

CHANDOS

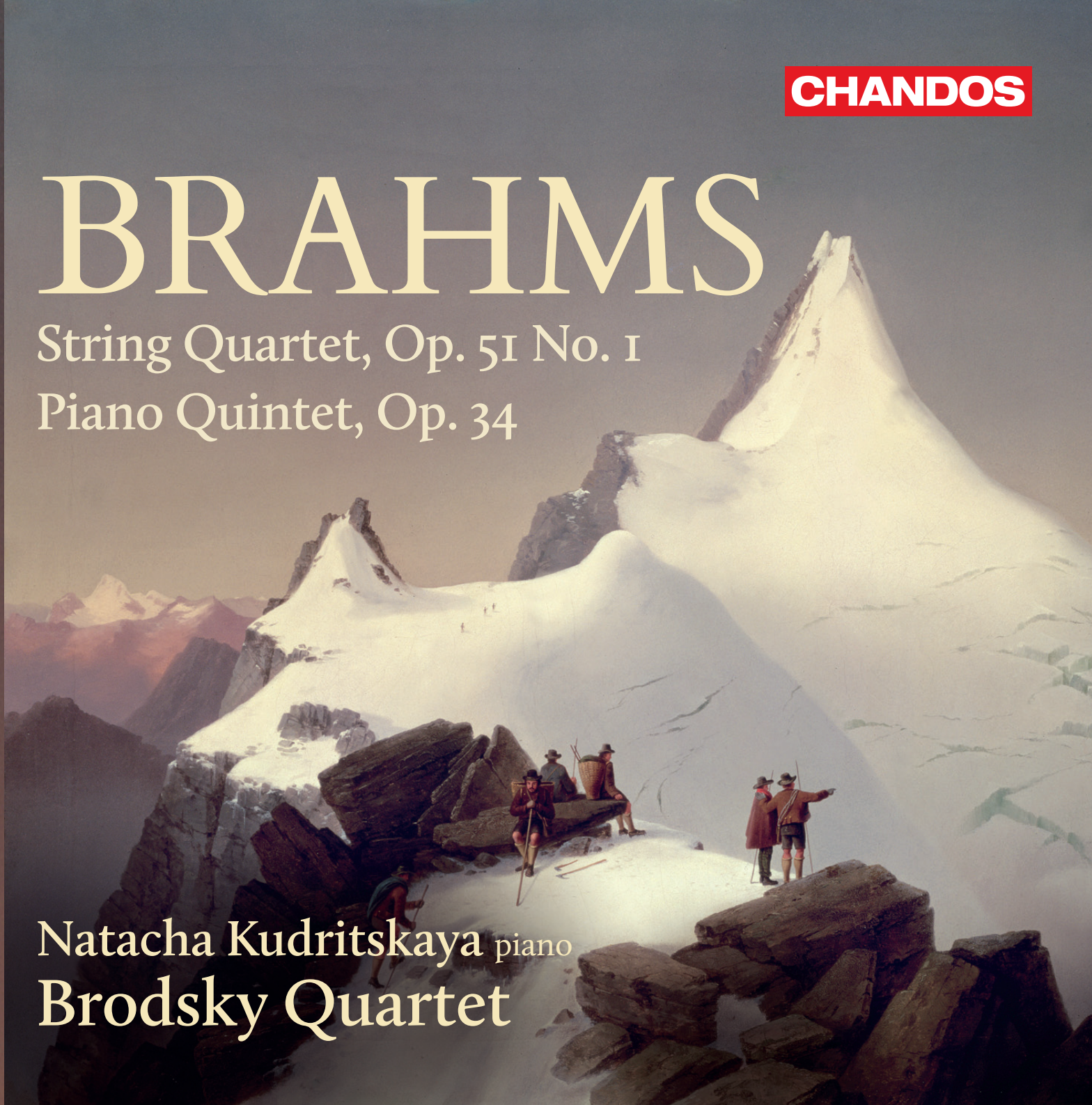
# BRAHMS

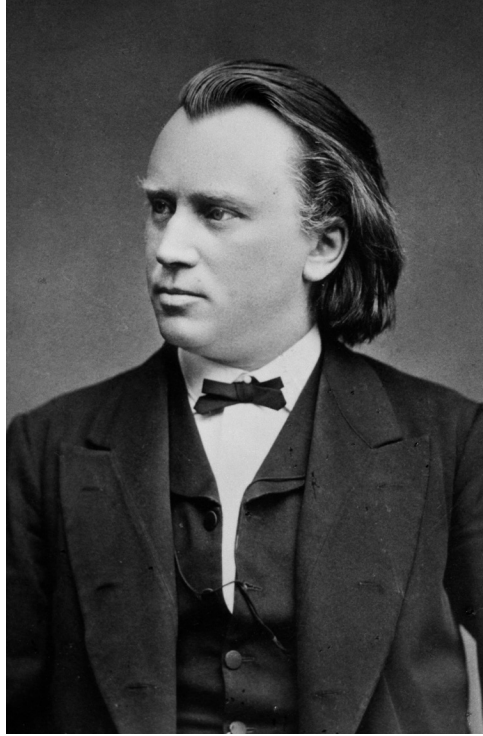
String Quartet, Op. 51 No. 1

Piano Quintet, Op. 34

Natacha Kudritskaya piano

Brodsky Quartet





Photograph by Fritz Luckhardt (1843–1894) / AKG Images, London

Johannes Brahms, Vienna, 1874

**Johannes Brahms** (1833 – 1897)

**String Quartet, Op. 51 No. 1** 33:46  
in C minor • in c-Moll • en ut mineur  
Theodor Billroth gewidmet

- |   |   |       |
|---|---|-------|
| 1 | Allegro   | 10:59 |
| 2 | Romanze. Poco Adagio  | 7:34  |
| 3 | Allegretto molto moderato e comodo – Un poco più animato –<br>Allegretto D.C. | 9:06  |
| 4 | Allegro   | 5:56  |

	<b>Quintet, Op. 34*</b>	<b>42:31</b>
	in F minor • in f-Moll • en fa mineur	
	for Piano, Two Violins, Viola, and Cello	
	Ihrer Königlichen Hoheit der Frau Prinzessin Anna von Hessen gewidmet	
5	Allegro non troppo – Poco sostenuto – Tempo I	15:24
6	Andante, un poco Adagio – [ ] – Tempo I	8:55
7	Scherzo. Allegro – Trio – Scherzo da Capo sin' al Fine	7:19
8	Finale. Poco sostenuto – Allegro non troppo – [ ] – Tempo I – Presto, non troppo	10:37
		<b>TT 76:30</b>

**Natacha Kudritskaya** piano\*

**Brodsky Quartet**

**Daniel Rowland** violin

**Ian Belton** violin

**Paul Cassidy** viola

**Jacqueline Thomas** cello

## Brahms: Piano Quintet / String Quartet No. 1

---

### **Piano Quintet in F minor, Op. 34**

'A rose by any other name would smell as sweet'; but it is often in the nature of musical material that its fullest fragrance can be released by only one specific scoring, or combination of instruments. Such is the case for the Quintet for pianoforte, two violins, viola, and cello, Op. 34 by Johannes Brahms (1833 – 1897): issued by the publisher J. Rieter-Biedermann in December 1865, this work was the third attempt by Brahms to find the correct instrumental medium for his musical ideas. He had first conceived of a string quintet, and the first three movements existed in this scoring at the latest by the summer of 1862, when Clara Schumann wrote to him, on 29 August, to say how deeply impressed she was by them, and to ask when a finale would be available. The missing movement was finished by December, when Clara, writing on the 18th, enthused about the contrast between the two main themes and the motivic interplay in the development section, and finally summed up the whole as 'in short, a masterpiece'.

The completed work evidently circulated for a while among those close to Brahms;

and another of his friends, the great violinist Joseph Joachim, criticised some of the writing, feeling that in general the work lacked 'sonorous charm', as he described it in a letter of 18 April 1863. Brahms responded positively to some of Joachim's suggestions, but eventually decided to rescore the work as a sonata for two pianos (Op. 34b). This was complete early in 1864, when Brahms and the pianist Emil Tausig gave the first performance, on 17 April, in the Musikvereinsaal in Vienna. A subsequent performance, with Brahms partnered now by Clara, in Baden-Baden in summer 1864 so entranced the Countess Anna von Hesse that the composer decided to dedicate this and the eventual piano quintet version to her, and presented her with the manuscript of the two-piano version. The Piano Quintet was first performed on 22 June 1866, at the Leipzig Konservatorium.

Brahms was by now well established as a master of the keyboard, and he also had experience of composing for piano and string ensembles: two of his three piano quartets (G minor, Op. 25 and A major, Op. 26) had appeared in 1861, and before that there

had been the Piano Trio in B, Op. 8 (first version, 1854). But the usual scoring of piano quintets had tended hitherto to be for piano plus violin, viola, cello, and double-bass, as in Schubert's 'Trouer' Quintet, D 667, of 1819, until Schumann's own Piano Quintet, Op. 44 (1842) virtually at a stroke created a 'new' nineteenth-century chamber music medium: now the piano (which during the first decades of the nineteenth century had undergone considerable technical development, resulting in instruments capable of much greater power and tone) was allied to the string quartet.

Perhaps it was only after trying his material first in an all-strings medium and then in two-piano garb that Brahms came to understand that the appropriate scoring required the combination of the two. At any rate, it was for the Schumannian combination of piano and string quartet that he was recasting his composition in October 1864, perhaps at the suggestion of Hermann Levi, who subsequently opined that anyone who did not know of the earlier scorings

would never believe that it was not originally thought out and designed for the present combination of instruments.

Clara Schumann had felt precisely that the two-piano version itself sounded like an

arrangement, and that such was the wealth of ideas contained in the material that it really required orchestral expression. There had in fact been a tradition of arranging piano concertos for piano and string quartet; and Brahms certainly knew how to conjure an orchestral texture and force from their combination.

In choosing the key of F minor Brahms would have been aware of precedents not only in his own output – the Piano Sonata, Op. 5 (1854) – but also in the music of Beethoven (the 'Appassionata' Sonata, Op. 57; String Quartet, Op. 95) and Schubert (the *Fantasia* for piano duet, D 940). Beethovenian, too, is the preoccupation with D flat, the submediant in F and a semitone above the dominant (C): for example, D flat replaces the traditional dominant (or relative major, A flat) as the second key in the first-movement exposition, though it is first established in its enharmonic minor form, as C sharp minor. The D flat – C relationship emerges most nakedly at the end of the Scherzo (itself in C minor, rather than the usual tonic key); and commentators have lost no time in pointing out the close similarity between this and the end of the finale of Schubert's String Quintet in C, D 956. There are formal parallels, too, between Schubert's finale and Brahms's own

(although the expansive slow introduction surely remembers also the opening of Beethoven's String Quartet in A minor, Op. 132).

It is in the massive coda of his finale that Brahms lays bare the D flat – C relationship for the last time, again respelling D flat as C sharp minor at the outset. The change of key and shift into 6/8 metre here immediately set up resonances not only with the Scherzo but also with the C sharp minor section in the first-movement exposition, in which triplet subdivision of the crotchet beat gives the effect of two 6/8 bars within each notated bar of common time. Meanwhile, the transformation here of the principal theme turns its Hungarian folk-like character into something far more sinister, and sets the seal on the intricate process of developing variation which stamps the work from its very opening bars onward.

**String Quartet in C minor, Op. 51 No. 1**

If the piano quintet, in Schumann's and Brahms's scoring, was still a relatively modern genre in the early 1860s, the string quartet had long been established as the most serious and weighty form of chamber music. Composers of Brahms's generation had to confront the legacy of Haydn, Mozart, and

above all Beethoven, whose late quartets, of 1824 – 26, were already canonical and unavoidable: as inhibiting as they were inspirational. Indeed, it could be argued that so very imposing was this legacy that, along with the rise of specifically romantic genres such as the tone poem and other programmatic and text-related types, it contributed to the relative recession of such classical genres in mid-century. Against this background, the two String Quartets, Op. 51 by Brahms may be regarded as evidence of his concern to revive and reinvigorate the traditional.

Understandably, then, the Op. 51 Quartets were a long time in coming. In a letter of July 1873 to their dedicatee, the distinguished surgeon and keen musician Theodor Billroth, Brahms remarked that

I am on the point of publishing string quartets – not the first, but for the first time.

This relates to his claim to another friend, Alwin Cranz, to have composed more than twenty quartets prior to Op. 51; in his famous 1853 article on Brahms, 'Neue Bahnen', Schumann had referred to string quartets which he had seen, and a work in B minor apparently existed. Brahms would seem to have taken up the genre again in the second

half of the following decade: 'Is your C minor quartet finished?' asked Joachim in a letter of December 1865; and in August the following year Clara Schumann noted in her diary that Brahms had played to her 'a string quartet in C minor'. Other enquiries from friends, and a promise by Brahms himself to Simrock in June 1869 that he would 'really strive to make one or another quartet passable', attest to his closeness to the genre in these years.

What relationship, if any, the C minor Quartet from Op. 51 had to the earlier work cannot be ascertained. Brahms's choice of key, though, inevitably brings Beethoven to mind. But whereas in his Symphony No. 1 of 1876 – here was another genre in which he needed to wrestle with his great precursor – Brahms clearly adopted the *per ardua ad astra* trajectory of Beethoven's Fifth, with its movement from C minor to C major, from darkness to light, in Op. 51 No. 1 the tonal direction is more ambivalent. The second group in the first movement moves conventionally to the relative major, E flat, but Brahms artfully alternates the major and minor modes, which results in the same mixture when this music is recapitulated later in the movement. Nonetheless, the coda turns firmly toward the major, and the movement ends there serenely. The

tonic major is likewise the setting for the recapitulated second group in the finale; but after this Brahms appends a coda that turns decisively back to the minor, which remains unchallenged to the end.

The form of the finale is worth closer attention on a number of levels. It begins off-tonic, with a fragmentary motivic figure that courts F minor rather than C and is derived from the opening theme of the first movement (the combination of rising third followed by descending diminished seventh makes the connection easily audible); this has something of a curtain-raising function before the movement proper gets under way. It reappears at the beginning of the development, as if to suggest the conventional exposition repeat, but things soon prove otherwise as the tonality shifts to A minor (there is another connection here to the first movement, the development of which moves to the same key, tritonally remote from the closing E flat of the exposition). But now development and recapitulation are fused, as Brahms brings back the transition and second group, suitably transposed as noted above. Following this comes the eventual return of the first group, heralded by the curtain-raising figure, so that recapitulation and coda are elided before a transposition of the figure,



now at last completed by a rock-solid cadence, brings the work to its close.

All the movements of Op. 51 No. 1 are shorter than those of the Piano Quintet, but it is especially the dimensions of the inner two (respectively in A flat and F minor) which give to the whole cycle its sense of classical proportion. The title 'Romanze' for the second movement betokens a simple lyrical utterance, and the movement does not disappoint. At the same time, its ninety-six bars reveal subtle complexities, too: a rigid ABAB design in which A and B are twenty-six and twenty-two bars respectively and the second utterance a variation of the first in each case. Moreover, the 'learned' principle of inversion is in play in the relationship between second and first violin at the outset; and the second violin's ascending melody in dotted rhythms is unmistakably the harbinger of the finale's opening motif, though in much tamer guise.

Op. 51 No. 1 received its first public performance at the Musikvereinssaal in Vienna on 11 December 1873; a semi-public performance of it and its companion quartet had preceded this, at the Tonkünstlerverein in Hamburg, on 29 November. This was also the month in which Simrock in Berlin published the first edition of Op. 51; Brahms's own four-hand arrangement for piano of

Op. 51 No. 1 appeared in December, while that of No. 2 came out in February the following year.

© 2016 Nicholas Marston

After attending the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine in Kiev, where her teachers included Irina Barinova and Igor Ryabov, at the age of nineteen **Natacha Kudritskaya** won a place at the Conservatoire national supérieur de musique et de danse in Paris, studying simultaneously at both these institutions and graduating with the highest distinctions and honours. Four personalities left a particular imprint on her pianistic technique: Alain Planès, Jacques Rouvier, Ferenc Rados, and Henri Barda. The encounter with the music of Jean-Philippe Rameau proved a turning point in her approach to pianism. She devoted 2009 to several international competitions, embarked on a project to refine her technique, gave her first recitals, and began a lasting engagement with chamber music. In that year she was also invited to perform at prominent festivals and concert halls across Europe, including the Opéra Comique and Cité de la musique in Paris, Wigmore Hall in London, Sheldonian Theatre in Oxford,

Menuhin Festival in Gstaad, Concertgebouw in Bruges, Flagey in Brussels, La Grange de Meslay, and chamber music festivals in Davos, Switzerland and Kuhmo, Finland. Natacha Kudritskaya regularly returns to Ukraine. The events of 2014 gave a particular meaning to her homecoming in February 2015, a year in which the piano became a symbol of revolution as a peaceful answer to military power. Soon thereafter, she began a tour across Ukraine, visiting Lviv, Kharkiv, Donetsk, Sievierodonetsk, Luhansk, and Kiev.

Since its formation in 1972 the **Brodsky Quartet** has performed more than 3000 concerts on the major concert stages of the world and has released more than sixty recordings. A natural curiosity and insatiable desire to explore have propelled the group in many artistic directions and continue to ensure it not only a place at the very forefront of the international chamber music scene

but also a rich and varied musical existence. Its members share a love and mastery of the traditional string quartet repertoire that are evident from their highly acclaimed performances of works by composers right across the genre, as well as from their extensive, award-winning discography. They are also widely celebrated for their pioneering work with a diverse range of performing artists, while their collaboration with many distinguished composers has given them an unrivalled opportunity to influence and inspire some of the newest work for string quartet. Their passion to embrace 'all good music' has been the driving force behind their success and has kept their approach fresh and their enthusiasm high over the past forty years. The Brodsky Quartet's energy and craftsmanship have attracted numerous awards and accolades worldwide, while ongoing educational work provides a vehicle for passing on experience and staying in touch with the next generation. [www.brodskyquartet.co.uk](http://www.brodskyquartet.co.uk)



Sandrine Expilly

Natacha Kudritskaya

## Brahms: Klavierquintett / Streichquartett Nr. 1

---

### **Klavierquintett in f-Moll op. 34**

“Was uns Rose heißt, wie es auch hieße, würde lieblich duften”; häufig liegt es aber in der Natur des musikalischen Materials, dass es seinen vollen Duft nur in einer ganz bestimmten Besetzung oder Kombination von Instrumenten entfaltet. Dies gilt auch für das Quintett für Klavier, zwei Violinen, Viola und Violoncello op. 34 von Johannes Brahms (1833 – 1897): Das im Dezember 1865 von dem Verleger J. Rieter-Biedermann publizierte Werk war Brahms’ dritter Versuch, für seine musikalischen Ideen das richtige instrumentale Medium zu finden. Er hatte zunächst an ein Streichquintett gedacht, und die ersten drei Sätze in dieser Besetzung lagen spätestens im Sommer 1862 vor; Clara Schumann schrieb ihm am 29. August, wie tief beeindruckt sie von dieser Musik sei und fragte nach, wann ein Finale vorliegen würde. Der noch fehlende Satz wurde im Dezember vollendet, und Clara zeigte sich in einem Brief vom 18. Dezember begeistert über den Kontrast zwischen den beiden Hauptthemen und das motivische Wechselspiel in der Durchführung, um das

Werk schließlich zusammenfassend mit den Worten zu bewerten: “kurz, eben ganz meisterlich”.

Die vollständige Komposition kursierte anscheinend eine Zeitlang in Brahms’ unmittelbarem Umfeld, und ein anderer Freund, der große Violinvirtuose Joseph Joachim, kritisierte an manchen Stellen die Behandlung der Instrumente, da er fand, dass es dem Werk insgesamt an “Klangreiz” mangle, wie er es in einem Brief vom 18. April 1863 ausdrückte. Brahms ging auf einige von Joachims Vorschlägen ein, beschloss aber schließlich, das Werk in eine Sonate für zwei Klaviere umzuwandeln (op. 34b). Diese wurde Anfang des Jahres 1864 vollendet, und am 17. April spielte Brahms gemeinsam mit dem Pianisten Emil Tausig die Uraufführung im Wiener Musikvereinsaal. Von einer weiteren Aufführung, bei der Brahms im Sommer 1864 gemeinsam mit Clara Schumann in Baden-Baden auftrat, zeigte sich die Landgräfin Anna von Hessen derart bezaubert, dass der Komponist beschloss, ihr diese und die später entstandene Fassung

für Klavierquintett zu widmen und ihr das Manuskript der Fassung für zwei Klaviere übereignete. Das Klavierquintett wurde am 22. Juni 1866 im Leipziger Konservatorium uraufgeführt.

Brahms hatte sich inzwischen als ein Meister der Klaviermusik etabliert und auch im Komponieren für Klavier und Streicher-Ensembles hatte er Erfahrung gesammelt: Zwei seiner drei Klavierquartette (in g-Moll op. 25 und in A-Dur op. 26) waren 1861 erschienen und davor hatte er das Klaviertrio in H-Dur op. 8 geschrieben (Erstfassung 1854). Allerdings war die übliche Besetzung für Klavierquintette bis dahin meist die für Klavier plus Violine, Viola, Violoncello und Kontrabass gewesen – wie in Schuberts Forellenquintett D 667 von 1819 –, bis Schumann mit seinem Klavierquintett op. 44 (1842) praktisch mit einem Schlag ein „neues“ für das neunzehnte Jahrhundert gültige kammermusikalisches Medium schuf: Nun gesellte sich ein Streichquartett zum Klavier (das in den ersten Jahrzehnten nach 1800 beträchtliche technische Entwicklungen durchlaufen hatte, als deren Resultat Instrumente mit wesentlich größerer Kraft und Klangstärke gebaut wurden).

Vielleicht begriff Brahms erst, nachdem er sein musikalisches Material in einer reinen

Streicherumsetzung und dann in einer Version für zwei Klaviere ausprobiert hatte, dass die richtige Besetzung eine Kombination von beidem verlangte. Jedenfalls schrieb er seine Komposition im Oktober 1864 für die Schumannsche Kombination von Klavier und Streichquartett um – möglicherweise auf Anraten von Hermann Levi, der später äußerte,

wer es nicht unter den früheren Firmen Streichquintett und Sonate kennt, der wird nicht glauben, daß es für andere Instrumente gedacht und geschrieben ist.

Clara Schumann hatte genau gespürt, dass die Fassung für zwei Klaviere selbst wie ein „arrangiertes Werk“ klang und dass „die Gedanken über ein ganzes Orchester ausgestreut werden müßten“. Tatsächlich hatte es eine Tradition der Bearbeitung von Klavierkonzerten für Klavier und Streichquartett gegeben; und Brahms wusste sehr genau, wie man aus dieser Zusammenstellung einen kraftvollen orchestralen Satz zauberte.

Indem er die Tonart f-Moll wählte, wird Brahms sich der Vorbilder nicht nur in seinem eigenen Schaffen – die Klaviersonate op. 5 (1854) – bewusst gewesen sein, sondern auch in der Musik von Beethoven (die „Appassionata“-Sonate op. 57, das

Streichquartett op. 95) und Schubert (Fantasie für Klavierduo D 940). Ebenfalls an Beethoven erinnert die Vorliebe für Des, der unteren Medianten von F, zugleich einen Halbton über der Dominante (C) gelegen: Zum Beispiel ersetzt Des-Dur die traditionelle Dominante (oder die Paralleltönart As-Dur) als zweite Tonart in der Exposition des ersten Satzes, obwohl sie zunächst in ihrer enharmonischen Mollform als cis-Moll etabliert wird. Die Beziehung Des – C tritt am deutlichsten am Ende des Scherzo hervor (das selbst in c-Moll anstelle der üblichen Grundtonart steht); und Kritiker haben nicht versäumt, auf die große Ähnlichkeit zwischen diesem Schluss und dem Ende des Finales von Schuberts Streichquintett in C-Dur D 956 hinzuweisen. Es bestehen auch formale Parallelen zwischen Schuberts Finale und dem von Brahms (wobei die ausgedehnte langsame Einleitung sicherlich auch an die Eröffnung von Beethovens Streichquartett in a-Moll op. 132 erinnert).

In der wichtigen Coda seines Finales legt Brahms ein letztes Mal die Beziehung zwischen Des und C offen, wobei er erneut gleich zu Beginn Des nach cis-Moll umdeutet. Der Tonartenwechsel und die Änderung des Metrums in den 6/8-Takt erzeugen hier

unmittelbare Rückkoppelungen nicht nur mit dem Scherzo, sondern auch mit dem cis-Moll-Abschnitt in der Exposition des ersten Satzes, in dem die triolische Aufspaltung des Viertelpulses innerhalb jedes notierten Viervierteltakts den Eindruck von zwei 6/8-Takten bewirkt. Zugleich verwandelt die Umformung des ersten Themas hier den an ungarische Volksmusik erinnernden Charakter in etwas wesentlich Düsteres und besiegelt den komplexen Prozess der entwickelnden Variation, der dem Werk von den allerersten Takten an seinen Stempel aufdrückt.

#### **Streichquartett in c-Moll op. 51 Nr. 1**

Während das Klavierquintett in der Behandlung von Schumann und Brahms in den frühen 1860er Jahren noch eine vergleichsweise junge Gattung war, war das Streichquartett seit langem als die ernsthafteste und gewichtigste Form der Kammermusik etabliert. Komponisten von Brahms' Generation mussten sich mit dem Erbe Haydns, Mozarts und vor allem Beethovens auseinandersetzen, dessen späte Quartette aus den Jahren 1824 – 1826 bereits zum Kanon zählten und nicht ignoriert werden konnten – damit stellten sie ebenso Hemmnis wie Inspirationsquelle dar. In der

Tat könnte man argumentieren, dieses Erbe sei derart überwältigend gewesen, dass es neben dem Aufstieg spezifisch romantischer Gattungen wie der Tondichtung und anderer programmatischer und textbezogener Typen zu dem relativen Rückgang solch klassischer Gattungen um die Mitte des Jahrhunderts beigetragen hat. Vor diesem Hintergrund könnte man die beiden Streichquartette op. 51 von Brahms als ein Zeugnis seiner Bemühungen um die Wiederbelebung und Stärkung der traditionellen Gattung betrachten.

So ist auch verständlich, dass die Entstehung der Quartette op. 51 geraume Zeit beanspruchte. In einem Brief vom Juli 1873 an ihren Widmungsempfänger, den herausragenden Chirurgen und leidenschaftlichen Musiker Theodor Billroth bemerkte Brahms:

Ich bin im Begriff, nicht die ersten,  
aber zum ersten Male Streichquartette  
herauszugeben.

Dies bezieht sich auf seine Äußerung einem anderen Freund, Alwin Cranz, gegenüber, er habe vor op. 51 "bereits über zwanzig Streichquartette" komponiert; auch Schumann hatte sich in seinem berühmten Artikel über Brahms aus dem Jahr 1853 "Neue Bahnen" auf Streichquartette bezogen,

die er gesehen hatte, und es scheint ein Werk in h-Moll gegeben zu haben. In der zweiten Hälfte des folgenden Jahrzehnts griff Brahms die Gattung anscheinend wieder auf: "Ist Dein Streichquartett in c-moll fertig?" fragte Joachim in einem Brief vom Dezember 1865; und im August des folgenden Jahres notierte Clara Schumann in ihrem Tagebuch, dass Brahms ihr "ein Streichquartett in c-moll" vorgespielt habe. Weitere Nachfragen von Freunden sowie sein Versprechen gegenüber Simrock im Juni 1869, er wolle sich "recht anstrengen, um ein und das andere [Streichquartett] passabel zu machen", bezeugen seine intensive Beschäftigung mit der Gattung in diesen Jahren.

Welche Art von Beziehung – falls überhaupt – zwischen dem c-Moll-Quartett aus op. 51 und dem früheren Werk bestand, lässt sich nicht feststellen. Brahms' Wahl der Tonart erinnert jedoch unweigerlich an Beethoven. Doch während Brahms in seiner Ersten Sinfonie aus dem Jahr 1876 – einer weiteren Gattung, in der er sich mit seinem großen Vorläufer zu messen hatte – eindeutig das Prinzip "per ardua ad astra" von Beethovens Fünfter mit ihrer Entwicklung von c-Moll nach C-Dur – vom Dunkel zum Licht – übernahm, ist die tonartliche Ausrichtung in op. 51 / 1 ambivalenter. Die

zweite Themengruppe des ersten Satzes moduliert konventionell zur Paralleltonart Es-Dur, doch Brahms alterniert kunstvoll zwischen Dur und Moll, woraus sich beim Wiederaufgreifen des Materials in der Reprise dieselbe Mischung ergibt. Die Coda allerdings wendet sich eindeutig nach Dur, wo der Satz sein heiteres Ende findet. Die Durtonika wird auch für die Reprise der zweiten Themengruppe im Finale verwendet; allerdings fügt Brahms hier noch eine Coda an, die sich entschieden zurück nach Moll wendet, wo sie bis zum Ende unangefochten verharrt.

Auch formal verdient das Finale in verschiedener Hinsicht genauere Aufmerksamkeit. Dieses beginnt außerhalb der Tonika mit einer fragmentarischen motivischen Figur, die sich anstelle von c-Moll in Richtung f-Moll bewegt und vom Eröffnungsthema des ersten Satzes abgeleitet ist (die Kombination einer aufsteigenden Terz gefolgt von einer verminderten Septime macht diese Verbindung deutlich hörbar); dies hat die Funktion einer Vorbemerkung, bevor der eigentliche Satz beginnt. Die Figur taucht erneut am Anfang der Durchführung auf, als solle hier eine konventionelle Wiederholung der Exposition angedeutet werden, doch die Dinge entwickeln sich

schon bald in anderer Richtung, da sich das tonale Zentrum nach a-Moll verlagert (womit eine weitere Verbindung zum ersten Satz gezogen wird, dessen Durchführung dieselbe Tonart anstrebt, die zum abschließenden Es-Dur der Exposition im Abstand eines Tritonus steht). Nun verschmelzen jedoch Durchführung und Reprise miteinander, indem Brahms die Überleitung und zweite Themengruppe wiederkehren lässt – wie oben angemerkt, in passender Weise transponiert. Hierauf folgt schließlich die Wiederkehr der ersten Themengruppe, die von der einleitenden Figur angekündigt wird, so dass Wiederholung und Coda übersprungen werden, bevor eine Transposition der Figur nun durch den Zusatz einer felsenfesten Kadenz vollendet wird und das Werk beschließt.

Alle Sätze von op. 51 / 1 sind kürzer als die des Klavierquintetts, doch besonders die Dimensionen der beiden Binnensätze (in As-Dur bzw. f-Moll) verleihen dem ganzen Zyklus den Anschein klassischer Proportionen. Der Titel "Romanze" des zweiten Satzes verweist auf eine einfache lyrische Äußerung, und der Satz enttäuscht diese Erwartung nicht. Zugleich offenbart seine sechsundneunzig Takte auch eine subtile Komplexität: Eine strenge ABAB-



Struktur, in der A und B sechsundzwanzig bzw. zweiundzwanzig Takte umfassen und die Wiederholung jeweils eine Variante darstellt. Außerdem spielt das "intellektuelle" Prinzip der Umkehrung anfangs eine Rolle in der Beziehung zwischen der zweiten und ersten Violine; und die aufsteigende Melodie der zweiten Violine in punktierten Rhythmen kündigt unmissverständlich das Eröffnungsmotiv des Finale an, allerdings in deutlich gezähmter Gestalt.

Die erste öffentliche Aufführung von op. 51 / 1 fand am 11. Dezember 1873 im Wiener Musikvereinssaal statt; davor hatte es bereits am 29. November eine halböffentliche Darbietung der Komposition und ihres Schwesterwerks im Hamburger Tonkünstlerverein gegeben. Im selben Monat brachte Simrock in Berlin auch die Erstausgabe von op. 51 heraus; Brahms' eigene vierhändige Klavierbearbeitung von op. 51 / 1 erschien im Dezember, während die von Nr. 2 im Februar des folgenden Jahres herauskam.

© 2016 Nicholas Marston  
Übersetzung: Stephanie Wollny

**Natacha Kudritskaya** besuchte zunächst die Nationale Musikakademie der Ukraine Peter Tschaikowsky in Kiew, wo Irina Barinova

und Igor Ryabov zu ihren Lehrern zählten; im Alter von neunzehn Jahren gewann sie zudem einen Studienplatz am Conservatoire national supérieur de musique et de danse in Paris. Sie studierte gleichzeitig an beiden Institutionen und schloss ihre Ausbildung mit den höchsten Auszeichnungen ab. Ihre Klaviertechnik wurde von vier Persönlichkeiten besonders geprägt – Alain Planès, Jacques Rouvier, Ferenc Rados und Henri Barda. Die Begegnung mit der Musik von Jean-Philippe Rameau stellte einen Wendepunkt in ihrer Auffassung des Klavierspiels dar. 2009 nahm sie an verschiedenen internationalen Wettbewerben teil, arbeitete an der Verfeinerung ihrer Technik, gab ihre ersten Recitals und entdeckte ihre Liebe zur Kammermusik. Im selben Jahr erhielt sie ihre ersten Einladungen zu Auftritten auf den Bühnen prominenter Festivals und Konzertsäle in ganz Europa, darunter die Opéra Comique und Cité de la musique in Paris, die Londoner Wigmore Hall, das Sheldonian Theatre in Oxford, das Menuhin Festival in Gstaad, das Concertgebouw in Brügge, das Flagey in Brüssel, La Grange de Meslay sowie Kammermusik-Festivals in Davos und in Kuhmo (Finnland). Natacha Kudritskaya kehrt regelmäßig in die Ukraine zurück. Die Ereignisse von 2014 verliehen ihrer Heimkehr

im Februar 2015 besondere Bedeutung – in diesem Jahr wurde das Klavier zu einem Symbol der Revolution als friedliche Antwort auf die eskalierende militärische Aggression. Bald darauf unternahm sie eine Tournee durch die Ukraine, in deren Verlauf sie Lwiw, Charkiw, Donezk, Sjewjerodonezk, Luhansk und Kiew besuchte.

Seit seiner Gründung im Jahre 1972 ist das **Brodsky Quartett** in mehr als 3000 Konzerten auf den wichtigsten Konzertbühnen der ganzen Welt aufgetreten und hat über sechzig Aufnahmen auf den Markt gebracht. Natürliche Neugier und unersättlicher Forschungsdrang haben dem Ensemble den Weg in viele künstlerische Richtungen gewiesen und sichern ihm immer noch nicht nur einen Platz an der vordersten Front der internationalen Kammermusikszene, sondern auch eine reiche und vielfältige musikalische Existenz. Seine Mitglieder verbindet die Liebe und Beherrschung des traditionellen Repertoires für Streichquartett, was sich

sowohl in ihren gefeierten Aufführungen der Werke von Komponisten des gesamten Genres als auch in ihrer umfangreichen, preisgekrönten Diskographie niederschlägt. Sie sind weiterhin berühmt für ihre bahnbrechende Arbeit mit den verschiedenartigsten darstellenden Künstlern, während die Zusammenarbeit mit vielen bedeutenden Komponisten ihnen die unvergleichliche Möglichkeit eingeräumt hat, einige der neusten Werke für Streichquartett zu beeinflussen und zu inspirieren. Ihre Leidenschaft für "alle gute Musik" ist der Motor ihres Erfolgs und hat im Laufe der letzten vierzig Jahre dafür gesorgt, dass ihre Herangehensweise frisch und ihr Enthusiasmus groß geblieben sind. Das Brodsky Quartett ist für seine Energie und sein Können weltweit mit zahlreichen Preisen und Auszeichnungen geehrt worden, während kontinuierliche Bildungsarbeit dem Ensemble die Möglichkeit bietet, die eigenen Erfahrungen weiterzugeben und den Kontakt mit der nächsten Generation aufrechtzuerhalten.  
[www.brodskyquartet.co.uk](http://www.brodskyquartet.co.uk)



Brodsky Quartet

Eric Richmond

## Brahms: Quintette avec piano / Quatuor à cordes no 1

---

**Quintette avec piano en fa mineur, op. 34**  
“Une rose sous un autre nom sentirait tout aussi bon”; mais il est souvent dans la nature d’un matériau musical de ne libérer pleinement son parfum que par une instrumentation spécifique, ou une combinaison particulière d’instruments. Tel est le cas du Quintette pour piano, deux violons, alto et violoncelle, op. 34, de Johannes Brahms (1833 – 1897): publié par l’éditeur J. Rieter-Biedermann en décembre 1865, cette œuvre était la troisième tentative de Brahms pour trouver la formation instrumentale convenant exactement à ses idées musicales. Il avait d’abord conçu un quintette à cordes et les trois premiers mouvements existaient sous cette forme au plus tard pendant l’été 1862, quand Clara Schumann lui écrivit le 29 août pour lui dire combien elle avait été impressionnée par ceux-ci, et pour lui demander quand le finale serait disponible. Le mouvement manquant fut terminé en décembre quand Clara, écrivant le 18, déclara son enthousiasme pour le contraste entre les deux thèmes principaux et l’interaction motivique dans la section du

développement, et résumant l’ensemble “en bref, un chef-d’œuvre”.

La partition complète circula pendant un temps parmi les amis intimes de Brahms; et un autre de ses amis, le grand violoniste Joseph Joachim, critiqua certains aspects de l’écriture, estimant que l’œuvre manquait généralement de “charme sonore”, selon les termes qu’il employa dans une lettre datée du 18 avril 1863. Brahms répondit de manière positive à plusieurs des suggestions de Joachim, mais décida finalement de réinstrumenter l’œuvre sous la forme d’une Sonate pour deux pianos (op. 34b). Brahms et le pianiste Emil Tausig donnèrent la création de cette version, terminée au début de 1864, le 17 avril à la Musikvereinsaal de Vienne. Une autre exécution, avec Brahms et Clara Schumann à Baden-Baden pendant l’été 1864, enthousiasma tant la comtesse Anna von Hesse que le compositeur décida de lui dédier la Sonate et, plus tard, la version finale pour quintette avec piano, et lui présenta le manuscrit de la version pour deux pianos. Le Quintette avec piano fut créé le 22 juin 1866 au Conservatoire de Leipzig.

Brahms était maintenant bien établi comme un maître du clavier, et avait également eu l'expérience de composer pour piano et ensembles à cordes: deux de ses trois quatuors avec piano (sol mineur, op. 25, et la majeur, op. 26) avait été publié en 1861, et avant ceux il avait écrit le Trio avec piano en si majeur, op. 8 (première version, 1854). Cependant, l'instrumentation habituelle des quintettes avec piano avait eu tendance jusque-là à être pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse, comme dans le cas du Quintette "La Truite", D 667, de Schubert (1819). Schumann, avec son Quintette avec piano, op. 44 (1842), inventa pratiquement d'un seul coup une "nouvelle" formation de musique de chambre du dix-neuvième siècle: maintenant le piano (qui pendant les premières décennies du siècle avait connu des développements techniques considérables ayant pour résultat des instruments capables d'une plus grande puissance et qualité sonore) était allié à un quatuor à cordes.

C'est peut-être après avoir essayé son matériau d'abord avec un ensemble entièrement à cordes, puis avec deux pianos que Brahms a compris que l'instrumentation appropriée demandait la combinaison des deux. En tout cas, c'est pour la combinaison schumanienne piano et quatuor à cordes

qu'il refondit sa composition en octobre 1864, peut-être sur la suggestion d'Hermann Levi, qui dira plus tard que quiconque ne connaissant pas les versions antérieures ne pourrait jamais croire qu'il n'avait pas été à l'origine pensé et conçu pour la présente combinaison d'instruments.

Clara Schumann avait senti précisément que la version pour deux pianos sonnait comme un arrangement, et qu'une telle richesse d'idées contenue dans le matériau nécessitait réellement une expression orchestrale. Il existait en fait une tradition d'arrangements de concertos pour piano pour piano et quatuor à cordes; et Brahms savait assurément comment conjurer de leur combinaison une texture et une puissance orchestrales.

En choisissant la tonalité de fa mineur, Brahms devait être conscient de certains précédents non seulement dans sa propre production – la Sonate pour piano, op. 5 (1854) –, mais également dans la musique de Beethoven (la Sonate "Appassionata", op. 57, le Quatuor à cordes, op. 95) et de Schubert (la *Fantasia* pour piano à quatre mains, D 940). Beethovénienne également est sa préoccupation avec ré bémol, la sus-dominante de fa et un demi-ton au-dessus de la dominante (ut): par exemple, ré bémol remplace la traditionnelle dominante (ou relative majeure,

la bémol) comme seconde tonalité dans l'exposition du premier mouvement, bien qu'elle soit d'abord établie dans sa forme enharmonique, ut dièse mineur. La relation ré bémol – ut émerge de la manière la plus nue à la fin du Scherzo (lui-même en ut mineur plutôt que la tonique habituelle); et des commentateurs n'ont pas perdu de temps à souligner une étroite similarité entre ceci et le finale du Quintette à cordes en ut majeur, D 956, de Schubert. Il existe par ailleurs des parallèles formels entre le finale de Schubert et celui de Brahms (bien que la longue introduction lente se rappelle sûrement aussi du début du Quatuor à cordes en la mineur, op. 132, de Beethoven).

C'est dans la massive coda de son finale que Brahms laisse à nu le rapport ré bémol – ut pour la dernière fois, de nouveau en écrivant ut dièse mineur pour ré bémol au début. Le changement de tonalité et le passage dans la mesure à 6/8 produisent immédiatement des échos non seulement avec le Scherzo, mais aussi avec la section en ut dièse mineur de l'exposition du premier mouvement, dans laquelle la subdivision en triolets de la pulsation en noire produit l'effet de deux mesures à 6/8 à l'intérieur de chaque mesure notée à 4/4. Pendant ce temps, la transformation ici du thème principal donne

à son caractère de folklore hongrois quelque chose de bien plus sinistre, et met le sceau sur le processus complexe de variation développée qui marque l'œuvre dès ses toutes premières mesures.

#### **Quatuor à cordes en ut mineur, op. 51 no 1**

Si le quintette avec piano, dans l'instrumentation de Schumann et de Brahms, était encore un genre relativement moderne au début des années 1860, le quatuor à cordes était depuis longtemps établi comme la forme de musique de chambre la plus sérieuse et la plus importante. Les compositeurs de la génération de Brahms durent se confronter à l'héritage de Haydn, Mozart et surtout Beethoven, dont les derniers quatuors, de 1824 – 1826, faisaient déjà partie du canon et étaient incontournables: tout autant paralysants qu'inspirateurs. En effet, il est pensable que cet héritage était si impressionnant que, avec la naissance de genres spécifiquement romantiques tels que le poème symphonique et d'autres types à programme ou liés à un texte, il contribua à la relative récession de tels genres classiques au milieu du siècle. Dans ce contexte, les deux Quatuors à cordes, op. 51, de Brahms peuvent être considérés comme une preuve de sa volonté de relancer

la tradition et de lui donner une nouvelle vigueur.

Il n'est donc pas étonnant que les Quatuors, op. 51, furent longs à venir. Dans une lettre du mois de juillet 1873 à leur dédicataire, l'éminent chirurgien et musicien enthousiaste Theodor Billroth, Brahms remarqua que

Je suis sur le point de publier des quatuors à cordes – pas les premiers, mais pour la première fois.

Ceci fait écho à ce qu'il avait dit à un autre ami, Alwin Craz, affirmant qu'il avait composé plus de vingt quatuors avant ceux de l'op. 51; dans son célèbre article de 1853 consacré à Brahms, "Neue Bahnen", Schumann fait allusion à des quatuors à cordes qu'il avait vus, et apparemment une œuvre en si mineur existait. Brahms semblerait s'être remis au genre pendant la seconde moitié de la décennie suivante: "Est-ce que ton quatuor en ut mineur est terminé?" lui demanda Joachim dans une lettre de décembre 1865; et en août de l'année suivante, Clara Schumann nota dans son journal intime que Brahms lui avait joué "un quatuor à cordes en ut mineur". D'autres demandes d'amis, et la promesse de Brahms à Simrock en juin 1869 qu'il va donc "faire un effort pour rendre l'un ou l'autre [quatuor]

passable" atteste de sa proximité avec le genre pendant ces années.

Il n'est pas possible d'établir la relation, s'il en est une, entre le Quatuor en ut mineur, op. 51, et l'œuvre antérieure. Le choix de sa tonalité fait toutefois songer inévitablement à Beethoven. Mais tandis que dans sa Symphonie no 1 de 1876 – un autre genre avec lequel il dut lutter avec son grand prédécesseur – Brahms adopta clairement la trajectoire *per ardua ad astra* de la Cinquième Symphonie de Beethoven, avec son mouvement passant d'ut mineur à ut majeur, allant des ténèbres à la lumière, dans l'op. 51 no 1 la direction tonale est plus ambivalente. Le second groupe dans le premier mouvement module de manière conventionnelle vers le relatif majeur, mi bémol, mais Brahms fait magistralement alterner les modes mineurs et majeurs, et produit le même mélange quand cette musique est réexposée plus tard dans le mouvement. Cependant, la coda se tourne résolument vers le majeur, et le mouvement se termine ainsi dans la sérénité. La tonique majeure est également la tonalité dans laquelle prend place la réexposition du second groupe dans le finale; mais ensuite Brahms ajoute une coda se tournant résolument vers le mode mineur, qui demeure incontesté jusqu'à la fin.

La forme du finale mérite une plus grande attention sur plusieurs niveaux. Il commence hors tonique avec un fragment motivique qui s'oriente vers fa mineur plutôt qu'ut mineur, et qui dérive du thème d'ouverture du premier mouvement (la combinaison tierce ascendante suivie d'une septième diminuée descendante rend le rapport facilement audible); cela possède quelque chose d'un lever de rideau avant que le mouvement proprement dit ne commence. Il réapparaît au début du développement, comme pour suggérer la reprise habituelle de l'exposition, mais bientôt le résultat se révèle autre quand la tonalité module en la mineur (il y a ici un autre lien avec le premier mouvement, dont le développement module dans la même tonalité, éloignée d'un triton de la conclusion en mi bémol majeur de l'exposition). Mais maintenant le développement et la réexposition fusionnent quand Brahms réintroduit la transition et le second groupe, convenablement transposés comme indiqué ci-dessus. Après cela vient le retour du premier groupe, annoncé par la figure du lever de rideau, de sorte que la réexposition et la coda subissent une fusion avant une transposition de la figure qui, maintenant enfin complétée par une solide cadence, conduit l'œuvre à sa fin.

Les mouvements de l'op. 51 no 1 sont tous plus courts que ceux du Quintette avec piano, mais c'est surtout les dimensions des deux mouvements centraux (respectivement en la bémol et en fa mineur) qui confèrent au cycle en son entier une impression de proportion classique. Le titre "Romanze" du deuxième mouvement présage une déclaration lyrique simple, et il ne déçoit pas. En même temps, ses quatre-vingt-seize mesures révèlent également des complexités subtiles: un schéma rigide ABAB dans lequel A et B sont de vingt-six et vingt-deux mesures respectivement, la seconde déclaration une variation de la première dans chaque cas. En outre, le principe "savant" de l'inversion est appliqué dans le rapport entre le premier et le second violon au début; et la mélodie ascendante en rythmes pointés du second violon est incontestablement le signe avant-coureur du motif qui ouvre le finale, quoique sous une forme beaucoup plus retenue.

Le Quatuor, op. 51 no 1, fut joué pour la première fois en public à la Musikvereinsaal de Vienne le 11 décembre 1873; une exécution semi-publique de l'œuvre et de son compagnon le Quatuor, op. 51 no 2, avait eu lieu auparavant au Tonkünstlerverein de Hambourg le 29 novembre. C'est également ce mois-là que Simrock publia à Berlin la



première édition de l'op. 51; l'arrangement pour piano à quatre mains de Brahms de l'op. 51 no 1 parut en décembre, tandis que celui du no 2 fut publié en février de l'année suivante.

© 2016 Nicholas Marston  
Traduction: Francis Marchal

Après être entrée à l'Académie Tchaïkovski de Kiev où ses professeurs ont été notamment Irina Barinova et Igor Ryabov, **Natacha Kudritskaya** a été admise à l'âge de dix-neuf ans au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, poursuivant ainsi sa formation simultanément dans ces deux établissements et obtenant les plus hautes distinctions. Quatre personnalités ont laissé une empreinte particulière sur sa technique pianistique: Alain Planès, Jacques Rouvier, Ferenc Rados et Henri Barda. Sa rencontre avec la musique de Jean-Philippe Rameau a marqué un tournant dans son approche du piano. Elle a consacré l'année 2009 à plusieurs concours internationaux et au perfectionnement de sa technique; elle a également donné ses premiers récitals et commencé un engagement durable avec la musique de chambre. La même année, elle a été invitée à se produire dans

d'importants festivals et salles de concert à travers l'Europe, incluant l'Opéra Comique et la Cité de la musique à Paris, le Wigmore Hall de Londres, le Sheldonian Theatre d'Oxford, le Festival Menuhin à Gstaad, le Concertgebouw de Bruges, le Flagey à Bruxelles, La Grange de Meslay, et les festivals de musique de chambre de Davos en Suisse, et Kuhmo en Finlande. Natacha Kudritskaya retourne régulièrement en Ukraine. Les événements de 2014 ont donné une signification particulière à son retour au pays en février 2015, une année où le piano est devenu un symbole révolutionnaire comme une réponse pacifique au pouvoir militaire. Peu après, elle a commencé une tournée à travers toute l'Ukraine, visitant Lviv, Kharkiv, Donetsk, Sievierodonetsk, Luhansk et Kiev.

Depuis sa formation en 1972, le **Quatuor Brodsky** s'est produit plus de 3000 fois en concert sur les scènes les plus prestigieuses du monde et a réalisé plus de soixante enregistrements. Sa curiosité naturelle et son insatiable désir d'exploration ont amené le groupe à prendre de nombreuses orientations artistiques et continuent de lui assurer non seulement une place au devant de la scène internationale de la musique de chambre, mais

aussi une existence musicale riche et variée. Ses membres partagent l'amour et la maîtrise du répertoire traditionnel du quatuor à cordes, ce dont témoignent à l'évidence leurs productions très appréciées d'œuvres de compositeurs illustrant tous les aspects du genre, ainsi que leurs nombreux enregistrements, couronnés de prix à diverses reprises. Ils sont aussi réputés de par le monde pour leur œuvre de pionnier aux côtés d'une palette variée d'interprètes, et leur collaboration avec de nombreux compositeurs de renom leur a offert une occasion unique

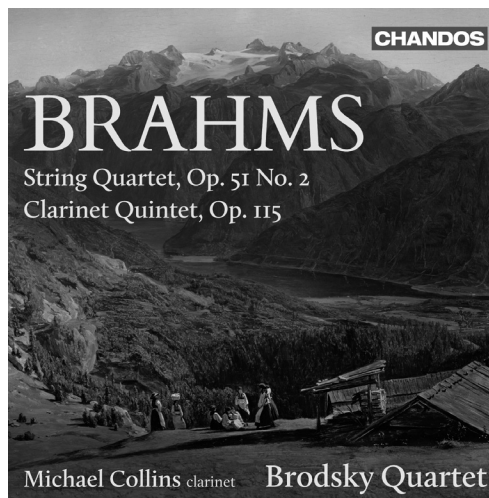
d'influencer et d'inspirer une partie des œuvres les plus récentes pour quatuor à cordes. Cette soif d'embrasser "toute bonne musique" a été le moteur de leur succès et leur a permis de conserver fraîcheur et enthousiasme tout au long des quarante années écoulées. L'énergie et le savoir-faire du Quatuor Brodsky lui ont valu un grand nombre de prix et d'éloges de par le monde, tandis que leur continuuel travail d'éducation permet de véhiculer leur expérience et de garder le contact avec la jeune génération. [www.brodskyquartet.co.uk](http://www.brodskyquartet.co.uk)



Natacha Kudritskaya and the Brodsky Quartet  
recording Brahms's Piano Quintet

Also available

---



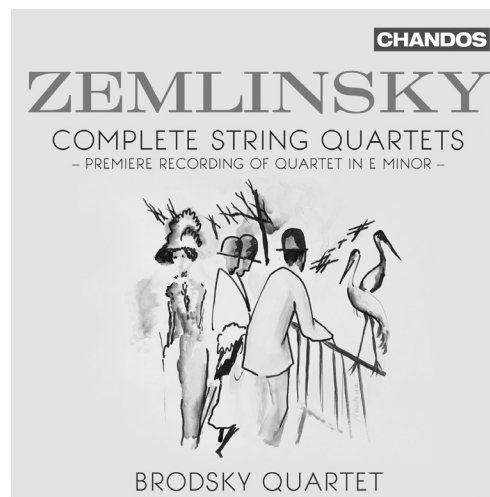
CHAN 10817

**Brahms**  
String Quartet No. 2 • Clarinet Quintet



Also available

---



CHAN 10845(2)

Zemlinsky  
Complete String Quartets



You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: [www.chandos.net](http://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](mailto:srevill@chandos.net).

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

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



[www.facebook.com/chandosrecords](http://www.facebook.com/chandosrecords)



[www.twitter.com/chandosrecords](http://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 (587 462) concert grand piano courtesy of Potton Hall  
Piano technician: Graham Cooke DipMIT, MPTA  
Page turner: Peter Willsher

**Recording producer** Jeremy Hayes  
**Sound engineer** Jonathan Cooper  
**Assistant engineer** Rosanna Fish  
**Editor** Rosanna Fish  
**A & R administrator** Sue Shortridge  
**Recording venue** Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 8 – 10 September 2015  
**Front cover** *Großglockner von Hohenwartscharte* (Großglockner Seen from the Hohenwartscharte) (1857), oil painting by Markus Pernhart (1824 – 1871) © Kärntner Landesmuseum, Klagenfurt am Wörthersee, Austria / Bridgeman Images  
**Back cover** Photograph of Brodsky Quartet by Eric Richmond  
**Design and typesetting** Cap & Anchor Design Co. ([www.capandanchor.com](http://www.capandanchor.com))  
**Booklet editor** Finn S. Gundersen  
© 2016 Chandos Records Ltd  
© 2016 Chandos Records Ltd  
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England  
Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10892

# JOHANNES BRAHMS

(1833–1897)

- |     |   |          |
|-----|---|----------|
| 1-4 | String Quartet, Op. 51 No. 1<br>in C minor • in c-Moll • en ut mineur                                 | 33:46    |
| 5-8 | Quintet, Op. 34*<br>in F minor • in f-Moll • en fa mineur<br>for Piano, Two Violins, Viola, and Cello | 42:31    |
|     |   | TT 76:30 |

Natacha Kudritskaya piano\*

Brodsky Quartet

Daniel Rowland violin

Ian Belton violin

Paul Cassidy viola

Jacqueline Thomas cello

BRAHMS: PIANO QUINTET, ETC. – Kudritskaya/Brodsky Quartet

CHANDOS  
CHAN 10892

BRAHMS: PIANO QUINTET, ETC. – Kudritskaya/Brodsky Quartet

CHANDOS  
CHAN 10892