 s’intitulent ballades (cf. l’opus 10), capriccios, intermezzos, rhapsodies (cf. l’opus 79) et fantaisies. Le vocable schumannien d’intermezzo l’emporte largement. C’est cet “entre-deux” nébuleux qui conduit au symbolisme intériorisé d’un Gabriel Fauré.

Opus 116. Publiées en deux cahiers de trois et quatre pièces à la demande de l’éditeur Simrock, les sept *Fantasien* entrelacent, paradoxalement, des capriccios *passionato* et des intermezzos *con intimissimo sentimento*. Dans le funèbre *ré mineur*, deux Capriccios ouvrent et ferment le recueil, le dernier conclu *in extremis* en majeur. Au centre, en creux, un Intermezzo nocturne, lent et presque hésitant, suivi du cinquième tout d’hémioles et de silences dont un Debussy aurait pu dire “ça n’a pas l’air d’être écrit”. Le musicologue Jonathan Dunsby analyse l’opus 116 comme une “multipliée”, “grande œuvre homogène” faite de “petites pièces hétérogènes”. Point de vue pertinent surtout si l’on se rappelle que les *Kreisleriana* de Schumann étaient constituées de huit *Fantasien*. Brahms adresse à l’“insurpassable” Hans von Bülow ses *Fantaisies*. Conscient de leur extraordinaire concentration de pensée, le créateur de la *Sonate en si mineur* de Liszt remercie vivement Brahms. Mais gravement malade, à la veille de sa mort, il ne pourra les jouer à Berlin pour l’inauguration de la salle Bechstein, et c’est Brahms qui les révélera, avec succès, chez son éditeur Simrock.

Opus 117. “*Wiegenlieder meiner Schmerzen*”, les *Intermezzi* évoquent par leur titre les *Intermezzi* op. 4 de Schumann. Deux vers extraits d’une berceuse écossaise dans la traduction de Herder préfacent la chantante berceuse initiale en *mi bémol majeur*. Son apparemment avec la 2^e *Ballade* op. 10 suggère que le livre pianistique, ouvert quarante années auparavant, est en train de se refermer, ainsi que Brahms l’annonce à son éditeur. Les trois pièces se déclinent en tempo Andante subtilement progressif. Le joyau en est sans doute l’impalpable Intermezzo central en *si bémol mineur* dont la mélodie surgit des ondulations continues avant de se métamorphoser en un grave motif harmonique. Sorte de marche fataliste schubertienne, l’Intermezzo en *ut dièse mineur* clôt le triptyque.

Opus 118. D’une rare subtilité, les enlacements polyphoniques des *Sechs Klavierstücke* suscitent une incomparable imagination graphique. Ils s’élancent sur un Molto appassionato en *la mineur*. Avec son exubérance juvénile, ses carrures par cinq mesures, l’énergique *Ballade en sol mineur* n° 3 surgit comme Johannes Kreisler junior en personne, avant l’*Intermezzo* n° 4 en écriture canonique. D’une indicible beauté, l’Intermezzo final n° 6, *Andante, largo e mesto* en *mi bémol mineur*, incarne les métamorphoses de “l’art de la nuit et de la pénombre” qu’était la musique pour Nietzsche. Teintées de *Dies irae*, ses sombres et impondérables arabesques se muent en une acmé centrale, *sotto voce* puis véhémement, avant de s’estomper.

Opus 119. En mai 1893, d’Ischl, Brahms envoie à Clara Schumann le premier de ses ultimes *Klavierstücke*, un Adagio en *si mineur*, en attirant son attention sur son exceptionnelle mélancolie, dans un tempo lent, dont chaque note doit sonner *ritardando*. L’aimée comprend le sens de cette offrande : secrète réponse à la *Romanze en si mineur* qu’elle avait adressée en 1856 au jeune Johannes pour son anniversaire. Et, par-delà les quatre pièces centrales, comment ne reconnaîtrait-elle pas l’ombre de “son Robert” dans la *Rhapsodie* finale en *mi bémol majeur*, jusque dans la coda fanfaronne... en *mi bémol mineur* ?

Enraciné dans les *Bagatelles* de Beethoven, les *Moments musicaux* de Schubert, les *Fantaisies* de Schumann, le troublant legs pianistique autornal de Brahms innove dans sa syntaxe, ses lignes enchevêtrées et donc la position entremêlée des mains, l’incertitude tonale/modale, la flexibilité des carrures, la complexité de la “prose musicale” polyrythmique, toutes avancées dont Schoenberg louera la nouveauté. Dans son article *Brahms Neue Klavierstücke*, Hanslick évoque “Un bréviaire du pessimisme [...], une langue austère qui, dans la passion, a recours à des dissonances tranchantes”, pour conclure : “Elles révèlent sans exception la griffe du lion.”

BRIGITTE FRANÇOIS-SAPPEY

At the age of fifty-nine Johannes Brahms had the feeling he had said all he had to say. The Second String Quintet was chosen to form the capstone of his life's work. It was probably no coincidence that the *opus ultimum* bore the heavily symbolic opus number of Beethoven's last piano sonata – 111. The composer wrote his will and intended to devote his remaining years to sifting through and destroying his unfinished pieces and sketches. That things did not come to that premature end is thanks to a chance encounter with the clarinetist Richard Mühlfeld. For some mystifying reason, his playing triggered in Brahms the desire to penetrate to the 'utmost limit of the still-expressible', as Arnold Schoenberg put it. The place and time of these last reflections are strictly delineated. He spent eight valedictory summers (1889-96) in Bad Ischl, those surroundings now dear to him where shy seclusion and sophisticated sociability interpenetrated in idiosyncratic fashion.

One tends to overlook the uniqueness of this creative situation: never before in music history had last words been formulated in a more deliberate, even self-dramatising way. Late styles are almost always constructs of posterity, for even a sick Beethoven or a Bruckner wearied by age were torn away from their creative activities and projects. But Brahms designed a 'late oeuvre' whose cast, texture and mood would not allow anything to follow.

Whereas, in the four works involving the clarinet, he reflected one last time on large-scale form, for his farewell to the solo piano he chose the seemingly undemanding and at the time very popular genre of the lyrical piano piece.

Even the titles of the collections completed in the summers of 1892 and 1893 could hardly be neutral enough for the composer. 'I am actually not at all clear about the titles', Brahms wrote to his publisher Simrock, with whom he finally agreed on *Fantasien* (op. 116), *Intermezzi* (op. 117) and *Clavierstücke* (opp. 118 and 119). The titles of the individual pieces, all of which are couched in lucid ternary (song) form, are hardly less noncommittal. He called the quiet movements *Intermezzo* and the fast ones *Capriccio*. Only one work each bears the somewhat arbitrary title *Ballade*, *Rhapsodie* or *Romanze*. Yet these simple receptacles contain complications. That begins with their history. As detached as Brahms's *ultima maniera* may seem, it incorporates musical material from earlier creative periods. But it was important to him to cover his tracks. No sketch was to provide insight into his laboratory, and certainly no lesser, posthumously published work was to cast its shadow on the monument of impeccable classicism. Hence regular autos-da-fê accompanied his last years. He himself described how a whole world of youthful works was destroyed: 'The stuff has all been burnt. The boxes with the old manuscripts stood around in Hamburg for a long time. When I was there two or three years ago, I went up into the attic – the whole room was beautifully wallpapered with my scores, even the ceiling. I only had to lie on my back to admire my sonatas and quartets. It looked very good. So I tore everything down – better for me to do it than someone else – and burnt all the rest with it.'

This is what happened to even the smallest thematic sketch, and it is not surprising that the late piano pieces are impossible to date as a consequence of this policy of eradication. And yet posterity was convinced from the very beginning that, when Brahms sifted through this unfinished works, many an idea had survived and might have found its way into the late collections. The question was: which ones?

The contours of the themes and the density of texture may well provide us with clues. The best-known of all the late miniatures, the *Intermezzo* in E flat major op.117/1, is the only one with an epigraph, two lines of a song ('Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön! / Mich dauert's sehr, dich weinen sehn'),¹ which Brahms sets to music with a cantabile intimacy that does not undergo any intricate manipulation. This tone is often found in his earlier works; but as if Brahms had too obviously shown his hand here, he noticeably whittles down the melodic material in the middle section and subjects it to late-style, brooding motivic working. Here the master of the last years takes over.

Another candidate likely to have derived from an early piece is the G minor *Capriccio* from the *Fantasias* op.116. Its middle section, simply diatonic and full of ballad-like, easily graspable melody, is reminiscent in its 'Nordic tone' of the very earliest passages from the youthful sonatas. Do we hear a distant echo of the Hamburg years, which so pleased Brahms that it was allowed to survive unretouched? One could name other such passages, yet it remains speculation which threads lead back into Brahms's past. Much more obvious is what he conceived for generations to come. The compositional radicalisation that transpires in these lyrical miniatures has earned them admiration even from those who hoped swiftly to cast off the tired spirit of Late Romanticism.

This late style is marked by extreme economy. Brahms works with highly abstract components. For example, the falling diminished seventh forms the head motif of all three *capriccios* in op.116, while the E major *Intermezzo* (no.6) derives its themes solely from a descending scale. The melody of the *Intermezzo* in B minor op.119/1 is built on a descending chain of thirds, F sharp-D-B-G-E-C sharp-A-F sharp-D. Such almost obsessive fixation on a single technical aspect can also be observed in the F minor *Intermezzo* op.118/4: both hands play almost identical material in the most scholastic imitative counterpoint, and hierarchies between melody and harmonic foundation are dissolved. One can hardly imagine a more strictly reduced texture than the canon at the octave of the middle section.

In what is probably the densest of the pieces, the *Intermezzo* in B flat minor op.117/2, Brahms plays with several parameters at once. The piece is monothematic, but by consistently shifting the metrical accents, he achieves an astonishing mutability of character. Here, in formal terms, sonata form creeps into the customary ternary design, but with a consistent avoidance of the expected keys. No wonder this piece is the favourite of analysts of form.

But this compositional laboratory work does not seem to have been an end in itself. The more strenuously Brahms works against technical abstraction, the more insistently something seemingly contradictory emerges – an emotional message of almost unbearable intensity. This elusive category is so essential that even Brahms discussed it, for the only time in his utterances concerning himself. In May 1893, he wrote to Clara Schumann: 'The little piece is exquisitely melancholy, and to say "to be played very slowly" is not to say enough. Every bar and every note must sound like a ritard[ando], as if one wished to suck melancholy from each of them, deriving wantonness and contentment from said dissonances!' One suspects that Brahms was referring to the *Intermezzo* in B minor op.119/1, already mentioned above, which is founded almost entirely on appreciatively savoured dissonances.

Among the late pieces, however, one comes across moments in which melancholy celebrated with relish turns into sheer desolation, as if the deepest pessimism that radiates from the biblical texts Brahms chose for the vanishing point of his oeuvre, the *Vier ernste Gesänge* (Four Serious Songs), were breaking through. The absolute gloom that suffuses the *Intermezzo* in E flat minor op.118/6 seems to emerge from a very explicit motivic germ, the beginning of the *Dies irae* from the Latin Mass of the Dead. Elaborate variations on it dominate the entire composition. Brahms thus imposes the utmost emotional weight on the modest genre of the lyrical piano piece and transforms it into a meditation on transience. This gives us an inkling of how present thoughts of farewell and death were in those last summers. Musically, the eschatological mood is articulated in all its gradations from elegiac wistfulness to the bleak hopelessness with which Brahms faced the Last Things. He did not expect any consolation in the beyond, and even his view of his artistic afterlife was resigned. Like Cherubini, he expected to end up a discarded classicist. Hence the technical audacities of this late harvest reaped in Bad Ischl are most likely not signals sounding the departure into the age of the dissolution of harmony, as some apologists of faith in musical progress like to dream, but condensed grammatical means of producing precious distillates of bitterness.

MATTHIAS KORNE MANN
Translation: Charles Johnston

¹ 'Balou, my boy, ly still and sleep. / It grieves me sore to see thee weep': the opening lines of an old Scots ballad widely known as 'Lady Anne Bothwell's Lament'. Brahms found the text translated in J. G. Herder's *Volkslieder* (1778). (Translator's note)

Mit 59 Jahren hatte Johannes Brahms das Gefühl, alles gesagt zu haben. Das zweite Streichquintett war ausgewählt, den Schlussstein seines Lebenswerkes zu bilden. Das opus ultimum trug wohl nicht zufällig die symbolträchtige Opuszahl der letzten Klaviersonate Beethovens – 111. Der Komponist setzte sein Testament auf und beabsichtigte, die ihm bleibenden Jahre der Sichtung und Vernichtung des Unfertigen und Skizzierten zu widmen. Dass es nicht zu jenem vorzeitigem Schlussstrich kam, ist der zufälligen Begegnung mit dem Klarinettenisten Richard Mühlfeld zu danken. Sein Spiel hat in Brahms rätselhafterweise den Wunsch ausgelöst, zu den „äußersten Grenzen des noch Ausdrückbaren“ vorzudringen, wie es Arnold Schönberg formulierte. Ort und Zeit dieser letzten Reflexionen sind streng umrissen. Acht Weltabschiedssommer (1889-1896) verbrachte er in Bad Ischl in jener lieb gewordenen Lebenslage, in der sich scheue Zurückgezogenheit und mondäne Geselligkeit eigentümlich durchdrangen.

Man übersieht gern das Einzigartige dieser Schaffenssituation: absichtsvoller, ja selbst-inszenierender, sind letzte Worte in der Musikgeschichte niemals zuvor formuliert worden. Spätstile sind fast immer Konstrukte der Nachwelt, denn selbst ein kranker Beethoven oder ein altersmüder Bruckner wurden aus ihrem Schaffen und Planen herausgerissen. Brahms aber entwarf ein „Spätwerk“, dessen Gestalt, Textur und Stimmung nichts Nachfolgendes mehr zulassen sollte.

Während er in den vier Werken mit Beteiligung der Klarinette ein letztes Mal über die große Form nachdachte, wählte er für seinen Abschied vom Soloklavier die scheinbar anspruchslose und seinerzeit sehr populäre Gattung des lyrischen Klavierstückes.

Schon die Titel der in den Sommern 1892 und 93 vollendeten Sammlungen konnten dem Komponisten kaum neutral genug sein. „Über die Titel bin ich mir eigentlich gar nicht im klaren“, schrieb Brahms an seinen Verleger Simrock, mit dem er sich schließlich auf *Fantasien* (op.116), *Intermezzi* (op.117) und *Clavierstücke* (opp. 118 und 119) einigte. Die Titel der ausnahmslos in übersichtlicher dreiteiliger Liedform entworfenen Stücke sind kaum minder unverbindlich. *Intermezzo* nannte er die ruhigen, *Capriccio* die bewegten Sätze. Nur je ein Werk trägt, etwas beliebig, den Titel *Ballade*, *Rhapsodie* und *Romanze*. Aber diese schlichten Gefäße enthalten Kompliziertes. Das beginnt mit ihrer Geschichte. So abgekapselt Brahms' „Ultima maniera“ auch wirken mag, enthält sie musikalisches Material aus früheren Schaffensphasen. Es war Brahms allerdings wichtig, seine Spuren zu verwischen. Keine Skizze sollte Einsicht in sein Laboratorium gewähren, erst recht kein minderes, nachgelassenes Werk das Denkmal unanfechtbarer Klassizität beschatten. So begleiteten regelmäßige Autodafes seine letzten Jahre. Wie eine ganze Welt von Jugendwerken vernichtet wurde, hat er selbst beschrieben: „Das Zeug ist alles verbrannt worden. Die Kisten mit den alten Skripturen standen lange in Hamburg. Als ich vor zwei oder drei Jahren dort war, ging ich auf den Boden – die ganze Kammer war aufs schönste mit meinen Notentapeziert, sogar die Decke. Ich brauchte mich nur auf den Rücken zu legen, um meine Sonaten und Quartette zu bewundern. Es machte sich sehr gut. Da hab' ich alles heruntergerissen – besser, ich tu's, als andere – und auch das übrige mitverbrannt.“

So erging es noch der kleinsten Themenskizze, und es wundert nicht, dass eine eindeutige Datierung der späten Klavierstücke angesichts dieser Vernichtungs-Konsequenz unmöglich ist. Und doch war die Nachwelt von Anbeginn überzeugt, dass bei der Sichtung des Unfertigen mancher Gedanke überlebt habe und in die späten Sammlungen eingegangen sein könnte. Nur welche?

Themengestalt und Satzdicke können durchaus Indizien sein. Die bekannteste aller späten Miniaturen, das *Es-Dur-Intermezzo* op. 117/1, trägt als einziges ein Lied-Motto („Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön! Mich dauert's sehr, dich weinen seh'n“), das Brahms mit einer sangbaren Innigkeit vertont, die keine komplizierte Verarbeitung erfährt. Dieser Tonfall findet sich im früheren Schaffen häufig, doch als lasse sich Brahms doch einmal in die Karten schauen, reduziert er das melodische Material im Mittelteil merklich und unterwirft es spätwerkhaft-grüblerischer Motivarbeit. Hier übernimmt der Meister der letzten Jahre.

Ein weiterer Frühwerk-Kandidat ist das *g-Moll-Capriccio* aus den *Fantasien* op.116. Sein Mittelteil, simpel diatonisch und voll balladenhafte Eingängigkeit, lässt in seinem „nordischer Ton“ an früheste Passagen aus den Jugendsonaten denken. Hören wir einen fernen Nachhall der Hamburger Jahre, der Brahms so gefiel, dass er unretuschiert überdauern durfte? Man könnte weitere Passagen nennen, und doch bleibt es Spekulation, welche Fäden in Brahms' Vergangenheit führen. Viel offensichtlicher ist, was er für die Zukünftigen dachte. Die kompositionstechnische Radikalisierung, die sich in diesen lyrischen Miniaturen ereignet, hat ihnen Bewunderung selbst von jenen eingebracht, die den müden Geist spätester Romantik rasch abzustreifen hofften.

Dieser Spätstil ist von äußerster Ökonomie gezeichnet. Brahms arbeitet mit sehr abstrakten Bausteinen. So bildet die fallende, verminderte Septime den Themenkopf aller drei *Capricci* des op.116, während das *E-Dur-Intermezzo* (Nr.6) seine Themen allein aus einer absteigenden Skala gewinnt. Die Melodie des *h-Moll-Intermezzos* op.119/1 baut auf einer herabrieselnden Terzenkette Fis-D-H-G-E-Cis-A-Fis-D auf. Eine solche fast obsessive Fixierung auf einen einzigen technischen Aspekt lässt sich auch im *f-Moll-Intermezzo* op.118/4 beobachten: beide Hände spielen fast identisches Material in schulmäßigstem imitatorischen Kontrapunkt, Hierarchien zwischen Melodie und harmonischem Boden sind aufgelöst. Eine strenger reduzierte Textur als den Oktavkanon des Mittelteils kann man sich kaum ausdenken.

Im wohl dichtesten der Stücke, dem *b-Moll-Intermezzo* op. 117/2 spielt Brahms gleich mit mehreren Parametern. Das Stück ist monothematisch, aber durch konsequente Verschiebung der metrischen Schwerpunkte erreicht er eine erstaunliche Wandelbarkeit des Charakters. Formal wächst hier die Sonatenhauptsatzform in die übliche Liedform hinein, allerdings unter konsequenter Vermeidung der zu erwartenden Tonarten. Kein Wunder, das wir hier dem Liebling der Formanalytiker begegnen.

Doch diese kompositionstechnische Laborarbeit scheint kein Selbstzweck gewesen zu sein. Je angestrengter Brahms technischer Abstraktion entgegenarbeitet, desto eindringlicher tritt etwas scheinbar Gegensätzliches hervor – eine emotionale Botschaft von kaum erträglicher Intensität. Diese schwer greifbare Kategorie ist so wesentlich, dass sogar Brahms darüber sprach, das einzige Mal in seinen Selbstäußerungen. Im Mai 1893 schrieb er an Clara Schumann: „Das kleine Stück ist ausnehmend melancholisch, und „sehr langsam spielen“ ist nicht genug gesagt. Jeder Tact und jede Note muß wie ritard. klingen, als ob man Melancholie aus jeder einzelnen saugen wolle, mit Wollust und Behagen aus besagten Dissonanzen!“ Man vermutet, dass Brahms hier das schon erwähnte *Intermezzo h-Moll* op.119/1 meinte, das fast durchgehend auf genussvoll ausgekosteten Dissonanzen beruht.

Unter den späten Stücken begegnen indes Momente, in denen lustvoll zelebrierte Melancholie in blanke Trostlosigkeit umschlägt, als schwänge bräche hier jener tiefste Pessimismus durch, den die biblischen Texte ausstrahlen, die Brahms für den Fluchtpunkt seines Schaffens wählte, die „Vier ersten Gesänge“. Die absolute Düsternis, die über dem *es-Moll-Intermezzo* op.118/6 liegt, scheint einem sehr expliziten Motivkeim zu entwachsen, dem Beginn des „dies irae“ der lateinischen Totenmesse. Seine kunstvollen Abwandlungen beherrschen die ganze Komposition. So büdet Brahms der bescheidenen Gattung des lyrischen Klavierstückes ein Äußerstes an emotionalem Gewicht auf und verwandelt es in eine Vergänglichkeitsmeditation. Das lässt ahnen, wie gegenwärtig Gedanken an Abschied und Tod in diesen letzten Sommern waren. Musikalisch artikuliert sich diese Endzeitstimmung in allen Abstufungen von elegischer Wehmut bis zur kahlen Hoffnungslosigkeit, mit der Brahms den letzten Dingen begegnete. Jenseitigen Trost erwartete er nicht, und selbst der Blick auf sein künstlerisches Nachleben war resignativ. Wie Cherubini erwartete er zu enden, als ein abgelegter Klassizist. So sind die technischen Kühnheiten dieser Ischler Spätlese vermutlich keine Aufbruchssignale in das Zeitalter der Auflösung der Harmonie, wie es sich mache Apologeten des musikalischen Fortschrittsglaubens erträumen mögen, sondern verdichtete grammatikalische Mittel, kostbare Destillate der Bitternis zu erzeugen.

MATTHIAS KORNE MANN

PAUL LEWIS - selected discography

All titles available in digital format (download and streaming)

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Für Elise
Bagatelles Opp.33, 119 & 126
CD HMM 902416



Complete Piano Concertos & Sonatas
& Diabelli Variations
BBC Symphony Orchestra
Jiří Bělohlávek
14 CD HMX 2908880.93



JOSEPH HAYDN
Piano Sonatas Vol.1
Hob. XVI:32, 40, 49, 50
CD HMM 902371



Piano Sonatas Vol.2
Hob. XVI:20, 34, 51, 52
CD HMM 902372



JOHANNES BRAHMS
Piano concerto No.1 op.15
Ballades op.10
Swedish Radio Symphony Orchestra
Daniel Harding
CD HMC 902191



MODEST MUSSORGSKY
Pictures at an Exhibition
With SCHUMANN **Fantasie op.17**
CD HMC 902096



CARL MARIA VON WEBER
Sonata no.2, op.39
FRANZ SCHUBERT
Sonata D.575, op.posth. 147
CD HMM 902324



Découvrez la nouvelle **B**outique en ligne

All the latest news of the label and its releases on

www.harmoniamundi.com

Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés

Une boutique en ligne est désormais disponible sur l'onglet Boutique ou à l'adresse **boutique.harmoniamundi.com**

NEW! An online store is now accessible on the tab 'Store' or at **store.harmoniamundi.com**



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2022

Enregistrement : janvier 2018 et janvier 2019, Teldex Studio Berlin (Allemagne)

Réalisation : Teldex Studio Berlin

Direction artistique et montage : Martin Sauer

Prise de son : Julian Schwenkner

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

Photo Paul Lewis : © Kaupo Kikkas

Maquette : Atelier harmonia mundi