





# Johannes Brahms

---

**Adam Laloum** piano

1. **Variations sur un thème original en ré majeur opus 21 n°1** 18'06

**Huit Klavierstücke opus 76**

2. Capriccio en fa dièse mineur n°1 - Un poco agitato 3'47  
3. Capriccio en si mineur n°2 - Allegretto ma non troppo 3'23  
4. Intermezzo en la bémol majeur n°3 - Grazioso 2'29  
5. Intermezzo en si bémol majeur n°4 - Allegretto gracioso 2'16  
6. Capriccio en ut dièse mineur n°5 - Agitato, ma non troppo presto 3'25  
7. Intermezzo en la majeur n°6 - Andante con moto 4'10  
8. Intermezzo en la mineur n°7 - Moderato semplice 3'26  
9. Capriccio en ut majeur n°8 - Grazioso ed un poco vivace 3'42

**Deux Rhapsodies opus 79**

10. Rhapsodie en si mineur n°1 - Agitato 10'08  
11. Rhapsodie en sol mineur n°2 - Molto passionato, ma non troppo allegro 7'09

**Trois Intermezzi opus 117**

12. Intermezzo en mi bémol majeur n°1 - Andante moderato 5'53  
13. Intermezzo en si bémol mineur n°2 - Andante non troppo e con molta espressione 5'03  
14. Intermezzo en ut dièse mineur n°3 - Andante con moto 6'58

durée totale : 80'



« C'est dans le retour progressif,  
qui n'obéit à aucun canon scolaire,  
que je sens avec une particulière intensité  
le génie de Brahms »  
Heinrich Neuhaus, *L'Art du piano*.

Le retour – retrouvailles pour aller plus en avant sur les rives du pays natal, avec nostalgie – et le *Rückblick* – regard en arrière, noté sur la partition de la *Sonate en fa mineur opus 5* dès 1853 –, sont sans doute les clefs de l'univers Brahmsien. Il faut aussi ajouter le souvenir de l'enfance, les voix millénaires du folklore, les brumes des paysages de son Allemagne nordique... *O wüsst ich doch den Weg zurück*, l'un de ses plus magiques lieder, déplore de ne pas pouvoir retrouver le chemin vers l'enfance : les sillons et sentiers qui mènent aux origines ne sont pas immédiats, il faut prendre les chemins de traverse pour retrouver la voie de l'enfance. Avec Brahms, l'instant serein permet le mémorable. La brièveté tente l'éternité. Le cœur se serre lorsque, avec les *Klavierstücke*, le thème principal ressurgit, porté par les voix intérieures, par la nuée du chemin musical parcouru, par l'écho immémorial d'un accord, un intervalle, une couleur. Le retour est attendu, espéré. Schoenberg verra – dans ces retours musicaux anoblis par le sens de la forme et par les multiples variations de la mémoire – un compositeur progressiste. Le maître de la seconde école de Vienne avait bien observé que « Brahms croyait, à n'en pas douter, qu'on se doit de travailler les idées qui vous sont venues par un don du Ciel ». Si l'inspiration vient des cieux, nul besoin d'un texte ou prétexte, aucune source picturale ou littéraire, pas de programme ou d'évocations descriptives car les divinités d'un intermezzo, capriccio ou thème et variations suffisent.

C'est avec le noir et blanc du clavier que Brahms, dans sa jeunesse brillante, fait ses exercices, ses Ballades ou Sonates. Avec sa main, courte mais puissante, il met la couleur et l'orchestre dans son piano. On dit, parfois, que le premier Brahms est massif, rude, construit sur Bach et Beethoven qu'il jouait en concert. C'est vrai, il est ancré et charpenté. Mais pourtant, Adorno – maître en modernité et sensibilité – remarque : « dans les œuvres du jeune Brahms, dont le génie n'a guère été reconnu jusqu'à présent, on trouve des passages d'une tendresse si bouleversante qu'elle ne peut guère avoir été exprimée que par celui à qui elle a été refusée ». Propos éclairants pour le *Thème et variations op. 21* en ré majeur, composé en 1857, quatre ans après les *Chants de l'aube* de son maître défunt Robert Schumann. Œuvre de la demi-teinte à la « tendresse bouleversante », l'opus 21 n'a rien de monumental ou d'extraverti, contrairement aux autres cahiers de variations. Ici, dans un « style plus strict et plus pur », selon les mots du compositeur, ces « Variations philosophiques » au caractère méditatif sans véritable virtuosité, proche de la contemplation, offrent un poème plus qu'une épopée, une rêverie plutôt qu'un récit. Schoenberg – qui n'a jamais cessé de révéler la modernité de Brahms – aimait sans doute le thème principal qui échappe au classicisme avec sa structure de deux fois neuf mesures. « Dans un thème, c'est à vrai dire presque seulement la basse qui compte pour moi, précise Brahms. Mais celle-ci m'est sacrée, c'est le terrain ferme sur lequel je bâtis mes histoires ». La technique de la variation convient bien au talent du jeune Brahms, elle témoigne de la maîtrise de son métier, de son sens de la construction. Par la suite, il l'appliquera à tous les domaines ; symphonies, lieder, musique de chambre. Les variations de l'opus 21, dont Clara fut la créatrice, fascinent par le souvenir de Schumann avec leurs dérapages, leurs nuits fantastiques peuplées de personnages fantomatiques,

leurs contours mélodiques insaisissables : la première variation chante dans le grave du piano, la huitième est un sursaut de vitalité, la dixième variation n'est que fragments de thèmes, la onzième se veut étude d'orchestration... Ce chant varié a le sérieux et la solennité d'un choral, et, tour à tour les variations passent de la fantaisie à la noblesse hiératique. Le jeune homme à 24 ans : il n'y a pas d'âge pour prier.

En l'année 1879, à 46 ans, il est encore question de fantaisies, ardentes et frémissantes, avec les *Rhapsodies op. 79*, œuvres de la transition. Les Ballades ou Sonates de jeunesse appartiennent véritablement au passé car Brahms cherche maintenant des formes resserrées, des pages denses mais brèves. Rien n'est véritablement rhapsodique, contrairement à Liszt qui joue avec l'improvisation, car il s'agit ici, plutôt, de Scherzi chevaleresques teintés par les brumes des vieilles chansons nordiques. Ces rhapsodies sont de vastes paysages légendaires et lointains. Diptyque unique en son genre, l'opus 79 est l'ultime sursaut d'impulsion motrice car depuis un an déjà le compositeur a ouvert son recueil de l'opus 76, courtes pièces prophètes des opus 116 à 119. L'orage va laisser place aux silences. Brahms, que l'on trouvait parfois opulent, va se permettre le dépouillement, réduisant les premiers foisonnements à la beauté du dénuement. Des sonates et variations, il rédige maintenant son journal intime.

Le journal intime – Hanslick parlait de « monologues » pour l'opus 76 – passe par les voies secrètes de la confiance, par des détours ou chemins de traverse pour mieux révéler l'évidence d'un thème. Ernst Bloch, philosophe Allemand, note à propos de Brahms dans *L'esprit de l'utopie*, « Il a un coloris tel qu'on n'a pas eu tort de comparer sa palette sonore à la lande d'Allemagne septentrionale, qui de

loin paraît une vaste surface monotone, mais lorsqu'on y pénètre la grisaille se résout d'un coup en une multitude de petites fleurs et de nuances. À vrai dire, Brahms ne se soucie ni d'illustrer ni d'évoquer, tout au contraire, il veut et il sait condenser le contenu mélismatique avec le goût de la construction organique, il use des anciens procédés polyphoniques les plus minutieux, et vise à une structure organiquement plastique compliquée d'un réseau touffu de lignes mélodiques entrecroisées. » C'est avec l'opus 76 que Brahms donne l'exemple le plus magistral de ces multiples réseaux, de ces lignes entrecroisées. Ces courtes pièces, composées en 1878 en même temps que le concerto pour violon, laissent place aux paysages intérieurs, au monde clos où dominant la rêverie et la mélancolie. Là où les Rhapsodies ouvraient sur de vastes paysages, les *Klavierstücke* se ferment sur des contrées intérieures. Ces monologues de l'instant – aux visées de l'éternité – ne sont pas destinés au concert, ni aux salons musicaux : mais seulement au compositeur, au créateur. Eventuellement au pianiste. Dialogue intime entre la musique et l'homme, ces vignettes demeurent aujourd'hui comme des traces de l'âme du compositeur. Le premier *Capriccio*, offert à Clara, est « horriblement difficile », selon la pianiste. Difficile car rien n'est sous la lumière crue, tout se trouve entre le souffle et les retombées, entre les envolées et les chutes. Rien ne s'envole, mais rien ne choit. Ce sont, avec ces pièces, les équilibres – périlleux équilibres – qu'il faut atteindre. D'un côté, le passé – le deuxième capriccio est presque un hommage à Schubert – de l'autre, l'avenir avec ces voix intérieures, ces épanchements ambigus comme la cinquième pièce, page clef rythmiquement et mélodiquement par l'entrelacement des motifs. Ce sont ces tissus polyphoniques, denses et superposés, qui ouvrent de nouvelles voies : une libération totale. « Il me semble, si je ne prends pas mes désirs pour des réalités, qu'un

progrès a déjà commencé de se manifester dans ce sens, un progrès vers cette libération totale du langage musical dont Brahms le progressiste aura été l'initiateur », affirme Arnold Schoenberg en 1947 dans son essai « Brahms le progressiste » (repris dans le recueil *Le Style et l'Idée*).

Si l'opus 76 est un journal intime, les trois pièces de l'opus 117 sont des poèmes déposés au cœur du journal : les œuvres d'un homme solitaire, sans dédicaces, écrites uniquement pour lui au soir de sa vie. Même un auditeur serait de trop pour cette musique – non du secret, mais du mystère car l'on ne sait pas ce qui se cache derrière : angoisses métaphysique, sans doute, exploration du silence, certainement. Retour, aux soirs automnaux, sans bruit, sur le sol natal, sur les lieux du souvenir. L'enfance ressurgit avec ses angoisses ou espérances, douleurs et souvenirs : moment de miraculeuse douceur, de légèreté aussi, de grâce - délivrance de l'âme captive. « Dors tranquille, mon enfant, dors tranquille et sage ; j'ai tant de peine à te voir pleurer... » dit la berceuse qui ouvre ces quelque vingt minutes de musique pour un chant pur, absolu. Une élégie de la désertion. C'est le souvenir qui émeut, les paysages nordiques, le brouillard épais et la lumière diffuse : la première pièce est une ancienne berceuse écossaise, la deuxième une complainte à la mélodie qui chute en arabesque, la troisième chante les tréfonds : elle est bien cet ineffable car les mystères cachent la vérité, mais ils suscitent la curiosité qui cherche à les dévoiler.

Années de solitude, quand tout paraissait se défaire autour de soi, en soi, Brahms fut le fanal incendié de ce romantisme finissant. Il a voulu le retour au passé, aux origines, mais il a ouvert les chemins – sombres et sinueux – du siècle qui allait commencer après sa mort. Le jeune pianiste, Adam Laloum, a choisi ce parcours jusqu'aux crépuscules pour un

premier disque. S'il joue Schubert, Schumann ou Mozart (qui l'a fait victorieux au concours Clara Haskil en 2009, après des maîtres tels que Eschenbach, Koroliou ou Dalberto), Adam Laloum se fait, avec Brahms comme compagnon, passant dans la nuit, par les chemins immémoriaux car « Les profondeurs de notre esprit nous sont inconnues. Le Chemin mystérieux va vers l'intérieur », chantait Novalis.

Rodolphe Bruneau-Boulmier,

## **Adam Laloum** piano

Formé au Conservatoire de Toulouse, le jeune pianiste Adam Laloum intègre le CNSMD de Paris à l'âge de 15 ans, dans les classes de Michel Beroff, Denis Pascal et Eric Le Sage. Bénéficiant conjointement des conseils d'autres musiciens éminents, parmi lesquels Daria Hovora, Jean Mouillère, Christian Ivaldi ou Vladimir Mendelssohn, il parachève sa formation en musique de chambre auprès de Claire Désert et Ami Flammer, tout en suivant en master classes les enseignements de Dmitri Bashkirov et Paul Badura-Skoda. Admis en cycle de perfectionnement au CNSMD de Lyon dans la classe de Géry Moutier, il se produit pour la première fois comme soliste dans le *Concerto n°2* de Brahms, avec l'Orchestre du Conservatoire de Lyon, dirigé par Peter Csaba.

En septembre 2007, sous l'égide de Jean-Claude Penner, il participe à l'Académie Maurice Ravel, qui lui décerne le Prix Maurice Ravel.

Lauréat de la Fondation de France, de l'Adami et de la Fondation Groupe Banque Populaire, Adam Laloum se perfectionne actuellement auprès d'Evgueni Koroliov à Hambourg.

Vainqueur du prestigieux Concours Clara Haskil en septembre 2009, il se produit au Festival de Verbier, au Festival de la Roque d'Anthéron, au Festival de Menton, au Klavier Festival Ruhr, au Festival Piano aux Jacobins, à la Tonhalle de Zürich, au Palais des Beaux-arts de Bruxelles, aux Sommets Musicaux de Gstaad, à la Grange de Meslay, au Festival de Saintes, aux Folles Journées de Nantes, de Bilbao, de Tokyo, au Festival de Colmar, au Festival du Périgord Noir, au Festival de Nohant, à l'Orangerie de Sceaux etc. Il se produira avec l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg sous la direction de Jesús López-Cobos.

'It is . . . through this gradual, this unhurried, uncanonical, unscheduled transition, this "homecoming", that I am made particularly aware of the genius of Brahms.'  
Heinrich Neuhaus, *The Art of Piano Playing*

The return or 'homecoming' – the nostalgic reunion with the shores of one's native land – and the *Rückblick* – a backward glance (the term appears as a movement subtitle in the score of the Piano Sonata in F minor op.5 as early as 1853) – are probably the keys to the Brahmsian universe. To this one should add the memory of childhood, the age-old voices of folklore, and the misty landscapes of his north German homeland. *O wüsst ich doch den Weg zurück*, one of his most magical lieder, deplores our inability to find our way back to childhood: the furrows and tracks which lead to our origins are not direct routes; one must take the byways to discover the path back to the childhood state. With Brahms, the instant of serenity enables the memorable. Brevity tries for eternity. It is a heart-wringing moment when, in the *Klavierstücke*, the principal theme re-emerges, borne by the inner voices, by the accumulated musical trajectory, by the immemorial echo of a chord, an interval, a colour. The return is expected and hoped for. In these musical homecomings ennobled by the sense of form and the multiple variations of memory, Schoenberg was to see a progressive composer. The master of the Second Viennese School perceptively remarked: 'There is no doubt that Brahms believed in working out the ideas which he called "gifts of grace".' If inspiration descends from the heavens, there is no need for a text or pretext, no pictorial or literary source, no programme or descriptive evocations, since the divinities of an intermezzo, a capriccio or a theme and variations suffice.

It was on the black and white of the keyboard that Brahms, in his brilliant youth, produced his exercises, his ballades and sonatas. With his hand, small but powerful, he added the colour and the orchestra to his piano. It is sometimes said that early Brahms is massive, rugged, modelled on Bach and Beethoven whose works he played in concert. That is true: it is solidly constructed and firmly rooted. And yet Adorno – a master in questions of modernity and sensibility – remarks: 'In early Brahms, whose genius has not been sufficiently appreciated to this day, one finds passages of an overwhelming tenderness, such as could be expressed only by one who was deprived of it [tenderness].' These words shed light on the Theme and Variations in D major op.21, composed in 1857, four years after the *Gesänge der Frühe* of his deceased master Robert Schumann. A low-key work that is full of 'overwhelming tenderness', op.21 has nothing monumental or extravert about it, unlike the other sets of variations. Here, in a 'stricter and purer style', to quote the composer himself, these 'philosophical variations', meditative in character, devoid of genuine virtuosity, verging on contemplation, present a poem rather than an epic, a reverie rather than a narrative. Schoenberg – who never ceased to proclaim the modernity of Brahms – probably liked the theme, which evades classicism with his structure of two nine-bar phrases. 'In a theme, to be honest, it is almost only the bass that counts for me', Brahms remarked. 'But that is sacred to me; it is the firm ground on which I build my stories.' Variation technique was well suited to the talents of the young Brahms; it testified to his mastery of his trade, to his sense of structure. He was subsequently to apply it in every domain: symphonies, lieder, chamber music. The variations of op.21, which were premiered by Clara Schumann, are fascinating for the way they recall her late husband Robert with their sidesteps, their fantastic nights peopled with ghostly characters,



their elusive melodic contours: the first variation sings in the bottom register of the piano, the eighth is a surge of vitality, the tenth variation is no more than thematic scraps, the eleventh aspires to be a study in orchestration . . . The melody to be varied has the seriousness and solemnity of a chorale, and the variations move by turns from fantasy to hieratic nobility. The young man was just twenty-four: there is no set age for prayer.

In the year 1879, when he was forty-six, we once again encounter fantasies, ardent and seething, in the Rhapsodies op.79, which are works of transition. The ballades and sonatas of his youth were a thing of the past, for Brahms was now seeking tighter forms, dense but brief movements. Nothing here is truly rhapsodic, unlike Liszt's works of the same name which play on improvisation, for these are more like scherzos steeped in the mists of the old songs of the north. These rhapsodies are vast landscapes, legendary and remote. A diptych unique of its kind, this op.79 was the last surge of driving energy, for a year previously the composer had already produced his set of *Klavierstücke* op.76, short pieces prophetic of opp.116-119. The storm was to give way to silence. Brahms, who had sometimes been regarded as opulent, was to allow himself to become ascetic, to pare his early profusion down to the beauty of austerity. After sonatas and variations, he was now writing his personal diary.

That diary – Hanslick referred to the pieces of op.76 as 'monologues' – moves along the secret paths of intimate revelation, the detours or byways, the better to reveal bring a theme to the fore. The German philosopher Ernst Bloch wrote of Brahms in *The Spirit of Utopia*: 'His sonic image has quite aptly been compared with the North German heath, which from the distance appears as a wide, monotonous

plain, but one sets foot in it and all of a sudden the gray dissolves into a profusion of little flowers and colors. Of course Brahms does not want to paint or compose mood music, rather, he wants to force the melismatic substance together with the pleasure of organic construction, by the meticulous old polyphonic methods, and with a goal of organically plastic articulation, impeded by a warp and woof of scalar lines.<sup>1</sup> It is in op.76 that Brahms provides the most magisterial example of these multiple networks, these intersecting lines. These short pieces, composed in 1878 at the same time as the Violin Concerto, yield to inner landscapes, to a hermetic world dominated by reverie and melancholy. Whereas the Rhapsodies opened out onto vast landscapes, the *Klavierstücke* close over inner regions. These monologues of the instant – yet aiming at eternity – are not intended for the concert hall or the salon, but only for the composer, the creator. At a pinch, for the pianist. An intimate dialogue between music and man, these vignettes remain with us today as imprints of the composer's soul. The opening Capriccio, dedicated to Clara Schumann, is 'horribly difficult', according to the pianist. It is difficult because nothing is seen in bright light; the key to the whole piece lies in that space somewhere between soaring flight and dying fall. Nothing must soar, but nothing must fall. Such is the equilibrium – the perilous equilibrium – that must be attained in these pieces. On the one hand, the past – the second capriccio is almost a *hommage* to Schubert; on the other, the future, with those inner voices, those ambiguous outpourings such as the fifth piece, a crucial movement rhythmically and melodically in the interweaving of its motifs. It is these dense, superimposed polyphonic textures which blaze new trails – 'an unrestricted musical language', as Arnold Schoenberg put it in his 1947 essay on the composer: 'It seems, if this is not wishful thinking, that some progress has already been made in this direction, the

direction towards an unrestricted musical language which was inaugurated by Brahms the progressive.<sup>12</sup>

If op.76 is a personal diary, then the three Intermezzos op.117 are poems placed at the heart of that diary: the works of a lonely man, without dedications, written for himself alone in the evening of his life. Even a single listener would be one too many for this music – not of its secrets, but of its mysteries, since we do not know what is hidden behind it: metaphysical anguish, probably; an exploration of silence, certainly. A noiseless return, on autumnal evenings, to his native soil, to the places of memory. Childhood resurfaces, with its fears or hopes, sorrows and memories: a moment of miraculous gentleness, of lightness too, of grace – a deliverance of the captive soul. ‘Balou, my boy, ly still and sleep, / It grieves me sore to see thee weep’, says the lullaby which opens these twenty minutes of pure, absolute melody. An elegy of desolation. It is recollection that is so moving here, the north German landscapes, the thick fog and the diffuse light. The first piece is an old Scots cradle song, the second a lament with a melody of falling arabesques, while the third sings of the innermost depths: it is indeed ineffable, for mysteries conceal truth, yet they arouse curiosity which seeks to expose them.

In these years of solitude, when everything seemed to be disintegrating around and within him, Brahms was the burning beacon of late Romanticism. He sought a return to the past, to the origins, but he opened up the paths – sombre and sinuous – of the century which was to begin after his death. The young pianist Adam Laloum has chosen this itinerary towards twilight for his first recording. Although he also plays Schubert, Schumann, and Mozart (who earned him victory at the Clara Haskil Competition in 2009, after such masters as Eschenbach, Koroliov and Dalberto), Adam Laloum here transforms himself, with

Brahms as his companion, into one who moves into the night, on immemorial paths, for as Novalis wrote: ‘We do not know the depths of our spirit. The mysterious goes its way towards the interior.’

Rodolphe Bruneau-Boulmier

## **Adam Laloum** piano

After initial training at the Toulouse Conservatoire, the young pianist Adam Laloum entered the Conservatoire National Supérieur de Musique (CNSMD) in Paris at the age of fifteen, studying in the classes of Michel Beroff, Denis Pascal, and Eric Le Sage. While receiving the benefit of guidance from other eminent musicians, including Daria Hovora, Jean Mouillère, Christian Ivaldi and Vladimir Mendelssohn, he completed his training in chamber music with Claire Désert and Ami Flammer and attended masterclasses with Dmitri Bashkirov and Paul Badura-Skoda. He was subsequently admitted to the postgraduate course at the CNSMD in Lyon, in the class of Géry Moutier, and made his first appearance as a concerto soloist in Brahms's Second Concerto with the Orchestra of the Lyon Conservatoire under the direction of Peter Csaba.

In September 2007, under the auspices of Jean-Claude Pennetier, he participated in the Académie Maurice Ravel, which awarded him the Prix Maurice Ravel.

A winner of scholarships from the Fondation de France, the Adami and the Fondation Groupe Banque Populaire, he is currently pursuing his studies with Evgeni Koroliou in Hamburg.

Adam Laloum won first prize in the prestigious Clara Haskil Competition in September 2009. He has performed at such festivals as Verbier, La Roque d'Anthéron, Menton, Klavier Festival Ruhr, Piano aux Jacobins, Les Sommets Musicaux de Gstaad, La Grange de Meslay, Saintes, Colmar, Nohant, Festival du Périgord Noir, and La Folle Journée in Nantes, Bilbao and Tokyo, as well as at the Tonhalle in Zurich, the Palais des Beaux-Arts in Brussels, and the Orangerie de Sceaux. He will shortly be appearing with the Orchestre Philharmonique de Strasbourg under the direction of Jesús López-Cobos.

Translation : Charles Johnson

“Es ist in der progressiven Rückkehr, die keinem schulischen Kanon folgt, dass ich mit besonderer Intensität Brahms’ Genius nachempfinde.”  
Heinrich Neuhaus, *Die Kunst des Klavierspiels*

Die Rückkehr – das Wiedersehen, ein von Nostalgie geprägtes Voranschreiten an den Ufern unserer Heimat – und der *Rückblick* (wie es auch in der Partitur der *Sonate in f-Moll Opus 5* aus dem Jahre 1853 steht) sind ohne Zweifel die Schlüsselwörter, die uns das Brahms’sche Universum aufschließen. Zudem seien die Kindheitserinnerungen zu nennen, sowie die altertümlichen Stimmen der Volksweisen und die norddeutschen Nebellandschaften... O wüsst ich doch den *Weg zurück*, eines von Brahms zauberhaftesten Liedern, beweint das Schicksal, den Weg der Kindheit nicht mehr auffinden zu können: Die Pfade und Wege, die uns zu unseren Ursprüngen führen, sind nicht unmittelbar vorzufinden; erst durch Umwege findet man den Weg seiner Kindheit wieder. Mit Brahms schafft der geruhsame Moment Denkwürdiges. Das Kurzlebige versucht die Ewigkeit. Das Herz schnürt sich einem zusammen, wenn in den *Klavierstücke* das Hauptthema wieder zurückkehrt, das von den inneren Stimmen, von der Vielfalt der musikalisch durchlaufenen Wege, von dem längst vergessenen Widerhall eines Akkords, eines Intervalls, einer Klangfarbe getragen wird. Die Rückkehr ist lang ersehnt. Schönberg erkannte in diesen musikalischen Rückblicken, die durch ihren Formsinn und die vielfältigen Erinnerungsvariationen den von Brahms unverkennbarem Edelmut bekunden, einen progressiven Komponisten. Zudem hatte der Meister der Zweiten Wiener Schule mit Recht bemerkt, dass „Brahms der festen Ansicht war, dass man es sich selber schuldig sei, die vom Himmel geschenkten Eingebungen, durch harte Arbeit zum Gedeihen zu bringen.“ Wenn Inspiration ein Geschenk des Himmels ist, so sind jeglicher

Kommentar oder Vorwort unnötig, sowie jegliche bildliche oder literarische Quellenangaben, weniger noch ein Programm oder deskriptive Evokationen. Die Götter der Intermezzi, Capricci oder Variationen sprechen eben für sich selbst.

In seiner brillanten Jugend ist es die schwarzweiße Klaviatur, die Brahms zu seinen Übungen, Balladen oder Sonaten führt. Mit seiner kleinen, aber nicht minder kraftvollen Hand flösst Brahms dem Klavier Farbenpracht und Orchesterklänge ein. Man sagt zuweilen, dass die Musik des jungen Brahms massiv und grob sei und an Bach und Beethoven anlehne, die er oft im Konzert spielte. Recht haben sie, denn der junge Brahms war fest verankert und strukturiert, und trotz allem bemerkte Adorno, Meister des Zeitgeists und der Sensibilität: „In den Jugendwerken des jungen Brahms, deren Genie bis heute verkannt ist, sind Passagen von solch ergreifender Zärtlichkeit zu finden, die niemals von jemand anderem ausgedrückt hätten werden können, als von demselben dem diese verweigert wurden.“ Aufklärende Worte bezüglich der 1857 komponierten *Variationen Opus 21* in D-Dur, vier Jahre nach der Entstehung der *Gesänge der Frühe* seines verstorbenen Meisters Robert Schumann. Ein von Trübsinn bis zu „ergreifender Zärtlichkeit“ geprägtes Werk, das im Gegensatz zu den weiteren Variationen, nichts Monumentales oder Extrovertiertes innehat. Diese, wie Brahms persönlich äußerte, von einem strengerem und lauterem Stil geprägten „philosophischen Variationen“, die ein meditativen Charakter ohne bedeutende Virtuosität aufweisen und zur besinnlichen Betrachtung einladen, sind vielmehr Gedicht als Epos, vielmehr Traum, als Erzählung. Schönberg, der niemals davon abließ, die musikalische Modernität von Brahms ans Tageslicht zu führen, schätzte zweifelsohne das Hauptthema dieser Variationen, das sich

mit ihren zwei neuntaktigen Perioden dem Klassizismus entzieht. „Für mich zählt in einem Thema wahrhaftig allein nur der Bass“, sagte Brahms, „und dieser ist mir heilig. Er ist der feste Boden auf dem ich meine Erzählungen errichte.“ Dem talentierten jungen Brahms kam die Kompositionstechnik der Variationen wie gerufen. Diese zeugen von der Kunstfertigkeit seiner Kompositionstechnik und von seinem Sinn für Struktur. Brahms setzte daraufhin dieses Können auch auf alle anderen Kompositionsbereiche an: Sinfonien, Lieder, Kammermusik. Die *Variationen* Opus 21 zu denen ursprünglich Clara Schumann ihn angeregt hatte, faszinieren durch ihre Huldigung an Robert Schumann, mit ihren Entgleisungen, ihren fantastischen, von Phantomen bevölkerten Nächten, ihren geheimnisvollen melodischen Umrissen: Die erste Variation besteht nur aus Fragmenten von Themen, die elfte Variation nähert sich indessen einer Orchesteretüde... In diesem vielfältigen Gesang wohnen der Ernst und die Feierlichkeit eines Chorwerks. Dann, nach und nach, verwandeln sich die Variationen von der anfänglichen Fantasie in feierlichen Edelmüt. Der junge Brahms war zu diesem Zeitpunkt 24 Jahre alt. Beten ist eben nicht nur eine Frage des Alters.

Im Jahre 1879, Brahms war inzwischen 49 Jahre alt, standen die Fantasien noch im Mittelpunkt seines Schaffens. Feurig und stürmisch – die *Rhapsodien Opus 79* zählen heute zu Brahms Übergangswerken. In diesem Hinblick gehören die Balladen oder Sonaten seiner Jugendzeit schon längst zu seiner Vergangenheit. Nun sucht er vielmehr dichte Formen, intensive, aber kurze Musiksätze. Nichts ist in Wirklichkeit in diesen Werken rhapsodisch, im Gegensatz zu Liszt, der die Improvisation mit einbezog. Denn hier handelt es sich vielmehr um ritterhafte Scherzi, die von Nebeln altertümlicher norddeutscher Weisen gefärbt sind. Diese Rhapsodien gleichen den weiten und fernen

Landschaften norddeutscher Legenden. Dieses Opus 79, das in seinem Genre ein einzigartiges Diptychon repräsentiert, ist der letzte Ausbruch eines schaffenden Elans, zumal der Komponist inzwischen schon und dies vor einem Jahr mit den Heften des Opus 76 begonnen hatte – einige kurze Werke, die die späteren Werke des Opus 116 und 119 ankündigen. Der Sturm legt sich und lässt dem Schweigen seinen Platz. Brahms, dessen Stil man zuzeiten als opulent beurteilte, erlaubt sich nun die Einfachheit und reduziert die einst üppigen Entfaltungen auf die lautere Schönheit. Sonaten und Variationen, von nun an schreibt Brahms sein Tagebuch.

Das Tagebuch – Hanslick sprach auch von „Klaviermonologen“ bezüglich des Opus 76 – führt über die geheimen Wege der Vertraulichkeiten, über Umwege oder quer durchlaufende Wege, um somit besser die Klarheit eines Themas zu offenbaren. Der deutsche Philosoph Ernst Bloch äußerte einmal bezüglich zu Brahms in seinem Werk *Geist der Utopie*: „Er besitzt eine solch eigenartige Klangfarbe, dass man nicht im Unrecht war, seine Klangpalette mit der der nördlichen Landen zu vergleichen, die von der Ferne her eine weite monotone Fläche anmuten lässt, die aber, sobald man in dessen graue Nebel eindringt, sich plötzlich in eine Fülle kleiner Blüten und Nuancen auflöst. In Wirklichkeit kümmert sich Brahms weder darum, etwas zu illustrieren noch zu evozieren, im Gegenteil, Brahms will den melismatischen Inhalt konzentrieren und weiß, dank seinem Sinn für organische Strukturen, dies perfekt umzusetzen. Er nutzt die minutiösesten alten Verfahren der Polyphonie voll und ganz aus und trachtet nach einer plastisch- und organisch komplexeren Struktur eines von melodischen Linien geflochtenen Netzes.“ Mit dem Opus 76 gibt Brahms das Beispiel seiner vielfältigen Netzwerke, seiner

meisterlich geflochtenen Linien. Diese kurzen Stücke, die 1878 zeitgleich mit dem Violinkonzert komponiert wurden, räumen Platz für die inneren Landschaften ein, einer geschlossenen Welt, wo Traum und Melancholie herrschen. Da wo die Rhapsodien sich großen Landschaften öffnen, schließen sich die *Klavierstücke* in innere Sphären. Diese Monologe des nach der Ewigkeit trachtenden Augenblicks sind weder für das öffentliche Konzertieren, noch für die intimere Abendgesellschaft bestimmt, sondern allein dem Komponisten, dem Schöpfer persönlich. Eventuell dem Pianisten. Diese Vignetten – intime Zwiegespräche zwischen Musik und Mensch – währen bis heute wie Spuren der Seele des Komponisten. Das erste *Capriccio*, das Clara gewidmet wurde, ist „unheimlich schwierig“, wie die Pianistin selber zugab. Schwer, zumal nichts unter rohem Lichte steht, sondern zwischen wehen und sich legen, zwischen Höhenflug und freiem Fall liegt. Nichts setzt zum Höhenflug an, nichts stürzt ab. Es geht in diesem Werk um das Gleichgewicht, so gefährdet dieses auch sein mag. Auf der einen Seite ist es die Vergangenheit – das *Capriccio* ist beinahe eine Huldigung an Schubert – auf der anderen Seite ist es die Zukunft, mit ihren inneren Stimmen und zweideutigen Geständnissen, wie in dem fünften Stück, das sich durch die Verflechtung ihrer Motive rhythmisch und melodisch als Schlüsselsatz auszeichnet. Und es ist dieses polyphonische Gewebe, dicht und überlagert gewoben, das neue Bahnen erschließt: Eine vollkommene Befreiung. „Es scheint – falls dies kein Wunschdenken ist – ein gewisser Fortschritt in diese Richtung sei schon gemacht worden, ein Fortschritt in Richtung auf eine uneingeschränkte musikalischen Sprache. Es wurde eingeleitet von Brahms, dem Fortschrittlichen,“ so Arnold Schönberg über Brahms 1947, in *Stil und Gedanke*.

Ist das Opus 76 ein Tagebuch, so sind die drei Stücke des Opus 117 Dichtungen, die den Herzen seines Tagebuchs bilden. Werke eines einsamen Mannes, ohne Widmungen, einzig für ihn allein bestimmt, am Abend seines Lebens. Selbst ein Hörer wäre bei dieser Musik überzählig – nicht bezüglich des Geheimnisses, doch aber des Mysteriums, zumal man nicht weiß, was sich dahinter verbirgt: Metaphysische Ängste? Zweifelsohne. Und mit Sicherheit die Erforschung der Stille. Rückkehr in die Herbstabende, leise, auf dem heimatlichen Boden in die Gegenden der Erinnerung. Die Kindheit erscheint mit ihren Ängsten und Hoffnungen, Schmerz und Erinnerung wieder: Ein Moment wunderbarer Sanftheit, getragen von Leichtigkeit und Grazie – die Befreiung der gefangenen Seele. „Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön! Mich dauert’s sehr dich weinen sehn...“ singt das Wiegenlied, mit dessen Worten diese zwanzig Minuten andauernde Musik in einem klaren und absoluten Gesang eröffnet. Eine Elegie des Abgangs. Es ist die Erinnerung, die bewegt, die nördlichen Landschaften, die dichten Nebelschleier und das entrückte Licht: Das erste Stück ist ein frühes schottisches Wiegenlied, das zweite, ein Wehklagen in Form einer Melodie, die in Arpeggienform hinab fällt. Das dritte Stück besingt das Innerste. Es repräsentiert das Unsägliche, zumal Geheimnisse die Wahrheit verschleiern, diese gleichzeitig aber auch die Neugierde erwecken, die sie zu enthüllen sucht.

Jahre der Einsamkeit, als alles sich aufzulösen schien, um ihn herum und in ihm selbst – Brahms ist das verglimmende Fanal der endenden Romantik. Er sehnte sich nach der Rückkehr in die Vergangenheit, in die Ursprünge und hat dabei doch neue Bahnen geschaffen, dämmergrau und mäandrisch, die den Weg in das angehende Jahrhundert deuten. Für seine erste Aufnahme wählte der junge Pianist

Adam Laloum diesen Weg der Dämmerung. Spielt der junge Pianist auch Schubert, Schumann oder Mozart (der ihn als Sieger bei dem Clara Haskil Wettbewerb 2009 herausragen ließ), so lässt er sich hier von Brahms als Weggefährte durch Nacht und ungeahnte Wege führen. „Die Tiefen unseres Geistes kennen wir nicht. Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg.“ (Novalis)

Rodolphe Bruneau-Boulmier,

## **Adam Laloum** Klavier

Seine erste musikalische Ausbildung erhielt der junge französische Pianist Adam Laloum am Konservatorium von Toulouse, bevor er im Pariser Konservatorium (CNSMD) in den Klassen von Michel Béroff, Denis Pascal und Eric Le Sage aufgenommen wurde. Nebenbei genoss er ferner die Förderung von weiteren eminenten Musikern, zu denen unter anderen Daria Hovora, Jean Mouillère, Christian Ivaldi oder Vladimir Mendelssohn gehören. Letztendlich schloss er seine musikalische Ausbildung im Fach Kammermusik bei Claire Désert und Ami Flammer ab und wirkte zudem in den Meisterkursen von Dmitri Bashkirov und Paul Badura-Skoda mit. Anschließend wurde Adam Laloum im Fortbildungszyklus am Konservatorium (CNSMD) von Lyon in der Klasse von Géry Moutier angenommen und gab daraufhin sein erstes Konzert als Solist mit dem Orchester des Konservatoriums von Lyon unter der Leitung von Peter Csaba, mit im Programm das 2. Klavierkonzert von Brahms. September 2007, unter der Schirmherrschaft von Jean-Claude Pennetier, wirkte Adam Laloum in der Akademie Maurice Ravel mit, die ihn mit den Preis Maurice Ravel auszeichneten.

Als Laureat der Fondation de France, der Adami und der Fondation Groupe Banque Populaire, perfektioniert Adam Laloum heute sein Klavierspiel bei Evgueni Koroliov in Hamburg.

Nachdem er von dem renommierten Wettbewerb Clara Haskil im September 2009 preisgekrönt wurde, konzertiert er nun im Festival von Verbier, im Festival von La Roque d'Anthéron, im Festival von Menton, sowie im Klavierfestival Ruhr, im Piano Festival aux Jacobins in Toulouse, in der Züricher Tonhalle, im Palais des Beaux-Arts von Brüssel, im Musikfestival von Gstaad, im Festival von La Grange de Meslay in Tours, im Festival de Saintes, in den Folles Journées in Nantes, Bilbao und Tokio, im Festival

von Colmar, im Festival du Périgord Noir, im Festival von Nohant und an der Orangerie de Sceaux, etc.

Demnächst wird Adam Laloum mit dem Philharmonischen Orchester von Strassburg unter der Leitung von Jesus Lopez Coboz konzertieren.

Übersetzung : Daniela Arrobas







**La Ferme de Villefavard** en Limousin : un lieu d'enregistrement hors du commun, une acoustique exceptionnelle

La Ferme de Villefavard se situe au milieu de la magnifique campagne limousine, loin de la ville et de ses tourmentes. Les conditions privilégiées de quiétude et de sérénité qu'offre la Ferme permettent aux artistes de mener au mieux leurs projets artistiques et discographiques. Un cadre idéal pour la concentration, l'immersion dans le travail et la créativité...

L'architecte Gilles Ebersolt a conçu la rénovation de l'ancienne grange à blé; son acoustique exceptionnelle est due à l'acousticien de renommée internationale Albert Yaying Xu, auquel on doit notamment la Cité de la Musique à Paris, l'Opéra de Pékin, La Grange au Lac à Evian ou la nouvelle Philharmonie du Luxembourg.

La Ferme de Villefavard en Limousin est aidée par le Ministère de la Culture/DRAC du Limousin, et le Conseil Régional du Limousin.

---

**La Ferme de Villefavard** in the Limousin is an extraordinary recording venue equipped with outstanding acoustics. La Ferme de Villefavard, located amid the magnificent countryside of the Limousin, far from the hustle and bustle of the city. This unique and serene environment offers musicians the peace of mind necessary to support their artistic and recording projects in the best possible environment imaginable. The local is an ideal setting for concentration, immersion in one's work and creative activity.

The architect Gilles Ebersolt conceived the renovation of the converted granary, originally built in beginning of the last century. Its exceptional acoustics was designed by Albert Yaying Xu, an acoustician of international renown whose most notable projects include the Cité de la Musique in Paris, the Beijing Opera, La Grange au Lac at Evian and the next Philharmonic Hall in Luxembourg.

La Ferme de Villefavard is supported by the Ministry of Culture/DRAC of Limousin as well as the Regional Council of Limousin.

---

**La Ferme de Villefavard** en Limousin: ein nicht alltäglicher Aufnahmeort mit einer einzigartigen Akustik.

Der frühere Bauernhof de Villefavard liegt mitten in der herrlichen Landschaft der französischen Region Limousin, weitab vom Lärm und Stress der Stadt. Diese Oase der Ruhe und Stille bietet den Künstlerinnen und Künstlern ideale Bedingungen, um ihre Projekte und Aufnahmen zu realisieren, den perfekten Rahmen, um sich konzentriert in kreative Arbeit zu versenken...

Die Pläne für die Renovation des ehemaligen Getreidespeichers entwarf der Architekt Gilles Ebersolt; die hervorragende Akustik verdanken wir dem international bekannten Akustiker Albert Yaying Xu, dem bereits die Akustik der Cité de la Musique in Paris, der Oper von Peking, der Grange au Lac in Evian sowie der Philharmonie Luxemburg anvertraut wurde. Die Ferme de Villefavard wird vom Kulturministerium/DRAC der Region Limousin sowie dem Regionalrat Limousin unterstützt.

---

Enregistrement réalisé à la Ferme de Villefavard du 2 au 5 novembre 2010 / Prise de son, direction artistique, montage : Hugues Deschaux / Piano et accord: Denijs De Winter, Pianomobil / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin et Maud Gari / Design : Jean-Michel Bouchet LMY&R Portfolio / Réalisation digipack : saga.illico / Photos: Carole Bellaiche / Fabriqué par Sony DADC Austria / ® & © 2010 MIRARE, MIR 131

**[www.mirare.fr](http://www.mirare.fr)**