

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 www.sonogramme.fr www.groupe-balas.com

JOHANNES BRAHMS

„Es gibt so viele Melodien, die hier und da herumschweben, dass man sich vorsehen muss nicht draufzutreten“, schreibt Johannes Brahms an seinen Freund Hanslick während des Sommers 1878, kurz nach seiner Ankunft in Pörttschach in den Kärntner Bergen, einer dieser Sommerfrische-Orte, wo er den Großteil seines Werks komponieren sollte, vor allem für Klavier. Wahrscheinlich bedurfte es eines unbeschwerten Umfelds, damit sich sein schöpferischer Drang voll entfalten konnte. Die Inspiration überkommt ihn in Schüben, in gebieterischen Wallungen, und die Werke sprudeln in Gruppen hervor und bilden derart Sträuße von bewegender Vollendung, zusammengesetzt aus erlesenen Musikstücken mit banalen – und laut Claude Rostand, Brahms' Biograph, häufig unpassenden – Titeln, Intermezzi, Balladen, Rhapsodien, Fantasien, Klavierstücke. Blumen für alle erdenklichen Tonarten der Seele, für alle Jahreszeiten des Begehrens, „Wiegenlieder meines Schmerzes“, schreibt Brahms. Blumen von erlösender Schönheit. Vielfarbige Stücke, die dem Interpreten die Gelegenheit geben, die tausend Nuancen des Weltschmerzes am Ende des 19. Jahrhunderts aufzusuchen, aber auch eine unsinnige Leichtigkeit zu verspüren, eine heroische Schwärmerei, eine Zärtlichkeit voller Seufzer, und tausend andere Gefühle und Empfindungen. Die Balladen des Opus 10 komponiert Brahms während des Sommers 1854, zur Zeit, da sein Meister und Freund Robert Schumann im Krankenhaus liegt nach einem ersten Anfall geistiger Verwirrung. Von einer Liedersammlung Herders angeregt entspringen diese direkt dem Sturm und Drang, dem mysteriösesten und tragischsten Teil der deutschen Romantik. Ein Sohn hat seinen Vater getötet, seine Mutter sieht das Blut auf seinem Degen und zwingt ihn, sein Verbrechen zu gestehen. Die Interpreten haben sich den Kopf zerbrochen, wie Herders Gedichte mit den Balladen des Opus 10 in Einklang zu bringen sind, dabei handelt es sich gar nicht um Lieder, es handelt sich nicht um Programmmusik. Wie ein langer Seufzer erreicht Brahms von Beginn an Universalität, indem er seine eigenen Wurzeln überkommt, indem er den geschichtlichen und geographischen Rahmen sprengt, indem er uns Herders Gedichte vergessen lässt. Wir sind uns nicht mehr wirklich bewusst, dass diese Balladen „nordischer Inspiration“ sind, wie Claude Rostand schreibt. Für ihn, im Jahre 1958, entsprechen diese Worte noch einer klar begrenzten Atmosphäre, einem identifizierbaren musikalischen Stil, den er der „ungarischen Anmut“ anderer bekannterer Werke von Brahms gegenüberstellt. Für uns ist das nebelhafter. Wir brauchen den Text Herders gar nicht zu kennen, um die reichen Modulationen von Brahms zu genießen. Wir sind nicht mehr empfänglich für diese aus der Mode gekommene Vulgarisierung, die die Musik mit der Geographie verknüpft. Wir wissen einfach, dass Brahms zu der ganz kleinen Konstellation von absoluten Genies gehört, dem Sternensystem Schumann-Schubert-Chopin, das unserer Weltgegend ihre größten Meisterwerke vermacht hat. Im Gegensatz zu Wagners Musik zum Beispiel erscheint uns die von Brahms kaum mehr als „germanisch“, ihre komplexe Schönheit transzendiert die Nationalitäten, durchläuft die Sprachen und durchblutet im Verborgenen unsere Sicht auf die Welt. Wir lieben Brahms dafür, was er unauslöschlich unserem musikalischen Gedächtnis eingepägt

hat, den Tiefen unseres Trommelfells, den geheimen Winkeln unseres neuronalen Gewebes. Wir lieben ihn, weil wir ihn umso mehr lieben, je mehr wir ihn hören. Indes, wenn der Beweis für einen guten Pudding darin besteht, dass er gegessen wird, so ist der Beweis guter Musik die Liebe zu ihr, das Gefühl, das sie uns verschafft. Wie mein Meister, der zu früh verstorbene André Boucourechliev sagte, „Musik wird nicht gemacht, um Gefühle auszudrücken, sondern um sie zu erzeugen.“

In Pörschach also, am Wörthersee, nicht weit der Dolomiten, in einer üppigen und klingenden Natur, komponiert Brahms Opus 76 und 79. Er kommt aus Italien zurück, das er zigarrenrauchend mit dem Zug bereist hat, um von Stadt zu Stadt, von Extase zu Extase, die Meisterwerke der Renaissance zu sehen, er hat Rom gesehen, Neapel, Palermo, Taormina, Florenz, Venedig, er hat sich aufgeladen mit Gefühlen, mit Empfindungen, es bleibt ihm nur noch zu komponieren, er ist bereit. Er belegt ein kleines Hausmeister-Zwei-Zimmer-Appartement im Erdgeschoss eines abseits des Städtchens gelegenen Hauses. „Das Klavier passte nicht durch das Treppenhaus, es hätte die Mauern gesprengt“, schreibt Brahms. Dort komponiert er sein Violinkonzert, das sich von Beginn an in eine Klasse mit denjenigen von Beethoven und Mendelssohn einschreibt. Dieses Konzert scheint damals von unüberwindbarer Schwierigkeit für seinen Freund, den Geiger Joseph Joachim, der ihn um Änderungen bittet – doch heute ist es, laut Claude Rostand, „die Beute jedes erstbesten Violinisten“, so sehr scheint sich die Geigentechnik in einem Jahrhundert verbessert zu haben.

Brahms nimmt auf seine Interpreten keine Rücksicht (obgleich er selbst ein inkonsistenter Pianist war, der je nach Stimmung seine Zuhörerschaft langweilen oder begeistern konnte) und einige seiner Klavierstücke erfordern eine außerordentliche Virtuosität. Das Capriccio Nr. 1 in fis-moll Opus 78, bezeichnet als „un poco agitato“, wird klassischerweise als „sehr schwierig“ betrachtet. Clara Schumann selbst, die es liebte, diese „lyrischen Monologe“ zu spielen, fand es „fürchterlich schwierig“. Sie erinnerte es an einen nächtlichen einsamen Friedhof, der vom Wind durchfegt wird. Wahrscheinlich der Friedhof, auf dem nunmehr das sanfte von ihnen so geliebte Genie liegt, der gewaltige, vom Wahnsinn heimgesuchte Robert Schumann. Doch gleich nach dieser bewegten Meditation folgt in einem souveränem Kontrast das Capriccio Nr. 2 in h-moll, das uns mit Schubert-artiger Leichtigkeit erfüllt, mit Spitzen ausgelassener Freude, einer Leichtigkeit von Überlebenden, mit Herzensschreien, die einander wie Anrufe antworten, den Himmel entlangziehende Echos, während ein Verlangen nach extremer Präzision die Finger Irakly Avalianis wie Vogelfüße springen lässt, er bringt seine Sechzehntelnoten bis zur Tastenmitte buchstäblich zum Tanzen, genau dorthin, wo es sein muss, mit kleinen Krallengriffen ins Lebenszentrum des Klaviers, ins Fleisch des Klaviers, in den Hohlraum unserer Ohren, und seine Sechzehntelnoten fassen uns ans Herz, lassen uns an den Dichter Rainer Maria Rilke denken und an sein Wort „Ein jeder Engel ist schrecklich“.

In Wahrheit ist das ganze Opus 76 von Erinnerungen (und nicht von Zitaten) an Schumann und Chopin durchzogen – die es uns nur noch teurer werden lassen. Das hat nichts Überraschendes, denn Brahms arbeitet zur gleichen Zeit die Ausgabe der Gesammelten Werke von Schumann und Chopin durch und diese Arbeit erlaubt ihm die Vertiefung seiner Kenntnisse über die

Möglichkeiten des Königs der Instrumente. Sein Freund Theodor Billroth hatte es bereits bemerkt, der Interpret ist der erste Zeuge dieser Nähe zwischen den drei Komponisten, und zwar durch die richtigen Empfindungen, die sie seinen erfahrenen Händen vermitteln. Zu den Stücken des Opus 76 schreibt Billroth: „Sie passen sich der Hand so bequem an, dass es ein Vergnügen ist, sie zu spielen.“ Das Spiel Irakly Avalianis zeugt in jedem Augenblick von einem vollen Bewusstsein dieses einheitstiftenden Vergnügens, dieses Hedonismus` des Seins, das die Musik erfordert, wo die Sinnlichkeit des Anschlags das Vergnügen des Hörens bestimmt und verlängert, wo die Töne und die Empfindungen einander wahrhaft antworten, wie Baudelaire es vorausempfunden hat.

In jenem Sommer ließ sich Brahms einen Bart wachsen. Im folgenden Herbst sollte dieser strömende Bart eines der großen Konversationsthemen des Festivals sein. „Von vielen verurteilt, vor allem von den Damen, doch schließlich findet sich jeder damit ab“, wie Claude Rostand ulkig schreibt. Johannes Brahms hat sich damit ein Ikonengesicht à la Beethoven aufgebaut, das er für die Nachwelt behalten sollte. Nur der blaue Blick bleibt unberührt, ein blitzender Blick, ein Kinderblick wie ein Tränensee im strengen Antlitz des Meisters. Es ist wieder in Pörschach, wenn auch im folgenden Jahr, dass er die Rhapsodien für Klavier des Opus 79 komponiert. Überglücklich über den Schaffensfluss seines Freundes erkennt Billroth darin „den jungen und stürmischen Johannes der ersten Jugend“ wieder. Derart findet diese zweite Blüte, diese Schaffenszeit der sogenannten „vollen Reife“, über den Umweg der Erinnerung seinen Abschluss.

Die späteren Werke für Klavier treten erst ein Dutzend Jahre später zutage. Das wird die dritte Salve sein, diejenige der großen Meditationen der Werke 116, 117, 118 und 119, diejenigen des „wesentlichen Brahms“, nach dem Ausdruck von Claude Rostand, die in all ihrer Pracht während des Sommers der Jahre 1892 und 1893 hervorsprudeln werden. Er musste diese Explosion als Befreiung erfahren, hatte er doch zuvor eine Wüste durchquert, eine leicht depressive Phase, während der er erklärte, nicht mehr komponieren zu wollen. Seit 1889 wählte dieser Einzelgänger Ischl, das beliebte Thermalbad, als Ferienort. Johann Strauss hält sich im Nachbardorf auf, Brahms geht ins Café, um seine Freunde zu treffen, und führt seine Melancholie auf den Hängen des Kattergebirges spazieren. „Im Sommer“, schreibt Claude Rostand, „ist Ischl eine wahre Zweigstelle Wiens. Der Hof ist dort. Die Oper ist dort. Das Theater ist dort. Die Börse ist dort. Alle sind sie dort, und man darf sich wundern, dass es unserem einzelgängerischen Musiker dort so gefiel...“. 1891 trifft er Richard von Mühlfeld, einen herausragenden Klarinettenisten, dessen Talent eine Schlüsselrolle in der Wiedergeburt der brahmsschen Inspiration dieser Jahre spielt. Die Entdeckung der Klarinette gibt ihm ein Trio und das herrliche Quintett Op. 115 ein, „ein großes Bekenntnis voller Zärtlichkeit“ (Claude Rostand), dessen meditativer und intimer Stil die letzten Werke für Klavier ankündigt. Schulden wir diesen letzten Strauß der Freundschaft und dem Talent des Klarinettenisten Mühlfeld?

Erneut ergibt sich eine vielfarbige Blüte mit Seufzern und Streicheleinheiten, Wirbelwinden und Orakeln, Zärtlichkeiten, Fieberanfällen, Katastrophen, Elegien, Melodien, die einen zum Schreien bringen können, Schläge des Schicksals an das Tor des Glücks. Schauen Sie sich die beunruhigende Zartheit

des ersten Intermezzo des Opus 117 an, das den Text eines schottischen Wiegenlieds als Widmung vorausschickt – „Schlaf, mein Kind, schlaf friedlich und brav/ Es tut mir so weh, dich weinen zu sehen“. Man muss sich anstrengen, das herauszuholen, mit Antennenfingern, Fingern auf der Suche nach Melodie, nach der vermittelnden Stimme, der heimlichen Stimme, die das Kind wiegt, so sehr ist sie versteckt im Geflecht der Harmonien. Diese menschliche Stimme, die tröstet, bringt Irakly Avaliani in ihrer ganzen Klarheit hervor, durch eine Art flüssiger Opazität.

In Brahms' Musik hört man häufig die Seufzer eines Kindes, man hört Anflüge von Zärtlichkeit, man verspürt die der Condition Humaine innewohnende Not, aber transfiguriert, verherrlicht, geliebt. Dieser stets gegenwärtige Weltschmerz hat nichts Zähneknirschendes, doch durchstößt er sein gesamtes Werk, ohne sich jemals durch eine optimistische Rückkehr zur Klanglichkeit aufzulösen. Das macht die Signatur von Brahms aus. Dieser Schmerz. Etwas Untröstliches, das sich durch eine leichte Verschiebung ausdrückt, durch eine Abzweigung, einen unterdrückten Schrei, eine kaum angedeutete Klage, einen Hauch von Dissonanz im klassischsten Akkord, und das eine Art Ungleichgewicht, eine Dynamik der Modulation, eine immer erneuerte überraschende Wirkung schafft, und neue immer vielfältigere Landschaften entdecken lässt. Brahms ist dieser Zauberer, der uns glauben lässt, dass wir in einer Tonart eingeschrieben sind, während wir bereits durch das Spiel der Harmonien der linken Hand (häufig der linken, doch natürlich manchmal auch der rechten Hand) einem Anderswohin entgegengeglitten sind, einer anderen und völlig unvorhersehbaren Tonart, neu und erobernd und dennoch unendlich süß für das Ohr, und weit anregender als jede vorhersehbare Auflösung es gewesen wäre.

Wenn Chopin der Meister der sinnlichen Verzögerung der Klangwerdung ist, so ist Brahms wahrlich der Meister der harmonischen Überraschung. Dieses stete Gleiten, das uns so köstlich zum Loslassen bringt, ist leicht nachzuweisen, zum Beispiel im Opus 118, besonders in gewissen genialen Takten des Andante teneramente, in denen dieser Antizipationseffekt deutlich zu spüren ist, so dass winzige harmonische Veränderungen nach und nach das Anfangsthema verwandeln und ihm sozusagen Stoff geben. Ebenso ist es im dritten Teil der 3. Ballade, dem verträumten Teil dieses heroischen Stückes. Die Hierarchie der Töne zu organisieren ist das Wesen der Klavierspieltechnik. Bei Brahms ist die Verteilung allerdings sehr feinsinnig. Und man muss sie klar herausbringen, diese Anfänge von alternierenden Phrasen, rechte Hand, linke Hand, im zweiten Intermezzo des Opus 117, das seine Spiralen wie himmlisches Atmen ablaufen lässt. Irakly Avaliani artikuliert sie mit einer unsagbaren Sanftheit, die nur ihm zu eigen ist, mit großer Aufmerksamkeit auf die Art und Weise, wie seine Finger sich setzen und sich nach dem Anschlag auf der Taste wieder heben, streifend oder schlagend, klopfend oder festhaltend, je nachdem.

Beim Anhören dieser CD tritt deutlich hervor, dass für diesen georgischen Pianisten die geringste Geste, die geringste Triole, das geringste Gruppetto, ein tiefes Sich-Einlassen seines gesamten Seins hervorruft. Diese Einheit der Eingebung, diese persönliche Immanenz, die seinem Talent erlaubt sich zu entfalten, ist nicht Frucht des Zufalls sondern einer persönlichen Entscheidung und das Ergebnis eines langen Lernprozesses. Nach seiner Ausbildung an der Musikhochschule in Tiflis und am Tschaikowski-Konservatorium in Moskau,

nach hunderten von Konzerten, hatte Avaliani das Gefühl, sich nicht mehr weiterzuentwickeln. Um diese Blockade zu überwinden, nahm er es auf sich, seine Technik vollständig zu überarbeiten und folgte mehrere Jahre der Einweisung der franco-georgischen Pianistin Ethery Djakeli, einer excellenten Interpretin Debussys – unter anderem – und einer der geistigen Erbinnen der berühmten Marie Jaëll. Eine herausragende Ausbildung, aus der Avaliani, neben Albert Schweitzer, Dinu Lipatti, Eduardo Del Pueyo, als einer der bedeutendsten Nacheiferer hervorgegangen ist.

Irakly Avaliani teilt unsere Leidenschaft für Brahms, diesen Zauberer, der in jedem Augenblick, Takt für Takt, unser philosophisches Erstaunen erneuert vor dem Überleben der Zärtlichkeit und der Schönheit in unserer rohen Welt.

Catherine David
Übersetzt von Marko Pajević

Irakly Avaliani wurde in Tiflis, Georgien geboren. Er begann sein Musikstudium an der Musikhochschule in Tiflis und schloss sein Studium mit den höchsten Auszeichnungen am staatlichen Konservatorium Tschaikovsky in Moskau ab. Danach beschloss er, nach Georgien zurückzukehren und sich bei Ethery Djakely weiterzubilden. Ethery Djakely führte ihn in Marie Jaëlls Lehre ein und stellte in fünf Jahren sein Spiel gänzlich um. Er gehört heute zu den wenigen Pianisten, die, wie vor ihm Albert Schweitzer, Dinu Lipatti und Edouardo Del Pueyo, diesen Weg gehen. Seit 1989 lebt Irakly Avaliani in Paris. Seine CDs erlangten begeisterte Rezensionen in der internationalen Fachpresse. Seit dem Jahre 2000 wird Irakly Avaliani von der "Groupe BALAS" in Form eines Mäzenatentums unterstützt.