



Deutsche
Grammophon

2531 252

Johannes Brahms
Klaviersonaten No.1&2 · Piano Sonatas
Krystian Zimerman

STEREO





JOHANNES BRAHMS

(1833-1897)

SEITE/SIDE/FACE/FACCIATA 1:

Klaviersonate Nr. 1 C-dur op. 1

Piano Sonata No. 1 in C major, op. 1

Sonate pour piano n° 1 en ut majeur, op. 1

Sonata per pianoforte n. 1 in do maggiore, op. 1

- | | |
|---------------------------------------|---------|
| 1. Allegro | [10'56] |
| 2. Andante - attacca | [5'57] |
| 3. Scherzo. Allegro molto e con fuoco | [5'40] |
| 4. Finale. Allegro con fuoco | [6'40] |

SEITE/SIDE/FACE/FACCIATA 2:

Klaviersonate Nr. 2 fis-moll op. 2

Piano Sonata No. 2 in F sharp minor, op. 2

Sonate pour piano n° 2 en fa dièse mineur, op. 2

Sonata per pianoforte n. 2 in fa diésis minore, op. 2

- | | |
|---------------------------------------------------------------------|---------|
| 1. Allegro non troppo, ma energico | [6'04] |
| 2. Andante con espressione - attacca: | [6'16] |
| 3. Scherzo. Allegro | [4'28] |
| 4. Finale. Introduzione. Sostenuto -
Allegro non troppo e rubato | [12'08] |

KRYSTIAN ZIMERMAN, Piano

Archivo de Biblioteca UNTREF
Fondo/Colectión NAPOL
Caja/cajón N° 3
3 de 75
Inventario N° 000163

Produktion · Production · Directeur de production
Direttore di produzione: Hanno Rinke
Aufnahmeleitung und Tonmeister · Recording Supervision and
Recording Engineer · Directeur de l'enregistrement et
Ingénieur du son · Direttore dell'incisione e Ingegnere del
suono: Wolfgang Mitlehner
© 1980 Polydor International GmbH
© 1980 Siegfried Kross, Robert Pascall
Cover Photo: Annette Lederer, Hamburg
Art Direction: Hartmut Pfeiffer, Hamburg

Die Handschrift der Klaviersonate op. 1 trägt die Überschrift 4. Sonate und die Autorenangabe Johannes Kreisler jun. Ersteres signalisiert, daß Brahms schon vor seinem Opus 1 Sonaten geschrieben hatte, letzteres deutet auf die Identifikation mit der romantischen Empfindungswelt E. T. A. Hoffmanns, dessen *Kater Murr* die Gestalt des Kapellmeisters Kreisler entstammt.

Eines der Werke, die vor dem offiziellen Opus 1 entstanden, ist die *Sonate in fis-moll* (komponiert 1852), die noch den ungebändigteren, romantischeren Brahms spiegelt und wohl deshalb von ihm bei seinem Eintritt in das öffentliche Musikleben der C-dur-Sonate nachgeordnet wurde. Manche Musiker bevorzugen die fis-moll-Sonate, weil sie mit ihrer Eigenwilligkeit, dem fast rhapsodisch freien Anfang, der zum Charakter der Themenexposition einer Sonate nicht so recht passen will, ihrer komplizierten Rhythmik und kühnen Harmonik einen Brahms zeigt, der noch nicht den gesamten Gestaltungsprozeß scharfer rationaler Kontrolle unterworfen hat. Partien mit jugendlichem Überschwang stehen solchen mit fast impressionistisch-romantisch unscharfen Konturen gegenüber. — Der langsame Satz variiert ein Winterlied des Minnesängers Kraft v. Toggenburg. — Insbesondere im letzten Satz bringt Brahms auch klavieristisches Figurenwerk, das er später so konsequent thematisch und satztechnisch einzubinden suchte. — So romantisch ungebunden sich Brahms in vielen Zügen gibt, so wirkt er doch auch der Gefahr einer Zerfaserung der Form entgegen, indem er die beiden Binnensätze miteinander verknüpft: das Scherzo ist eigentlich nur eine vierte Variation des Winterliedes. Aber auch zwischen dem Kopftema des ersten und der Introdution des letzten Satzes bestehen thematische Anklänge.

Ganz anders die *Sonate in C-dur* (1852/53), die Brahms für wert hielt, sein gedrucktes Werk als Opus 1 zu eröffnen. Da ist nur noch wenig von romantischer Ungebundenheit. Deutlich hörbar lehnt sich Brahms vielmehr an Beethoven an: Das Kopfmotiv zeigt Verwandtschaft mit dem der Hammerklavier-Sonate, die Rückung des Hauptthemas um einen Ganzton nach unten ist in der Waldstein-Sonate op. 53 vorgebildet. Das Entscheidende ist aber nicht die Äußerlichkeit des thematischen Anklangs, sondern die hier sichtbar werdende tektonische Anlage des Satzes als Weiterentwicklung des von Beethoven geprägten Formtypus. Der Klaviersatz ist vollgriffiger, akkordischer geworden; »mehr verschleierte Symphonie« charakterisierte Robert Schumann diesen neuen Klang. — Wird die C-dur-Sonate insgesamt schon deutlicher von der Brahmschen rationalen Durcharbeitung bestimmt, so zeigt sich im langsamen Satz der reine romantische poetische Zauber. Auch hier liegt ein im Kern altes, obschon textlich romantisiertes Volkslied zugrunde, diesmal samt Melodie*. Es ist genau jener Typus des Dialogliedes (hier für Vorsänger und Chor), den Brahms in seinem eigenen Liedschaffen später so häufig verwendete; und wie in der fis-moll-Sonate handelt es sich um einen romantisch verklärten Variationensatz.

Das Scherzo bildet einen um so heftigeren Gegensatz dazu. Geradezu programmatische Bedeutung für Brahms' Formverständnis hat es, wenn in seinem Opus 1 der Kopfsatz und das Finale das gleiche thematische Material — nur in veränderter Rhythmik — benutzen: das nachdrückliche Bekenntnis des Romantikers zur Strenge der geschlossenen Form. Und es gehört zum Widerstreit zwischen romantischer Gefühlsbetontheit und rationaler Formkonzentration beim jungen Brahms, daß auch das thematisch so eng verknüpfte Schlußrondo mit seinen wirbelnden Terzen- und Sextenkettchen wieder eine liedhafte Episode im 6/8-Takt enthält, die auf den Liedtext *Mein Herz ist im Hochland* komponiert sein soll.

Siegfried Kross

These sonatas are among Brahms's earliest surviving works; their exact dates are given by the composer himself: the op. 1 Andante — April 1852, op. 2 — November 1852, the remaining movements of op. 1 — Spring 1853. Op. 1 is entitled in manuscript "Fourth Sonata"; there must therefore have been two earlier sonatas, now lost. In mid-1853 Brahms played and showed his music to Joachim, Liszt and Schumann, and Schumann's enthusiasm found immediate public expression in his laudatory article *Neue Bahnen* ("New Paths"). Brahms was then much concerned over what to publish and in what order, eventually choosing the C major Sonata to show (as Joachim put it) "the head first rather than the feet".

Both works are based on the interaction of sonata and variation forms, and the movements not in one of these forms — the two third movements and the Rondo Finale of op. 1 — incorporate many of their principles. The variation-form Andante of op. 1 takes the folk-song "Verstohlen geht der Mond auf" as theme, and, unusually, modifies its harmony, texture and structure, leaving the melody as *cantus firmus*. The overall design has a sonata-form resonance, with variation 2 as development (it is over twice the length of the theme) and 3 as transfigured recapitulation. The slow movement of op. 2 duplicates this structure, using an original theme based on the words of a Minnelied (medieval German song).

The Finale of op. 2 shows variation ideas applied in a sonata form, since one theme appears in the six distinct

second subject (further diminished in bass, reorganized in treble) and codetta. And both sonatas contain similar transformations across movements: in op. 2 all the material of the third movement is evolved from the second (thus extending its variation-chain), while the opening of op. 1 becomes, in triple time with syncopations, the first theme of its Finale. Brahms probably did not know contemporary Lisztian uses of these techniques in 1852-53, but followed earlier models, including classical variation-writing — especially where the last variation is in rondo style — though it is not certain whether he knew Schubert's "Wanderer" Fantasia then.

Indeed Brahms's "chief gods" in his student days (as the account of one of his boyhood friends has it) were Beethoven and Bach. Detailed similarities of theme, harmonic structure and development between the op. 1 first movement and Beethoven's op. 31 no. 1, Waldstein and Hammerklavier sonatas are outward signs of a fundamental inclination to Beethovenian style in both works. This includes general considerations of form, texture (extremes of keyboard, especially the low bass, are important features — as is the virtuoso element) and the varied and energetic rhythmic surface (more violent than in most Brahms). Bach's influence is less prominent, but the op. 1 Andante contains baroque configurations, and in the diminutions, augmentations, double-counterpoint, canons and thematic passages throughout the two sonatas Brahms reaches back to Bachian ideals.

But this inheritance is turned by Brahms to youthful romantic purposes, with much modern harmony in op. 2; later he described himself as "sometimes raging" in the sonatas. Schumann, referring surely to their superabundance of ideas and power, called them "veiled symphonies"; Brahms wrote only one other piano sonata (also in 1853), and his first attempts to unveil the symphonies resulted before long in the D minor Piano Concerto and First Serenade.

Robert Pascall



Le manuscrit de la Sonate pour piano op. 1 a pour titre 4^e Sonate et comme nom d'auteur Johannes Kreisler jun. La première indication prouve que, avant son opus 1, Brahms avait déjà écrit des sonates et la seconde témoigne de l'identification avec l'univers romantique de E. T. A. Hoffmann — le personnage du «Kapellmeister Kreisler» étant emprunté à son *Chat Murr*.

L'un des œuvres composées avant ce qui est officiellement l'opus 1 est la *Sonate en fa diésis mineur* (1852) qui fait découvrir encore un Brahms plus fougueux, plus romantique et que pour cette raison le compositeur, avant son entrée dans la vie musicale publique, a reléguée après la Sonate en ut majeur. Bien des musiciens préfèrent la Sonate en fa diésis mineur parce que, avec son obstination, son début libre presque rhapsodique qui ne convient pas vraiment au caractère d'exposition thématique d'une sonate et avec son rythme complexe et son harmonie audacieuse elle montre un Brahms qui n'a pas encore soumis l'ensemble du processus compositionnel à un contrôle strictement rationnel. Des parties pleines d'une exubérance juvénile coexistent avec d'autres aux contours d'un flou presque impressionniste et romantique. — Le mouvement lent varie une chanson d'hiver du Minnesänger Kraft v. Toggenburg. — Surtout dans le dernier mouvement Brahms introduit aussi des figurations pianistiques qu'il essaya plus tard d'intégrer systématiquement dans le domaine des thèmes et de la technique compositionnelle. — Malgré toutes les libertés romantiques que se permet Brahms ici, il évite le danger d'un effilochement de la forme en reliant entre eux les deux mouvements intermédiaires: le scherzo n'est à vrai dire qu'une quatrième variation de la chanson d'hiver. Mais il y a également des relations thématiques entre le thème initial du premier mouvement et l'introduction du dernier.

Il en va tout autrement de la *Sonate en ut majeur* (1852/53) que Brahms jugea digne d'ouvrir son œuvre imprimée sous le numéro d'opus 1. Il ne reste plus guère de traces de liberté romantique. Par contre l'influence de Beethoven se fait nettement sentir: le motif initial est apparenté à celui de la Sonate «Hammerklavier», la transition du thème principal d'un ton entier vers le bas est préfigurée dans la Sonate «Waldstein» op. 53. Cependant l'essentiel n'est pas le caractère extérieur de la reminiscence thématique mais la structure compositionnelle devenant visible ici comme développement du type formel créé par Beethoven. La partie de piano est d'une écriture plus serrée et plus harmonisée; «davantage une symphonie déguisée»: c'est ainsi que

l'ensemble de la Sonate en ut majeur est déjà plus nettement déterminée par l'élaboration rationnelle brahmsienne, dans le mouvement lent se manifeste cependant le pur et romantique envoiement poétique. Ici aussi il y a à la base une chanson populaire, ancienne dans sa quintessence mais dont le texte avait été mis au goût romantique, cette fois avec sa mélodie*. C'est exactement le type de lied dialogué (ici pour chanteur principal et chœur) que Brahms devait plus tard utiliser si souvent dans ses propres lieder; et comme dans la Sonate en fa diésis mineur il s'agit d'un mouvement de variations romantiquement transfiguré.

Le scherzo n'en contraste que d'autant plus vivement avec ceci. Le fait que dans l'opus 1 le mouvement initial et le finale utilisent le même matériel thématique — seul le rythme est différent — éclaire de façon tout à fait programmatique la conception qu'avait Brahms de la forme: une véritable confession du romantique en faveur de la rigueur de la forme fermée. Et le conflit chez le jeune Brahms entre la sentimentalité romantique et la concentration formelle rationnelle se traduit également par le fait que le rondo final, thématiquement si étroitement relié, avec ses tourbillonnantes successions de tierces et de sixtes contient lui aussi un épisode à caractère de lied dans une mesure à 6/8 qui reposerait, semble-t-il, sur le texte *Mon cœur est dans les Highlands*.

Siegfried Kross
(Traduction: Daniel Henry)

Nell'autografo della Sonata per pianoforte op. 1, il compositore appose il titolo di *IV Sonata* e indicò come autore *Johannes Kreisler jun.* Se la prima indicazione rivela che Brahms aveva composto altre sonate prima del suo opus 1, la seconda segnala la sua identificazione con il romanticismo del mondo interiore di E. T. A. Hoffmann, dal cui romanzo *Kater Murr* deriva infatti la figura del «Kapellmeister Kreisler».

Uno dei brani creati prima dell'ufficiale opus 1 è la *Sonata in fa diésis minore* (1852), che rispecchia ancora il Brahms più romantico, più indomito; fu probabilmente per questo che al momento del suo ingresso nella vita musicale pubblica, Brahms diede la priorità alla Sonata in do maggiore. Alcuni musicisti preferiscono la Sonata in fa diésis minore, perché con la sua estrosità, con l'inizio libero quasi rapsodico, che non vuole del tutto conformarsi al carattere dell'esposizione tematica di una sonata, con la sua complicata ritmica e le audaci armonie, essa rivela un Brahms che non ha ancora assoggettato l'intero processo compositivo a un rigoroso controllo razionale. A parti dalla giovanile esuberanza se ne alternano altre dai contorni sfocati quasi impressionistico-romantici. — Il movimento lento varia un lied d'inverno del Minnesänger Kraft v. Toggenburg. — In particolare nell'ultimo movimento, Brahms inserisce passaggi di figure pianistiche che con tanto rigore avrebbe cercato più tardi di legare tematicamente e stilisticamente. — Anche se per molti tratti romanticamente libero, Brahms evita però il pericolo di uno smembramento formale collegando fra di loro i due movimenti centrali: propriamente lo Scherzo è soltanto una quarta variazione del lied d'inverno. Ma anche fra il tema iniziale del primo movimento e l'introduzione dell'ultimo ci sono reminiscenze tematiche.

Del tutto differente è la *Sonata in do maggiore* (1852/53), che Brahms ritenne degna di aprire la sua opera stampata come opus 1. In essa il romantico liberismo è quasi scomparso. Chiaramente udibile è che Brahms si è rifatto qui piuttosto a Beethoven: il motivo iniziale rivela affinità con quello della Sonata «Hammerklavier», la transizione del tema principale di un tono intero verso il basso è già presente nella Sonata op. 53 «Waldstein». Non conta tanto però l'esteriorità della reminiscenza tematica, quanto il fatto che diventa visibile qui l'impostazione tettonica della composizione, che sviluppa il tipo formale plasmato da Beethoven. La scrittura è ora più accordale, basata su accordi più pieni, «più sinfonia mascherata», come Schumann caratterizzò cioè questo nuovo suono. — Pur essendo la Sonata in do maggiore determinata, con già maggiore evidenza, dalla elaborazione razionale, nel movimento lento viene alla luce la magia poetica romantica nella sua più pura essenza. Il tempo si basa anch'esso su di un antico, sebbene nel testo romanizzato, canto popolare, comprendendo stavolta anche la melodia*. E' esattamente quel tipo di lied dialogico (qui per primo cantore e coro), che Brahms usò così spesso più tardi nella propria produzione liederistica; ed esso è qui, come nella Sonata in fa diésis minore, un «tema con variazioni» romanticamente trasfigurato.

Lo Scherzo ha un carattere del tutto opposto. Ha quasi un significato programmatico per la concezione brahmsiana della forma, il fatto che nel suo opus 1 il primo movimento e il finale usino lo stesso materiale tematico — soltanto con una ritmica differente: la esplicita confessione del romantico al rigore della forma chiusa. E rientra nel contrasto fra la sentimentalità romantica e la concentrazione razionale della forma, presente nel giovane Brahms, il fatto che il Rondò finale, con le sue vortuose concatenazioni di terze e di seste, che è strettamente collegato nel tema, contenga ancora un episodio cantabile in tempo 6/8 composto, forse, sul testo del lied *Mein Herz ist im Hochland*.

Siegfried Kross