

A painting of a room with a piano and a person looking out a window. The room has a large window with white curtains, a piano, a table with a white cloth, and a person sitting in a chair looking out the window. The painting is in a realistic style with soft lighting.

BRAHMS
The Final
Piano Pieces
STEPHEN HOUGH

hyperion

CONTENTS

TRACK LISTING	 <i>page 3</i>
ENGLISH	 <i>page 4</i>
FRANÇAIS	 <i>page 11</i>
DEUTSCH	 <i>Seite 15</i>

www.hyperion-records.co.uk

*Thank you for purchasing this
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual
property of our artists and writers—do not upload
or otherwise make available for sharing
our booklets, ePubs or recordings.*

hyperion

JOHANNES BRAHMS

(1833–1897)

Fantasias Op 116 (1892)	[20'50]
1 No 1 in D minor <i>Capriccio</i>	[2'04]
2 No 2 in A minor <i>Intermezzo</i>	[3'28]
3 No 3 in G minor <i>Capriccio</i>	[3'05]
4 No 4 in E major <i>Intermezzo</i>	[4'12]
5 No 5 in E minor <i>Intermezzo</i>	[2'55]
6 No 6 in E major <i>Intermezzo</i>	[2'46]
7 No 7 in D minor <i>Capriccio</i>	[2'17]
Intermezzos Op 117 (1892)	[13'40]
8 No 1 in E flat major <i>Andante moderato</i>	[4'20]
9 No 2 in B flat minor <i>Andante non troppo e con molto espressione</i>	[3'59]
10 No 3 in C sharp minor <i>Andante con moto</i>	[5'20]
Clavierstücke Op 118 (1892)	[20'45]
11 No 1 in A minor <i>Intermezzo</i>	[2'00]
12 No 2 in A major <i>Intermezzo</i>	[5'20]
13 No 3 in G minor <i>Ballade</i>	[3'22]
14 No 4 in F minor <i>Intermezzo</i>	[2'29]
15 No 5 in F major <i>Romance</i>	[3'16]
16 No 6 in E flat minor <i>Intermezzo</i>	[4'16]
Clavierstücke Op 119 (1893)	[13'52]
17 No 1 in B minor <i>Intermezzo</i>	[3'15]
18 No 2 in E minor <i>Intermezzo</i>	[4'15]
19 No 3 in C major <i>Intermezzo</i>	[1'38]
20 No 4 in E flat major <i>Rhapsodie</i>	[4'42]

STEPHEN HOUGH piano



ONE OF THE SADDEST, loneliest people I've ever met (despite his deliciously dark, mordant sense of humour) once said to me, shortly before his death: 'I've been playing through the late pieces of Brahms recently. They are so sad, so lonely.'

Late works are often discussed as a genre—Rembrandt's last self-portraits uncovering his physical decay as they illuminate his untarnished artistic mastery, or Henry James's increasingly labyrinthine prose darkening, deepening his observations, long sentences the long shadows in the evening of his creativity.

In music Mozart seemed to find a more luminous simplicity as he approached the end of his short life; whereas in Beethoven, the poster boy of such tardy ruminations, the deafness and pain of his last years were a point of exalted departure, rich ground in which the loftiest, hardest trees were able to flourish.

Brahms does not wallow in his aloneness as he reaches his last works—he is always in command of technique and emotion—but neither does he really transcend it, and that is what my friend was hinting at, I think, in his observation, itself so acute with pain.

The final piano pieces of Brahms, twenty gems, are salon music taken to the nth degree. Yet 'salon' suggests a (small) audience. I don't see anyone in the room with Brahms. In Schubert, the father figure of all such small piano pieces, however painful the melody's turn, one senses it was shared with sympathetic listeners. In Brahms, as the nineteenth century and his life begin to close down, the bearded pianist sits at the piano alone. These short masterpieces are some release, some exploration, some passing of time as the light fades and the final cigar is extinguished.

STEPHEN HOUGH © 2020

BY THE WAY, has it struck you that I have clearly said my farewell as a composer?', Brahms asked his publisher, Fritz Simrock, in September 1894. His question was prompted by the fact that the last of the forty-nine German folk songs he had collected and arranged in the spring of that year was the same traditional melody he had used more than four decades earlier in the slow movement of his piano sonata, Op 1. The melody, Brahms told Simrock, 'represents the snake that bites its tail—and thus states with pretty symbolism that the tale is finished'.

For some years, in fact, Brahms had regarded his life's work as more or less over. Following his G major string quintet, Op 111, of 1890, he confided to his friend Eusebius Mandyczewski (the future editor of his collected works) that recent attempts at other large-scale projects had come to nothing, and that he was now perhaps too old to continue. The following year, in what had become his favourite summer resort of Bad Ischl in the Salzkammergut region of Austria, Brahms wrote his will. But reports of his artistic demise turned out to be much exaggerated: it was also in 1891 that he met the clarinetist Richard Mühlfeld—an encounter that inspired him to compose his clarinet trio and quintet, Opp 114 & 115. Two sonatas for Mühlfeld (Op 120) were still to come. And in 1892, again in Ischl, Brahms began work on the twenty piano pieces that make up the four collections published as his Opp 116–119.

Much of the music of Brahms's final years seems to be permeated with forebodings of death. His last work, written in the wake of Clara Schumann's funeral in 1896, was a set of eleven chorale preludes for organ, ending with 'O Welt, ich muss dich lassen' ('O world, I must leave you'). That same year he had composed his *Vier ernste Gesänge* ('Four serious songs'), one of which sets the words 'O Tod, wie bitter bist du' ('O death, how bitter you are'), to a descending chain of thirds—a melodic interval which came to stand in Brahms's late music almost as a symbol

of death. The same interval is prominent in several of the piano pieces of this decade.

Listening to Brahms's piano pieces of 1892, we may imagine him deriving solace from them as he composed, or perhaps initially improvised, them. This was a time when he saw many of those closest to him die: his sister Elise and his long-standing friend Elisabet von Herzogenberg in 1892; the singer Hermine Spies (at the age of only thirty-six) the following year; and in 1894 the Bach biographer Philipp Spitta, the pianist and conductor Hans von Bülow and the surgeon Theodor Billroth.

Fantasias, Op 116, is a curious title for a collection of pieces consisting of three capriccios and four intermezzos. Brahms had used the same labels of 'capriccio' and 'intermezzo'—again to indicate a division between agitated and more serene pieces—for the individual numbers of a similar collection he had composed some fourteen years before; these earlier pieces had appeared under a more neutral banner as eight *Clavierstücke*, Op 76.

Brahms sent the Op 116 pieces to Fritz Simrock with the instruction that they should be issued in two volumes of three and four pieces respectively, though in view of the exceptionally strong unity underlying the set as a whole the composer's desire to divide it in this way was surprising. The last number, like the first, is a stormy D minor capriccio; while at the centre of the collection stand three intermezzos in E major and minor which together may be construed as a form of slow movement. Moreover, the interval of the falling third is everywhere in evidence—not least, right at the beginning of the impetuous opening number. The sarabande-like theme of the melancholy A minor intermezzo which follows, with its fleeting, shadowy middle section, is again permeated by the same melodic shape.

The third piece, a passionate G minor capriccio with a grandiose trio section, functions as the scherzo of the set. Its initial phrase, which returns in an imposing augmented



form to round off each of the two outer sections, is once more characterized by descending thirds; and the very same phrase returns in the decorated reprise of the following E major intermezzo's main theme. The latter piece, which Brahms originally called a nocturne, is one of his most perfect miniatures, and an object lesson in how to fashion a deeply satisfying composition out of the greatest possible economy of means.

'Andante con grazia ed intimissimo sentimento' is the evocative tempo marking of the E minor intermezzo No 5. Its sighing two-note phrases, invoking strikingly dissonant harmony, at first give no hint of the music's actual metre, which is revealed only in the more consolatory middle section. The E major penultimate piece, on the other hand, begins without any preamble in the style of a nostalgic, bittersweet minuet. Its theme is two-stranded, with a broad and expressive chromatic inner line surmounted by a series of stepwise descending phrases.

The concluding capriccio is in Brahms's most agitated style, with the music's restlessness reaching a peak in the middle section. The final bars recall the rhythm and harmony of the opening number, thereby bringing the collection full-circle.

Brahms once referred to the three **Intermezzos, Op 117**, as 'the cradle songs of my grief'. Only the first of them is an actual lullaby, though the predominant dynamic marking throughout the set is either piano or pianissimo, and all three pieces are quite similar in tempo and mood. At the head of the first piece Brahms quotes two lines from Johann Gottfried Herder's translation of an old Scottish poem: 'Sleep gently, my child, sleep gently and well. It grieves me much to see thee weep.' In the minor-mode middle section, with its softly drooping intervals, we can, indeed, almost picture the tears flowing.

The second piece is more agitated, though this time it turns for its middle section from minor to major, in

a consolatory transformation of the opening material. The middle section of the deeply melancholy final number, in a slightly quicker tempo, is restlessly syncopated throughout; while the reprise of the opening theme is prefaced with heavy-laden phrases whose falling intervals once again evoke Brahms's symbol of death foretold.

With the six **Clavierstücke, Op 118**, the title 'capriccio' disappears altogether, while two new headings make their appearance: 'ballade' and 'romance'. Both the ballade and the romance of Op 118 (Nos 3 and 5) have a middle section in a distant key, casting a glow of warmth over the music. In the ballade the smooth pianissimo melody of the B major middle section in caressing thirds and sixths, played with the soft pedal, offers a strong contrast to the full-blooded staccato chords of the G minor outer sections. Rather than bring the piece to an emphatic close, Brahms reintroduces the opening strain of the middle section's melody during the final bars, this time in the home key. The middle section of the romance, on the other hand, maintains the intimate atmosphere of the remainder of the piece, while allowing the music to accelerate into a graceful allegretto. This allegretto's thematic outline clearly derives from the inner voice of the andante's main melody.

The opening intermezzo differs from the remaining pieces of the collection in that it appears to unfold in a single spontaneous sweep. Moreover, the opening bars, with their F major undertones, do nothing to define the key of the piece, which is revealed only in the closing bars as the music comes to rest on the chord of A major.

The gentle second intermezzo is among the most famous of Brahms's shorter pieces. The melody of its middle section, in a melancholy F sharp minor, is answered in the left hand by a hidden canon in longer note-values. Following the ballade, Brahms offers a shadowy intermezzo whose subdued agitation is countered by a middle section



of extreme stasis, in which the pianist's hands continually echo each other in curiously out-of-phase fashion.

The dark key of E flat minor is one that seems to have been associated in Brahms's mind with a particularly bleak mood, and it is surely not by chance that the heading of both the slow third movement of the Op 40 horn trio and the last of the Op 118 piano pieces contains the word 'mesto' ('sad'). The piano piece seems to carry with it a suggestion of orchestral sonorities: a clarinet, perhaps, for the unaccompanied opening melody, punctuated by sweeping diminished-seventh arpeggios evoking the sound of a harp, which cut through the music like a chill wind. The middle section is a solemn march whose impassioned culmination overlaps with the reprise of the opening melody. At the end, the melody rises to another short-lived but despairing climax, before a slow ascending E flat minor arpeggio draws a final curtain of gloom over the piece.

Also ending in E flat minor, but much more forcefully, is the concluding rhapsody from the four **Clavierstücke, Op 119**. Its real key is E flat major, though the confident opening subject is followed by a more shadowy idea in the minor, which in turn engenders the ingratiating theme of the middle section. As if to point up the relationship between the two passages, Brahms follows the middle section with a return of the shadowy idea, and maintains the air of mystery with a subdued reprise of the opening subject in the 'wrong' key. Only in the final moments does the first subject return in its initial form and key, but the pent-up energy and tension build up to such a pitch that a dramatic turn to the minor is maintained right up to the close. This conclusion, in which the music seems to spiral out of control, is one that

Brahms may well have learned from Schubert's impromptu in the same key of E flat major, D899 No 2, which from its delicate opening similarly accelerates in its final moments to produce a minor-mode ending of wild despair.

The first of the Op 119 pieces is saturated with descending thirds, each note sustained by the pianist's fingers until the chain is complete. In the second half the sequences of descending thirds overlap with each other, creating discords on a larger scale. 'It is teeming with dissonances', Brahms told Clara Schumann in May 1893. 'The little piece is exceptionally melancholy, and "to be played very slowly" isn't saying enough. Every bar and every note must sound like a ritardando, as though one wanted to draw melancholy out of each and every one, with a voluptuousness and contentment derived from the aforementioned dissonances.' Despite the relative brevity of the piece, Brahms is able to introduce a more consolatory middle section in the major, whose 'rocking' melody carries with it a strong sense of yearning.

The second intermezzo again features a middle section in the major. This time it is clearly related to the opening subject, whose breathlessly agitated phrases undergo not only a change from minor to major but also a rhythmic transformation that allows their thematic shape to unfold in the form of a tender melody. At the end of the opening phrase the song-like melody returns, enabling the music to wind down and to fade away in a haze of nostalgia.

The penultimate number is the lightest in tone of all Brahms's late piano pieces: a playful C major intermezzo built entirely on the melodic shape of its staccato opening bars. It forms the ideal foil to the orchestral weight and grandeur of the concluding rhapsody.

MISHA DONAT © 2020

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, and in the 2014 New Year's Honours list he was made a Commander of the Order of the British Empire.

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 (CDA66790) and for the complete works for piano and orchestra by Saint-Saëns (CDA67331/2), 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 (CDA67501/2) 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 wrote a blog for *The Telegraph* website for five years with over six hundred articles, and his first novel *The Final Retreat* was published in 2018 by Sylph Editions, shortly followed by his book *Rough Ideas*, published in August 2019



© Sim Canetty-Clarke

by Faber. As a composer he is published by Josef Weinberger Ltd and has been commissioned by Wigmore Hall, the Genesis Foundation, the Gilmore Foundation, the Musée du Louvre, Musica Viva Australia and members of the Berlin Philharmonic amongst others. He is visiting professor at the Royal Academy of Music, is on the faculty of The Juilliard School in New York, and is the International Chair of Piano at his alma mater, the Royal Northern College of Music.

For more information please see Stephen Hough's website:

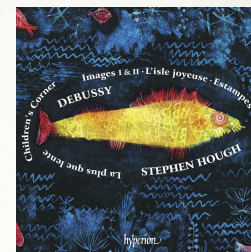
www.stephenhough.com

Also available from Stephen Hough

CLAUDE DEBUSSY (1862–1918)

Piano Music CDA68139

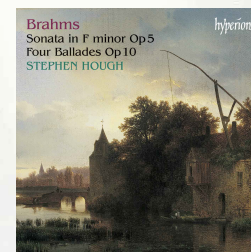
‘Anticipation ran high for this album. And its beauties are many and varied ... there’s no doubt that Hough is largely in his element here’ (*BBC Music Magazine*) ‘Hough himself is an exhibited painter, and his approach to *Images* resembles that of a visual academic, concerned to explore intellectual nuances’ (*Pianist*)



JOHANNES BRAHMS (1833–1897)

Piano Sonata No 3 & Four Ballades CDA67237

‘[Hough’s] new disc must be one of the current prime choices in these pieces’ (*International Record Review*) ‘Thoughtful, poetic and rich-toned readings of youthful Brahms. These pieces [Four Ballades] emerge as little gems, the songful Second as ear-catching as the haunted woodland sprites of the Third’ (*Gramophone*)



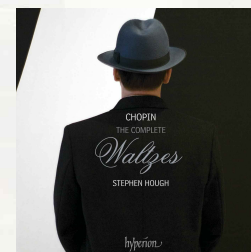
FRÉDÉRIC CHOPIN (1810–1849)

The Complete Waltzes CDA67849

‘Hough is a pianist with all the elegance, wit and virtuosity required for these pieces, yet he also finds the deep vein of melancholy that runs through many of them’ (*BBC Music Magazine*) ‘Few other pianists around today play Chopin with as much understanding and poised mastery as this’ (*The Guardian*)

DIAPASON D’OR

CLASSIC FM MAGAZINE BEST RECORDINGS OF 2011



ALEXANDER Scriabin (1872–1915) & LEOŠ JANÁČEK (1854–1928)

Sonatas & Poems CDA67895

‘To music that all too often leaves one rudderless and gasping for air in wave after wave of opulently ambivalent harmony, Hough brings orientation and direction without sacrificing sensuality or mystical aura’ (*Gramophone*) ‘Simple, tender, pure magic’ (*Financial Times*)





Recorded in St Silas the Martyr, Kentish Town, London, on 10–14 December 2018 (Opp 117–119),
and St George's, Brandon Hill, Bristol, on 14 May 2014 (Op 116)

Recording Engineer DAVID HINITT

Recording Producers TIM OLDHAM (Op 116) & RACHEL SMITH (Opp 117–119)

Piano YAMAHA CFX

Piano Technician PETER SALISBURY

Booklet Editor TODD HARRIS

Executive Producers SIMON PERRY, PERDITA ANDREW

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXX

Front illustration: *Interior, Strandgade 30* (1901) by Vilhelm Hammershøi (1864–1916)
akg-images

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

L'UN DES INDIVIDUS les plus tristes et les plus solitaires que j'ai jamais rencontré (malgré un sens de l'humour délicieusement sombre et mordant) m'a confié un jour, peu avant de mourir : « Récemment, j'ai joué entièrement les dernières pièces de Brahms. Elles sont si tristes, si solitaires. »

On parle souvent des dernières œuvres comme d'un genre—les derniers autoportraits de Rembrandt dévoilant son déclin physique tout en faisant la lumière sur sa maîtrise artistique sans tache, ou la prose de plus en plus labyrinthique de Henry James s'assombrissant, rendant plus graves ses observations, ses longues phrases les longues ombres au soir de sa créativité.

Dans sa musique, Mozart sembla trouver une simplicité plus lumineuse lorsqu'il approcha la fin de sa courte vie ; alors que pour Beethoven, l'incarnation de ruminations tardives, la surdité et la souffrance de ses dernières années furent un point de départ exalté, un sol riche où les arbres les plus hauts et les plus résistants purent prospérer.

Brahms ne se complait pas dans sa solitude en atteignant ses dernières œuvres—il est toujours maître de sa technique et de son émotion—mais ne la transcende pas vraiment et je crois que c'est ce à quoi mon ami faisait allusion dans sa remarque, elle-même tellement marquée par la douleur.

Les dernières pièces pour piano de Brahms, vingt joyaux, sont de la musique de salon portée au plus haut niveau. Pourtant, le mot « salon » suggère un public (restreint). Je ne vois personne dans la pièce avec Brahms. Pour Schubert, la figure emblématique de telles petites pièces pour piano, même si la tournure de la mélodie est douloureuse, on sent qu'elle était partagée avec des auditeurs bienveillants. Pour Brahms, alors que le XIX^e siècle et sa vie commencent à s'achever, le pianiste barbu est assis seul au piano. Ces courts chefs-d'œuvre sont un soulagement, une exploration, le passage du temps alors que la lumière baisse peu à peu et que le dernier cigare est éteint.

STEPHEN HOUGH © 2020
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS

BRAHMS Les dernières pièces pour piano

« AU FAIT, AVEZ-VOUS REMARQUÉ que j'ai clairement dit adieu à la composition ? », demanda Brahms à son éditeur, Fritz Simrock, en septembre 1894. Cette question fut provoquée par le fait que la dernière des quarante-neuf chansons traditionnelles allemandes qu'il avait recueillies et arrangées au printemps de cette année-là était la même mélodie traditionnelle qu'il avait utilisée plus de quarante ans auparavant dans le mouvement lent de sa sonate pour piano, op.1. La mélodie, dit Brahms à Simrock, « représente le serpent qui se mord la queue—et indique ainsi avec un beau symbolisme que l'histoire est finie ».

Depuis quelques années, en fait, Brahms considérait l'œuvre de sa vie comme plus ou moins finie. Après son

quintette à cordes en sol majeur, op.111 (1890), il confia à son ami Eusebius Mandyczewski (le futur éditeur de ses œuvres complètes) que ses tentatives récentes concernant d'autres projets à grande échelle n'avaient rien donné, et qu'il était alors peut-être trop vieux pour continuer. L'année suivante, dans ce qui était devenu son lieu de villégiature estivale préféré de Bad Ischl, dans la région de Salzkammergut, en Autriche, Brahms écrivit son testament. Mais tous les échos faisant état de sa disparition de la scène artistique s'avérèrent très exagérés : la même année 1891, il fit la connaissance du clarinettiste Richard Mühlfeld—une rencontre qui lui inspira la composition de son trio et de son quintette avec clarinette, opp.114 et 115. Deux sonates pour Mühlfeld (op.120) allaient encore voir le jour.

Et, en 1892, une fois encore à Ischl, Brahms commença à travailler aux vingt pièces pour piano qui composent les quatre recueils publiés sous les numéros d'opus 116–119.

Une grande partie de la musique des dernières années de Brahms semble imprégnée de pressentiments de la mort. Sa dernière œuvre, écrite à la suite des funérailles de Clara Schumann en 1896, est un recueil de onze préludes de chorals pour orgue qui se termine par « O Welt, ich muss dich lassen » (« Ô monde, je dois te quitter »). La même année, il avait composé ses *Vier ernste Gesänge* (« Quatre chants sérieux »), dont l'un met en musique les mots « O Tod, wie bitter bist du » (« Ô mort, comme tu es amère »), sur une série de tierces descendantes—un intervalle mélodique qui devint presque un symbole de mort dans la musique de la fin de sa vie. Le même intervalle est très important dans plusieurs pièces pour piano de cette décennie.

En écoutant les pièces pour piano que Brahms composa en 1892, on peut imaginer qu'il trouva un certain réconfort au cours de ses dernières années à les composer ou peut-être d'abord à les improviser. C'est une époque où il vit mourir plusieurs de ses très proches : sa sœur Elise et son amie de longue date Elisabeth von Herzogenberg en 1892 ; la chanteuse Hermine Spies (à l'âge de trente-six ans seulement) l'année suivante ; et en 1894, le biographe de Bach Philipp Spitta, le pianiste et chef d'orchestre Hans von Bülow et le chirurgien Theodor Billroth.

Fantasias, op.116, est un curieux titre pour un recueil de pièces composé de trois capriccios et quatre intermezzos. Brahms avait utilisé les mêmes intitulés de « capriccio » et « intermezzo »—une fois encore pour marquer une différence entre des pièces agitées et des pièces plus sereines—pour les numéros individuels d'un même recueil qu'il avait composé environ quatorze ans auparavant ; toutefois, ces pièces antérieures avaient été publiées sous l'enseigne plus neutre de huit *Clavierstücke*, op.76

Brahms envoya les pièces op.116 à Fritz Simrock en lui demandant expressément qu'elles soient publiées en deux volumes de trois et quatre pièces respectivement, mais au regard de l'unité d'une force exceptionnelle qui sous-tend l'ensemble de ces pièces, le désir du compositeur de les diviser de cette façon était surprenant. Le dernier numéro, comme le premier, est un capriccio tempétueux en ré mineur ; alors qu'au milieu du recueil se trouvent trois intermezzos en mi majeur et mi mineur qui, réunis, peuvent être interprétés comme une forme de mouvement lent. En outre, l'intervalle de tierce descendante est omniprésent—en particulier juste au début du premier numéro impétueux. Le thème en forme de sarabande de l'intermezzo mélancolique en la mineur qui suit, avec sa section centrale rapide et mystérieuse, est à nouveau imprégné de la même forme mélodique.

La troisième pièce, un capriccio passionné en sol mineur, avec un trio grandiose, fonctionne comme le scherzo du recueil. Sa phrase initiale, qui revient sous une forme augmentée imposante pour parachever chacune des deux sections externes, est une fois encore caractérisée par des tierces descendantes ; et exactement la même phrase revient dans la reprise décorée du thème principal de l'intermezzo suivant en mi majeur. Cette dernière pièce, que Brahms intitula d'abord nocturne, est l'une de ses plus parfaites miniatures et un exemple brillant de l'art de créer une composition des plus satisfaisantes avec la plus grande économie de moyens possible.

« Andante con grazia ed intimissimo sentimento » est l'indication de tempo évocatrice de l'intermezzo n° 5 en mi mineur. Ses phrases gémissantes de deux notes, invoquant une harmonie très dissonante, ne donnent au début aucune idée de la métrique réelle de la musique, qui se révèle seulement dans la section centrale plus consolante. L'avant-dernière pièce en mi majeur, quant à elle, commence sans préambule dans le style d'un

menuet nostalgique doux-amer. Son thème se compose de deux éléments superposés, avec une large ligne interne chromatique expressive surmontée d'une série de phrases descendant progressivement.

Le capriccio final est écrit dans le style le plus agité de Brahms, l'agitation de la musique parvenant à un sommet dans la section centrale. Les dernières mesures rappellent le rythme et l'harmonie du premier numéro, faisant ainsi revenir le recueil à son point de départ.

Brahms désigna une fois ses trois **Intermezzos, op.117**, « les berceuses de mon chagrin ». Seul le premier d'entre eux est vraiment une berceuse, même si la nuance prédominante de l'ensemble du recueil est piano ou pianissimo, et si les trois pièces évoluent dans un tempo et une atmosphère très semblables. En tête de la première pièce, Brahms cite deux vers tirés de la traduction par Johann Gottfried Herder d'un vieux poème écossais : « Dors doucement, mon enfant, dors bien. Cela me fait beaucoup de peine de te voir pleurer. » Dans la section centrale en mode mineur, avec ses intervalles qui s'affaissent doucement, on peut presque s'imaginer les larmes en train de couler.

La deuxième pièce est plus agitée, mais cette fois elle passe dans sa section centrale du mineur au majeur, dans une transformation réconfortante du matériel initial. La section centrale du très mélancolique dernier numéro, dans un tempo légèrement plus rapide, est nerveusement syncopée d'un bout à l'autre ; alors que la reprise du thème initial est préfacée de phrases lourdement chargées dont les intervalles descendants évoquent une fois encore le symbole de la mort annoncée de Brahms.

Avec les six **Clavierstücke, op.118**, le titre « capriccio » disparaît complètement, alors que deux intitulés nouveaux font leur apparition : « ballade » et « romance ». La ballade et la romance de l'op.118 (n^{os} 3 et 5) ont toutes deux une section centrale dans une tonalité éloignée, projetant une

douce chaleur sur la musique. Dans la ballade, la douce mélodie pianissimo de la section centrale en si majeur avec ses tierces et ses sixtes caressantes, jouées avec la sourdine, crée un fort contraste avec les vigoureux accords staccato des sections externes en sol mineur. Au lieu de mener cette pièce à une conclusion énergique, Brahms réintroduit les premiers accents de la mélodie de la section centrale au cours des dernières mesures, cette fois dans la tonalité d'origine. La section centrale de la romance quant à elle conserve l'atmosphère intime du reste de la pièce, tout en permettant à la musique d'accélérer dans un gracieux allegretto. Le profil thématique de l'allegretto puise nettement dans la voix interne de la mélodie principale de l'andante.

L'intermezzo initial diffère des pièces restantes du recueil car il semble se dérouler dans un unique déferlement spontané. En outre, les premières mesures, avec leurs allusions à fa majeur, ne font rien pour définir la tonalité de la pièce, qui ne se révèle que dans les dernières mesures lorsque la musique se pose sur l'accord de la majeur.

Le doux second intermezzo compte parmi les plus célèbres petites pièces de Brahms. La mélodie de sa section centrale, dans un fa dièse mineur mélancolique, reçoit comme réponse à la main gauche un canon caché en valeurs de notes allongées. Après la ballade, Brahms propose un intermezzo mystérieux dont l'agitation contenue est neutralisée par une section centrale d'une extrême inertie, où les mains du pianiste se répondent continuellement d'une manière curieusement déphasée.

Dans l'esprit de Brahms, la sombre tonalité de mi bémol mineur semble avoir été associée à une ambiance particulièrement lugubre et ce n'est sûrement pas par hasard si l'intitulé de l'adagio du trio avec cor, op.40, comme celui de la dernière des pièces pour piano, op.118, contient le mot « mesto » (« triste »). La pièce pour piano semble porter en elle une évocation de sonorités

orchestrales : une clarinette, peut-être, pour la mélodie initiale sans accompagnement, ponctuée par de larges arpèges de septième diminuée évoquant le son de la harpe, qui transpercent la musique comme un vent frais. La section centrale est une marche solennelle dont le point culminant passionné coïncide avec la reprise de la mélodie initiale. À la fin, la mélodie s'élève vers un autre sommet de courte durée mais désespéré, avant qu'un lent arpège ascendant en mi bémol mineur tire un rideau final de mélancolie sur cette pièce.

La rhapsodie finale des quatre **Clavierstücke, op.119**, se termine aussi en mi bémol mineur, mais avec beaucoup plus de vigueur. Sa véritable tonalité est mi bémol majeur, bien que le sujet initial plein d'assurance soit suivi d'une idée plus sombre en mineur, qui engendre à son tour le thème doux de la section centrale. Comme pour souligner la relation entre les deux passages, Brahms fait suivre la section centrale du retour de l'idée sombre, et entretient le côté mystérieux avec une reprise morose du sujet initial dans la « fausse » tonalité. Le premier sujet ne revient sous sa forme et dans sa tonalité initiales qu'au dernier moment, mais l'énergie et la tension contenues s'accumulent à un tel niveau qu'un virage en mineur, soudain et dramatique, se maintient jusqu'à la conclusion. Celle-ci, où la musique semble échapper à tout contrôle, est une conclusion pour laquelle Brahms aurait bien pu prendre comme modèle l'impromptu de Schubert dans la même tonalité de mi bémol majeur, D899 n° 2, qui, à partir de son début délicat, accélère de la même façon dans ses derniers instants pour produire une fin de profond désespoir en mode mineur.

La première pièce de l'op.119 est saturée de tierces descendantes, chaque note étant soutenue par les doigts du pianiste jusqu'à ce que la chaîne soit complète. Dans la seconde moitié, les séquences de tierces descendantes se chevauchent, créant des dissonances à plus grande échelle. « Elle regorge de dissonances », dit Brahms à Clara Schumann en mai 1893. « La petite pièce est exceptionnellement mélancolique et dire qu'elle est "à jouer très lentement" ne suffit pas. Chaque mesure et chaque note doivent sonner comme un ritardando, comme si l'on voulait extraire la mélancolie de chacun, avec une volupté et une satisfaction dérivées des dissonances susmentionnées. » Malgré la brièveté relative de cette pièce, Brahms parvient à introduire une section centrale plus réconfortante en majeur, dont le « balancement » mélodique porte en lui un sens aigu de nostalgie.

Le deuxième intermezzo comporte une fois encore une section centrale en majeur. Cette fois, elle est clairement apparentée au sujet initial, dont les phrases terriblement agitées passent non seulement du mineur au majeur mais subissent aussi une transformation rythmique qui permet à leur forme thématique de se dérouler comme une tendre mélodie. À la fin, la phrase initiale qui ressemble à une mélodie revient, permettant à la musique de se détendre et de s'évanouir dans un nuage de nostalgie.

L'avant-dernier numéro a le ton le plus léger de toutes les dernières pièces pour piano de Brahms : un intermezzo en ut majeur entièrement construit sur la forme mélodique de ses premières mesures staccato. Il constitue le contrepoids idéal à la densité orchestrale et à la grandeur de la rhapsodie finale.

MISHA DONAT © 2020
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS

EINER DER TRAURIGSTEN, einsamsten Menschen, die ich kannte—der gleichwohl einen wunderbar schwarzen Humor pflegte—sagte kurz vor seinem Tod einmal zu mir: „Ich habe neulich die späten Klaviersachen von Brahms durchgespielt. So traurig sind die, so einsam.“

Oft spricht man über Spätwerke wie über eine eigene Gattung. Die letzten Selbstbildnisse Rembrandts stellen seinen körperlichen Verfall dar und zugleich seine gänzlich ungetrübte Meisterschaft. Die zunehmend labyrinthische Prosa von Henry James öffnet sich hin zu tiefsinnigen Beobachtungen—Sätze, lang wie die Schatten in der Abenddämmerung seiner Schöpferkraft.

Als Mozart sich dem Ende seines kurzen Lebens näherte, schien er zu leuchtkräftiger Schlichtheit zu finden. Für Beethoven dagegen, Musterbeispiel des späten Grüblers, gaben Taubheit und Leid seiner letzten Jahre Anlass für den Aufbruch zu neuen Ufern, fruchtbarer Wurzelgrund für die höchsten, dauerhaftesten Bäume.

BRAHMS Die letzten Klavierstücke

„IST IHNEN ÜBRIGENS aufgefallen, daß ich als Komponist deutlich Adieu gesagt habe?!“ So fragte Brahms seinen Verleger Fritz Simrock im September 1894. Hintergrund der Frage war der Umstand, dass die Melodie des letzten der 49 deutsche Volkslieder, die Brahms im Frühjahr desselben Jahres gesammelt und arrangiert hatte, dieselbe war, die er vier Jahrzehnte zuvor im langsamen Satz seiner Klaversonate op. 1 verwendet hatte. „Das letzte der Volkslieder“, schrieb Brahms weiter, „und dasselbe in meinem op. 1 stellen die Schlange vor, die sich in den Schwanz beißt, sagen also hübsch symbolisch—daß die Geschichte aus ist.“

Schon seit einigen Jahren betrachtete Brahms sein Lebenswerk als mehr oder weniger vollendet. 1890, nach

Brahms überlässt sich nicht der Einsamkeit, von der seine letzten Werke erzählen; stets ist er Meister seines Könnens und Empfindens. Überwinden kann er sie jedoch auch nicht. Das war es wohl, was mein Freund meinte mit seiner Bemerkung, die selber so viel Schmerz in sich trägt.

Brahms' letzte Klavierstücke, zwanzig Kostbarkeiten, sind gleichsam in höchste Sphären entrückte Salonmusik. Das Wort „Salon“ verweist dabei immer noch auf eine, wenn auch kleine, Hörerschaft. Vor meinem inneren Auge ist in diesem Salon jedoch außer Brahms niemand. Bei Schubert, dem Erzvater des kleinen Klavierstücks, spürt man bei aller schmerzlichen Melodik immer noch mitfühlende Zuhörer. Brahms jedoch, vor dem Ende seines Jahrhunderts und seines Lebens, sitzt allein an seinem Flügel. Diese kurzen Meisterwerke sind ein Loslassen, ein Erkunden, ein Zeitvertreib im Dämmerlicht, bevor die letzte Zigarre verlöscht.

STEPHEN HOUGH © 2020
Übersetzung FRIEDRICH SPRONDEL

der Komposition seines Streichquintetts G-Dur op. 111, vertraute er seinem Freund Eusebius Mandyczewski (der später die Gesamtausgabe seiner Werke besorgen sollte) an, dass in jüngster Zeit kein Versuch mit einem größeren Werk mehr Frucht getragen hätte und er vielleicht zu alt sei, um weiterzumachen. Ein Jahr darauf, in seiner lieb gewonnenen Sommerfrische in Bad Ischl im österreichischen Salzkammergut, schrieb Brahms sein Testament. Doch Berichte seines künstlerischen Ablebens erwiesen sich als stark übertrieben: Im selben Jahr, 1891, lernte er den Klarinettenisten Richard Mühlfeld kennen—eine Bekanntschaft, die ihn zu seinem Klarinetten trio op. 114 und dem Klarinettenquintett op. 115 inspirierten; die beiden Sonaten op. 120 sollten folgen. Und 1892, abermals in Ischl, nahm Brahms die

Arbeit an zwanzig Klavierstücken auf, die die vier Sammlungen opp. 116–119 bilden sollten.

Viele Werke aus Brahms' letzten Lebensjahren scheinen von Todesahnungen durchzogen zu sein. Sein letztes Werk, geschrieben nach der Beerdigung Clara Schumanns 1896, war eine Sammlung von elf Choralvorspielen, die mit „O Welt, ich muss dich lassen“ endete. Im selben Jahr entstanden die *Vier ernsten Gesänge*, von denen einer mit den Worten beginnt: „O Tod, wie bitter bist du“, wozu eine Folge absteigender Terzen erklingt—ein Intervall, dem in Brahms' Spätwerk beinahe der Rang eines Todessymbols zuwächst. Dasselbe Intervall spielt in einigen der Klavierstücke aus diesem letzten Jahrzehnt eine bedeutende Rolle.

Hört man Brahms' Klavierstücke von 1892, so kann man sich vorstellen, wie er in seinen letzten Jahren im Komponieren, vielleicht auch im Improvisieren Trost fand. In dieser Zeit erlebte er den Tod enger Freunde und Vertrauter: Sein Schwester Elise und die seit Jahren mit ihm befreundete Elisabet von Herzogenberg starben 1892, die Sängerin Hermine Spies im Folgejahr mit nur 36 Jahren; 1894 traf es den Bachbiografen Philipp Spitta, den Pianisten und Dirigenten Hans von Bülow und den Chirurgen Theodor Billroth.

Fantasien, op. 116, ist ein merkwürdiger Name für die Sammlung, die aus drei Capricci und vier Intermezzi besteht. Dieselben Titel—sie sollten zwischen erregten und ruhigeren Stücken unterscheiden—hatte Brahms vierzehn Jahre zuvor für eine ähnliche Sammlung benutzt; dieser allerdings, seinem Opus 76, hatte er den neutraleren Gesamttitel *Klavierstücke* gegeben.

Brahms hatte die Stücke op. 116 Fritz Simrock übersandt mit der Anweisung, sie in zwei Heften mit drei und vier Stücken herauszubringen; ein Wunsch, der erstaunt angesichts der großen Einheitlichkeit, die der Sammlung als Ganzer zugrunde liegt. Das letzte Stück ist, wie das erste, ein stürmisches Capriccio in d-Moll; in ihrer Mitte stehen

drei Intermezzi in E-Dur und e-Moll, die zusammen so etwas wie einen langsamen Satz bilden. Hinzu kommt allenthalben das Intervall der fallenden Terz—nicht zuletzt ganz am Anfang des heftig bewegten ersten Stücks. Das im Sarabandenrhythmus gefasste Thema des melancholischen a-Moll-Intermezzos mit seinem flüchtigen, verschatteten Mittelteil, das darauf folgt, ist ebenfalls von diesem melodischen Motiv geprägt.

Das dritte Stück, ein leidenschaftliches Capriccio in g-Moll mit auftrumpfendem Trio-Abschnitt, fungiert im Ganzen der Sammlung als Scherzo. Seine Eingangsphrase, die am Ende der Außenteile jeweils in eindrucklich augmentierter Form wiederkehrt, ist abermals von fallenden Terzen durchzogen; und die gleiche Phrase kehrt in der verzierten Reprise des Hauptthemas im anschließenden E-Dur-Intermezzo wieder. Dieses Stück, von Brahms ursprünglich „Nocturne“ genannt, ist eine seiner vollkommensten Miniaturen und zugleich ein Lehrstück, wie ein in sich perfekt gerundetes Stück in äußerster Ökonomie der Mittel komponiert werden kann.

„Andante con grazia ed intimissimo sentimento“ lautet die suggestive Tempobezeichnung der Nummer 5, des Intermezzo e-Moll. Seine zweitönig seufzenden Phrasen, die auffallend scharfe Dissonanzen auslösen, lassen das Metrum der Musik zunächst im Unklaren; erst im tröstlicheren Mittelteil wird es offenbart. Das vorletzte Stück in E-Dur andererseits hebt ganz ohne Einleitung als ein nostalgisches, bittersüßes Menuett an. Sein Thema besteht aus zwei Hauptzügen, einer breiten und ausdrucksvoll chromatischen Innenstimme, überwölbt von einer Reihen schrittweise absteigender Phrasen.

Das abschließende Capriccio ist im Stil äußerster Erregung gehalten; im Mittelteil kommt die Ruhelosigkeit der Musik auf ihren Höhepunkt. Die letzten Takte erinnern in Rhythmus und Harmonik an das erste Stück und schließen damit den Kreis der Sammlung.

Die drei **Intermezzi, op. 117**, nannte Brahms einmal „die Wiegenlieder meiner Schmerzen“. Ein wirkliches Wiegenlied ist zwar nur das erste Stück, doch in der gesamten Dreiergruppe herrschen die Lautstärkevorschriften *piano* und *pianissimo* vor, und alle drei Sätze liegen in Tempo und Stimmung nahe beieinander. Über dem ersten Stück zitierte Brahms zwei Zeilen aus einem schottischen Gedicht in der Übertragung Johann Gottfried Herders: „Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön! Mich dauert's sehr, dich weinen sehn.“ Im Moll-Mittelteil mit seinen sanft absteigenden Intervallen liegt die Vorstellung fließender Tränen geradezu nahe.

Das zweite Stück kommt erregter daher; doch hier wendet sich der Mittelteil von Moll nach Dur, das Material des Anfang wird ins Tröstliche gewendet. Der Mittelabschnitt des zutiefst melancholischen, das Tempo etwas anziehenden Schlusstückes, erklingt durchweg in ruhelosen Synkopen; der Reprise des Anfangsthemas wiederum gehen schwere Phrasen fallender Intervalle voraus, die erneut an Brahms' Symbol der Todesahnung denken lassen.

In den sechs **Clavierstücken, op. 118**, fehlt die Bezeichnung „Capriccio“ ganz, neu sind dagegen zwei andere Überschriften: „Ballade“ und „Romanze“. Beide Stücke (Nr. 3 und 5) bringen einen Mittelteil in einer fernen Tonart, der die Musik warm erglügen lässt. In der Ballade bildet die sanft strömende H-Dur-Melodie des Mittelteils, von weichen Terzen und Sexten umgeben und mit dem Una-corda-Pedal gespielt, einen scharfen Kontrast zu den volltönenden Staccato-Akkorden der g-Moll-Außenteile. Doch lässt Brahms das Stück nicht emphatisch enden, sondern führt in den Schlusstakten den Anfang der Melodie aus dem Mittelteil wieder ein, nun in der Haupttonart. Der Mittelteil der Romanze dagegen bleibt in der intimen Atmosphäre des gesamten Stücks, während die Musik sich zu einem graziösen Allegretto aufschwingt. Die Umrisse seines Themas entstammen

unüberhörbar der Binnenstimme des Andante-Hauptthemas.

Das Intermezzo zu Beginn unterscheidet sich von den übrigen Stücken der Sammlung darin, dass es sich in einem einzigen, spontanen Schwung zu entfalten scheint. Überdies lassen die Anfangstakte mit ihren Anklängen an F-Dur die Haupttonart kaum erkennen—sie wird erst in den Schlusstakten geklärt, wenn das Stück auf einem A-Dur-Akkord zur Ruhe kommt.

Das zarte zweite Intermezzo gehört zu den berühmtesten kürzeren Stücken Brahms'. Die Melodie seines Mittelteils, in melancholischem fis-Moll gehalten, wird in der linken Hand mit einem verborgenen Kanon in vergrößerten Notenwerten beantwortet. Auf die Ballade lässt Brahms ein düsteres Intermezzo folgen, dessen verhaltener Erregung ein Mittelteil von äußerster Erstarrung gegenübersteht; hier spielt in eigentümlich taktwidriger Weise die eine Hand das Echo der anderen.

Die dunkelgetönte Tonart es-Moll scheint sich in Brahms' Denken mit besonders trüber Stimmung verbunden zu haben; und es ist sicher kein Zufall, dass sowohl der langsame dritte Satz des Horntrios op. 40 als auch das letzte Stück des Opus 118 mit „*mesto*“ („traurig“) überschrieben sind. Das Klavierstück lässt an Orchesterfarben denken: Vielleicht ist es eine Klarinette, die den einstimmigen Anfang spielt, abgelöst von arpeggierten verminderten Akkorden wie von einer Harfe, die klingen, als wehe in kühler Wind durch die Musik. Den Mittelteil bildet ein feierlicher Marsch, in dessen Höhepunkt die Reprise der Anfangsmelodie hineinklingt. Am Ende erhebt die Melodie sich auf einen letzten kurzen, aber verzagten Höhepunkt, bevor ein langsam aufsteigendes es-Moll-Arpeggio düster den Vorhang vor der Musik schließt.

Ebenfalls in es-Moll endet die abschließende Rhapsodie der vier **Clavierstücke op. 119**, wenngleich auf sehr viel kraftvollere Weise. Eigentliche Haupttonart ist Es-Dur,



doch dem selbstbewussten Anfangsthema folgt ein eher verschatteter Einfall in Moll, der wiederum das freundliche Thema des Mittelteils hervorbringt. Als wolle er das Verhältnis zwischen den beiden Passagen hervorheben, lässt Brahms auf den Mittelteil den dunkleren Einfall folgen und bleibt in der geheimnisvollen Stimmung, indem er das Anfangsthema seinerseits zur „falschen“ Tonart hin abdunkelt. Erst ganz am Schluss erscheint das Anfangsthema in der ursprünglichen Form und Tonart. Doch hat sich eine derartige Gewalt aufgestaut, dass sich die Musik ebenso plötzlich wie dramatisch nach Moll wendet—bis hin zum Ende. Diese Wendung, in der die Musik der Kontrolle zu entgleiten scheint, könnte Brahms Schuberts Impromptu, D899 Nr. 2, in derselben Tonart abgelauscht haben, das zart beginnt, dann ebenfalls an Spannung zulegt und schließlich, voll wilder Verzweiflung, in Moll endet.

Von beständig abfallenden Terzen geprägt ist das erste Stück des Opus 119; jeden Ton hält der Spieler, bis die Kette vollständig ist. In der zweiten Hälfte überlappen die Terzketten einander und erzeugen so weitgespannte Dissonanzen. „Es wimmelt von Dissonanzen!“, schrieb Brahms im Mai 1893 an Clara Schumann. „Das kleine Stück ist ausnehmend melancholisch, und ,sehr langsam

zu spielen‘ ist nicht genug gesagt. Jeder Takt und jede Note muss wie ritard. klingen, als ob man Melancholie aus jeder einzelnen saugen wolle, mit Wollust und Behagen aus besagten Dissonanzen!“ Obgleich das Stück eher kurz ist, kann Brahms einen kurzen Dur-Mittelteil einschieben mit einer gleichsam wiegenden, sehnsüchtigen Melodie.

Das zweite Intermezzo weist ebenfalls einen Mittelteil in Dur auf. Hier bezieht er sich eindeutig auf das Anfangsthema, dessen atemlos dahineilende Phrasen nicht nur das Tongeschlecht wechseln, sondern auch den Rhythmus, sodass ihre thematische Kontur die Gestalt einer zärtlichen Melodie gewinnt. Am Ende des Anfangsthemas kehrt das liedhafte Thema wieder und erlaubt der Musik, sich zu beruhigen und in nostalgischer Unbestimmtheit zu verklingen.

Das vorletzte Stück schlägt von allen späten Klavierstücken den heitersten Ton an: ein spielerisches Intermezzo in C-Dur, das ganz der melodischen Kontur der Staccato-Takte seines Anfangs entspringt. Es bildet den idealen Gegensatz zur orchestralen Wucht und großen Geste der abschließenden Rhapsodie.

MISHA DONAT © 2020
Übersetzung FRIEDRICH SPRONDEL

