

JOHANNES BRAHMS

Piano Concerto no.1 | Tragic Overture

CHERUBINI *Éliza* (Overture)

ALEXANDER MELNIKOV

SINFONIEORCHESTER BASEL

IVOR BOLTON

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

1 | **Tragic Overture** Op. 81 15'25
D minor / *Ré mineur* / d-Moll

Piano Concerto No. 1 Op. 15
D minor / *Ré mineur* / d-Moll

2 | I. Maestoso 23'49
3 | II. Adagio 13'31
4 | III. Rondo. Allegro non troppo 12'45

LUIGI CHERUBINI (1760-1842)

Éliza, ou Le Voyage aux Glaciers du Mont Saint-Bernard

5 | Overture 8'37

Alexander Melnikov, *Blüthner piano* (c. 1859) restored by Christoph Kern
Sinfonieorchester Basel
Ivor Bolton, *conducting*

Brahms, le tragique sublime

À l'origine de cet enregistrement, le concert de la création officielle du *Concerto pour piano* op. 15 de Johannes Brahms, le 27 janvier 1859 à Leipzig, précédé de l'ouverture de *Éliza* de Luigi Cherubini.

La piquante réunion d'œuvres du Hambourgeois protestant et du Florentin catholique a sans doute ravi le cadet qui, après Beethoven, Weber et autres compositeurs allemands, admirait l'Italien francisé. Plus tard, Brahms considérera la tragique *Médée* de Cherubini comme "le sommet de la musique dramatique", mais il avait déjà toute raison de vibrer au préromantisme rousseauiste de l'ouverture de *Éliza, ou le Voyage aux Glaciers du Mont Saint-Bernard* (1794) révélée à Vienne en 1803. Comment n'être pas séduit par le "bucolique" du ranz des vaches et le "sublime" des Alpes suisses ? Est-ce d'ailleurs un hasard si Brahms dirigera avec ferveur à la Gesellschaft der Musikfreunde de Vienne le *Requiem en ut mineur* de Cherubini et accrochera dans sa chambre de la Karlsgasse une reproduction du portrait de l'Italien par Ingres en 1873, l'année de la publication de l'ouverture de *Éliza* par les éditions Breitkopf & Härtel ?

Si, postromantique classicisant, Brahms pourra à quarante ans envisager sans déplaisir d'être une sorte de Cherubini allemand, il en va cependant tout autrement du bouillonnant Johannes de vingt ans du *Concerto* op. 15. À peine descendu de son Nord, le garçon est subjugué par Schumann, dont il recueille les ultimes propos, et par sa femme, la pianiste et compositrice Clara Schumann. L'intensité de la rencontre est indicible. L'ainé reprend sa plume de critique pour annoncer au monde musical la venue d'un génie et le recommande à ses éditeurs Breitkopf & Härtel. Hélas, après l'ébouriffante brassée de chefs-d'œuvre sortie à l'automne 1853, l'effondrement du maître vénéré déstabilise le cadet au point qu'il ne publiera plus rien pendant six ans. C'est durant l'internement de Schumann – qui lui dédie alors son *Concert-Allégo en ré mineur* op. 134 – que surgissent les prémices du *Concerto en ré mineur* de Brahms, tandis que le violoniste Joseph Joachim, ami lui aussi dévasté, compose son *Concerto hongrois en ré mineur*, tonalité funèbre plusieurs fois requise par Schumann en 1853.

À défaut de publier, le blond Messie se produit en soliste dans les concertos de Mozart, de Beethoven et bientôt de Schumann. La genèse erratique de son 1^{er} *Concerto pour piano* op. 15 est indissociable de celle du *Requiem allemand*, entrepris la même année 1854 à Düsseldorf auprès de Clara Schumann. À l'origine, une *Sonate en ré mineur* en trois mouvements pour deux pianos, souvent jouée avec Clara Schumann, qui se mue en une amorce de symphonie puis en concerto, réalisant ainsi un vœu de Schumann : "Quelque chose d'intermédiaire entre la symphonie, le concerto et la grande sonate." Ce faisant, le jeune créateur aborde pour la première fois l'orchestre romantique et referme sa fantasque période hoffmannienne de "Joh. Kreisler jun.", celle qui le liait intimement au Schumann des *Kreisleriana*. D'un tragique sublimé, l'ambitieux et bouleversante stèle concertante connaît d'abord un double échec : la désastreuse création officielle au Gewandhaus de Leipzig et le rejet consécutif des éditions Breitkopf & Härtel. Certes, Joachim avait conduit de manière satisfaisante le concerto à Hanovre cinq jours auparavant, mais, le 27 janvier 1859, mené par Julius Rietz – disciple de Mendelssohn et peu favorable au jeune Brahms – le concerto est un fiasco. Bien plus tard, à Noël 1873, Clara Schumann aura à cœur de faire triompher à Leipzig, sa ville natale, le concerto de son ex-protégé.

Pourquoi le *Concerto en ré mineur*, chef-d'œuvre unanimement célébré aujourd'hui, a-t-il d'abord rebuté ? En 1859, le public prisait le temps resserré de *Concertstück* que Weber, Mendelssohn, Schumann et Liszt avaient privilégié et ne pouvait admettre qu'un si jeune compositeur ait l'audace d'imposer une durée de 45/50 minutes, supérieure au moule beethovenien ! L'architecture complexe, le caractère certes passionné mais introverti, une exigeante et dense partie de piano, emplie de doubles notes, aussi "symphonique" que l'orchestre, lui-même très présent (longue préexposition) n'avaient rien pour séduire l'auditoire du temps. Le critique Eduard Bernsdorf retient essentiellement "l'intention sérieuse", qualité que les opposants de Brahms lui reconnaîtront toujours. Adolf Schubring percevra toutefois, peu après, l'irrésistible romantisme *Sturm und Drang* (tempête et élan) de cette "symphonie-concerto de valeur, profondeur et grandeur".

Le puissant *Maestoso* en *ré* mineur à 6/4 déploie une richesse thématique inhabituelle dans une ample forme sonate au caractère légendaire. La sauvagerie épique du premier thème *fortissimo* insère secrètement l'incipit du choral *Wernur den lieben Gott lässt walten* (Qui ne fait que se laisser guider par le bon Dieu [...]) sera soutenu dans tout danger et toute tristesse), plusieurs fois requis naguère par Schumann. Divers motifs mélodieux mèneront au second thème *più moderato* en style de choral, confié au seul piano.

En *ré* majeur, toujours dans l'inusuel 6/4 propice à la polyrythmie chère au compositeur, l'Adagio recueilli est une prière. Sur le manuscrit figure l'épigraphe liturgique "*Benedictus qui venit in nomine Domini*" (Béni celui qui vient au nom du Seigneur). Enigme qui s'éclaire quand on sait que le *Benedictus* de la *Missa canonica* de Brahms était déjà à 6/4 et que le disciple se plaisait à appeler Schumann "*Mynheer Domine*". Mais qui est ce Béni qui, distinct de l'orchestre et de ses contrechants de vents, entre *molto espressivo dolce* au piano et chantera deux cadences solistes ? Est-ce Robert seul ou aussi sa fusionnelle Clara (cf. RaRo l'androgyne schumannien), à qui Johannes confie avoir peint son tendre portrait dans l'Adagio ?

D'un romantisme rugueux, populaire, un vigoureux rondo-sonate en *ré* mineur à 2/4 introduit une virtuosité plus éclatante. Rondement mené, il réaffirme dans son refrain la quarte ascendante qui gouverne toute l'œuvre. Un bref fugato central évoque les scherzos aériens de Mendelssohn. La joie du *ré* majeur finit par percer, à force de volonté. Climat ambivalent que Brahms reconduira dans l'*Ouverture tragique*.

La discursivité de ballade légendaire de cette épique *Tragische Ouverture* op. 81, également en *ré* mineur, s'enracine dans de lointaines esquisses. Par référence aux ouvertures de *Coriolan* et d'*Egmont* de Beethoven, les contemporains ont cherché une signification à ce "tragique". Inutilement car à travers ce qualificatif, explicité par la présence de quatre cors, trois trombones et un tuba dans l'orchestre, le créateur se livre autant que sa pudique nature le lui permet.

Révlée à Vienne le 26 décembre 1880 sous la conduite de Hans Richter, la *Tragische Ouverture* assure, avec la *Festakademische Ouverture* op. 80, le pont entre les deux groupes de symphonies. Sédusant, le format de l'ouverture orchestrale dispense de la traditionnelle barre de reprise d'exposition au profit d'un déroulement *durchkomponiert*, continu. À partir du puissant appel de quarte descendante, l'ample ouverture, commencée et achevée *fortissimo* en mineur, se déploie dans une remarquable architecture qui allie la forme allegro de sonate/symphonie et une tripartition vif-lent-vif. Foisonnants, les deux groupes thématiques tressent l'héroïsme sombre des cuivres, le mystère des bois, le lyrisme des cordes. Préparé par des couleurs modales, le *Molto più moderato* central distille à mi-voix un nouveau récit avant la reprise variée et permutée de l'Allegro, lequel se prolonge dans un vaste travail terminal sur le motif fondateur arpégé (*la-do-fa-la*) afin de lui restituer son héroïsme tragique.

Avant de conclure (mes. 379 sq.), de puissantes quartes descendantes *fortissimo* rappellent un sombre motif des *Scènes de Faust* de Schumann. Nécessaire sublimation du tragique ?

BRIGITTE FRANÇOIS-SAPPEY

Brahms: Tragedy and the Sublime

The origins of this recording lie in the concert that saw the official premiere of Johannes Brahms's Piano Concerto op.15, in Leipzig on 27 January 1859, preceded by the Overture to Luigi Cherubini's *Éliza*.

The piquant coupling of works by the Hamburg Protestant and the Florentine Catholic very likely delighted the younger of the two men: following the example of Beethoven, Weber and other German composers, he greatly admired the Italian who had adopted French manners and nationality. In later life, Brahms was to consider the tragic *Médée* to be 'the peak of dramatic music', but he already had every reason to be thrilled by the Rousseau-like pre-Romanticism of the Overture to *Éliza, ou Le Voyage aux Glaciers du Mont Saint-Bernard* (Éliza, or The journey to the glaciers of the Great St Bernard Pass, 1794), first performed in Vienna in 1803. How could one fail to be seduced by the 'bucolic' colour of the *ranz des vaches* and the 'Sublime' represented by the Swiss Alps? Was it mere coincidence that Brahms was to conduct a fervent performance of Cherubini's Requiem in C minor at the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna and hang a reproduction of Ingres's portrait of the Italian composer in his room in the Karls-gasse in 1873, the year Breitkopf & Härtel published the Overture to *Éliza*?

If, as a classicising post-Romantic, the forty-year-old Brahms could envisage without displeasure the idea of being a sort of German Cherubini, the same could hardly be said of the ebullient twenty-year-old Johannes who wrote the Concerto op.15. Having only just come down from his native north Germany, the lad was captivated by Schumann, whose last words he witnessed, and his wife, the pianist and composer Clara Schumann. The intensity of the encounter was quite inexpressible. Schumann took up his critical pen to announce to the musical world the arrival of a genius and recommended him to his publishers Breitkopf & Härtel. But alas, after the breathtaking sheaf of masterpieces issued in the autumn of 1853, the collapse of his revered mentor so destabilised the younger man that he published nothing further for six years. It was while Schumann – who had dedicated his *Concert-Allégo* in D minor op.134 to him – was in the asylum at Endenich that the first seeds of Brahms's Concerto in D minor were sown, at around the same time as the violinist Joseph Joachim, another friend devastated by Schumann's mental breakdown, composed his *Hungarian Concerto* in D minor, a funeral key Schumann had used several times in 1853.

In lieu of publishing his music, the blond Messiah appeared as a soloist in concertos by Mozart, Beethoven and, soon, Schumann himself. The erratic genesis of his Piano Concerto no.1 op.15 is inseparable from that of *Ein deutsches Requiem*, which he embarked on in the same year, 1854, while staying with Clara Schumann in Düsseldorf. It was originally a three-movement sonata in D minor for two pianos, which he often played with Clara, then an incipient symphony and finally a concerto, thus fulfilling a wish of Robert's that the young man should write 'something in between the symphony, the concerto and the grand sonata'. In so doing, he tackled the Romantic orchestra for the first time and made an end to his whimsical Hoffmannesque period, during which, in the persona of 'Joh. Kreisler jun.', his works were closely related to the Schumann of *Kreisleriana*.

The sublimated tragedy of this ambitious and deeply moving funeral monument in concertante form initially suffered a double failure: the disastrous official premiere at the Leipzig Gewandhaus and Breitkopf & Härtel's subsequent refusal to publish it. To be sure, Joachim had conducted a satisfactory performance of the concerto in Hanover five days previously, but on 27 January 1859, under the direction of Julius Rietz – a disciple of Mendelssohn and not very favourable to the young Brahms – the work was a fiasco. Much later, at Christmas 1873, Clara Schumann made it a point of honour to lead her ex-protégé's concerto to triumph in Leipzig, her native city.

Why did the D minor Concerto, universally celebrated as a masterpiece today, repel its first listeners? In 1859, the public esteemed the telescoped *Konzertstück* format that Weber, Mendelssohn, Schumann and Liszt had favoured, and could not accept that such a young composer should have the audacity to impose a duration of forty-five or fifty minutes, longer than the Beethovenian model! Its complex architecture, its passionate but introverted character, its demanding and dense piano part, bristling with octave doublings, as 'symphonic' as the orchestra which itself is a very tangible presence (notably in the long exposition preceding the soloist's entry), had no appeal for the audiences of the day. The critic Eduard Bernsdorf commented essentially on the work's 'serious aspirations', a quality that Brahms's opponents were always ready to acknowledge in him. Adolf Schubring, however, perceived a few years later the irresistible *Sturm und Drang* Romanticism of this 'symphony-concerto' and its 'dignity, profundity and grandeur'.

The powerful Maestoso in D minor and 6/4 time deploys an unusual thematic richness within an ample sonata structure, while its character suggests the realm of legend. The epic ferocity of the *fortissimo* first theme surreptitiously incorporates the incipit of the chorale *Wer nur den lieben Gott lässt walten* (Whoever lets only the dear Lord guide him . . . will be sustained in all tribulation and sadness), which Schumann had quoted on several occasions. A number of melodious motifs lead to the second theme, *più moderato* in chorale style, assigned to the piano alone.

The meditative Adagio in D major, again in the rarely used time signature of 6/4 conducive to the polyrhythm of which Brahms was so fond, is a prayer. The manuscript is headed by the liturgical phrase 'Benedictus qui venit in nomine Domini' (Blessed is he who comes in the name of the Lord). This enigmatic epigraph becomes clearer when one reflects that the 'Benedictus' of Brahms's *Missa canonica* was already in 6/4 time and that the disciple liked to call Schumann 'Mynheer Domine'. But who is this Blessed One who, distinct from the orchestra and its wind countermelodies, enters *molto espressivo dolce* on the piano and goes on to sing two solo cadenzas? Is it Robert alone, or also Clara, the other half of the symbiotic couple (as represented in Robert's music by the androgynous persona of RaRo), to whom Johannes wrote that he had painted a tender portrait of her in the Adagio?

After this, a vigorous sonata rondo in 2/4 reverts to D minor, in a vein of rugged, folk-like Romanticism, and introduces a more brilliant virtuosity. This seamlessly organised movement reasserts in its refrain the ascending fourth that presides over the whole work. A brief central fugato evokes Mendelssohn's airy scherzos. The joy of D major finally breaks through by sheer force of will. The movement's ambivalent atmosphere was to recur in the *Tragic Overture*.

The epic *Tragische Ouvertüre* op.81 is also in D minor. Its discursiveness, again reminiscent of a legendary ballad, is rooted in sketches written long before. With reference to Beethoven's *Coriolan* and *Egmont* overtures, contemporaries sought a meaning for the term 'tragic'. But the attempt was futile, for with this epithet, made more explicit by the presence of four horns, three trombones and a tuba in the orchestra, the creator revealed as much of himself as his reserved nature permitted.

First performed in Vienna on 26 December 1880 under the direction of Hans Richter, the *Tragische Ouvertüre*, along with the *Akademische Festouvertüre* op.80, provides a bridge between the two pairs of symphonies. The format of the orchestral overture is an attractive one, dispensing with the traditional repeat bar at the end of the exposition in favour of a *durchkomponiert* continuous flow. From the powerful call of a descending fourth onwards, the broadly conceived work, opening and closing *fortissimo* in the minor, unfolds in a remarkable structure that combines the form of a sonata or symphonic allegro with a fast-slow-fast ternary design. The two thematic groups, teeming with material, weave together the dark heroism of the brass, the mystery of the woodwind and the lyricism of the strings. The central *Molto più moderato*, prepared by modal colourings, elaborates a new narrative in hushed tones before the varied and reordered reprise of the *Allegro*, which is prolonged by an extended final working out of the arpeggiated principal motif (A-C-F-A) in order to restore its tragic heroism.

To launch the conclusion, powerful descending *fortissimo* fourths (at bar 379) recall a sombre motif from Schumann's *Szenen aus Goethes 'Faust'*. A necessary sublimation of the tragic?

BRIGITTE FRANÇOIS-SAPPEY
Translation: Charles Johnston

Die erhabene Tragik von Brahms

Ausgangspunkt dieser Aufnahme ist ein Konzert, das am 27. Januar 1859 in Leipzig stattfand und in dem auf die *Éliza*-Ouvertüre von Luigi Cherubini die Uraufführung des *Ersten Klavierkonzerts* op. 15 von Johannes Brahms folgte.

Die reizvolle Kombination von Werken des Hamburger Protestanten und des Florentiner Katholiken dürfte dem jüngeren gefallen haben, der – wie vorher Beethoven, Weber und andere deutsche Komponisten – den zum Franzosen gewordenen Italiener bewunderte. Später sollte er Cherubinis tragische *Médée* als „das Höchste in dramatischer Musik“ bezeichnen, doch schon jetzt ließ er sich mit gutem Grund von der präromantischen, von Rousseau beeinflussten Ouvertüre zu der Oper *Éliza, ou le Voyage aux Glaciers du Mont Saint-Bernard* (1794) bewegen, die 1803 auch in Wien aufgeführt geworden war. Wie sollte man nicht angetan sein von dem „bukolischen“ Ton des Kuhreigens und den „erhabenen“ Schweizer Alpen? Im Übrigen ist es vielleicht kein Zufall, dass Brahms just im Jahr 1873, als die Publikation der *Éliza*-Ouvertüre durch Breitkopf & Härtel erfolgte, in der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien voller Leidenschaft Cherubinis *Requiem in c-Moll* dirigierte und in seinem Zimmer in der Karlsgasse eine Reproduktion von Ingres' Porträt des Italieners hing.

Während sich der postromantische, der Tradition verhaftete vierzigjährige Brahms nicht ungern als eine Art deutscher Cherubini betrachten konnte, verhielt es sich mit dem stürmischen zwanzigjährigen Johannes des *Klavierkonzerts* op. 15 ganz anders. Der junge Mann hatte gerade seine nordische Heimat in Richtung Rhein verlassen und stand im Bann von Schumann (dessen neuste Texte er zusammenstellte) und dessen Frau, der Pianistin und Komponistin Clara Schumann. Die Begegnung hatte eine unsagbar starke Wirkung. Der Ältere griff als Kritiker zur Feder und kündigte der musikalischen Welt die Ankunft eines Genies an, und er empfahl Brahms auch seinen Verlegern Breitkopf & Härtel. Doch nach der Schöpfung von ungeheuer vielen Meisterwerken, die im Herbst 1853 herauskamen, verlor Brahms infolge des Zusammenbruchs des verehrten Meisters sein inneres Gleichgewicht und publizierte sechs Jahre lang nichts mehr. Während sich Schumann in einer Heilanstalt aufhielt – und Brahms sein *Konzert-Allegro in d-Moll* op. 134 widmete –, gab es erste konzeptionelle Ansätze zu dessen *Klavierkonzert in d-Moll*. Zur gleichen Zeit komponierte der befreundete, genauso deprimierte Violinist Joseph Joachim sein *Ungarisches Violinkonzert in d-Moll*, der düsteren Tonart, die Schumann 1853 wiederholt benutzte.

In Ermangelung publizistischer Aktivitäten trat der blonde „Heilsbringer“ als Solist mit Klavierkonzerten von Mozart, Beethoven und bald auch Schumann auf. Die wenig stringente Entstehungsgeschichte seines *Ersten Klavierkonzerts* op. 15 ist untrennbar mit der des *Deutschen Requiem* verbunden, das Brahms ebenfalls im Jahr 1854 während seines Aufenthalts bei Clara Schumann in Düsseldorf in Angriff nahm. Sie begann mit einer *Sonate in d-Moll* für zwei Klaviere in drei Sätzen, die er oft mit Clara spielte und die dann ansatzweise in eine Symphonie verwandelt wurde und schließlich in ein Klavierkonzert, was der Realisierung eines Wunsches von Schumann entsprach: „Ein Mittelding zwischen Symphonie, Konzert und großer Sonate.“ Damit befasste sich der junge Tonschöpfer erstmals mit dem romantischen Orchester und beschloss seine hoffmaneske, exzentrische Phase als „Joh. Kreisler jun.“, in der er eng mit dem Schumann der *Kreisleriana* verbunden war.

Das mit Ehrgeiz geschaffene, bestürzende und bedeutungsvolle Klavierkonzert von erhabener Tragik erlebte anfangs einen zweifachen Misserfolg: Die offizielle Uraufführung im Leipziger Gewandhaus war ein Desaster, und der Verlag Breitkopf & Härtel verweigerte in der Folge seine Publikation. Joachim hatte es zwar fünf Tage zuvor in Hannover auf zufriedenstellende Art geleitet, doch geriet die Aufführung am 27. Januar 1859 unter der Leitung von Julius Rietz – einem dem jungen Brahms nicht gerade gut gesinnten Schüler von Mendelssohn – zu einem Fiasko. Viel später erst, an Weihnachten 1873, sollte das Konzert ihres ehemaligen Schützlings durch Clara Schumanns Einsatz in ihrer Geburtsstadt Leipzig einen Triumph feiern.

Woran liegt es, dass dieses Klavierkonzert, das heute als unbestrittenes Meisterwerk gefeiert wird, anfänglich abschreckte? 1859 schätzte das Publikum die Kürze des Konzertstücks, das Weber, Mendelssohn, Schumann und Liszt bevorzugt komponierten, und man akzeptierte es nicht, dass ein so junger Komponist die Kühnheit hatte, den Hörern ein Werk von 45 bis 50 Minuten Dauer zuzumuten, das also noch länger war als Beethovens Schöpfungen! Der komplexe Aufbau, der von Leidenschaft erfüllte, jedoch auch introvertierte Charakter, ein anspruchsvoller, dichter Klavierpart voller Doppelgriffe, genauso „symphonisch“ wie das Orchester, das selbst sehr präsent war (lange Einleitung vor der Exposition): Nichts davon konnte die damaligen Zuhörer in Begeisterung versetzen. Der Kritiker Eduard Bernsdorf verwies in erster Linie auf den „Ernst des Strebens“, einen qualitativen Zug, den auch Brahms' Gegner ihm stets zugestanden. Adolf Schubring erkannte immerhin wenig später den unwiderstehlichen Romantizismus des Sturm und Drang sowie die „Würde, Tiefe und Erhabenheit“ in diesem „Symphonie-Concert“.

Das kraftvolle Maestoso in d-Moll und im 6/4-Takt entfaltet thematisch einen ungewöhnlichen Reichtum in einem breit angelegten, düster wirkenden Satz in Sonatenform. In der überhöhten Wildheit des ersten Themas *fortissimo* erscheint ganz diskret der Anfang des Choralis *Wer nur den lieben Gott lässt walten*, den auch Schumann einst mehrmals auftreten ließ. Verschiedene melodische Motive führen zum zweiten Thema *più moderato*, das im Stil eines Choralis geschrieben ist und vom Klavier allein vorgetragen wird.

Das beschauliche, wie ein Gebet anmutende Adagio steht in D-Dur und weist ebenfalls den unüblichen 6/4-Takt auf, der Brahms' Vorliebe für Polyrythmik entgegenkommt. Auf dem Manuskript steht ein Zitat aus der Liturgie: „Benedictus qui venit in nomine Domini“ („Gesegnet sei, der da kommt im Namen des Herrn“). Das Rätsel löst sich, wenn man weiß, dass das Benedictus aus Brahms' *Missa canonica* auch im 6/4-Takt steht und dass der Schüler Schumann gerne „Mynheer Domine“ nannte. Doch wer ist dieser Gesegnete, der, in Abweichung vom Orchester und den Gegenmelodien der Bläser, *molto espressivo dolce* im Klavier einsetzt und zwei solistische Kadenzsingen wird? Ist es Robert, oder ist es die seelenverwandte Clara (siehe RaRo, das Schumann'sche Zwitterwesen), der Johannes anvertrauen sollte, dass er sie im Adagio zärtlich porträtiert hat?

Mit dem energischen, von einem rauen, volkstümlichen Romantizismus geprägten Sonatenrondo in d-Moll und im 2/4-Takt wird die Virtuosität strahlender. Es geht zügig voran, und im Refrain erhält die aufsteigende Quarte, die das ganze Werk bestimmt, ihre Bestätigung. Ein kurzes Fugato in der Mitte erinnert an die luftigen Scherzos von Mendelssohn. Das freudvolle D-Dur bricht mit viel Willenskraft schließlich durch. Es herrscht eine zwiespältige Stimmung, die Brahms in der *Tragischen Ouvertüre* wieder aufnehmen wird.

Die einer erzählerischen Ballade eigene, organische Entwicklung dieser bedeutungsschweren *Tragischen Ouvertüre* op. 81, die ebenfalls in d-Moll steht, ist bereits in frühen Skizzen angelegt. Mit Bezug auf Beethovens Ouvertüren zu *Coriolan* und *Egmont* haben Brahms' Zeitgenossen einen Sinngehalt für dieses „Tragische“ gesucht. Das ist entbehrlich, denn durch diese Bezeichnung, die mit dem Einsatz von vier Hörnern, drei Posaunen und einer Tuba ihren Ausdruck bekommt, offenbart sich der Komponist so klar, wie es ihm denn seine zurückhaltende Art erlaubte.

Die *Tragische Ouvertüre* kam am 26. Dezember 1880 unter der Leitung von Hans Richter in Wien zur Uraufführung, und zusammen mit der *Akademischen Festouvertüre* op. 80 bildet sie eine Brücke zwischen den beiden Symphonie-Gruppen. Formal besteht ihr Reiz darin, dass auf die traditionelle Wiederholung der Exposition zugunsten eines durchkomponierten Ablaufs verzichtet wird. Sie beginnt und endet *fortissimo* und entfaltet nach dem lauten Aufruf der fallenden Quarte eine breit angelegte, bemerkenswerte Konstruktion, welche die Allegro-Form der Sonate und Symphonie mit der dreiteiligen Gliederung schnell-langsam-schnell verbindet. In den beiden gehaltvollen thematischen Gruppen treffen die heldische Düsternis der Blechbläser, das geheimnisvolle Spiel der Holzbläser und die Poesie der Streicher zusammen. Das zentrale *Molto più moderato* wird von modalen Klangfarben vorbereitet und führt eine neue, verhaltene Episode ein, bevor die variierte, umgestellte Reprise des Allegro einsetzt, das sich mit einer ausführlischen, abschließenden Verarbeitung des arpeggierten Grundmotivs (a-c-f-a) ausdehnt und diesem damit seinen tragischen Heroismus zurückgibt.

Den Schlussteil ab Takt 379 leiten kraftvolle, fallende Quartetten *fortissimo* ein, die an ein düsteres Motiv aus Schumanns *Szenen aus Goethes Faust* erinnern. Eine unabdingbare Erhöhung des Tragischen?

BRIGITTE FRANÇOIS-SAPPEY
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Alexander Melnikov - Selected discography

All titles available in digital format (download and streaming)

JOHANNES BRAHMS
Piano Sonatas nos.1 & 2
Scherzo op. 4
 CD HMC 902086



Trio for horn, violin & piano op.40
Sonata for violin and piano no.1 op.78
7 Fantasien op.116
 CD HMA 1951981



BRAHMS **Violin Sonatas opp.100 & 108**
 SCHUMANN **Romances op.94**
 DIETRICH | SCHUMANN | BRAHMS
F.A.E. Sonata
Isabelle Faust, violin
 CD HMC 902219



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Sonatas for fortepianos & violin
Isabelle Faust, violin
 vol. 1 / K.304, 306 & 526
 CD HMC 902360
 vol. 2 / K.301, 305, 376 & 378
 CD HMC 902361
 vol. 3 / K.302, 379, 377 & 454
 CD HMC 902362



SERGUEÏ PROKOFIEV
Piano Sonatas nos. 2, 6 & 8
 CD HMC 902202



Piano Sonatas nos. 4, 7 & 9
 CD HMC 902203



ROBERT SCHUMANN
Piano Quartet, op.47
Piano Quintet, op.44
Jerusalem Quartet
 Chamber ensemble
 CD HMC 902122



Violin Concerto
Piano Trio no. 3
 CD+DVD HMC 902196



Piano Concerto
Piano Trio no. 2
 CD+DVD HMC 902198



Cello Concerto
Piano Trio no. 1
 CD+DVD HMC 902197

Isabelle Faust, violin
Jean-Guihen Queyras, cello
 Freiburger Barockorchester
 Pablo Heras-Casado



Découvrez la nouvelle **B**outique en ligne

All the latest news of the label and its releases on

www.harmoniamundi.com

Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés

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

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



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2021

Enregistrement : juin 2020, Landgasthof Riehen (Suisse)

Réalisation : Teldex Studio Berlin

Direction artistique et montage : Julian Schwenkner

Prise de son : Cornelius Dürst

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

Illustration : Jacob Suter, *Vue de Montenvers sur la Mer de Glace, Suisse, 1829*

© Sotheby's / akg-images

Maquette : atelier harmonia mundi

Biographies on www.harmoniamundi.com