

*claves*

# Brahms • MARC PANTILLON

Balladen, Op. 10 • Intermezzi, Op. 117 • Klavierstücke, Op. 118 & 119



zoom



# Brahms

A Life for the Piano

*“Brahms? The thought alone makes my fingers ache.”* Samson François certainly didn’t mean to say that Brahms’ piano music was more difficult than Chopin’s or Ravel’s; he was in fact one of the greatest interpreters of their works. Rather, he gave telling expression to the diffidence that certain pianists (those accustomed to pieces that flow for the fingers, regardless of the degree of virtuosity) feel with respect to the relentlessly exacting polyphonic and harmonic style of Brahms’ music. In fact, while so many of his piano pieces seem to be accessible to amateurs with respect to technique, an authentic rendering of their emotional content actually often appears to be an insurmountable challenge given the density of the writing and the intricate musical parameters employed. These architectonic demands, the reason why Brahms represents an intrinsic link in the chain running from Bach to Schönberg (whose early piano works are very reminiscent of Brahms!), are often incongruous with the brilliance that broader audiences often expect from piano music. It is thus not surprising that Brahms’ piano music is often relegated a secondary ranking in his oeuvre after the symphonies and (above all) his chamber music.

In fact, the evolution of Brahms’ piano music seems to go in the reverse direction of his other works. It is well known that Brahms did not attempt to write orchestral music until relative-

ly late in his career, approaching it in small steps, so to speak. The first sketches for a symphony actually became his first piano concerto in D minor, which was followed by the serenades and then the *Variations on a Theme by Haydn* before he finally wrote his first ‘proper’ symphony in his forties. And in his chamber music Brahms proved himself to be a master of the large-scale form with little interest for “character pieces”. But what were the very first works in his oeuvre? Three piano sonatas, the only that he wrote. And the *Scherzo, Op. 4*, actually appears to be a fragment from an unfinished sonata. But with the appearance of the four *Ballades, Op. 10*, Brahms found the form for which he would write the greater part of his piano music: miniatures. Yes, there are also the large cycles of variations, but their form is not as organic as the sonatas and they are relatively early works. It is as if Brahms, in antithesis to his symphonic music, wanted to surmount the problem of large-scale form in his piano music with the deliberate choice for the miniature form. While the third *Ballade* from his *Opus 10* remains close to his *Scherzo, Op. 4* (and in this respect to the fireworks of Chopin’s *Premier Scherzo*), the three other ballades are characterized by the reserved, melancholy tone that is also to be found in his *Opus 118*. Although the references to the “Northern fog” of his native Hamburg in association with the dense, heavy atmosphere in his works are sometimes strained, it is clear

that in terms of hue Brahms preferred more monochrome settings than sharp contrasts in colors. There is no trace of Schumann's carefully conceived structures that juxtapose frenetic energy with inner tranquility. Brahms, moreover, did not demonstrate Schumann's predilection to unite a group of pieces by a common thread. Although he did occasionally demonstrate a certain willingness for literary associations (the first ballade from *Opus 10* was inspired by the Scottish ballad "Edward", and the words of the berceuse that the composer placed at the beginning of the first intermezzo from *Opus 117* can be sung to the beginning of the piece), Brahms never subjugates the formal structure of his works to non-musical sources of inspiration.

### **The Most Intimate Part of his Oeuvre**

The works extending from *Opus 10* to *Opus 119* represent, in a sense, a résumé of Brahms' compositional output. Brahms returned to the love of his youth, the piano, after the *Fourth Symphony* and his last chamber music masterpieces. The stylistic differences between these last masterpieces are smaller than the differences between one of these cycles and the pieces from the middle of his life, for example, his *Opus 76* or the two rhapsodies from his *Opus 79*. From the *Ballades, Op. 10*, to the pieces from his *Opuses 116 to 119*, the structures become more lucid, the art of transition more refined, the polyphony and harmonic subtlety richer,

but the atmosphere, the general mood remains essentially the same. Whether *Opus 10*, or even the *Opuses 1 to 4*, his early works are no less Brahms than his final works. The kind of evolution that Schubert, Beethoven and Mozart experienced, gradually growing into their instrumental music, is not to be observed in Brahms' case. This is certain to sound paradoxical with regard to a composer who for some time was considered (primarily by antagonists) to be merely an epigone but in fact whose oeuvre represents the synthesis of the whole German tradition from the first half of the 19<sup>th</sup> century. But this is to forget that Brahms acquired his art completely outside of official institutions; he learned to play the piano on instruments in bars in Hamburg. In fact, there is no trace of the "brilliant" style of writing popular at the time in his works, nothing could be further removed from the pianistic styles of Liszt or Chopin. Even Schumann's influences are much less apparent in this domain than in Brahms' chamber music. The composer of piano music who is perhaps closest to Brahms is Schubert, but in this case it would likewise be inappropriate to speak of influences since Brahms had long since established his style before discovering Schubert's instrumental works.

### **A Classicist Among the Romantics**

The titles of his piano music reflect Brahms' tendency to shun picturesque headings: *Opuses*

10, 117, 118 and 119 contain five ballades, ten intermezzos, a romance and a rhapsody. While the term “ballade” is clearly romantic in nature and reminiscent of “mythical” sources of inspiration, the term “intermezzo”, for its part, is completely neutral and was employed (not surprisingly) for nearly all of the late works. A difference in mood and tone likewise is evident between the sole ballade and the four melancholy intermezzos in *Opus 118*. The “romance” in this opus, on the other hand, is clearly the most serene and dreamy of these six pieces.

From the structural point of view Brahms employed the ABA form almost exclusively in these works. The middle section is occasionally very brief, as in *Op. 117, No. 2*, and there are cases where the main theme is evoked in this central section (as in *Op. 118, No. 6*). The coda, often melancholy by choice, might contain the last echoes of the theme from the central section (as in *Op. 118, No. 3*). All of these techniques reinforce the internal coherence of the work and tend to reduce the thematic contrasts to mere nuances in mood.

Certain melodic gestures are to be found repeatedly in Brahms’ piano music; the last pieces in *Opus 117* and *Opus 118*, for example, are marked by a step-wise motion circling around the first tones in a minor key. Kurt Weill

seems to have had *Op. 117, No. 3*, in mind in his *Threepenny Opera*, which says something about the consciously “folk” style of many of Brahms’ melodies. Sometimes, as in *Op. 118, No. 5*, the melody is so intimately bound to the harmonic progression that its outline is not immediately clear. Even if he did so less than Schumann, Brahms did not avoid employing veiled passages in which the melody appears in a middle voice, as in the central section of his *Op. 118, No. 2*, perhaps the most celebrated of all from his last works.

Brahms’ music is no longer (fortunately) referred to as (in Nietzsche’s words) the “melancholy of impotence”. The intimate character of his piano pieces, their rejection of both virtuosity and brilliance, and the subdued quality of his melodies give witness to his care for detail and shading that at times is more reminiscent of certain harpsichordists (Brahms had edited Couperin’s works) than of other Romantic composers (whose last representative was incontestably Brahms). Stern and rigorous, at times imperious, emotional and yet reserved, Brahms’ piano works offer listeners some of the most perfect jewels of 19<sup>th</sup> century music, many of the purest on this recording.

ALAIN CORBELLARI  
(Translation: Mark Manion)

artist



# Marc Pantillon

piano

Born into a well-known family of musicians from Neuchâtel, Marc Pantillon was raised in an environment filled with music. It was only natural that his first piano lessons took place under the tutelage of his parents at a very early age; he did not study with anyone else until after he earned his diploma at the age of 20. As the recipient of a grant from Migros he was able to study with Hans Petermandl at the *Hochschule für Musik* in Vienna, where he earned a diploma in virtuosity “with honors” in 1983. In the same year he won great attention as a finalist at the Bösendorfer Competition, likewise in Vienna.

Marc Pantillon continued his studies with Paul Badura-Skoda, who took great interest in his development, encouraging him to consider a career as a soloist. The prize as Soloist of the Swiss Musicians’ Association in 1987 served as the starting point for his career. Since then

he has appeared frequently in recital and as a soloist with orchestra; he is also in great demand as a chamber musician. Marc Pantillon teaches professional piano classes at both the Neuchâtel and the Lausanne Conservatories.

Marc Pantillon already has recorded a number of discs for Claves. Especially noteworthy is the magnificent recording dedicated to the piano music by German composer Stephen Heller (CD 50-9805), a CD featuring Romantic music for piano and viola with Anna Barbara Dütschler (CD 50-9905) and a double album with Iganz Lachner’s six trios (CD 50-9802/03).

A passionate botanist and ornithologist, Marc Pantillon lives in the village of Môtiers in the mountains of Neuchâtel, where nature has remained untouched and forests have hardly changed since Jean-Jacques Rousseau once roamed there...



zoom



# Brahms

Ein Leben für das Klavier



«Brahms? Allein beim Gedanken daran tun mir die Finger weh», sagte der grosse Pianist Samson François. Gewiss meinte er damit nicht, dass Brahms' Klavierwerke schwieriger waren als diejenigen von Chopin oder Ravel, zu deren grössten Interpreten er zählte. Doch er drückte auf anschauliche Weise aus, wie sehr Pianisten, die an «fingergerichte», wengleich äusserst virtuose Musik gewöhnt waren, vor Brahms' Stücken zurückschreckten, weil diese polyphon und harmonisch so anspruchsvoll sind. Obwohl viele davon rein technisch gesehen auch für gute Amateure spielbar sind, so liegt eine perfekte Interpretation mit all ihren expressiven Nuancen wegen ihrer kompositorischen Dichte und den damit verwobenen musikalischen Parametern kaum in deren Reichweite. Diese musikalische Strukturierung, die Brahms zu einem wesentlichen Bindeglied in der Kette von Bach zu Schönberg macht – dessen frühe Klavierstücke ja so brahmsisch anmuten – passt schlecht zum Schwung und Glanz, den die Zuhörer oft von der Klaviermusik erwarten. Es verwundert deshalb wenig, wenn Brahms' Klavierwerke nicht an erster Stelle seines Schaffens erwähnt werden, sondern erst nach den Sinfonien und vor allem nach der Kammermusik.

Es sieht tatsächlich aus, als hätte sich Brahms' Klavierwerk im Vergleich zu seinen übrigen Kompositionen gerade umgekehrt entwickelt.

Bekanntlich wagte sich Brahms erst spät ans Orchester, oder zumindest nur in kleinen Schritten: Zuerst schrieb er einen ersten Sinfonientwurf zum Klavierkonzert um (dem ersten, in d-moll), danach komponierte er die *Serenaden* und *Variationen über ein Thema von Haydn*, bevor er sich mit über 40 Jahren zu einer richtigen Sinfonie entschloss. In der Kammermusik erwies sich Brahms als Meister der Grossform, für den «Charakterstücke» wenig bedeuteten. Doch welches sind die allerersten Opusnummern von Brahms? Drei Klaviersonaten, welche die einzigen geblieben sind. Das *Scherzo op. 4* mutet noch wie ein Sonatenfragment an. Aber mit den vier *Balladen op. 10* setzte sich bei Brahms eine Form durch, die fortan für sein Klavierwerk bestimmend sein sollte: das Kurzstück. Zwar schuf er auch die grossen Variationszyklen, aber deren Form ist noch nicht so ausgefeilt wie in den Sonaten, und sie zählen noch zu den Jugendwerken. Man gewinnt den Eindruck, Brahms habe in den Klavier-Kompositionen, ganz im Gegensatz zu den Sinfonien, die Grossform überwinden wollen, die er hier von Anfang an beherrschte, und habe bewusst die Miniatur gepflegt. Obschon das Stück Nr. 3 aus dem *op. 10* dem *Scherzo op. 4* noch nahe steht (und damit dem fulminanten *Ersten Scherzo* Chopins gleicht), findet man in den drei anderen Stücken bereits diesen verhaltenen, melancholischen Ton, der das *op. 118* auszeichnet. In der schwerwütigen Stimmung seiner Musik

hat man wohl allzu oft die «nordischen Nebel» seiner Geburtsstadt Hamburg sehen wollen; sicher ist jedoch, dass Brahms Pastelltöne den harten, eklatanten Tonfarben vorzog. Man findet bei ihm nichts von der gesuchten Schumannschen Struktur, wo Ungezügeltes und Unbewegliches sich überschneiden. Ungleich Schumann liess sich Brahms nie dazu verleiten, einzelne Stücke durch einen roten Faden zu verbinden. Auch wenn er bisweilen ein literarisches Element aufnahm (die erste Ballade aus dem *op. 10* ist von der schottischen Edward-Ballade inspiriert, und der Beginn des ersten Intermezzos aus dem *op. 117* kann zu Versen eines Wiegenliedes gesungen werden, die er am Schluss der Partitur notierte), so unterliegt seine Kompositionstechnik doch nie einer aussermusikalischen Quelle.

### Der intimste Teil seines Schaffens

Die *op. 10* bis *op. 119* fassen im Grunde das gesamte künstlerische Schaffen von Brahms zusammen. Nach der *Vierten Sinfonie* und sogar nach den letzten Meisterwerken seiner Kammermusik erinnerte sich Brahms wieder seiner kompositorischen Jugendliebe. Der stilistische Unterschied zwischen diesen letzten beiden Meilensteinen ist kleiner als zwischen den Zyklen und Stücken aus der Mitte von Brahms' Leben, z.B. den Stücken des *op. 76* oder den zwei Rhapsodien aus dem *op. 79*, die expressiver und eingängiger sind. Von den Balladen aus dem *op. 10* bis zu den Stücken der

*op. 116* bis *119* verdeutlichte sich die Struktur, die Kunst des Übergangs, die Polyphonie und die harmonischen Feinheiten entwickelten sich zunehmend, doch die Stimmung und der allgemeine Grundton blieben unverändert. Das *op. 10*, ja sogar die *opp. 1* bis *4* gehören nicht weniger zu Brahms als dessen letzte Werke. Im Gegensatz zu Schubert, Beethoven und sogar zu Mozart, die schrittweise zu einer eigenen Instrumentalmusik gefunden haben, ist bei Brahms keine solche Entwicklung zu beobachten. Für einen Komponisten, der lange als einfacher Epigone verpöht war, und der die gesamte deutsche Tradition der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts synthetisiert, mag dies paradox klingen. Man darf aber nicht vergessen, dass Brahms sein Handwerk ausserhalb offizieller Institutionen gelernt und in Hamburger Kneipen Klavier gespielt hatte: keine Spur der «brillanten» Salon-Klaviermusik seiner Jugendzeit, keine Ähnlichkeit daher mit Chopin oder Liszt, sogar der Einfluss Schumanns ist hier weniger spürbar als in der Kammermusik. Was die Klaviermusik betrifft, so steht Brahms wohl Schubert am nächsten, aber auch hier wäre es verfehlt, von einem wirklichen Einfluss zu sprechen, da Brahms seinen Stil schon lange gefunden hatte, als er Schuberts Instrumentalmusik entdeckte.

### Ein Klassiker in der Romantik

Die Werktitel sind charakteristisch für Brahms' Abneigung gegen das Pittoreske: Die *opp. 10, 117,*

118 und 119 beinhalten fünf Balladen, zehn Intermezzi, eine Romanze und eine Rhapsodie. Die Bezeichnung «Ballade» verweist zwar noch recht deutlich auf die deutsche Romantik und damit auf eine legendenhafte Quelle; «Intermezzo» hingegen ist absolut neutral, so dass es wenig erstaunt, wenn man dem Ausdruck bei nahezu allen Stücken des Spätwerkes begegnet. Der Unterschied im Ton zwischen der Ballade, die eine exaltierte Stimmung heraufbeschwört, und den vier Intermezzi des *op. 118*, die viel melancholischer sind, ist im Übrigen frappant. Die Romanze derselben Sammlung ist das sanfteste und träumerischste der insgesamt sechs Stücke.

Auf formaler Ebene setzte sich die Struktur ABA beinahe überall durch. Der Mittelteil ist manchmal extrem kurz, wie in *op. 117 Nr. 2*, und greift zeitweise das Hauptthema auf (vgl. *op. 118 Nr. 6*). Die Coda ihrerseits, bewusst melancholisch, kann ein letztes Mal das Hauptthema anschlagen (*op. 118 Nr. 3*). All diese Verfahren stärken die innere Kohärenz der Stücke und mindern die thematischen Kontraste zu atmosphärischen Nuancen.

Gewisse melodische Gesten finden sich in mehreren Stücken wieder: So enthalten die letzten Stücke von *op. 117* bzw. *118* das typische Auf und Ab um die ersten Stufen der Moll-Tonleiter. Es scheint, als hätte Kurt Weill in der *Drei-*

*groschenoper* den *op. 117 Nr. 3* im Ohr gehabt, was einiges über den «volkstümlichen» Charakter von Brahms' Melodien besagt. In einigen Fällen (z.B. *op. 118 Nr. 5*) ist die Melodie so eng an den harmonischen Verlauf gebunden, dass nur schwer erkennbar ist, wo sie hinführen soll. Brahms lässt die Melodie, wenngleich in geringerem Masse als Schumann, in Zwischenstimmen einfließen, so auch im Mittelteil von *op. 118 Nr. 2*, dem wohl berühmtesten Stück der späten Sammlungen.

Glücklicherweise schreibt man Brahms heute nicht mehr die «Melancholie des Unvermögens» zu, wie Nietzsche es ausdrückte. Dennoch gehören der intime Charakter seiner Klaviermusik, die doppelte Absage an die reine Virtuosität und den stürmischen Schwung sowie die Unaufdringlichkeit seiner Melodien zu einer Kunst der Nuancen und des Details, die eher an die alten Cembalo-Meister erinnert (Brahms edierte Musik von Couperin) als an die Romantiker, zu denen Brahms doch als letzter Spross gehört. Brahms' Klaviermusik, von der einige besondere Juwelen hier erklingen, zahlt zwar ihren Preis für ihre Herbe, ja hochmütige Kunst, aber sie bietet einen unübertrefflichen musikalischen Hörgenuss aus dem 19. Jahrhundert.

ALAIN CORBELLARI

(Übersetzung: Marianne Derron Corbellari)

künstler



Klavier

**Marc Pantillon**

In eine bekannte Neuenburger Musikerfamilie hinein geboren, wächst Marc Pantillon mit der Musik auf, und so ist es ganz natürlich, dass er unter der Führung seiner Eltern schon als kleines Kind das Klavierspiel erlernt – diese werden übrigens seine einzigen Lehrer sein bis zum Diplom, das er mit zwanzig Jahren erlangt. Als Preisträger eines Migros-Stipendiums geht er nach Wien, um seine Studien an der *Hochschule für Musik* bei Hans Petermandl fortzusetzen, bei dem er 1983 die «Konzertreife» mit Auszeichnung erlangt. Im gleichen Jahr wird er, ebenfalls in Wien, an der Ausscheidung des Bösendorfer-Wettbewerbs bemerkt.

Marc Pantillon hat das Glück, sein Spiel beim grossen Pianisten Paul Badura-Skoda weiterentwickeln und perfektionieren zu können, der ihn dazu ermuntert, eine Solistenkarriere einzuschlagen. Den Auftakt dazu bildet 1987 der Solistenpreis der Schweizer Musikervereinigung. Seither tritt er regelmässig als Konzertist und Orchestersolist auf; auch als Kammermusiker ist er sehr gefragt. Daneben führt Marc

Pantillon eine Diplom- und Meisterklasse am Konservatorium von Neuenburg und eine höhere Klasse für Klavierbegleitung am Konservatorium von Lausanne.

Marc Pantillons Unterschrift ist schon auf verschiedenen CDs bei Claves zu finden. Zu erwähnen sind insbesondere ein grossartiges Album mit dem Klavierwerk des deutschen Komponisten Stephen Heller (CD 50-9805), eine CD mit Musik aus der Romantik für Bratsche mit Anna Barbara Dütschler (CD 50-9905) und ein Doppelalbum, das den Sechs Trios von Ignaz Lachner gewidmet ist (CD 50-9802/03).

Als leidenschaftlicher Botaniker und Ornithologe hat Marc Pantillon sich in Môtiers im Neuenburger Jura niedergelassen, wo eine noch natürliche Umgebung eine bestimmte Lebensqualität gewährleistet und die Wälder sich vermutlich kaum verändert haben seit der Zeit, da Jean-Jacques Rousseau sie mit seiner Botanisierbüchse durchstreifte ...

zoom



**Brahms**

toute une vie au piano

«*Brahms? Rien que d'y penser, j'en ai mal aux doigts*», disait le grand Samson François. Il ne voulait certes pas dire par là que la musique pour piano de Brahms était plus difficile que celle de Chopin ou de Ravel – dont il fut l'un des plus grands interprètes – mais il exprimait de manière emblématique la réticence d'un pianiste habitué à ce qui coule sous les doigts, quelle qu'en soit la virtuosité, face à l'exigence polyphonique et harmonique constante des pièces de Brahms. De fait, si bon nombre de celles-ci semblent, techniquement, à la portée de bons amateurs, le rendu véritable de toutes leurs nuances expressives apparaît bien souvent comme une gageure, tant la densité de l'écriture et l'intrication des paramètres musicaux y sont grands. Cette exigence architectonique, qui fait de Brahms un maillon essentiel de la chaîne qui relie Bach à Schönberg (dont les premières pièces de piano sont si brahmsiennes!) s'accommodent mal de l'éclat que le public attend volontiers de la musique pour piano; aussi ne doit-on pas s'étonner de voir souvent l'œuvre pianistique de Brahms citée en seconde position dans sa production, après les symphonies et surtout la musique de chambre.

De fait, l'évolution de la musique de piano de Brahms semble aller au rebours de celle du reste de son œuvre. On sait en particulier que Brahms n'a abordé l'orchestre qu'assez tard, ou du moins progressivement, transformant d'abord une

première esquisse de symphonie en concerto pour piano (le premier en ré mineur), écrivant ensuite les sérénades et les *Variations sur un thème de Haydn* pour n'aborder la symphonie proprement dite que passée la quarantaine. Quant à la musique de chambre, Brahms s'y affirmera comme l'homme de la grande forme, ne sacrifiant guère aux «pièces de caractère». Or, quels sont les tout premiers numéros d'opus de Brahms? Trois sonates pour piano, qui resteront les seules qu'il a écrites. Le *Scherzo op. 4* apparaît encore comme le fragment d'une sonate jamais achevée. Mais dès les quatre ballades de l'*op. 10*, Brahms a trouvé la forme dans laquelle il écrira désormais l'essentiel de ses œuvres pour piano: la pièce brève. Certes, il y a les grands cycles de variations, mais la forme n'y est pas aussi organique que dans les sonates – et ce sont là encore œuvres de jeunesse. Tout se passe donc comme si, à l'inverse exact de ce qui s'est passé dans le domaine symphonique, Brahms avait d'emblée voulu, dans le domaine pianistique, dépasser une grande forme dont la conquête n'était plus à faire et se cantonner délibérément dans la miniature. Si l'*op. 10 n° 3* reste encore proche du *Scherzo op. 4* (et par là des fulgurances du *Premier Scherzo* de Chopin), c'est, dans les trois autres pièces, ce ton désolé et mélancolique qui est déjà celui de l'*op. 118* qui domine. On a sans doute abusé de l'analogie de ces pesantes atmosphères brahmsiennes avec les «brumes nordiques» de sa Hambourg natale, mais il est clair qu'à parler en termes de



couleurs, Brahms privilégie les camaïeux plutôt que les franches oppositions de tons. Rien chez lui de la savante construction schumanienne où se télescopent le frénétique et l'immobile. Brahms, d'ailleurs, ne connaîtra jamais la tentation schumanienne de relier par un fil rouge un ensemble de pièces libres. Même s'il se montre parfois sensible à la sollicitation littéraire (ainsi la première ballade de l'*op. 10* est-elle inspirée de la ballade écossaise d'«Edward» et le début du premier intermezzo de l'*op. 117* peut-il se chanter sur des vers de berceuse que le compositeur a placés en épigraphe de sa partition), Brahms ne soumet jamais l'architecture de ses pièces à une inspiration extramusicale.

### La part la plus intime de l'œuvre

De l'*op. 10* à l'*op. 119*, c'est presque toute la vie créatrice de Brahms qui se trouve résumée. Après la *Quatrième Symphonie*, après même les derniers chefs-d'œuvre de musique de chambre, Brahms revient à ses amours de jeunesse au point que l'écart stylistique est moins grand entre ces bornes ultimes qu'entre l'un de ces cycles et des pièces du milieu de la vie de Brahms, à l'image des pages de l'*op. 76* ou les deux rhapsodies de l'*op. 79*, d'une véhémence plus démonstrative. Des ballades de l'*op. 10* aux pièces des *opp. 116* à *119*, la construction s'est affermie, l'art de la transition a progressé, la polyphonie et la subtilité harmoniques se sont passablement étoffées, mais l'atmosphère, le ton général restent essentiellement

les mêmes. L'*op. 10*, et même d'ailleurs les *opp. 7* à *4*, ne sont pas moins du Brahms que les œuvres ultimes, et l'on n'observe guère ici cette évolution qui fait qu'un Schubert, un Beethoven, un Mozart même, ne deviennent que progressivement eux-mêmes dans leur musique instrumentale. Cette considération ne manquera pas de paraître paradoxale s'agissant d'un compositeur que ses ennemis ont longtemps considéré comme un simple épigone et qui, de fait, opère la synthèse de toute la tradition germanique de la première moitié du 19<sup>e</sup> siècle. Mais c'est oublier que Brahms acquit son métier totalement en dehors des milieux officiels – il a appris le piano sur le tas dans les bars de Hambourg. De fait, on ne trouve chez lui strictement aucune trace de cette écriture «brillante» des habitués des salons de l'époque: rien de plus éloigné de son «pianisme» que celui de Liszt ou de Chopin; même l'influence de Schumann est nettement moins sensible en ce domaine que dans sa musique de chambre. Le compositeur pour piano dont Brahms est le plus proche est peut-être finalement Schubert, mais ici encore on ne saurait parler d'influence car le style de Brahms était formé depuis longtemps lorsqu'il découvrit la musique instrumentale de Schubert.

### Un classique dans le romantisme

Les titres des pièces sont caractéristiques du refus brahmien du pittoresque: les *opp. 10*, *117*, *118* et *119* comprennent cinq ballades, dix intermezzi,

une romance et une rhapsodie. Si le terme de «ballade» renvoie encore assez clairement au romantisme allemand et, par là, à une inspiration «légendaire», le terme d'«intermezzo», par contre, est d'une neutralité totale et l'on ne s'étonne guère qu'il soit celui de presque toutes les pièces des recueils tardifs. On observera d'ailleurs la différence de ton entre l'unique ballade, plus exaltée, et les quatre intermezzi, plus mélancoliques, de l'*op. 118*. Quant à la «romance» de ce même recueil, elle est la plus doucement rêveuse des six pièces.

Formellement, on constate une prégnance à peu près exclusive de la forme ABA. La partie centrale est parfois extrêmement réduite, comme dans l'*op. 117 n° 2*, et il arrive que le thème principal y soit évoqué (voir l'*op. 118 n° 6*). Quant à la coda, volontiers mélancolique, elle peut faire entendre un ultime écho du thème central (*op. 118 n° 3*). Tous ces procédés renforcent la cohérence interne des pièces et tendent à réduire les contrastes thématiques à des nuances d'atmosphères.

Certains gestes mélodiques se retrouvent d'une pièce à l'autre: ainsi les dernières pièces respectives de l'*op. 117* et de l'*op. 118* présentent-elles un piétinement caractéristique autour des premiers degrés d'une gamme mineure: Kurt Weill semble d'ailleurs s'être souvenu de l'*op. 117 n° 3* dans *L'Opéra de quat'sous*, ce qui en

dit long sur l'aspect volontiers «popularisant» des mélodies de Brahms. Parfois, comme dans l'*op. 118 n° 5*, la mélodie est si étroitement liée au cheminement harmonique que l'on hésite à en saisir immédiatement le dessin. Même s'il en use moins que Schumann, Brahms ne s'interdit pas les subreptices passages de la mélodie dans les voix intermédiaires: ainsi dans la partie centrale de l'*op. 118 n° 2*, pièce peut-être la plus célèbre de l'ensemble des derniers recueils.

On n'en est heureusement plus à voir chez Brahms, comme le disait Nietzsche, la «mélancolie de l'impuissance», mais le caractère confidentiel de ses pièces pour piano, leur double refus de la virtuosité et de l'éclat conquérant, le caractère peu démonstratif de ses mélodies témoignent d'un art de la demi-teinte et du détail qui évoque parfois davantage certains clavecinistes (Brahms a édité des pièces de Couperin) que les romantiques dont Brahms est incontestablement le dernier surgen. Art sévère, voire hautain, non sans véhémence certes, mais d'une retenue (ou d'une résignation?) qui en fait le prix, l'œuvre pour piano de Brahms, dont on entendra ici quelques-uns des plus purs joyaux, réserve à l'auditeur des joies parmi les plus parfaites de la musique du 19<sup>e</sup> siècle.

ALAIN CORBELLARI

artiste



**Marc Pantillon**

piano

Issu d'une famille de musiciens neuchâtois bien connue, Marc Pantillon a grandi dans un milieu baigné de musique, et c'est tout naturellement qu'il aborde dès son plus jeune âge l'étude du piano sous la houlette de ses parents – il n'aura d'ailleurs pas d'autre professeur jusqu'à son examen de diplôme, qu'il passe à l'âge de vingt ans. Titulaire d'une bourse Migros, il part à Vienne poursuivre ses études de piano auprès de Hans Petermandl à la *Hochschule für Musik*, avec lequel il décroche sa virtuosité «avec distinction» en 1983. La même année, il est remarqué lors de la finale du concours Bösendorfer dans cette même ville.

Marc Pantillon a la chance de pouvoir ensuite se perfectionner auprès du grand pianiste Paul Badura-Skoda, qui le pousse à envisager sérieusement la carrière de soliste, dont le coup d'envoi sera donné en 1987 avec le Prix de Soliste de l'Association des Musiciens Suisses. Dès lors, il se produit régulièrement aussi bien en récital que comme soliste avec orchestre; il est également

un chambriste très demandé. Marc Pantillon est en outre titulaire d'une classe de diplôme et de virtuosité au Conservatoire de Neuchâtel et de la classe supérieure d'accompagnement au Conservatoire de Lausanne.

Marc Pantillon a déjà apposé à plusieurs reprises sa signature au bas de disques Claves. On signalera notamment un magnifique album consacré à l'œuvre pour piano du compositeur allemand Stephen Heller (CD 50-9805), un disque de musique romantique pour alto avec Anna Barbara Dütschler (50-9905) et un double album dédié aux six trios d'Ignaz Lachner (CD 50-9802/03).

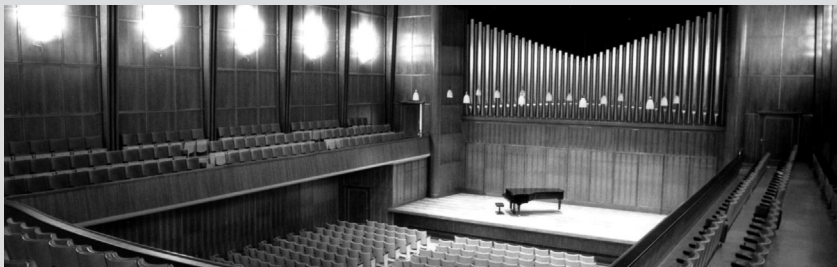
Passionné de botanique et d'ornithologie, Marc Pantillon s'est établi à Môtiers, dans les montagnes neuchâtoises, pour la qualité de vie qu'offre une campagne encore très naturelle, et dont les forêts n'ont probablement guère changé depuis l'époque où Jean-Jacques Rousseau y herborisait...

# LA CHAUX-DE-FONDS

  
l'heure SALLE DE MUSIQUE  
bleue

La Chaux-de-Fonds offre à l'Europe une salle à l'acoustique hors du commun, inaugurée en 1955. Superbe écran, elle révèle les bijoux de toutes les musiques: du classique au chant, du jazz au gospel. Elle est le prolongement de l'instrument, de la voix, de l'émotion.

Avec ses 1200 places, elle constitue un espace privilégié de rencontre entre le public et les artistes. La chaleur de ses boiseries, du noyer, crée une atmosphère d'harmonie et de tranquillité. Le temps s'arrête. Le voyage peut commencer.



La Chaux-de-Fonds is home to one of Europe's finest music halls. The extraordinary acoustics of the illustrious hall, inaugurated in 1955, enhance the particular characteristic of all styles of music: from instrumental and vocal classical music to jazz and gospel. The hall acts as a natural extension to instruments, to voices, to emotions.

The size of the hall (only 1200 seats) is conducive to creating an intimate atmosphere between the audience and the artists. The warmth of its interior design with beautiful walnut paneling engender a sense of harmony and tranquility. Time stands still. The journey can begin.

l'heure bleue  
CP 962  
CH-2301 La Chaux-de-Fonds

T +41 (0)32 912 57 50  
F +41 (0)32 912 57 52

E [admin@heurebleue.ch](mailto:admin@heurebleue.ch)  
I [www.heurebleue.ch](http://www.heurebleue.ch)

Recorded in La Chaux-de-Fonds (Switzerland), Salle de Musique, 9-11 April 2005

|                    |                                  |
|--------------------|----------------------------------|
| Recording producer | Jean-Claude Gaberel, Image & Son |
| Piano tuner        | Joël Jobé                        |
| Piano              | Steinway & Sons D 395 870        |
| Photographs        | DR                               |
| Design             | Amethys                          |
| Executive producer | Antonin Scherrer                 |

**This recording was made possible through the generous support of the following institutions:** Loterie Romande, Département des Affaires Culturelles du Canton de Neuchâtel, Rotary Club du Val de Travers, Commune de Môtiers.

*Ma reconnaissance va également à Jean-Claude Gaberel, pour sa compétence technique et son sens de la couleur sonore, mais aussi pour son amicale complicité aussi bien lors de l'enregistrement dans cette merveilleuse salle de l'heure bleue qu'au moment du montage, ainsi qu'à Joël Jobé, en qui j'ai découvert un technicien du piano sensible et attentionné.*

*Marc Pantillon*

## CD 1

### JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

#### Balladen, Op. 10

|   |  |       |
|---|--|-------|
| 1 | I. Andante, nach schottischen Ballade «Edward» | 04:56 |
| 2 | II. Andante. Espressivo e dolce                | 07:16 |
| 3 | III. Intermezzo. Allegro                       | 04:31 |
| 4 | IV. Andante con moto. Espressivo               | 10:23 |

#### Intermezzi, Op. 117

|   |  |       |
|---|--|-------|
| 5 | I. Andante moderato                            | 05:18 |
| 6 | II. Andante non troppo e con molto espressione | 05:27 |
| 7 | III. Andante con moto                          | 06:16 |

|                   |              |
|-------------------|--------------|
| <b>Total time</b> | <b>44:18</b> |
|-------------------|--------------|



## CD 2

### Klavierstücke, Op. 118

|   |   |       |
|---|---|-------|
| 1 | I. Intermezzo. Allegro non assai, ma molto appassionato | 02:16 |
| 2 | II. Intermezzo. Andante teneramente                     | 06:10 |
| 3 | III. Ballade. Allegro energico                          | 03:51 |
| 4 | IV. Intermezzo. Allegretto un poco agitato              | 03:10 |
| 5 | V. Romanze. Andante                                     | 04:15 |
| 6 | VI. Intermezzo. Andante, largo e mesto                  | 06:22 |

### Klavierstücke, Op. 119

|                   |   |              |
|-------------------|---|--------------|
| 7                 | I. Intermezzo. Adagio                     | 04:03        |
| 8                 | II. Intermezzo. Andantino un poco agitato | 05:27        |
| 9                 | III. Intermezzo. Grazioso e giocoso       | 01:56        |
| 10                | IV. Rhapsodie. Allegro risoluto           | 06:12        |
| <b>Total time</b> |   | <b>43:55</b> |

MARC PANTILLON

*piano*

*claves*

THE SWISS CLASSICAL LABEL SINCE 1968

