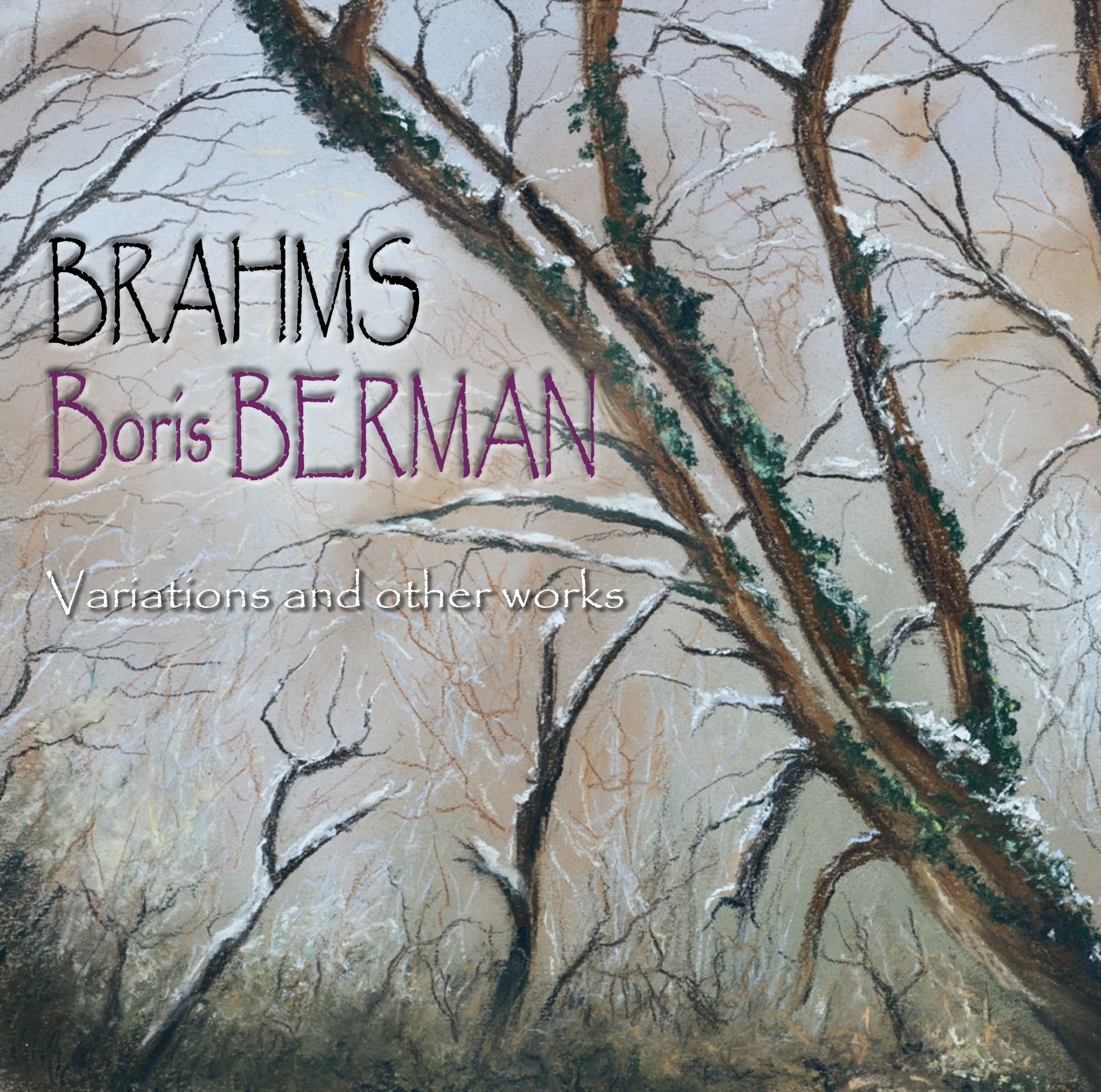

BRAHMS
Boris BERMAN
Variations and other works

BRAHMS Boris BERMAN

Variations and other works

1. Theme with Variations,. 13:57
   arranged from the String Sextet, Op. 18, movement II
2. Variations on an Original Theme, Op. 21 No. 1 . . . . . 17:49
3. Variations on a Hungarian Song, Op. 21 No. 2. . . . . .07:35
4. Chaconne by J. S. Bach, Arranged for Left Hand Alone 15:05
5. Allegro con espressione ("Albumblatt") 02:29

Recording dates: December 5-7, 2021
Recording venue: Couvent des Jacobins, Maison Jadot, Beaune, France
Artistic director: Marc Levent
Sound engineer: Alain Gandolfi
Piano: Steinway model D, Bruno Prévalet (Prévalet Musique)
Cover pastel : Agnès Pormenté
Producer: Eric Rouyer

Le Palais des Dégustateurs thanks Maison Louis Jadot and Pierre-Henry Gagey for their welcome and support.

"The Firm Ground On Which I Then Build My Stories": Listening to Brahms's Variations for Piano

Brahms's Approach to Variation Form

The general recipe for variation form is simple and infinitely adaptable: Present something brief and familiar or straightforward, then repeat it many times with changing embellishments. This structure lies at the core of instrumental music in myriad cultures and environments, from folk dance to concert music to American jazz. By the time of Johannes Brahms's birth in 1833, variation form was the oldest living principle of large-scale organization for instrumental works in notated European traditions, in part because it provided a predictable template, a smooth and unobtrusive canvas, upon which musicians could demonstrate their craft. Moreover, for centuries the form had held a special attraction for composers who were also consummate performers, a dual career path that Brahms pursued from his adolescence in the 1840s until his fame as a composer allowed him to gradually retreat from the concert stage more than two decades later. The great keyboard composers from Bach and Beethoven to Liszt and Chopin had published variation sets well known to Brahms, but keyboard variations were not the only models available. Corelli and Paganini, each the greatest violinist of his generation, had ended their most important collections of violin music with monumental variation sets: Corelli's influential Op. 5 Sonatas of 1700 conclude with twenty-three variations on *La Folia*, a preexisting theme with origins in vocal music, while the final caprice in Paganini's epochal collection of 1820 includes a set of eleven variations on an original theme — a theme that, in turn, inspired later variations from composers from Rachmaninov to Brahms himself.

In retrospect, it seems inevitable that a man like Brahms, at once a significant pianist with idiosyncratic but formidable technique and an ambitious composer well-versed in the repertoire of non-keyboard instruments, would have played and admired works in variation form and constructed his own sets of variations. Less inevitable was the approach he would bring to the process of variation itself. As the canon of notated music expanded during his formative years, both backward into newly rediscovered Baroque repertoire and forward through the ongoing creativity of Romantic composers, a variety of possibilities became available to him. On the one hand, earlier eighteenth-century musicians like Corelli had usually retained the bass line, harmony, and phrase structures of their themes throughout each of the ensuing

variations as an unchanging framework above which melody and figuration could be altered, and composers who came of age in the later eighteenth century had largely done the same (think of the steady bass lines that undergird the finales of Beethoven's piano sonatas, Op. 109 and Op. 111). On the other hand, reacting to the overwhelming focus on melody that characterized the increasingly amateur-driven musical marketplaces of the post-Napoleonic years, composers born after 1800 had gravitated toward motivic manipulation of the tunes associated with their themes, a shift in priorities that often created new bass lines, changing harmonic shapes, and altered phrase structures for each individual variation. Melodic-motivic treatment of variation form appeared in repertoire spanning from Robert Schumann's *Symphonic Etudes*, Op. 13, to the opera paraphrases and variation sets based on popular songs that marked the recital repertoire of Liszt and other virtuoso pianists.

Two works on this album suggest that the entire spectrum of prior variation practice appealed to the young Brahms. Jotted down when he was barely twenty, the miniature *Allegro con espressione* is not, itself, a variation set, but it alters and reharmonizes its opening melody in at least six different ways in barely a minute, hinting at the motivic focus and phrase-flexibility that soon came to fruition in Brahms's early variation sets (the slow movement of the first piano sonata, Op. 1, and the *Variations on a Theme of Robert Schumann*, Op. 9). Vestiges of Romantic approaches remain, as well, in the *Variations on a Hungarian Song*, Op. 21 No. 2, some of which transform the tune of the original song in ways that demand departures from its bass line and harmony. Not coincidentally, however, Op. 21 No. 2 was begun earlier than any other variation set recorded here. Before completing it, Brahms had already begun to profess to friends an ever-stronger preference for eighteenth-century practice. Writing in June 1856 to the violinist Joseph Joachim, he lauded the variation sets of far earlier composers, who, he claimed, "always strictly retained the bass of the theme, which was their true theme," and worried that he and his contemporaries were merely "burrowing around" with the tunes of their themes; his verb, wühlen (to burrow, or to root), was usually the activity of moles and badgers, not musicians. Never again would Brahms base a variation set primarily on a melody. Instead, in a February 1869 letter to the critic Adolf Schubring he confirmed that, in variation sets, "To me the bass is sacred, it is the firm ground on which I then build my stories."

"The firm ground on which I then build my stories." Accustomed as we are today to the typecast role of anti-Wagnerian conservative into which Brahms was forced by the musical politics of the later nineteenth century, we may be surprised by his words, which pair veneration for the past with overt expression, even narrative content, in the present. Once we set aside the stereotype of Brahms as emotionally distant craftsman, however, his description of his preferred approach to variations suggests a provocative perspective on his music and the audiences for whom he wrote it. As his career evolved, these audiences were drawn more and more overwhelmingly from the urban upper-middle classes—politically Liberal, religiously agnostic, reflexively invested in education and self-improvement. The letter to Schubring suggests that, having taken the trouble to connect with people who placed a high cultural value on order and inherited tradition, Brahms also wanted to move them, to make them feel as well as think. Heard in this light, the predictable harmonies and repeating phrase structures of his mature variation sets were not merely acknowledgments of the historicist outlook characteristic of the musicians who purchased his scores but, above all, methods of generating a stable context against which meaningful storytelling could occur. Attuned to Brahms's inclinations, one might thus approach the recordings presented here by listening simultaneously for the reassurance of the familiar and the communicative power of change.

Theme with Variations, arranged from the String Sextet, Op. 18, movement II

For many overlapping reasons, Clara Schumann was the ideal audience for Brahms's variation sets. A composer of significance and one of the greatest pianists of the nineteenth century, she was also the living musician Brahms most admired and the trusted confidante with whom, atop foundations of youthful infatuation, he had built his most enduring, respectful friendship. He seldom took her compositional advice, yet he always craved it, along with her admiration; playing new music for her and sending her scores of works still in progress were frequent rituals throughout his career. His String Sextet, Op. 18, would not see publication until December 1861, but he had acquainted Clara with the piece in person during the summer of 1860. Soon after, as a "friendly greeting" on her forty-first birthday on September 13, 1860, he sent her a piano arrangement of the sextet's second movement. In an accompanying letter, Brahms presented the arrangement as a provisional attempt, rather than a fixed text, and encouraged Clara to adapt it as she saw fit: "Change things around freely, make everything comfortable for you." Yet his

manuscript was a fair copy from which an experienced musician could read at sight, and it gave the piece an independent title, *Theme with Variations*, that set it gently but firmly apart from its origins in the sextet. Though the arrangement remained unpublished until the twentieth century, Clara understood it as a self-contained and finished work and performed it as such, and Brahms himself brought it to the concert stage in Karlsruhe in 1866 and Vienna in 1869 and 1874, as well as in private contexts later on.

Crucial to the tone and large-scale narrative of any variation set is the affect and structure of its theme. The harmonic pattern of Brahms's theme in Op. 18 hearkens back directly to *La Folia* and, therefore, to specific precedents by Corelli, Handel, and other Baroque masters. Just as important, its stately tempo and expansive dimensions (two eight-measure halves, each repeated), along with its dotted rhythms, *forte* dynamics, and pervasive ornamentation, all conjure up the filigreed, courtly tapestry of the early eighteenth century. At the same time, the dense scoring of the original sextet amplifies the theme's imposing affect when reimagined for the piano, since music that poses few technical challenges for six individuals must now be executed by one, on a single instrument—an instrument, moreover, that lacks the sustaining power of strings, especially given the quick decay of sound on any piano available in the early 1860s.

From its opening measures, then, the *Theme with Variations* announces itself as virtuosic piano music worthy of its virtuosic dedicatee, and the first three variations follow suit with ever-accelerating rhythmic activity and intensifying affect. At the apex of this sustained crescendo, the final two variations suddenly shift to D major, sustained melodies and delicate textures shimmering like the brilliant horizon at the end of a stormy afternoon. Finally, as in many variation sets, the original theme returns to round off the work — or seems to. The familiar music of the opening reappears on the page, but it is also utterly transformed: subdued, texturally sparse, the melody now confined to the tenor range, its large-scale repetitions eliminated and replaced by fragmentary, superimposed echoes that usher in a newly composed and emotionally ambiguous ending. Half-lights and shadows mingle freely, and the work concludes with a lingering, backward glance immeasurably removed from its assured beginning.

***Variations on an Original Theme*, Op. 21 No. 1**

Musicians have long used the word "coda" to refer to the unpredictable space that emerges at the very end of a work or movement, after any pre-determined form has run its course. Built into the term are roots in the Latin for tail (*cauda*) and assumptions of expendability associated with docked tails in dogs and other domestic animals. Yet in the music of Beethoven and his nineteenth-century successors, codas forsook their origins as optional ornaments and took on increasingly determinative roles in the psychological unfolding of instrumental works. In this regard, Brahms's variation sets were thoroughly modern, however antiquarian their priorities during the variations themselves. Without the brief but ruminative coda to Clara's *Theme with Variations*, the piece could not complete its striking affective arc from agitation to reassurance to nostalgic ambivalence. Similarly essential but far longer codas mark the next two works recorded here, to disparate but equally stunning effects.

Brahms conceived the two variation sets of Op. 21 in quick succession, No. 2 toward the end of 1856 and No. 1 beginning early in 1857, then waited until 1862 to publish them as a pair, which makes their opus number misleadingly high. In fact, more than three years before the Op. 18 sextet, the *Variations on an Original Theme*, Op. 21 No. 1, had provided his first opportunity to create a variation set based on a theme of his own invention. In a bold experiment with profound implications, Brahms incorporated into the theme itself a degree of structural ambiguity, affective contrast, and motivic manipulation that one would usually expect to find only in the aggregate of several variations. The two halves of the theme present a study in subtle but profound imbalance. Nine measures apiece, they match each other precisely in duration, yet because virtually every theme in previous variations sets uses multiples of four measures for its scaffolding, each half of this new theme sounds somehow unfinished, slightly shorter or longer than it should be. The resulting perception of unsettledness matches the notated dynamic precisely: Brahms's *poco forte* hints at a slight expressive strain, as if the pianist were too earnest for mere sweetness yet too inhibited to blossom freely. The two halves of the theme also revisit and revise each other's characteristic shapes in strangely provocative ways. A sonorous six-measure pedal point on a low D allows the beginning of the theme to build momentum before departing its home key; the second half brings back the same pedal point, but now five measures from the end, forcing the bass to anticipate by more

than ten seconds the melody's return to the home pitch and making the conclusion sound unsatisfying. Meanwhile, the major mode of the first half is displaced by its minor double as the second half begins, and this temporary affective reversal finds a motivic parallel in the melody, which reorders and distorts snippets from first half before closing with a near-perfect inversion of the opening measures.

The diversity and malleability of Brahms's theme allow him to generate immense contrast within short time spans, giving a remarkably wide emotional range to each of the individual variations that follow, let alone to their larger trajectory as a group. The variations themselves unfold at a leisurely pace, initially in pairs that share figuration or general mood. Against this backdrop the fifth variation stands out as a point of rest. Taking its cue from the melodic inversion at the end of the theme, it presents a strict canon in inversion between two upper voices; that the result sounds like a quiet glimpse of beauty and not like a dry composition lesson is a dual testament to Brahms's hard-won contrapuntal skill and to his intimate experience with the quiet upper register of the instrument that must bring the intertwining lines to life. In later variations the emotional landscape darkens as the meter, mode, and rhythmic figuration all shift in aggressive directions, before the final variation restores the original mood and tempo of the theme, then overlays a haze of quiet filigree that spills over into the coda. Here Brahms stretches the long-breathed cantilena of the theme far beyond its original registral and phrase-structural confines, creating a single, delicate phrase of fifty-three measures that falters twice, regains its poise, builds, and crests, calmly and majestically, before setting us gently down to rest. By aligning a long-postponed resolution to the home key with a sense of release from the subtle constraints and imbalances of his complex theme, Brahms creates one of the most fundamentally generous gestures in all of his music — a tight heart slowly opened, an old misunderstanding patiently explored and then forgiven.

***Variations on a Hungarian Song*, Op. 21 No. 2**

If Op. 21 No. 1 turns the listener's gaze inward, its extraverted twin brings us out of ourselves and back into a wider world of cultural exchange and virtuosic display. The melody Brahms selected as the theme for Op. 21 No. 2 may bear little relationship to the actual music making of peasant farmers on the eastern fringes of the Habsburg empire, but its stylistic idiosyncrasies enforce a disruptive and intriguing distance from its original German-speaking listeners and performers. The meter alternates constantly between

triple and duple, creating a consistent aural impression of seven-beat measures that was vanishingly rare in Western European concert music from the nineteenth century and, therefore, inevitably exotic-sounding to Brahms's audiences. At the same time, important harmonic arrivals occur on what would typically be weak beats in notated repertoires, creating for the pianist a pervasive disjunction between sight and sound, between the score and its realization in performance. Perhaps most importantly, the theme is shockingly brief, spanning only twenty-eight beats with no internal repetitions. At the requested *Allegro* tempo, it goes by in less than fifteen seconds; by comparison, in this recording Brahms's theme from Op. 21 No. 1 takes more than six times as long. Together, these striking characteristics place pianists and listeners alike on high alert from the very beginning of the piece, excited but barely able to process salient information in real time.

Such a feeling is unusual in variation themes, and the sensation of hanging on by one's fingertips only grows stronger during the first few variations, which immediately cram the major-mode theme into the minor mode and wrench its melody out of the right hand and into the bass. Every work on this album eventually reaches a point at which major becomes minor or vice-versa, but no other piece in Brahms's entire corpus of variations demands so radical a reorientation so quickly. Without an explicit reference to Hungary (or, more generally, any place far from home) in the title, the first two minutes of the work might have baffled or alienated audiences in Vienna or Berlin; the title brings chaos into focus by aligning musical strangeness with linguistic and geographic division, implicitly raising questions about whether, and how, the remainder of the piece might bridge the divide. Beginning at the midpoint of his thirteen variations, Brahms stages a countervailing process of consolidation, returning to the major mode of the almost-forgotten theme and then bringing the melody firmly back under the right hand. And yet, as musicians who had recently witnessed the failed revolutions of 1848 knew too well, the restoration of order can bring its own excesses. As the pendulum swings farther and farther toward regularity, the theme's exotic meter vanishes in the last few variations, and a thoroughly conventional thickening of texture and acceleration of the rhythmic surface drive the set onward with a smoothness and polish that seems increasingly at odds with the cheerfully contrarian spirit of the theme.

Urban listeners in the nineteenth century,

attuned to the cultural affiliations of the work's beginning, might well have felt a twinge of loss at the progressive taming of its initial material—until the coda. Even nearly two centuries after Beethoven's death, the word "coda" seems far too short for the conclusion of this piece, which spirals over 40% of its performance time and more than 50% of its notated measures. Brahms himself referred to this section as a "finale" in correspondence with Joachim, just as Paganini had described the music that follows the closing variation in his last caprice. In truth no single word can do justice to the sprawling transgression of boundaries and proportions, the whirl of fragmentary figurations that intertwine across the keyboard, or the sheer creative energy that propels the harmony completely outside the orbit of the home key for entire pages of the score. At the very end, the theme returns once more in its original guise, as if joyfully acknowledging the cultural interchange it had stimulated. The resulting trajectory ultimately points away from either synthesis or domination and, instead, toward enrichment: the concert stage restored, made newly vibrant, by an unfamiliar music that bows, departs, and remains itself.

Chaconne by J. S. Bach, Arranged for Left Hand Alone

Brahms's left-hand arrangement of Bach's D-minor Chaconne for solo violin brings us back to Clara Schumann, around whom, in fact, all four of the variation sets on this album revolved. Brahms not only arranged the slow movement from Op. 18 for her but also sought her compositional advice concerning Op. 21; though none of her letters to Brahms from 1856 or 1857 survive, he discussed her impressions in correspondence with Joachim, including specific harmonic progressions she had urged him to reconsider. Two decades later, in June 1877, her prodigious abilities and sympathetic stylistic preferences stimulated another musical gift, an arrangement not of his own string music but of Bach's, the composer to whom Clara often gave pride of place among the opening numbers of her recital programs. Along with the arrangement Brahms sent a fascinating letter:

Dear Clara,

I would like to believe that I have not for a long time sent you something as enjoyable as I do today-if your fingers can endure the pleasure! The chaconne is for me one of the most wondrous, most unfathomable pieces of music. On one staff, for a small instrument, the man writes a whole world of the most profound thoughts and the most powerful feelings. If I were to imagine that I could have made, could have conceived the piece, I know for certain that the overwhelming excitement and shock would have driven me crazy. If one has no great violinist at hand, it is the most beautiful pleasure to simply let it sound in one's mind.

But the piece entices one to occupy oneself with it in every way. One does not always want to hear music sounding just in the air, Joachim is not often there, one tries it this way and that. But whatever I try, orchestra or piano-for me the pleasure is always spoiled.

Only in one way, I have discovered, can I create for myself a very reduced but approximate and completely pure pleasure in the work-when I play it with my left hand alone! Sometimes the story of Columbus and the egg even occurs to me! The similar difficulty, the kinds of technique, the arpeggiating, everything comes together so that-I feel like a violinist!

Try it out, I wrote it down just for you. But: do not overwork your hand! It demands so much sound and strength; play it mezza voce for a while. And make the chords manageable and comfortable for you. If it doesn't overwork you-which I believe it may, however-you should have a great deal of fun with it.

Alongside admiration for a Baroque masterpiece, appreciation for the many times he had heard Joachim play the work, and concern for Clara's longstanding susceptibility to performance injury, Brahms's letter also reveals his motivations in arranging the Chaconne for left hand alone. By reducing the piano to a limited registral compass and confining the player to her non-dominant hand, he could simulate on the keyboard the exhilarating challenges of realizing in sound Bach's monumental set of variations for solo violin.

Many of these challenges also required individual, fine-tuned adjustments. Completed by 1720 but unpublished until the early nineteenth century and rarely performed before Brahms's lifetime, the Chaconne was the final movement of Bach's D-minor Partita for Violin, BWV 1004. Its title (Bach's manuscript used the Italian *ciaccona*) connotes a variation set based upon a repeating harmonic pattern, in this case a four-measure theme followed by sixty-three variations; after thirty-two variations, D major replaces D minor for nineteen variations, followed by a return to D minor for the final twelve. Each of the three modally coherent sections projects its own arc of gradually increasing intensity and climax using an array of textures and techniques specific to the

violin, including double, triple, and quadruple stops, string crossing and drones on open strings, and improvised arpeggiations that oscillate across all four strings. In translating such idiomatic music onto the keyboard, Brahms confronted many passages that simply cannot be played in tempo with one hand, as well as others in which fuller sonorities can help compensate for the piano's quick decay. Thus, in addition to bringing the entire piece down an octave into the richer middle register of the piano, he also tinkered with specifics almost constantly: the vast majority of measures in the piece diverge in one or more ways from the pitch content or notated durations of Bach's original, and countless slurs, pedaling indications, and other instructions regarding dynamics and articulation bear witness to the patient effort involved in recreating the violin's soaring resonance using the piano's inherently percussive palette.

Despite the casual tone of his letter to Clara Schumann, Brahms's arrangement clearly represents many hours of work. Clara acknowledged as much in her reply. She was particularly grateful because, unbeknownst to Brahms, she had strained a tendon in her right hand just before receiving his left-hand manuscript, which now became ideally scored for her— "the perfect refuge" as her injury healed—but she also noted the care that had gone into the arrangement itself: "Only you can accomplish something like that; how very remarkable it is to me how the effect of the timbre brings to mind so strongly that of the violin!" That Brahms had devoted such time at the keyboard to a piece from another century and a different instrument, especially just as he was hard at work drafting his Second Symphony in preparation for its December 1877 premiere, shows how remarkably important he considered the Chaconne. His marveling account of Bach's creative process hints at why: "On one staff, for a small instrument, the man writes a whole world of the most profound thoughts and the most powerful feelings." Here is the simultaneous engagement of ideas and emotions, mind and heart, that lay at the core of Brahms's own variation practice. Paradoxically, Bach's methods of variation were actually more diverse than the austerely invariant structures Brahms had come to favor: though the phrase length and harmonic endpoints of the variations in the Chaconne never shift, Bach refigures his bass line in myriad ways, enlarging its harmonic compass, inverting its characteristic descent into an ascent, and even treating it as an upper-voice melody. Nevertheless, in the drawing together of intellect and emotion, the firm ground of predictability and the storytelling capacity of change, the Chaconne embodies, perhaps more than any other work of notated music, the ideal toward which Brahms had long aspired.

Postscript: *Allegro con espressione* ("Albumblatt")

Rounding off this recording is a miniature piano piece from the very beginning of Brahms's career, before he had met Clara Schumann and Joseph Joachim, formed his mature perspective on variation form, or published a single work under his own name. Often referred to as an "Albumblatt" because its only known copy is inscribed in the autograph album of Arnold Wehner, the work has no independent title, only the tempo and affect indication *Allegro con espressione*. Wehner was director of music at the University of Göttingen, and Brahms seems to have copied this small but self-standing piece into his collection of autographs in June 1853, while serving as accompanist to the Hungarian violinist Edouard Remenyi on the musical tour that first took him out of obscurity in Hamburg and introduced him to a wider German-speaking public. In Wehner's album, the *Allegro con espressione* lay hidden until its rediscovery in 2011; meanwhile, its characteristic melody had found wider audiences and more resonant scoring as the principal theme of the trio section in the second movement of the Horn Trio, Op. 40.

The original piano piece presents a straightforward rounded binary structure like that of a Classical minuet or scherzo, with two repeated halves in which the second half culminates in a return of the first half's material. To this solid, almost old-fashioned template Brahms adds plaintive sighs, plangent dissonances, and striking reharmonizations more characteristic of Mendelssohn's Songs Without Words or other early Romantic repertoire. The charm and surprising maturity of the work lies not in its motivic structure (though the young Brahms was already expert in Lisztian thematic transformation) nor in its harmonies (though they are well balanced and creatively positioned) but in the subtle tension between the sprightly pace demanded by the *Allegro* tempo and the halting, dreamy, almost languid tendencies of the material itself. Already in 1853, Brahms was finding ways to create provocative interplay between structure and emotion. Already, he was telling stories.

Paul Berry

Boris Berman biography

Boris Berman is regularly performing in more than fifty countries on six continents. His highly acclaimed performances have included appearances with the Royal Concertgebouw Orchestra, the Gewandhaus Orchestra, The Philharmonia (London), the Toronto Symphony, Israel Philharmonic, Minnesota Orchestra, Detroit Symphony, Houston Symphony, Atlanta Symphony, St. Petersburg Philharmonic, and the Royal Scottish Orchestra. A frequent performer on major recital series, he has also appeared in many important festivals.

Born in Moscow, he studied at Moscow Tchaikovsky Conservatory with the distinguished pianist Lev Oborin. In 1973, he left a flourishing career in the Soviet Union to immigrate to Israel where he quickly established himself as one of the most sought-after keyboard performers. Presently, he resides in New Haven, USA.

A teacher of international stature, Boris Berman heads the Piano Department of Yale School of Music and conducts master classes throughout the world. He has been named a Honorary Professor of Shanghai Conservatory, of the Danish Royal Conservatory in Copenhagen, and of China Conservatory in Beijing. He is frequently invited to join juries of various international competitions.

Boris Berman is the author of the book Notes from the Pianist's Bench, which has been translated to several languages. His other book is Prokofiev's Piano Sonatas: A Guide for the Listener and the Performer. Boris Berman has also been an editor of the new critical edition of Piano Sonatas by Prokofiev (Shanghai Music Publishing House).

A Grammy nominee, Mr. Berman's recorded all solo piano works by Prokofiev and Schnittke, complete sonatas by Scriabin, works by Mozart, Weber, Schumann, Brahms, Franck, Shostakovich, Debussy, Stravinsky, Berio, Cage, and Joplin. For Le Palais des Degustateurs he recorded a double CD of Debussy's Preludes and other works, a double CD of Brahms's Klavierstücke, chamber works by Brahms with the violist Ettore Causa and cellist Clive Greensmith and sonatas by Haydn and Schubert.

« La base solide sur laquelle je construis ensuite mes histoires » : Écouter les Variations de Brahms pour piano

L'approche de Brahms à la variation

La formule générale de la variation est à la fois simple et adaptable à l'infini : jouez un thème bref et familier ou direct, puis répétez-le plusieurs fois en modifiant les embellissements. Cette structure se retrouve au cœur de la musique instrumentale dans une multitude de cultures et d'environnements : de la danse folklorique à la musique de concert en passant par le jazz américain. En 1833, à l'époque de la naissance de Johannes Brahms, la variation était le plus ancien principe existant d'organisation à grande échelle des œuvres instrumentales selon les traditions européennes annotées, notamment parce qu'elle offrait un modèle prévisible, une toile lisse et transparente, sur laquelle les musiciens pouvaient démontrer leur talent. Par ailleurs, pendant des siècles, la variation a attiré les compositeurs qui étaient également des interprètes accomplis. Brahms a suivi cette voie depuis son adolescence dans les années 1840 jusqu'à ce que sa renommée en tant que compositeur lui permette de se retirer progressivement de la scène des concerts plus de deux décennies plus tard. Les grands compositeurs pour clavier, de Bach et Beethoven à Liszt et Chopin, avaient publié des ensembles de variations bien connus de Brahms, mais les variations pour clavier n'étaient pas les seuls modèles disponibles. Corelli et Paganini, qui ont chacun été les plus grands violonistes de leur génération, avaient terminé leurs plus importantes collections de musique pour violon par des ensembles de variations monumentaux. Les importantes Sonates opus 5 de Corelli de 1700 se terminent par vingt-trois variations sur La Folia, un thème préexistant dont les origines remontent à la musique vocale, tandis que le caprice final de la collection d'époque de Paganini de 1820 comprend un ensemble de onze variations sur un thème original, un thème qui, à son tour, a inspiré les variations subséquentes de compositeurs allant de Rachmaninov à Brahms lui-même.

Avec le recul, il paraît inévitable qu'un homme comme Brahms, qui était à la fois un pianiste remarquable doté d'une technique aussi particulière que formidable et un ambitieux compositeur bien au fait du répertoire destiné aux instruments autres que le clavier, ait joué et admiré des œuvres présentant des variations et ait composé ses propres ensembles de variations. En revanche, la démarche qu'il adopterait à l'égard du processus de variation lui-même était moins prévisible. À mesure que le canon de la musique annotée prenait de l'ampleur

pendant ses années de formation, tant vers le passé grâce au répertoire baroque nouvellement redécouvert que vers l'avenir au travers de la créativité continue des compositeurs romantiques, une variété de possibilités s'offraient à lui. D'une part, les musiciens du début du XVIIIe siècle, comme Corelli, conservaient généralement la ligne de basse, l'harmonie et les structures de phrases de leurs thèmes dans chacune des variations qui suivaient, formant ainsi un cadre immuable sur lequel la mélodie et la figuration pouvaient être modifiées, tout comme les compositeurs de la fin du XVIIIe siècle (pensez aux lignes de basse stables qui sous-tendent les finales des sonates pour piano de Beethoven, opus 109 et opus 111). En revanche, en réaction à la tendance écrasante des marchés musicaux de plus en plus amateurs des années post-napoléoniennes à se concentrer sur la mélodie, les compositeurs nés après 1800 se sont tournés vers la manipulation motivique des airs associés à leurs thèmes. Ce changement de priorités a souvent entraîné la création de nouvelles lignes de basse, de nouvelles formes harmoniques et la modification des structures de phrases pour chaque variation individuelle. Le traitement mélodico-motivique des variations est apparu dans des répertoires allant des Études symphoniques, opus 13 de Robert Schumann aux paraphrases d'opéra et aux ensembles de variations inspirés de chansons populaires qui ont jalonné le répertoire de récitation de Liszt et d'autres pianistes virtuoses.

Deux œuvres de cet album suggèrent que le jeune Brahms a été séduit par tout l'éventail des pratiques de variations antérieures. Noté alors qu'il avait à peine vingt ans, l'Allegro con espressione miniature n'est pas, en soi, un ensemble de variations, mais il modifie et réharmonise sa mélodie d'ouverture d'au moins six façons différentes en à peine une minute, ce qui laisse entrevoir la priorité accordée aux motifs musicaux et la flexibilité de la phrase que Brahms ne tardera pas à développer dans ses premiers ensembles de variations (le mouvement lent de la première sonate pour piano, opus 1, et les Variations sur un thème de Robert Schumann, opus 9). Il reste également des traces des approches romantiques dans les Variations sur une chanson hongroise, opus 21 n° 2, certaines d'entre elles transformant l'air de la chanson originale de sorte à s'écarter de sa ligne de basse et de son harmonie. Néanmoins, ce n'est pas un hasard si l'opus 21 n° 2 a été entrepris plus tôt que tout autre ensemble de variations enregistré ici. Avant de le terminer, Brahms avait déjà commencé à faire part à ses amis d'une préférence de plus en plus marquée pour la pratique du XVIIIe siècle. Dans une lettre adressée en juin 1856 au violoniste Joseph Joachim, il faisait l'éloge des ensembles de variations de compositeurs bien plus anciens qui, affirmait-il, « conservaient toujours strictement la basse du thème, laquelle était leur véritable thème », et s'inquiétait du fait que lui et ses contemporains ne faisaient que « farfouiller » dans les airs de leurs thèmes ; le verbe utilisé, wühlen (creuser, ou enraciner), était généralement réservé à l'activité des taupes et des blaireaux, et non à celle des musiciens. Plus jamais Brahms ne baserait un ensemble de variations principalement sur une mélodie. Au lieu de cela, dans une lettre de février 1869 adressée au critique Adolf Schubring, il a affirmé que, dans les séries de variations, « pour moi, la basse est sacrée, c'est la base solide sur laquelle je construis ensuite mes histoires. »

« La base solide sur laquelle je construis ensuite mes histoires. » Nous sommes aujourd'hui habitués au rôle stéréotypé de conservateur antiwagnérien auquel Brahms a été contraint de se cantonner du fait des politiques musicales de la fin du XIXe siècle. Nous pourrions donc être surpris par ses propos, qui allient la vénération du passé à une expression ouverte, voire à un contenu narratif, dans le présent. Néanmoins, une fois mis de côté le stéréotype de Brahms en tant qu'artiste émotionnellement distant, sa description de son approche préférée pour les variations nous suggère une perspective provocante de sa musique et des publics pour lesquels il l'a écrite. À mesure que sa carrière a évolué, ces publics étaient de plus en plus majoritairement issus des classes moyennes supérieures urbaines : libéraux sur le plan politique, agnostiques sur le plan religieux, investis de manière délibérée dans l'éducation et l'amélioration de soi. La lettre adressée à Schubring suggère que, après avoir pris la peine de se lier à des gens qui accordaient une grande valeur culturelle à l'ordre et à la tradition héritée, Brahms voulait aussi les émouvoir, les faire ressentir autant que penser. Dans ce contexte, les harmonies prévisibles et les structures de phrases répétées de ses ensembles de variations matures ne constituaient pas seulement des témoignages de la vision historiciste caractéristique des musiciens qui avaient acheté ses partitions, mais avant tout, cela permettait de créer un cadre stable dans lequel des histoires importantes pouvaient être racontées. Selon les inclinations de Brahms, les enregistrements présentés ici peuvent être abordés en recherchant à la fois le réconfort du familier et le pouvoir communicatif du changement.

Thème et variations, arrangé à partir du Sextuor à cordes, opus 18, mouvement II

Pour de nombreuses raisons toutes étroitement liées, Clara Schumann représentait le public idéal pour les séries de variations de Brahms. Compositrice d'importance et l'une des plus grandes pianistes du XIXe siècle, elle était aussi la musicienne vivante que Brahms admirait le plus et une confidente de confiance avec qui, suivant un béguin de jeunesse, il avait construit son amitié la plus durable et la plus respectueuse. Il suivait rarement ses conseils en matière de composition, pourtant il les appréciait toujours, ainsi que son admiration ; lui jouer de nouvelles pièces et lui envoyer des partitions d'œuvres inachevées ont été des rituels fréquents tout au long de sa carrière. Son Sextuor à cordes, opus 18, ne sera publié qu'en décembre 1861, mais il avait déjà présenté la composition à Clara en personne au cours de l'été 1860. Peu de temps après, à l'occasion de son quarante et unième anniversaire, le 13 septembre 1860, il lui a envoyé, comme geste d'amitié, un arrangement pour piano du deuxième mouvement du sextuor. Dans la lettre qui l'accompagnait, Brahms présentait cet arrangement comme une tentative préliminaire, plutôt que comme un texte immuable, et encourageait Clara à l'adapter comme elle l'entendait : « Changez librement les choses, faites en sorte que tout vous convienne. » Son manuscrit était pourtant une reproduction fidèle à partir de laquelle tout musicien expérimenté pouvait lire à vue, et il avait donné à la pièce un titre propre, *Thème et variations*, qui la distinguait doucement mais sûrement de ses débuts avec le sextuor. Bien que l'arrangement soit demeuré inédit jusqu'au vingtième siècle, Clara l'a interprété en tant qu'œuvre indépendante et achevée, et Brahms lui-même l'a joué en concert à Karlsruhe en 1866 et à Vienne en 1869 et 1874, ainsi que dans des contextes privés plus tard.

Au cœur de la tonalité et du récit général de tout ensemble de variations se trouvent l'affect et la structure de son thème. Le motif harmonique du thème de l'opus 18 de Brahms renvoie directement à La Folia et, par conséquent, à certains précédents de Corelli, Haendel et d'autres maîtres baroques. D'une manière tout aussi importante, son tempo majestueux et ses vastes dimensions (deux moitiés de huit mesures, chacune répétée), ainsi que ses rythmes pointés, sa dynamique puissante et son omniprésente ornementation, rappellent tous la mosaïque filigranée et courtoise du début du XVIIIe siècle. Parallèlement, la partition dense du sextuor original accentue le caractère grandiose du thème une fois réimaginé pour le piano. En effet, une musique qui pose peu de problèmes techniques à six personnes doit désormais être interprétée par une seule, sur un seul instrument ; un instrument qui, de surcroît, n'a pas le même pouvoir de rétention que les cordes, compte tenu notamment de l'affaiblissement rapide du son sur tous les pianos disponibles au début des années 1860.

Dès ses premières mesures, Thème et variations se profile comme une musique de piano virtuose à la hauteur de son auteur. Les trois premières variations se succèdent avec une activité rythmique toujours plus rapide et une intensification de l'affect. À l'apogée de ce crescendo soutenu, les deux dernières variations passent soudainement en ré majeur, les mélodies prolongées et les textures délicates scintillent comme un horizon lumineux à la fin d'un après-midi orageux. Enfin, comme dans de nombreux ensembles de variations, le thème original est repris pour clore l'œuvre, ou du moins semble il semble le faire. La musique familière de l'ouverture fait à nouveau son apparition sur la page, mais elle est aussi complètement transformée : tamisée, texturée, la mélodie est maintenant limitée à la gamme des ténors, ses importantes répétitions sont éliminées et remplacées par des échos fragmentaires et superposés qui ouvrent sur une fin nouvellement composée et émotionnellement ambiguë. Ombres et demi-lumières se mêlent librement, et l'œuvre se referme sur un regard rétrospectif et prolongé, bien loin de son début assuré.

***Variations sur un thème original*, opus 21 n° 1**

Les musiciens utilisent depuis longtemps le mot « coda » pour parler de cet espace imprévisible qui se dessine à la toute fin d'une œuvre ou d'un mouvement, une fois que toute forme prédéterminée a atteint son but. Ce terme trouve ses racines dans le mot latin « queue » (cauda) et dans l'idée qu'un chien ou un autre animal domestique peut se passer de sa queue coupée. Pourtant, dans la musique de Beethoven et de ses successeurs du XIXe siècle, les codas ont abandonné leurs origines en tant que décorations facultatives et ont assumé un rôle de plus en plus prépondérant dans le développement psychologique des œuvres instrumentales. En ce sens, les ensembles de variations de Brahms étaient profondément modernes, aussi archaïques que soient leurs priorités dans les variations elles-mêmes. Sans la coda brève mais pensive du *Thème et variations* de Clara, cette pièce ne pourrait pas achever son saisissant parcours affectif, allant de l'agitation au réconfort en passant par l'ambivalence nostalgique. Les deux autres œuvres enregistrées ici sont caractérisées par des codas tout aussi essentielles mais beaucoup plus longues,

avec des effets contrastés mais tout aussi impressionnants.

Brahms a composé les deux ensembles de variations de l'opus 21 en succession rapide, le n° 2 vers la fin de 1856 et le n° 1 au début de 1857. Il a ensuite attendu jusqu'en 1862 pour les faire paraître ensemble, en paire, ce qui rend leur numéro d'opus trompeur car trop élevé. En réalité, plus de trois ans avant le sextuor de l'opus 18, les *Variations sur un thème original*, opus 21 n° 1, lui avaient offert la première occasion de créer un ensemble de variations à partir d'un thème de sa propre invention. Brahms, dans une expérience ambitieuse aux implications profondes, a intégré au thème lui-même un degré d'ambiguïté structurelle, de contraste affectif et de manipulation motivique que l'on ne s'attend généralement à trouver que dans l'ensemble de plusieurs variations. Les deux moitiés du thème sont un exemple de déséquilibre subtil mais profond. De neuf mesures chacune, elles ont une durée identique, mais comme pratiquement tous les thèmes des variations précédentes utilisent des multiples de quatre mesures pour leur structure, chaque moitié de ce nouveau thème semble en quelque sorte inachevée, légèrement plus courte ou plus longue qu'elle ne devrait l'être. Il en résulte une perception de déséquilibre qui correspond exactement à la dynamique annotée : le *poco forte* de Brahms évoque une légère tension dans l'expression, comme si le pianiste était trop sérieux pour se contenter de douceur, mais trop inhibé pour s'épanouir pleinement. Les deux moitiés du thème reprennent et révisent également les formes caractéristiques de l'autre de manière étrangement provocante. Le début du thème prend son impulsion avant de quitter sa tonalité d'origine grâce à une pédale sonore de six mesures sur un ré grave. La seconde moitié reprend la même pédale, mais à cinq mesures de la fin, obligeant la basse à devancer de plus de dix secondes le retour de la mélodie à la tonalité d'origine et rendant la fin peu satisfaisante. Le mode majeur de la première moitié est supplanté par son double mineur au début de la seconde moitié, et ce revirement affectif temporaire se traduit par un parallèle motivique dans la mélodie, qui réorganise et déforme des fragments de la première moitié avant de se terminer par une inversion presque parfaite des premières mesures.

La diversité et la souplesse du thème de Brahms lui permettent de créer d'immenses contrastes sur de courtes périodes de temps, conférant une gamme émotionnelle remarquablement vaste à chacune des variations individuelles qui suivent, sans oublier leur plus ample trajectoire collective. Ces variations se succèdent à un rythme tranquille, d'abord par paires partageant la même figuration ou la même ambiance générale. Dans ce contexte, la cinquième variation se distingue comme un silence. Puisant dans l'inversion mélodique à la fin du thème, elle propose un canon strict en renversement entre deux voix supérieures : si ce résultat sonne comme un regard tranquille sur la beauté et non comme une leçon sèche de composition, il s'agit en fait d'une double preuve de l'habileté contrapuntique si durement acquise de Brahms et de son expérience étroite du registre supérieur silencieux de l'instrument qui donne vie aux lignes entrelacées. Dans les variations suivantes, le paysage émotionnel s'assombrit à mesure que la pulsation, le mode et la figuration rythmique se déplacent tous dans des directions agressives, jusqu'à ce que la dernière variation rétablisse l'humeur et le tempo originaux du thème, puis y superpose un voile en filigrane tranquille qui déborde sur la coda. Brahms étire ici la cantilène longuement inspirée du thème bien au-delà de ses limites originales de registre et de structure de phrase, pour créer une seule phrase délicate de cinquante-trois mesures qui vacille deux fois, reprend son équilibre, se construit et s'élève, calmement et majestueusement, pour ensuite nous laisser tranquillement nous reposer. En harmonisant une résolution longtemps retardée à la clé de sol avec un sentiment de libération des contraintes subtiles et des déséquilibres de son thème complexe, Brahms produit l'un des actes les plus fondamentalement généreux de toute sa musique : un cœur serré qui s'ouvre lentement, un ancien malentendu étudié patiemment, puis pardonné.

Variations sur une chanson hongroise, opus 21 n° 2

Si l'opus 21 n°1 oriente les auditeurs vers l'intérieur, son double extraverti nous pousse hors de nous-mêmes et nous replonge dans un monde plus vaste d'échanges culturels et de manifestations virtuoses. La mélodie que Brahms a choisie comme thème pour l'opus 21 n° 2 n'a sans doute pas grand-chose à voir avec la production musicale réelle des paysans des franges orientales de l'empire des Habsbourg, mais ses particularités stylistiques imposent une distanciation déconcertante et intrigante par rapport à ses auditeurs et interprètes germanophones d'origine. La mesure alterne sans cesse entre le triple et le double, donnant une impression auditive uniforme de mesures à sept temps, élément extrêmement rare dans la musique de concert d'Europe occidentale du XIXe siècle et, par conséquent, forcément exotique pour le public de Brahms. Par ailleurs, des apparitions harmoniques majeures surviennent sur des temps habituellement

faibles dans les répertoires annotés, ce qui crée pour le pianiste une rupture profonde entre la vue et le son, entre la partition et son interprétation. Mais surtout, le thème est d'une brièveté choquante, ne couvrant que vingt-huit temps, sans répétitions internes. Au tempo *Allegro* prévu, il est joué en moins de quinze secondes ; à titre de comparaison, dans cet enregistrement, le thème de l'opus 21 n° 1 de Brahms prend au moins six fois plus de temps. Ces caractéristiques saisissantes placent les pianistes comme les auditeurs en état d'alerte dès le début de la composition, enthousiastes mais à peine capables de traiter les informations essentielles sur le vif.

Ce sentiment est peu commun dans les thèmes de variations, et cette sensation de s'accrocher du bout des doigts ne fait que s'accentuer au cours des premières variations, lesquelles font immédiatement passer le thème du mode majeur en mode mineur et extraient sa mélodie de la main droite vers la basse. Toutes les œuvres de cet album finissent toujours par atteindre un moment où le majeur devient mineur ou vice-versa, mais aucune autre pièce de tout le corpus de variations de Brahms ne requiert une réorientation aussi radicale aussi rapidement. Sans référence explicite à la Hongrie (ou, plus généralement, à tout endroit éloigné de chez soi) dans le titre, les deux premières minutes de l'œuvre auraient pu dérouter ou rebuter les publics de Vienne ou de Berlin. Le titre en fait ressortir le chaos en associant l'étrangeté musicale à la division linguistique et géographique, ce qui soulève implicitement la question de savoir si, et comment, le reste de la pièce pourrait rapprocher les deux parties. À partir du milieu de ses treize variations, Brahms met en scène un processus compensatoire de consolidation, en revenant au mode majeur du thème jusque-là presque oublié, puis en ramenant la mélodie fermement sous le contrôle de sa main droite. Et pourtant, comme le savaient trop bien les musiciens qui avaient récemment été témoins des révolutions ratées de 1848, le retour à l'ordre peut engendrer ses propres excès. Le pendule se déplace de plus en plus vers la régularité, la mesure exotique du thème disparaît dans les dernières variations, et un renforcement de la texture et une accélération de la surface rythmique des plus conventionnels conduisent l'ensemble vers une douceur et un raffinement qui semblent de plus en plus en contradiction avec le caractère allègrement anticonformiste du thème.

Les auditeurs citadins du XIXe siècle, conscients des affiliations culturelles du début de l'œuvre, auraient pu ressentir un pincement au cœur devant l'apprivoisement progressif de son contenu initial, jusqu'à la coda. Même presque deux siècles après la mort de Beethoven, le mot « coda » semble bien trop court pour décrire la conclusion de cette pièce, qui s'étend sur plus de 40 % de son temps de représentation et plus de 50 % de ses mesures annotées. Brahms lui-même a qualifié cette partie du terme « finale » dans sa correspondance avec Joachim, exactement de la même façon que Paganini avait décrit la musique qui suit la variation finale de son dernier caprice. En réalité, aucun mot ne peut rendre justice à la transgression tentaculaire des frontières et des proportions, au tourbillon de figurations fragmentaires qui se croisent sur le clavier, ou à l'énergie créative pure qui projette l'harmonie complètement en dehors du périmètre de la note d'origine pendant des pages entières de la partition. À la toute fin, le thème revient une fois de plus sous sa forme originale, comme pour reconnaître joyeusement l'échange culturel qu'il a suscité. La trajectoire obtenue s'éloigne finalement de la synthèse ou de la domination pour s'orienter plutôt vers l'enrichissement : une scène de concert restaurée, animée d'un nouvel élan, par une musique inconnue qui s'incline, part et reste elle-même.

Chaconne de J. S. Bach, arrangé pour la seule main gauche

L'arrangement pour la main gauche de Brahms de la Chaconne en ré mineur de Bach pour violon solo nous ramène à Clara Schumann. Les quatre ensembles de variations de cet album tournent en réalité autour d'elle. Non seulement Brahms a composé pour elle le mouvement lent de l'opus 18, mais il lui a également demandé son avis sur la composition de l'opus 21. Même si aucune des lettres qu'elle lui a adressées en 1856 ou 1857 n'a été préservée, Brahms a évoqué ses impressions dans sa correspondance avec Joachim, notamment en ce qui concerne les progressions harmoniques spécifiques qu'elle lui avait demandé de reconsidérer. Deux décennies plus tard, en juin 1877, ses capacités prodigieuses et ses préférences stylistiques sympathiques ont suscité la création d'un autre cadeau musical, un arrangement non pas de sa propre musique pour cordes mais de celle de Bach, le compositeur auquel Clara accordait souvent la priorité parmi les numéros d'ouverture de ses programmes de récital. Avec cet arrangement, Brahms avait envoyé une lettre fascinante :

Chère Clara,

Je me plais à croire qu'il y a longtemps que je ne vous ai pas envoyé quelque chose d'aussi agréable que ce que je vous

propose aujourd'hui : si vos doigts peuvent tolérer ce plaisir ! La chaconne est pour moi l'une des pièces de musique les plus merveilleuses, les plus insondables. Sur une seule portée, destinée à un petit instrument, l'homme écrit tout un monde de pensées les plus profondes et de sentiments les plus puissants. En supposant que j'aurais pu le faire, que j'aurais pu composer cette pièce, je sais avec certitude que l'excitation et le choc démesurés m'auraient rendu fou. Lorsqu'on n'a pas de grand violoniste à sa disposition, c'est le plus beau des plaisirs que de la laisser simplement jouer dans son esprit.

Mais la pièce incite à s'en occuper de toutes les manières possibles. On ne veut pas toujours uniquement imaginer de la musique dans l'air, Joachim n'est pas souvent là, alors on tente de telle ou telle façon. Mais, quoi que j'essaie, orchestre ou piano : pour moi, le plaisir est toujours gâché.

Je n'ai découvert qu'une seule façon de me procurer un plaisir minime mais approximatif et complètement pur avec cette œuvre, lorsque je la joue avec ma main gauche uniquement ! Parfois, l'histoire de Christophe Colomb et de l'œuf me vient même à l'esprit ! La même difficulté, les mêmes types de techniques, les arpèges, tout se conjugue si bien que je me sens comme un violoniste !

Essayez-la, je l'ai écrite juste pour vous. Mais ne forcez pas trop sur votre main ! Cela exige tellement de son et de force ; jouez-la mezza voce pendant un certain temps. Et veillez à ce que les accords soient maniables et confortables pour vous. Si vous ne vous épuisez pas, ce qui pourrait arriver, vous devriez beaucoup vous amuser avec cette œuvre.

En plus de son admiration pour un chef-d'œuvre baroque, de son admiration pour Joachim qui l'avait joué à maintes reprises et de son inquiétude pour Clara, qui était depuis longtemps sujette aux blessures, la lettre de Brahms révèle également les raisons qui l'ont poussé à composer la Chaconne pour la main gauche uniquement. En réduisant le piano à un registre limité et en limitant la musicienne à sa main non dominante, il pouvait reproduire sur le clavier les difficultés grisantes que pose la transposition sonore de l'ensemble monumental de variations pour violon seul de Bach.

Bon nombre de ces difficultés ont également nécessité des ajustements individuels et précis. La Chaconne, achevée en 1720 mais qui n'a pas été publiée avant le début du XIXe siècle et qui a rarement été jouée avant la naissance de Brahms, était le dernier mouvement de la Partita en ré mineur pour violon, BWV 1004 de Bach. Son titre (le manuscrit de Bach utilise l'italien *ciaccona*) évoque un ensemble de variations basé sur un motif harmonique répétitif, dans ce cas un thème de quatre mesures suivi de soixante-trois variations ; après trente-deux variations, ré majeur remplace ré mineur pour dix-neuf variations, suivies d'un retour en ré mineur pour les douze dernières. Chacune des trois parties, cohérentes sur le plan modal, déploie son propre arc d'intensité croissante et son point culminant en utilisant un vaste assortiment de textures et de techniques propres au violon, notamment des jeux à double, triple et quadruple cordes, des croisements de cordes et des bourdons sur les cordes à vide, ainsi que des arpèges improvisés qui oscillent sur les quatre cordes. En adaptant cette musique si particulière au clavier, Brahms a dû faire face à de nombreux passages qui ne peuvent tout simplement pas être joués dans le même tempo d'une seule main, ainsi qu'à d'autres dans lesquels des sonorités plus riches peuvent aider à compenser le déclin rapide du piano. Ainsi, en plus de faire descendre l'ensemble de la composition d'une octave dans le registre moyen plus riche du piano, il en a également retouché les détails presque constamment. La grande majorité des mesures de la composition divergent d'une manière ou d'une autre du contenu des hauteurs ou des durées annotées de l'original de Bach, et un nombre incalculable de liaisons, indications relatives aux pédales et autres instructions concernant la dynamique et l'articulation témoignent de la patience dont il a fait preuve pour recréer la résonance ascendante du violon à l'aide de la gamme de percussions inhérente au piano.

Malgré le ton désinvolte de sa lettre à Clara Schumann, l'arrangement de Brahms est de toute évidence le fruit de nombreuses heures de travail. Et Clara le reconnaît dans sa réponse. Elle lui était particulièrement reconnaissante car, sans que Brahms ne le sache, elle s'était froissée un tendon de la main droite juste avant de recevoir son manuscrit pour la main gauche, lequel était désormais doté d'une partition parfaite pour elle, « le refuge idéal » en attendant que sa blessure guérisse. Toutefois, elle a également remarqué le soin qui avait été apporté à l'arrangement même : « Il n'y a que vous qui puissiez accomplir quelque chose de ce genre ; je trouve très remarquable que l'effet du timbre rappelle si fortement celui du violon ! ». Que Brahms ait consacré autant de temps au clavier à une œuvre d'un autre siècle et à un autre instrument, en particulier alors qu'il travaillait avec acharnement à la rédaction de sa Deuxième Symphonie en vue de sa première en décembre 1877, témoigne de l'importance remarquable qu'il accordait à la Chaconne. Son exposé émerveillé du

processus créatif de Bach en laisse deviner la raison : « Sur une seule portée, destinée à un petit instrument, l'homme écrit tout un monde de pensées les plus profondes et de sentiments les plus puissants. » Ici, il s'agit de l'engagement simultané des idées et des émotions, de l'esprit et du cœur, au cœur de la pratique des variations de Brahms lui-même. Paradoxalement, les méthodes utilisées par Bach pour les variations étaient en fait plus variées que les structures rigoureusement inaltérables que Brahms avait fini par privilégier. Même si la longueur de la phrase et les extrémités harmoniques des variations de la Chaconne ne changent jamais, Bach refigure sa ligne de basse d'une multitude de façons, élargissant sa boussole harmonique, renversant sa descente classique en une ascension et la traitant même comme une mélodie à voix aiguë. Malgré tout, en réunissant l'intellect et l'émotion, la base solide de la prévisibilité et la capacité de récit du changement, la Chaconne incarne, peut-être plus que toute autre œuvre de musique annotée, l'idéal auquel Brahms aspirait depuis longtemps.

***Complément : Allegro con espressione* (« Albumblatt »)**

Cet album se termine par une œuvre miniature pour piano datant du tout début de la carrière de Brahms, avant qu'il n'ait rencontré Clara Schumann et Joseph Joachim, avant qu'il n'ait acquis une perspective mature sur la variation, ou avant qu'il n'ait publié une seule œuvre à son nom. Souvent appelée « Albumblatt » parce que sa seule copie connue est enregistrée dans l'album amicorum d'Arnold Wehner, l'œuvre n'a pas de titre indépendant, seulement les indications de tempo et d'affect *Allegro con espressione*. Wehner était directeur musical de l'Université de Göttingen, et Brahms semble avoir copié cette petite pièce indépendante dans sa collection de partitions en juin 1853, alors qu'il servait d'accompagnateur au violoniste hongrois, Edouard Remenyi, lors de la tournée musicale qui l'a fait sortir de son anonymat à Hambourg et l'a révélé à un plus large public germanophone. Dans l'album de Wehner, *l'Allegro con espressione* est resté enfoui jusqu'à sa redécouverte en 2011 ; entre-temps, sa mélodie caractéristique avait trouvé un public plus important et une partition plus retentissante comme thème principal de la partie en trio dans le deuxième mouvement du Trio pour cor, opus 40. Le morceau de piano original se caractérise par une structure binaire simple et arrondie, semblable à celle d'un menuet ou d'un scherzo classique, avec deux moitiés répétées dont la seconde aboutit à un retour du contenu de la première moitié. À ce modèle solide, presque démodé, Brahms ajoute des soupirs plaintifs, des dissonances lancinantes et des réharmonisations percutantes plus typiques des Romances sans paroles de Mendelssohn ou d'un autre répertoire du début du mouvement romantique. Ce qui fait le charme et la surprenante maturité de l'œuvre, ce n'est pas sa structure motivique (bien que le jeune Brahms soit déjà expert en transformation thématique lisztienne) ni ses harmonies (bien qu'elles soient bien équilibrées et placées de façon créative) mais la tension subtile entre le rythme vif requis par le tempo Allegro et les tendances hésitantes, rêveuses, presque languissantes du contenu lui-même. En 1853 déjà, Brahms trouvait des moyens de créer une interaction provocante entre structure et émotion. Déjà, il racontait des histoires.

Paul Berry

Photo : Bob Handelman

Boris Berman se produit régulièrement dans plus de cinquante pays sur six continents. Ses performances très acclamées ont inclus des apparitions avec le Royal Concertgebouw Orchestra, le Gewandhaus Orchestra, The Philharmonia (Londres), le Toronto Symphony, Israel Philharmonic, Minnesota Orchestra, Detroit Symphony, Houston Symphony, Atlanta Symphony, St. Petersburg Philharmonic et le Royal Orchestre écossais. Interprète fréquent de grandes séries de récitals, il s'est également produit dans de nombreux festivals importants.

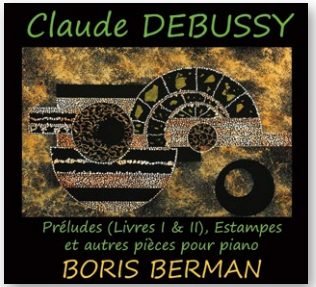
Né à Moscou, il a étudié au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou avec l'éminent pianiste Lev Oborin. En 1973, il quitte une carrière florissante en Union soviétique pour immigrer en Israël où il s'impose rapidement comme l'un des claviéristes les plus recherchés. Actuellement, il réside à New Haven, aux États-Unis.

Professeur de stature internationale, Boris Berman dirige le département de piano de la Yale School of Music et anime des master classes dans le monde entier. Il a été nommé professeur honoraire du Conservatoire de Shanghai, du Conservatoire royal danois de Copenhague et du Conservatoire de Chine de Pékin. Il est fréquemment invité à faire partie des jurys de divers concours internationaux.

Boris Berman est l'auteur du livre *Notes from the Pianist's Bench*, qui a été traduit en plusieurs langues. Son autre livre est *Les Sonates pour piano de Prokofiev* : Un guide pour l'auditeur et l'interprète. Boris Berman a également été éditeur de la nouvelle édition critique des Sonates pour piano de Prokofiev (Shanghai Music Publishing House).

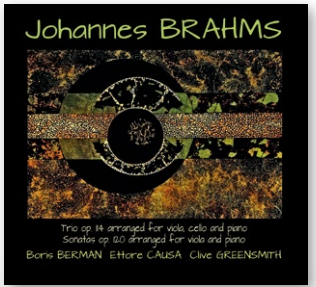
Nominé aux Grammy, M. Berman a enregistré toutes les œuvres pour piano solo de Prokofiev et Schnittke, l'intégrale des sonates de Scriabine, des œuvres de Mozart, Weber, Schumann, Brahms, Franck, Chostakovitch, Debussy, Stravinsky, Berio, Cage et Joplin. Pour Le Palais des Dégustateurs, il a enregistré un double CD des Préludes de Debussy et d'autres œuvres, un double CD des Klavierstücke de Brahms, des œuvres de chambre de Brahms avec l'altiste Ettore Causa et le violoncelliste Clive Greensmith et les sonates de Haydn et Schubert.

Other Boris Berman's records



PDD014 - DEBUSSY

PDD018 - BRAHMS Klavierstücke



PDD023 - BRAHMS TRIO op.14

PDD025 - HAYDN SCHUBERT

Photo by Oleg Kvashuk