

# Johannes BRAHMS (1833-1897) - INTERMEZZI

## COMPLETE KLAVIERSTÜCKE

### CD 1

#### 4 Ballades, op.10

- |    |   |       |
|----|---|-------|
| 1. | Ballade in D minor. <i>Andante</i> .              | 4'25  |
| 2. | Ballade in D major. <i>Andante</i> .              | 6'37  |
| 3. | Ballade in B minor. <i>Intermezzo : Allegro</i> . | 3'35  |
| 4. | Ballade in B major. <i>Andante con motto</i> .    | 10'07 |

#### 8 Piano Pieces, op.76

- |     |  |      |
|-----|--|------|
| 5.  | Capriccio in F sharp minor. <i>Un poco agitato</i> .               | 3'13 |
| 6.  | Capriccio in B minor. <i>Allegretto non troppo</i> .               | 3'39 |
| 7.  | Intermezzo in A flat major. <i>Grazioso</i> .                      | 2'44 |
| 8.  | Intermezzo in B flat major. <i>Allegretto grazioso</i> .           | 3'13 |
| 9.  | Capriccio in C sharp minor. <i>Agitato, ma non troppo presto</i> . | 3'12 |
| 10. | Intermezzo in A major. <i>Andante con motto</i> .                  | 4'06 |
| 11. | Intermezzo in A minor. <i>Moderato semplice</i> .                  | 3'00 |
| 12. | Capriccio in C major. <i>Grazioso ed un poco vivace</i> .          | 3'21 |

#### 2 Rhapsodies, op.79

- |     |   |      |
|-----|---|------|
| 13. | Rhapsody n°1 in B minor. <i>Agitato</i> .                                 | 7'20 |
| 14. | Rhapsody n°2 in G minor. <i>Molto passionato, ma non troppo allegro</i> . | 6'02 |

Total time: 64'38

### CD 2

#### 7 Fantaisies, op.116

- |    |  |      |
|----|--|------|
| 1. | Capriccio in D minor. <i>Presto energico</i> .                               | 1'57 |
| 2. | Intermezzo in A minor. <i>Andante</i> .                                      | 3'44 |
| 3. | Capriccio in G minor. <i>Allegro passionato</i> .                            | 3'22 |
| 4. | Intermezzo in E major. <i>Adagio</i> .                                       | 4'18 |
| 5. | Intermezzo in E minor. <i>Andante con grazia ed intimissimo sentimento</i> . | 3'44 |
| 6. | Intermezzo in E major. <i>Andantino teneramente</i> .                        | 3'01 |
| 7. | Capriccio in D minor. <i>Allegro agitato</i> .                               | 2'18 |

### **3 Intermezzos, op.117**

- |     |  |      |
|-----|--|------|
| 8.  | Intermezzo in E flat major. <i>Andante moderato.</i>                           | 4'26 |
| 9.  | Intermezzo in B flat minor. <i>Andante non troppo e con molto espressione.</i> | 4'12 |
| 10. | Intermezzo in C sharp minor. <i>Andante con motto.</i>                         | 6'05 |

### **6 Pieces pour piano, op.118**

- |     |   |      |
|-----|---|------|
| 11. | Intermezzo in A minor. <i>Allegro non assai, ma molto appassionato.</i> | 1'41 |
| 12. | Intermezzo in A major. <i>Andante teneramente.</i>                      | 5'28 |
| 13. | Ballade in G minor. <i>Allegro energico.</i>                            | 3'17 |
| 14. | Intermezzo in F minor. <i>Allegretto un poco agitato.</i>               | 3'02 |
| 15. | Romance in F major. <i>Andante.</i>                                     | 3'55 |
| 16. | Intermezzo in E flat minor. <i>Andante, largo e mesto.</i>              | 5'36 |

### **4 Pieces pour piano, op.119**

- |     |   |      |
|-----|---|------|
| 17. | Intermezzo in B minor. <i>Adagio.</i>                   | 3'38 |
| 18. | Intermezzo in E minor <i>Andantino un poco agitato.</i> | 4'49 |
| 19. | Intermezzo in C major. <i>Grazioso e giocoso.</i>       | 1'31 |
| 20. | Rhapsody in E flat major. <i>Allegro risoluto.</i>      | 4'42 |

Total time: 74'48

## **Irakly AVALIANI, piano**

Studio «Guimick», Yerres, France, June 2011

Recording, editing and mastering: Sébastien Noly (Sonogramme)

Piano Steinway: Jean-Michel Daudon

Painting: Masha Schmidt - Photo: Yves Duronsoy

Booklet: Catherine David - Design: Frédéric Bérard-Caseneuve

© FDD Mecenat Groupe BALAS

[www.iraklyavaliani.com](http://www.iraklyavaliani.com) [www.sonogramme.fr](http://www.sonogramme.fr) [www.groupe-balas.com](http://www.groupe-balas.com)

## JOHANNES BRAHMS

"Il y a tant de mélodies qui flottent ça et là qu'il faut faire attention de ne pas marcher dessus" écrit Johannes Brahms à son ami Hanslick pendant l'été 1878, alors qu'il vient d'arriver à Pörtlach, dans les montagnes de Carinthie, un de ces lieux de villégiature estivale où il aura composé la majeure partie de son oeuvre, notamment pour piano. Sans doute lui faut-il un écrin de sérénité pour que sa fièvre créatrice puisse se déployer à plein régime. L'inspiration lui vient en rafales, par intermittences impérieuses, et les oeuvres jaillissent par opus groupés, formant autant de bouquets d'une émouvante perfection, composés de musiques rares aux titres banals (et souvent inadaptés, selon Claude Rostand, le biographe de Brahms), intermezzi, ballades, rapsodies, fantaisies, Klavierstücke... Des fleurs pour toutes les tonalités de l'âme, pour toutes les saisons du désir, "berceuses de ma douleur", écrit Brahms. Des fleurs à la beauté salvatrice. Des pièces multicolores qui donnent à l'interprète l'occasion de visiter les mille nuances du *Weltschmerz* de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, mais aussi d'éprouver une allégresse insensée, une exaltation héroïque, une tendresse pleine de sanglots, et mille autres sentiments et sensations.

Les Ballades de l'opus 10, Brahms les compose pendant l'été 1854, alors que son maître et ami Robert Schumann a été hospitalisé après un premier accès de délire. Inspirées d'un recueil de chants de Herder, elles jaillissent directement du Sturm und Drang, du romantisme germanique le plus mystérieux, le plus tragique. Un fils a tué son père, sa mère voit le sang sur son épée, et l'oblige à avouer son crime. Les exégètes se sont ingéniés à superposer les poèmes de Herder aux Ballades de l'opus 10, cependant il ne s'agit pas de Lieder, il ne s'agit pas d'une musique à programme. Tel un sanglot long, le génie de Brahms atteint d'emblée l'universel en débordant ses propres origines, en faisant exploser les cadres de l'histoire et de la géographie, en nous faisant oublier les poèmes de Herder. Nous ne savons plus vraiment que ces Ballades sont "d'inspiration nordique", comme l'écrit Claude Rostand. Pour lui, en 1958, ces mots correspondent encore à une atmosphère définie, à un style musical identifié, qu'il oppose à la "grâce hongaraisante" d'autres oeuvres plus connues de Brahms.

Pour nous, cela est plus brumeux. Nous n'avons nul besoin de connaître le texte de Herder pour jouir des riches modulations brahmsiennes. Nous ne sommes plus sensibles à cette vulgate démodée qui associe la musique à la géographie. Nous savons simplement que Brahms appartient à la toute petite constellation

des génies absolus, la nébuleuse Schumann-Schubert-Chopin qui a donné à notre région du monde ses plus grands chefs d'oeuvre. Contrairement à celle de Wagner par exemple, la musique de Brahms ne nous apparaît plus guère comme "germanique", sa beauté complexe transcende les nationalités, traverse les langues, et irrigue secrètement notre vision du monde. Nous aimons Brahms pour ce qu'il a imprimé de manière indélébile dans notre mémoire musicale, dans le tréfonds de nos tympanes, dans les recoins secrets de notre tissu neuronal. Nous l'aimons parce que, plus nous l'écoutons, plus nous l'aimons. Or, si la preuve du pudding, c'est qu'on le mange, la preuve de la musique, c'est qu'on l'aime, c'est l'émotion qu'elle procure. Comme le disait mon maître, le regretté André Boucourechliev, "la musique n'est pas faite pour exprimer des émotions, mais pour en engendrer".

C'est donc à Pörtlach, sur le lac Wörther, non loin des Dolomites, dans une nature prodigue et bourdonnante, que Brahms compose les opus 76 et 79. Il revient d'Italie, où il a voyagé en train en fumant le cigare, visitant de ville en ville les chefs d'oeuvre de la Renaissance, d'extase en extase, il a vu Rome, Naples, Palerme, Taormina, Florence, Venise, il a fait le plein d'émotions, de sensations, il ne lui reste plus qu'à composer, il est prêt. Il occupe un petit deux-pièces de concierge au rez-de chaussée d'une maison à l'écart de la bourgade. "Le piano ne passait pas dans l'escalier, il aurait fait éclater les murs", écrit Brahms. C'est là qu'il compose son concerto pour violon, qui s'inscrit d'emblée dans la même catégorie que ceux de Beethoven et Mendelssohn. Ce concerto paraît alors d'une difficulté insurmontable à son ami violoniste Joseph Joachim qui lui demande des modifications - mais il est aujourd'hui, selon Claude Rostand, "la proie du premier violoniste venu", tant la technique violonistique a paraît-il progressé en un siècle.

Brahms ne ménage pas ses interprètes, (bien qu'il soit lui-même un pianiste inégal, qui peut ennuyer son auditoire ou le transporter, selon l'humeur), et certaines de ses pièces pour piano exigent une extrême virtuosité. Le Capriccio n° 1 en fa dièse mineur de l'opus 76, qualifié de "un poco agitato", est classiquement considéré comme "très difficile". Clara Schumann elle-même, qui adorait jouer ces "monologues lyriques", le trouvait "horriblement difficile". Pour elle, il évoquait un cimetière solitaire nocturne, balayé de rafales. Sans doute, le cimetière où désormais reposait le doux génie qu'ils avaient tant aimé, l'immense Robert Schumann supplicié par la folie ? Mais juste après cette méditation agitée, voici par un souverain contraste, que le Capriccio n° 2 en si mineur nous emplit d'une allégresse schubertienne avec des pointes de joie folle, une allégresse de survivants, des cris du coeur qui se répondent comme des appels, des échos traversant le ciel, tandis qu'un

désir d'extrême précision fait rebondir les doigts de l'interprète comme des pattes d'oiseaux sur ses doubles croches, juste au milieu de la touche, juste là où il faut, à petits coups de griffe dans le vif du piano, dans la chair du piano, dans le creux de nos oreilles, et ces doubles croches nous serrent le coeur, elles nous font penser au poète Rainer Maria Rilke : "Tout ange est terrible" !

En vérité, tout l'opus 76 est traversé de réminiscences (et non de citations) schumaniennes et chopiniennes - qui nous le rendent encore plus cher. Rien d'étonnant, car Brahms révise en même temps l'édition des Oeuvres complètes de Schumann et Chopin, et trouve dans ce travail les moyens d'approfondir sa connaissance des possibilités de l'instrument-roi. Son ami Theodor Billroth l'avait déjà remarqué, l'interprète est le premier témoin de cette proximité entre les trois compositeurs, à travers les sensations justes qu'ils savent procurer à des mains expérimentées. A propos des pièces de l'opus 76, Billroth écrit : "They fit the hand so comfortably it's a pleasure to practice them". Prendre conscience de ce plaisir unifiant, de cet hédonisme de l'être où la sensualité du toucher s'identifie au plaisir de l'audition, tel est l'idéal du pianiste. Ici les sons et les sensations en vérité se répondent, comme le pressentait Baudelaire.

Cet été-là, Brahms se laisse pousser la barbe. A l'automne suivant, à Hambourg, cette barbe fluviale sera l'un des grands sujets de conversation du festival. "Condamnée par beaucoup, surtout par les dames, mais finalement tout le monde s'en arrangea", écrit drôlement Claude Rostand. Johannes Brahms vient d'acquérir le visage d'icône à la Beethoven qu'il gardera pour la postérité. Seul le regard bleu reste intouché, regard fulgurant, regard d'enfance comme un lac de larmes dans le visage austère du maître. C'est encore à Pörttschach, mais l'année suivante, qu'il compose les rapsodies pour piano de l'opus 79. Tout heureux de la fécondité de son ami, Billroth y retrouve "le Johannes jeune et tempétueux de la prime jeunesse". Ainsi se conclut par un détour de la mémoire cette deuxième floraison, cette production dite de la "pleine maturité".

Les opus suivants pour piano ne verront le jour qu'une douzaine d'années plus tard. Ce sera la troisième salve, celle des grandes méditations de l'opus 116, 117, 118 et 119, celles du "Brahms-essentiel", selon l'expression de Claude Rostand, qui vont jaillir dans toute leur splendeur pendant les deux étés 1892 et 1893. Il doit vivre cette explosion comme une libération, car il vient de traverser un désert, une phase légèrement dépressive pendant laquelle il a déclaré qu'il ne composerait plus. Depuis 1889, ce solitaire choisit de passer ses vacances à Ischl, la ville d'eau à la mode. Johann Strauss séjourne dans un village voisin, Brahms va au café retrouver ses amis et promène sa mélancolie

sur les pentes du Kattergebirge. "L'été, écrit Claude Rostand, Ischl est une véritable succursale de Vienne. La cour y est. L'opéra y est. Le théâtre y est. La Bourse y est. Tout le monde y est, et l'on peut s'étonner que notre musicien solitaire s'y soit tant plu..." En 1891, Brahms rencontre Richard von Mühlfeld, un extraordinaire clarinettiste dont le talent joue un rôle-clé dans la renaissance de l'inspiration brahmsienne ces années-là. La découverte de la clarinette lui inspire un trio et le magnifique quintette op. 115, "une grande confession pleine de tendresse" (Claude Rostand) dont le style méditatif et intimiste annonce les derniers opus pour piano. Est-ce à l'amitié et au talent du clarinettiste Mühlfeld que nous devons ce bouquet final ?

De nouveau, c'est une floraison multicolore, avec des sanglots et des câlins, des tornades et des oracles, des caresses, des fièvres, des catastrophes, des élégies, des mélodies qui donnent envie de crier, des coups frappés par le destin à la porte du bonheur. Voyez la tendresse inquiétante du premier intermezzo de l'opus 117, qui présente en exergue le texte d'une berceuse écossaise - "Dors mon enfant, dors paisible et sage/ J'ai tant de peine à te voir pleurer". Il faut aller la chercher, avec des doigts comme des antennes, des doigts en quête de mélodie, la voix intermédiaire, la voix secrète qui console, tant elle est bien cachée dans le lacs des harmonies.

Dans la musique de Brahms on entend souvent les sanglots d'un enfant, on entend des élans de tendresse, on éprouve la détresse inhérente à la condition humaine, mais transfigurée, magnifiée, aimée. Cette "douleur du monde" toujours présente, ce *Weltschmerz* n'a rien de grinçant mais elle perdure à travers toute son oeuvre, sans jamais se résoudre par un optimiste retour à la tonalité. C'est elle, la signature de Brahms. Cette douleur. Quelque chose d'inconsolable, qui s'exprime par un léger décalage, une bifurcation, un cri étouffé, une plainte à peine esquissée, un soupçon de dissonance dans l'accord le plus classique, et qui crée une sorte de déséquilibre, une dynamique de la modulation, un effet de surprise toujours renouvelé, et dévoile des paysages nouveaux de plus en plus variés. Brahms est ce magicien qui nous fait croire que nous sommes installés dans une tonalité, alors que déjà, par le jeu des harmonies de la main gauche (souvent la gauche, mais parfois la droite bien sûr), nous avons glissé vers un ailleurs, une autre tonalité totalement imprévisible, neuve et conquérante, mais infiniment douce à l'oreille, et bien plus stimulante que ne l'aurait été la résolution prévisible.

Si Chopin est le maître du retard voluptueux vers la tonalité, Brahms est vraiment le maître de la surprise harmonique. Ces glissements permanents, qui nous font délicieusement lâcher prise, sont faciles à repérer par exemple dans l'opus 118, notamment dans certaines mesures géniales de l'Andante

teneramente où cet effet d'anticipation est très sensible, de sorte que de minuscules changements harmoniques transforment peu à peu le thème du début et lui donnent pour ainsi dire de l'étoffe. Il en est de même dans la deuxième partie de la 3<sup>e</sup> Ballade, la partie rêveuse de cette pièce héroïque. Organiser la hiérarchie des sons, c'est l'essentiel de la technique pianistique. Or, chez Brahms, la distribution est fine. L'interprète se doit d'être particulièrement attentif à la manière dont les doigts se relèvent après leur passage sur la touche, frôlée ou percutée, frappée ou caressée. Et il devra les faire clairement ressortir eux aussi, ces débuts de phrase alternés, main droite, main gauche, dans le deuxième intermezzo de l'opus 117 qui déroule ses volutes comme une respiration céleste... Brahms est bien ce magicien qui renouvelle à chaque instant, mesure par mesure, et par altérations discrètes, notre étonnement philosophique devant la survivance de la tendresse et de la beauté dans notre monde de brutes.

Catherine David

*Né à Tbilissi en 1950 Irakly Avaliani vit Paris depuis 1989. A vingt cinq ans, après avoir été formé à l'école supérieure de musique de Tbilissi et au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou, ayant donné des centaines de concerts, il s'aperçoit qu'il ne progresse plus. Pour surmonter ce blocage, il accepte alors de reconstruire entièrement sa technique, au cours d'une initiation de plusieurs années avec la pianiste franco-géorgienne Ethery Djakeli, l'une des héritières spirituelles de la célèbre Marie Jaëll. Un enseignement d'exception dont Avaliani est devenu, avec Albert Schweitzer, Dinu Lipatti, Eduardo del Pueyo, l'un des plus fervents émules.*