

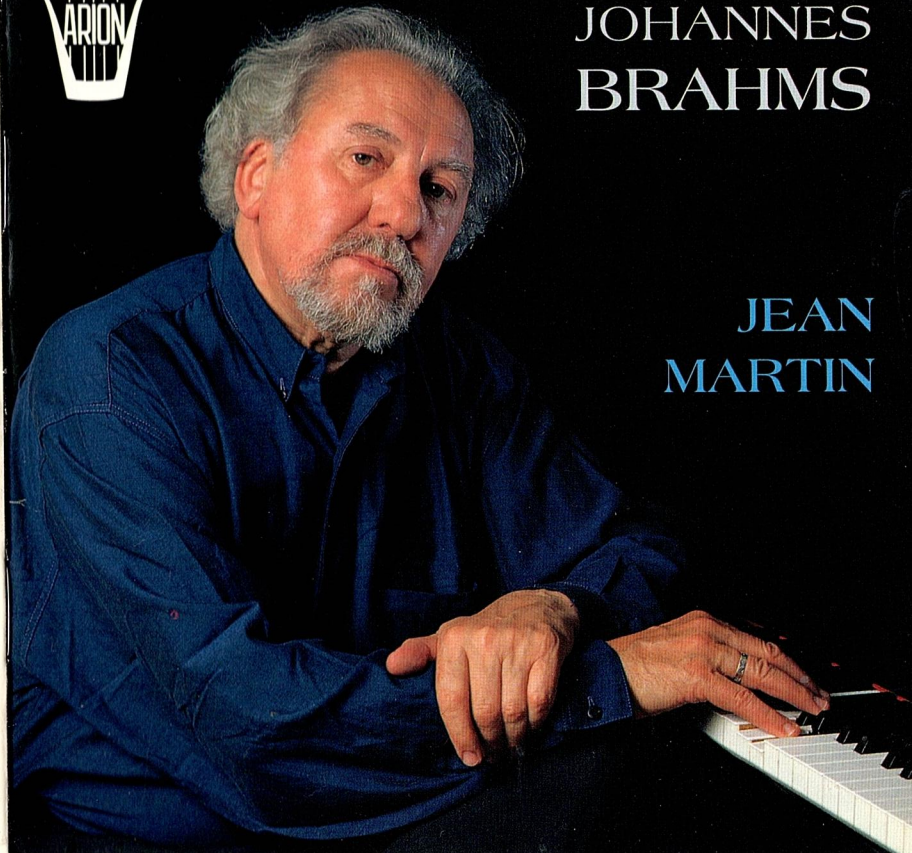


BRAHMS (Dessin d'après Beckerath)



JOHANNES BRAHMS

JEAN
MARTIN





Le pouvoir de catalyseur du piano a été tel que l'essentiel du courant musical qui a relié le XIXe siècle au XXe a gravi l'échelle des sept octaves aux barreaux blancs et noirs. Il est tout à fait révélateur que pour Johannes Brahms (1833 - 1897), comme d'ailleurs pour Schumann, les grandes formes aient été découvertes, expérimentées et maîtrisées sur le piano. Leur parcours respectif est comparable à bien des points de vue. Les deux musiciens empruntent, à travers les littérateurs et les poètes, les chemins qui conduisent à la sonate et à la variation avec de nombreux détours aventureux dans le champ illimité de ce que les Allemands ont appelé *Charakterstück*, la "pièce de caractère". Chez Schumann comme chez Brahms, le piano s'est intégré aux œuvres de musique de chambre avant de s'élargir aux dimensions de l'orchestre ; puis, une fois les grandes formes conquises, il est redevenu seul le réceptacle privilégié de pensées épurées, quintessenciées, qui ont nom *Fantasiesstücke*, op. 111 ou *Gesänge der Frühe*, op. 133 chez Schumann, *Phantasien, Intermezzi et Capriccios* chez Brahms (ses opus 116, 117, 118, 119).

Sur ce disque, les extrêmes se rejoignent. Un monde, une vie — quarante ans — l'amoncellement d'une œuvre immense — plus de cent vingts numéros d'opus — les séparent.

Lorsque Brahms entreprit de composer, sans doute dès la fin de 1850, la première œuvre qu'il jugea digne d'être publiée, le **Scherzo en mi bémol mineur op. 4**, il connaissait l'œuvre de Beethoven, mais ignorait l'œuvre de Chopin et bien des aspects de celle de Schumann que commençait seulement à lui révéler la pianiste Louise Japha. C'est dans le cercle artistique hambour-

geois que fut entendu au début de 1851 le *Scherzo* de celui qui allait signer "Kreisler junior". Il est dédié à son ami Ernst Ferdinand Wenzel. Brahms tenait à cette œuvre au sujet de laquelle Claude Rostand émet l'hypothèse qu'il s'agit peut-être "d'un morceau rescapé d'une sonate que Brahms ne termina pas" (*). Toujours est-il qu'à l'automne de 1853, reçu par Liszt à Weimar, le jeune compositeur eut la joie d'entendre son *Scherzo* joué par le maître du lieu. Raff, le disciple et le "nègre" de Liszt, fit remarquer à Brahms la parenté qui existait entre le début de son œuvre et le *Scherzo en si bémol mineur* de Chopin que le visiteur courroucé affirma ne pas connaître. Publié en 1854, le *Scherzo*, op. 4 figurait au programme du concert que Brahms donna à Vienne le 17 mars 1867 dans le voisinage éclairant de la *Fantaisie op. 77* de Beethoven, de la *Fantaisie en sol majeur* de Bach, des *Études symphoniques*, op. 13 de Schumann, de ses propres *Paganini-Variations*, op. 35 et d'une transcription de la fugue finale du *Quatuor*, op. 59 n° 3 de Beethoven.

Bien qu'intitulé *Scherzo*, cet opus 4, traversé par les ombres fantastiques de la poésie d'Hoffmann et de Tieck, est une pièce de caractère, à l'élan héroïque, qui renferme deux trios, disposition que Schumann, peut-être à l'exemple de Spohr, avait adoptée pour ses propres scherzos. Le premier trio en mi bémol majeur est basé sur deux motifs, l'un chantant, l'autre rythmique ; le second trio, en si majeur, bi-thématique lui aussi, est d'une écriture plus large et pourvu d'une coda de vingt quatre mesures *più mosso* qui mène à la reprise du scherzo initial, lequel se distingue par son rythme "haletant et agité" et un second élément thématique plus chantant où le lyrisme de Brahms s'épanche déjà. Le caractère général de

cette page à la puissante pulsation rythmique répond bien à l'indication portée en tête de la partition : "Vif et ardent".

Contemporaines du *Scherzo*, op. 4, les **Variations sur un thème de Schumann, op. 9** ont scellé l'amitié qui unissait Brahms à Robert et à Clara Schumann.

Le 11 juin 1854, date de naissance du huitième enfant Schumann, prénommé Félix en souvenir de Mendelssohn, Brahms qui est le parrain, peut offrir à Clara les *Variations*, op. 9 composées sur le même thème de Schumann qu'elle avait choisi pour les siennes, l'année précédente. Clara, émue, remercie Johannes en des termes amicaux et admiratifs, première lettre d'une correspondance qui s'échelonna sur une durée de quarante-deux années ! Robert aura la joie de connaître les *Variations* offertes par Brahms à Clara. De l'asile d'Endenich où il a été interné après sa tentative de suicide, il écrit à Brahms le 27 novembre 1854 : "Si je pouvais seulement aller vous trouver, vous voir, ou entendre vos magnifiques *Variations*" jouées par vous ou par ma chère Clara qui en fait une exécution remarquable d'après ce que m'a écrit Joachim. Comme le tout se déroule dans une grande unité, comme on vous reconnaît dans la richesse éblouissante du fantastique unie à un art profond que j'ignorais encore chez vous. Le thème çà et là surgit puis devient secret, et puis passionné et tendre. Puis le thème disparaît, et quelle fin magnifique après la 14e variation qui, ingénieusement, prend en une seconde la forme de canon. Et aussi la variation en sol bémol avec cette seconde partie si géniale et puis la dernière..." Robert reviendra encore sur cet opus 9 dans une lettre à Brahms datée du 15 décembre, et qui montre à quel point, lorsqu'il s'agit de musique, il est lucide et précis : "Je me délecte toujours avec

tes *Variations*". J'aimerais bien les entendre exécutées par toi et par ma Clara. Je ne les possède pas encore à fond — principalement la 2 et 4 — pas dans le tempo — la 5 pas encore, mais la 8 et la plus lente."

Les *Variations sur un thème de Schumann*, op. 9 sont "dédiées à Madame Clara Schumann". Le titre exact du manuscrit est *Kleine Variationen über ein Thema von ihm Ihr* (Petites variations sur un thème de lui à elle dédiées). Ces *Variations*, op. 9 sont au nombre de seize :

Variation I, *L'istesso tempo*, 2/4. Elle découle directement du thème qui, dépouillé de son harmonie schumannienne, passe à la basse.

Variation II, *Poco più mosso*, 9/8. Rythme pointé ternaire de la basse qui n'est pas sans rappeler la variation de l'opus 5 de Schumann. Elle est animée d'une gracieuse fantaisie.

Variation III, *Tempo più mosso*, 2/4. Le thème apparaît à la basse conjointement avec la mélodie initiale articulée par des triollets. Le déroulement en est très modulant.

Variation IV, *Poco più mosso* et

Variation V, *Allegro capriccioso* procèdent du même esprit, caprices au climat de légende sur un staccato de doubles croches piquées. Le thème est amplifié par 43 mesures !

Variation VI, *Allegro* 6/8. Page éclatante et virtuose en triollets de doubles croches, écrite d'un seul jet.

Variation VII, *Andante* C. Très brève, elle contraste avec les précédentes en apportant un appréciable moment de songerie brahmsienne teintée de chromatisme.

Variation VIII, *Andante non troppo lento*, 2/4. Variation lyrique d'une noble expression. La main droite est écrite en arpèges tandis que la gauche exécute des trémolos d'un effet orchestral.

Variation IX, Schnell, 2/4. Brahms inclut ici textuellement le *Deuxième feuillet d'album* (1838), n° 5 des *Bunte Blätter*, op. 99 de Schumann, page tourmentée en si mineur, d'exécution extrêmement délicate.

Variation X, Poco adagio, 2/4. La tonalité de si mineur de la précédente page empruntée à Schumann permet à Brahms d'écrire cette variation dans le ton relatif de ré majeur. Elle témoigne de sa maîtrise dans le maniement du contrepoint. Tandis que la basse du thème est employée comme mélodie, c'est son renversement qui fournit la basse ! De plus il convient de remarquer que les doubles croches de la partie intermédiaire reprend le thème en diminution, que le tout se transforme en canon motu contrario ! Cette variation dont on ne perçoit pas à l'écoute qu'elle est si savante, conclut sur la citation de la *Romance* de Clara, thème des *Impromptus* op. 5 de Schumann !

Variation XI, Un poco più animato, 4/16. Sol majeur. Intermezzo quelque peu animé, de rythme particulièrement souple avec un thème en croches apparaissant en filigrane du mouvement parallèle de doubles croches.

Variation XII, Allegretto, poco scherzando, 2/4. La majeur. L'indication liminaire suffit à caractériser cette belle variation d'un entrain rythmique à la hongroise, qui conclut *presto* pour enchaîner sur la

Variation XIII, Non troppo presto, 2/4. Prolongation de la précédente dans un mouvement plus détendu et qui prépare idéalement l'entrée de la

Variation XIV, Andante espressivo, 3/8. Ici encore, Brahms fait culminer maîtrise et invention : cette variation fait entendre comme deux voix amies qui se répondent en canon aux deux parties supérieures tandis que la main gauche déploie de

larges éventails de doubles croches. Le même ton de douceur et de tendresse pénètre la

Variation XV, Poco adagio, 6/4. Sol bémol, d'écriture très schumannienne (on a vu plus haut qu'elle avait retenu l'attention de Schumann), elle est d'une grande pureté de ligne avec son accompagnement en arpèges qui mettent en valeur chaque note du thème.

Variation XVI, 6/4, fa dièse majeur. La méditation poétique semble ralentir encore le mouvement. Brahms atteint ici à la quintessence en concentrant sa pensée sur la base du thème initial. Page douloureuse sur laquelle se referme ce livre d'heures si riche et si varié, merveilleux et personnel hommage à Robert et Clara Schumann.

Le ton si pénétrant, fait à la fois de rêverie affective et d'énergie constructive, qui caractérise déjà les *Variations* op. 9, approfondira son douloureux secret dans les derniers cahiers que Brahms a destinés au piano seul. Ce sont ces opus que nous avons déjà cités. De ces cycles, successivement les trois *Intermezzi* qui constituent l'*opus 117* et les sept *Phantasien* (Fantaisies) regroupées sous le numéro d'*opus 116*, on ne peut qu'être d'accord avec Claude Rostand pour dire qu'ils possèdent en commun "un intimisme, une concentration de pensée encore accrus". Ces pièces de forme libre sont essentiellement lyriques, méditatives, recueillant dans la gamme subtilement nuancée du camaïeu les intermittences d'un cœur qui "berce sa douleur" selon l'expression même du compositeur, cette douleur qui n'est autre que cette *Weltschmerz*, cette "douleur du monde" qui imprègne la sensibilité allemande du XIX^e siècle finissant. Elle est faite de ce "désir de l'ailleurs" déjà exprimé par Schumann et qui ne peut guère se réaliser qu'en musique.

Brahms composa l'*opus 116* et l'*opus 117*

durant l'été de 1892 qu'il passa dans sa villégiature bucolique d'Ischl. Les *Intermezzi*, op. 117 (titre déjà utilisé par Schumann pour son *opus 4*) furent publiés dès la fin de 1892. Le premier fut entendu à Vienne pour la première fois le 18 février 1893, le second l'avait été le 30 janvier.

Le *Premier Intermezzo*, noté *Andante moderato*, est en mi bémol majeur et en mi bémol mineur à 6/8. Il porte en exergue deux vers d'une berceuse écossaise de Percy transcrite en allemand par Herder et que Claude Rostand traduit ainsi : "Dors paisible, mon enfant, dors paisible et sage, j'ai tant de peine à te voir pleurer". Au balancement triste du premier épisode répond le sombre accent du second *più adagio*.

Le *Deuxième Intermezzo* est un *Andante non troppo e con molto espressione* en si bémol mineur à 3/8. Claude Rostand le caractérise comme "un morceau inquiet, sombrement et intérieurement agité, fantomatique même...". La forme est, comme elle l'était déjà souvent chez Schumann, de forme ternaire.

Le *Troisième Intermezzo* en ut dièse mineur et la majeur à 2/4 se déroule selon la progression agogique suivante : *Andante con moto* qui installe le sentiment d'une sorte de rêverie légendaire, secrètement endeuillée, par l'allure de ce qui pourrait bien être une marche funèbre ; puis *Poco più lento*, enfin *Più moto ed espressivo*. Le thème de l'épisode central, caractérisé par des syncopes, est intrinsèque.

Le recueil des *Fantaisies (Phantasien)*, *opus 116* est constitué de trois *Caprices* et de quatre *Intermezzi*. Les trois premières pièces furent données en première audition à Vienne le 30 janvier 1893 ; la septième le 18 février.

D'abord un *Capriccio* en ré mineur, *Presto energico* à 3/8, à la rythmique déhanchée et syn-

copée qui fait songer à Schumann.

La seconde pièce est un *Intermezzo* en la mineur, *Andante* à 3/4 puis *Non troppo presto* à 3/8. Un triptyque encore, dont l'épisode central est plus animé.

La troisième pièce est un *Capriccio* en sol mineur à 3/4, d'abord noté *Allegro passionato*, qui évolue vers *Un poco meno allegro*. Par ses alternances d'emportement et de lyrisme, il n'est pas sans évoquer les sonates de la jeunesse de Brahms. En relevant son caractère de ballade nordique, Claude Rostand précise que ce *Capriccio* a été écrit avant 1892.

La quatrième pièce est un *Intermezzo* en mi majeur, *Adagio* à 3/4, basé sur trois thèmes dans l'esprit d'un lied.

La cinquième pièce est un *Intermezzo* en mi mineur, *Andante con grazia ed intimissimo sentimento* à 6/8. Curieusement, son climat étrange est plus capricieux.

La sixième pièce est un *Intermezzo* en mi majeur et sol dièse mineur, *Andante teneramente* à 3/4. C'est l'une "des plus méditatives et contemplatives du recueil par son sentiment tendre et doux, et ses légères meurtrissures harmoniques de physionomie assez schubertienne", écrit Claude Rostand. On ne peut mieux la décrire.

La septième et dernière pièce, un *Capriccio* en ré mineur puis en la mineur, *Allegro agitato* à 2/4, 6/8 et 3/8, est apparenté au scherzo par sa texture mouvante, ses syncopes et ses heurts.

Ainsi s'est effeuillé, devant un piano, l'automne du grand rêveur solitaire que fut Brahms.

JOËL-MARIE FAUQUET

(*) Claude Rostand, *Brahms* (Plon, Paris, 1954/55, 2 volumes. Réédité par Fayard, 1980)



Between the 19th and 20th centuries, the piano played an important role as a catalyser. It is quite revealing to note that Johannes Brahms (1833 - 1897), like Schumann, discovered, tried out and mastered the great musical forms on the piano. The courses these two musicians followed are in many respects comparable.

Through *littérateurs* and poets, both musicians took the paths leading to the sonata and the variation, with many an adventurous detour into the unlimited field of what the Germans called the *Charakterstück*, i.e. character piece. Both Schumann and Brahms incorporated the piano into chamber works before letting it take its place in the orchestra; then, once the great forms had been mastered, they used it on its own to express the refined, quintessential thoughts of such works as the *Fantasiestücke*, *op. 111* or *Gesänge der Frühe*, *op. 133* (Schumann) and the *Phantasien*, *Intermezzos* and *Capriccios* (Brahms, *op. 116*, *117*, *118*, *119*).

On this recording, the extremes come together. There is a world, a lifetime between them: forty years, the accumulation of an immense œuvre, over a hundred and twenty opus numbers.

When Brahms set about composing the first work he considered worthy of being published, the *Scherzo in E flat minor op. 4*, no doubt at the end of 1850, he was acquainted with the works of Beethoven, but did not know those of Chopin and was unaware of many of the aspects of Schumann's work. He was only just beginning to discover the latter, through the pianist Louise Japha. It was in the artistic circle of Hamburg that the *Scherzo* of a composer who was to sign him-

self "Kreisler junior" was heard at the beginning of 1851. It was dedicated to his friend Ernst Ferdinand Wenzel. Brahms was fond of this work, about which Claude Rostand put forward the hypothesis that it is perhaps "the only surviving section of a sonata which Brahms never completed" (*). Whatever the case may be, received by Liszt in Weimar in the autumn of 1853, the young composer had the great pleasure of hearing his *Scherzo* played by the master of the house. Raff, Liszt's pupil and "ghost writer", pointed out to Brahms the similarity between the beginning of his work and Chopin's *Scherzo in B flat minor*, and Brahms angrily declared that he did not know the work. Published in 1854, it is interesting to note that the *Scherzo*, *op. 4* appeared on the programme of the concert Brahms gave in Vienna on 17 March 1867, alongside Beethoven's *Fantasia*, *op. 77*, Bach's *Fantasia in G*, Schumann's *Symphonische Etüden*, *op. 13*, his own *Paganini Variations*, *op. 35* and a transcription of the final fugue from Beethoven's *Quartet*, *op. 59 n° 3*.

Despite its title, the *Scherzo*, *op. 4*, in which we may detect the fantastic shades of the poetry of Hoffmann and Tieck, is a character piece, with a heroic spirit, comprising two trios, a pattern which Schumann, maybe following in the footsteps of Spohr, had adopted for his own scherzos. The first trio in E flat major is based on two motifs, the one melodic and the other rhythmic; the second trio in B major, also bithematic, is more generous in composition, and has a twenty-four-bar coda, *più mosso*, leading to a repeat of the first scherzo, which stands out because of its panting, agitated rhythm ("haletant et agité") and a second, more melodious thematic element, in which we find Brahms already giving vent to his lyricism. The general nature of this piece, with its powerful,

rhythmic beat, indeed corresponds to the direction at the beginning of the score: "Vif et ardent" (Lively and passionate).

The *Variations on a theme by Schumann*, *op. 9* were written round about the same time as the *Scherzo*, *op. 4*. They sealed the friendship between Brahms and Robert and Clara Schumann.

On 11 June 1854, the birthday of the Schumanns' eighth child, whom they named Felix in memory of Mendelssohn, Brahms presented Clara with the *Variations*, *op. 9*, using the theme she had chosen for her own variations composed the previous year. Clara was moved and in the first letter of a correspondence that was to last forty-two years, she thanked him in friendly and admiring terms. Schumann, too, had the joy of being acquainted with the *Variations* Brahms had presented to Clara. From the asylum at Eendenich, where he had been taken after his attempted suicide, he wrote to Brahms on 27 November 1854: "If only I could come and see you or hear your magnificent 'Variations' played by you or by my dear Clara, who, so Joachim tells me, performs them admirably. There is such great unity and how I recognize you in the dazzling wealth of fantastic elements which are combined with a profound art which I had not seen before in your works. The theme here and there appears, then becomes secret, and then passionate and tender. Then the theme disappears, and what a magnificent ending after the 14th variation, which, in a second, ingeniously takes the form of a canon. And also the variation in G flat with that brilliant second part, and the last one..." Schumann again mentioned this opus 9 in a letter to Brahms dated 15 December and we see how lucid and precise he was when it came to music: "I still derive immense pleasure

from your 'Variations'. I should like to hear them played by you or my Clara. I do not yet know them thoroughly — particularly the 2nd and the 4th — not in the tempo — the 5th not yet, but the 8th, the slowest one..."

The *Variations on a theme by Schumann*, *op. 9* are "dedicated to Madame Clara Schumann". The exact title of the manuscript is *Kleine Variationen über ein Thema von ihm Ihr* (Short Variations on a theme by him dedicated to Her). *Opus 9* consists of sixteen variations:

Variation I, *L'istesso tempo*, 2/4. A purely melodic variation, in which the theme, stripped of Schumann's harmony, is in the bass.

Variation II, *Poco più mosso*, 9/8. A dotted ternary rhythm in the bass reminds us of Schumann's *op. 5* variation. It is animated by a graceful fantasia.

Variation III, *Tempo di tema*, 2/4. The theme appears in the bass together with the opening melody accompanied by triplets. There is much modulation.

Variation IV, *Poco più mosso* and **Variation V**, *Allegro capriccioso*. These two variations are in the same vein: caprices with an atmosphere of legend on a staccato of dotted semiquavers. The theme is extended by 43 bars!

Variation VI, *Allegro*, 6/8. A brilliant virtuoso movement written in one flood of semiquaver triplets.

Variation VII, *Andante*, C. This variation is very short and contrasts with the previous ones in its typically Brahmsian reverie, tinged with chromaticism.

Variation VIII, *Andante non troppo lento*, 2/4. A dignified, lyrical variation, with arpeggios in the right hand, while the left produces an orchestral effect through tremolos.

Variation IX, Schnell, 2/4. Here Brahms quotes the second *Albumblatt* (1838), n° 5 of the *Bunte Blätter*, op. 99 by Schumann, a very anguished piece in B minor, extremely tricky to play.

Variation X, Poco adagio, 2/4. The key of B minor used for the previous variation, borrowed from Schumann, gives Brahms the opportunity of writing this one in the relative key of D major. A masterful exercise in counterpoint. The bass of the theme is used as the melody and its inversion provides the bass! Notice, too, how the semiquavers of the middle section take up the theme in diminution and that the movement becomes a canon in contrary motion! This variation, which is more ingenious than it seems, ends with a quotation from Clara's *Romance*, which Schumann used as the theme for his *Impromptus*, op. 5!

Variation XI, Un poco più animato, 4/16. G major. A somewhat lively intermezzo, with a very flexible rhythm and a theme in quavers appearing through a web of parallel semiquavers.

Variation XII, Allegretto, poco scherzando, 2/4. A major. A beautiful variation with a lively Hungarian rhythm, ending presto and leading straight into

Variation XIII, Non troppo presto, 2/4. A continuation of the previous movement, but more relaxed. Provides an ideal preparation for the entrance of

Variation XIV, Andante espressivo, 3/8. Here again, Brahms shows his mastery and ingenuity: in this variation, the two upper parts reply to each other in canon, while the left hand plays long phrases of semiquavers. The same feeling of tenderness is to be found in

Variation XV, Poco adagio, 6/4. G flat. Very Schumannian in style (as we have already seen, it

attracted the latter's attention) and very pure, an arpeggio accompaniment highlights each note of the theme.

Variation XVI, 6/4, F sharp minor. The poetic, meditative mood seems to slow the movement still further. Here Brahms attains the highest degree of refinement by concentrating his thoughts on the basis of the original theme. A sorrowful piece, which closes this very rich and varied "book of hours": a wonderful personal tribute to Robert and Clara Schumann.

The very penetrating tone — a mixture of affective reverie and constructive energy — which is so typical of the *Variations op. 9*, is taken still further in the last works Brahms wrote for solo piano. These are the opuses we have already mentioned at the beginning of this commentary. On the subject of these cycles, successively the three *Intermezzos of opus 117* and the seven *Phantasien* (Fantasias) of *opus 116*, we can but agree with Claude Rostand's statement that they have in common "an even greater intimacy and concentration of thought". These pieces, written in a free form, are essentially lyrical, meditative, concentrating in their finely shaded monochromatic palette the irregularities of a heart "soothing its pain", as Brahms himself put it, a pain that was none other than the *Weltschmerz* (world-weariness), which permeated German sensibility at the end of the 19th century. It consists of the "desire for an elsewhere", already expressed by Schumann, and which music alone can provide.

Brahms composed his *opus 116* and *opus 117* during the summer of 1892, which he spent at his bucolic retreat in Ischl. The three *Intermezzos*, op. 117 (Schumann had already used this title for his *opus 4*) were published at the end of 1892. The first one was premièred on 18 February 1893;

the second one had been performed a few days earlier, on 30 January.

The **First Intermezzo**, marked *Andante moderato*, is in E flat minor and 6/8. It bears in epigraph two lines from a Scottish lullaby by Percy, transcribed into German by Herder. The sad swinging of the first episode is answered by the gloomy accent of the second, *più adagio*.

The **Second Intermezzo** is an *Andante non troppo e con molto espressione* in B flat minor and 3/8. Claude Rostand describes it as "a restless piece, gloomily and inwardly agitated, ghostly even..." Its form is ternary, as it often was in Schumann.

The **Third Intermezzo** in C sharp minor and A major, 2/4, develops as follows: *Andante con moto*, creating a mood of epic reverie, with a secret grief conveyed by what could be a funeral march; then *Poco più lento* and finally *Più moto ed espressivo*. The theme of the middle section, with its syncopations, is intrinsic.

The book of **Fantasias (Phantasien), op. 116** comprises three *Capriccios* and four *Intermezzos*. The first three pieces were premièred in Vienna on 30 January 1893, and the seventh on 18 February.

First of all, a **Capriccio** in D minor, *Presto energico*, 3/8. Its syncopated, swaying rhythm is reminiscent of Schumann.

The second piece is an **Intermezzo** in A minor, *Andante* in 3/4, then *Non troppo presto* in 3/8. Once again in three sections; the second one is more lively.

The third piece is a **Capriccio** in G minor and duple time. It begins *Allegro passionato*, gradually becoming *Un poco meno allegro*. With its alternating fits of anger and lyricism, it is reminiscent of

Brahms's early sonatas. Claude Rostand notes its resemblance to a Nordic ballad and points out that it was written before 1892.

The fourth piece is an **Intermezzo** in E major, *Adagio*, 3/4, based on three themes in the spirit of a Lied.

The fifth piece is an **Intermezzo** in E minor, *Andante con grazia ed intimissimo sentimento*, 6/8. Curiously, its strange atmosphere is more capricious.

The sixth piece is an **Intermezzo** in E major and G sharp minor, *Andante teneramente* in 3/4. According to Claude Rostand, "its tenderness and sweetness, and the slight sadness in the harmony, reminiscent of Schubert, make it one of the most meditative, contemplative pieces in the collection". A fine description.

The seventh and last piece, a **Capriccio** in D minor then A minor, *Allegro agitato*, in 2/4, 6/8 and 3/8, is similar to the scherzo with its shifting texture, its syncopations and clashes.

Brahms, the great solitary dreamer, thus spent the last years of the autumn of his life composing for the piano.

JOËL-MARIE FAUQUET
Translation: Mary Pardoe

(*) Claude Rostand, *Brahms* (Plon, Paris, 1954/55, 2 volumes. Republished by Fayard, 1980)

JEAN MARTIN

Jean Martin a débuté ses études musicales à Lyon où il obtient à l'âge de treize ans un premier prix de piano. Il devient alors l'élève de Yves Nat et de Pierre Pasquier à Paris ; il remporte un premier prix de piano et un premier prix de musique de chambre, ainsi qu'un prix au Concours International Viotti.

Nommé au Conservatoire National de Musique de Grenoble où il enseignera pendant sept ans, Jean Martin interrompt le professorat en 1960 pour préparer une série de concerts et se consacrer à son travail personnel notamment avec Pierre Kostanoff à Paris et Guido Agosti à Sienna. Quatre ans plus tard, il reprend l'enseignement au Conservatoire National de Saint-Quentin où il restera pendant dix ans avant sa nomination au Conservatoire National de Bobigny.

Dans le même temps, il forme le Trio Delta (en 1972) avec Flora Elphège (violon) et Claude Burgos (violoncelle), qui donne de nombreux concerts dans toute la France et en Europe.

Fondateur et directeur des concerts du Théâtre Essaion en 1974, Jean Martin fait jouer dans ce cadre de nombreux jeunes solistes (prix internationaux) ainsi que des formations de musique de chambre, activité qu'il se voit dans l'obligation de cesser en raison de l'insuffisance des moyens financiers. Naît alors l'association "Musique quand même" qui réunit divers interprètes et animateurs de la programmation passée, et permet de prolonger pendant quelques années les activités musicales dans le cadre du Théâtre Essaion.

C'est en 1981 que Jean Martin prend ses fonctions de professeur au Conservatoire National de Région de Lyon et en 1991 au Conservatoire National de Région de Versailles.

Jean Martin a un répertoire très divers ; avec

ses différents partenaires, il a interprété des œuvres dont il a été souvent le premier défricheur. En tant que récitaliste, si ses interprétations schumanniennes sont considérées comme des références, ses goûts le portent vers tous les grands compositeurs, de Bach à Ballif (il a été en particulier un interprète dévoué à la cause de ce dernier) en passant par les moins joués comme Weber ou Heller.

Depuis deux ans, Jean Martin se consacre davantage à l'activité discographique.

JEAN MARTIN

Jean Martin began his musical studies in Lyon, where, at the age of thirteen, he won a first prize for piano. He then became the pupil of Yves Nat and Pierre Pasquier in Paris ; he won first prize for piano and chamber music and was a prize-winner in the Viotti International Contest.

The following year he was appointed to the Conservatoire National de Musique in Grenoble where he taught for seven years. In 1960 Jean Martin interrupted his teaching career to prepare a series of concerts and devote himself to his own work with Pierre Kostanoff in Paris and with Guido Agosti in Sienna. Four years later, in 1964 he returned to teaching, then at the Conservatoire National in Saint-Quentin, where he remained for ten years ; he was then appointed to the Conservatoire National in Bobigny.

During the same period he founded the Delta Trio (in 1972) with Flora Elphège (violin) and Claude Burgos (cello) ; together they have given many concerts in France and in Europe.

As founder and director of concerts at the Théâtre Essaion in 1974, Jean Martin promoted many young international prize-winning soloists and chamber music ensembles, an activity which

he was obliged to cease through lack of funds. As a result, the association "Musique quand même" (Music all the same) was born, which reunited various performers and organizers from past programmes and enabled the musical activities of the Théâtre Essaion to continue for several years.

In 1981 Jean Martin was appointed to a teaching post at the Conservatoire National de Région de Lyon and in 1991 at the Conservatoire National de Région in Versailles.

Jean Martin has a very extensive repertory; with his various partners, he has often been the first to explore certain repertories. If his recitals of Schumann's works are considered as a reference in the field, his tastes also cover the great composers, from Bach to Ballif (as a performer he has been devoted to the cause of the latter) and those who are played less frequently, like Weber and Heller.

For two years, Jean Martin has been devoting more time to recording.

PAR LE MÊME INTERPRÈTE / BY THE SAME ARTIST

R. SCHUMANN : Sonate n° 1, op. 11 • Intermezzi, op. 4 • Quasi variazioni, op. 14 • Bunte Blätter, op. 99 • Gesänge der Frühe, op. 133 • Impromptus, op. 5 / ARION ARN 268218

R. SCHUMANN : Études d'après des Caprices de Paganini, op. 3 & 10 • Nachtstücke, op. 23 / ARION ARN 68226

C. M. von WEBER : Les quatre Sonates • Six Variations sur l'air de Naga de "Samori", en si bémol M, op. 6 • Grande Polonaise en mi bémol M, op. 21 • Polacca brillante en mi M, op. 72 • Invitation à la danse (Rondo, op. 65) • Rondo brillante en mi bémol M, op. 62 / ARION ARN 268240