

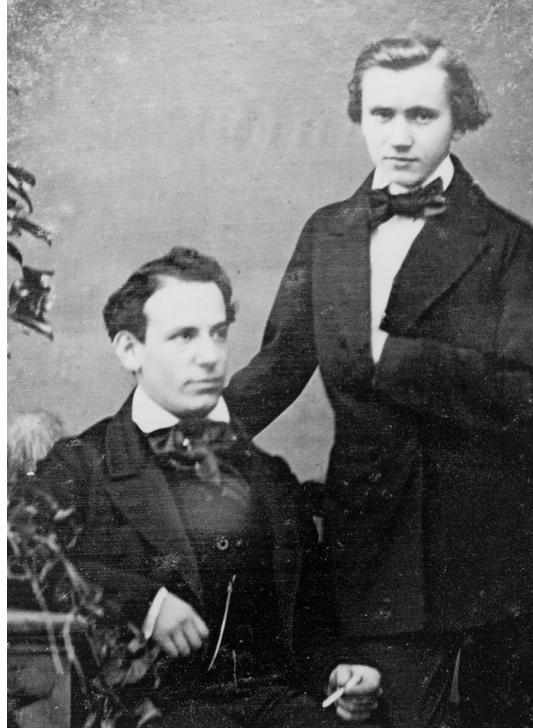
A close-up portrait of Barry Douglas, a middle-aged man with long, wavy, light-colored hair and a short beard. He is wearing a dark blue pinstriped suit jacket over a white collared shirt. He is looking slightly to the right of the camera with a gentle smile. The background is a soft-focus outdoor setting with green foliage and white flowers.

CHANDOS

BRAHMS
WORKS FOR SOLO PIANO

**BARRY
DOUGLAS**

VOLUME FIVE



AKG Images, London

Johannes Brahms, right, with the violinist Ede (Eduard) Reményi, 1853

Johannes Brahms (1833 – 1897)

Works for Solo Piano, Volume 5

1 **Intermezzo, Op. 118 No. 1** 1:53
in A minor • in a-Moll • en la mineur
from [Six] Piano Pieces
Allegro non assai, ma molto appassionato

2 **Sarabande, WoO 5 posth. No. 1** 2:31
in A minor • in a-Moll • en la mineur

Variations on a Theme by Niccolò Paganini, Op. 35, Book II

in A minor • in a-Moll • en la mineur 10:25

3 Thema. Non troppo presto – 0:26

4 Variation 1. [] – 0:49

5 Variation 2. Poco animato – 0:35

6 Variation 3. [] – 0:32

7 Variation 4. Poco Allegretto – 0:50

8 Variation 5. [] – 0:26

9 Variation 6. Poco più vivace – 0:20

10 Variation 7. [] – 0:25

11 Variation 8. Allegro – 0:34

12	Variation 9. [] –	0:48
13	Variation 10. Feroce, energico –	0:47
14	Variation 11. Vivace –	0:36
15	Variation 12. Un poco Andante –	1:00
16	Variation 13. Un poco più Andante –	0:39
17	Variation 14. Presto, ma non troppo	1:31

Variations on an Original Theme, Op. 21 No. 1 16:38

in D major • in D-Dur • en ré majeur

18	Thema. Poco larghetto –	1:31
19	Variation 1. [] –	1:20
20	Variation 2. Più moto –	0:59
21	Variation 3. [] –	1:02
22	Variation 4. [] –	1:03
23	Variation 5. Tempo di tema –	1:40
24	Variation 6. Più moto –	1:07
25	Variation 7. Andante con moto –	0:58
26	Variation 8. Allegro non troppo –	0:49
27	Variation 9. [] –	0:58
28	Variation 10. [] –	1:06
29	Variation 11. Tempo di tema, poco più lento	3:59

30	<p>Sarabande, WoO 5 posth. No. 2 in B minor • in h-Moll • en si mineur</p>	3:08
31	<p>Scherzo, Op. 4 in E flat minor • in es-Moll • en mi bémol mineur E.F. Wenzel zugeeignet Rasch und feurig – Trio I – Da Capo lo Scherzo senza repetizione – Trio II. Molto espressivo – [Rasch und feurig] – Più mosso – Più sostenuto</p>	9:15
32	<p>Intermezzo, Op. 76 No. 3 in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur from [Eight] Piano Pieces Grazioso</p>	2:14
33	<p>Intermezzo, Op. 118 No. 4 in F minor • in f-Moll • en fa mineur from [Six] Piano Pieces Allegretto un poco agitato</p>	2:53
18	<p>Hungarian Dance, WoO 1 No. 3 in F major • in F-Dur • en fa majeur from [Ten] Hungarian Dances for Piano, Two Hands Allegretto – [] – Tempo I</p>	2:23

35	Intermezzo, Op. 76 No. 4 in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur from [Eight] Piano Pieces Allegretto grazioso	2:08
	Variations on a Hungarian Song, Op. 21 No. 2 in D major • in D-Dur • en ré majeur	6:39
36	Allegro –	0:15
37	Variation 1. [] –	0:16
38	Variation 2. [] –	0:15
39	Variation 3. [] –	0:14
40	Variation 4. [] –	0:16
41	Variation 5. [] –	0:18
42	Variation 6. [] –	0:20
43	Variation 7. Poco più lento –	0:26
44	Variation 8. [] –	0:27
45	Variation 9. [] –	0:24
46	Variation 10. [] –	0:14
47	Variation 11. [] –	0:10
48	Variation 12. [] –	0:12
49	Variation 13. [] –	0:15
50	Allegro (il doppio Movimento) – Tempo I più animato	2:30

- | | | |
|-----------|--|-------------|
| 51 | Hungarian Dance, WoO 1 No. 1
in G minor • in g-Moll • en sol mineur
from [Ten] Hungarian Dances for Piano, Two Hands
Allegro | 3:02 |
| 52 | Hungarian Dance, WoO 1 No. 5
in F sharp minor • in fis-Moll • en fa dièse mineur
from [Ten] Hungarian Dances for Piano, Two Hands
Allegro – Vivace | 2:24 |

TT 67:14

Barry Douglas piano

Brahms: Works for Solo Piano, Volume 5

Scherzo in E flat minor, Op. 4

The inhibiting influence of Beethoven on Brahms is not in doubt. Yet the engagement with the older master was unavoidable; and while the long gestation of the First Symphony would not yield up a completed work until 1876, Brahms had already met Beethoven on the territory of the piano sonata in 1853, with his Opp. 1, 2, and 5 (see Volumes 2 – 4 in this series). The presence in each work of a scherzo movement is testament enough to the Beethovenian model; yet Brahms's examples all retain the traditional ABA (Scherzo – Trio – Scherzo) scheme, which Beethoven increasingly had expanded to a five-part scheme (ABACA, with two Trios). Meanwhile, venerable as was the sonata as a keyboard genre, early romantic composers had sought to establish alternative large-scale forms – not least the theme and variations, three examples of which are recorded on this disc.

Among such alternatives was the stand-alone scherzo, with which Chopin is most immediately associated; and it is natural to assume that Chopin's four compositions

with this title might have influenced Brahms's **Scherzo in E flat minor, Op. 4**. Yet when Joachim Raff pointed out the similarity of the opening to that of Chopin's Op. 31 in B flat minor, on an occasion in Weimar in 1853 when Liszt had just sight-read Brahms's Scherzo from the autograph manuscript, Brahms disclaimed any knowledge of Chopin's music. Charles Rosen finds further similarities beyond the openings of both works (some of the most characteristically Chopinesque writing in Brahms's Scherzo is to be found in the B major Trio II) and suggests that Brahms moves from 'quotation' to 'adaptation'.

One of the means by which this early composition – despite its opus number it predates Opp. 1 – 3, and was written in Hamburg in August 1851 – transcends its genre title and apes 'larger' forms is to be found in the subtle links between the Scherzo and Trio sections. The descending scale figure which opens Trio I, for example, is fundamental to the first part of the Scherzo, while the quaver upbeat figure reappears towards the end of Trio II, so that the final return to the Scherzo is prepared.

Brahms gave the first performance of Op. 4 in Hannover, on 8 June 1853. It was published in February the following year with a dedication to Ernst Ferdinand Wenzel (1808 – 1880), a teacher at the Leipzig Conservatory, who had been a pupil of Friedrich Wieck. As early as 1866 it was republished as part of a series entitled 'Classic and Modern Piano Music, Library of Outstanding Piano Compositions'.

Variations, Op. 21 Nos 1 and 2; Op. 35, Book II

In the late eighteenth and early nineteenth centuries, the keyboard theme and variations was a genre closely bound up with the figure of the composer-pianist: in the hands of Mozart and Beethoven, for example, it was a vehicle for them to demonstrate their prowess as performers as well as their compositional talent in transforming a sometimes trivial or popular theme into something more rich and strange. The danger that empty virtuosity might overshadow creative depth – or disguise its lack – was not resisted by a host of post-Beethoven composers, as critics such as Schumann often lamented; and while no such charge could be levelled at the variation works by Brahms, they too are strongly rooted in his extraordinary keyboard facility. If that

aspect provides exercise for the fingers, it is their compositional felicities which exercise the mind and delight the ear.

A basic convention of the genre is that the structure of the theme – typically a tonally closed, self-complete unit – will be more or less strictly preserved in the succeeding variations. Also, tonal variety is limited, with a shift from major to minor (or the reverse) for one or two variations often being all that is available. How can the composer create a work which sounds like an expressive whole rather than a concatenated series of discrete, repeating blocks of music? Brahms's approach to continuity and end-strategies in the three works recorded here deserves careful consideration.

The **Variations on an Original Theme, Op. 21 No. 1** date from early 1857; an autograph manuscript bears the dedication 'to my best friend', perhaps meaning Clara Schumann who gave the first public performance on 31 October 1865 in Frankfurt. The theme is immediately unusual in that it consists of two nine- rather than eight-bar phrases. Moreover, the first six and the last five bars of the two phrases respectively are built upon a tonic pedal. These two features already promote continuity, as the end of the theme (and

therefore of any subsequent variation) 'loops' back harmonically to its opening; additionally, the 'extra', final bar can be made to seem like the first bar of a new phrase.

In the case of Variations 5 (the intricate keyboard texture of which reveals on close inspection a characteristically ingenious canon by inversion between the top voice and the upper strand of the left hand) and 6, Brahms withholds the closing tonic chord of the former, providing it only in the first bar of the latter. Further continuity is ensured by rhythmic means, as the prevailing semiquaver triplets of the one variation are continued in the next. An even stronger manifestation of this technique is evinced in the first two variations, in which the left-hand figuration is carried over from one to the other, creating not just rhythmic but also motivic continuity. And that same motivic figuration reappears halfway through the composite final variation, in which a complete variation (with varied repeats) is followed by a final breaking loose from the strictly maintained thematic structure; what at the outset seems a largely conventional accompanimental figuration has, by the time of the serene concluding bars, taken on an almost 'thematic' quality in itself.

Brahms's end-strategy in the **Variations on a Hungarian Song, Op. 21 No. 2** recalls that

of Bach's 'Goldberg' Variations, in that the theme (which Brahms had entered among his 'Copies of Masterworks from the 16th – 18th Centuries' in January 1853) is restated, with dynamic and textural reinforcements, to bring the work to its close. Metrical irregularities, so beloved of Brahms, are embedded even more deeply here than in Op. 21 No. 1, as the eight-bar theme alternates bars of 3/4 and 4/4 time.

There is more tonal variety here, too: the major-mode theme is immediately followed by six minor-mode variations before the tonic D major returns from Variation 7 onward. The closing tonic chord is increasingly downplayed or withheld, so that the variations flow into one another, until the eight-bar structure gives way within Variation 13 to a *doppio Movimento* finale section which moves tonally further afield, not only to the tonic minor but to B flat major and minor also.

Op. 21 No. 2 predates its neighbour by some three years, having originated probably in early 1854. It was Brahms's idea, expressed to Joachim in a letter of February 1857, to publish an opus consisting of two variation works; Op. 21 eventually appeared in March 1862. In the autumn of that same year Brahms sent Clara Schumann some of the eventual 'Paganini' Variations, Op. 35. Clara referred

to them as the ‘Witches’ Variations’, no doubt in regard to the fiendish demands which these ‘Studies’ place on the pianist; the composition of Op. 35 then continued in Vienna during the winter of 1862 – 63.

While the two constituent works of Op. 21 are highly contrasted, in his Op. 35 Brahms tackled a different kind of continuity problem: two volumes of variations *on the same theme*, again grouped under a single opus number. That they are two different ‘works’ (for Book I see Volume 4 in this series) is suggested by the reprinting of the theme at the beginning of Book II; but other details suggest continuities from one book to the other.

One way of gauging this is to consider the ‘distance’ between variation and theme. In Book I, Brahms adheres very strictly to the harmonic lineaments of Paganini’s theme, especially in the early variations. By contrast, Variation 1 of Book II immediately dispenses with one of the theme’s linchpins, the move to the dominant at the end of the first half: in its place, Brahms substitutes the dominant (G sharp) of the remote key of C sharp minor. It is as though we as listeners are meant to absorb this radical departure because we already know the ‘back story’ that is Book I; and there *is* a back story, in that the move to

G sharp has already featured in the concluding (fourteenth) variation there.

Brahms wrote Op. 35 as a memorial to his friendship with the great pianist Carl Tausig (1841 – 1871); the autograph manuscript contains a fifteenth variation that remained unpublished until the Critical Report (*Revisionsbericht*) on the variation works appeared in the first Brahms complete edition in 1927. Meanwhile, the first edition was published in January 1866, two months after Brahms had premièred the work in Zürich, on 25 November 1865.

Piano Pieces, Op. 76 Nos 3 and 4; Op. 118 Nos 1 and 4

As noted in Volume 4, the range of expression which Brahms associated with the term ‘Intermezzo’ is extremely wide, and the four pieces with that title drawn here from two collections further illustrate the point. The eight pieces of Op. 76 were published as two volumes (two Intermezzi and two Capriccios in each) in March 1879; Brahms’s biographer Max Kalbeck thought that numbers 3 and 4, in A flat and B flat major respectively, might date from before 1878, while the set as a whole was finished in the summer of that year.

Both pieces are strongly marked by Brahms’s love of metrical complications:

there is heavy use of syncopation, for example. Number 4 is in rounded binary form, with a repeated first half and a wonderfully veiled approach to the return of the opening material in the second. Number 3 is an exquisite miniature of just thirty bars, but so densely organised. The whole piece having the proportions of 10 + 5 + 10 + 5 bars, its opening section closes in the mediant (C minor), whereupon a presumed middle section merely leads back to the opening material, which cadences now in the tonic. The 'B' section attempts another beginning, only to recast itself, its metre now enlarged from 4/4 to 3/2, as a coda.

A manuscript copy of the six pieces making up Op. 118 (summer 1893, published together with Op. 119 in November that year) bears the deleted title 'Clavierstücke[.] Fantasien', which latter word links them with Op. 116 (1892). As in that earlier set, the sequence of pieces in Op. 118 seems ordered so as to give rise to a sense of their forming a coherent whole if played as a set: they were first performed as such in London on 7 March 1894 by Ilona Eibenschütz, though there is nothing to say that Brahms vetoed selective performance, as on this disc.

Nos 1 and 6 are distinguished from the others in the set in that they are formally more complex, eschewing the ternary form of

Nos 2 – 5 for rounded binary forms which even gesture towards sonata form. This is especially true of No. 1 which, like Op. 76 No. 3, works within a tightly proportioned scheme: 10 + 10 + 10 bars, followed by a 12-bar coda. The opening is tonally very ambiguous; indeed, it is only at the second double bar, before the coda, that the key of A minor is unambiguously confirmed. Meanwhile the middle section of No. 4 provides a foil for the nervousness of the surrounding sections and offers another example of Brahms's genius at subtle canonic writing.

Hungarian Dances, WoO 1 Nos 1, 3, and 5; Two Sarabandes, WoO 5

Different though they are from each other, these two selections might be considered together from the perspective of Brahms and 'otherness': on the one hand, the traditions of Hungarian folk and gypsy music (the *style hongrois*) with which Brahms was well acquainted through his friendship with the Hungarian violinist Ede Reményi, with whom he toured in 1853; and on the other, historicism as evinced through Brahms's abiding interest in early musical styles. The four books of Hungarian Dances were first composed for piano four hands; the version for two hands appeared in March 1872, and three were later

orchestrated. As Brahms claimed that these dances used genuine national melodies which he had found rather than composed, and had merely 'brought them up on bread and milk', they were published as 'arranged' ('gesetzt') rather than 'composed' ('komponiert') by him.

The two Sarabandes were composed in early 1854 and January – February 1855; the A minor piece was first performed by Brahms in November of that latter year, while Clara Schumann premièred the other in Vienna in January 1856. The existence also of two Gavottes and two Giges (WoO 3–4) from the same period points to the conception of a baroque suite. The A minor piece, along with one of the Gavottes, was to find an afterlife in the slow movement of the String Quintet No. 1, Op. 88 (1882); but the two Sarabandes themselves would not be published until December 1917.

© 2015 Nicholas Marston

A note from the performer

What is it about a piece of music, or a theatre play, or a sculpture which moves us or even makes us think? We leave the concert hall, or theatre, or art gallery a different person. Our lives have changed for ever. The beauty and the special nature of music mean that

we cannot really answer the question, chiefly because each person's reaction and assessment will be necessarily different. It is certainly the case that opinion differs very widely about Brahms; there is almost a sense of the existence of two schools of thought. Does this situation have its origins in the historical feelings that divided the Lisztians and Wagnerites from those who shared the 'old world' sympathies of Brahms?

Of course, the conflict is all a nonsense, as Brahms was in his way as progressive and groundbreaking (albeit more quietly) as the Weimar revolutionaries. His music contains the most subtle and touching phrases which by virtue of his instrumentation reveal the wonders of the human spirit. His is often a delicate and fragile interweaving of the very essence of our experience of existence. Even though his music makes the piano come alive in ways never before heard, with great washes of colour and strength, the instrument also allows us inside the music to see the workings of things of great beauty and nobility.

This recording project is a fabulous chance for me to explore again and again this great composer at the piano. I treasure every phrase. I love every note.

© 2012 Barry Douglas

Since winning the Gold Medal at the 1986 Tchaikovsky International Piano Competition in Moscow, **Barry Douglas** has established a major international career. In 1999, to celebrate 'the wealth of Irish musical talent', he formed Camerata Ireland, of which he remains Artistic Director. He is also the Artistic Director of the Clondeboy Festival. As a soloist, he has performed with such orchestras as the London Symphony Orchestra, Orchestre philharmonique de Radio France, RTÉ National Symphony Orchestra, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Baltimore Symphony Orchestra, Moscow Philharmonic Orchestra, Tonkünstler-Orchester Niederösterreich, Hong Kong Philharmonic, Tokyo Symphony Orchestra, Russian National Orchestra,

and the symphony orchestras in Sydney and Melbourne. In recital, he tours Europe, the USA, Russia, and South America, having recently performed in St Petersburg and Moscow, and as part of the St Luke's / BBC Radio 3 Beethoven series in London. As his reputation as a player / conductor continues to grow he works regularly with the RTÉ National Symphony Orchestra, Moscow Philharmonic Orchestra, and Vancouver Symphony Orchestra, having also recently made successful debuts with the Academy of St Martin in the Fields and Orchestra dei Pomeriggi Musicali, Milan. Barry Douglas has recorded extensively throughout his career and is now an exclusive Chandos artist. www.barrydouglas.com, twitter.com/wbarydouglas



Barry Douglas

Eugene Langan

Brahms: Werke für Soloklavier, Teil 5

Scherzo es-Moll op. 4

Dass Brahms den Schatten Beethovens übermächtig auf sich spürte, ist hinlänglich bekannt. Doch die Auseinandersetzung mit dem älteren Meister ließ sich nicht vermeiden, und während die Erste Sinfonie nach langen Wehen erst 1876 ausreifte, hatte sich Brahms auf dem Gebiet der Klaviersonate mit seinen opp. 1, 2 und 5 (siehe Teil 2 bis 4 in dieser CD-Reihe) bereits 1853 Beethoven gestellt. Die Berücksichtigung eines Scherzos in diesen Werken bezeugt alleine schon das Beethovensche Modell; aber Brahms hielt sich auch weiterhin an das traditionelle ABA-Schema (Scherzo – Trio – Scherzo), das von Beethoven zunehmend auf fünf Teile (ABACA, mit zwei Trios) erweitert worden war. Bei allem Respekt vor der Sonate als Gattung der Klaviermusik hatten sich frühromantische Komponisten unterdessen um die Entwicklung alternativer Großformen bemüht – nicht zuletzt in Gestalt von Variationen über ein Thema, die auf der vorliegenden CD mit drei Beispielen vertreten sind.

Zu den besagten Alternativen gehörte auch das eigenständige Scherzo, das wir vor allem

mit Chopin assoziieren, und man darf wohl davon ausgehen, dass dessen vier so betitelte Kompositionen das **Scherzo e-Moll op. 4** von Brahms beeinflusst haben dürften. Doch als Joachim Raff auf die anfangs erscheinende Ähnlichkeit mit Chopins op. 31 b-Moll verwies (bei einer Gelegenheit in Weimar 1853, als Liszt gerade das ihm autograph vorgelegte Brahms-Stück vom Blatt gespielt hatte), beteuerte dieser, von Chopins Kompositionen vorher weder etwas gehört noch gesehen zu haben. Charles Rosen stellte andere Gemeinsamkeiten im weiteren Verlauf beider Werke fest (am ehesten chopinesk mutet in op. 4 das in H-Dur gehaltene Trio II an) und fragte: „Ist das Zitat oder Bearbeitung?“

Eines der Mittel, mit denen diese frühe Komposition (trotz der Opuszahl entstand sie noch vor opp. 1 bis 3, genauer gesagt in Hamburg im August 1851) über ihren Gattungstitel hinauswächst und „größere“ Formen nachahmt, liegt in den subtilen Verbindungen zwischen den Scherzo- und Trio-Abschnitten. Die absteigende Skalenfigur zu Beginn von Trio I ist zum

Beispiel grundlegend für den ersten Teil des Scherzos, während die auftaktige Achtelfigur erneut gegen Ende von Trio II auftritt, so dass die abschließende Rückkehr zum Scherzo vorbereitet ist.

Brahms gab die Uraufführung seines op. 4 am 8. Juni 1853 in Hannover persönlich. Es erschien im Februar des folgenden Jahres mit einer Widmung an Ernst Ferdinand Wenzel (1808 – 1880), einen Lehrer am Leipziger Konservatorium und ehemaligen Schüler von Friedrich Wieck, im Druck und wurde bereits 1866 als Teil einer Reihe mit dem Titel „Classische und moderne Pianoforte-Musik, Bibliothek vorzüglicher Pianofortewerke“ neu aufgelegt.

Variationen op. 21 Nr. 1 und 2; op. 35, Heft II

Im späten achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhundert war das Genre von Klaviervariationen über ein Thema eng mit der Persönlichkeit eines Komponisten und Pianisten verbunden. So konnten beispielsweise Mozart und Beethoven ihr Können als Tonschöpfer und Interpret unter Beweis stellen, indem sie einem gelegentlich trivialen oder volkstümlichen Thema außergewöhnliche, gehaltvollere Gestalt gaben. Die Gefahr, dass hohle

Virtuosität den kreativen Tiefgang vielleicht überschatten oder seinen Mangel kaschieren könnte, scheute viele Komponisten im Gefolge Beethovens nicht, was Kritiker wie Schumann oft beklagten; und obwohl Brahms hier mit seinen Variationen kein Vorwurf trifft, sind auch sie tief in bewundernswerten pianistischen Fähigkeiten verwurzelt. Dieser Aspekt übt also die Finger, aber das kompositorische Geschick sorgt für geistige Beschäftigung und Ohrenschaus.

Grundsätzlich gilt für diese Gattung, dass die Struktur des Themas – in der Regel eine tonlich geschlossene, in sich vollständige Einheit – in den nachfolgenden Variationen mehr oder weniger streng erhalten bleibt. Auch ist die tonliche Vielfalt begrenzt: Oft steht einzig und allein eine Modulation von Dur nach Moll (oder umgekehrt) für ein oder zwei Variationen zur Verfügung. Wie kann der Komponist also etwas schaffen, das wie ein ausdrucksvolles Ganzes wirkt und nicht als verkettete Reihe von separaten, sich wiederholenden Musikblöcken erscheint? Der von Brahms im Hinblick auf Kontinuität und Endstrategien in den drei hier eingespielten Werken verfolgte Ansatz verdient eine sorgfältige Prüfung.

Die **Variationen über ein eigenes Thema op. 21 Nr. 1** entstanden Anfang 1857; ein

Autograph trägt die Widmung „Meiner besten Freundin“, womit vielleicht Clara Schumann gemeint war, die das Werk am 31. Oktober 1865 in Frankfurt erstmals der Öffentlichkeit vorstellte. Das Thema fällt sofort durch seine Unregelmäßigkeit auf: Es besteht aus zwei Phrasen mit insgesamt neun anstatt acht Takten. Darüber hinaus bauen die ersten sechs bzw. die letzten fünf Takte der beiden Phrasen jeweils auf einem Tonika- Orgelpunkt auf. Beide Aspekte fördern die Kontinuität, da das Ende des Themas (und damit das jeder späteren Variation) wieder harmonisch an den Anfang zurückkehrt; außerdem kann der Eindruck erweckt werden, dass der „zusätzliche“ Schlusstakt der Anfangstakt einer neuen Phrase ist.

Bei der Variation 5 (deren komplizierter Aufbau bei näherer Betrachtung einen typisch genialen Kanon durch Inversion der oberen Stimme und der oberen Linie der linken Hand offenbart) und 6 hält Brahms den abschließenden Tonika-Akkord der ersteren bis zum ersten Takt der letzteren zurück. Weitere Kontinuität wird in rhythmischer Form gewährleistet, indem die vorherrschenden Sechzehneltriolen der einen Variation in die nächste übernommen werden. Noch deutlicher kommt diese Technik in den beiden ersten Variationen

zum Ausdruck, bei denen die Figuration links von der einen auf die andere übertragen wird, was nicht nur rhythmische, sondern auch motivische Kontinuität erzeugt. Die gleiche motivische Figuration erscheint wieder auf halbem Weg durch die abschließende Verbundvariation, in der sich die Musik nach einer kompletten Variation (mit variierten Wiederholungen) endlich aus der streng eingehaltenen thematischen Struktur befreit; was zunächst wie eine weitgehend konventionelle Begleitfiguration erscheint, hat bei Erreichen der abgeklärten Schlusstakte fast eine thematische Eigenqualität gewonnen.

Die von Brahms in den **Variationen über ein ungarisches Lied op. 21 Nr. 2** verfolgte Endstrategie erinnert insofern an Bachs „Goldberg-Variationen“, als das Thema (das Brahms im Januar 1853 in seine „Abschriften von Meisterwerken des 16. – 18. Jahrhunderts“ aufgenommen hatte) mit dynamischen und strukturellen Verstärkungen wiederholt wird, um das Werk zum Abschluss zu führen. Die von Brahms so geliebten metrischen Unregelmäßigkeiten sind hier noch tiefer eingebettet als in op. 21 Nr. 1, während das achttaktige Thema zwischen 3/4- und 4/4-Takten wechselt.

Auch herrscht hier mehr tonliche Vielfalt: Dem Dur-Thema folgen sofort sechs Moll-

Variationen, bevor sich ab Variation 7 die D-Dur-Tonika durchsetzt. Der abschließende Tonika-Akkord wird immer mehr abgeschwächt oder zurückgehalten, so dass die Variationen ineinanderfließen, bis das achttaktige Schema in Variation 13 *doppio Movimento* in einen Finalabschnitt eintritt, der tonlich weiter in die Ferne führt, nicht nur zur Mollvariante, sondern auch nach B-Dur und b-Moll.

Op. 21 Nr. 2 ging seinem Nachbarn um etwa drei Jahre voraus und entstand wahrscheinlich Anfang 1854. Brahms sprach im Februar 1857 in einem Brief an Joachim die Möglichkeit an, zwei Variationswerke in einem Band zu veröffentlichen, der dann als op. 21 im März 1862 erschien. Im Herbst jenes Jahres schickte Brahms einige der späteren **“Paganini-Variationen” op. 35** an Clara Schumann, die sie **“Hexenvariationen”** nannte, zweifellos in Anerkennung der teuflischen Anforderungen, die diese **“Studien”** an den Pianisten stellen; im Wiener Winter 1862/63 setzte Brahms dann die Arbeit an op. 35 fort.

Während die beiden Teilwerke von op. 21 von starken Kontrasten geprägt sind, nahm Brahms in op. 35 eine andere Art von Kontinuitätsproblem in Angriff: zwei Hefte mit Variationen *über ein identisches Thema*, wiederum mit einer gemeinsamen Opuszahl. Der Komponist stellte beiden Heften das

Thema voraus, woraus sich schließen lässt, dass er sie als eigenständige **“Werke”** betrachtete (Heft I ist in Teil 4 dieser CD-Reihe enthalten); andere Details legen unterdessen Kontinuitäten von einem Heft zum anderen nahe.

Ein Indiz ist die **“Distanz”** zwischen Variation und Thema. In Heft I folgt Brahms sehr streng den harmonischen Konturen von Paganinis Thema, besonders in den frühen Variationen. Im Gegensatz dazu entledigt sich in Heft II die Variation 1 sofort einer der Stützen des Themas: Nach der ersten Hälfte moduliert Brahms nicht nach der Dominante, sondern nach Gis, also der Dominante der entfernten Tonart cis-Moll. Es ist, als ob wir als Zuhörer diese radikale Abkehr akzeptieren sollten, weil wir die **“Vorgeschichte”** bereits aus Heft I kennen; und eine Vorgeschichte existiert, denn die Modulation nach Gis hat dort in der Schlussvariation (14) schon stattgefunden.

Brahms schrieb op. 35 in Ehrung seiner Freundschaft mit dem großen Pianisten Carl Tausig (1841 – 1871); das Autograph enthält eine fünfzehnte Variation, die unveröffentlicht blieb, bis der Revisionsbericht über die Variationswerke in der ersten Brahms-Gesamtausgabe von 1927 vorgelegt wurde. Unterdessen erschien im Januar 1866 die

Erstausgabe, zwei Monate nachdem Brahms das Werk am 25. November 1865 in Zürich uraufgeführt hatte.

Klavierstücke op. 76 Nr. 3 und 4; op. 118 Nr. 1 und 4

Wie in Teil 4 dieser CD-Reihe erläutert, misst Brahms dem Begriff "Intermezzo" eine denkbar breite Ausdrucksvielfalt bei, was hier in den aus zwei Sammlungen stammenden vier Stücken ebenfalls deutlich wird. Das zweibändige op. 76 erschien im März 1879 mit insgesamt acht Stücken (jeweils zwei Intermezzos und zwei Capriccios). Der Brahms-Biograph Max Kalbeck dachte, dass Nr. 3 und 4, in As-Dur bzw. B-Dur, wohl aus der Zeit vor 1878 stammten, während der Satz als Ganzes im Sommer jenes Jahres vollendet wurde.

Beide Stücke stehen ganz im Zeichen der von Brahms gefrönten Liebe zu metrischen Komplikationen: Synkopen zum Beispiel. Nr. 4 hat ABA'-Form, mit einer wiederholten ersten Hälfte und einer wundervoll verschleierten Vorbereitung auf die Rückkehr des Eröffnungsmaterials in der zweiten. Nr. 3 ist eine exquisite, kurze und ungemein dicht organisierte Miniatur mit einem Taktschema von 10 + 5 + 10 + 5. Der Eröffnungsabschnitt endet in der Medianten (c-Moll), woraufhin ein vermeintlicher Mittelteil lediglich zum

Eröffnungsmaterial zurückführt, das nun in der Tonika kadenziiert. Der B-Abschnitt setzt zu einem Neubeginn an, nur um sich in einem von 4/4 auf 3/2 erweiterten Takt als Coda zu gestalten.

Ein Manuskript der sechs Stücke op. 118 (vom Sommer 1893, zusammen mit op. 119 im November des Jahres veröffentlicht) trägt den ausgestrichenen Titel "Clavierstücke[,] Fantasien", wobei letzteres an op. 116 (1892) anknüpft. Wie in dieser früheren Sammlung scheinen die Stücke in op. 118 so angeordnet zu sein, dass sie das Gefühl eines kohärenten Ganzen vermitteln, wenn man sie als Gruppe spielt. In dieser Form wurden sie am 7. März 1894 von Ilona Eibenschütz in London uraufgeführt, obwohl nichts darauf hinweist, dass Brahms einen selektiven Vortrag wie auf dieser CD abgelehnt hätte.

Nr. 1 und 6 heben sich von den anderen in der Gruppe durch größere formale Komplexität ab und verzichten auf die ABA'-Form von Nr. 2 bis 5 zugunsten von ABA'-Formen, die sogar auf die Sonate Bezug nehmen. Dies gilt insbesondere für Nr. 1, die wie op. 76 Nr. 3 einem streng bemessenen Taktschema folgt: 10 + 10 + 10, gefolgt von einer zwölftaktigen Coda. Die Eröffnung ist tonlich äußerst unklar; tatsächlich wird erst beim zweiten Doppelstrich, vor der Coda, die Tonart a-Moll

eindeutig bestätigt. Der mittlere Abschnitt von Nr. 4 kontrastiert unterdessen mit der rundum herrschenden Nervosität und bietet so ein weiteres Beispiel für die Brahms'sche Genialität in der Beherrschung des subtilen Kanons.

**Ungarische Tänze WoO 1 Nr. 1, 3 und 5;
Zwei Sarabanden WoO 5**

So stark sie sich auch voneinander unterscheiden, können diese beiden Selektionen doch im Hinblick auf Brahms und "Andersartigkeit" gemeinsam betrachtet werden: Auf der einen Seite stehen die Traditionen der ungarischen Volks- und Zigeunermusik (*style hongrois*), die Brahms dank seiner Freundschaft mit dem ungarischen Geiger Ede Reményi und einer gemeinsamen Konzertreise 1853 wohlvertraut waren; auf der anderen Seite manifestiert sich der Historismus in dem nachhaltigen Interesse des Komponisten an frühen musikalischen Stilen. Die vierbändig herausgegebenen Ungarischen Tänze wurden zunächst für Klavier zu vier Händen komponiert; die zweihändige Fassung erschien im März 1872, und drei der Tänze wurden später orchestriert. Seinem Verleger gegenüber bestand Brahms darauf, dass er lediglich volkstümliche Melodien bearbeitet hätte, "... nicht von mir gezeugt, sondern nur mit Milch und Brot großgezogen".

Pflichtgemäß hieß es deshalb unter dem Titel der Originalausgabe nicht "komponiert", sondern "gesetzt von Johannes Brahms".

Die beiden Sarabanden wurden Anfang 1854 und im Januar / Februar 1855 komponiert; Brahms besorgte die Uraufführung des A-Moll-Stücks im November 1855 persönlich, während Clara Schumann das andere Stück im Januar 1856 in Wien der Öffentlichkeit vorstellte. Dass aus dieser Zeit auch zwei Gavotten und zwei Giguen (WoO 3 und 4) vorliegen, deutet auf den Gedanken an eine Barocksuite. Das A-Moll-Stück fand dann gemeinsam mit einer der Gavotten ein zweites Leben im langsamen Satz des Streichquintetts Nr. 1 op. 88 (1882); aber die beiden Sarabanden erschienen erst im Dezember 1917 im Druck.

© 2015 Nicholas Marston

Übersetzung: Andreas Klatt

Anmerkungen des Interpreten

Was genau an einem Musikstück oder einem Theaterstück oder einer Skulptur ist es, das uns berührt oder sogar zum Nachdenken bringt? Wir verlassen den Konzertsaal, das Theater oder die Kunstgalerie als anderer Mensch. Unser Leben hat sich für immer verändert. Es liegt an der Schönheit und dem

speziellen Wesen der Musik, dass man diese Frage nicht wirklich beantworten kann, in erster Linie, weil die Reaktion und Bewertung jedes Einzelnen zwangsläufig unterschiedlich ausfallen werden. In jedem Fall gehen die Meinungen über Brahms weit auseinander. Man könnte fast von zwei verschiedenen Denkrichtungen sprechen. Liegt dieser Umstand in den historischen Gefühlen begründet, welche die Anhänger Liszts und Wagners von jenen trennten, die Brahms' Sympathien für die "Alte Welt" teilten?

Natürlich ist dieser Konflikt eigentlich unsinnig, da Brahms auf seine Art ebenso fortschrittlich und bahnbrechend war wie die Weimarer Revolutionäre (wenngleich weniger augenfällig). Seine Musik birgt die subtilsten und anrührendsten Phrasen, die kraft seiner Instrumentierung die Wunder des menschlichen Geistes offenbaren. Auf feinfühlig und zerbrechliche Art und Weise verwebt er regelrecht den tiefsten Kern der Erfahrung unserer Existenz. Obwohl seine Musik das Klavier in nie zuvor gehörter Manier mit großen Wellen von Farbe und Kraft zum Leben erweckt, erlaubt uns das Instrument auch einen Einblick in das Innere der Musik und zeigt uns das Walten von Dingen voll großer Schönheit und großem Adel.

Dieses Aufnahmeprojekt bietet mir eine fabelhafte Gelegenheit, diesen großen Komponisten am Klavier immer wieder neu zu entdecken. Ich schätze jede Phrase und liebe jeden Ton.

© 2012 Barry Douglas

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Seit er 1986 beim Internationalen Tschaikowsky-Wettbewerb für Klavier in Moskau den ersten Preis gewann, hat **Barry Douglas** eine bedeutende internationale Laufbahn eingeschlagen. 1999 gründete er in Anerkennung der "Fülle des irischen musikalischen Talents" die Camerata Ireland, deren künstlerische Leitung er auch heute noch innehat. Außerdem ist er künstlerischer Leiter des Clondeboyne Festivals. Als Solist hat er mit Orchestern wie dem London Symphony Orchestra, dem Orchestre philharmonique de Radio France, dem RTÉ National Symphony Orchestra, dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, dem Baltimore Symphony Orchestra, dem Moskauer Philharmonie-Orchester, dem Tonkünstler-Orchester Niederösterreich, dem Hong Kong Philharmonic, dem Tokyo Symphony Orchestra, dem Russischen Nationalorchester und den Sinfonieorchestern von Sydney und Melbourne konzertiert.

Außerdem gibt Barry Douglas Klavierabende in ganz Europa, den USA, Russland und Südamerika und trat kürzlich in Sankt Petersburg und Moskau, sowie im Rahmen der St Luke's / BBC Radio 3 Beethoven-Reihe in London auf. Sein Ansehen als Pianist und Dirigent wächst stetig, und er arbeitet regelmäßig mit dem RTÉ National Symphony Orchestra, dem Moskauer Philharmonie-

Orchester sowie dem Vancouver Symphony Orchestra zusammen und debütierte kürzlich erfolgreich mit der Academy of St Martin in the Fields sowie dem Orchestra dei Pomeriggi Musicali, Mailand. Barry Douglas hat im Laufe seiner Karriere zahlreiche Aufnahmen eingespielt und ist jetzt exklusiv bei Chandos unter Vertrag. www.barrydouglas.com, twitter.com/wbarrydouglas

Brahms: Œuvres pour piano solo, volume 5

Scherzo en mi bémol mineur, op. 4

L'influence inhibitrice exercée par Beethoven sur Brahms est indubitable. Mais faire abstraction du vieux maître était impossible, et si la longue gestation de la Première Symphonie ne trouva son aboutissement qu'en 1876, l'année où l'œuvre fut achevée, Brahms avait déjà rencontré Beethoven sur le terrain de la sonate pour piano en 1853, avec ses opus 1, 2 et 5 (voir les volumes 2 – 4 de cette série). La présence dans chacune des œuvres d'un mouvement à l'allure de scherzo témoigne à suffisance de l'inspiration beethovénienne; cependant, les exemples brahmsiens sont tous construits sur le schéma traditionnel ABA (Scherzo – Trio – Scherzo) que Beethoven avait amplifié de plus en plus jusqu'à en faire un schéma comportant cinq parties (ABACA, avec deux Trios). Entre temps, aussi vénérable que fut la sonate en tant que genre pour le clavier, les premiers compositeurs romantiques avaient tenté de mettre en place d'autres formes de grande envergure – la moindre n'étant pas le thème et variations dont trois exemples sont repris sur ce CD.

Parmi ces formes autres figurait le scherzo indépendant, auquel Chopin est le plus directement associé; et il est tout naturel de penser que les quatre pièces de Chopin portant ce titre ont pu avoir une influence sur le **Scherzo en mi bémol mineur, op. 4**, de Brahms. Cependant, lorsque Joachim Raff souligna la similitude entre son introduction et celle de l'opus 31 en si bémol mineur de Chopin en 1853 à Weimar, un jour où Liszt venait de faire une lecture à vue du manuscrit autographe du Scherzo, Brahms prétendit ne pas connaître la musique de Chopin. Charles Rosen met le doigt sur des similarités autres que celles décelées dans l'introduction des deux œuvres (les passages les plus caractéristiques du style de Chopin dans le Scherzo de Brahms se trouvent dans le Trio II en si majeur) et, selon lui, Brahms passerait de la "citation" à l'"adaptation".

L'un des moyens par lequel cette composition de jeunesse – qui contrairement à ce qu'indique son numéro d'opus est antérieure aux opus 1 – 3 et fut écrite à Hambourg en août 1851 – transcende son genre, désigné par le titre, et imite des formes

“plus amples”, réside dans les liens subtils entre le Scherzo et les sections en Trio. À titre d'exemple, le motif introductif du Trio I, une gamme descendante, est fondamental dans la première partie du Scherzo, tandis que le motif de croche sur un temps faible réapparaît vers la fin du Trio II, préparant le retour final du Scherzo.

Brahms créa l'opus 4 à Hanovre, le 8 juin 1853. L'œuvre fut publiée en février de l'année suivante avec une dédicace à Ernst Ferdinand Wenzel (1808 – 1880), un professeur du Conservatoire de Leipzig qui avait été l'élève de Friedrich Wieck. Et en 1866 déjà, elle fut rééditée en tant que partie d'un recueil intitulé “Musique classique et moderne pour le piano, Bibliothèque des chefs-d'œuvre pour piano”.

Variations, op. 21 no 1 et 2; op. 35, Cahier 2
À la fin du dix-huitième siècle et au début du dix-neuvième, le genre du thème et variations pour piano était étroitement lié à la personnalité du pianiste-compositeur: dans les mains de Mozart et de Beethoven, par exemple, c'était un moyen de montrer leur virtuosité comme interprètes ainsi que leur talent de compositeur en transformant un thème parfois banal ou populaire en quelque chose de plus riche ou original. Certains

critiques tels Schumann ont souvent déploré qu'un très grand nombre de compositeurs post-beethovéniens n'aient pas redouté qu'une virtuosité creuse porte ombrage à la profondeur créatrice – ou masque son absence; et bien que des reproches de ce genre ne puissent être faits aux variations de Brahms, elles aussi sont fortement enracinées dans son extraordinaire talent de pianiste. Si cet aspect est un exercice pour les doigts, leurs perles compositionnelles sont, elles, un exercice pour l'esprit et un régal pour l'oreille.

Une convention de base du genre veut que la structure du thème – dont la caractéristique est d'être une unité complète en soi et tonalement fermée – soit plus ou moins strictement conservée dans les variations successives. La diversité tonale est restreinte aussi, un passage du majeur au mineur (ou l'inverse) dans une ou deux variations étant seuls disponibles. Comment le compositeur peut-il dès lors créer une œuvre donnant l'impression d'être une entité expressive plutôt qu'un enchaînement de blocs musicaux discrets, répétitifs? La manière dont Brahms aborde la continuité et les stratégies en fin de morceau dans les trois œuvres reprises sur ce CD mérite une analyse minutieuse.

Les **Variations sur un thème original, op. 21 no 1**, date du début de l'année 1857.

Un manuscrit autographe porte cette dédicace: "à ma meilleure amie", et peut-être s'agit-il de Clara Schumann qui créa l'œuvre en public le 31 octobre 1865 à Francfort. Le thème apparaît d'emblée comme inhabituel du fait qu'il consiste en deux phrases de neuf mesures plutôt que huit. De plus, les six premières mesures et les cinq dernières de chacune des deux phrases sont construites sur une pédale de tonique. Ces deux aspects favorisent déjà la continuité, comme la fin du thème (et donc de toute variation qui suit) forme une boucle harmonique avec son début; de plus, la mesure finale "supplémentaire" peut prendre l'apparence de la première mesure d'une nouvelle phrase.

Dans le cas des Variations 5 (dont le tissu pianistique complexe révèle, à l'analyse, l'existence d'un canon typiquement ingénieux par l'inversion de la voix supérieure et de la ligne supérieure de la main gauche) et 6, Brahms retarde la survenue de l'accord de tonique final du premier, qu'il n'introduit que dans la première mesure du second. Plus de continuité est assurée par des procédés rythmiques, les triolets de demi-croches qui dominent dans l'une se poursuivant dans la suivante. Cette technique est plus manifeste encore dans les deux premières variations dans lesquelles le motif à la main gauche

est transféré de l'une à l'autre, créant une continuité non seulement rythmique, mais motivique. Et ce même schéma motivique réapparaît à mi-chemin de la variation finale composite dans laquelle une variation complète (avec des répétitions variées) est suivie d'une fragmentation finale de la structure thématique strictement maintenue; ce qui au début apparaît comme un motif d'accompagnement très conventionnel revêt, quand sont jouées les paisibles mesures conclusives, une qualité presque "thématique" en soi.

La stratégie finale de Brahms dans les **Variations sur une mélodie hongroise, op. 21 no 2**, rappelle celle des Variations Goldberg de Bach par la manière dont le thème (que Brahms avait repris dans ses "Copies des chefs-d'œuvre des seizième au dix-huitième siècles" en janvier 1853) est énoncé une nouvelle fois, sa dynamique et sa texture étant renforcées, pour conduire l'œuvre à sa conclusion. Des irrégularités métriques, un procédé si cher à Brahms, sont enfouies plus profondément encore ici que dans l'opus 21 no 1, du fait que le thème de huit mesures alterne des mesures en 3/4 et en 4/4.

Il y a ici plus de variété tonale aussi: le thème en mode majeur est immédiatement

suivi de six variations en mode mineur avant le retour de la tonique du ré majeur à partir de la Variation 7. L'accord de tonique conclusif est de plus en plus ténu ou retenu si bien que les variations se fondent l'une dans l'autre jusqu'à ce que la structure de huit mesures cède la place dans la Variation 13 à la section finale *doppio Movimento* qui progresse tonalement, non seulement vers la tonique mineure, mais aussi vers le si bémol majeur et mineur.

L'opus 21 no 2 est antérieure à sa voisine de trois ans environ, ayant probablement pris naissance au début de 1854. L'idée de Brahms, comme il l'exprima dans une lettre à Joachim en février 1857, était de publier un opus consistant en deux pièces de variations. L'opus 21 fut finalement édité en mars 1862. Cette même année, en automne, Brahms envoya à Clara Schumann une partie des futures *Variations Paganini, op. 35*. Clara les appelait "Variations des sorcières", sans aucun doute en raison des exigences diaboliques que ces "Études" imposent au pianiste. La composition de l'opus 35 se poursuivit à Vienne pendant l'hiver 1862 – 1863.

Si Brahms contrasta fortement les deux œuvres qui constituent l'opus 21, il s'attaqua dans l'opus 35 à un autre type de problème de continuité: deux volumes de variations

sur le même thème, une fois encore regroupés sous un seul opus. Le fait que le thème est réimprimé au début du Cahier 2 donne à penser qu'il s'agit de deux "œuvres" différentes (pour le Cahier 1, voir le volume 4 de cette série); mais d'autres détails suggèrent qu'il existe une continuité entre les deux cahiers.

L'un des moyens de le mesurer est de considérer la "distance" entre variation et thème. Dans le Cahier 1, Brahms adhère très strictement aux caractéristiques harmoniques du thème de Paganini, particulièrement dans les premières variations. Par contraste, la Variation 1 du Cahier 2 se passe immédiatement de l'un des pivots du thème, le passage à la dominante à la fin de la première moitié: Brahms lui substitue la dominante (sol dièse) de la lointaine tonalité d'ut dièse mineur. C'est comme si, en tant qu'auditeurs, nous étions censé intégrer cet éloignement radical car nous connaissons déjà les prémisses, c'est-à-dire le Cahier 1; et il y a des prémisses, car le passage au sol dièse s'est déjà produit là, dans la variation conclusive (la quatorzième).

Brahms écrivit l'opus 35 en souvenir de son amitié avec le grand pianiste Carl Tausig (1841 – 1871); le manuscrit autographe contient une quinzième variation qui ne fut publiée qu'au moment de la parution du

Rapport critique (*Revisionsbericht*) sur les variations dans la première édition complète des œuvres de Brahms en 1927. Entre temps, la première édition vit le jour en janvier 1866, deux mois après la création de la pièce par Brahms à Zürich, le 25 novembre 1865.

Pièces pour piano, op. 76 no 3 et 4; op. 118 no 1 and 4

Comme mentionné dans le volume 4, l'éventail expressif que Brahms associait au terme "Intermezzo" est extrêmement large, et les quatre pièces portant ce titre extraites ici de deux recueils contribuent à l'illustrer. Les huit pièces de l'opus 76 furent éditées en deux volumes (chacun reprenant deux Intermezzi et deux Capriccios) en mars 1879. Le biographe de Brahms, Max Kalbeck, pensait que les numéros 3 et 4, respectivement en la bémol et en si bémol majeur, avaient peut-être été composés avant 1878, alors que l'ensemble de la série fut achevé dans le courant de l'été de cette année.

Les deux pièces sont fortement marquées par la prédilection de Brahms pour la complexité métrique: la syncope, par exemple, est abondamment utilisée. La Pièce no 4 est d'une harmonieuse forme binaire, avec une répétition de la première moitié et une approche magnifiquement voilée du retour

du matériau introductif dans la seconde.

La Pièce no 3 est une exquise miniature de trente mesures seulement, mais agencées avec une étonnante densité. L'ensemble de la pièce comportant 10 + 5 + 10 + 5 mesures, sa section introductive se termine dans la médiane (ut mineur), puis une section supposément centrale se contente de retourner au matériau introductif, avec des modulations dans la tonique maintenant. La section "B" se risque à un autre début, mais seulement pour une refonte, le rythme devenant maintenant plus ample et passant du 4/4 au 3/2, comme une coda.

Une copie manuscrite des six pièces constituant l'opus 118 (été 1893, éditées avec l'opus 119 en novembre de cette même année) porte le titre, biffé ensuite, de "Clavierstücke[.] Fantasien", dont le dernier terme établit un lien avec l'opus 116 (1892). Comme dans l'opus 116, la succession des pièces de l'opus 118 semble conçue pour donner l'impression d'un ensemble cohérent si elles sont jouées comme une série: elles furent créées en tant que telles à Londres le 7 mars 1894 par Ilona Eibenschütz, mais rien ne permet de dire que Brahms opposa son veto à une exécution sélective, comme sur ce CD.

Les no 1 et 6 se distinguent des autres de la série par leur plus grande complexité formelle

et par la substitution à la structure ternaire des no 2 – 5 d'une forme binaire harmonieuse qui se rapproche même de la forme sonate. Ceci est particulièrement vrai pour le no 1 qui, comme l'opus 76 no 3, se développe dans les limites d'un schéma aux proportions strictes: 10 + 10 + 10 mesures, suivies d'une coda de 12 mesures. Le début est très ambigu sur le plan tonal; en effet, ce n'est qu'à la deuxième double barre, avant la coda, que la tonalité de la mineur est nettement confirmée. Entre temps, la section centrale du no 4 fait échec à l'agitation des sections qui l'entourent et offre un autre exemple du génie brahmsien lorsqu'il s'agit de composer subtilement en canon.

**Danses hongroises, WoO 1 no 1, 3 et 5;
Deux Sarabandes, WoO 5**

Si différentes soient-elles, ces deux sélections peuvent être abordées ensemble du point de vue de Brahms et l'"altérité": d'une part, les traditions populaires hongroises et la musique tzigane (le style hongrois) que Brahms connaissait bien du fait de son amitié avec le violoniste hongrois Ede Reményi avec lequel il partit en tournée en 1853 et, d'autre part, l'historicisme qui se manifeste dans l'intérêt constant qu'il porte aux styles musicaux anciens. Les quatre cahiers de

Danses hongroises furent d'abord composés pour piano à quatre mains; la version pour deux mains parut en mars 1872, et trois de ces danses furent plus tard orchestrées. Comme Brahms disait que ces danses reprenaient des mélodies nationales réellement existantes qu'il avait trouvées et non composées, et qu'il s'était contenté de les "élever au lait et au pain", elles furent éditées en tant que pièces "arrangées" ("gesetzt") et non "composées" ("komponiert") par Brahms.

Les deux Sarabandes furent écrites au début de l'année 1854, puis en janvier – février 1855. Brahms créa la pièce en la mineur en novembre 1855 et Clara Schumann créa l'autre à Vienne en janvier 1856. L'existence de deux Gavottes et de deux Gigues (WoO 3 – 4) datant de la même période fait penser à la conception d'une suite baroque. La pièce en la mineur et l'une des deux Gavottes, allaient avoir une seconde vie dans le mouvement lent du Quintette à cordes no 1, op. 88 (1882); mais les deux Sarabandes ne furent publiées, elles, qu'en décembre 1917.

© 2015 Nicholas Marston

Traduction: Marie-Françoise de Meets

Note de l'interprète

Par quel truchement une œuvre musicale, une

pièce de théâtre ou une sculpture, nous émeut-elle ou nous conduit-elle même à réfléchir? Nous ne quittons pas une salle de concert, un théâtre ou une galerie d'art comme nous y sommes entrés. Notre vie s'en trouve à jamais métamorphosée. Du fait de la beauté et de la nature particulière de la musique, il n'est pas vraiment possible de répondre à la question posée, principalement car les réactions et les opinions de chacun divergent nécessairement. Pour ce qui est de Brahms, les avis diffèrent certes largement; il semble y avoir deux courants de pensée. Cette situation résulte-elle des sentiments qui, historiquement, divisaient les Lisztiens et les Wagnériens de ceux qui partageaient les sympathies du "vieux monde" de Brahms?

Le conflit est évidemment absurde, car Brahms était à sa manière aussi progressiste et innovateur (bien que plus discrètement) que les révolutionnaires de Weimar. Sa musique recèle les phrases les plus subtiles et émouvantes qui, de par son instrumentation, révèlent les merveilles de l'esprit humain. Souvent il y a chez lui une délicate et fragile symbiose de ce qui forme l'essence même de notre expérience de vie. Si sa musique donne vie au piano comme jamais ce ne fut le cas auparavant, avec de grands lavis riches en couleurs et en intensité, l'instrument a sa

part aussi en nous donnant accès à la musique pour y observer des rouages d'une grande magnificence.

Ce projet d'enregistrement est pour moi une chance fabuleuse d'explorer encore et encore l'univers pianistique de ce grand compositeur. Je chéris chaque phrase. J'aime chaque note.

© 2012 Barry Douglas

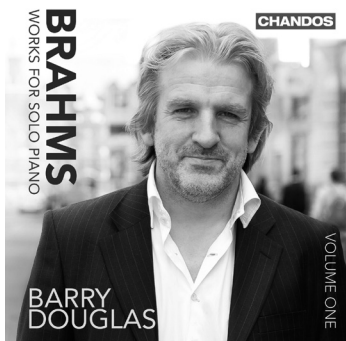
Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Depuis qu'il a remporté la médaille d'or au Concours Tchaïkovsky de Moscou en 1986, le pianiste **Barry Douglas** a développé une importante carrière internationale. En 1999, pour célébrer "la richesse du talent musical irlandais", il a fondé la Camerata Ireland, dont il est toujours le directeur artistique. Il est également directeur artistique du Clandeboy Festival. Il s'est produit en soliste avec des orchestres tels que le London Symphony Orchestra, l'Orchestre philharmonique de Radio France, le RTÉ National Symphony Orchestra, le Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, le Baltimore Symphony Orchestra, l'Orchestre philharmonique de Moscou, le Tonkünstler-Orchester Niederösterreich, le Hong Kong Philharmonic, le Tokyo Symphony Orchestra, l'Orchestre national

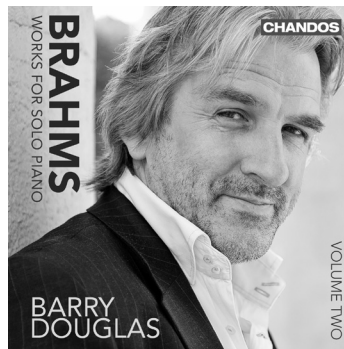
de Russie et les orchestres symphoniques de Sydney et de Melbourne. Il se produit en récital lors de tournées en Europe, aux États-Unis, en Russie et en Amérique du Sud, et a joué récemment à Saint-Petersbourg et à Moscou ainsi que dans le cadre de la série Beethoven des St Luke's / BBC Radio 3 à Londres. Tandis que sa réputation de pianiste / chef d'orchestre ne cesse de grandir il travaille régulièrement avec le RTÉ

National Symphony Orchestra, l'Orchestre philharmonique de Moscou et le Vancouver Symphony Orchestra; récemment il a aussi fait des débuts très acclamés avec l'Academy of St Martin in the Fields et l'Orchestra dei Pomeriggi Musicali à Milan. La discographie de Barry Douglas est très étendue, et il enregistre maintenant en exclusivité pour Chandos. www.barrydouglas.com, twitter.com/wbarydouglas

Also available



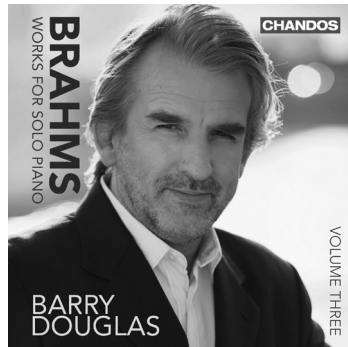
CHAN 10716 **Brahms**
Works for Solo Piano, Volume 1



CHAN 10757 **Brahms**
Works for Solo Piano, Volume 2



Also available



CHAN 10833 **Brahms**
Works for Solo Piano, Volume 3




CHAN 10857 **Brahms**
Works for Solo Piano, Volume 4


You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,
Essex CO2 8HX, UK.

E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

Steinway Model D (571 228) concert grand piano kindly made available by Jesus College Chapel, Cambridge and prepared by Marcel Kunkel of Cambridge Pianoforte

Recording producer Jonathan Cooper

Sound engineer Ralph Couzens

Assistant engineer Robert Gilmour

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue West Road Concert Hall, Cambridge; 12 and 13 April 2015

Front cover Photograph of Barry Douglas © Ekaterina Kraynova

Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2015 Chandos Records Ltd

© 2015 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10878

JOHANNES BRAHMS

(1833–1897)

WORKS FOR SOLO PIANO VOLUME FIVE

1	Intermezzo, Op. 118 No. 1	1:53
2	Sarabande, WoO 5 posth. No. 1	2:31
3-17	Variations on a Theme by Niccolò Paganini, Op. 35, Book II	10:25
18-29	Variations on an Original Theme, Op. 21 No. 1	16:38
30	Sarabande, WoO 5 posth. No. 2	3:08
31	Scherzo, Op. 4	9:15
32	Intermezzo, Op. 76 No. 3	2:14
33	Intermezzo, Op. 118 No. 4	2:53
34	Hungarian Dance, WoO 1 No. 3	2:23
35	Intermezzo, Op. 76 No. 4	2:08
36-50	Variations on a Hungarian Song, Op. 21 No. 2	6:39
51	Hungarian Dance, WoO 1 No. 1	3:02
52	Hungarian Dance, WoO 1 No. 5	2:24
	TT	67:14

BARRY DOUGLAS PIANO

© 2015 Chandos Records Ltd © 2015 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

BRAHMS: WORKS FOR SOLO PIANO, VOL. 5 – Douglas

CHANDOS
CHAN 10878

BRAHMS: WORKS FOR SOLO PIANO, VOL. 5 – Douglas

CHANDOS
CHAN 10878