



MURRAY
PERAHIA **BRAHMS**

HANDEL VARIATIONS op. 24

RHAPSODIES op. 79

PIANO PIECES opp. 118 & 119



MURRAY
PERAHIA 1833-1897
JOHANNES **BRAHMS**

HANDEL VARIATIONS op. 24

RHAPSODIES op. 79

PIANO PIECES opp. 118 & 119

1 HANDEL VARIATIONS op. 24

26:09

Thema. Aria	1:06		
Variation 1	0:49	Variation 16	0:32
Variation 2	0:43	Variation 17	0:28
Variation 3	0:42	Variation 18	0:42
Variation 4	0:48	Variation 19	0:54
Variation 5	1:01	Variation 20	1:13
Variation 6	0:57	Variation 21	0:48
Variation 7	0:35	Variation 22	1:03
Variation 8	0:36	Variation 23	0:34
Variation 9	1:13	Variation 24	0:31
Variation 10	0:29	Variation 25	0:40
Variation 11	0:45	Fuga	4:53
Variation 12	0:55		
Variation 13	1:39		
Variation 14	0:37		
Variation 15	0:42		

TWO RHAPSODIES op. 79

- | | | |
|---|--|------|
| 2 | No. 1 Rhapsody in B minor <i>Agitato</i> | 9:01 |
| 3 | No. 2 Rhapsody in G minor <i>Molto passionato, ma non troppo allegro</i> | 6:14 |

SIX PIANO PIECES op. 118

- | | | |
|---|---|------|
| 4 | No. 1 Intermezzo in A minor <i>Allegro non assai, ma molto appassionato</i> | 1:50 |
| 5 | No. 2 Intermezzo in A major <i>Andante teneramente</i> | 5:10 |
| 6 | No. 3 Ballade in G minor <i>Allegro energico</i> | 3:30 |
| 7 | No. 4 Intermezzo in F minor <i>Allegretto un poco agitato</i> | 2:34 |
| 8 | No. 5 Romance in F major <i>Andante</i> | 3:55 |
| 9 | No. 6 Intermezzo in E-flat minor <i>Andante, largo e mesto</i> | 5:10 |

FOUR PIANO PIECES op. 119

- | | | |
|----|--|------|
| 10 | No. 1 Intermezzo in B minor <i>Adagio</i> | 3:35 |
| 11 | No. 2 Intermezzo in E minor <i>Andantino un poco agitato</i> | 4:16 |
| 12 | No. 3 Intermezzo in C major <i>Grazioso e giocoso</i> | 1:41 |
| 13 | No. 4 Rhapsody in E-flat major <i>Allegro risoluto</i> | 5:22 |

Recording: June 19–24, 2010; Funkhaus Berlin, Saal 1, Nalepastrasse, Germany

Producer: Andreas Neubronner · Recording Engineer: Christian Starke

Executive Producer: Valérie Groß · Project Co-ordinator: Tessa Fanelsa

Photos: Felix Broede · Artwork: [ec:ko] communications

© & © 2010 Sony Music Entertainment



JOHANNES BRAHMS

Variations and Fugue on a Theme by Handel op. 24 –
Two Rhapsodies op. 79 – Piano Pieces opp. 118 & 119

All the works featured in the present release may be said to mark end points in Brahms's creative oeuvre. The *Handel Variations*, for example, undoubtedly represent a high point among the various sets of variations that Brahms wrote over a period of barely ten years between around 1855 and 1865 and that include works for piano solo and piano duet. Conversely, he published his piano pieces in three distinct phases: first, between 1854 and 1856 (the *Scherzo op. 4* and the *Four Ballades op. 10*), then in 1879–80 (the *op. 76 Piano Pieces* and the *Two Rhapsodies op. 79*) and finally in 1892–93 (the *Fantasias op. 116*, the *Three Intermezzos op. 117* and the two sets of *Piano Pieces opp. 118* and *119*). The *Rhapsodies op. 79* represent a relative end point in Brahms's output for the piano, the *opp. 118* and *119 Piano Pieces*, by contrast, a definitive end point.

Brahms's various sets of variations occupy a special place in his output for the piano, for it was for the most part in these works that he developed an approach to variation technique that he then applied to other genres. His journey of exploration towards a historically authenticated model in which the melody is less important than the bass and the harmonization of the theme is particularly well documented by the works that he wrote before the *Handel Variations*, namely, the *Variations on a Theme of Schumann op. 9*, the *Variations on an Original Theme op. 21 no. 1* and the *Variations on a Hungarian Song op. 21 no. 2*. But extensive discussions with the violinist and

composer Joseph Joachim and various comments made to friends and acquaintances also attest to this journey. Whereas the poetic and contrapuntal *Schumann Variations op. 9*, with their many allusions to the works of Robert and Clara Schumann, are still geared to the idea of the melodic variation, the *op. 21 Variations* reveal what Michael Struck has termed “symptoms of the crisis” that beset Brahms in his whole attitude to the variation as a form. On the other hand, the *Handel Variations* that Brahms wrote in Hamm near Hamburg in 1861 are a clear and, indeed, elaborate example of a bass-oriented concept of the variation. As such, they may be interpreted as a kind of liberation, which is also true of the *Paganini Variations op. 35*. The *Schumann Variations op. 23* were written slightly later than the *op. 24 Handel Variations*. In this work for piano four hands, the composer once again engaged with the world of ideas of Robert Schumann. Brahms himself regarded his *Handel Variations* as “a great improvement” on his earlier works, as he told Breitkopf & Härtel in April 1862. This set of variations is based on the relatively simple theme of the *Aria con variazioni* from the first suite of Handel’s second set of *Suites de pièces pour le clavecin*, a theme on which Handel himself had already produced a set of five variations. In twenty-five variations, several of which are linked together in groups, Brahms unfurls a vast range of ideas from his arsenal of devices associated with the art of variation technique, before bringing together the principles of fugue and variation in the concluding Fuga, which begins as if it were a regular four-part fugue, before variation technique becomes increasingly important not only in the way in which the theme is varied on each successive statement but also in the interludes, culminating in the two-part coda at the end.

The *Two Rhapsodies op. 79* were composed in Pörtlach on the Würthersee in 1879 and were dedicated to the composer's friend in Leipzig, Elisabeth von Herzogenberg, with whom he often exchanged ideas on his new but as yet unpublished works. The *Rhapsodies* differ from the eight *Piano Pieces op. 76* of the same year largely by virtue of their length. Whereas the *Piano Pieces* are miniatures, each inhabiting a microcosm of its own, the *Rhapsodies* are noticeably longer and are additionally characterized by a powerful motoric impulse. Formally speaking, they contain elements of first-movement sonata form, which they redefine in original ways. They were already popular with Brahms's contemporaries, a popularity predicted by one of the composer's friends, the surgeon Theodor Billroth, shortly after they were published. In particular, he singled out the second of the two pieces. Brahms published these works at the same time as his second set of *Hungarian Dances for piano duet WoO 1 nos. 11–21*. And he often performed them in the same programme as his *Second Piano Concerto op. 83* of two years later. Just before these pieces went to press, Brahms revised the transition to the cantabile middle section of the *First Rhapsody*, a passage that had previously been designed for the most part along the lines of the coda, and reduced it to a mere five bars in length. Elisabeth von Herzogenberg, who was familiar with both versions, expressed her delight at the revision. The titles of both pieces seem to have been afterthoughts. In early programmes they were still called "Caprices", while the autograph of the first piece is headed "Capriccio". In response to an enquiry from the composer, their dedicatee expressed certain misgivings at the ultimate choice of "Rhapsodies", describing it as a "cloak of mist", but Brahms nonetheless retained it.

The ten *Piano Pieces opp. 118* and *119* that Brahms published in the year of his sixtieth birthday likewise pick up ideas already adumbrated in the piano pieces published the previous year, namely, the *Seven Fantasias op. 116* and the *Three Intermezzos op. 117*. In the case of these earlier sets he had chosen vaguely poetic titles, but he now opted for the neutral *Piano Pieces*, a title that Elisabeth von Herzogenberg had already preferred in the case of the *op. 79 Rhapsodies*. On completing his *opp. 118* and *119* sets, Brahms wrote no more piano music and published only a handful of new works and arrangements, namely, the forty-nine *German Folk Songs WoO 33*, the two *Clarinet Sonatas op. 120* and the *Four Serious Songs op. 121* for bass and piano. The *Fantasias* and *Intermezzos* were already notable for their mood of resignation and melancholy, but this mood is even more pronounced in the *opp. 118* and *119* sets. Additionally, the more understated pieces – especially the *Intermezzos* – clearly outnumber the more powerful, chordal pieces such as the *Ballade op. 118 no. 3* and the final *Rhapsody op. 119 no. 4*. Even the composer's contemporaries registered these moods, while also demonstrating their appreciation of Brahms's compositional mastery. But these pieces also had a forward-looking potential that finds expression, for example, in their tendency towards dissonant sonorities. Of some significance in this context is a passage in the correspondence between Brahms and Clara Schumann. In late May 1893 he wrote to Clara to inform her that he was tempted to send her a manuscript copy of the *Intermezzo op. 119 no. 1*: "It teems with discords. [...] Every bar and every note must be played as if *ritardando* were indicated and one wished to draw the melancholy out of each one of them, and voluptuous joy and comfort out of the discords."

In December 1893 Clara expressed her surprise at the fact that the printed version of the second piece differed in places from the earlier version that Brahms had sent her. She thought that a passage at the start of the recapitulation sounded “too harsh” and wondered if the edition contained “printer’s errors”, but Brahms wrote back to justify the passage, adding on a note of vague irony that it “could not be attacked in a court of law” and was “theoretically unimpeachable”. The strikingly intimate tone of the *Intermezzos* in particular was summed up by the musicologist Philipp Spitta in a highly subjective letter to the composer: “They are ideal for slowly imbibing in silence and isolation, not only to think about afterwards but also to think about in advance. [...] ‘Intermezzos’ have preconditions and consequences, which every performer and listener must take into account in the present case.” Certainly, these pieces are not easily accessible, but their “riches”, as Clara Schumann put it, are hugely rewarding, for there is always something new to be discovered in them.

Katrin Eich
Translation: Stewart Spencer



JOHANNES BRAHMS

Variationen und Fuge über ein Thema von Händel op. 24 –
Zwei Rhapsodien op. 79 – Klavierstücke opp. 118 & 119

Bei den Kompositionen dieser Einspielung handelt es sich ausnahmslos um Werke, die gewissermaßen Ziel- oder Endpunkte in Johannes Brahms' Schaffen markieren. So stellen die *Händel-Variationen op. 24* unter Brahms' Variationenfolgen für ein Klavier zu zwei beziehungsweise zu vier Händen, die er in einem Zeitraum von knapp zehn Jahren zwischen Mitte der 1850er- und Mitte der 1860er-Jahre schuf, fraglos einen Höhepunkt dar. Klavierstücke veröffentlichte er hingegen in drei getrennten Phasen: zunächst 1854/56 (*Scherzo op. 4*, *Balladen op. 10*), dann 1879/80 (*Klavierstücke op. 76*, *Rhapsodien op. 79*) und schließlich nochmals 1892/93 (*Klavierstücke op. 116 bis op. 119*). Dabei markieren die *Rhapsodien op. 79* einen relativen, die *Klavierstücke op. 118* und *op. 119* einen definitiven Endpunkt des Brahms'schen Klavierschaffens.

In seinem Klavierœuvre haben die Variationenfolgen einen besonderen Stellenwert. Denn Brahms entwickelte überwiegend in diesen Kompositionen ein Variationskonzept, das er schließlich auch in anderen Gattungen einsetzte. Seinen Weg hin zu einem historisch verbrieften Modell, bei dem weniger die Melodie als vielmehr Bass und Harmonik des Themas im Zentrum stehen, dokumentieren besonders die entsprechenden Werke vor den *Händel-Variationen*: die *Variationen über ein Thema von Schumann op. 9* sowie die *Variationen über ein eigenes Thema op. 21 Nr. 1* und die *Variationen über ein ungarisches Lied op. 21 Nr. 2*. Aber auch intensive Diskussionen mit

dem Geiger und Komponisten Joseph Joachim und verschiedene Aussagen gegenüber Freunden und Bekannten zeugen von diesem Weg. Sind die poetisch-kontrapunktischen *Schumann-Variationen op. 9* mit ihren vielen Anspielungen auf Werke Robert und Clara Schumanns noch stark auf melodische Variation hin ausgerichtet, zeigen die *Variationen op. 21* »Symptome der Krise« (Michael Struck), in die Brahms' Variationendenken und -schaffen geraten war. Die *Händel-Variationen*, die Brahms 1861 in Hamm bei Hamburg schrieb, bilden hingegen das bassorientierte Variationskonzept ebenso deutlich wie kunstvoll aus. Sie lassen sich somit als eine Art Befreiung verstehen, was ähnlich auch für die *Paganini-Variationen op. 35* gilt. In den etwas später als *Opus 24* komponierten *Schumann-Variationen op. 23* für ein Klavier zu vier Händen arbeitete sich Brahms dagegen noch einmal mehr an Robert Schumann ab. Brahms selbst hielt seine *Händel-Variationen* »für viel besser« als seine früheren Werke, wie er im April 1862 an den Verlag Breitkopf & Härtel schrieb. Der Variationsfolge liegt das relativ schlichte Thema der *Aria con variazioni* aus Händels *Suite Nr. 1* der *Suites de pièces pour le clavecin* (zweite Sammlung) zugrunde, über das schon Händel fünf Variationen geschrieben hatte. In 25 (teilweise gruppierbaren) Variationen breitete Brahms ein enormes Spektrum seiner Variationenkunst aus, um in der abschließenden Fuga Prinzipien von Fuge und Variation zu verknüpfen: So beginnt sie wie eine reguläre vierstimmige Fuge, doch gewinnt die variative Ausgestaltung sowohl der Themendurchführungen als auch der Zwischenstücke bis hin zur zweiteiligen Coda zunehmend an Bedeutung.

Die beiden 1879 in Pörttschach am Wörthersee komponierten *Rhapsodien op. 79* widmete Brahms der Leipziger Freundin Elisabeth von Herzogenberg, mit der er sich häufig über seine neuen, noch nicht gedruckten Kompositio-

nen austauschte. Die *Rhapsodien* unterscheiden sich von den im gleichen Jahr publizierten acht *Klavierstücken op. 76* zunächst vor allem durch den Umfang. Sind die *Klavierstücke* mehr mikrokosmisch, miniaturhaft angelegt, weisen die *Rhapsodien* jeweils eine größere Ausdehnung auf. Darüber hinaus kennzeichnet sie ein stark motorischer Bewegungsimpuls. Formal sind die Stücke in gewisser Weise an der Sonatenhauptsatzform orientiert, die sie originell umfunktionieren. Bereits bei Brahms' Zeitgenossen waren sie sehr beliebt, was der mit dem Komponisten befreundete Chirurg Theodor Billroth kurz nach der Publikation insbesondere für die *Zweite Rhapsodie* treffend vorausgesagt hatte. Brahms publizierte die Stücke zeitgleich mit seiner zweiten Serie *Ungarischer Tänze für ein Klavier zu vier Händen* (WoO 1 Nr. 11–21) und kombinierte sie bei eigenen Aufführungen gern mit dem zwei Jahre später veröffentlichten *Zweiten Klavierkonzert op. 83*. Bevor die Drucklegung begann, komprimierte Brahms in der *Ersten Rhapsodie* noch den ursprünglich weitgehend wie die Coda des Stückes gestalteten Übergang in den kantabel fließenden Mittelteil zu einer fünftaktigen endgültigen Fassung. Elisabeth von Herzogenberg, die beide Versionen kannte, zeigte sich von der neuen Fassung begeistert. Der Titel der beiden Stücke stand nicht von vornherein fest. Insbesondere auf frühen Programmen hießen sie noch »Capricen« und das erste Stück im Manuskript »Capriccio«. Auf Nachfrage des Komponisten hin hatte die Widmungsträgerin leichte Bedenken gegen das »Nebelkleid« des schließlich gewählten Titels »Rhapsodien« geäußert, den Brahms jedoch beibehielt.

Auch die zehn *Klavierstücke op. 118* und *op. 119*, die Brahms im Jahr seines 60. Geburtstages publizierte, schließen an im Vorjahr gedruckte Klavierwerke an, nämlich an die *Sieben Fantasien op. 116* und die *Drei Inter-*

mezzi op. 117. Hatte er dort noch leicht poetisierende Übertitel gewählt, blieb er nun bei dem neutralen Titel »Klavierstücke«, den Elisabeth von Herzogenberg schon für *Opus 79* favorisiert hatte. Nach den *Opera 118* und *119* schrieb Brahms keine Klaviermusik mehr und veröffentlichte kaum noch weitere Werke und Bearbeitungen. Zu seinen Lebzeiten folgten nur noch die 49 *Deutschen Volkslieder WoO 33*, die beiden *Klarinettensonaten op. 120* und die *Vier ernsten Gesänge op. 121* für eine Basstimme und Klavier. Fast noch stärker als die im Vorjahr veröffentlichten *Fantasien* und *Intermezzi* sind die *Klavierstücke* von resignativen, melancholischen Stimmungen durchzogen. Dabei bilden die verhalteneren Stücke (zumeist *Intermezzi*) ein merkliches Übergewicht gegenüber kraftvolleren, akkordbetonten Gegenpolen wie der *Ballade op. 118 Nr. 3* und der abschließenden *Rhapsodie op. 119 Nr. 4*. Schon die Zeitgenossen nahmen diese Stimmungen deutlich wahr, waren jedoch auch von Brahms' kompositorischer Meisterschaft eingenommen. Für ihre Zeit haben die Stücke zugleich ein zukunftsweisendes Potenzial, das beispielsweise in einem Hang zu dissonanten Klängen zum Ausdruck kommt. Bezeichnend hierfür ist ein Auszug aus dem Briefwechsel mit der Künstlerfreundin Clara Schumann. So kündigte Brahms der Freundin Ende Mai 1893 ein Manuskript des *Intermezzos op. 119 Nr. 1* folgendermaßen an: »Es wimmelt von Dissonanzen! [...] Jeder Takt und jede Note muß wie ritard.[ando] klingen, als ob man Melancholie aus jeder einzelnen saugen wolle, mit Wollust und Behagen aus besagten Dissonanzen!« Und Clara Schumann wunderte sich im Dezember 1893 über die Druckfassung des *Intermezzos op. 119 Nr. 2*, die sich teilweise von einer früheren Fassung unterschied, die Brahms ihr überlassen hatte. Sie meinte, eine Stelle am Anfang des Repräsententeils klänge »doch gar zu hart«, nahm sogar an, es müsse sich teilweise um »Druckfehler«

handeln. Doch der Komponist rechtfertigte sich mit leiser Ironie und meinte, der Stelle sei »vor Gericht [...] nicht beizukommen«, sie sei »theoretisch unanfechtbar«. Den besonderen intimen Zug gerade der Intermezzi brachte der Musikforscher Philipp Spitta in einem subjektiven Schreiben an Brahms zum Ausdruck: »Sie sind recht zum langsamen Aufsaugen in der Stille und Einsamkeit, nicht nur zum Nach-, sondern auch zum Vordenken [...]. ›Zwischenstücke‹ haben Voraussetzungen und Folgen, die in diesem Falle ein jeder Spieler und Hörer sich selbst zu machen hat.« In der Tat ist der Zugang zu diesen Stücken nicht ganz leicht, doch man wird durch ihren »Reichtum« (Clara Schumann) belohnt, indem es in ihnen immer wieder Neues zu entdecken gibt.

Katrin Eich

JOHANNES BRAHMS

Variations et fugue sur un thème de Haendel op. 24 –
Deux Rhapsodies op. 79 – Klavierstücke op. 118 & op. 119

Les compositions qui figurent sur le présent enregistrement constituent toutes sans exception des pièces qui marquent en un sens un point extrême dans la création de Johannes Brahms. C'est ainsi que les *Variations sur un thème de Haendel* représentent incontestablement un sommet parmi les suites de variations que Brahms a écrites pour un piano à deux ou quatre mains entre le milieu des années 1850 et le milieu des années 1860. En revanche, ses pièces pour piano ont été publiées en trois phases distinctes : une première de 1854 à 1856 (*Scherzo op. 4, Ballades op. 10*), une deuxième en 1879-1880 (*Klavierstücke op. 76, Rhapsodies op. 79*) et une dernière, enfin, en 1892-1893 (*Klavierstücke op. 116–op. 119*). Les *Rhapsodies op. 79* marquent ainsi un terme relatif, et les *Klavierstücke op. 118* et *119* un terme définitif dans l'œuvre de Brahms pour le piano.

Les suites de variations occupent une place particulière dans son œuvre pour piano. En effet, Brahms y a élaboré de façon privilégiée un concept de variations qu'il mettra ultérieurement en œuvre dans d'autres genres encore. Le parcours qui l'a mené à un modèle historiquement reconnu, où la basse et l'harmonie du thème prennent le pas sur la mélodie, trouve une excellente illustration dans les œuvres suivantes, antérieures aux *Variations sur un thème de Haendel* : les *Variations sur un thème de Schumann op. 9*, ainsi que les *Variations sur un thème original op. 21 n° 1* et les *Variations sur un thème hongrois op. 21 n° 2*. Des discussions animées avec le violoniste et compo-

siteur Joseph Joachim et plusieurs déclarations à des amis et des connaissances témoignent également de cette orientation. Si les *Variations sur un thème de Schumann*, empreintes d'une poésie contrapuntique et regorgeant d'allusions à des œuvres de Robert et Clara Schumann, sont encore très centrées sur la variation mélodique, les *Variations op. 21* présentent des « symptômes de la crise » (Michael Struck) que traversaient la pensée et la création brahmsienne en matière de variations. Les *Variations sur un thème de Haendel* que Brahms écrit en 1861 à Hamm près de Hambourg développent quant à elles avec autant de clarté que d'art ce concept de variations centrées sur la basse. On peut donc y voir une sorte de libération, que l'on retrouve dans les *Variations sur un thème de Paganini op. 35*. Dans les *Variations sur un thème de Schumann op. 23* pour piano à quatre mains composées un peu plus tard que l'opus 24, Brahms s'évertue en revanche à rendre un hommage encore plus appuyé à Robert Schumann. Brahms lui-même considérait que ses *Variations sur un thème de Haendel* étaient « bien meilleures » que ses travaux antérieurs, comme il l'écrit en avril 1862 aux éditeurs Breitkopf & Härtel. Cette suite de variations repose sur le thème relativement simple de l'*Aria con variazioni* de la *Suite n° 1* tirée des *Suites de pièces pour le clavecin* (deuxième recueil) de Haendel, une œuvre sur laquelle ce dernier avait déjà composé lui-même cinq variations. Brahms déploie tout le spectre de son art en vingt-cinq variations (dont certaines peuvent être groupées entre elles), avant de lier dans la *Fuga* finale des principes de la fugue et de la variation : alors qu'elle se présente dans un premier temps comme une fugue régulière à quatre voix, le façonnement en variations, tant du développement thématique que des parties intermédiaires, prend une importance accrue jusqu'à la coda en deux parties.

Brahms a dédié les deux *Rhapsodies op. 79* composées en 1879 à Pörtschach, au bord du Wörthersee, à son amie de Leipzig, Elisabeth von Herzogenberg, avec qui il discutait souvent de ses nouvelles compositions, encore inédites. Les *Rhapsodies* se distinguent principalement par leur envergure des huit *Klavierstücke op. 76* publiés la même année. Alors que les *Klavierstücke* relèvent du microcosme, de la miniature, les *Rhapsodies* présentent nettement plus d'ampleur. Elles se caractérisent en outre par une forte impulsion motrice. Ces pièces suivent d'assez près la forme d'un premier mouvement de sonate, qu'elles transforment toutefois avec originalité à d'autres fins. Les contemporains de Brahms les apprécièrent déjà beaucoup, comme l'avait prédit à juste titre, s'exprimant surtout à propos de la *Seconde Rhapsodie*, le chirurgien Theodor Billroth, un ami du compositeur, peu après leur publication. Brahms publia ces pièces en même temps que sa deuxième série de *Danses hongroises pour piano à quatre mains (WoO 1 n^{os} 11-21)* et, dans ses propres concerts, il les associait volontiers à son *Second Concerto pour piano op. 83* publié deux ans plus tard. Avant de la livrer à l'imprimeur, Brahms condensa la transition de la *Première Rhapsodie* qui débouche dans la partie médiane fluide et cantabile et dont la première mouture se présentait encore largement comme la coda du morceau, en une version définitive en cinq mesures. Cette seconde version remporta tous les suffrages d'Elisabeth von Herzogenberg, qui connaissait les deux. Le titre des deux pièces n'avait pas été définitivement établi. Sur des programmes antérieurs, elles figurent encore sous le nom de « Caprices » et le manuscrit présente la première pièce comme un « Capriccio ». Interrogée par le compositeur, la dédicataire avait exprimé quelques réserves à propos du « vêtement de brume » qui enveloppait selon elle le terme de « Rhapsodies » pour lequel Brahms avait fini par se décider, et qu'il conserva pourtant.

Les dix *Klavierstücke op. 118* et *119* que Brahms publia l'année de ses 60 ans se rattachent, eux aussi, aux pièces pour piano éditées l'année précédente, et plus précisément aux *Sept Fantaisies op. 116* et aux *Trois Intermezzi op. 117*. S'il avait encore choisi en l'occurrence des titres vaguement poétiques, il s'en tint désormais à la désignation très neutre de *Klavierstücke* (pièces pour piano), qu'Elisabeth von Herzogenberg avait déjà privilégiée pour l'*opus 79*. Après les *opus 118* et *119*, Brahms ne composa plus de musique pour piano et ne publia presque plus d'œuvres nouvelles ou d'arrangements. Il n'édita plus de son vivant que les 49 *Deutsche Volkslieder op. 121 WoO 33*, les deux *Sonates pour clarinette op. 120* et les *Vier ernste Gesänge* (Quatre chants sérieux) pour une voix de basse et piano. Plus encore que les *Fantaisies* et les *Intermezzi* publiés l'année précédente, les *Klavierstücke* sont parcourus de sentiments résignés, mélancoliques. Les pièces au climat retenu (des *Intermezzi* surtout) font ici contrepoids aux pièces plus puissantes, aux accords marqués, comme la *Ballade op. 118 n° 3* ou la dernière *Rhapsodie op. 119 n° 4*. Ces humeurs n'échappèrent pas aux auditeurs de l'époque, qui furent également conquis par la remarquable maîtrise de l'écriture brahmsienne. Ces pièces semblent par ailleurs anticiper l'avenir, ne fût-ce que par leur propension aux dissonances. Un extrait de la correspondance de Brahms avec Clara Schumann le montre fort bien. À la fin du mois de mai 1893, Brahms présentait ainsi à son amie musicienne un manuscrit de l'*Intermezzo op. 119 n° 2* en ces termes : « Il fourmille de dissonances ! [...] Chaque mesure et chaque note doit être ritard.[ando] comme si l'on voulait aspirer la mélancolie de chacune d'elle, la tirer avec volupté et bien-être des dites dissonances ! » Quant à Clara Schumann, elle ne dissimula pas son étonnement en décembre 1893 en découvrant la version éditée de l'*Intermezzo op. 119 n° 2*, qui s'éloignait partiellement d'une version

antérieure que Brahms lui avait transmise. Selon elle, un passage du début de la reprise sonnait « vraiment trop durement », et elle allait jusqu'à supposer qu'il s'agissait pour une part de « fautes d'impression ». Mais le compositeur se justifia avec une légère ironie, affirmant que ce passage ne pouvait « être déféré en justice », qu'il était « théoriquement inattaquable ». Le musicologue Philipp Spitta a exprimé le caractère particulièrement intime de ces pièces, et surtout des *Intermezzi*, dans une lettre subjective adressée à Brahms : « Vous vous abîmez directement dans la lente absorption dans le silence et la solitude, dans la réflexion mais aussi dans l'anticipation. [...] Des "intermèdes" possèdent des présuppositions et des conséquences, qu'ici l'interprète ou l'auditeur est invité à se créer lui-même. » De fait, l'accès à ces pièces n'est pas d'une grande facilité, mais on en est récompensé par leur « richesse » (Clara Schumann). En effet, il y a toujours quelque chose de nouveau à y découvrir.

Katrin Eich

Traduction : Odile Demange



Bach
Partitas 2, 3 & 4
88697400832



Bach
Partitas 1, 5 & 6
88697565602



Bach
The Complete English Suites
2 CD set
88697310502



Perahia plays Chopin
5 CD set
88697648232



Beethoven
Piano Sonatas
Opp. 26, 14 & 28
88697424792



Beethoven
The Complete Piano Concertos
3 CD set
88697102902



88697788782