

07.12. 2019 20:00
Grand Auditorium
Samedi / Samstag / Saturday
Récital de piano

Grigory Sokolov piano

Wolfgang A. Mozart (1756–1791)

Präludium (Fantasie) und Fuge in C-Dur (do majeur) KV 394 (–1782)

Sonate für Klavier N° 11 A-Dur (la majeur) KV 331 (1783)

Andante grazioso

Menuetto. Trio

Alla turca. Allegretto

Rondo a-moll (la mineur) KV 511 (1787)

45'

—

Johannes Brahms (1833–1897)

Sechs Klavierstücke op. 118 (1893)

N° 1: Intermezzo. Allegro non assai, ma molto appassionato

N° 2: Intermezzo. Andante teneramente

N° 3: Ballade. Allegro energico

N° 4: Intermezzo. Allegretto un poco agitato

N° 5: Romanze. Andante – Allegretto grazioso

N° 6: Intermezzo. Andante, largo e mesto

Vier Klavierstücke op. 119 (1893)

N° 1: Intermezzo. Adagio

N° 2: Intermezzo. Andantino un poco agitato

N° 3: Intermezzo. Grazioso e giocoso

N° 4: Rhapsodie. Allegro risoluto

42'

Den **Handys**geck



Affinités sélectives : Brahms, Mozart et le piano viennois

Nicolas Dufetel

Lorsque Brahms déclara à son ami le chef d'orchestre Hermann Levi que jamais il ne composerait de symphonie, parce qu'il était paralysé par les pas d'un « géant » qu'il entendait marcher derrière lui, c'est à Beethoven qu'il pensait. « *Ich werde nie eine Symphonie komponieren. Du hast keinen Begriff davon, wie es unsereinem zu Mute ist, wenn er immer so einen Riesen hinter sich marschieren hört.* » (« Je ne composerai jamais de symphonie. Tu n'as pas la moindre idée de ce que c'est que d'entendre toujours marcher derrière soi un géant! ») Dans ces propos célèbres, rapportés par Levi au biographe de Brahms Max Kalbeck, il faut comprendre que Beethoven était un modèle aussi intimidant que vraisemblablement insurpassable. C'est bien son ombre tutélaire qui plane sur la *Première Symphonie* de Brahms, finalement achevée en 1876. Hans von Bülow la surnomma « la Dixième de Beethoven » — et on doit aussi à son esprit aiguisé la formule qui place les trois « B » de la musique (Bach-Beethoven-Brahms) dans un réseau d'héritage, de filiation et d'influences. Ainsi Beethoven et Brahms forment-ils un binôme dans lequel le second a réussi à assimiler et utiliser l'héritage du premier afin de créer son propre style. Cependant, cette relation privilégiée fait passer au second plan les affinités particulières que Brahms ressentait pour la musique de Mozart, qui incarne lui aussi (et peut-être davantage) le modèle du classicisme viennois. Brahms, depuis ses débuts d'enfant prodige à Hambourg jusqu'à ses dernières œuvres à Vienne, a en effet toujours admiré, joué et étudié Mozart. Mais un autre lien unit les deux compositeurs : celle d'une affinité particulière avec les pianos viennois, fruit

d'une évolution entre l'époque de Mozart, avec les instruments de Stein, et leur aboutissement avec ceux de Graf et Streicher, privilégiés de Brahms.

« *Ich schwelge in Mozart* » (« *Je me régale avec Mozart* »)

Mozart appartient au répertoire du jeune Brahms qui commença lui aussi sa carrière comme un enfant prodige. À dix ans, lors de son premier concert attesté, en 1843, il joue le *Quintette à vent avec piano op. 16* de Beethoven et un *Quatuor avec piano* de Mozart, sans doute le KV 478 (ses propres quatuors avec piano en seront d'ailleurs influencés). Alors qu'un impresario proposait de l'emmener en Amérique pour suivre une carrière de virtuose, le *Wunderkind* resta finalement à Hambourg pour étudier sérieusement avec Eduard Marxsen. Ce dernier, élève d'Ignaz von Seyfried, lui-même élève de Mozart qui avait connu Haydn et Beethoven, oriente logiquement son élève vers Vienne et lui fait approfondir sa connaissance du répertoire : Bach (*Clavier bien tempéré*), Schubert, Czerny, Clementi, Cramer, Hummel... S'il ne lui fait pas étudier les contemporains comme Chopin et Schumann, il lui fait découvrir les transcriptions de Liszt et de Thalberg. En 1849, il joue par exemple en concert la *Sonate op. 53* (« *Waldstein* ») de Beethoven et des *Variations sur un thème de Mozart* par Thalberg.

Brahms est marqué à quinze ans par une représentation, à Hambourg, des *Noces de Figaro*, le premier opéra qu'il entendit. À partir des années 1850, Mozart est souvent mentionné dans sa correspondance avec ses amis Joseph Joachim et Clara Schumann, tous deux complices de sa passion mozartienne. Il encourage Clara à jouer ses concertos pour piano, où, écrit-il, on peut « *puiser à une réelle source de jouvence* » ; le *Concerto en ut mineur KV 491* lui apparaît comme un « *miracle de l'art plein de géniales inspirations* ». Clara le remercie de l'avoir initiée à cet univers : « *Ma première réaction fut de t'embrasser en remerciement pour m'avoir procuré ce plaisir. Quelle musique ! Ces adagios ! Je n'ai pu retenir mes larmes comme je les jouais tous les deux. L'Adagio du do majeur m'a particulièrement affectée — bénédiction céleste qui parcourt l'œuvre. Le premier*



Clara Schumann que Brahms encourage à jouer les concertos pour piano de Mozart

mouvement – quelle splendeur ; le dernier en la majeur : ne dirait-on pas que des étincelles volent hors de l'instrument ? comme tout respire ensemble. »

En 1856, année qui fut à la fois celle de la mort du mentor Schumann et du centenaire de la naissance de Mozart, Brahms écrit à Clara qu'il se « régale » dans ses sonates pour piano (« *Ich schwelge in Mozarts Sonaten* »). Mais **c'est tout Mozart qu'il étudie et qu'il admire : le 26 janvier, pour le concert de gala « anniversaire », il joue le Concerto en ré mineur KV 466, une de ses œuvres favorites, dans la tonalité de son propre premier concerto.** Il écrit même une cadence que Clara Schumann reprendra l'année suivante au Gewandhaus de Leipzig (on doit aussi à Brahms des cadences pour les *Concertos KV 453 et 491*). En 1861, il joue avec elle le *Concerto pour deux pianos* à Hambourg. L'année suivante, il s'installe à Vienne où règne encore le souvenir de Haydn, Beethoven et Mozart. Une de ses premières visites est pour le pianiste Julius Epstein, qui vivait dans la maison où Mozart avait composé *Les Noces de Figaro*, Domgasse 5. On peut imaginer son émotion en jouant pour Epstein dans les murs où avait vu le jour l'opéra qui l'avait tant marqué.

À propos des modèles et de la « Bildung » du jeune Brahms, Brigitte François-Sappey écrit que « Mozart est son dieu. Plus les années passent, plus il voit en lui la perfection absolue. Henschel et Zemlinsky ont témoigné que Mozart était à ses yeux « l'insurpassable maître de la forme ». Il a observé de très près la subtilité de ses architectures, l'ambiguïté de sa respiration phraséologique. Mozart résonnera en lui jusque dans son tardif Quintette pour clarinette et cordes. » (*Johannes Brahms. Chemins vers l'absolu*). Schönberg, qui reconnut le lien entre Mozart et Brahms, écrit que ce dernier lui avait fait comprendre ce qu'il avait saisi inconsciemment chez le premier, notamment la question du discours et de la *phrase* en musique.

Analyser, étudier, publier

Brahms réalisa aussi ce que l'on appellerait aujourd'hui des « recherches » sur l'œuvre de Mozart. Il annote abondamment les volumes de la biographie que Otto Jahn fait paraître à partir du centenaire de 1856 et réserve le même sort au catalogue de Köchel (1862) que Joachim lui a offert à Noël en 1863. Le volume, conservé à la Gesellschaft der Musikfreunde de Vienne, comporte de nombreuses annotations (Brahms souligne par exemple les numéros de KV 450, 453, 466, 467, 482, 488, correspondant certainement à ses concertos favoris). Ses corrections, portant sur des attributions, des dates, etc., seront prises en considération pour les éditions suivantes. Mozart a aussi sa place dans ses études théoriques, orientées principalement vers le contrepoint. Son manuscrit intitulé « Octaven und Quinten und Anderes » (« Octaves et Quintes et autres »), qui réunit presque cent quarante exemples de différentes compositions du 16^e au 19^e siècles, en comporte une dizaine de Mozart (*Così fan tutte*, *Idoménée*, *Don Giovanni*, *La Flûte enchantée*, *Symphonie « Jupiter »*, sonates pour piano, etc.).

À la tête de la Gesellschaft der Musikfreunde entre 1872 et 1875, Brahms dirige trois œuvres chorales de Mozart : l'Aria *Ch'io mi scordi di te* KV 505, la cantate *Davide Penitente* KV 469 et l'offertoire *Venite populi* KV 260, dont il réalise même une édition. Son engagement atteint son sommet avec l'édition du *Requiem* qui paraît en 1877, dans le cadre de l'édition monumentale publiée

par Breitkopf & Härtel. Son collaborateur George Henschel rapporte qu'il scruta les manuscrits avec un très grand soin du détail : « *Nous avons lu ensemble le manuscrit du Requiem de Mozart, que Brahms avait étudié pour une nouvelle édition. J'admirais le grand soin qu'il prit avec les révisions de la partition. Chaque note de Süßmayr était distinguée de celles de Mozart.* » Brahms, qui étudia soigneusement les deux manuscrits disponibles (celui de Mozart et celui complété par son élève) avait pour objectif de différencier ce qu'avait laissé Mozart de ce qu'avaient complété ses élèves. « *Je viens de faire un travail compliqué d'édition : le Requiem de Mozart* », écrivit-il laconiquement à Joachim. En 1886, après la partition, il publie son « Revisionsbericht » dans lequel il explique sa démarche et les choix qu'il a opérés. On ne s'étonnera pas que Brahms se soit aussi intéressé aux manuscrits, qu'il collectionna. Le clou de sa collection était sans doute celui de la *Symphonie en sol mineur KV 550* que lui offrit la Landgräfin Anna von Hesse en remerciement de la dédicace de son *Quintette op. 3*.

Mozart, Brahms et le piano viennois

L'histoire du piano est celle d'une succession d'influences, de perfectionnements et même de liens familiaux. Vienne fut au 18^e siècle un des deux principaux centres du piano : avec l'école anglaise, l'école viennoise fut en effet, à l'époque de Haydn, Mozart et Beethoven, la plus active et la plus innovante. Elle fut fondée par Johann Andreas Stein (1728–1792), actif à Augsburg, à qui l'on doit l'invention de procédés, comme la « *Prellmechanik* » (simplification de celle de Cristofori, considéré comme l'inventeur du forte-piano vers 1725), qui participèrent à l'évolution du pianoforte et à l'établissement de l'école viennoise. Mozart visita Stein à Augsburg en 1777. Il joua son propre *Concerto pour trois claviers KV 242* avec lui, sur ses instruments, qu'il loua dans une lettre à son père. Les pianos Stein se développèrent à Vienne et inspirèrent Anton Walter (1752–1826), qui s'installa dans la capitale autrichienne en 1780, quelques mois seulement avant Mozart. C'est à ce facteur, devenu en 1790 fournisseur officiel de l'Empereur, que Mozart acheta en 1782 un instrument qui est aujourd'hui conservé à Salzbourg. Mais le lien instrumental

entre Mozart et Brahms remonte cependant à Stein, dont la fille et le gendre continuèrent la tradition sous le nom de Streicher.

Au cours de sa carrière et de ses voyages, Brahms joua sur différents pianos (Bösendorfer, Steinweg Nachfolger, Steinway, Blüthner, Bechstein, etc.), mais c'est aux facteurs viennois que sa préférence est restée. D'abord à Conrad Graf (1782–1851), dont les pianos construits entre 1811 et 1840 environ représentent, pour certains historiens de l'instrument, l'aboutissement de la facture viennoise. Construits presque exclusivement en bois et refusant la plupart des avancées de la facture comme les cadres métalliques, ils furent joués avec prédilection par Chopin, Robert et Clara Schumann. Mieux que d'autres instruments de l'époque, ils incarnent le romantisme musical des années 1830. En 1856, à la mort de Schumann, Clara offrit à Brahms le piano qu'elle avait reçu en cadeau de Graf en 1840. L'instrument, auquel le compositeur voua un attachement particulier, est depuis sa mort la propriété de la Gesellschaft der Musikfreunde à Vienne, où on peut encore le voir.

Lorsqu'il s'installa à Vienne au début des années 1860, 80 ans après Mozart, Brahms joua des instruments de Bösendorfer, manufacture fondée en 1828 par Ignaz Bösendorfer (1796–1859) et continuée par son fils Ludwig (1835–1919). Mais alors que Liszt déclara jouer les pianos Bösendorfer avec prédilection, saluant leur robustesse et leurs avancées techniques, Brahms leur préféra, dans les années 1860–1870, ceux de Johann Baptist Streicher (1796–1871). Celui-ci était en effet le fils de Andreas Streicher (1761–1833), facteur installé à Augsburg, et de Nannette Stein (1769–1833), la fille de Johann Andreas Stein. On doit à Nannette elle-même d'importants instruments, et elle continua le travail de son père sous le nom de Streicher. Les pianos Streicher peuvent être considérés comme la continuité des pianos Stein, dont ils reprirent le modèle en le modernisant. Streicher profita des nouveautés apportées par d'autres facteurs comme Steinway, et remporta par exemple une médaille d'or à l'Exposition universelle de Paris en 1867 pour un instrument avec un cadre entièrement métallique. La manufacture resta dans la famille jusqu'à sa dissolution en 1794.



Le facteur de pianos Conrad Graf auquel Brahms accordait une réelle préférence.

En 1864, Brahms écrit à Clara sa satisfaction de posséder un piano Streicher et espère qu'elle en aura bientôt un également. Dans les premières années de sa vie viennoise, il joue régulièrement dans les salons Streicher. Mais s'il joua publiquement les instruments Streicher jusqu'aux années 1880, il favorisa par la suite ceux de Bösendorfer. C'est pourtant un Streicher qui fut son confident musical jusqu'à la fin de sa vie, qui vit naître ses derniers chefs-d'œuvre. En 1870, le facteur lui offrit son piano N° 6713 (daté de 1868), qui a malheureusement été détruit pendant la Seconde Guerre mondiale — seul un pied a survécu. Le facteur de pianos américain Paul McNulty, qui possède les Streicher originaux N° 6747 et 6932, en a récemment réalisé une copie permettant de se faire une idée de sa sonorité relativement transparente, avec ses timbres distincts dans les registres aigus, médium et graves, et qui s'adapte parfaitement à ses dernières œuvres, dont les *op. 118* et *119* : ultimes confidences musicales d'un compositeur qui trouva à Vienne, dans son histoire musicale et instrumentale, l'inspiration de ses créations intimes.



Johann Baptist Streicher, facteur apprécié de Brahms dans les années 1860–1870

Nicolas Dufetel est musicologue, chargé de recherche au CNRS et directeur adjoint de l'IReMus (Institut de recherche en musicologie, Paris). Ses travaux portent sur le 19^e siècle et la musique occidentale dans l'Empire ottoman. Il enseigne l'histoire de la musique à l'Université catholique de l'Ouest (Angers).

Geist statt Fingerfertigkeit

Klaviermusik von Mozart und Brahms

Jürgen Ostmann

«Das Künstlichste und Schönste» – Mozarts Präludium und Fuge KV 394

Wer komponierte Ende des 18. Jahrhunderts noch Fugen? Jene komplexen mehrstimmigen Stücke, die schon der Bachzeitgenosse Johann Adolf Scheibe als «*verwirrte Tongewebe*» und «*mühsame Kunst*» bezeichnet hatte? Wolfgang Amadeus Mozart interessierte sich sehr für diese aus der Mode gekommene Satzart. Ernsthaft befasste er sich mit ihr ab 1782, als er durch den Diplomaten und Musikliebhaber Baron Gottfried van Swieten Bachs *Wohltemperiertes Klavier*, die *Kunst der Fuge* und manches von Händel kennenlernte. Dass er nach dem Studium dieser Werke bald eigene Fugen schrieb, verdanken wir offenbar seiner Ehefrau: «*Als die Konstanze die Fugen hörte*», teilte Mozart seiner Schwester Nannerl mit, «*ward sie ganz verliebt darein; sie will nichts als Fugen hören [...] Weil sie mich nun öfters aus dem Kopfe Fugen spielen gehört hat, so fragte sie mich, ob ich noch keine aufgeschrieben hätte, und als ich ihr nein sagte, so zankte sie mich recht sehr, dass ich eben das Künstlichste und Schönste in der Musik nicht schreiben wollte, und gab mit Bitten nicht nach, bis ich ihr eine Fuge aufsetzte, und so ward sie.*»

Seinem Brief legte Mozart die dreistimmige Fuge KV 394 bei, der er jedoch noch ein Präludium vorangestellt hatte – oder eine «Fantasie», wie es in einigen frühen Ausgaben des Satzpaars heißt. Solche Vorspiele dienten schon in der Barockzeit dazu, vor dem Hauptstück die Möglichkeiten eines fremden Instruments zu erproben oder die eines eigenen zu präsentieren. Daher sind Präludien meist sehr frei, gleichsam improvisatorisch aus wechselnden Episoden zusammengesetzt. Mozart beginnt

seines mit einem majestätischen Adagio und lässt dann ein dramatisches Andante voller pulsierender Sechzehnteltriolen folgen, deren Fluss an einer Stelle durch Kaskaden klangvoller Arpeggien unterbrochen wird. Zur Tempobezeichnung der Fuge heißt es im Brief an Nannerl: *«Ich habe mit Fleiß ‹Andante maestoso› darauf geschrieben, damit man sie nur nicht geschwind spiele – denn wenn eine Fuge nicht langsam gespielt wird, so kann man das eintretende Subjekt nicht deutlich und klar ausnehmen und ist folglich von keiner Wirkung.»* Zu diesem «Subjekt» oder Thema bilden die von Mozart ersonnenen Gegenstimmen von Beginn an pikante Dissonanzen. Das Thema selbst erscheint nicht nur in seinem Originaltempo, sondern sowohl in Augmentation (also langsamer, in doppelten Notenwerten) als auch in Diminution (schneller, in halben Notenwerten). Gegen Ende sorgen Oktavverdopplungen für eine besonders majestätische Wirkung.

Kriegerische Musik mit pianistischen Mitteln – die Sonate KV 331

Mit dem Rondo-Finale seiner *Klaviersonate KV 331*, dem berühmten *«Alla turca»*, griff Mozart 1783 eine grassierende musikalische Mode auf. Genau hundert Jahre zuvor, im Zuge des Großen Türkenkrieges, hatten die Osmanen versucht, Wien zu erobern. Fast zwei Monate lang umlagerten sie die Metropole des Habsburgerreiches, bis sie am 12. September 1683 in der Schlacht am Kahlenberg vernichtend geschlagen wurden. Der Schrecken dieser Okkupation blieb noch über Generationen lebendig und auch die Klänge der türkischen Militärkapellen hinterließen bleibenden Eindruck. Viele europäische Höfe importierten osmanische Musiker oder versuchten, nach türkischem Vorbild selbst Kapellen zu gründen, deren martialisches Spiel die eigenen Soldaten aufpeitschen und den Feind demoralisieren sollte. Mit mäßigem Erfolg, wie der Musikschriftsteller Christian Friedrich Daniel Schubart berichtete: *«Wer aber das Glück gehabt hat, die Janitscharen selbst musizieren zu hören, deren Musikchöre gemeiniglich achtzig bis hundert Personen stark sind; der muss mitleidig über die Nachäffungen lächeln, womit man unter uns meist die türkische Musik verunstaltet.»*



Wolfgang Amadeus Mozart 1783
porträtiert durch den Wiener Hofmaler Joseph Hickel

Die Janitscharen-Kapellen hinterließen ihre Spuren in vielen Werken der europäischen Kunstmusik: etwa im zweiten Satz von Haydns *«Militär-Symphonie»* oder in Beethovens Schlachtenmusik *Wellingtons Sieg*. Ihre Wirkung blieb allerdings oberflächlich, denn aufgegriffen wurde in erster Linie nur das äußere Klanggewand, die Besetzung: Große Trommel, Pauken, Becken und Triangel imitierten die türkischen Schlaginstrumente, die *«Himmel und Erde erzittern lassen»*, während Piccoloflöten und hohe Klarinetten die schrill-durchdringende Zurna ersetzten. Als typisch türkisch empfanden europäische Komponisten neben dem stark akzentuierten Rhythmus auch häufige Wechsel zwischen Dur und moll (zu Unrecht) und kurze einstimmige Melodiephrasen (zu Recht). All diese Züge finden sich etwa in Mozarts *«Janitscharen-Chor»*, den er für *Die Entführung aus dem Serail* schrieb. Im Final-Rondo der *Sonate KV 331* aber gelang ihm die Imitation der Janitscharen-Musik mit rein pianistischen Mitteln: Im Dur-Couplet sind dies vor allem rasselnde Arpeggien der linken Hand, in der Coda kommen zusätzlich kurze Vorschlagsnoten der rechten hinzu. Wer genau hinhört, kann übrigens schon in den beiden ersten Sätzen eine ungewöhnliche Häufung solcher türkisch angehauchter Klänge erkennen. Die eröffnende Variationenfolge enthält perkussiv anmutende Vorschläge besonders in der zweiten, von Sechzehnteltriolen bestimmten Veränderung und dann wieder in der sechsten, abschließenden Variation. Das zentrale Menuett bringt ähnliche Effekte sowohl im Hauptteil als auch im Trioabschnitt.

Valse triste – das Rondo KV 511

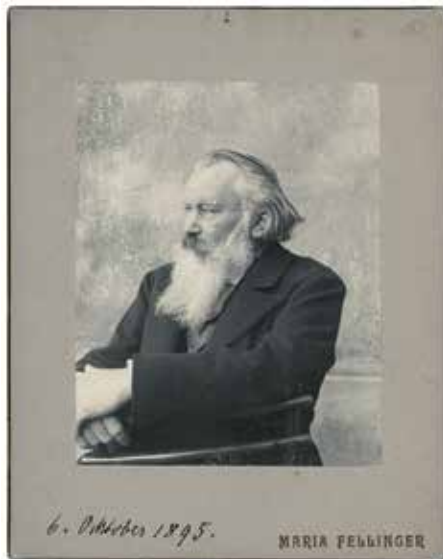
Einen ganz anderen Charakter gab Mozart seinem selbständigen *Rondo a-moll KV 511*. Er schrieb es im März 1787 *«bei Gelegenheit des traurigen Todesfalls meines liebsten besten Freundes, Grafen von Hatzfeld»* – das teilte er seinem Vater in einem Brief mit. Das Hauptthema vereinigt auf engstem Raum vielfältige Stimmungsnuancen: Es beginnt noch recht verspielt mit einer Doppelschlag-Verzierung. Doch in der folgenden chromatisch ansteigenden Linie drückt sich Schmerz aus – er gewinnt durch ein Crescendo und zwei gliedernde Pausen noch an Schärfe. Dann, plötzlich wieder leise, eine absteigende Tonleiter aus Sechzehnteln, die zu Paaren gebunden wie kleine Seufzer wirken. Das Rondo beeindruckt aber nicht nur durch starke Expressivität, sondern auch durch hohe polyphone Dichte: So ist zum Beispiel die Coda zunächst im *«doppelten Kontrapunkt»* gesetzt (das heißt, Ober- und Unterstimme sind beim zweiten Auftreten der Passage vertauscht), und dann verbindet sich das Hauptthema mit der Triolenbewegung des Mittelteils. Rhythmisch ist das ganze Rondo im Grunde ein Walzer – diese Tanzform war zu Mozarts Zeit bereits weitgehend entwickelt, wurde allerdings häufiger als *«Ländler»* oder *«Deutscher Tanz»* bezeichnet.

Wollust aus Dissonanzen – Brahms' späte Klavierstücke

Johannes Brahms war wie Mozart und wie viele große Komponisten des 19. Jahrhunderts ein hervorragender Pianist. Da überrascht es, dass er im Vergleich etwa zu Schumann, Chopin oder Liszt relativ wenig für das Klavier als Soloinstrument geschrieben hat. Und dass seine Klavierkompositionen in der Regel nicht ausgesprochen *«brillant»* klingen. Gegen Ende seines Lebens nahm Brahms den virtuosen Aspekt sogar noch mehr zurück, sein Tonatz wirkt schmucklos, reduziert. Zwar sind die Stimmen kunstvoll miteinander verflochten, doch nicht einmal diese kontrapunktische Raffinesse tritt in den Vordergrund. Dennoch stellen die späten Klavierstücke höchste Ansprüche an ihre Interpreten. Sie sind, *«was Fingerfertigkeit betrifft, bis auf wenige Stellen nicht schwer»*, notierte schon Clara Schumann 1892 in ihrem Tagebuch, *«aber die geistige Technik darin verlangt ein feines Verständnis, und man muss ganz vertraut mit Brahms sein, um sie so wiederzugeben, wie er es sich gedacht.»*

Bereits 1878 komponierte Brahms acht solcher Klavierstücke (*op.* 76), und 1892/93 entstanden in rascher Folge noch einmal zwanzig, die er unter den Opusnummern 116 bis 119 zusammenfasste. Möglicherweise gehen einige von ihnen auf frühere Arbeiten zurück, doch da Brahms seiner Umgebung kaum Einblick in seine Komponierstube gewährte, lässt sich Genaueres darüber nicht sagen. Wie schon in der Sammlung *op.* 76 tragen auch in den letzten Werkgruppen die meisten Stücke die Bezeichnungen «Capriccio» und «Intermezzo». Außerdem gibt es je eine Ballade, Romanze und Rhapsodie. Offenbar brachte die Namensgebung Brahms ein wenig in Verlegenheit: «*Wissen Sie einen Titel!?!?!?!?*» fragte er mit Bezug auf *op.* 76 seinen Verleger Simrock. «*Aus aller Herren Länder wäre der aufrichtigste, Kirchneriana der lustigste, fällt Ihnen einer ein? Kapricen und Intermezzi oder Phantasien wäre das Richtige, wenn es der verschiedenen Endungen wegen ginge. Etwas, das Ähnliches sagt! Oder etwas ganz Einfaches!*» Für *op.* 116 einigte man sich schließlich auf den Oberbegriff «Fantasien», und in den übrigen Fällen blieb es beim denkbar neutralen Wort «Klavierstücke».

Doch vielleicht ging es Brahms ja gerade darum, in Worten möglichst wenig über seine Musik auszusagen und sie stattdessen lieber für sich selbst sprechen zu lassen. Der Begriff «Intermezzo» jedenfalls lässt uns nicht nur im Unklaren über die Form und Ausdruckshaltung eines Stückes, sondern erscheint im gegebenen Zusammenhang geradezu widersinnig. Ein Intermezzo ist ein Zwischenspiel – wenn aber mehrere Intermezzi aufeinander folgen, fragt man sich: zwischen was? Wahrscheinlich hatte der Musikwissenschaftler und Brahms-Freund Philipp Spitta Recht mit seiner Vermutung, etwas Ungesagtes, nur in der Fantasie Existierendes bilde den Rahmen der Intermezzi: «*Sie sind recht zum langsamen Aussaugen in der Stille und Einsamkeit, nicht nur zum Nach-, sondern auch zum Vor-Denken [...] ‚Zwischenstücke‘ haben Voraussetzungen und Folgen, die in diesem Falle ein jeder Spieler und Hörer sich selbst zu machen hat.*» Eine Musik also, die ohne Anfangsgesten beginnt und ohne Schlusseffekte endet. Die sich aus einer nachdenklichen, träumerischen Stimmung entwickelt und wieder in sie zurückführt.



Johannes Brahms 1895

Oft ist festgestellt worden, dass das poetische Element, wie es sich bei Schumann schon in den Titeln und Mottos der Sätze zeigt, bei Brahms eine geringere Rolle spielt. Man hat das in Verbindung gebracht mit der extremen Verschlossenheit des Komponisten, seiner Scheu, selbst engen Freunden etwas von seinem Gefühlsleben preiszugeben. Dennoch ist Brahms in einigen Andeutungen auf den Ausdrucksgehalt seiner späten Klaviermusik eingegangen. *«Ich bin in Versuchung, Dir ein kleines Klavierstück abzuschreiben, weil ich gern wüsste, wie Du Dich damit verträgst»*, heißt es in einem Brief an Clara Schumann. *«Es wimmelt von Dissonanzen! [...] Das kleine Stück ist ausnehmend melancholisch, und <sehr langsam 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!»* Neben diesem Hinweis, der sich auf das *Intermezzo op. 119 N° 1* bezieht, gibt es noch eine Briefstelle, die von den *«lamentablen Stücken»* des *op. 119* spricht (25. Oktober 1893 an den Verleger Simrock), und eine mündliche Mitteilung: *«Wiegenlieder meiner Schmerzen»* soll Brahms die (im heutigen Programm ausgesparten) *Intermezzi op. 117* genannt haben. Auf eine Äußerung des Komponisten stützte sich vermutlich auch der Kritiker und Brahms-Freund Eduard Hanslick.

Er meinte, man könne die beiden Hefte *op. 118* und *119* auch «*Monologe am Klavier*» nennen: «*Monologe, wie sie Brahms in einsamer Abendstunde mit sich und für sich hält, in trotzig-pessimistischer Auflehnung, in grüblerischem Nachsinnen, in romantischen Reminiszenzen, mitunter auch in träumerischer Wehmut.*»

Im Fall des *Intermezzos op. 118 N° 6* geben die Noten selbst einen Hinweis auf ihren «Gehalt»: Wie der Musikwissenschaftler Constantin Floros gezeigt hat, lässt sich das Stück mit dem Bedeutungsfeld Tod und Vergänglichkeit in Verbindung bringen. Zum einen zitiert nämlich das Anfangsthema den Beginn des *Dies irae* aus der lateinischen Totenmesse. Und zum anderen gibt es eine offensichtliche Parallele zum langsamen Satz des *Horntrios op. 40*, das Brahms auf den Tod seiner Mutter komponierte. Beide Stücke stehen in der ungewöhnlichen Tonart *es-moll*, und beide tragen ähnliche Vortragsbezeichnungen (*Andante, largo e mesto* bzw. *Adagio mesto*). Melancholie, Resignation, Trauer – all diese negativ besetzten Gefühle bringt man nicht zu Unrecht mit Brahms' späten Klavierstücken in Verbindung. Dass darüber hinaus noch viel mehr in ihnen steckt – nämlich poetisches Gefühl und eine bewundernswerte Ökonomie der Mittel – hat besonders treffend Clara Schumann formuliert. In ihrem Tagebuch notierte sie zu Brahms' *Intermezzo op. 119 N° 1*: «*Wie er im kleinsten Raum Leidenschaft mit Zartheit vereint, das ist ganz wundervoll...*»

Jürgen Ostmann studierte Musikwissenschaft und Orchestermusik (Violoncello). Er lebt als freier Musikjournalist und Dramaturg in Köln und arbeitet für Konzerthäuser, Rundfunkanstalten, Orchester, Plattenfirmen und Musikfestivals.

Interprète

Biographie

Grigory Sokolov piano

Pour comprendre la richesse du jeu de Grigory Sokolov, il faut percevoir le miracle unique de la musique jaillie dans l'instant. Si les récitals du poète russe constituent une expérience quasi mystique, ses interprétations possèdent en réalité des racines bien terrestres: une connaissance intime des œuvres, une culture musicale quasi encyclopédique, un vaste répertoire allant des œuvres de Byrd, Couperin, Rameau, Froberger jusqu'aux compositions du 20^e siècle de Prokofiev, Ravel, Scriabine, Rachmaninov, Schönberg et Stravinsky, en passant par celles de Bach, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin et Brahms. Grigory Sokolov est né à Léninegrad (actuelle Saint-Pétersbourg) le 18 avril 1950. Il commence le piano à l'âge de cinq ans avec Lyia Zelikhman au Conservatoire de Léninegrad. Il étudie ensuite aux côtés de Moisey Khalfin et donne ses premiers récitals en 1962. Le prodigieux talent du maestro est révélé au grand jour en 1966 quand il devient, à seize ans, le plus jeune musicien à remporter le Concours Tchaïkovski de Moscou. Après avoir effectué de grandes tournées aux États-Unis et au Japon dans les années 1970, l'artiste préfère s'éloigner de la scène pour faire évoluer son art. À la chute de l'Union soviétique, il fait son entrée dans les plus grandes salles de concerts et les festivals les plus prestigieux d'Europe. Il joue avec le New York Philharmonic, l'Orchestre royal du Concertgebouw d'Amsterdam, le Philharmonia Orchestra de Londres ou le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, entre autres, avant de renoncer aux engagements avec orchestre pour se concentrer uniquement sur un exigeant tête-à-tête avec le piano. Contrairement à de



Grigory Sokolov
photo: Nemeč

nombreux pianistes, Grigory Sokolov s'intéresse de près aux mécanismes et au fonctionnement des instruments sur lesquels il joue. Il peut passer des heures à explorer leurs caractéristiques, collaborant étroitement avec les techniciens pour obtenir ce qu'il désire. *«Il faut des heures pour comprendre un piano; chacun possède sa propre personnalité et c'est avec elle que vous devez jouer.»* La relation qui lie l'artiste et l'instrument est ainsi au cœur de ses interprétations. En 2014, Grigory Sokolov signe un contrat d'exclusivité avec Deutsche Grammophon. Un premier album – l'enregistrement d'un récital sensationnel donné en 2008 au Festival de Salzbourg – sort en janvier 2015. Le contenu de ce double disque reflète l'ampleur du répertoire de l'artiste, puisqu'il comprend deux sonates de Mozart, les préludes de Chopin, des pièces de Bach, Rameau et Scriabine. En janvier 2016 paraît un nouvel album, «Sokolov – Schubert / Beethoven», avant, en 2017, un disque proposant des enregistrements uniques de concertos avec orchestre de Mozart et Rachmaninov, et un DVD avec le film documentaire «Portrait de Maestro». Grigory Sokolov a joué pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg la saison passée.

Grigory Sokolov Klavier

Um den Reichtum von Grigory Sokolovs Spiel begreifen zu können, gilt es das Wunder zu erfassen, das einem widerfährt, wenn Musik just aus dem Moment heraus Gestalt wird. Die Konzerte des russischen Klavierpoeten geben Anlass zu einer geradezu mystischen Erfahrung. Seine Interpretationen sind jedoch durchgehend geerdet: Sie gründen auf einer intimen Kenntnis der Werke, eingebettet in ein enzyklopädisches Musikverständnis. Sokolovs Repertoire reicht von Byrd, Couperin, Rameau, Froberger bis hin zu Komponisten des 20. Jahrhunderts wie Prokofjew, Ravel, Skrjabin, Rachmaninow, Schönberg und Strawinsky. Dies schließt selbstverständlich die Werke Bachs, Beethovens, Schuberts, Schumanns, Chopins und Brahms' mit ein. Sokolov wurde am 18. April 1950 in Leningrad (heute St. Petersburg) geboren und begann bereits im Alter von fünf Jahren seine pianistische Ausbildung bei Lyia Zelikhman am

Konservatorium seiner Heimatstadt. Dann setzte er seine Studien bei Moisey Khalfin fort und gab im Jahre 1962 seine ersten Klavierabende. Die außerordentliche Begabung des Künstlers wurde besonders nachdrücklich im Jahre 1966 offenbar, als er mit sechzehn Jahren den Moskauer Tschaikowsky-Wettbewerb gewann – als jüngster Teilnehmer in der Geschichte der ehrwürdigen Veranstaltung. Nach großen Tournées durch die USA und Japan in den 1970er Jahren beschloss Sokolov, sich von den Konzertpodien zurückzuziehen, um seine Kunstfertigkeit zu vervollkommen. Als der «Eiserne Vorhang» fiel, kehrte er in die großen Konzertsäle der Welt und zu den wichtigsten europäischen Festivals zurück. Er musizierte u. a. mit dem New York Philharmonic, dem Koninklijk Concertgebouworkest, dem Philharmonia Orchestra und dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, beschloss dann aber, von weiteren orchesterbegleiteten Engagements abzusehen und stattdessen die gleichermaßen intime wie mitreißende Konstellation eines Künstlers alleine am Klavier zu kultivieren. Im Gegensatz zu vielen seiner Pianistenkollegen interessiert sich Grigory Sokolov mit einer besonderen Intensität für die Mechanik und das innere Funktionieren der Instrumente, auf welchen er musiziert. Er kann Stunden damit verbringen, ihre Charakteristik zu erforschen und er arbeitet eng mit den jeweiligen Klavierstimmern zusammen, um das von ihm imaginierte Resultat zu erreichen. *«Es bedarf vieler Stunden für das Verständnis eines Klaviers; jedes besitzt seine eigene Persönlichkeit, und zu eben jener muss man sich im Spiel verhalten.»* Demgemäß bildet die Beziehung zwischen Künstler und Instrument das Herzstück seiner Interpretationen. Seit 2014 ist Grigory Sokolov durch einen Exklusivvertrag mit dem Label Deutsche Grammophon verbunden. Ein erstes Album – der Mitschnitt eines atemberaubenden Klavierabends bei den Salzburger Festspielen 2008 – kam dort im Januar 2015 heraus. Der Inhalt jener Doppel-CD spiegelt die Breite von Sokolovs Repertoire wider; es umfasst zwei Mozart-Sonaten, Préludes von Chopin sowie Stücke von Bach, Rameau und Skrjabin. Im Januar 2016 erschien ein weiteres Album «Sokolov – Schubert / Beethoven» und im darauffolgenden Jahr

wurde die Zusammenarbeit mit einer CD mit einzigartigen Mitschnitten von Konzerten Mozarts und Rachmaninows sowie einer DVD mit der Dokumentation «Portrait de Maestro» fortgesetzt. Grigory Sokolov war zuletzt in der vergangenen Saison mit einem Rezital in der Philharmonie Luxembourg zu erleben.

La plupart des programmes du soir de la Philharmonie sont disponibles avant chaque concert en version PDF sur le site www.philharmonie.lu

Die meisten Abendprogramme der Philharmonie finden Sie schon vor dem jeweiligen Konzert als Web-PDF unter www.philharmonie.lu



your comments are welcome on
www.facebook.com/philharmonie

Partenaire automobile exclusif:



Mercedes-Benz

Impressum

© Établissement public Salle de Concerts
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2019
Pierre Ahlborn, Président
Stephan Gehmacher, Directeur Général
Responsable de la publication: Stephan Gehmacher
Rédaction: Lydia Rilling, Charlotte Brouard-Tartarin,
Dr. Tatjana Mehner, Anne Payot-Le Nabour
Design: Pentagram Design Limited
Imprimé au Luxembourg par: WEPRINT
Tous droits réservés.



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture