

An abstract painting with vibrant, expressive brushstrokes in shades of red, orange, yellow, blue, and purple. The composition is dynamic, with a large red and orange diagonal shape dominating the lower half. The background is a rich, textured collage of colors and textures.

STEPHEN HOUGH

**MOZARTEUM ORCHESTER SALZBURG
MARK WIGGLESWORTH**

BRAHMS
THE PIANO CONCERTOS

hyperion

JOHANNES BRAHMS

(1833–1897)

Piano Concerto No 1 in D minor Op 15 [49'05]

- 1 Maestoso [22'53]
- 2 Adagio [13'28]
- 3 Rondo: Allegro non troppo [12'41]

Piano Concerto No 2 in B flat major Op 83 [48'54]

- 4 Allegro non troppo [18'19]
- 5 Allegro appassionato [9'10]
- 6 Andante MARCUS POUGET cello [11'52]
- 7 Allegretto grazioso [9'30]

STEPHEN HOUGH piano

MOZARTEUM ORCHESTER SALZBURG

MARKUS TOMASI leader

MARK WIGGLESWORTH conductor

An impressionistic landscape painting with a warm, hazy atmosphere. The sky is a mix of pale yellow, orange, and pink, suggesting a sunrise or sunset. Below the sky, there are dark, silhouetted mountains or hills. In the foreground, there are large, soft, white and yellow shapes that look like clouds or a misty field. The overall style is painterly and atmospheric.

CONTENTS

ENGLISH

page 5

FRANÇAIS

page 10

DEUTSCH

Seite 13



JOHANNES BRAHMS, c1875



IN HIS LIFETIME AND LATER Johannes Brahms was viewed as a conservative, composing in traditional forms and genres like the symphony, string quartet and concerto. The future of music appeared to belong to Richard Wagner and Franz Liszt and their disciples, who rejected the old forms and created works based on poetry, drama and literature. Brahms, wrote Liszt, belongs to 'the posthumous party' in music.

Was Brahms a backward-looking conservative? In some ways he was. But he was a great deal more. Despite his worshipful attitude toward the past, he still considered it part of his job to bring new ideas to his art. Examples are abundant in his music: restless harmonies that shocked the ears of his time; an involvement with popular and exotic music, especially with what was called the 'gypsy' or 'Hungarian' style; innovations in rhythm that in some respects anticipated jazz and Stravinsky. Among those using traditional Classical forms in his time, only Brahms realized how freely the old masters wielded those forms, and he did the same. His two piano concertos are prime examples of his highly personal integration of tradition and innovation.

The overriding approach in Brahms's conception of a concerto was symphonic, on the grandest of scales. Compared to the smaller dimensions and expressive ambitions of the great concertos not only of Mozart and Beethoven, but of Mendelssohn, Schumann and Dvořák, Brahms's are alpine epics. All Brahms's concertos are supremely demanding on the soloist (or soloists), but the two piano concertos have little conventional virtuosic showing-off. Nor is the soloist always the centre of attention. In Brahms's concertos the soloist is a participant in a dialogue—a spotlighted and nearly non-stop participant, but still part of a symphonic dialogue. In the piano concertos the keyboard style is grand and two-fisted, almost orchestral in itself.

Brahms's approach is set in the opening pages of the **Piano Concerto No 1 in D minor** Op 15: massive and dramatic, its sound and its juxtaposition of D minor and B flat major echoing Beethoven's Ninth Symphony. The inspiration of this concerto was tragic and immediate. In September 1853 the twenty-year-old Brahms knocked on the door of Robert and Clara Schumann's home in Düsseldorf and played them a few of his pieces. When he left, Schumann wrote in his journal: 'Visit from Brahms (a genius).' Soon after the Schumanns had met Brahms, Robert wrote an article called 'New Paths' in which he declared this unknown student not only a genius but the coming saviour of German music. From Robert's article many things flowed. Suddenly the whole of musical Europe knew the name Brahms. But Brahms understood all too well what Schumann had unintentionally done: thrown him up on a pedestal before he had proved himself.

As Brahms was contemplating that dilemma he received news of something far worse: Robert Schumann had jumped into the Rhine in a suicide attempt. Robert was pulled out of the river and placed in an asylum, where he died three years later. During that period Brahms and Clara fell in love (more or less unspoken), and he began to try and cope with the creative burden Robert had laid on him. It was during those years that he painfully and painstakingly composed the First Piano Concerto.

This composition appears to have been begun amid the nightmare of Schumann's collapse. Within a week of Robert's suicide attempt, Brahms had drafted three movements of a two-piano sonata in D minor. In the following months the sonata turned into a draft of a symphony that refused to take wing. Finally he began over again with just the first movement, refashioning it as a piano concerto. This movement was his first piece for orchestra and by far the most ambitious thing he had attempted. Immediately he found himself struggling with



writing for orchestra and managing a gigantic, complex form. Yet he kept pounding away at the piece. After nearly five excruciating years, he finished the three movements of the D minor Piano Concerto in spring 1858.

What he created remains one of the longest, most powerful and most formidable of all concertos. It begins on a note of high drama, an ominous low D in the basses and snarling horns, with wild shivering trills above. That opening was the most turbulent in the repertoire at the time, with an expressive urgency that Brahms rarely attempted again and never surpassed. Surely the impetus for this work came from his youthful turmoil. If the vertiginous opening is applied to the image of a desperate man leaping into the water, it is almost cinematically apt.

After the searing opening pages, the monumental first movement unfolds in an atmosphere of high drama, yet still not in programmatic but in abstract terms, a version of the usual concerto first-movement form—exposition, development, recapitulation and coda. Through a welter of themes the pianist has to portray something like all the contending characters in a drama. This remains one of the longest of concerto movements, physically and mentally one of the most demanding on the soloist.

Brahms told Clara Schumann that the gentle and hymn-like slow movement was ‘a tender portrait’ of her. Much of it is unforgettably beautiful. Here, pictured in sound, is the Clara the young Brahms fell in love with and never stopped loving, even though he remained a bachelor to the end. Written in a simple ternary form (this and the finale have cadenzas), the second movement perhaps cost him less trouble than the first.

Then Brahms had to contend with the last movement. He decided on a traditional conclusion—a racing, rhythmically dynamic rondo: ABACABA. The last movements of Classical concertos were traditionally light, brilliant and vivacious rather than ponderous, and this one follows suit.

Desperate to get the piece done, Brahms cribbed from the finale of Beethoven’s C minor Piano Concerto No 3. ‘The two finales’, Charles Rosen wrote, ‘may be described and analysed to a great extent as if they were the same piece.’ The sound is Brahms, though, not Beethoven. The tone is a non-tragic D minor, youthful high spirits with a driving, demonic, Hungarian/gypsy cast. Whether in the end the finale resolves the questions and tensions raised in the first movement is a subject of long debate, but there is no question that it makes for a thrilling conclusion.

The premiere, with Brahms at the piano, was received politely but with quiet perplexity in Hanover. In its dark tone, its symphonic style and epic scale, this was a new kind of concerto. Then came the disastrous second performance in conservative Leipzig. At the end Brahms was hissed off the stage. In the wake of the Leipzig fiasco he broke off an engagement—the only one he ever had—with a young singer, and began to give up his hopes of being a true composer–pianist.

With the D minor Concerto Brahms began his orchestral career with a work that shared something of the scope and tone—and key—of the symphony that ended Beethoven’s orchestral career. The results were powerful and original, and Brahms knew it, but his inexperience left its mark on the piece and he knew that too. He vowed not to take on something of that size and ambition again until he knew he was ready; he would not feel ready for another eighteen years, when he finished the First Symphony. But by the 1870s, he had the satisfaction of hearing this impassioned product of his youth cheered in concert halls all over Europe.

If one could pick a handful of works to exemplify why Brahms has captured listeners’ imaginations over the years, those works might include the four-movement **Piano Concerto No 2 in B flat major** Op 83, completed in 1881 at the height of his maturity. Here all the elements



of Brahms's art come together. There is the joining of the grandly Olympian with the intimately songful. There is the virtuoso command of large-scale musical architecture. More subtly, in the Second Concerto one finds on display the singular mysteriousness of Brahms: a music at once powerfully communicative and elusive.

The B flat major Concerto begins with one of the most beautiful movements in Brahms, its expressive import without any of his familiar touches of tragedy or fatalism. The piano textures range from massive to diaphanous, interwoven with rich, symphonic orchestral textures. The piano steadily changes roles, its music moving from long unaccompanied solos to lacy filigree accompanying the orchestra. While there are towering proclamations and moments of drama, the overall tone is lofty and magisterial. The opening horn-call reminds us of Brahms's love of the outdoors, of climbing alpine peaks. Next comes the movement Brahms described to a friend as a 'tiny, tiny wisp of a scherzo'. When Brahms said things like that he was usually joking; the D minor scherzo (the only movement to depart from B flat major) is immense, dark-toned, and impassioned, with a touch of gypsy tone. Brahms's only explanation for the scherzo was another joke: the opening movement was so 'harmless', he said, that he needed a strong contrast for the second.

The slow movement begins with one of those sighing, exquisite cello melodies that Brahms invented and owned.

Here is one of the innovations of this work: a slow movement of a piano concerto in which the first section is dominated by a solo cello; only in the middle does the piano come to the fore, spinning out languid quasi-improvisatory garlands. Now the scoring is intimate, chamber-like—another kind of contrast to the first movement. The concerto comes to rest on a rondo finale of marvellous lightness, whimsy and dancing rhythms, again with gypsy touches, contrasting the monumental first two movements and the gently wandering embroidery of the third. For the listener, the charms of the finale are its glittering instrumental colours and ravishing melodies.

As man and musician Brahms was at once a loner and absolutely part of the musical mainstream. As far as he was concerned, his work was directed primarily to the music-loving middle class; if that audience rejected his work, then he was a failure. At the same time, as the concertos show, he was fearless in issuing challenges to his public and his performers. His Wagnerian critics were partly right when they complained that Brahms had no world-historical agenda. For him music was a language spoken from the heart that goes to the heart of each listener. It is in those terms that this intensely private man, who loved few and was himself hard to love, is entering his second century as one of the most beloved of composers.

JAN SWAFFORD © 2013

STEPHEN *Hough*

Stephen Hough is widely regarded as one of the most important and distinctive pianists of his generation. From highly acclaimed performances of central repertoire in recital, in recording, and with the world's greatest orchestras to an interest in contemporary and neglected nineteenth-century works, he integrates the imagination and pianistic colour of the past with the scholarship and intellectual rigour of the present, illuminating the very essence of the music he plays. He was awarded a prestigious MacArthur Fellowship in 2001 in recognition of his achievements, joining prominent scientists, writers and others who have made unique contributions to contemporary life.

Since winning first prize in the Naumburg International Piano Competition in 1983, he has appeared regularly with most of the major American and European orchestras under a range of leading conductors.

His extensive list of recordings has won four Grammy nominations and eight *Gramophone* Awards—including two 'Record of the Year' awards, for concertos by Scharwenka and Sauer and for the complete works for piano and orchestra by Saint-Saëns, the latter voted in 2008 by readers of *The Times* as the finest classical recording of the last thirty years. Recordings of Mendelssohn, Mompou, Schubert, Brahms, Liszt, Chopin and Hummel have further reinforced his status as an artist of the utmost distinction and individuality. His live recordings of the complete Rachmaninov piano concertos with the Dallas Symphony Orchestra and Andrew Litton have been overwhelmingly acclaimed as one of the finest cycles of these popular works ever captured on disc.

Stephen is also an avid writer of music and prose. He has a book published by Continuum Books and many



© Sim Canetty-Clarke

compositions and transcriptions are published by Josef Weinberger Ltd. For more information please see Stephen Hough's website: www.stephenbough.com

MARK *Wigglesworth*

Born in Sussex, England, Mark Wigglesworth studied music at Manchester University and conducting at the Royal Academy of Music in London. Whilst still a student he formed The Premiere Ensemble, an orchestra committed to performing a new piece in every programme. A few weeks after leaving the Academy he won the Kondrashin International Conducting Competition in the Netherlands, and since then has worked with many of the leading orchestras and opera companies of the world. In 1992 he became Associate Conductor of the BBC Symphony Orchestra and further appointments included Principal Guest Conductor of the Swedish Radio Symphony Orchestra and Music Director of the BBC National Orchestra of Wales. Highlights of his time with the BBCNOW included several visits to the BBC Proms, a performance of Mahler's tenth symphony at the prestigious Amsterdam Mahler Festival, and a six-part television series for the BBC entitled *Everything to play for*.

In addition to concerts with most of the UK's orchestras, Mark Wigglesworth has guest conducted many of the finest ensembles in Europe and North America. He also has a huge commitment to making music with young people. Having conducted the Dutch National Youth Orchestra on several occasions since 1990 he has collaborated with many of Holland's finest musicians from the earliest stages of their careers. Passionate about passing on his experiences to a younger generation, he has also performed with the European Union Youth Orchestra, the National Youth Orchestra of Great Britain, and the Aspen Music Festival Orchestra, as well as giving Conducting Masterclasses in London, Stockholm and Amsterdam.

Equally at home in the Opera House, Mark Wigglesworth started his operatic career with a period as Music Director of Opera Factory, London. Since then he



© Benjamin Ealovega

has worked regularly at Glyndebourne, Welsh National Opera and English National Opera. He has also conducted at the Netherlands Opera, La Monnaie in Brussels, the Sydney Opera House, the Metropolitan Opera, New York, and the Royal Opera House, Covent Garden.

In the studio, Mark's recordings have centred around a project with BIS Records to record all the symphonies of Shostakovich. This is his first recording for Hyperion.

BRAHMS *Concertos pour piano*

DE SON VIVANT COMME APRÈS SA MORT, Johannes Brahms fit figure de conservateur composant dans des formes et des genres traditionnels comme la symphonie, le quatuor à cordes et le concerto. L'avenir paraissait appartenir à Richard Wagner, à Franz Liszt et à leurs disciples, qui rejetaient les formes anciennes pour créer des œuvres fondées sur la poésie, le théâtre et la littérature. En musique, écrivit Liszt, Brahms appartient au « groupe posthume ».

Brahms était-il un conservateur passéiste ? À certains égards, oui. Mais il fut bien plus que cela. Son respect du passé ne l'empêcha pas de considérer qu'une partie de son travail consistait à nourrir son art d'idées nouvelles. Ce que sa musique ne laisse pas d'illustrer comme en témoignent des harmonies nerveuses qui choquèrent les oreilles de son temps ; un intérêt pour la musique populaire et exotique, surtout pour le style dit « tzigane » ou « hongrois » ; des innovations rythmiques qui, d'une certaine manière, anticipèrent le jazz et Stravinski. De tous ceux qui utilisaient les formes classiques traditionnelles, Brahms fut le seul à comprendre quelle liberté les vieux maîtres prenaient avec elles—et il les imita. Ses deux concertos illustrent parfaitement sa manière toute personnelle d'intégrer tradition et innovation.

Brahms avait du concerto une approche avant tout symphonique, à la plus grande échelle qui fût, et ses concertos sont de véritables épopées alpestres comparé aux grands concertos de Mozart, de Beethoven, mais aussi de Mendelssohn, de Schumann et de Dvořák, de dimensions et d'ambition plus modestes. Tous sont d'une exigence suprême pour le(s) soliste(s), même si ces deux concertos pianistiques ne font guère étalage de la virtuosité conventionnelle. Le soliste n'est pas, non plus, l'objet de toutes les attentions : il participe à un dialogue et, s'il reste sous les feux de la rampe presque sans discontinuer, cela

demeure un dialogue symphonique. Le style claviéristique, lui, est grandiose, mâle, presque orchestral en soi.

Cette approche brahmsienne, on la perçoit dès les premières pages du **Concerto pour piano n° 1 en ré mineur** op. 15 massif et théâtral, avec une sonorité et une juxtaposition de ré mineur et de si bémol majeur faisant écho à la Symphonie n° 9 de Beethoven. Ce concerto fut directement inspiré par des circonstances tragiques. En septembre 1853, Brahms, alors âgé de vingt ans, frappa à la porte des Schumann, à Düsseldorf. Brahms leur joua quelques-uns de ses morceaux. « Visite de Brahms (un génie) » nota dans son journal Schumann qui, peu après cette rencontre, rédigea un article, « Voies nouvelles », dans lequel il déclara que cet étudiant inconnu était non seulement un génie, mais qu'il allait sauver la musique allemande. Les répercussions furent énormes. D'un coup, toute l'Europe musicale connut le nom de Brahms. Lequel ne comprit que trop bien ce que Schumann avait, involontairement, fait : le hisser sur un piédestal avant même qu'il ait fait ses preuves.

En proie à ce dilemme, Brahms apprit une bien plus terrible nouvelle : Robert Schumann avait tenté de se suicider en se jetant dans le Rhin. Sauvé des eaux, il fut placé dans un asile, où il mourut trois ans plus tard. Entre-temps, Brahms et Clara tombèrent amoureux (un amour plus ou moins inexprimé) et Johannes essaya de se dépêtrer du fardeau créatif que Robert avait posé sur ses épaules. Ce fut à cette époque qu'il écrivit, laborieusement et méticuleusement, son Concerto pour piano n° 1.

Cette composition semble avoir été entamée en plein cauchemar de l'effondrement de Schumann. Dans la semaine qui avait suivi la tentative de suicide de Robert, Brahms avait esquissé trois mouvements d'une sonate pour deux pianos en ré mineur. Au fil des mois, cette sonate se mua en une ébauche de symphonie qui refusa



de décoller. Finalement, Brahms recommença en gardant uniquement le premier mouvement, qu'il refondit en concerto pour piano. Ce fut sa première pièce pour orchestre et, de loin, la chose la plus ambitieuse qu'il eût alors tentée. D'emblée, il se trouva aux prises avec l'écriture orchestrale et la gestion d'une forme complexe, gigantesque. Mais il continua de travailler dur et, au printemps de 1858, au terme de presque cinq années atroces, il acheva les trois mouvements de son Concerto pour piano en ré mineur.

Ce qu'il créa là demeure l'un des plus longs, des plus puissants et des plus formidables concertos jamais écrits. Il s'ouvre sur une note tragique à l'extrême, un inquiétant ré grave aux contrebasses et aux cors grondants avec, par-dessus, de frissonnants trilles débridés. À l'époque, cette ouverture était la plus turbulente du répertoire, avec une urgence expressive insurpassée à laquelle Brahms ne se refrotta que rarement. Toute cette œuvre tire certainement son élan de l'émoi juvénile du compositeur et son ouverture vertigineuse est presque cinématiquement l'image d'un désespéré se jetant à l'eau.

Passé cette fulgurance inaugurale, le monumental premier mouvement s'éploie dans un climat de drame intense, en termes non pas programmatiques mais abstraits, pour une version brahmsienne de la forme habituelle du premier mouvement—exposition, développement, réexposition et coda. Dans une avalanche de thèmes, c'est un peu comme si le pianiste devait portraiturer tous les antagonistes d'un drame. Ce volet reste l'un des plus longs mouvements de concerto, l'un de ceux qui, physiquement et mentalement, exigent le plus du soliste.

Brahms confia à Clara Schumann que le doux mouvement lent hymnique était un « tendre portrait » d'elle. Il est, dans l'ensemble, d'une inoubliable beauté. Voilà un tableau sonore de la Clara dont le jeune Brahms s'éprit et qu'il ne cessa jamais d'aimer, même s'il demeura

célibataire. Écrit dans une simple forme ternaire (il comporte, comme le finale, des cadenzas), le deuxième mouvement lui causa peut-être moins de soucis que le premier.

Puis, quand vint l'heure de se colleter au dernier mouvement, Brahms opta pour une conclusion traditionnelle : un rondo rythmiquement dynamique, lancé à fond (ABACABA). Plus léger, brillant et enjoué que lourd, ce dernier mouvement s'inscrit dans la tradition des concertos classiques. Voulant à tout prix en finir, Brahms plagia le finale du Concerto pour piano n° 3 et ut mineur de Beethoven. « Les deux finales », écrivit Charles Rosen, « peuvent, dans une large mesure, être décrits et analysés comme s'il s'agissait de la même pièce. » Reste que la sonorité est brahmsienne, pas beethovénienne. Le ton est un ré mineur tout sauf tragique, avec une pétulance juvénile, teintée d'une nuance battante, diabolique, hungaro-tzigane. On pourrait longuement discuter pour savoir si, au bout du compte, ce finale résout toutes les interrogations et les tensions soulevées par le premier mouvement, mais nul doute qu'il offre une conclusion palpitante.

À sa création à Hambourg, avec Brahms au piano, ce concerto reçut un accueil poli, mais légèrement perplexe. Son ton sombre, son style symphonique et son envergure épique en faisaient un genre nouveau. Puis vint la désastreuse deuxième exécution dans cette ville conservatrice qu'était Leipzig : à la fin, Brahms quitta la scène sous les sifflets du public. Après ce fiasco, il rompit ses fiançailles—les seules de sa vie—avec une jeune chanteuse et se mit à désespérer d'être un véritable compositeur-pianiste.

Avec le Concerto en ré mineur, Brahms démarra sa carrière orchestrale par une œuvre qui avait un peu la dimension, le ton—et la tonalité—de la symphonie avec laquelle Beethoven acheva la sienne. Le résultat fut



puissant, original, et Brahms le savait ; mais il savait aussi le poids de son inexpérience. Il se promit de ne jamais retenter quelque chose de cette taille et de cette ambition avant de se savoir prêt—il mettra dix-huit ans à se sentir prêt et achèvera alors sa Symphonie n° 1. Dans les années 1870, cependant, il eut la satisfaction d'entendre ce concerto passionné, fruit de sa jeunesse, acclamé dans toutes les salles de concerts européennes.

Œuvre de la pleine maturité (il fut achevé en 1881), le **Concerto pour piano n° 2 en si bémol majeur** op. 83 en quatre mouvements est peut-être de ces pièces à mêmes d'expliquer pourquoi Brahms a, au fil des ans, ravi l'imagination de ses auditeurs. Tous les éléments de l'art brahmsien s'y conjuguent. L'olympien grandiose y rejoint le mélodieux intime. L'architecture musicale à grande échelle y est maîtrisée avec virtuosité. Plus subtilement, il renferme le singulier mystère de Brahms : une musique tout à la fois puissamment communicative et insaisissable.

En ouverture, on trouve l'un des plus beaux mouvements brahmsiens, à la teneur expressive dépourvue des habituelles touches de tragédie ou de fatalisme. Les textures pianistiques vont du massif au diaphane, entremêlées de riches textures orchestrales symphoniques. Le piano change régulièrement de rôle, avec une musique passant de longs solos sans accompagnement à un dentellier filigrane escortant l'orchestre. Malgré d'imposantes proclamations et des moments de drame, le ton est globalement élevé et magistral. L'appel de cor liminaire nous redit combien Brahms aimait les grands espaces, l'ascension des sommets alpins. Vient ensuite le mouvement qu'il décrivit ainsi à un ami : « un mini, mini bout de scherzo ». Le genre de choses qu'il disait sur le ton de la plaisanterie : le scherzo en ré mineur (le seul mouvement à se départir de si bémol majeur) est immense, sombre et fervent, avec un brin de sonorité tzigane. Pour toute explication à ce mouvement, Brahms blagua de nouveau :

le mouvement liminaire était si « inoffensif » qu'un fort contraste s'imposa.

Le mouvement lent part sur une de ces exquises et soupirantes mélodies pour violoncelle dont Brahms avait le secret. Nous tenons là une des innovations de cette œuvre : un mouvement lent de concerto pour piano, à la première section dominée par un violoncelle solo ; c'est seulement au milieu que le piano est mis en avant, à filer de langoureuses guirlandes quasi improvisées. L'écriture est maintenant intime, façon musique de chambre—encore un contraste avec le premier mouvement. Après quoi le concerto repose sur un rondo-finale d'une merveilleuse légèreté, aux rythmes fantasques et dansants, avec de nouvelles touches tziganes, en opposition aux deux premiers mouvements monumentaux et à la broderie doucement sinieuse du troisième. Pour l'auditeur, ce finale tire son charme de ses chatoyantes couleurs instrumentales et de ses mélodies ravissantes.

Être un solitaire n'empêcha pas Brahms de faire partie intégrante du courant musical de son temps. Il visait avant tout la bourgeoisie mélomane et si ce public-là rejetait son travail, alors il était un raté. Dans le même temps—et ces concertos le montrent bien—, il ne craignait pas de défier son public et ses interprètes. Les wagnériens qui le critiquèrent n'avaient pas complètement tort de déplorer son absence de programme à valeur historique universelle. Pour lui, la musique était une langue jaillie du cœur et allant au cœur de chaque auditeur. C'est ainsi, que cet homme extrêmement réservé, qui aima peu de personnes et fut lui-même difficile à aimer, amorce son second siècle en étant un compositeur aimé entre tous.

JAN SWAFFORD © 2013
Traduction HYPERION

BRAHMS *Klavierkonzerte*

JOHANNES BRAHMS galt zu seinen Lebzeiten und auch noch darüber hinaus als konservativ—ein Komponist, der sich an die klassischen Formen und Genres wie die Symphonie, das Streichquartett und das Solokonzert hielt. Die Zukunft der Musik schien Richard Wagner und Franz Liszt und ihren Anhängern zu gehören, die die alten Formen ablehnten und Werke schufen, denen Poesie, Drama und Literatur zu Grunde lagen. Brahms, so Liszt, gehörte der „posthumen Partei“ in der Musik an.

War Brahms ein rückwärts gewandter Konservativer? In gewisser Hinsicht ja. Jedoch war er auch noch einiges mehr. Obwohl er sich der Vergangenheit verbunden fühlte, betrachtete er es als Teil seiner Aufgabe, neue Ideen in seine Kunst einzuführen. Dafür gibt es in seiner Musik zahlreiche Beispiele: ruhelose Harmonien, die sein Publikum schockierten; das Verwenden von volksmusikalischen und exotischen Elementen, insbesondere, was den sogenannten „Zigeuner“- bzw. den „ungarischen“ Stil anbelangte; Innovationen im Rhythmus, womit er in mancher Hinsicht Strawinsky und auch den Jazz vorwegnahm. Unter denjenigen, die sich zu seiner Zeit der traditionellen klassischen Formen bedienten, war Brahms der Einzige, der realisierte, wie frei die alten Meister diese Formen gehandhabt hatten, und er hielt es ebenso. Seine beiden Klavierkonzerte sind Musterbeispiele für sein sehr persönliches Verschmelzen von Tradition und Innovation.

Bei Solokonzerten pflegte Brahms vorrangig einen symphonischen Ansatz, und zwar im größtmöglichen Stil. Im Vergleich zu den kleineren Dimensionen und expressiven Ambitionen der großen Konzerte von Mozart und Beethoven, aber auch von Mendelssohn, Schumann und Dvořák sind die Brahms'schen Werke gebirgige Monumentalwerke. Alle Konzerte Brahms' stellen außerordentlich hohe Ansprüche an den (oder die) Solisten, doch findet sich in den beiden Klavierkonzerten kaum

konventionelle virtuose Effekthascherei. Zudem konzentriert sich die Aufmerksamkeit auch nicht nur auf den Solisten. In Brahms' Konzerten ist der Solist ein Teilnehmer an einem Diskurs—ein im Vordergrund stehender und fast durchgängiger Teilnehmer, doch trotzdem Teil eines symphonischen Diskurses. In den Klavierkonzerten ist der Klavierstil gewaltig und volltönend, fast schon selbst als orchestral zu bezeichnen.

Brahms' Ansatz wird zu Beginn des **Klavierkonzerts Nr. 1 in d-Moll** op. 15 deutlich: es tritt massiv und dramatisch auf und sein Klang sowie die Gegenüberstellung von d-Moll und B-Dur erinnern an Beethovens Neunte Symphonie. Die Inspiration zu diesem Konzert war sowohl tragisch als auch unmittelbar. Im September 1853 sprach der zwanzigjährige Brahms bei Robert und Clara Schumann in Düsseldorf vor und spielte ihnen einige seiner Werke vor. Als er sie wieder verlassen hatte, schrieb Schumann in sein Tagebuch: „Brahms zum Besuch (ein Genius).“ Bald nach diesem Besuch veröffentlichte Robert Schumann in der *Neuen Zeitschrift für Musik* seinen berühmten Artikel mit dem Titel „Neue Bahnen“, in dem er den unbekannten Studenten nicht nur zu einem Genie erklärte, sondern ihn auch als „starken Streiter“ in der Musikwelt willkommen hieß. Dieser Artikel setzte vieles in Gang und plötzlich war der Name Brahms in den Musikkreisen Europas bekannt. Brahms verstand jedoch nur allzu gut, was Schumann unabsichtlich getan hatte—nämlich hatte er ihn auf ein Podest gehoben, bevor er sich selbst bewiesen hatte.

Als Brahms dieses Dilemma bedachte, erreichte ihn eine weitaus schlimmere Nachricht: Robert Schumann hatte mit einem Sprung in den Rhein einen Suizidversuch unternommen. Er wurde aus dem Fluss gezogen und in eine Nervenheilanstalt eingeliefert, wo er drei Jahre später starb. Während dieser Zeit verliebten Brahms und Clara



sich ineinander (es war dies eine mehr oder minder unausgesprochene Liebe) und er begann, sich mit der schöpferischen Last auseinanderzusetzen, die Schumann ihm auferlegt hatte. Und in diesen Jahren arbeitete er auch unter Schmerzen und Mühen an seinem Ersten Klavierkonzert.

Diese Komposition wurde offenbar während des alptraumhaften Zusammenbruchs Schumanns begonnen. Bereits eine Woche nach dem Selbstmordversuch hatte Brahms drei Sätze einer Sonate in d-Moll für zwei Klaviere fertig skizziert. In den darauffolgenden Monaten wurde die Sonate in einen Symphonie-Entwurf umgewandelt, der jedoch nicht recht gelingen wollte. Schließlich nahm er sich nur den ersten Satz noch einmal vor und arbeitete ihn in ein Klavierkonzert um. Dieser Satz war sein erstes Werk für Orchester und mit Abstand das Anspruchsvollste, was er bis dahin in Angriff genommen hatte. Das Komponieren für Orchester entpuppte sich sofort als stetiges Kämpfen, wobei er mit der gigantischen und komplexen Form rang. Trotzdem gab er die Arbeit daran nicht auf. Nach fast fünf qualvollen Jahren vollendete er die drei Sätze des Klavierkonzerts d-Moll im Frühjahr 1858.

Sein Werk ist nach wie vor eines der längsten, kraftvollsten und beeindruckendsten Solokonzerte überhaupt. Es beginnt in äußerst dramatischer Weise mit einem ominösen tiefen D in den Bässen und knurrenden Hörnern, und mit wilden, bebenden Trillern in höherer Lage. Dieser Beginn war der turbulenteste im Repertoire jener Zeit und besitzt eine expressive Eindringlichkeit, die Brahms kaum je wieder erprobte und nie übertreffen sollte. Den Anstoß zu diesem Werk hatten sicherlich die Wirren seiner Jugend geliefert. Wenn man die schwindelerregende Eröffnung mit dem Bild eines verzweifelden, sich ins Wasser stürzenden Mannes in Verbindung bringt, so ist die Passage sozusagen filmreif.

Nach dem schmerz erfüllten Beginn entfaltet sich der

monumentale erste Satz in einer höchst dramatischen Atmosphäre, jedoch immer noch nicht in programmatischer, sondern in abstrakter Hinsicht—eine Version der üblichen Form des ersten Satzes eines Konzerts: Exposition, Durchführung, Reprise und Coda. Inmitten einer Fülle von Themen muss der Solist die verschiedenen, miteinander wettstreitenden Charaktere des Dramas darstellen. Es ist dies noch immer einer der längsten Solokonzert-Sätze, der für den Solisten zu den physisch und geistig anspruchsvollsten überhaupt gehört.

Brahms erklärte Clara Schumann, dass der zarte und hymnische langsame Satz ein „sanftes Portrait“ von ihr sei. Vieles ist unvergesslich schön. Es wird hier Clara musikalisch abgebildet, in die sich der junge Brahms verliebte und die er niemals aufhörte zu lieben, obwohl er bis zum Schluss Junggeselle blieb. Der Satz ist in schlichter, dreiteiliger Form angelegt (dieser und der letzte Satz haben Kadenzen) und die Arbeit daran war möglicherweise weniger schmerzvoll gewesen als an dem ersten Satz.

Dann hatte Brahms mit dem letzten Satz zu kämpfen. Er entschied sich für einen herkömmlichen Schluss—ein rasendes, rhythmisch dynamisches Rondo in ABACABA-Form. Die Finalsätze der klassischen Konzerte waren traditionsgemäß leicht, brillant und lebhaft angelegt und nicht schwerfällig, und diesem Beispiel folgt auch Brahms. Um das Stück endlich fertigzustellen, schrieb Brahms von dem Finale des c-Moll-Klavierkonzerts von Beethoven (Nr. 3) ab. „Die beiden Finalsätze“, so Charles Rosen, „können weitgehend beschrieben und analysiert werden, als seien sie ein- und dasselbe Stück.“ Das Klangbild ist allerdings reiner Brahms, und kein Beethoven. Der Ton ist ein nicht-tragisches d-Moll, jugendliche Hochstimmung mit einer vorantreibenden, dämonischen ungarischen Zigeunerbesetzung. Ob das Finale letztendlich nun die Fragen und Spannungen des ersten Satzes auflöst, wäre



ein Thema einer langen Debatte; es besteht jedoch kein Zweifel darüber, dass es sich hierbei um einen packenden Abschluss handelt.

Die Uraufführung in Hannover, bei der Brahms am Klavier saß, wurde höflich, aber mit leiser Ratlosigkeit aufgenommen. Der dunkle Ton, der symphonische Stil und die riesige Anlage offenbarten eine neue Art des Solokonzerts. Darauf folgte eine katastrophale zweite Aufführung im konservativen Leipzig. Zum Schluss wurde Brahms von der Bühne gezischt. Infolge dieses Leipziger Fiaskos beendete er auch eine Verlobung—die einzige, die er je hatte—mit einer jungen Sängerin und begann, seine Hoffnung auf eine Existenz als Komponist und Pianist aufzugeben.

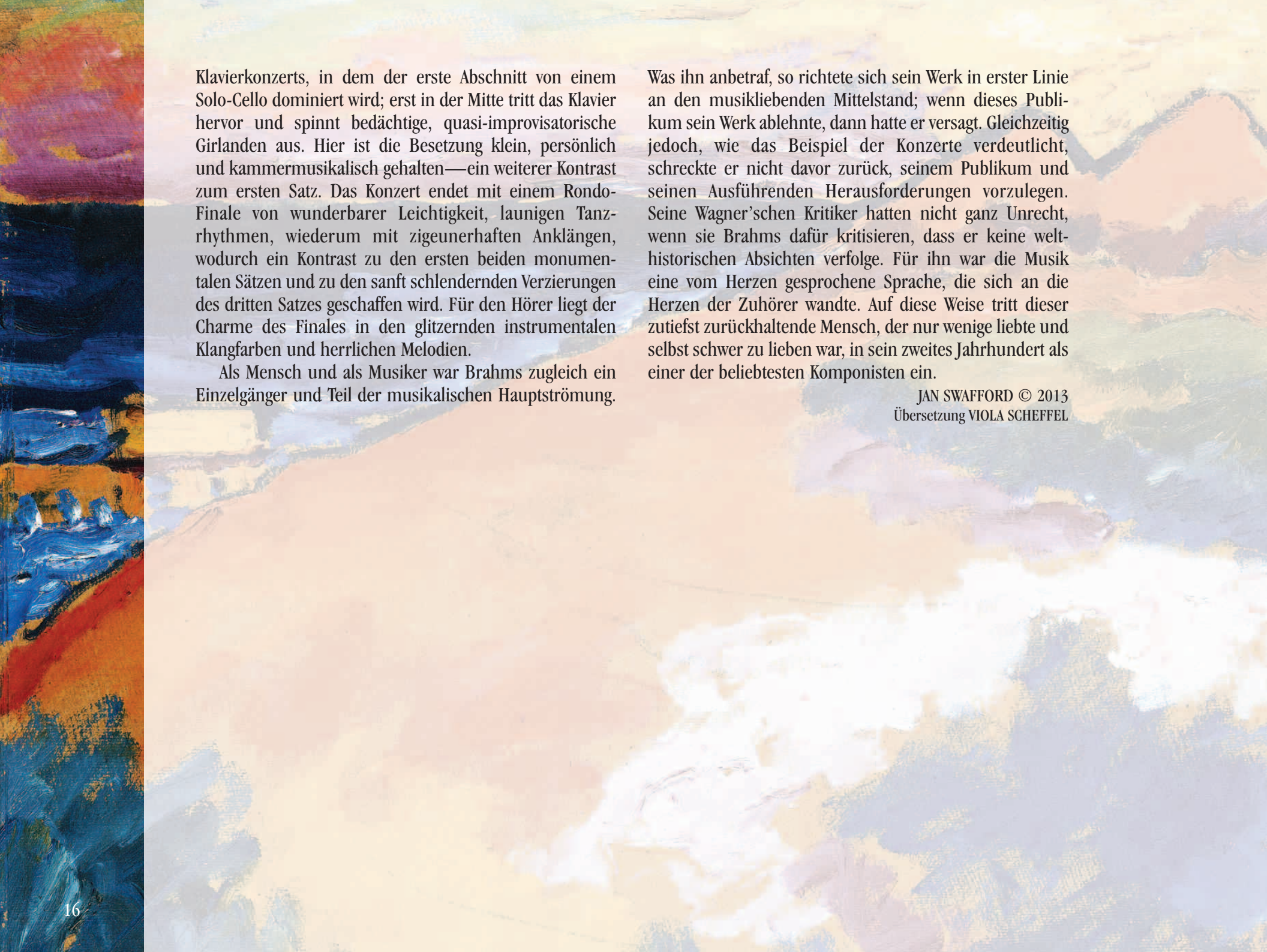
Mit dem d-Moll-Konzert begann Brahms seine Orchester-Karriere mit einem Werk, das in seiner Tragweite, seinem Ton und seiner Tonart Parallelen zu der Symphonie aufweist, mit der Beethoven seine Orchester-Karriere abschloss. Die Resultate waren jeweils kraftvoll und originell, und dessen war Brahms sich bewusst, jedoch hatte seine Unerfahrenheit ihre Spuren auf dem Stück hinterlassen, und auch dessen war er sich bewusst. Er schwor sich, nie wieder ein Werk dieser Größe und dieses Anspruchs in Angriff zu nehmen, bis er wusste, dass er dazu bereit war. Es sollte noch 18 Jahre dauern, bis er glaubte, bereit zu sein und seine Erste Symphonie vollendete. In den 1870er Jahren wurde ihm jedoch die Genugtuung zuteil, in den Konzertsälen Europas Jubel für dieses leidenschaftliche Produkt seiner Jugend zu ernten.

Wenn man eine Handvoll Werke auswählen müsste, die veranschaulichen sollten, wie Brahms es über die Jahre hinweg gelungen ist, die Phantasie seiner Zuhörer für sich zu gewinnen, so befände sich unter diesen Werken sicherlich das viersätziges **Klavierkonzert Nr. 2 in B-Dur** op. 83, das er 1881, am Höhepunkt seiner Reifeperiode, fertigstellte. Hier kommen alle Elemente der

Brahms'schen Kunst zusammen. Einmal ist da das Verbinden des Olympisch-Großartigen mit dem Innig-Liedhaften, und dann das virtuose Beherrschen großangelegter musikalischer Architektur. Zudem findet sich im Zweiten Klavierkonzert eine feinsinnige und einzigartige Brahms'sche Rätselhaftigkeit—eine Musik, die zugleich in kraftvoller Weise kommuniziert und schwer fassbar ist.

Das B-Dur-Konzert beginnt mit einem der schönsten Sätze bei Brahms, dessen Ausdruck frei von jeder tragischen oder fatalistischen Note ist, die sonst so oft bei ihm anzutreffen sind. Der Klaviersatz reicht vom massiven bis zum transparenten Stil, der mit reichhaltigen, symphonischen Orchestertexturen durchwirkt ist. Das Klavier wechselt fortwährend die Rolle und die Musik bewegt sich von langen, unbegleiteten Solopassagen bis hin zu filigranen Abschnitten, in denen das Orchester begleitet wird. Zwar finden sich durchaus gewaltige Proklamationen und dramatische Momente, doch ist der Ton insgesamt erhaben und gebieterisch. Das Hornsignal zu Beginn erinnert an Brahms' Liebe der freien Natur und Kletterexpeditionen in den Alpen. Als Nächstes kommt ein Satz, den Brahms einer Bekannten gegenüber als ein „ganz kleines, zartes Scherzo“ bezeichnete. Wenn Brahms sich derart äußerte, war das meistens ironisch gemeint; das d-Moll-Scherzo (der einzige Satz, der sich von B-Dur abwendet) ist riesig, düster und leidenschaftlich bewegt und hat einen Anflug des zigeunerhaften Tons. Brahms' einzige überlieferte Erläuterung zum Scherzo war ein weiterer Scherz: der Anfangssatz sei so „harmlos“, sagte er, dass er mit dem zweiten einen starken Kontrast habe schaffen müssen.

Der langsame Satz beginnt mit einer jener seufzenden, exquisiten Cellomelodien, die Brahms erfunden hatte, und die ihm gehörten. Hier findet sich auch eine der Innovationen dieses Werks: ein langsamer Satz eines



Klavierkonzerts, in dem der erste Abschnitt von einem Solo-Cello dominiert wird; erst in der Mitte tritt das Klavier hervor und spinnt bedächtige, quasi-improvisatorische Girlanden aus. Hier ist die Besetzung klein, persönlich und kammermusikalisch gehalten—ein weiterer Kontrast zum ersten Satz. Das Konzert endet mit einem Rondo-Finale von wunderbarer Leichtigkeit, launigen Tanzrhythmen, wiederum mit zigeunerhaften Anklängen, wodurch ein Kontrast zu den ersten beiden monumentalen Sätzen und zu den sanft schlendernden Verzierungen des dritten Satzes geschaffen wird. Für den Hörer liegt der Charme des Finales in den glitzernden instrumentalen Klangfarben und herrlichen Melodien.

Als Mensch und als Musiker war Brahms zugleich ein Einzelgänger und Teil der musikalischen Hauptströmung.

Was ihn anbetraf, so richtete sich sein Werk in erster Linie an den musikliebenden Mittelstand; wenn dieses Publikum sein Werk ablehnte, dann hatte er versagt. Gleichzeitig jedoch, wie das Beispiel der Konzerte verdeutlicht, schreckte er nicht davor zurück, seinem Publikum und seinen Ausführenden Herausforderungen vorzulegen. Seine Wagner'schen Kritiker hatten nicht ganz Unrecht, wenn sie Brahms dafür kritisieren, dass er keine welt-historischen Absichten verfolge. Für ihn war die Musik eine vom Herzen gesprochene Sprache, die sich an die Herzen der Zuhörer wandte. Auf diese Weise tritt dieser zutiefst zurückhaltende Mensch, der nur wenige liebte und selbst schwer zu lieben war, in sein zweites Jahrhundert als einer der beliebtesten Komponisten ein.

JAN SWAFFORD © 2013
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL



Recorded at the Salzburger Festspielhaus, on 11–15 January 2013

Recording Engineer SIMON EADON

Recording Producer ANDREW KEENER

Editing STEPHEN FROST

Piano STEINWAY & SONS

Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producers SIMON PERRY, MICHAEL SPRING

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXIII

Front illustration: *An der Ostsee* (1911) by Alexej von Jawlensky (1864–1941)

Private Collection / Photo © Christie's Images / The Bridgeman Art Library, London

All Hyperion and Helios recordings may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

