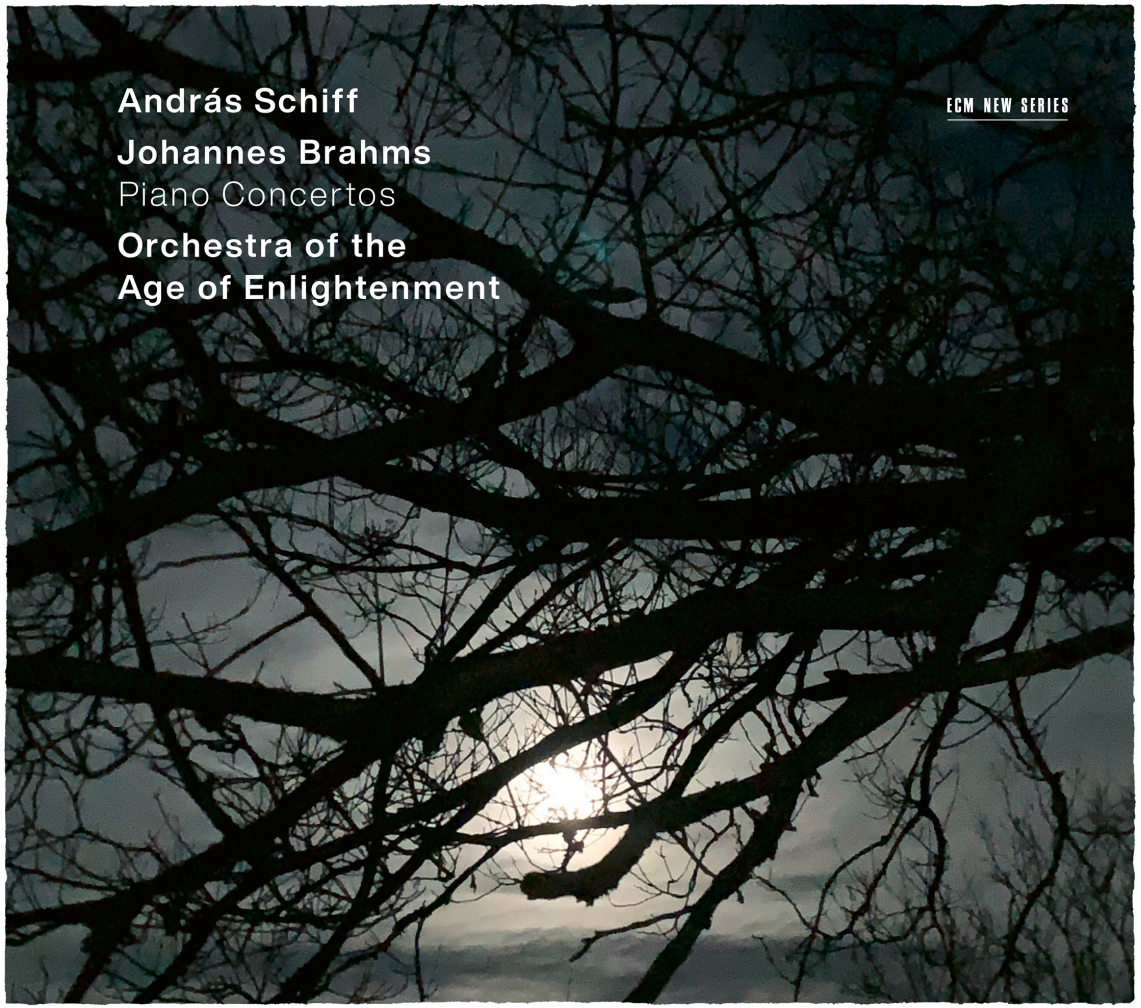

András Schiff
Johannes Brahms
Piano Concertos
Orchestra of the
Age of Enlightenment
ECM NEW SERIES

András Schiff

Johannes Brahms
Piano Concertos

Orchestra of the
Age of Enlightenment

Johannes Brahms (1833–1897)

I

1–3 **Concerto for Piano and Orchestra No. 1 in d minor** op. 15

Maestoso	22:06
Adagio	11:57
Rondo. Allegro non troppo	12:55

II

1–4 **Concerto for Piano and Orchestra No. 2 in B-flat major** op. 83

Allegro non troppo	17:43
Allegro appassionato	9:30
Andante (Violoncello solo: Luise Buchberger)	10:06
Allegretto grazioso	10:16





Brahms Confessions – Past and Present

My enthusiasm for Brahms goes back to my youth, and the piano concertos are largely responsible for it. In the mid-1960's Arthur Rubinstein visited my native city of Budapest and played – among other works – the B-flat major concerto; it was magnificent, majestic and Apollonian. Slightly later the wonderful Hungarian pianist Annie Fischer gave a memorable performance of this piece that impressed me enormously. My first encounters with the D minor concerto followed soon afterwards, through concert experiences with Claudio Arrau and Sir Clifford Curzon. In this phase of my life Brahms was my favourite composer.

As I gradually came to know his piano pieces, symphonies, chamber music and songs, my affection for them kept growing and intensifying. I dreamed of one day being able to play this wonderful music, but the time had not yet come. Brahms on the piano is definitely not for children. My teachers asked me to be patient, and they were right.

At the age of seventeen I was finally allowed to tackle Opus 15. What a work of genius it is! Monumental and symphonic in its opening movement, tender and intimate in the Adagio – a "Benedictus" for Robert Schumann – dance-like and fiery in the closing rondo with its splendidly original coda. Here is the young Brahms, without the beard and – for the time being – without the pot belly. My first public performance was when I was nineteen years old: my teacher Ferenc Rados – a great musician and pianist – played it with me on two pianos. It took another three years before I could play it with an unfortunately not very good orchestra. Numerous opportunities followed with better and better ensembles and conductors. The D minor concerto has always been a pillar of my repertoire, and my affection for it has never wavered.

With Opus 83 it was a long and deliberate wait, until the ripe old age of forty. Among pianists it is generally considered as the most fiendishly difficult of all concertos. The great conductor Kurt Sanderling once told me that in his youth in Germany there were only two or three pianists who could master it. Today it's in the repertoire of many young virtuosi and students. Is this a sign of evolution? I wonder…

The challenges of the B-flat concerto are multiple: interpretative, musical, pianistic, technical, physical, even psychological. One is intimidated by the burden of the task, by the work's reputation. It's especially awkward to begin a concert with it, coming on stage from the cool comfort of the artist's room and being thrown into the middle of the fearfully difficult cadenza. One is not yet ready, not warmed up, and our nerves can play vicious tricks on us. It was again Kurt Sanderling who once invited me to do both concertos with him one after the other, at the Edinburgh Festival with the Philharmonia Orchestra. On that single occasion the opening of Opus 83 didn't seem difficult after having just played Opus 15.

The second concerto has four movements, of which the first two are of symphonic, and the others of chamber music-like nature. The beginning is inspired by Beethoven's 'Emperor' concerto, hence the cadenza at the very opening of the movement. However the mood and the character couldn't be more different, and the main motive is softly intoned by the solo horn, as if we were being transported into the middle of a forest.

The following Scherzo is modelled after Chopin, whose four Scherzi – all in 3/4 time – are built from four-bar phrases.

The Andante is pure chamber music, its main theme reminiscent of the song "Immer leiser wird mein Schlummer" (op. 105/2). The solo cello takes over as the main protagonist while the bassoon, the oboe, the clarinets all make their individual contributions as they converse with the piano.

The finale reminds us of the last movement in Beethoven's G major concerto: both start in the 'wrong' key, on the subdominant. Brahms closes this colossal work with a gentle, tender Allegretto, which is not a fast movement. Only in the coda will the tempo accelerate to bring the piece to its exuberant conclusion.

Interpretation

The autograph manuscripts contain many interesting and invaluable instructions by the composer. For example, Brahms marks the first movement of the D minor concerto 'Maestoso', with a metronome marking of dotted minim = 58. This important indication is incomprehensibly missing in all printed editions. The other two movements do not have metronome marks. All four movements of the B-flat concerto have tempo and metronome indications. Tempo and sound are only two of the main elements of musical interpretation, but they are totally interdependent. In present times we have become used to Brahms performances of the heavyweight class. Pianos have become mightier and more powerful, orchestras larger in size, the individual instruments stronger and more robust. Concert halls have grown to gigantic dimensions. Last but not least, many listeners' hearing abilities have been damaged by the noisy world that surrounds us, and we tend to listen to music much too loudly. It doesn't need to be like that.

Johannes Brahms' music is not heavy, crass, thick and loud: quite the opposite – it is transparent, sensitive, differentiated and nuanced in its dynamics. The size of his favourite orchestras of Leipzig and Meiningen was rather moderate: Hans von Bülow in Meiningen had had 49 musicians at his disposal, with just nine first violins! Brahms' preferred brands of pianos – Streicher, Bösen-

dorfer, Blüthner – were far removed from the omnipotent and omnipresent Steinways of our times. The older pianos were more transparent, with a more singing tone, and richer in overtones and colours – partly because of their bass strings which were strung in parallel. They were also physically much easier and lighter to play.

The concert halls of the second half of the 19th century were not enormous: in this respect the Golden Hall of Vienna's Musikverein with its 1,700 seats represents the upper limit.

The recording

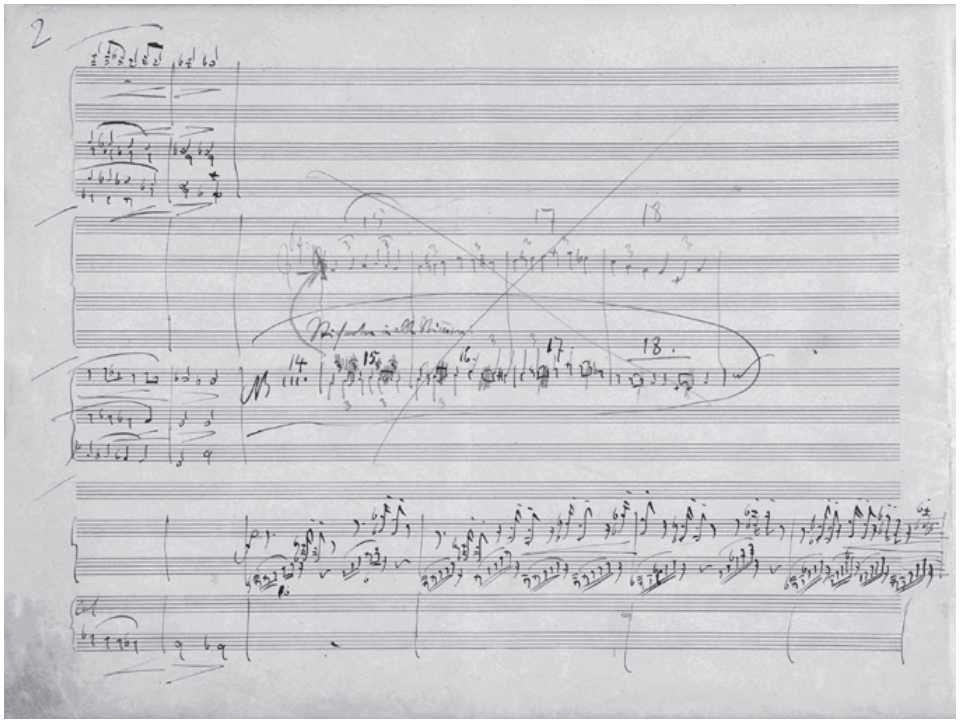
With the present recording we have tried to recreate and restore the works, to cleanse and 'detoxify' the music, to liberate it from the burden of the – often questionable – trademarks of performing traditions. During the past decades I've had the privilege and good fortune to have worked on these pieces with excellent conductors – Bernard Haitink, Mariss Jansons, David Zinman, Iván Fischer and others. Here we are risking it without a conductor; not out of insolence or arrogance. No! Such an audacious undertaking is only possible with a very special ensemble. The Orchestra of the Age of Enlightenment is a unique group of musicians who are not only historically oriented and informed but also highly intelligent, flexible and cultured. Together they form a homogeneous group with the attitude of a chamber music ensemble. The constant give and take, the attentive listening to each other, are the conditio sine qua non of good music making. The string players use gut strings, applying a wide range of vibrati and portamenti. The woodwinds are distinguished by their very personal and specific colours, and so, too, are the magical horns and trumpets, and the lean and elegant timpani.

In the spring of 2019 we gave concert performances of the concertos in London and elsewhere. After those experiences it was our mutual wish to document them in the form of a studio recording. For all of these I thank the Orchestra of the Age of Enlightenment from the bottom of my heart. And so it happens that my early passion and love for Brahms is now stronger than ever.

András Schiff

Basel, February 2021





Beginning of the second piano concerto, op. 83 (autograph)



Brahms-Bekenntnisse – damals und heute

Meine Begeisterung für Brahms reicht in die frühe Jugendzeit zurück; die beiden Klavierkonzerte waren es, die diese Bewunderung hauptsächlich geweckt haben. Mitte der 1960er Jahre kam nämlich Arthur Rubinstein in meine Heimatstadt Budapest und spielte – neben anderen Werken – das B-Dur-Konzert: hinreißend, aristokratisch und apollinisch. Wenig später hörte ich die großartige Pianistin Annie Fischer mit diesem Werk. Ihre ganz spezielle Art der Interpretation beeindruckte mich ebenso enorm. Die ersten Begegnungen mit dem d-Moll-Konzert folgten kurz danach dank Konzerterlebnissen mit Claudio Arrau und Sir Clifford Curzon. Brahms wurde in diesem Lebensabschnitt mein Lieblingskomponist. Das allmähliche Kennenlernen seiner Klavierstücke, Symphonien, Kammermusik und Lieder vertiefte und festigte die Zuneigung. Ich träumte davon, diese wunderbare Musik einmal spielen zu dürfen. Doch die Zeit dafür musste allmählich reifen; Brahms-Klavierwerke sind ja weder geistig noch technisch Kinderliteratur. Meine Lehrer behielten vollkommen recht, als sie mich um Geduld gebeten hatten.

Mit siebzehn Jahren durfte ich endlich mit dem Studium des Opus 15 anfangen. Welch geniales Werk: dramatisch und symphonisch der Kopfsatz, berührend innerlich das Adagio – ein »Benedictus« für Robert Schumann –, tänzerisch und temperamentvoll das Schlussrondo mit der herrlich originellen Coda. Hier »spricht« der junge Brahms, ohne Bart und – vorläufig – ohne Bauch. Zusammen mit meinem wunderbaren Lehrer Ferenc Rados konnte ich dieses Konzert ein erstes Mal in der Version für zwei Klaviere aufführen. Erst fünf Jahre später folgte meine erste Aufführung mit einem – wenn auch eher mittelmäßigen – Orchester. Doch nach und nach bekam ich weitere Gelegenheiten und mit immer besseren Klangkörpern und Dirigenten. Das d-Moll-

Konzert bildet bis heute eine Säule meines Repertoires, meine Bewunderung für dieses Opus 15 hat nicht im Geringsten nachgelassen.

Mit dem eigenen Zugang zum Opus 83 habe ich ganz bewusst und aus Respekt bis etwa zum vierzigsten Lebensjahr zugewartet, galt doch das Werk unter den Pianisten lange Zeit als das überhaupt schwierigste aller Klavierkonzerte. Der große Dirigent Kurt Sanderling erzählte mir einmal, es habe in seiner Jugendzeit in Deutschland nur zwei bis drei Pianisten gegeben, die es zu bewältigen vermochten. Heute gehört es vermeintlich zum Standard-Repertoire, auch vieler junger Pianisten und Studenten. Zeichen einer fruchtbaren Entwicklung? Wohl kaum…

Die Schwierigkeiten des B-Dur-Konzerts sind mannigfaltig: gestalterisch, musikalisch, pianistisch, physisch, sogar psychisch. Man fürchtet sich vor der Belastung, die vom Ruf des Werkes ausgeht. Besonders heikel ist es im Konzert, den Anfang mit der großen Kadenz zu gestalten. Man kommt aus dem »kalten« Künstlerzimmer, nicht aufgewärmt, nicht eingespielt. Dies birgt seine Tücken, da können einem die Nerven schon einen üblen Streich spielen. Kurt Sanderling hat mich einmal eingeladen, die beiden Brahms-Konzerte hintereinander zusammen mit dem Londoner Philharmonia Orchestra beim Edinburgh Festival aufzuführen. Und siehe da: der Beginn von Opus 83 dünkte mich gar nicht so schwer, nachdem ich vorher Opus 15 gespielt hatte!

Das zweite Konzert besteht aus vier Sätzen, wobei die ersten beiden symphonische, die übrigen kammermusikalische Charakterzüge tragen. Der Kopfsatz ist von Beethovens Es-Dur-Konzert inspiriert, deshalb die Kadenz zu Beginn. Doch Stimmung und Tonfall heben sich völlig vom Vorbild ab. Wenn das Solo-Horn das Hauptthema intoniert, erblüht eine Aura, in der man sich fühlt, als hielte man sich mitten in einem Walde auf.

Das Scherzo folgt dem Modell Chopins, der seine vier Scherzi – alle im Drei-Viertel-Takt – stets aus viertaktigen Perioden gebaut und gegliedert hat.

Der dritte Satz ist pure Kammermusik mit dem Solo-Violoncello im Vordergrund, während das Fagott, die Oboe und die beiden Klarinetten mit dem Klavier dialogisieren. Brahms stellt gewissermaßen das Gleichgewicht von Solo und Partnern her. Nicht zufällig verwendete er später das Thema des Solo-Cellos fast notengetreu für sein Lied »Immer leiser wird mein Schlummer« (op. 105/2) wieder.

Das Finale erinnert an den letzten Satz von Beethovens G-Dur-Konzert; beide setzen in der »falschen« Tonart ein – in der Subdominante. Brahms beendet sein kolossales Werk mit einem liebevollen, zärtlichen Allegretto, also mit keinem schnellen Satz; lediglich in der Coda wird das Tempo beschleunigt, um das Konzert in einem jubelnden Schluss enden zu lassen.

Anmerkungen zur Interpretation

In den Autographen finden wir sehr interessante und aufschlussreiche Vorschriften des Komponisten. So bezeichnet Brahms den ersten Satz des d-Moll-Konzerts mit »Maestoso«; dazu notiert er den Puls der punktierten halben Note mit der Metronomangabe 58. Unverständlicherweise fehlt gerade diese Anweisung in den gedruckten Notenausgaben. Bei den beiden anderen Sätzen bleiben die Metronomzahlen weg. Im B-Dur-Konzert hingegen hat Brahms alle vier Sätze sowohl mit Tempo- als auch Metronomvorgaben versehen. Tempo und Klangbild sind zwar nur zwei der wesentlichen Komponenten der Werk-Interpretation, doch hängen sie eng zusammen. Heutzutage haben wir uns an schwergewichtige Brahms-Interpretationen gewöhnt. Die Klaviere haben an Klangvolumen gewonnen, sind mächtiger geworden, die Orchester sind größer besetzt und klangstärker, die einzelnen Orchesterinstrumente kräftiger und schließlich wurden

die Konzertsäle dementsprechend kolossaler. Und nebenbei bemerkt sitzt darin eine Zuhörerschaft, die immer mehr den täglichen Lärmemissionen ausgesetzt ist. Deshalb hört man Musik in unseren Zeiten meistens zu laut. Das müsste nicht unbedingt so sein.

Die Musik von Johannes Brahms ist nicht schwerfällig, grob, dick und laut, sondern ganz im Gegenteil durchsichtig und feinfühlig, dynamisch äußerst differenziert und schattiert. Die von ihm damals bevorzugten Orchester von Leipzig und Meiningen waren mäßig besetzt; Hans von Bülow dirigierte in Meiningen 49 Musiker, davon lediglich neun erste Violinen. Dazu schätzte Brahms vor allem die Flügel aus den Werkstätten von Streicher, Bösendorfer und Blüthner, Instrumente die mehrere Lichtjahre von den heute omnipräsenten und omnipotenten Steinways entfernt sind. Sie sind transparenter, gesanglicher und dank der parallelen Anordnung der Bass-Saiten obertonreicher. Überdies sind sie auch physisch leichter zu spielen.

Die Konzertsäle des späteren 19. Jahrhundert weisen keine riesigen Dimensionen auf; der Goldene Saal des Wiener Musikvereins mit seinen 1700 Sitzplätzen bildet diesbezüglich die oberste Grenze.

Zur Aufnahme

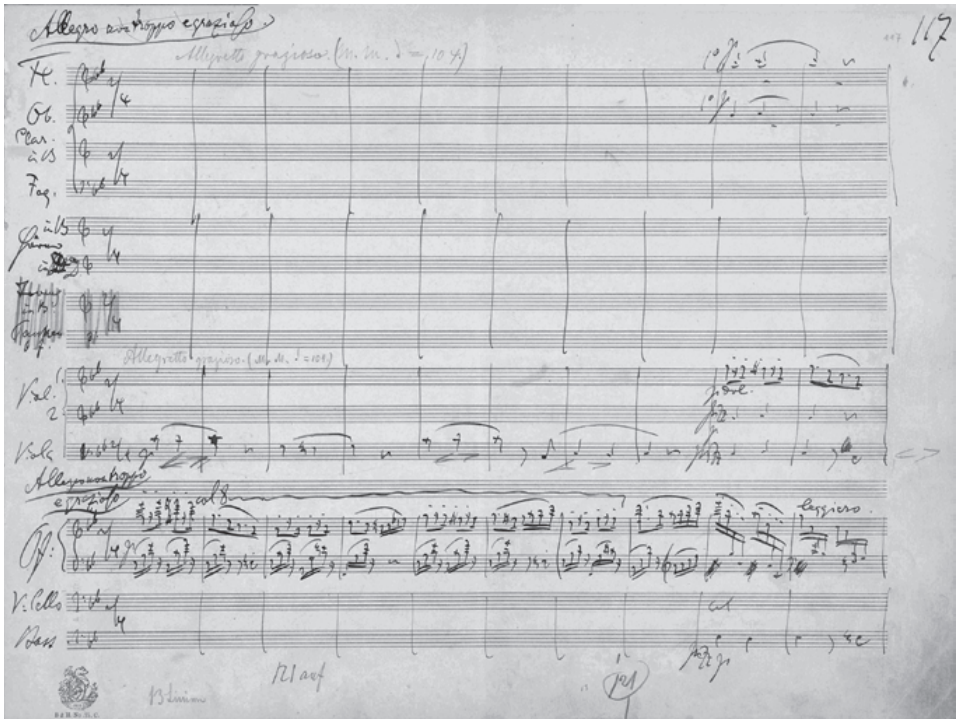
Die vorliegende Aufnahme ist der Versuch, die Brahms-Klavierkonzerte neu zu deuten, sie quasi zu restaurieren, die Musik zu »entschlacken« und sie damit vom Ballast der Vergangenheit und mancherlei fragwürdigen Traditionen zu befreien. Während der letzten Jahrzehnte habe ich das Glück gehabt, die Konzerte mit hervorragenden Dirigenten wie Bernard Haitink, Mariss Jansons, David Zinman, Iván Fischer und anderen spielen zu dürfen. Und nun ohne Dirigent? Keinesfalls aus Unverfrorenheit oder Arroganz. Nein! Mit dem Orchestra of the Age of Enlightenment, einem einzigartigen Klangkörper, ist ein derartiges Unterfangen möglich, weil dessen Mitglieder nicht bloß historisch orientiert und informiert, sondern extrem intelligent, homogen und kammermusikalisch musizieren. Das kontinuierliche Geben und Nehmen sowie das Aufeinanderhören sind eine Conditio sine qua non für ein erstrebenswertes Resultat. Die Streicher spielen mit Darmsaiten und verwenden eine breite Palette von Vibrati und Portamenti. Dazu gesellen sich die Holzbläser, deren Klang sich durch sehr persönliche und spezifische Farben auszeichnet. Dasselbe gilt für die zauberhaften Blechbläser und die schlanken und edlen Pauken.

Das Orchester und ich haben die Klavierkonzerte im Frühjahr 2019 in London und anderswo im Konzert aufgeführt. Damals entstand der gemeinsame Wunsch, diese Aufführungen auch als Tonaufnahme zu dokumentieren. Dem Orchestra of the Age of Enlightenment gebührt dafür mein tiefer Dank. Die Zusammenarbeit hat mit dazu beigetragen, dass meine frühe Liebe zu Brahms heute stärker ist denn je.

András Schiff

Basel, Februar 2021





Ending of the third and beginning of the fourth movement of op. 83 (autograph)

Brahms – jeweils ein anderer

Zunächst als Sonate für zwei Klaviere, später als Sinfonie geplant, erst danach als Klavierkonzert – wie sehr zeugt der Parcours durch die Gattungen für den großen Zweifler! Weil der junge Brahms den »Riesen« Beethoven »hinter sich tappen« fühlt, will er den direktesten Vergleich mit ihm, eine Sinfonie, möglichst vermeiden. Doch macht er es sich selbst schwer: Ihm fällt ein genuin sinfonisches Anfangsthema ein wie später selten, eines, das in der Sonatenfassung wie ein Klavierauszug anmuten würde. Auf dieses insbesondere und den ersten Satz insgesamt mag Joseph Joachim sich bezogen haben, da er von »rücksichtslos ideal sich gebender Individualität« sprach, die sich hier artikuliere. Welch selbstverschuldete Verlegenheit für Brahms, der nachdrückliche Präsentationen seiner selbst nicht mochte: ein klavierfremdes Anfangsthema eines Klavierkonzerts! Nicht zufällig sorgt er für Gegengewichte, lässt den Solisten bei beiden wichtigen Seitenthemen auffällig lange dominieren.

Verlegenheit umso mehr, als von vornherein klar war, dass er, wie unter anderen Mozart und Beethoven, das Konzert für sich selbst als Solisten schrieb. »So mußt du sein, du kannst dir nicht entfliehen«, möchte man Goethe zitieren, da der »Fluchtversuch« eines diskreteren Auftritts grandios misslang. Bei den ersten Aufführungen im Januar 1859 ist das Stück, wie er Clara Schumann berichtete, »vollständig durchgefallen. In den Proben durch tiefstes Schweigen, in der Aufführung (wo sich nicht 3 Leute zum Klatschen bemühten) durch ordentliches Zischen. Mir hat das keinen Eindruck gemacht.«

Dürfen wir ihm den letzten Satz glauben? Bestenfalls insoweit, als er kaum überrascht gewesen sein kann. Die Arbeit an dem Stück, die sich über fünf Jahre hinzog, muss wesentlich durch die Auseinandersetzung mit dem bestimmt gewesen sein, was jenes Thema ihm aufgab – im engeren wie weiteren Sinne. Nicht nur hat er den großen Schatten nicht ignorieren können, vielmehr sich unzweideutig bekannt: Das zweite, vom Klavier eingeführte Thema im ersten Satz klingt ans Andante der zweiten Beethoven-Sinfonie an, der Gesang der Klarinetten, später Oboen in seinem zweiten Satz ans Adagio von Beethovens Vierter, das Finale an dessen drittes Klavierkonzert, der Schluss der Kadenz des Solisten an die des Sängerquartetts in der Neunten.

Im Vergleich zu solchen leicht erkennbaren Signets erscheinen andere Spuren jener Auseinandersetzung der musikalischen Struktur tiefer eingeschrieben. Das erste Thema gehört vorab dem Orchester, das zweite und dritte dem Solisten. Der bekommt das erste Thema erst in der Reprise zu fassen; wenn dort das Orchester das zuvor dem Klavier gehörige d-Moll-Thema *ff* aufnimmt, klingt's gewaltsam, wie ein Notopfer an formale Stimmigkeit. Eine alle Gegensätze hinterfangende, »apriorische« Ganzheit kann man dem Satz kaum unterstellen, eher die immer neu aufscheinende Notwendigkeit, schroff unterschiedliche Charaktere zusammenzuzwingen.

Hierin ist schon das erste Thema thematisch: d-Moll war nach Beethovens Neunter Sinfonie nicht nur Tonart, sondern Programm – dem entspricht das im ersten Takt unisono dröhnende *d*. Im zweiten indes setzt Brahms die Mediante *B* darüber, macht den Grundton zur Terz; es dauert 26 Takte – erst muss der chromatisch absteigende Lamentobass absolviert sein –, ehe die Musik die Grundtonart erreicht. Dem genau entsprechend verweigert die Reprise die erwartete Ankunft: Nun wird das unisone d zur Sept des querständig darüber gesetzten E-Dur, der vom »B-Dur« des Beginns am weitesten entfernten Tonart. Was für ein

grandioser Einfall – und welche Erschwerung der Aufgabe, auf die Zielgerade zur Grundtonart zu gelangen: als habe Brahms Verdachte wegkomponieren wollen, zuvor unversöhnte Gegensätze fänden hier verabredetermaßen friedlich zusammen! «Benedictus qui venit in nomine Domini« findet sich als Eintrag über dem Adagio-Beginn, einer Musik, die nach dem grandios zerklüfteten ersten Satz eine andere Welt öffnet. Die Worte sind mehrfach deutbar, zumal das Adagio nach Schumanns Tod komponiert worden ist. Im privaten Kreis wurde Schumann »Dominus« genannt; die dem Sanctus des Messordinariums entstammenden Worte standen über dem Portal des Klosters, in dem in E. T. A. Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr* Kreisler zu sich selbst findet – »Kreisler« hatte Brahms als Pseudonym für sich benutzt; endlich hatte Schumann in der – für Brahms belastenden – journalistischen Begrüßung ihn »den, der da kommen mußte« genannt: drei mögliche Assoziationen, weit genug von der Musik entfernt, um einander nicht im Wege zu stehen. Näher heran führt die Auskunft an Clara, er »male an einem sanften Porträt von Dir, das dann Adagio werden soll« – immer noch eine Brahms'sche Untertreibung von etwas, das die choralhaft-meditativ in sich versunkene, zugleich gedenkende Musik herauszuhören erlaubt: Marienverehrung, mit der er der vierzehn Jahre älteren Frau anhing.

Vor diesem zweiten Satz gab es schon einen – verlorenen – dritten. Nach dem Adagio muss die Frage neu gestanden haben, wie man sich losreißen, den Bann der hochsuggestiven Musik brechen könne, ohne ihr untreu zu werden. Deshalb vielleicht war die Orientierung an einem Vorbild wichtig, das Finale von Beethovens c-Moll-Konzert. Auf beträchtliche Schwierigkeiten lässt Joseph Joachims Kritik schließen: »Ein Gespräch mit Frau Schumann brachte mich dahin, zu wünschen, Du mögest einen andern letzten Satz schreiben, da das Ändern oft mehr Mühe macht als das frische Schaffen; aber es wäre doch schade um vieles Bedeutende in dem Rondo, und vielleicht gewinnst Du's doch über Dich, mit erstem Ungestüm wieder hinein zu arbeiten, um die einigen Stellen neu zu schaffen.« Brahms hat, wie fast immer, die Spuren der Werkentstehung getilgt, so dass wir nicht wissen, worauf Joachim sich bezog. War es das Ergebnis späterer Rechenschaft, dass der Quartaufsprung, der in beiden vorangehenden Sätzen auffällig exponiert erscheint, auch im dritten eine wichtige Rolle spielt? – sogleich im energisch lossspringenden Beginn, später in der gegen Ende inszenierten Idylle, einem gegen den finalen Impetus gesetzten Verweilpunkt. Durchaus wirkungssicher bildet er das Sprungbrett für eine Stretta, in der der Beifall fast mitkomponiert erscheint, der zunächst ausblieb.

»Daß Brahms' neues zweites Clavierconcert sich zu seinem ersten in D-Moll ungefähr verhalte wie dessen zweite Symphonie zur ersten« – damit sprach Eduard Hanslick nahezu eine Regel bei der Arbeit seines Freundes an: Selten entstand ein Werk für sich, vielmehr meist im Dialog mit einem zweiten oder dritten. Rechenschaften, weshalb ein Detail in einen derzeit entstehenden Zusammenhang nicht passt, konnten zu erkennen helfen, weshalb es in einen anderen passen würde. Die dialektisch-komplementäre Nachbarschaft betraf nicht nur die erste/zweite bzw. dritte/vierte Sinfonie, sondern auch Lieder, Kammer- und Klaviermusik. Selten indes lagen zwischen derlei »Schwesterwerken« zwanzig Jahre.

In Bezug aufs Verhältnis zwischen Solist und Orchester erklären sich kompositorische und biographische Sachverhalte wechselseitig. Gegen Ende der 50er Jahre stand Brahms am Anfang, brauchte den Auftritt, schrieb das d-Moll-Konzert vorab für sich selbst. Zu Beginn der 80er Jahre war er neben Liszt und Wagner der im deutschsprachigen Raum prominenteste Musiker und wusste,

dass andere das B-Dur-Konzert bald spielen würden, er selbst – nach bejubelten Aufführungen überall in Europa – absehbar nicht mehr. So konnte er, was ihm ohnehin mehr lag, diskret auftreten. Fürs objektivere Verhältnis zu dem Stück spricht auch, dass er die Tempi ausnahmsweise metronomisch fixierte.
Zweimal eröffnet er einen Satz solistisch, nicht jedoch am Klavier: den ersten – angeregt von Webers *Oberon*? – vom Horn, dem der Solist lediglich Widerhall verschafft, der, funktional verstanden, wegbleiben könnte. Nachdem die Holzbläser einen Nachsatz beigesteuert haben, der harmonisch weitab gerät, kommt der Solist »von außen« herein mit etwas, das man eine vorzeitige Kadenz nennen könnte, spielte er sich nicht ans Zitat des eröffnenden Hornrufs heran, riefe mithin nicht das Tutti herbei, welches das Thema ebenso präsentiert wie durchführt: Insgesamt ein ostentativ »zeithabender«, wenig verbundene Details nebeneinander stellender, nichts weniger als zielstrebig exponierender Beginn – einer Paradoxie zuliebe, die die Neugier des Ohres aufrechterhält: 28 Takte lang ist es »das Thema« noch nicht, danach schon nicht mehr.

Derlei Ambivalenzen regieren mehr als eine Viertelstunde lang. Gewiss kann man die Geschehnisse schulbuchgemäß aufdröseln, bleibt der Musik indes alles schuldig – dem Gestaltenreichtum, der hintergründigen Fixierung auf die »in tausend Formen« erklingende Terzdurchschreitung, konsequent gemiedenen Orientierungen, die dem Zurechtfinden im Ablauf helfen würden. Als Höhepunkt nach einer wild durch die Tonarten hetzenden Durchführung scheint die Musik – Tutti *ff*, erst in Cis-, dann F-Dur, danach jeweils taktelang passives Nachbeben – nicht weiterzuwissen. Dann jedoch, eine Epiphanie, von einer schwachen Taktzeit aus, steigt das Thema wie neu erweckt aus der Tiefe auf. Was für eine Rettung irgend noch erreichbarer Erstmaligkeit, weitab von der konsolidierenden Wiederkehr normaler Reprisen!

Die seit dem Satzbeginn dem Thema versprochene finale Ankunft auf der Tonika indes bekommt es auch hier noch nicht; zwischen dieser – am Satzschluss – und dem letzten nachdrücklichen Anlauf ergeht Brahms sich 24 Takte lang in Fortspinnungen, als gäbe es keinen Druck aufs Ende hin. Bei diesem befand er sich in einer ähnlichen Situation wie im d-Moll-Konzert am Ende des zweiten Satzes: Wie könnte es gelingen, den Bannkreis dieser Musik zu verlassen, ohne untreu zu erscheinen? Es gelingt auf ähnliche Weise wie damals – als jäher, vom Solisten initiierter Ausbruch. Dies vor allem mag Brahms bewogen haben, gegen eigene Bedenken und Einwände der Freunde an dem Satz festzuhalten, den er zuvor wohl fürs Violinkonzert erwogen hatte – erst recht, da er doch vorauswusste, was im Andante bevorstand. Das Allegro appassionato prägt, nur kurzzeitig gelockert, hochgespannte, mehrmals dramatisch ausfahrende rhythmische Intensität, zugleich ein Übereinander von Scherzo und »gepresster« Sonate mit zwei konträren Themen – das Trio deren Durchführung.

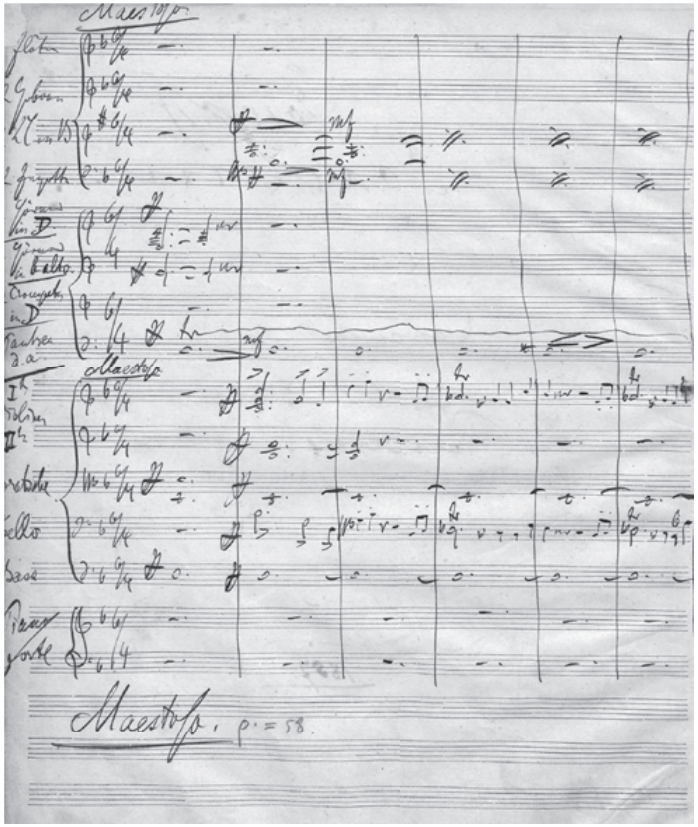
Hiernach öffnet sich eine andere Welt, ein von Vorwärtsdrang dispensiertes, sich selber seliges Singen, wie im d-Moll-Konzert ein große Melodiebögen begünstigender 6/4-Takt. Wie dort kommt die Grundprägung woanders her, nicht vom Klavier, das erst im 23. Takt einsteigt, ornamentierend, allmählich sich in den Satz hineinspielend. Der Satz mutet wie von jenem Adagio bis in Extreme hinein fortgedacht an: Da erscheint ein anderer, nahezu »eigentlicher« Solist, das Solo-Cello, und mit ihm eine virtuell unendliche, wie ohne Fesselung durch Periodizität oder Taktmaß aus der Unmittelbarkeit ihrer selbst fortgesponnene Melodie; selten ist musikalische Prosa so inständig-liednah gesungen worden. Dem kommt auch der – imaginäre – Wechsel zwischen 6/4- und 3/2-Takt nicht bei: eines der erstaunlichsten Zeugnisse Brahms'scher Erfindungen, in denen subtile Unregelmäßigkeit und der Eindruck entspannter Natürlichkeit

beisammen sind, eingeschlossen zwanglose Aufspaltung ins mehrstimmige Miteinander. Dass die Melodie für ihn nicht abgegolten war, zeigt die – wohl spätere, freilich eingreifend verändernde – »Zündung« auf den Liedtext »Immer leiser wird mein Schlummer« op. 105/II.

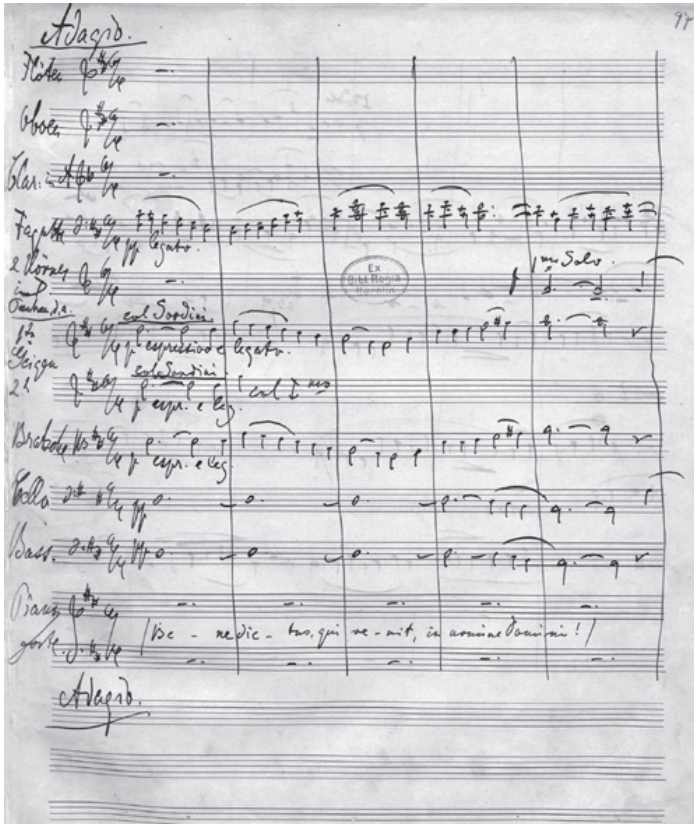
Als sei es – nach einer dramatischen Zuspitzung zwischen Klavier und Orchester – nicht genug der Einkehr, steuert Brahms den B-Dur Satz vor der Rückkehr zum Solo-Cello ins abseitige Fis-Dur, in eine zum Gespräch nur zwischen Solist und Klarinetten ausgesparte Episode, instrumentale Überhöhung der Passage »Hör es, Vater in der Höhe…« bzw. »Daß er zu dem Stern mich hebe…« aus dem vermutlich kurz zuvor entstandenen Lied »Todessehnen« op. 86/VI, eine wiederum epiphanienhafte, unwiederholbare Enklave in der Enklave. Der an Geheimtuerei grenzenden Diskretion gemäß gehört zu ihr auch, dass sie als Anspielung nicht erkennbar sein soll.

Deutlicher noch als beim ersten Satz stand beim dritten die Frage, wie man aus der Befangenheit in dieser Musik zu einem konträren Charakter überwechseln könne – umso mehr, als dem Gebot einer bestimmten Totalität der Ausdruckslagen innerhalb eines Werkes angesichts der Viersätzigkeit besonderes Gewicht zukam. So ist's kein Zufall, dass das Satzende im Andante dem Klavier gehört, der Schlussakkord als Dominante zum »trügerischen« Es-Dur danach wahrgenommen wird, während der Solist die Initiative zum Finale ergreift, Brahms der befreiend lossspringenden Musik mit »Allegretto grazioso, Viertel = MM 104« dennoch gemäßigtes Tempo verordnet. Wie oft in Schlusssätzen verflicht er Rondo und Sonate auf hintergründige Weise, bekennt im hinreißend impetuosen Duktus indes gern, dass die »Ungarischen Tänze« nicht weit zurückliegen. Seit wann wusste er, dass er das Konzert in Budapest uraufführen würde?

Peter Gülke



Beginning of the first piano concerto, op. 15 (autograph)



First page of the second movement of op. 15 (autograph)

Brahms – forever different

First intended as a sonata for two pianos, later as a symphony and only thereafter as a piano concerto – just how much this running through compositional genres testifies to the great doubter! Because the young Brahms hears the "giant" Beethoven "lolloping behind him" he wants to avoid, if at all possible, the most immediate comparison with him, in the field of the symphony. But he does not make life easy for himself: He finds a genuine symphonic opening theme which will be rare enough in the future; in its sonata form it would have resembled a piano score. It is likely that Joseph Joachim meant exactly that, together with the entire first movement, when he spoke of the "recklessly presenting individuality" that articulated itself in this section. What a self-inflicted embarrassment for Brahms who disliked emphatic (re-)presentations of himself: to have come up with an opening theme for a piano concerto that was, in fact, alien to the piano! It is not for nothing that he provides counter-balances in the shape of weighty second themes with them, he allows the soloist to dominate for a strikingly long time.

Embarrassment even more so as it was clear in the first place that he would write the concerto for himself as the soloist, as was the case with Mozart and Beethoven. One feels like quoting Goethe: "That is what you must be, you cannot escape yourself", as the 'attempt to escape' by way of a more discreet manner failed gloriously. As Brahms reported back to Clara Schumann, the piece was ill received at its first performances in January 1859. "Deepest silence during the rehearsals; after the performance (when not even 3 people were prepared to clap) the audience responded by hissing. It did not impress upon me."

Can we believe what he said in this last sentence? Perhaps only insofar as he could have hardly be surprised at this reception. Work on this piece, which

stretched over a period of five years, must have mainly been dominated by the engagement with this initial theme – in a narrower and wider sense of the word. Not only was he unable to ignore the great shadow, he even acknowledged it unambiguously: The second theme as introduced by the piano alludes to the andante of Beethoven's Second Symphony, the singing of the clarinets, later of the oboes in his second movement to the adagio in Beethoven's Fourth, and its finale to his Third Piano Concerto, and the end of the soloist's cadenza to the quartet of singers in the Ninth.

Compared to such easily recognizable signs, other traces of this engagement are more deeply engrained in the work's musical structure. The first theme is owned by the orchestra, the second and third by the soloist, who gets the first theme only to grasp in the recapitulation. When there the orchestra takes up the d-minor theme of the piano in fortissimo it sounds forceful as if it meant to be an emergency levy to formal coherence. One can hardly assume an a priori wholeness that would bind together all opposites in this movement, rather the ever-appearing necessity to force drastically different characters together.

In this sense even the first theme is – thematic: for D minor was, after Beethoven's Ninth Symphony, not only a key but a programme as expressed by the resounding d in unison in the first bar. In the second one, Brahms puts the median chord B flat on top turning the root into the third. It will then take 26 bars until the music reaches the home key – but only once the chromatically descending bass of lament needs was accomplished. In an exact equivalent, the reprise refuses the expected arrival: Instead, the unison d becomes the seventh of the E major set above harmonically contrasting as the most remote key from the B-flat major of the beginning. What a splendid idea – and what a way to make things difficult for the composer to reach the home key on the finishing straight: as if Brahms had intended to compose away suspicions that he had premeditated the intention to bring previously unresolved contrasts peacefully together!

"Benedictus qui venit in nomine Domini" – this is the motto as entered above the adagio section of a music that opens up a different world following the magnificently rugged first movement. These words can be interesting in different ways, especially since the adagio was composed following Schumann's death. In his private circle, Schumann was called 'Dominus'. The phrases as such from the Mass liturgy were inscribed above the portal of the monastery, in which E. T. A. Hoffmann's fictitious composer Kreisler in *Lebens-Ansichten des Katers Murr* finds to himself – Brahms often used the name 'Kreisler' as a pseudonym; and, finally, Schumann had greeted the young Brahms journalistically by writing about him: he who had to come, which encumbered the young composer somewhat. These are three possible associations with this phrase, far removed from the actual music so not to stand in each other's way. Closer to it takes us his comment for Clara he would "paint a gentle portrait of you, which is supposed to become the adagio". But even that was a Brahmsian understatement of something which this choral-like meditative and, at the same time, recollecting music allows to hear into it: a kind of adoration of Mary with which he was attached to this lady, fourteen years his senior.

Prior to this second movement there was a – lost – third one. After the adagio, there must have been the question of how to tear oneself away from it and break the spell of this highly suggestive music without becoming unfaithful to it. Therefore, perhaps, it was necessary to have a model for orientation, the finale of Beethoven's Piano Concerto in C minor. Joseph Joachim's criticism of this piece implied considerable difficulties with this movement: "A conversation with

Mrs Schumann led me to wish you should write another final movement since making changes is often more tiresome than creating something new; but it would be a pity, though, to lose so many significant parts in the rondo and perhaps you can bring yourself after all to rekindle the initial drive and compose some sections anew." As so often, Brahms erased all traces of the creative process hence we do not know what exactly Joachim was referring to. Was it the result of a later reckoning that the leaping fourth, so strikingly exposed in the two preceding movements, plays such a significant part in the third one, too? – It is at once at its vigorously rushing opening and towards the end in a staged idyll, as it were, a moment of relaxation before the final impetus. Sure of its effect it provides a springboard for a stretta, in which the expected applause is almost part of the composition even though, at first, it failed to materialize.

When the music critic Eduard Hanslick once remarked "that Brahms's new second piano concerto relates to his first one in D minor like his second to his first symphony" he identified what can be regarded as a rule in the way in which his friend worked; for he rarely created a work by itself but mostly in a dialogue with a second or third one. Accounts of why a compositional detail did not fit into a newly emerging context helped to see how it fitted into another. Such dialectical, or indeed complementary, vicinity did not only apply to the First and Second, or Third and Fourth Symphony but also to his songs, chamber and piano music. Rarely, however, was there a gap of twenty years or so between such 'sister works'.

With reference to the relationship between soloist and orchestra, matters of composition and biography mutually explain themselves. Towards the end of the 1850s Brahms was at the beginning of his career and needed to perform; in a sense, he was therefore writing his D minor concerto primarily for himself. At the beginning of the 1880s he was, together with Liszt and Wagner, the most prominent musician in the German-speaking world and knew that others would soon perform his B-flat major concerto and, following acclaimed performances all over Europe, no longer he himself. Hence he was able to do what he preferred doing anyhow, to appear discreetly. For his more objective attitude towards his composition speaks the fact that he, for once, determined the tempi metronomically.

Twice he opened a movement with solos but not at the piano: the first time, possibly inspired by Weber's opera *Oberon*, with a horn to which the soloist simply provides some resonance; in functional terms it is therefore redundant. After the woodwind players have contributed an afterthought, which is harmonically almost off the beaten track, the soloist enters 'from outside' with something of a premature cadenza. It is as if he would not approach the quotation of the opening calling horn and therefore call the entire orchestra, which presents and executes the theme: On the whole, an ostentatiously 'time bearing' opening that puts scarcely connected details side by side and yet comes across as determined – and all that for the sake of a paradox, which keeps the curiosity of the ear alive: for 28 bars the 'theme' is not yet there and afterwards no longer.

Such ambivalences reign supreme for more than one quarter of an hour. Certainly, one can unpick these occurrences in the manner of a textbook but one would remain short on the music – its figurative richness, hidden fixation onto the striding in thirds, which resounds in "thousand forms", and the persistently avoided orientations that would help the listener to find his way in the flow of the music. The highlight is when the music does not seem to know where to go – after having wildly rushed through the keys of the development

section – tutti in fortissimo, first in C sharp then in F major, followed by a passive aftershock for several bars. But then emerging like an epiphany from a vague bar time the theme rises as if newly awaken from some depth. What a rescue of uniqueness just within reach but far removed from the consolidating return of ordinary reprises.

But even here the theme does not get what was promised to it from the very beginning of the movement: the final arrival on the keynote. Between this arrival – at the end of the movement – and the last emphatic inrun Brahms keeps meandering for 24 bars in a kind of yarning as if there was no pressure to come to an end.

With that he found himself in a similar situation as in the D minor concerto at the end of the second movement: How could one succeed in leaving the spell of this music without appearing unfaithful? It works in a similar way as before – as a sudden break out initiated by the soloist. This in particular may have swayed Brahms to stick with this movement against his own doubts and objections of his friends, which he seemed to have considered for his violin concerto, especially in view of the fact that he would have known in advance what awaited him in the andante. The allegro appassionato conditions, only occasionally loosened up, the highest, often dramatically outreaching rhythmical intensity. It is, at the same time, a layered scherzo and condensed sonata with two contrasting themes – the very 'trio' of their development.

Thereafter, a different world opens up, a blissful self-contained singing, released from the drive to push forward, like in the D minor concerto with a 6/4 beat that fosters large-scale melodic phrases. In the same way as in this concerto the fundamental coinage of the melodic structure derives from elsewhere, not from the piano, that only enters in the 23rd bar, ornamenting and only gradually playing itself into the movement. The movement appears to have been conceived from that very adagio into extremes: All of a sudden another, as it were, the 'real' soloist turns up, the solo cello, and with it a virtual infinite melody as if unbound from periodization or measure, simply generated from the immediacy of itself. Musical prose has rarely been sung so imploringly close to a Lied.

Even the imaginary interchange between the 6/4 and 3/2 beat does not get the better of it: This is one of the most astounding testimonies of Brahms's inventiveness, in which subtle irregularity and the impression of relaxed naturalness come together, including unconstrained splitting up into polyphonic togetherness. But this melody was not discharged in his mind as evidenced by its later, even though considerably changed, "spark" onto the text of the song "Immer leiser wird mein Schlummer" (Faint and fainter is my slumber), op. 105 / II.

As if this was not enough of contemplation – after the dramatic intensification between piano and orchestra –, Brahms steers the B-flat major movement before its return to the solo cello towards the remote F-sharp major and with it into an episode reserved for a dialogue between soloist and clarinet. It stands for an instrumental idealization of the passage "Hör es, Vater in der Höhe…" (Hear me, Father in the Heavens) or "Dass er zu dem Stern mich hebe…" (That he will raise me to the stars) from the song "Todessehnen" (Yearning for death), op. 86 / VI, composed shortly before, and once again an epiphany-like unrepeatable enclave within an enclave. This kind of discretion, bordering on mystery mongering, implies that it should not be recognizable as an allusion.

Even more prominently than with the first movement the question arises in the third one how one could cross over from the self-consciousness in this music to a more contrary character; and this even more so because, in view of

the four-movement structure, a certain totality of the ranges of expression was a requirement. Thus, it is not a coincidence that the andante at the end of the movement belongs to the piano and that the final chord is perceived as the dominant to the 'deceiving' E-flat major, whilst the soloist takes the initiative to accomplish the finale, for which Brahms, however, prescribes for the liberated music jumping ahead as an allegretto grazioso a moderated tempo (crochet = MM 104). As often in final movements, he interweaves rondo and sonata in a subtle manner, gladly conceding in the rapturous drive of the music that the "Ungarischen Tänze" are not a distant memory. Since when did he know that he would premiere the concerto in Budapest?

Peter Gülke

Translated by Rüdiger Görner



András Schiff

piano and conductor

Blüthner piano, Leipzig, c. 1859

Orchestra of the Age of Enlightenment

Kati Debretzeni
concertmaster

first violins

Kati Debretzeni
Margaret Faultless
Alice Evans
Jane Gordon
Julia Kuhn
Dominika Fehér
Kinga Ujszaszi
Jayne Spencer
Rachel Isserlis
Leonie Curtin

second violins

Ken Aiso
Andrew Roberts
Roy Mowatt
Rodolfo Richter
Stephen Rouse
Claire Holden
Debbie Diamond
Daniel Edgar

violas

Simone Jandl
Benedikt Schneider
Nicholas Logie
Martin Kelly
Annette Isserlis
Kate Heller
Marina Ascherson

violoncellos

Luise Buchberger
Catherine Rimer
Andrew Skidmore
Helen Verney
Ruth Alford
Eric de Wit

double basses

Jan Zahourek
Cecelia Bruggemeyer
Christine Sticher
Carina Cosgrave

flute, piccolo

Lisa Beznosiuk

flute

Katy Bircher

oboes

Daniel Bates
Leo Duarte

clarinets

Antony Pay
Katherine Spencer

bassoons

Meyrick Alexander
Helen Storey

horns

Roger Montgomery
Martin Lawrence
Gavin Edwards
David Bentley

trumpets

David Blackadder
Phillip Bainbridge

timpani

Adrian Bending



Der Blüthner Nr. 762

Der für diese Aufnahme von András Schiff gespielte historische Flügel wurde um das Jahr 1859 von der Firma Julius Blüthner in Leipzig gebaut. Eine genaue Datierung ist schwierig, da das Blüthner-Firmenarchiv im Zweiten Weltkrieg fast vollständig verloren gegangen ist – ein großer Verlust für die Musikwelt, denn Julius Blüthner gehört zu den interessantesten Persönlichkeiten in der Geschichte des Klavierbaus.

1853 gründete er seine Pianofortefabrik, die bald zu einer der größten und bedeutendsten Klavierbaufirmen Europas werden sollte. Als genialer Instrumentenbauer und erfolgreicher Unternehmer konzentrierte Julius Blüthner sich auf die Herstellung hochwertiger Instrumente in edler Ausführung und prägte eine ganze Epoche. Immer um einen romantischen, typisch »Blüthner'schen« Klang bemüht, verweigerte er sich lange der zunehmenden Standardisierung im Instrumentenbau.

Bei diesem Instrument mit einer Länge von 255 cm handelt es sich um das größte Modell, das Blüthner damals gebaut hat. Die Bass-Saiten sind parallel angeordnet und nicht wie in modernen Flügeln über Kreuz. Ein Klangkonzept, das nicht auf Masse, sondern auf Transparenz setzt, wodurch der ausgesprochen sangliche und kräftige Klavierton niemals dick oder schwerfällig klingt. Wie auf der Vorderklappe selbstbewusst vermerkt ist, besitzt der Flügel die »Blüthner-Patentmechanik«, eine Spielart der Stoßzungenmechanik ohne Repetierschenkel. Sie erlaubt einen äußerst kontrollierten und mühelosen Anschlag und somit eine sehr differenzierte Klanggestaltung. Der Flügel wurde von der Clavierwerkstatt Christoph Kern in Staufen im Breisgau restauriert.

The Blüthner no. 762

The historical grand piano played by András Schiff on this recording was built in or around 1859 by the Julius Blüthner company in Leipzig. It is difficult to date the instrument precisely, as the company archives were almost completely destroyed during the Second World War – a great loss to the world of music, for Blüthner was one of the most interesting figures in the history of piano making.

In 1853 Blüthner founded his piano factory, which soon became one of the largest and most significant of its kind in Europe. A brilliant instrument maker and successful entrepreneur, he focused on manufacturing high-quality instruments with a premium finish and left his mark on an entire era. Always intent on a typically romantic 'Blüthner sound', he long resisted the growing standardization in the industry.

With a length of 255 cm (8.3 feet), this instrument is the largest model that Blüthner built at that time. Unlike modern grand pianos, the bass strings are straight-strung rather than cross-strung, in keeping with a sound concept that focuses on lucidity rather than mass. As a result, the distinctly singing and powerful tone never sounds thick or ponderous. As is confidently proclaimed on the fallboard, the instrument features the 'Blüthner patent action', this being a form of English double action without repetition lever. It permits an extremely controlled and effortless touch and thus a highly varied tone. The instrument was restored by the Christoph Kern piano workshop of Staufen im Breisgau.



Recorded December 2019
Abbey Road Studios, London
Tonmeister: Stephan Schellmann
Balance engineer: John Barrett
Production coordination:
Guido Gorna, Thomas Herr
Cover photo: Péter Nádas
Liner photos: Tristram Kenton,
Belinda Lawley (p. 4)
Design: Sascha Kleis
Executive producer: Manfred Eicher

An ECM Production

Autograph reproductions courtesy of
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz,
Musikabt. mit Mendelssohn-Archiv (op. 15)
and Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg,
Brahms-Archiv, Sig. BRA:0Aa7 (op. 83)

℗ © 2021 ECM Records GmbH
Postfach 600 331, 81203 München

www.ecmrecords.com