

**CHANDOS**

**BRAHMS**  
WORKS FOR SOLO PIANO

**BARRY  
DOUGLAS**

VOLUME SIX

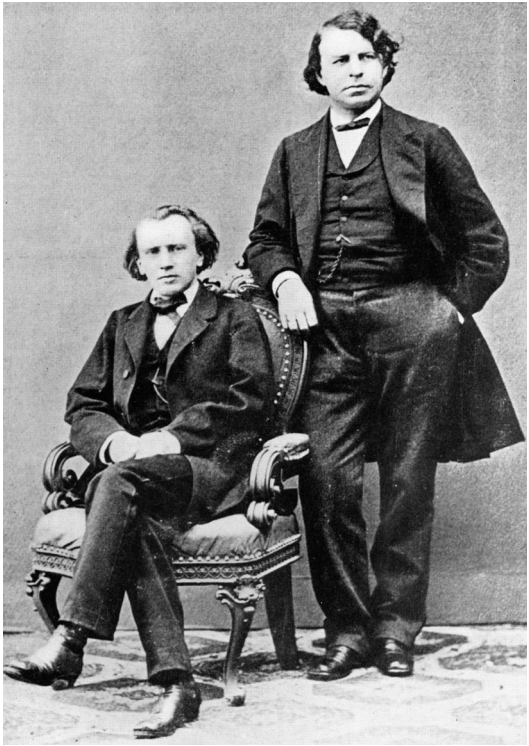


Image Asset Management / AKG Images, London

Johannes Brahms, left, with the violinist Joseph Joachim, 1855

**Johannes Brahms** (1833 – 1897)

**Works for Solo Piano, Volume 6**

- |          |  |             |
|----------|--|-------------|
| <b>1</b> | <b>'Rakoczy' March, Anhang III No. 10</b><br>in A minor • in a-Moll • en la mineur<br>Edited by Michael Töpel<br>[ ]                               | <b>4:44</b> |
| <b>2</b> | <b>Intermezzo, Op. 118 No. 6</b><br>in E flat minor • in es-Moll • en mi bémol mineur<br>from [Six] Piano Pieces<br>Andante, largo e mesto – Lento | <b>4:48</b> |
| <b>3</b> | <b>Canon, Anhang III No. 2</b><br>in F minor • in f-Moll • en fa mineur<br>[ ]   | <b>0:43</b> |
| <b>4</b> | <b>Gigue, WoO 4 posth. No. 1</b><br>in A minor • in a-Moll • en la mineur<br>[ ]   | <b>2:10</b> |

- |   |  |      |
|---|--|------|
| 5 | <p><b>Gigue, WoO 4 posth. No. 2</b><br/> in B minor • in h-Moll • en si mineur<br/> [ ]</p>  | 2:00 |
| 6 | <p><b>Capriccio, Op. 76 No. 5</b><br/> in C sharp minor • in cis-Moll • en ut dièse mineur<br/> from [Eight] Piano Pieces<br/> Agitato, ma non troppo presto – [ ] – Tempo I</p>                       | 3:09 |
| 7 | <p><b>Intermezzo, Op. 76 No. 7</b><br/> in A minor • in a-Moll • en la mineur<br/> from [Eight] Piano Pieces<br/> Moderato semplice</p>  | 2:47 |
| 8 | <p><b>Capriccio, Op. 76 No. 8</b><br/> in C major • in C-Dur • en ut majeur<br/> from [Eight] Piano Pieces<br/> Grazioso ed un poco vivace</p>   | 3:45 |
| 9 | <p><b>Gavotte by Chr. W. Gluck, Anhang Ia No. 2</b><br/> in A major • in A-Dur • en la majeur<br/> from Act II, Scene 3 of <i>Iphigénie en Aulide</i><br/> Clara Schumann zugeeignet<br/> Grazioso</p> | 4:02 |

- |    |  |
|----|--|
| 10 | <p><b>Study No. 1. Étude after Fr. Chopin, Anhang Ia No. 1</b> 3:00<br/> in F minor • in f-Moll • en fa mineur<br/> from [Five] Studies for the Piano<br/> Arrangement of <i>Étude</i>, Op. 25 No. 2<br/> Poco Presto</p>                            |
| 11 | <p><b>Study No. 2. Rondo after C.M. von Weber,<br/>Anhang Ia No. 1</b> 4:58<br/> in C major • in C-Dur • en ut majeur<br/> from [Five] Studies for the Piano<br/> Arrangement of finale, Rondo, of Piano Sonata No. 1, Op. 24, J 138<br/> Presto</p> |
| 12 | <p><b>Study No. 3. Presto after J.S. Bach, Anhang Ia No. 1</b> 3:29<br/> in G minor • in g-Moll • en sol mineur<br/> from [Five] Studies for the Piano<br/> Arrangement of finale from Sonata No. 1, BWV 1001<br/> for Solo Violin<br/> Presto</p>   |
| 13 | <p><b>Hungarian Dance, WoO 1 No. 2</b> 3:13<br/> in D minor • in d-Moll • en ré mineur<br/> from [Ten] Hungarian Dances for Piano, Two Hands<br/> Allegro non assai – [ ] – (Tempo I)</p>  |

- |    |   |      |
|----|---|------|
| 14 | <b>Hungarian Dance, WoO 1 No. 4</b><br>in F sharp minor • in fis-Moll • en fa dièse mineur<br>from [Ten] Hungarian Dances for Piano, Two Hands<br>Poco sostenuto – Vivace – Molto Allegro – Da capo sin'al Fine | 4:48 |
| 15 | <b>Hungarian Dance, WoO 1 No. 6</b><br>in D flat major • in Des-Dur • en ré bémol majeur<br>from [Ten] Hungarian Dances for Piano, Two Hands<br>Vivace  | 3:07 |
| 16 | <b>Hungarian Dance, WoO 1 No. 7</b><br>in F major • in F-Dur • en fa majeur<br>from [Ten] Hungarian Dances for Piano, Two Hands<br>Allegretto vivace  | 1:41 |
| 17 | <b>Hungarian Dance, WoO 1 No. 8</b><br>in A minor • in a-Moll • en la mineur<br>from [Ten] Hungarian Dances for Piano, Two Hands<br>Presto  | 2:47 |

- |    |   |       |
|----|---|-------|
| 18 | <b>Hungarian Dance, WoO 1 No. 9</b><br>in E minor • in e-Moll • en mi mineur<br>from [Ten] Hungarian Dances for Piano, Two Hands<br>Allegro – Poco sostenuto  | 2:06  |
| 19 | <b>Hungarian Dance, WoO 1 No. 10</b><br>in E major • in E-Dur • en mi majeur<br>from [Ten] Hungarian Dances for Piano, Two Hands<br>Presto  | 2:04  |
| 20 | <b>Study No. 5. Chaconne by J.S. Bach, Anhang Ia No. 1</b><br>in D minor • in d-Moll • en ré mineur<br>for the Left Hand<br>from [Five] Studies for the Piano<br>Arrangement of <i>Ciaccona</i> from Partita No. 2, BWV 1004<br>for Solo Violin<br>Moderato | 16:49 |
- TT 77:29

**Barry Douglas** piano

## Brahms: Works for Solo Piano, Volume 6

---

The music recorded on this final disc in Barry Douglas's survey of the output for solo piano by Johannes Brahms spans the entirety of the composer's creative career, from March 1852 (the Study after Weber) – eighteen months before his life-changing meeting with Robert and Clara Schumann – to August 1893 (the Intermezzo, Op. 118 No. 6), less than four years before his death, on 3 April 1897. While a celebrated essay of 1933 by Arnold Schoenberg has bequeathed to us the notion of 'Brahms the Progressive', the selection of works offered here invites us to consider him under other aspects, none of them necessarily mutually exclusive: Brahms the historicist; Brahms the pedagogue; Brahms the arranger; above all, Brahms the pianist.

### **Brahms the historicist**

The passionate interest which Brahms took in the musical tradition from which his own art had sprung is well known, and evidenced in all sorts of ways, from his use of 'archaic' devices such as passacaglia (the finale of the Fourth Symphony) to his collecting of incidences of consecutive octaves and fifths

in the works of earlier composers, as well as his involvement in editing the works of C.P.E. Bach, François Couperin, and others. His reverence for the music of J.S. Bach can be attributed in part to his study with the Hamburg pianist and composer Eduard Marxsen, and the two **Gigues, WoO 4**, in A minor and B minor respectively, evince his absorption in the older master's style (both adopt the typical binary form, the second half of which opens with the initial material in inverted form) while not in any way aspiring to pastiche.

The compositional context for the two Gigues is not entirely clear. Clara Schumann noted in her diary for 31 March 1855 that

[Brahms] has composed several sarabandes, gavottes, and gigues which delight me;

and on 12 September she expressed her surprise at receiving

a prelude and aria [!] for his Suite in A minor, which is now complete.

This complete suite, on the baroque model cultivated by Bach in his French and English Suites, does not survive, but it is reasonable to



suppose that the two Gavottes, WoO 3 and the Sarabande, WoO 5 No. 1 (see Volume 5, CHAN 10878) – all in the key of A minor or major – formed constituent parts of it along with the Gigue, WoO 4 No. 1, which would typically have formed the concluding movement. Likewise, the existence not only of the Gigue, WoO 4 No. 2 but also the Sarabande, WoO 5 No. 2, both in B minor, points toward the composition of a parallel suite in that key.

Little is known about the nine-bar **Canon in F minor**, listed as Appendix III No. 2 in the standard catalogue of Brahms's works. The autograph manuscript, previously in the possession of the Dresden Music Director Ernst von Schuch, bears the inscription 'Vienna, May [18]64' in Brahms's hand. What can be said, though, is that Brahms had had close practical involvement with Bach's music and that of the Renaissance just prior to this period, through his conductorship of the Vienna Singakademie, which in its 1863 / 64 season gave performances of Bach cantatas, the Christmas Oratorio, and various unaccompanied Renaissance choral pieces.

**Brahms the pedagogue; Brahms the arranger**

The fascination with Bach's music is reflected also in three of the five 'Studies for the Piano',

today catalogued as Appendix Ia No. 1. Unlike Schumann, and particularly Chopin, Brahms did not cultivate the genre of the technical study, or *étude*: only the fifty-one Exercises, WoO 6, published in 1893, and these five arrangements of works by other composers explicitly acknowledge a pedagogical function in their work title. **Study No. 2**, after Weber, and **Study No. 1**, after Chopin, date from March 1852 and not before summer 1862 respectively; the source work for the first is the Rondo finale from Weber's Piano Sonata in C, Op. 24, and for the second the *Étude* in F minor, Op. 25 No. 2.

Both pieces are notable for their free adaptation of their sources as well as for their exploitation of the possibilities for enhancing the difficulty of music which already poses considerable challenges to the player. Thus, the substantial Weber study transfers to the left hand the right-hand material of the original. In the case of Chopin's piece, the original disposition of the hands is retained, but Chopin's strictly maintained two-voice texture is thickened in that the right hand is required to play constant parallel sixths and thirds, while the left hand is revoiced so that larger intervals have to be spanned, and chordal inversions are altered. In addition to all this, Brahms expands the phrase structure

of the original, so that this version runs to eighty-seven bars compared to the sixty-nine of Chopin's original.

In these two cases, Brahms was arranging – better, adapting – piano music for the piano; in the case of the Bach studies, he was responding to music originally composed for the baroque violin. Mention of an arrangement of the *Presto* movement from the Sonata in G minor, BWV 1001 is made in letters from Brahms to Heinrich von Herzogenberg and Clara Schumann dated 23 and 24 April 1877 respectively, while the arrangement of the famous *Ciaccona* from the Partita in D minor, BWV 1004 (Busoni's arrangement dates from some fifteen years later) was sent to Clara in June of the same year.

The *Presto* in fact exists in two versions which are precisely related to one another in a fashion that is highly characteristic of Bach himself. Bach's original is a binary-form movement spinning out a melodic line of constant semiquavers save for the cadential chords which articulate the two halves. In the first version, **Study No. 3**, Brahms retains Bach's original music in the right hand and counterpoints it with a left hand moving note-for-note with the right and often in contrary motion to it. The second version, Study No. 4 (not recorded here), adopts the same design,

but the original is now in the left hand and the right, while it initially reproduces the left-hand counterpoint of the first version, is soon forced to develop independently of it.

The pedagogical aims here are those of developing absolute equality of control in the two hands, while the compositional aspect of the two studies is concerned with realising the rich harmonic and contrapuntal implications of Bach's single-voice texture. And left-hand control is at the heart of **Study No. 5**, the arrangement, for that hand alone (a technical restriction which Busoni eschewed), of the Chaconne. This had been introduced to the concert platform by Brahms's great friend Joachim, and it was a work which astonished and fascinated Brahms, as he told Clara in a letter of June 1877:

On one stave, for a small instrument, the man writes a whole world of the deepest thoughts and most powerful feelings. If I were to imagine how *I* might have made, conceived the piece, I know for certain that the overwhelming excitement and awe would have driven me mad.

The arrangement perhaps allowed Brahms to experience, vicariously, the sensation of composing the piece afresh.

The Chopin and Weber studies were first published together in April 1869; the

complete set of five appeared from the same publisher, Bartholf Senff, in December 1878. It was also Senff who, in December 1871 or January 1872, had published the free arrangement that Brahms made of the **Gavotte** from Act II, Scene 3 of Gluck's 1774 opera *Iphigénie en Aulide*, the score of which was in his possession. Brahms had performed the arrangement already at a concert in Hamburg on 11 November 1868; the published version appeared with a dedication to Clara Schumann. Finally, the arrangement of the '**Rakoczy**' March, thought to date from the mid-eighteenth century, probably arose some time in the 1850s; certainly, Wilhelm von Wasielewski recalled hearing Brahms give a 'feisty' performance of the March in August 1853.

#### **Brahms the pianist**

Brahms was by no means the only nineteenth-century composer to respond to the 'Rakoczy' March; Berlioz was captivated by this Hungarian piece, so much so that he incorporated his arrangement of it in his 1846 *La Damnation de Faust* and – to his delight and the contempt of his critics – unilaterally altered the geographical setting of Goethe's work to create a spurious dramatic relevance for what was fundamentally a

blatant intrusion into the score. But Brahms would not have needed Berlioz's example, given his own abiding fascination with the idioms of Hungarian music. The **Hungarian Dances, WoO 1** (see also Volume 5) were first conceived as four-hand works; the two-hand version appeared in March 1872. To the extent that they were, according to Brahms's report, based on genuine Hungarian melodies, they can themselves be regarded as 'arrangements' in some sense; indeed, Brahms understood them so, as witness their publication as 'gesetzt' rather than 'komponiert' – 'set', or 'arranged', rather than 'composed'.

The four *Intermezzi* and four *Capriccii* which make up Op. 76 indicate that Brahms understood a distinction between these two genres within the rich world of the nineteenth-century *Charakterstück*. The *Capriccii* (Nos 1, 2, 5, and 8) flank the set and provide a central pillar, while the *Intermezzi* (Nos 3, 4, 6, and 7) take on something of the intermediary role implied by the name itself. The first three *Capriccii* are in minor keys, and two bear the marking *Agitato*; correspondingly, the first three *Intermezzi* are in major keys, and two are marked *Grazioso*.

The central *Capriccio* in C sharp minor, **Op. 76 No. 5** (*Agitato, ma non troppo presto*,

glossed by Brahms in German as ‘Sehr aufgeregt, doch nicht zu schnell’) is by some way the darkest piece in the whole set, and is structurally complex also. Beginning rather in the manner of an *étude* (a connotation of the eighteenth-century *capriccio* for stringed instruments) with a chromatically moving inner voice, it juxtaposes two bodies of material which are subjected to variation procedures across the course of the piece. These procedures involve a metrical shift from the initial 6/8 (though this is itself compromised from the outset by the competing 3/4 movement of the upper voice) to 2/4. The return of 6/8 in the closing seven bars, which move dramatically from *piano* to *fortissimo*, is even then undercut by the groupings of five quavers in the left hand.

The direction *Moderato semplice* at the head of the **Intermezzo in A minor, Op. 76 No. 7** belies the formal conundrum of this forty-six bar piece, which is anything but simple. Although the outward ABA form is conventional and unmistakable, the oddity lies in the fact that the B section, in rounded binary form with repeats marked for each half, is effectively self-supporting and hardly functions as a ‘contrasting middle’, while the surrounding eight-bar A sections, with their sombre chorale-like texture and quasi-modal

harmony, seem to belong to a different world.

The connection between the two parts is of the subtlest kind, and relies on the ear’s picking up the derivation of the right-hand quaver figure in the B section from the seemingly anonymous left-hand cadential temporising at the end of the A section.

Although the individual pieces in collections such as Brahms’s Opp. 76 and 118 *Klavierstücke* are substantial enough to function independently in a concert programme, there is an abiding question whether these collections are in some sense ordered wholes which, when played complete, add up to more than the sum of their parts. Brahms crafted, for example, a physical and audible continuity between Op. 76 No. 7 and the concluding piece, the **Capriccio in C major, Op. 76 No. 8**: the off-tonic beginning requires the pianist to restrike the A on which No. 7 concludes in the right hand, while the left-hand simply moves up one note on the keyboard, from A to B. And as this B will move, within the flowing left-hand quaver line, to C within the next harmony, one hears how the progression from the end of No. 7 through the beginning of No. 8 very precisely reprises the opening phrase of No. 7 itself, which moves directly from A minor to C major. This ‘taking-up’ of

the *Intermezzo* into the *Capriccio* is reflected in other, more general factors: as well as being the only major-mode *Capriccio* within the set, the marking *Grazioso ed un poco vivace* ('Anmutig lebhaft') further aligns No. 8 with the *Intermezzo* genre within this opus.

Hans von Bülow gave the first complete performance of Op. 76 on 29 October 1879; the set had been published in March that year. The year 1879 also saw the publication of the first volume of George Grove's new dictionary of music, in which Brahms was hailed as 'one of the greatest living German composers', albeit one whose genius was coloured by 'an unapproachable asceticism', a characteristic also evident in his piano playing:

Remarkable as his technical execution may be, with him it always seems a secondary casual matter, only to be noticed incidentally...; yet his intellectual qualities fit him for masterly performances of his own works; and in his execution of Bach, especially of the organ works on the piano, he is acknowledged to be quite unrivalled.

The bright, optimistic C major conclusion to Op. 76 is worlds away from the oppressed E flat minor ending of the *Intermezzo*, **Op. 118 No. 6**, marked *Andante, largo e mesto*. The chromatically and registrally

tortuous surface detail speaks for itself; less obvious, certainly on first hearing, is the underlying tonal structure, which relies on delaying a stable statement of the tonic until the closing bars. The opening unaccompanied figure which toys with the sequence G flat – F – E flat is tonally insecure: if heard following the serene F major conclusion of the preceding piece (see Volume 1, CHAN 10716) the G flat is likely to be construed as a dominant minor ninth, an impression which is only heightened as the left hand enters in No. 6 with a diminished seventh harmony based on A natural.

Following the B flat minor conclusion of the A section, its written-out varied repeat begins with a root-position E flat minor triad – but this sounds in context not like the tonic but rather the subdominant of the previous B flat minor. The contrasting B section includes a sudden outburst, *fortissimo*, of the opening figure, harmonised and concluding on a root-position tonic; but this is completely out of context and is immediately swept away. Only when the A section returns and is rewritten so as to conclude in the tonic (Brahms is clearly referencing sonata form here) is the opening three-note descent presented in a satisfactory closural form, though the intense dynamic

curve of the phrase, growing from *pianissimo* to *sfz*, then declining swiftly to *piano* for the concluding upward arpeggio, specifically marked *Lento*, suggests resignation more than satisfaction: Brahms the autumnal.

© 2016 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 Clondeboye 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](http://www.barrydouglas.com), [twitter.com/wbarrydouglas](https://twitter.com/wbarrydouglas)



Barry Douglas in the control room at the West Road Concert Hall, Cambridge



Barry Douglas

© Eugene Langan



## Brahms: Werke für Soloklavier, Teil 6

---

Die von Barry Douglas im Rahmen seiner Bestandsaufnahme der Soloklavierwerke von Johannes Brahms präsentierte Musik schöpft auf dieser sechsten und letzten CD aus dem gesamten Wirkungsfeld des Komponisten, von März 1852 (Studie nach Weber) – achtzehn Monate vor seiner lebensverändernden Begegnung mit Robert und Clara Schumann – bis August 1893 (Intermezzo op. 118 / 6), kaum vier Jahre vor seinem Tod am 3. April 1897. Während uns bei Arnold Schönberg in dessen berühmtem Vortrag von 1933 "Brahms der Fortschrittliche" begegnet, offenbart er sich hier unter anderen, nicht unbedingt widersprüchlichen Aspekten als Brahms der Historist, Brahms der Pädagoge, Brahms der Arrangeur und vor allem als Brahms der Pianist.

### **Brahms der Historist**

Dass Brahms ein leidenschaftliches Interesse an jener Musiktradition pflegte, der er seine eigene Kunst verdankte, ist hinlänglich bekannt und auf verschiedenste Weise belegt, von seinem Rückgriff auf "veraltete"

Formen wie die Passacaglia (Finale der Vierten Sinfonie) bis zu seiner Sammlung von Oktav- und Quintparallelen aus den Werken früherer Komponisten und der redaktionellen Mitarbeit an Editionen von Carl Philipp Emanuel Bach, François Couperin und anderen. Seine Verehrung für die Musik von Johann Sebastian Bach erklärt sich zum Teil durch seine Studien bei dem Hamburger Pianisten und Komponisten Eduard Marxsen, und die beiden **Gigues WoO 4** in a-Moll bzw. h-Moll bekunden seine Vertiefung in den Stil des älteren Meisters (beide übernehmen die typische Binärform, deren zweite Hälfte mit der Umkehrung des Anfangsmaterials beginnt), ohne je den Eindruck einer Persiflage zu erwecken.

Unter welchen Umständen die beiden Gigues entstanden, ist nicht ganz klar. Clara Schumann vermerkte zum 31. März 1855 in ihrem Tagebuch:

[Brahms] hat mehrere Sarabanden, Gavotten und Gigues gemacht, die mich entzücken;

und am 12. September schrieb sie:

Johannes überraschte mich mit einem  
Präludium und Arie [!] zu seiner  
A=moll=Suite, die nun vollständig.

Diese vollständige Suite, nach dem Beispiel  
der von Bach in seinen Französischen und  
Englischen Suiten verfeinerten Barockform,  
ist verschollen; man darf aber wohl  
annehmen, dass die beiden Gavotten  
WoO 3 und die Sarabande WoO 5 / 1  
(siehe Teil 5, CHAN 10878) – alle in a-Moll  
oder A-Dur – Bestandteile dieses Werkes  
waren, ebenso wie die Gigue WoO 4 / 1, die  
das übliche Finale gebildet hätte. Zugleich  
deuten die Gigue WoO 4 / 2 und auch die  
Sarabande WoO 5 / 2, beide in h-Moll  
gesetzt, auf die Komposition einer parallelen  
Suite in dieser Tonart.

Über den im Werkverzeichnis als  
Anhang III Nr. 2 geführten **Kanon f-Moll** ist  
kaum etwas bekannt. Das Autograph der neun  
Takte aus dem früheren Besitz des Dresdner  
Generalmusikdirektors Ernst von Schuch ist  
von Brahms mit dem Vermerk “Wien, Mai  
[18]64” versehen. Aber unmittelbar vor dieser  
Zeit war er intensiv mit Renaissance- und  
Barockmusik beschäftigt, als er vorübergehend  
die Wiener Singakademie leitete und der  
Chor in der Saison 1863 / 64 Bach-Kantaten,  
das Weihnachtsoratorium und verschiedene  
unbegleitete Renaissance-Werke aufführte.

### **Brahms der Pädagoge, Brahms der Arrangeur**

Die Faszination der Musik Bachs spiegelt  
sich auch in drei der fünf “Studien für das  
Pianoforte”, die heute als Anhang Ia Nr. 1  
katalogisiert sind. Im Gegensatz zu Schumann  
und insbesondere Chopin erging sich Brahms  
nicht in der Gattung der technischen Studie  
oder *Étude*: Nur die 1893 veröffentlichten  
einundfünfzig Übungen WoO 6 und diese  
fünf Bearbeitungen von Werken anderer  
Komponisten bestätigen in ihren Arbeitstiteln  
ausdrücklich eine pädagogische Funktion. Die  
**Studie Nr. 2** (nach dem Rondo-Finale von  
Webers Klaviersonate C-Dur op. 24) und die  
**Studie Nr. 1** (nach der *Étude* f-Moll op. 25 / 2  
von Chopin) entstanden im März 1852  
bzw. nicht vor Sommer 1862.

Beide Stücke zeichnen sich durch die  
freie Bearbeitung ihrer Quellen sowie die  
mögliche Erschwerung einer musikalischen  
Aufgabe, die den Interpreten ohnehin  
bereits vor erhebliche Herausforderungen  
stellt. So überträgt beispielsweise die  
gewichtige Weber-Studie das Material  
der rechten Hand auf die linke. Die  
Chopin-Studie hält zwar an der manuellen  
Disposition fest, verdichtet aber die bei  
Chopin streng gewährte Zweistimmigkeit,  
indem der rechten Hand ständig Sext- und  
Terzparallelen abverlangt werden, während

die linke Hand mit breiteren Intervallen und geänderten Akkordumkehrungen neu geführt wird. Darüber hinaus erweitert Brahms die Phrasenstruktur des Originals, wodurch das Stück von neunundsechzig auf siebenundachtzig Takte wächst.

In diesen beiden Fällen arrangierte – besser: bearbeitete – Brahms Klaviermusik für das Klavier; bei den Bach-Studien sprach er auf Musik an, die ursprünglich für die Barockvioline komponiert worden war. Eine Bearbeitung des *Presto*-Satzes aus der Sonate g-Moll BWV 1001 findet Erwähnung in Briefen von Brahms an Heinrich von Herzogenberg und Clara Schumann vom 23. bzw. 24. April 1877, während er seine Fassung der berühmten *Ciaccona* aus der Partita d-Moll BWV 1004 im Juni jenes Jahres an Clara schickte (Busonis Arrangement entstand etwa fünfzehn Jahre später).

Das *Presto* liegt uns eigentlich in zwei Versionen vor, die auf eine für Bach selbst typische Weise genau aufeinander bezogen sind. Bachs Original ist ein Satz in Binärform, der eine melodische Linie in konstanten Sechzehnteln zeichnet, ausgenommen die Kadenzakkorde, die beiden Hälften angemessenen Ausdruck verschaffen. In der ersten Version, der **Studie Nr. 3**, hält

Brahms an der Originalmusik Bachs in der rechten Hand fest und setzt dazu einen Kontrapunkt in der linken Hand, die Note für Note im Gleichschritt mit der rechten und oft in Gegenbewegung geführt wird. Die zweite Version, die hier nicht enthaltene Studie Nr. 4, folgt dem gleichen Plan, nur dass das Original jetzt in der linken Hand liegt, während die rechte zunächst den linken Kontrapunkt aus der ersten Version reproduziert, bald aber gezwungen wird, sich unabhängig davon zu entwickeln.

Als pädagogisches Ziel ist hier die Entwicklung absoluter Gleichheit in der Beherrschung beider Hände gesetzt, während der kompositorische Ansatz zu beiden Studien auf die Realisierung der reichen harmonischen und kontrapunktischen Andeutungen in der einstimmigen Struktur Bachs ausgerichtet ist. Die Beherrschung der linken Hand ist Kern der **Studie Nr. 5**, ein Arrangement der Chaconne nur für diese Hand (eine technische Beschränkung, die Busoni vermied). Der eng befreundete Geiger Joseph Joachim hatte die Chaconne im Zuge der Bach-Renaissance auf die Konzertbühne gebracht, und Brahms betrachtete den Satz – wie er Clara in einem Brief vom Juni 1877 gestand – als eines der wunderbarsten, unbegreiflichsten Musikstücke:

Auf ein System, für ein kleines Instrument schreibt der Mann eine ganze Welt von tiefsten Gedanken und gewaltigsten Empfindungen. Wollte ich mir vorstellen, ich hätte das Stück machen, empfangen können, ich weiß sicher, die übergroße Aufregung und Erschütterung hätte mich verrückt gemacht.

Die Bearbeitung des Stückes gestattete Brahms vielleicht, das Erlebnis seiner Schöpfung nachzuempfinden.

Die Chopin- und Weber-Studien kamen zuerst im April 1869 bei Bartholf Senff zusammen in Druck; alle "Fünf Studien für das Pianoforte" erschienen im Dezember 1878 im selben Verlag. Senff war es auch, der im Dezember 1871 oder Januar 1872 die von Brahms vorgenommene freie Bearbeitung der **Gavotte** aus der 1774 uraufgeführten Gluck-Oper *Iphigénie en Aulide* (II. Akt, 3. Szene) verlegt hatte, deren Partitur sich in seinem Besitz befand. Brahms hatte sein Stück bereits am 11. November 1868 bei einem Konzert in Hamburg aufgeführt; die Auflage erschien mit einer Widmung an Clara Schumann. Die Bearbeitung des vermutlich aus dem mittleren achtzehnten Jahrhundert stammenden **Rakoczy-Marsches** entstand wahrscheinlich um 1850; jedenfalls erinnerte sich Wilhelm

von Wasielewski an eine "temperamentvolle" Darbietung durch Brahms im August 1853.

#### **Brahms der Pianist**

Brahms war keineswegs der einzige Komponist des neunzehnten Jahrhunderts, den der Rakoczy-Marsch ansprach; Berlioz war von diesem ungarischen Stück derart fasziniert, dass er seine eigene Fassung in die dramatische Legende *La Damnation de Faust* (1846) aufnahm und – nach eigenem Gefallen, aber zum Missfallen der Kritik – den Schauplatz der Goethe-Tragödie verlegte, um dem eigentlich eklatanten Einbruch in die Partitur eine zweifelhafte dramaturgische Relevanz zu geben. Aber Brahms war nicht auf die Anregung durch Berlioz angewiesen, schließlich stand er selbst unter dem nachhaltigen Eindruck der ungarischen Musik und ihrer Idiome. Die **Ungarischen Tänze Wo O 1** (siehe auch Teil 5) waren zunächst "für das Pianoforte zu vier Händen" bestimmt; die zweihändige Fassung erschien im März 1872. Da die Stücke laut Brahms auf volkstümlichen ungarischen Melodien beruhen, kann man sie in gewissem Sinne als "Arrangements" betrachten; in der Tat heißt es im Kommentar zur Erstausgabe "gesetzt von Johannes Brahms", nicht "komponiert".

Die vier Intermezzos und vier Capriccios von op. 76 zeigen auf, dass Brahms in der reichen Welt von Charakterstücken des neunzehnten Jahrhunderts zwischen diesen beiden Gattungen zu differenzieren wusste. Die Capriccios (Nr. 1, 2, 5 und 8) flankieren die Gruppe und geben ihr Rückgrat, während die Intermezzos (Nr. 3, 4, 6 und 7) etwas von der Zwischenfunktion übernehmen, die im Titel angedeutet ist. Die ersten drei Capriccios stehen in Moll, und zwei sind mit der Anweisung *Agitato* versehen; folglich stehen die ersten drei Intermezzos in Dur und zwei davon unter der Bezeichnung *Grazioso*.

Das zentrale **Capriccio cis-Moll op. 76 / 5** (*Agitato, ma non troppo presto*, von Brahms auf Deutsch als "Sehr aufgeregt, doch nicht zu schnell" vorgegeben) ist mit Abstand das düsterste Stück der Gruppe und auch von der Struktur her komplex. Es beginnt eher nach Art einer *Étude* (eine Konnotation des *Caprice* für Streichinstrumente im achtzehnten Jahrhundert) mit einer chromatisch bewegenden Mittelstimme und kontrastiert dann zwei Themengruppen, die im Laufe des Stückes dem Variationsprozess unterzogen werden. Hierzu gehören eine metrische Verschiebung vom anfänglichen 6/8-Takt (obwohl dieser von Anfang an durch den rivalisierenden 3/4-Takt der Oberstimme

gestört wird) zum 2/4-Takt. Die Rückkehr des 6/8-Takts in den letzten sieben Takten, die sich dramatisch von *piano* zu *fortissimo* steigern, wird selbst dann noch von den Gruppen der fünf Achtelnoten in der linken Hand untergraben.

Die Anweisung *Moderato semplice* zu Beginn des **Intermezzos a-Moll op. 76 / 7** täuscht über das Rätsel einer Form hinweg, die in ihren sechsundvierzig Takten alles andere als simpel ist. Obwohl das A-B-A-Schema äußerlich konventionell und unverkennbar ist, liegt die Kuriosität in dem Umstand, dass der B-Teil, in abgerundeter Binärform mit Wiederholungen in beiden Hälften, effektiv selbsttragend ist und kaum als "kontrastierender Mittelteil" fungiert, während die benachbarten achttaktigen A-Teile mit ihrem düsteren, choralartigen Satz und quasimodaler Harmonik einer anderen Welt zu entstammen scheinen. Der Zusammenhang zwischen den beiden Teilen ist äußerst subtil und verlässt sich darauf, dass das Ohr erkennt, dass die rechtshändige Achtelfigur im B-Teil aus der am Ende des A-Teils scheinbar anonymen Kadenzverzögerung in der linken Hand abgeleitet ist.

Obwohl die einzelnen Klavierstücke in Werken wie op. 76 und op. 118 gehaltvoll genug sind, um auch eigenständig in

einem Konzertprogramm zu überzeugen, fragt man sich immer wieder, ob diese Sammlungen nicht in gewissem Sinne ein geordnetes Ganzes darstellen, das in seiner Vollständigkeit mehr ist als die Summe seiner Teile. Brahms schuf zum Beispiel eine technische, auch hörbare, Fortführung von op. 76 / 7 zu dem abschließenden **Capriccio C-Dur op. 76 / 8**: Der von der Tonika abweichende Anfang verlangt vom Pianisten, dass er mit der rechten Hand noch einmal das A anschlägt, mit dem Nr. 7 ausklingt, während die linke Hand einfach eine Note auf der Tastatur aufwärts rückt, von A nach H; und während dieses H in der fließenden Achtelstimme der linken Hand innerhalb der nächsten Harmonie auf C steigt, hört man, wie der Übergang von Nr. 7 nach Nr. 8 ganz genau die Anfangsphase von Nr. 7 wiederholt, die direkt von a-Moll nach C-Dur geht. Diese "Inbesitznahme" des Intermezzos durch das Capriccio äußert sich auch in anderen, allgemeineren Aspekten: Nicht nur ist dies das einzige Dur-Capriccio der Gruppe, sondern auch die Anweisung *Grazioso ed un poco vivace* ("Anmutig lebhaft") bringt Nr. 8 mit der Intermezzo-Gattung in diesem Werk enger in Übereinstimmung.

Am 29. Oktober 1879 brachte Hans von Bülow die acht Klavierstücke op. 76 zu ihrer

ersten vollständigen Aufführung, nachdem das Werk im März erschienen war. Das Jahr 1879 erlebte auch die Veröffentlichung des ersten Bandes eines neuen Lexikons der Musik von George Grove, das Brahms als "einen der größten lebenden deutschen Komponisten" feierte, dessen Genie allerdings durch "eine unnahbare Askese", die man auch in seinem Klavierspiel vernahm, verfärbt erschien:

So bemerkenswert, wie sein technisches Können auch sein mag, scheint es bei ihm stets eine Nebensächlichkeit zu sein, die nur beiläufig bemerkbar ist [...] doch sein intellektuelles Niveau gestattet ihm meisterhafte Darbietungen seiner eigenen Werke; und in seinem Vortrag von Bach, vor allem der Orgelwerke auf dem Klavier, sucht er anerkanntermaßen seinesgleichen.

Der helle, optimistische C-Dur-Ausklang von op. 76 ist Welten entfernt von dem beklommenen es-Moll, mit dem das *Andante, largo e mesto* bezeichnete **Intermezzo op. 118 / 6** endet. Das chromatisch und registerlich diffizile Oberflächendetail spricht für sich selbst; weniger ersichtlich, zumindest beim ersten Hören, ist die zugrunde liegende Klanggestalt, die darauf beruht, dass uns eine zuverlässige Erklärung der Tonika bis

zu den Schlusstakten vorenthalten wird. Die einleitende, unbegleitete Figur, die mit der Tonfolge Ges – F – Es spielt, ist tonlich unsicher: Nach dem heiteren F-Dur-Schluss des vorausgehenden Stückes (siehe Teil 1, CHAN 10716) versteht man das Ges wahrscheinlich als kleine Dominantnone, wobei sich dieser Eindruck verstärkt, wenn die linke Hand in Nr. 6 mit einer verminderten Septharmonie auf A einsetzt.

Nach dem b-Moll-Ausklang des A-Teils beginnt die ausgeschriebene variierte Wiederholung mit einem es-Moll-Dreiklang in Grundstellung – aber in diesem Zusammenhang klingt das nicht wie die Tonika, sondern eher wie die Subdominante des vorausgegangenen b-Moll. Der kontrastierende B-Teil überrascht *fortissimo* mit einem Ausbruch der Eröffnungsfigur, harmonisiert und auf einer Tonika in Grundstellung schließend; aber das ignoriert völlig den Zusammenhang und wird sofort verworfen. Erst wenn der A-Teil zurückkehrt und so umgeschrieben ist, dass er mit der Tonika schließt (Brahms lehnt sich hier eindeutig an die Sonatenhauptsatzform an), wird der einleitende Drei-Noten-Abstieg in einer zufriedenstellenden Abschlussform präsentiert, obwohl die starke dynamische Wölbung der Phrase, von *pianissimo* auf

*sf* anschwellend und dann schnell wieder abwärts auf *piano*, bevor das zum Schluss aufwärts führende Arpeggio, mit der spezifischen Bezeichnung *Lento*, mehr Resignation vermittelt als Zufriedenheit: Brahms der Herbstliche.

© 2016 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](http://www.barrydouglas.com),  
[twitter.com/wbarrydouglas](https://twitter.com/wbarrydouglas)



Barry Douglas recording Brahms at the West Road  
Concert Hall, Cambridge

Ralph Couzens

## Brahms: Œuvres pour piano seul, volume 6

---

La musique enregistrée sur ce disque venant achever la vue d'ensemble consacrée par Barry Douglas à la production pour piano seul de Johannes Brahms s'étend sur toute la carrière créatrice du compositeur, de mars 1852 (l'Étude d'après Weber) – dix-huit mois avant sa rencontre avec Robert et Clara Schumann, événement qui marqua profondément sa vie – à août 1893 (l'Intermezzo, op. 118 no 6), moins de quatre ans avant sa mort, le 3 avril 1897. Tandis qu'un essai célèbre de 1933, écrit par Arnold Schoenberg, nous a légué la notion de "Brahms le progressiste", le choix d'œuvres présenté ici nous invite à le considérer sous d'autres aspects, pouvant d'ailleurs être présents en même temps: Brahms l'historiciste; Brahms le pédagogue; Brahms l'arrangeur; et surtout Brahms le pianiste.

### **Brahms l'historiciste**

L'intérêt passionné de Brahms pour la tradition musicale à la source de son art, est bien connu et se manifeste de toutes sortes de façons, de son recours aux procédés archaïques telle la passacaille (final de la Quatrième Symphonie) à sa comptabilisation

du nombre d'octaves et de quintes consécutives présentes dans les œuvres de compositeurs antérieurs, ainsi que le rôle qu'il joua dans l'édition des œuvres de C.P.E. Bach, de François Couperin et d'autres. Le grand respect qu'il éprouvait pour la musique de J.S. Bach peut s'attribuer en partie au fait qu'il étudia auprès du pianiste et compositeur de Hambourg, Eduard Marxsen, et les deux **Gigues, WoO 4**, respectivement en la mineur et si mineur, montrent à quel point le style du maître plus ancien l'absorbait (elles adoptent toutes les deux la forme binaire typique, et la seconde moitié débute en faisant entendre le matériau initial en forme inversée) sans pour cela révéler la moindre aspiration au pastiche.

Le contexte ayant entouré la composition des deux giges n'est pas entièrement connu. À la date du 31 mars 1855, Clara Schumann nota dans son journal:

[Brahms] a composé plusieurs sarabandes, gavottes et giges qui me ravissent;

et le 12 septembre elle exprimait sa surprise d'avoir reçu:

un prélude et air [1] pour sa Suite en la mineur, qui est maintenant complète. Cette suite complète, suivant le modèle baroque cultivé par Bach dans ses Suites françaises et anglaises, n'a pas survécu, mais il est raisonnable de supposer que les deux Gavottes, WoO 3, et la Sarabande, WoO 5 no 1 (voir le volume 5, CHAN 10878) – toutes écrites dans la tonalité de la mineur ou majeur –, en formaient des parties constituantes, ainsi que la Gigue, WoO 4 no 1, qui en aurait typiquement constitué le mouvement final. De même, l'existence non seulement de la Gigue, WoO 4 no 2, mais aussi de la Sarabande, WoO 5 no 2, toutes les deux en si mineur, donne à penser qu'il composa une suite parallèle dans cette tonalité.

On sait peu de choses à propos du **Canon en fa mineur** comportant neuf mesures, répertorié comme Appendice III no 2 dans le catalogue standard des œuvres de Brahms. Le manuscrit autographe, antérieurement en la possession du directeur musical de Dresde, Ernst von Schuch, porte l'inscription "Vienne, mai [18]64" tracée par la main de Brahms. Il est toutefois possible d'affirmer que Brahms avait eu un contact étroit, sur le plan pratique, avec la musique de Bach et celle de la Renaissance, juste avant cette

période, lorsqu'il avait dirigé la Singakademie de Vienne, puisque la formation avait exécuté pendant la saison 1863/64 des cantates de Bach, son Oratorio de Noël, ainsi que plusieurs pièces chorales sans accompagnement écrites à la Renaissance.

#### **Brahms le pédagogue; Brahms l'arrangeur**

La fascination exercée sur lui par la musique de Bach se reflète dans trois des cinq "Études pour le piano", aujourd'hui répertoriées dans son catalogue en tant qu'Appendice Ia no 1. À la différence de Schumann, et surtout de Chopin, Brahms ne cultiva pas le genre de l'exercice visant à améliorer la technique ou étude: seuls les cinquante et un Exercices, WoO 6, publiés en 1893, et ces cinq arrangements d'œuvres du cru d'autres compositeurs font explicitement état d'une fonction pédagogique dans leur titre. L'**Étude no 2**, d'après Weber, et l'**Étude no 1**, d'après Chopin, datent respectivement de mars 1852 et d'une date ne pouvant avoir précédé l'été 1862; l'œuvre à la source de la première étant le final Rondo de la Sonate pour piano en ut, op. 24, de Weber et l'origine de la seconde étant l'Étude en fa mineur, op. 25 no 2, de Chopin.

Les deux pièces se distinguent par la libre adaptation de leurs sources ainsi que par

l'exploitation des possibilités s'offrant pour accroître la difficulté d'une musique qui présentait déjà des défis considérables pour l'exécutant. Ainsi, l'imposante étude d'après Weber transfère à la main gauche le matériau exécuté à la main droite dans l'original.

Dans le cas de la pièce d'après Chopin, la disposition originale des mains est gardée, mais la texture rigoureusement maintenue à deux voix chez Chopin s'épaissit dans la mesure où la main droite est chargée de jouer constamment des sixtes et tierces parallèles, tandis que la main gauche se trouve ré-écrite pour couvrir des intervalles plus vastes, en outre les accords renversés sont modifiés. En plus de tout cela, Brahms développe la structure de la phrase trouvée dans la pièce originale, de sorte que cette version compte quatre-vingt-sept mesures par rapport aux soixante-neuf trouvées chez Chopin.

Dans ces deux cas, Brahms avait arrangé – voire mieux, adapté – pour le piano de la musique déjà destinée à cet instrument; dans le cas des études de Bach, il réagissait à une musique ayant été composée à l'origine pour le violon baroque. Des lettres adressées par Brahms à Heinrich von Herzogenberg et à Clara Schumann, datées respectivement du 23 et du 24 avril 1877, font mention d'un arrangement du mouvement *Presto* de

la Sonate en sol mineur, BWV 1001, alors que l'arrangement de la célèbre *Giaccona* de la Partita en ré mineur, BWV 1004 (l'arrangement de Busoni lui est postérieur de quelque quinze années), fut envoyé à Clara au mois de juin de la même année.

Le *Presto* existe en fait en deux versions qui s'apparentent précisément l'une à l'autre d'une manière hautement caractéristique de Bach lui-même. L'original de Bach est un mouvement de forme binaire faisant entendre une longue ligne mélodique de doubles-croches seulement interrompues par les accords de cadence venant articuler les deux moitiés de l'œuvre. Dans la première version, l'**Étude no 3**, Brahms garde la musique originale de Bach à la main droite et la fait contraster avec une main gauche progressant note à note en même temps que la main droite, mais souvent en mouvement contraire. La seconde version, l'**Étude no 4** (non enregistrée ici), suit le même canevas, mais l'original est maintenant à la main gauche, et la main droite, quoiqu'elle reproduise au début le contrepoint à la main gauche de la première version, doit bientôt se développer de façon autonome.

L'objectif pédagogique est ici que les deux mains développent une maîtrise d'une égalité absolue, tandis qu'au niveau de l'écriture,

les deux études révèlent le souci de réaliser les riches implications harmoniques et contrapuntiques contenues dans la texture à une seule voix de Bach. C'est la maîtrise de la main gauche qui est la préoccupation au cœur de l'**Étude no 5**, l'arrangement de la Chaconne étant uniquement pour cette main (Busoni évita cette restriction technique). Le grand ami de Brahms, Joachim, avait le premier introduit la pièce sur la scène de concert; c'était en effet une œuvre qui le surprenait et le fascinait, comme il l'écrivit à Clara dans une lettre datée de juin 1877:

Sur une seule portée, pour un petit instrument, il écrit tout un monde pétri des pensées les plus profondes et des sentiments les plus puissants. Si je devais imaginer avoir pu, moi-même, faire, concevoir cette pièce, j'ai la certitude qu'une excitation et une crainte insoutenables m'auraient rendu fou.

L'arrangement permit peut-être à Brahms d'éprouver, par procuration, la sensation de composer la pièce à nouveau.

Les études d'après Chopin et Weber furent d'abord publiées ensemble en avril 1869, puis le recueil complet regroupant les cinq pièces parut chez le même éditeur, Bartholf Senff, en décembre 1878. Ce fut aussi Senff qui avait publié, en décembre 1871 ou janvier

1872, l'arrangement libre de la **Gavotte** de la scène 3 de l'acte II d'*Iphigénie en Aulide* (1774), opéra de Gluck, dont Brahms avait la partition en sa possession. Brahms avait déjà joué cet arrangement lors d'un concert donné à Hambourg le 11 novembre 1868; la version publiée portant une dédicace à Clara Schumann. Finalement l'arrangement de la **Marche de "Rakoczy"**, qui daterait du milieu du dix-huitième siècle, survint probablement dans les années 1850; Wilhelm von Wasielewski se rappelait certainement avoir entendu Brahms en donner une "fougueuse" exécution en août 1853.

#### **Brahms le pianiste**

Brahms ne fut aucunement le seul compositeur du dix-neuvième siècle à être inspiré par la Marche de "Rakoczy"; Berlioz fut si captivé par cette pièce hongroise qu'il en incorpora un arrangement de son cru dans sa *Damnation de Faust* (1846) et alla – pour sa plus grande joie, quoique ce fût une source de commentaires méprisants pour ses critiques – jusqu'à changer unilatéralement le cadre géographique de l'œuvre de Goethe afin de créer une fausse pertinence dramatique pour justifier ce qui était fondamentalement une intrusion flagrante dans la partition. Néanmoins, il est probable que Brahms,

étant donné que sa propre fascination pour le style de la musique hongroise ne datait pas d'hier, n'aurait nullement eu besoin de l'exemple de Berlioz. Les **Danses hongroises, WoO 1** (voir aussi le volume 5), furent d'abord conçues sous forme de pièces à quatre mains; la version à deux mains parut en mars 1872. Dans la mesure où, d'après le compte-rendu de Brahms, elles étaient fondées sur des mélodies hongroises authentiques, elles peuvent être elles-mêmes considérées dans un certain sens comme des arrangements; d'ailleurs Brahms les considérait comme telles, de même qu'en témoigne leur publication en tant que "gesetzt" plutôt que "komponiert" – "arrangées" plutôt que "composées".

Les quatre *Intermezzi* et quatre *Capriccii* qui constituent l'opus 76 indiquent que Brahms comprenait la différence existant entre ces deux genres au sein du monde fertile du *Charakterstück* du dix-neuvième siècle. Les *Capriccii* (nos 1, 2, 5 et 8) servent de cadre et de pilier central au recueil, tandis que les *Intermezzi* (nos 3, 4, 6 et 7) prennent quelque peu le rôle d'intermédiaire suggéré en soi par leur nom. Les trois premiers *Capriccii* sont dans des tonalités mineures, et deux sont marqués *Agitato*; de la même manière, les trois premiers *Intermezzi* ont des tonalités majeures et deux sont marqués *Grazioso*.

Le **Capriccio central en ut dièse mineur, op. 76 no 5** (*Agitato, ma non troppo presto*, accompagné d'une explication donnée par Brahms en allemand: "Sehr aufgeregt, doch nicht zu schnell"), qui est de loin la pièce la plus sombre de tout le recueil, s'avère aussi complexe au niveau de la structure. Débutant plutôt à la manière d'une étude (connotation particulière au *capriccio* pour instruments à cordes écrit au dix-huitième siècle) pourvue d'une voix intérieure ayant une progression chromatique, il juxtapose deux ensembles de matériau qui sont soumis à des procédés de variation durant tout le cours de la pièce. Ces procédés comportent un changement de mesure passant du 6/8 initial (bien que ce dernier soit lui-même compromis dès le début par le mouvement rival à 3/4 de la voix aiguë) au 2/4. Le retour du rythme à 6/8 dans les sept mesures finales, qui progressent de façon dramatique du *piano* au *fortissimo*, est là encore amoindri par les groupements de cinq croches joués à la main gauche.

L'indication *Moderato semplice* figurant en tête de l'**Intermezzo en la mineur, op. 76 no 7**, donne une fausse idée de l'énigme formelle présentée par cette pièce de quarante-six mesures, qui est tout sauf simple. Quoique la forme ABA en soit extérieurement conventionnelle et caractéristique, sa

singularité réside dans le fait que la section B, en forme binaire à trois phrases marquée de reprises pour chaque moitié, se suffit en fait à elle-même et ne fait certainement pas fonction de “milieu contrastant”, tandis que les sections A longues de huit mesures, qui l’encadrent, avec leur sombre texture dans le style du choral et leurs harmonies quasi modales, semblent appartenir à un monde différent. Le lien entre les deux parties, qui est des plus subtils, repose sur le fait que l’oreille doit détecter que le motif de croches exécuté à la main droite dans la section B a pour origine la cadence apparemment anodine à la main gauche, qui vient “temporiser” à la fin de la section A.

Quoique les pièces individuelles trouvées dans des recueils comme les *Klavierstücke*, op. 76 et op. 118, de Brahms soient suffisamment étoffées pour être présentées indépendamment dans un programme de concert, une question continue de se poser: ces recueils forment-ils dans un certain sens des tous ordonnés qui gagnent à être joués dans leur intégralité? Brahms s’appliqua par exemple à créer une continuité physique et audible entre l’op. 76 no 7 et la pièce finale, le *Capriccio en ut majeur, op. 76 no 8*: son commencement hors de la tonique force le pianiste à faire à nouveau sonner le la sur lequel se termine le no 7 à la main droite,

tandis que la main gauche se contente de monter d’une note sur le clavier, passant de la à si. En outre comme ce si, présent dans la ligne de croches fluide à la main gauche, va passer à ut au sein des harmonies suivantes, l’on entend la progression de la fin du no 7 au début du no 8 reprendre avec grande précision la phrase d’ouverture du no 7 même, qui passe directement de la mineur à ut majeur. Cette “continuation” de l’*Intermezzo* au sein du *Capriccio* se reflète dans d’autres facteurs plus généraux: en plus d’être le seul *Capriccio* écrit en mode majeur du recueil, l’indication *Grazioso ed un poco vivace* (“Anmutig lebhaft”) aligne encore davantage le no 8 sur le genre de l’*Intermezzo* trouvé au sein de cet opus.

Hans von Bülow donna la première interprétation intégrale de l’op. 76 le 29 octobre 1879; le recueil avait été publié au mois de mars de la même année. L’année 1879 vit aussi la publication du premier volume du nouveau dictionnaire de la musique de George Grove, dans lequel Brahms fut salué comme “un des plus grands compositeurs allemands en vie” encore que le génie de dernier fût coloré d’un “ascétisme d’un abord difficile”, caractéristique se trouvant aussi en évidence dans son jeu pianistique:

Toute remarquable que puisse être sa technique d’interprète, chez lui

c'est toujours un point qui paraît secondaire, accessoire, à ne remarquer qu'incidemment...; pourtant ses qualités intellectuelles le rendent apte à donner des interprétations magistrales de ses propres œuvres; et pour l'exécution de Bach, particulièrement celle des œuvres pour orgue au piano, il est reconnu comme étant vraiment inégalable.

La conclusion en ut majeur d'un optimisme radieux de l'op. 76 est diamétralement opposée à la fin accablée en mi bémol mineur de l'*Intermezzo*, op. 118 no 6, marqué *Andante, largo e mesto*. La surface aux détails compliqués sur le plan chromatique et au niveau du registre se passe de tout commentaire; ce qui est moins évident, tout au moins à la première écoute, c'est la structure tonale sous-jacente, qui repose sur le fait que la formulation stable de la tonique se trouve retardée jusqu'aux mesures finales. Le motif d'ouverture sans accompagnement qui semble jouer avec la suite sol bémol – fa – mi bémol est instable sur le plan de la tonalité: si on l'entend après la sereine conclusion en fa majeur de la pièce précédente (voir le volume 1, CHAN 10716) il est probable que l'on interprétera le sol bémol comme une neuvième de dominante mineure, impression qui est encore accrue lorsque la main gauche

fait son entrée dans le no 6 avec des harmonies de septième diminuée basées sur la naturel.

Après la conclusion en si bémol mineur de la section A, sa répétition variée, entièrement écrite, débute par un accord fondamental de mi bémol mineur – qui dans ce contexte ne donne pas l'impression d'être la tonique, mais plutôt la sous-dominante du si bémol mineur ayant précédé. La section B contrastante comporte un retour emporté soudain, *fortissimo*, du motif d'ouverture, harmonisé et se terminant sur un accord de tonique; mais la chose étant complètement hors de contexte, elle se trouve immédiatement rejetée. C'est seulement lorsque la section A revient et se trouve ré-écrite pour conclure à la tonique (Brahms fait ici clairement référence à la forme sonate) que le motif descendant à trois notes de l'ouverture est présenté sous une forme finale satisfaisante, quoique la courbe intense suivie par la dynamique de la phrase – enflant du *pianissimo* au *sf*, puis descendant rapidement au *piano* pour faire entendre l'arpège ascendant final, marqué spécifiquement *Lento* – suggère la résignation plus que la satisfaction: Brahms l'automne!

© 2016 Nicholas Marston  
Traduction: Marianne Fernée-Lidon



### 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 Clondeboy 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-Pétersbourg 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

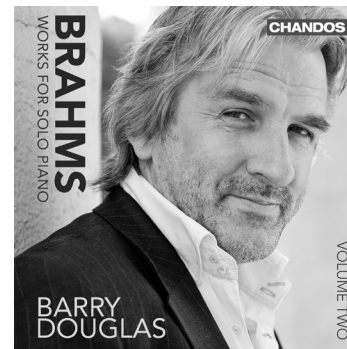
ne cesse de grandir il travaille régulièrement avec le RTÉ National Symphony Orchestra, l'Orchestre philharmonique de Moscou et le Vancouver Symphony Orchestra; récemment il a aussi fait des débuts très acclamés avec l'Academy of St Martin in the Fields et l'Orchestra dei Pomeriggi Musicali à Milan.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

Also available

---



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

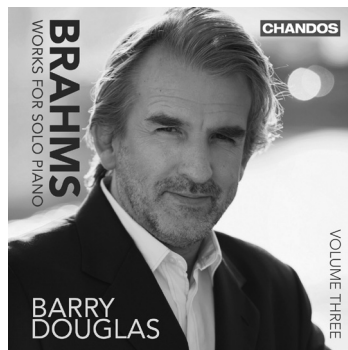


CHAN 10757 **Brahms**  
Works for Solo Piano, Volume 2



Also available

---



CHAN 10833

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



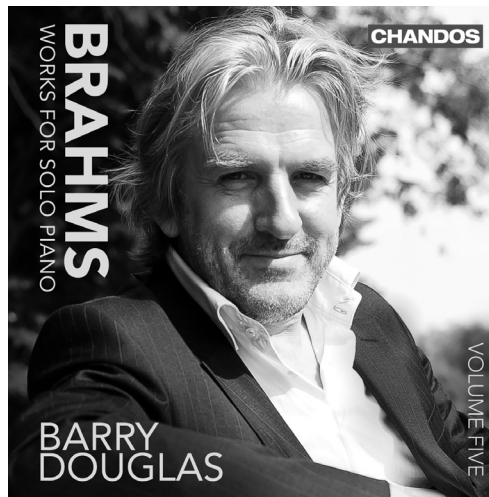
CHAN 10857

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



Also available

---



CHAN 10878

**Brahms**  
Works for Solo Piano, Volume 5



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 (600 876) concert grand piano kindly made available by West Road Concert Hall, Cambridge and prepared by Iain Kilpatrick of Cambridge Pianoforte

**Recording producer** Jonathan Cooper

**Sound engineer** Jonathan Cooper

**Assistant engineer** Rosanna Fish

**Editor** Jonathan Cooper

**A & R administrator** Sue Shortridge

**Recording venue** West Road Concert Hall, Cambridge; 20 and 21 January 2016

**Front cover** Photograph of Barry Douglas © Eugene Langan

**Design and typesetting** Cap & Anchor Design Co. ([www.capandanchor.com](http://www.capandanchor.com))

**Booklet editor** Finn S. Gundersen

**Publishers** Bärenreiter-Verlag, Kassel ('Rakoczy' March)

© 2016 Chandos Records Ltd

© 2016 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10903

# JOHANNES BRAHMS

(1833–1897)

## WORKS FOR SOLO PIANO VOLUME SIX

- |    |  |       |
|----|--|-------|
| 1  | 'Rakoczy' March, Anhang III No. 10                       | 4:44  |
| 2  | Intermezzo, Op. 118 No. 6                                | 4:48  |
| 3  | Canon, Anhang III No. 2                                  | 0:43  |
| 4  | Gigue, WoO 4 posth. No. 1                                | 2:10  |
| 5  | Gigue, WoO 4 posth. No. 2                                | 2:00  |
| 6  | Capriccio, Op. 76 No. 5                                  | 3:09  |
| 7  | Intermezzo, Op. 76 No. 7                                 | 2:47  |
| 8  | Capriccio, Op. 76 No. 8                                  | 3:45  |
| 9  | Gavotte by Chr. W. Gluck, Anhang Ia No. 2                | 4:02  |
| 10 | Study No. 1. Étude after Fr. Chopin, Anhang Ia No. 1     | 3:00  |
| 11 | Study No. 2. Rondo after C.M. von Weber, Anhang Ia No. 1 | 4:58  |
| 12 | Study No. 3. Presto after J.S. Bach, Anhang Ia No. 1     | 3:29  |
| 13 | Hungarian Dance, WoO 1 No. 2                             | 3:13  |
| 14 | Hungarian Dance, WoO 1 No. 4                             | 4:48  |
| 15 | Hungarian Dance, WoO 1 No. 6                             | 3:07  |
| 16 | Hungarian Dance, WoO 1 No. 7                             | 1:41  |
| 17 | Hungarian Dance, WoO 1 No. 8                             | 2:47  |
| 18 | Hungarian Dance, WoO 1 No. 9                             | 2:06  |
| 19 | Hungarian Dance, WoO 1 No. 10                            | 2:04  |
| 20 | Study No. 5. Chaconne by J.S. Bach, Anhang Ia No. 1      | 16:49 |
|    | TT   | 77:29 |

BARRY DOUGLAS  
PIANO

© 2016 Chandos Records Ltd © 2016 Chandos Records Ltd  
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

BRAHMS: WORKS FOR SOLO PIANO, VOL. 6 – Douglas

CHANDOS  
CHAN 10903

BRAHMS: WORKS FOR SOLO PIANO, VOL. 6 – Douglas

CHANDOS  
CHAN 10903