

A profile photograph of Barry Douglas, a man with long, light-colored hair, wearing a dark blue suit jacket over a light-colored shirt. He is looking towards the left of the frame. The background is a blurred architectural structure with diagonal lines.

**CHANDOS**

**BRAHMS**  
WORKS FOR SOLO PIANO

**BARRY  
DOUGLAS**

VOLUME FOUR



AKG Images, London

Johannes Brahms, c. 1866

## Johannes Brahms (1833 – 1897)

### Works for Solo Piano, Volume 4

	<b>Sonata No. 1, Op. 1</b>	<b>28:38</b>
	in C major • in C-Dur • en ut majeur Joseph Joachim zugeeignet	
1	Allegro – Poco ritenuto	11:00
2	Andante (Nach einem altdeutschen Minneliede) – Adagio –	5:25
3	Scherzo. Allegro molto e con fuoco – Più mosso – Presto – Da capo il Scherzo senza rep. sin'al Fine	5:43
4	Finale. Allegro con fuoco – Presto non troppo ed agitato	6:30
5	<b>Intermezzo, Op. 117 No. 3</b>	<b>5:19</b>
	in C sharp minor • in cis-Moll • en ut dièse mineur from Three Intermezzos Andante con moto – Poco più lento – Più moto ed espressivo – Tempo I – Più lento	
6	<b>Intermezzo, Op. 119 No. 2</b>	<b>4:37</b>
	in E minor • in e-Moll • en mi mineur from [Four] Piano Pieces Andantino un poco agitato – Andantino grazioso – Tempo I	

**Variations on a Theme by Robert Schumann, Op. 9** 16:18

in F sharp minor • in fis-Moll • en fa dièse mineur

Clara Schumann zugeeignet

7	Thema. Ziemlich langsam –	1:15
8	Variation 1. [ ] –	1:10
9	Variation 2. Poco più moto –	0:23
10	Variation 3. Tempo di tema –	1:00
11	Variation 4. Poco più moto –	0:42
12	Variation 5. Allegro capriccioso –	0:54
13	Variation 6. Allegro –	0:52
14	Variation 7. Andante –	0:44
15	Variation 8. Andante (non troppo lento) –	1:13
16	Variation 9. Schnell –	0:33
17	Variation 10. Poco Adagio –	1:23
18	Variation 11. Un poco più animato –	0:32
19	Variation 12. Allegretto, poco scherzando – Presto –	0:42
20	Variation 13. Non troppo Presto –	0:43
21	Variation 14. Andante –	1:10
22	Variation 15. Poco Adagio –	1:17
23	Variation 16. [ ]	1:40

- |    |  |
|----|--|
| 24 | <p><b>Capriccio, Op. 76 No. 1</b> <span style="float: right;">3:26</span><br/> in F sharp minor • in fis-Moll • en fa dièse mineur<br/> from [Eight] Piano Pieces<br/> Un poco agitato</p>   |
| 25 | <p><b>Capriccio, Op. 76 No. 2</b> <span style="float: right;">3:21</span><br/> in B minor • in h-Moll • en si mineur<br/> from [Eight] Piano Pieces<br/> Allegretto non troppo</p>   |
| 26 | <p><b>Intermezzo, Op. 76 No. 6</b> <span style="float: right;">3:29</span><br/> in A major • in A-Dur • en la majeur<br/> from [Eight] Piano Pieces<br/> Andante con moto</p>  |
| 27 | <p><b>Ballade, Op. 10 No. 1 'Edward'</b> <span style="float: right;">4:43</span><br/> in D minor • in d-Moll • en ré mineur<br/> from [Four] Ballades<br/> Julius O. Grimm gewidmet</p> <p style="text-align: right; margin-right: 100px;">Nach der schottischen Ballade 'Edward'<br/> in Herders 'Stimmen der Völker'</p> <p>Andante – Poco più moto – Tempo I – Poco più moto –<br/> Allegro (ma non troppo) – Tempo I</p> |

**Variations on a Theme by Niccolò Paganini, Op. 35,  
Book I** 13:01

in A minor • in a-Moll • en la mineur  
Dr. Eduard Hanslick zugeeignet

28	Thema. Non troppo presto –	0:27
29	Variation 1. [ ] –	0:31
30	Variation 2. [ ] –	0:33
31	Variation 3. [ ] –	0:31
32	Variation 4. [ ] –	0:54
33	Variation 5. [ ] –	0:42
34	Variation 6. [ ] –	0:28
35	Variation 7. [ ] –	0:28
36	Variation 8. [ ] –	0:32
37	Variation 9. [ ] –	1:25
38	Variation 10. [ ] –	1:12
39	Variation 11. Andante –	1:21
40	Variation 12. [ ] –	0:57
41	Variation 13. [ ] –	0:35
42	Variation 14. Allegro –	1:20
43	Presto, ma non troppo	0:55
		<b>TT 82:57</b>

**Barry Douglas** piano

## Brahms: Works for Solo Piano, Volume 4

---

### Piano Sonata in C major, Op. 1

'Could I start with the C major Sonata?' mused Brahms in a letter of 17 October 1853 to his friend the violinist Joseph Joachim, to whom the sonata would be dedicated on its publication in December of that year. It was one of six of his early compositions which his new-found champion, Robert Schumann, was promoting on his behalf to the Leipzig publishers Breitkopf & Härtel. Schumann had put the piano sonata fourth in his list: in his scheme of things, Brahms's Op. 1 would have been a now lost Fantasy in D minor for piano trio, while the view of Brahms was that only from the piano sonata onward were the selected compositions 'entirely to my taste'. In the event, Brahms went his own way, writing to Schumann on 16 November 1853 that his Opp. 1 and 2 would be the piano sonatas in C and F sharp minor (see Volume 3 of this series, CHAN 10833), while Opp. 3 and 4 would be, respectively, a set of six *Gesänge* and the powerful Scherzo in E flat minor for piano solo.

You will find it natural that I strive  
with all my might to disgrace you as  
little as possible,

he added; he need not have worried.

It has frequently been remarked that the opening of the first movement recalls the opening of Beethoven's 'Hammerklavier' Sonata, Op. 106. That Beethoven's legacy loomed large for Brahms is not in doubt, and parallels between the two works extend to their symphonic scope and virtuoso demands on the performer. But another work to which Brahms's Op. 1 is kin – and with which it shares its key – might be Schubert's 'Wanderer' Fantasy (again, there are palpable similarities between the openings of both). Two of the most distinctive aspects of Schubert's work are its continuous, four-movements-in-one design, and its use of the process of thematic transformation; and both aspects can be traced in Brahms's sonata too.

The *largamente*, chorale-like closing statement of the first movement focuses on the middle register of the keyboard, and this same register is maintained at the beginning of the slow movement; in fact, the opening left-hand solo melody here is a direct reworking, now in C minor, of the final right-hand chord of the first movement. The movement as a whole is a set of variations on



what Brahms identified as an old German *Minnelied*, though the text ('Verstohlen geht der Mond auf,...'), the first stanza of which underlies the theme in the score, is the work of the romantic poet Anton Wilhelm Florentin von Zuccalmaglio (1803 – 1869) and dates from 1829.

The slow movement ends in the same middle register as the first, and the fact that the final variation and coda turn from C minor back to C major binds these two movements together very closely. But Brahms directs 'attacca il Scherzo' at the end; and key and mood now shift decisively toward E minor, *Allegro molto e con fuoco* in 6 / 8 metre, though the central trio reasserts the sonata's overall tonic of C. The final chords of the Scherzo once again hug the middle register: the top note is the same as that of the first movement, though harmonised differently. And it is a transformed version of the opening material of that first movement which now launches the Finale, the *Allegro con fuoco* marking and compound metre (now 9 / 8) of which build on those of the Scherzo, bringing the great arc of the work to its heroic end. The critic Ferdinand Gleich noted 'something forceful, something transporting' in this and other works when Brahms premièred them publicly in the

Leipzig Gewandhaus on 17 December 1853, and reiterated Schumann's opinion that Brahms would eventually become 'an epoch-making figure in the history of art'.

#### **Variations on themes by Robert Schumann and Niccolò Paganini**

The meeting between Brahms and the Schumanns in 1853 was unquestionably the most decisive event in his compositional career; beyond that, these three lives were destined to remain personally and artistically entwined until the closing years of the century. The rapid mental decline of Robert Schumann, leading to his confinement in the asylum at Eendenich from February 1854 until his death over two years later, was to alter that relationship tragically, as is attested by the accounts which Brahms gave to Clara of his visits to Robert, and by Robert's own correspondence with Brahms.

Some of that correspondence deals with a work which Brahms composed in the summer of 1854, and sent to Robert the following November. The sixteen **Variations on a Theme by Robert Schumann, Op. 9** take their theme from the first of the five 'Albumblätter' which Schumann had collected, together with other pieces, in his *Bunte Blätter*, Op. 99. The work is dedicated 'with intimate reverence'



to Clara, who herself had written a set of variations (her Op. 20) on the same theme in the preceding year, 1853. But the intertextual connections go further than this.

Among various allusions which have been widely documented in the literature is one, in Brahms's Variation 9, to the second 'Albumblatt' from Schumann's Op. 99. A stronger and more historically substantiated connection is to Clara's *Romance variée*, Op. 3, an allusion to which emerges near the end of Variation 10: 'Clara speaks!' Brahms wrote to Joachim on 12 September 1854. The ailing Schumann, however, enthusing over the work at his piano in Edenich in December, could recall only that Clara had told him of a 'reminiscence,... probably on page 14 [the end of Variation 10 and beginning of Variation 11, in the first edition], where is it from? from a song?'

Rich with potential for biographical and extra-musical meaning as such details may be, they sometimes exist only in the ear of the listener, and should not deafen us to more purely musical details. Brahms had an abiding interest in variation, and the genre itself offered not only a vehicle for demonstration of keyboard technique but also a means of creating large-scale forms to rival the hierarchically dominant sonata (the

thematic transformation process adopted in the Sonata, Op. 1 is of course itself a species of variation technique).

Writing to Joachim in 1856, Brahms spoke of the tendency for composers of his generation to

rummage around the theme. We keep anxiously to the melody, but we do not treat it freely, do not actually create anything new from it, but only load it down.

For his own part, he may have been characteristically self-critical: it has been pointed out, by Jeffrey Swinkin, that the variations of Brahms's Op. 9 demonstrate a process of 'thematic actualisation' whereby potentialities of the theme that are latent or even suppressed in the theme itself are gradually revealed through the variation process, so that the theme, which conventionally yields the variations, is paradoxically 'revealed' or 'made anew' only as those variations unfold.

Twenty years later, in August 1876, Brahms complained about the tendency to be vague with titles of variation works:

I wish that people would distinguish between the title: Variations and everything else, like fantasy variations...

Thus it is salutary to recall that '**Variations on a Theme by Niccolò Paganini**' was only the

subtitle of his **Op. 35**, the two books (the well-known theme taken from Paganini's Capriccio, Op. 1 No. 24, followed by two sets of variations, fourteen in each) of which were originally published, in January 1866, as 'Keyboard Studies', with all the didactic implications which that term carries. Indeed, each variation tends to explore a distinct figural pattern or keyboard technique (the similarity of the first variation to Schumann's Toccata, Op. 7, is striking).

Paganini's theme, albeit given out largely unharmonised in unison octaves, is less sheerly melodic than Schumann's 'Albumblatt'; it functions more as an implicit harmonic scheme which it is the task of the variations to articulate and vary as they proceed. A simple example of this can be heard right at the outset, as the tonic and dominant harmonies alternating bar by bar in bars 1 – 8 of Variations 1 and 2 (the right-hand sixths of the former are transferred to the left hand of the latter) give way in Variations 3 and 4 to a stepwise passing progression from one chord to the next, revealing the potential for Paganini's theme to support the venerable falling 'lamento' bass, itself the vehicle for countless earlier sets of variations.

That Brahms considered each of the two Books of Op. 35 to consist of a work in itself

is indicated by the reprinting of the theme at the beginning of Book 2, as well as by the clear sense of climax created in the coda that follows Variation 14 in Book 1, in which the 'lamento' bass emerges as the top-voice melody before the final *Presto* conclusion.

#### **Ballade, Capricci, Intermezzi**

Brahms's intolerance of imprecise work titles needs to be measured against the abundance and undeniably increasing fluidity of titles for the short keyboard character pieces which appeared in their thousands in the second half of the nineteenth century, and on which Brahms increasingly concentrated in his later years. The title 'Intermezzo' is preponderant across the thirty short pieces which he composed between 1878 (Op. 76) and 1892–93 (Opp. 116–119), but may connote music of very different characters. Likewise, anyone listening 'blind' for the first time to the **Klavierstücke, Op. 76 Nos 1 and 2** (published 1879) would be hard pressed to conclude that both are entitled 'Capriccio'. (Conversely, the ubiquitous staccato of No. 2 discloses the generic relationship to Variation 5 – *Allegro capriccioso* – of the 'Schumann' Variations, Op. 9.)

The case of the **Ballade, Op. 10 No. 1**, on the other hand, is one in which Brahms's allegiance to the underlying sense of the

term, as connoting a setting of a narrative or dramatic poem, is particularly clear. Uniquely among the four Op. 10 pieces, composed in summer 1854 and published two years later with a dedication to Julius Otto Grimm, Brahms identified the first as being composed 'after the Scottish Ballad "Edward" from Herder's "Voices of the Peoples": While he did not, as he had done in the slow movement of the Sonata, Op. 1, have the poetic text printed beneath the notes in the score, the words of Herder's first stanza fit the musical setting; and the exchanges in the poem between his mother and Edward himself are reflected in the alternating design of the first section. The middle section can be thought of musically as a 'development' of Edward's music, and poetically as standing for the succeeding stanzas through which Edward, at first dissembling, finally admits to the murder of his father in a *fortissimo* premature 'recapitulation' of his original statement. The closing return, *sotto voce*, to his mother's questioning music is unmotivated poetically but serves musically to round out an underlying ternary design for this piece.

Ternary form is also a feature of all three Intermezzi recorded here. It is at its most conventional in the **Klavierstück, Op. 76 No. 6**, the closed outer sections of which, in A, frame a central, tonally independent

*grazioso* section in the relative minor, F sharp. The middle section of the **Klavierstück, Op. 119 No. 2**, by contrast, turns to the tonic major and invokes new genres – the waltz and perhaps the lullaby – while at the same time invoking variation procedures in its rigorous but subtle transformation of the theme of the A section.

'Lullabies to my sorrows' was how Brahms described the **Intermezzi, Op. 117** to his friend Rudolf von der Leyen and others. Musical characteristics of the lullaby are most plainly in evidence in the case of No. 1, which bears a motto taken from Herder's translation of 'Lady Anne Bothwell's Lament' (Thomas Percy, *Reliques of Ancient Poetry*). **Op. 117 No. 3** may also have been associated for Brahms with a folk poem collected by Herder, 'Oh weh! O weh, hinab ins Tal' (Alas! Alas, down in the valley), while from a formal point of view this piece is another fine example of how inventive he could be with the simple ternary model. The reprise is initially obscured by a re-harmonisation of the melody, heard in bare octaves at the outset but now hidden in an inner voice: as good an example as one might wish of this master composer of variations not loading down his theme but creating something new from it.

© 2015 Nicholas Marston

#### **A note from the performer**

What is it about a piece of music, or a theatre play, or a sculpture which moves us or even makes us think? We leave the concert hall, or theatre, or art gallery a different person. Our lives have changed for ever. The beauty and the special nature of music mean that we cannot really answer the question, chiefly because each person's reaction and assessment will be necessarily different. It is certainly the case that opinion differs very widely about Brahms; there is almost a sense of the existence of two schools of thought. Does this situation have its origins in the historical feelings that divided the Lisztians and Wagnerites from those who shared the 'old world' sympathies of Brahms?

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

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

© 2013 Barry Douglas

Since winning the Gold Medal at the 1986 Tchaikovsky International Piano Competition in Moscow, **Barry Douglas** has established a major international career. In 1999, to celebrate 'the wealth of Irish musical talent', he formed Camerata Ireland, of which he remains Artistic Director. He is also the Artistic Director of the Clondeboy Festival. As a soloist, he has performed with such orchestras as the London Symphony Orchestra, Orchestre philharmonique de Radio France, RTÉ National Symphony Orchestra, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Baltimore Symphony Orchestra, Moscow Philharmonic Orchestra, Tonkünstler-Orchester Niederösterreich, Hong Kong Philharmonic, Tokyo Symphony Orchestra, Russian National Orchestra, and the symphony orchestras in Sydney and Melbourne. In recital, he tours Europe, the USA, Russia, and South America, having recently performed in St Petersburg and Moscow, and as part of the St Luke's / BBC Radio 3 Beethoven

series in London. As his reputation as a player / conductor continues to grow he works regularly with the RTÉ National Symphony Orchestra, Moscow Philharmonic Orchestra, and Vancouver Symphony Orchestra, having also recently made successful debuts with

the Academy of St Martin in the Fields and Orchestra dei Pomeriggi Musicali, Milan. Barry Douglas has recorded extensively throughout his career and is now an exclusive Chandos artist. [www.barrydouglas.com](http://www.barrydouglas.com), [twitter.com/wbarrydouglas](https://twitter.com/wbarrydouglas)



Eugene Langan

**Barry Douglas**

## Brahms: Werke für Soloklavier, Teil 4

---

### Klaviersonate in C-Dur op. 1

“Könnte ich mit der C=Dur Sonate anfangen?” grübelte Brahms in einem Brief vom 17. Oktober 1853 an seinen Freund, den Geiger Joseph Joachim; die Sonate sollte im Dezember des Jahres mit einer Widmung an ihn erscheinen. Sie war eines der sechs Frühwerke, mit denen sich sein neuer Freund Robert Schumann bei dem Leipziger Verlagshaus Breitkopf & Härtel für ihn verwendete. Schumann hatte die Sonate an die vierte Stelle eingereiht; er wollte der seitdem verschollenen Fantasia in d-Moll für Klaviertrio den Kopf des opus 1 einräumen, doch Brahms war der Ansicht, dass erst nach der Klaviersonate seine Werke “ganz nach [s]einem Geschmack” seien. So setzte er seinen Willen durch und schrieb am 16. November 1853, als seine opp. 1 und 2 sollten die Klaviersonaten in C-Dur und fis-Moll gelten (siehe Teil 3 dieser Serie, CHAN 10833); opp. 3 und 4 würden einem Satz von sechs Gesängen, bzw. das kraftvolle Scherzo in es-Moll für Soloklavier zuerteilt.

Sie werden es natürlich finden, daß ich mit aller Kraft strebe, Ihnen so wenig Schande als möglich zu machen.

Die Befürchtung war grundlos.

Die Ähnlichkeit der ersten Takte mit der entsprechenden Stelle in Beethovens “Hammerklavier”-Sonate op. 106 wird häufig erwähnt. Dass Beethoven mit Riesenschritten hinter Brahms marschierte, ist unleugbar; die Parallelen der beiden Sonaten sind nicht nur ihre sinfonischen Dimensionen, sondern auch die erforderliche Virtuosität. Indes klingt die Eröffnung eines anderen artverwandten Werks in derselben Tonart – Schuberts Wandererfantasia – deutlich an die Brahms’sche Sonate an. Zwei weitere, spezifische Aspekte sind die kontinuierliche Struktur – vier Sätze in einen gedrängt – und die thematische Umwandlung; beide Aspekte sind auch in Brahms’ Sonate zu finden.

Das *largamente*, choralartige Ende des ersten Satzes befindet sich überwiegend in der Mittellage der Tastatur, was auch auf den Anfang des langsamen Satzes zutrifft; die Eröffnungsmelodie der linken Hand ist sogar eine Abart des Schlussakkords der Rechten im ersten Satz, diesmal in c-Moll. Im Ganzen handelt es sich um einen Variationsatz über ein “altdeutsches Minnelied” des romantischen Dichters Anton Wilhelm

Florentin von Zuccalmaglio (1803 – 1869), das Brahms gefunden hatte. Der Text der 1829 erschienenen ersten Strophe (“Verstohlen geht der Mond auf, ...”) ist dem Thema unterlegt.

Auch das Ende des langsamen Satzes ist in der Mittellage angebracht; der Umstand, dass die letzte Variation und Coda von c-Moll nach C-Dur zurückkehrt, verknüpft die beiden Sätze noch enger. Doch das Scherzo schließt sich *attacca* an; Tonart wie Stimmung sind deutlich nach e-Moll, *Allegro molto e con fuoco* im 6/8-Takt gefärbt, obwohl das zentrale Trio wiederum die Grundtonart C-Dur bekräftigt. Die Schlussakkorde des Scherzo sind ebenfalls in der Mittellage angebracht: Die höchste Note ist dieselbe wie im Kopfsatz, doch anders harmonisiert. Mit einer Umwandlung des Grundmaterials des ersten Satzes geht es ins Finale, das *Allegro con fuoco* und der dreiteilige Takt (9/8) bauen sich auf dem Scherzo auf und beschließen heroisch den großen Bogen des Werks. Als Brahms am 17. Dezember 1853 die Sonate mit anderen Stücken öffentlich im Leipziger Gewandhaus uraufführte, beschrieb sie der Kritiker Ferdinand Gleich als “etwas Gewaltiges, etwas Hinreißendes” und schloss sich Schumanns Meinung an, dass Brahms “eine Epoche machende Erscheinung in der Kunstgeschichte” sei.

#### **Variationen über Themen von Robert Schumann und Niccolò Paganini**

Die Begegnung mit Schumann und seiner Gattin Clara war fraglos das ausschlaggebendste Ereignis in Brahms’ Entwicklung als Komponist; darüber hinaus waren die drei in menschlicher und künstlerischer Hinsicht bis ans Ende des Jahrhunderts verbunden. Schumanns eiliger geistiger Verfall, der im Februar 1854 zur Einlieferung in die Heilanstalt Eendenich und zwei Jahre später zu seinem Tod führte, hatte die Beziehung radikal verändert, wie aus Brahms’ Berichten über seine Besuche bei Robert sowie dessen Korrespondenz mit seinem Jünger hervorgeht.

Ein Teil dieser Korrespondenz bezog sich auf ein Werk, an dem Brahms im Sommer 1854 arbeitete und im November des Jahres an Robert schickte. Es handelte sich um die sechzehn **Variationen über ein Thema von Robert Schumann op. 9**, die auf das erste der fünf Albumblätter zurückgehen, die Schumann mit anderen Stücken gesammelt und als *Bunte Blätter* op. 99 bezeichnete. Die Widmung ist “mit inniger Verehrung” an Clara gerichtet; sie hatte im Vorjahr selbst einen Variationssatz (op. 20) über das gleiche Thema geschrieben. Allerdings gibt es noch viel mehr Zusammenhänge.



Unter den zahlreichen Anspielungen, die weitgehend besprochen sind, befindet sich eine, in Brahms' Variation 9, auf das zweite "Albumblatt" in Schumanns op. 99. Deutlicher und historisch besser beglaubigt ist der Bezug zu Claras *Romance variée*, op. 3, die am Ende der 10. Variation erscheint. "Spricht Klara!"; so schrieb Brahms am 12. September 1854 an Joachim. Der leidende Schumann, der sich das Werk in Emden vorspielte und darüber begeisterte, berichtete jedoch, er könne sich nur erinnern, dass Clara "eine Erinnerung" erwähnt habe: "... steht wohl [auf] S. 14 [am Ende der 10. Variation und am Anfang von Variation 11 in der ersten Ausgabe], woraus ist sie? Aus einem Lied?"

So sehr diese Details Gelegenheit für biographische und außermusikalische Exegesen bieten, existieren sie manchmal lediglich im Ohr des Hörers; man darf sich nicht von rein musikalischen Einzelheiten ablenken lassen. Brahms interessierte sich sein Leben lang für die Variationsform, nicht nur, weil sie ihm die Gelegenheit bot, seine Virtuosität zur Schau zu stellen, sondern auch, weil sie ein Genre ist, das sich mit der allmächtigen Sonatenform messen kann. (Die thematische Umwandlung in der Sonate op. 1 ist ja an sich eine Lesart der Variation.)

Im Jahr 1856 bezog sich Brahms in einem Brief an Joachim auf die Tendenz der Komponisten seiner Generation,

[im] Thema [zu] wühlen. Wir behalten alle die Melodie ängstlich bei, aber behandeln sie nicht frei, schaffen eigentlich nichts Neues daraus, sondern beladen sie nur.

Dabei war er typisch selbstkritisch: Laut dem Musikologen Jeffrey Swinkin bezeugen die Variationen des op. 9 eine "thematische Aktualisation", in der verborgenes oder gar unterdrücktes Potential im eigentlichen Thema im Verlauf der Variierung dargelegt wird; daher ergibt sich die Paradoxie, dass das Thema, das im Allgemeinen die Variationen liefert, hier erst "bloßgelegt" oder "neu geschaffen" wird, wenn die Variationen sich entfalten.

Im August 1876, also zwanzig Jahre später, klagte Brahms über die Tendenz, mit den Titeln der Variationen so oberflächlich zu verfahren:

Ich wünschte, man unterschiede auch auf dem Titel: Variationen und etwas anderes, etwa Phantasievariationen ...

Man bedenke, dass "**Variationen über ein Thema von Niccolò Paganini**" lediglich der Untertitel seines op. 35 war; beide Hefte (das wohlbekannte Thema des Capriccio

op. 1 Nr. 24, gefolgt von je vierzehn Variationen) erschienen ursprünglich im Januar 1866 als "Studien für Klavier"; sie sind Lehrwerke, wie aus dem Titel hervorgeht. Jede Variation behandelt eine gewisse pianistische Figuration oder Spieltechnik (die Ähnlichkeit der ersten Variation an Schumanns Toccata op. 7 ist frappant).

Paganinis Thema wird unharmonisiert in leeren Oktaven angeführt; es ist weniger melodisch als Schumanns "Albumblatt", sondern dient eher als harmonisches Schema, das die Variationen in ihrem Verlauf gliedern und verändern. Gleich zu Beginn folgen Takt für Takt die Harmonien der Tonika und Dominante in den ersten acht Takten der beiden ersten Variationen (wobei die Sexten der rechten Hand der erstgenannten Variation auf die linke Hand der letzteren übertragen werden); die Stufenfolge von einem Akkord zum nächsten in der dritten und vierten Variation beweist, wie sehr sich Paganinis Thema für die Stützung des absteigenden "Lamento"-Basses eignet, der selber zahllose frühere Variationssätze unterbaut hat.

Das Brahms jedes der beiden Hefte des op. 35 als selbständig betrachtete, beweist der Umstand, dass das Thema am Anfang des zweiten Heftes wieder angeführt ist, sowie

der unverkennbare Höhepunkt der Koda nach der 14. Variation im ersten Heft, in der die "klagende" Bassstimme vor dem *Presto* Abschluss als Oberstimme erscheint.

#### **Ballade, Capricci, Intermezzi**

Brahms' Abneigung gegen oberflächliche Werktitel bezieht sich auf die unzähligen, zunehmend obskuren Namen der kleinen pianistischen Charakterstücke, die zu Tausenden in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts entstanden und mit denen sich Brahms in späteren Jahren hauptsächlich beschäftigte. Vor allem der Titel "Intermezzo" überwiegt in den dreißig Kleinwerken, die zwischen 1878 (op. 76) und 1892/93 (opp. 116 – 119) entstanden und die recht unterschiedliche Klänge betreffen. Wer zum ersten Mal die **Klavierstücke op. 76 Nr. 1 und 2** (1879 veröffentlicht) hört, würde sich wundern, dass beide den Titel "Capriccio" führen. (Andererseits gibt das unaufhörliche Staccato in Nr. 2 die generelle Verwandtschaft mit Variation 5 – *Allegro capriccioso* – in Brahms' Schumann-Variationen op. 9 zu erkennen.)

Hingegen blieb Brahms in der **Ballade op. 10 Nr. 1** dem Sinn des Titels treu, denn er vertonte anschaulich "Edward", eine grausige schottische Ballade aus Herders

*Stimmen der Völker*. Das erste Stück des im Sommer 1854 komponierten opus 10, das zwei Jahre später mit einer Widmung an Julius Otto Grimm veröffentlicht wurde, war das einzige der Sammlung, das sich auf eine Dichtung bezog. Obwohl er nicht wie im langsamen Satz der Sonate op. 1 das Lied dem Klaviersatz unterlegte, passt der Text der ersten Strophe genau auf die Musik und stellt das Gespräch Edwards mit seiner Mutter in der abwechselnden Struktur des ersten Abschnitts dar. Der Mittelteil ist in musikalischer Hinsicht sozusagen die Durchführung von Edwards Vertonung; inhaltlich sind die nachfolgenden Strophen zunächst Edwards Leugnung, und schließlich in der verführten *fortissimo* Reprise des ursprünglichen Themas sein Geständnis des Vatermordes. Die *sotto voce* Wiederholung der Fragen der Mutter ist poetisch unmotiviert, rundet aber die dreiteilige Struktur des Stücks ab.

Die hier eingespielten drei Intermezzi sind ebenfalls dreiteilig. Am konventionellsten ist das **Klavierstück op. 76 Nr. 6**, dessen Außensätze in A-Dur einen *grazioso* Mittelteil in der Paralleltonart fis-Moll umrahmen. Der Mittelteil des **Klavierstücks op. 119 Nr. 2** ist in Dur und lässt neue Genres entstehen – den Walzer, vielleicht sogar das Wiegenlied –,

bringt aber in der strengen aber subtilen Umwandlung des Themas aus dem A-Abschnitt die Variationstechnik zur Geltung.

“Wiegenlieder meiner Schmerzen” – so beschrieb Brahms seinem Freund Rudolf von der Leyen und anderen seine **Intermezzi op. 117**. Am deutlichsten tritt das im ersten hervor, das ein Motto aus Herders Übersetzung von “Lady Anne Bothwell’s Lament” (Thomas Percy, *Reliques of Ancient Poetry*) führt. **Op. 117 Nr. 3** hat vielleicht auch Assoziationen mit einem Herder’schen Volkslied: “Oh weh! Oh weh, hinab ins Tal”. Formell gesehen ist es wieder ein Musterbeispiel für Brahms’ phantasievolle Behandlung eines dreiteiligen Stücks. Die Reprise ist zunächst durch eine neue Harmonisierung des ursprünglich in leeren Oktaven angeführten Themas kaschiert, das nun in einer Mittelstimme verborgen ist. Hier erweist sich wieder seine Meisterschaft mit den Variationsgenre, denn das Thema ist nicht überladen, sondern er schafft etwas Neues daraus.

© 2015 Nicholas Marston  
Übersetzung: Gery Bramall

**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.

© 2013 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)

## Brahms: Œuvres pour piano solo, volume 4

---

### Sonate pour piano en ut majeur, op. 1

“Pourrais-je commencer avec la Sonate en ut majeur?” songeait Brahms en écrivant le 17 octobre 1853 à son ami le violoniste Joseph Joachim à qui la sonate serait dédiée lors de sa publication en décembre de cette année-là. Il s’agissait de l’une de ses six compositions de ses débuts dont son nouveau défenseur, Robert Schumann, assurait la promotion en son nom auprès des éditeurs Breitkopf & Härtel à Leipzig. Schumann avait placé la sonate pour piano en quatrième place sur sa liste: selon son schéma, l’opus 1 de Brahms aurait été une Fantaisie en ré mineur pour trio avec piano, maintenant perdue, alors que Brahms considérait que ce n’était qu’à partir de la sonate pour piano que les compositions sélectionnées étaient “entièrement à [s]on goût”. En l’occurrence, Brahms suivit son idée, écrivant à Schumann le 16 novembre 1853 que les opus 1 et 2 seraient les sonates pour piano en ut et en fa dièse mineur (voir le volume 3 de cette série, CHAN 10833), tandis que les opus 3 et 4 seraient, respectivement, une série de six *Gesänge* et le puissant *Scherzo* en mi bémol mineur pour piano solo.

Vous trouverez naturel que je m’efforce de vous désobliger le moins possible, ajouta-t-il; il n’y avait pas lieu de s’inquiéter.

On a souvent souligné que le début du premier mouvement rappelle le début de la Sonate “Hammerklavier”, op. 106, de Beethoven. Que l’héritage de Beethoven fut très présent à l’esprit de Brahms ne fait aucun doute, et les parallèles entre les deux œuvres s’étendent à leur envergure symphonique et à leurs exigences de virtuosité pour l’interprète. Mais une autre œuvre à laquelle l’opus 1 de Brahms est apparentée – et qui est écrite dans la même tonalité – serait la “Wandererfantasie” de Schubert (de nouveau, il y a d’évidentes similarités entre le début de l’une et de l’autre). Deux des aspects les plus caractéristiques de l’œuvre de Schubert sont le schéma de quatre mouvements en un et l’utilisation du procédé de la transformation thématique; et ces deux aspects se retrouvent également dans la Sonate de Brahms.

L’épisode final *largamente* à l’allure de choral du premier mouvement fait appel principalement au registre moyen du clavier, et ce même registre est maintenu au début

du mouvement lent; en fait la mélodie solo introductive à la main gauche ici est une adaptation directe, maintenant en ut mineur, de l'accord final à la main droite dans le premier mouvement. Le mouvement dans son ensemble est une série de variations sur ce que Brahms identifie comme un ancien *Minnelied* allemand, bien que le texte ("Verstohlen geht der Mond auf,..."), dont la première strophe sous-tend le thème dans la partition, soit d'un poète romantique Anton Wilhelm Florentin von Zuccalmaglio (1803 – 1869) et date de 1829.

Le mouvement lent se termine comme le premier dans le registre moyen, et le fait que la variation finale et la coda passe de l'ut mineur à l'ut majeur relie intimement les deux mouvements. Mais Brahms ajoute à la fin cette annotation "attaca il Scherzo"; et la tonalité tout comme l'atmosphère changent alors de manière décisive avec le passage au mi mineur, *Allegro molto e con fuoco* en 6/8, bien que dans le trio central la tonique d'ut qui domine toute la sonate s'impose à nouveau. Les accords finaux du Scherzo sont joués entièrement dans le registre moyen: la note supérieure est la même que celle du premier mouvement, mais harmonisée différemment. Et c'est une version transformée du matériau du début de ce premier mouvement qui

lance maintenant le Finale dont le caractère *Allegro con fuoco* et le rythme composé (9/8 à présent) s'appuient sur ceux du Scherzo, achevant héroïquement le dessin de la grande voussure qui sous-tend l'œuvre. Le critique Ferdinand Gleich souligna la présence de "quelque chose de fort, qui vous transporte" dans cette œuvre et dans d'autres quand Brahms les créa en public au Leipzig Gewandhaus le 17 décembre 1853, et il réitéra l'opinion de Schumann selon laquelle Brahms allait finalement devenir "une figure marquante de son époque dans l'histoire de l'art".

#### **Variations sur des thèmes de Robert Schumann et de Niccolò Paganini**

La rencontre de Brahms avec Robert et Clara Schumann en 1853 fut incontestablement l'événement le plus décisif dans sa carrière de composition; au-delà de cela, leurs trois existences furent destinées à rester entrelacées sur les plans personnel et artistique jusqu'aux dernières années du siècle. Le rapide déclin mental de Robert Schumann, qui mena à son confinement dans l'asile d'Endenich de février 1854 jusqu'à son décès plus de deux ans plus tard, allait altérer tragiquement ces relations comme en témoignent les comptes rendus des visites de Brahms à Robert qu'il



adressa à Clara et la correspondance de Robert lui-même avec Brahms.

Une partie de ces échanges de lettres a trait à une œuvre que Brahms composa pendant l'été de 1854 et envoya à Robert au mois de novembre suivant. Les seize **Variations sur un thème de Robert Schumann, op. 9**, empruntent leur thème au premier des cinq "Albumblätter" que Schumann avait rassemblés, avec d'autres pièces, dans ses *Bunte Blätter*, op. 99. L'œuvre est dédiée "en profond hommage" à Clara qui elle-même avait composé une série de variations (son opus 20) sur ce thème l'année précédente, en 1853 donc. Mais les connexions intertextuelles vont plus loin encore.

Parmi diverses allusions qui ont été largement documentées dans la littérature, il y en a une, dans la Variation 9 de Brahms, au deuxième "Albumblatt" de l'op. 99 de Schumann. Une relation plus forte et mieux fondée historiquement existe avec la *Romance variée*, op. 3, de Clara, à laquelle il est fait allusion à la fin de la Variation 10: "Clara parle!" écrit Brahms à Joachim le 12 septembre 1854. Toutefois Schumann, alors souffrant, enthousiasmé par l'œuvre qu'il jouait sur son piano à Endenich en décembre, se rappelait seulement que Clara lui avait parlé d'une

"réminiscence,... sans doute à la page 14 [la fin de la Variation 10 et le début de la Variation 11, dans la première édition], d'où vient-elle? d'une mélodie?"

Mais ces détails, malgré qu'ils soient potentiellement riches de signification biographique et extra-musicale, n'existent parfois que dans l'oreille de l'auditeur et ne devraient pas nous rendre sourds aux détails plus essentiellement musicaux. Brahms s'intéressa toujours à la variation et le genre lui-même n'offrait pas seulement la possibilité de montrer sa technique au piano, il était aussi un moyen de créer des formes de grande envergure qui rivaliseraient avec la sonate hiérarchiquement dominante (le procédé de transformation thématique adopté dans la Sonate, op. 1, est évidemment lui-même une espèce de technique de variation).

Dans une lettre à Joachim en 1856, Brahms évoque la tendance des compositeurs de sa génération à

farfouiller autour du thème. Nous nous en tenons scrupuleusement à toute la mélodie, mais nous ne la traitons pas librement, nous ne créons en fait rien de neuf à partir d'elle, mais l'énonçons seulement.

Il peut, pour sa part, avoir été caractéristiquement autocritique: Jeffrey Swinkin a souligné que

les Variations, op. 9, de Brahms témoignent d'un processus d'actualisation thématique par lequel des potentialités du thème qui y sont latentes ou même supprimées sont progressivement révélées au travers du processus de la variation, si bien que le thème qui conventionnellement engendre les variations n'est paradoxalement "révélé" ou "ravivé" qu'au cours du déploiement de ces variations.

Vingt ans plus tard, en août 1876, Brahms se plaint d'une tendance au flou dans les titres des œuvres à caractère de variations:

Je souhaite que les gens fassent la distinction entre le titre: Variations et tout le reste, comme les variations libres...

Il est donc bon de rappeler que "**Variations sur un thème de Niccolò Paganini**" n'était qu'un sous-titre de son **opus 35**, dont les deux cahiers (le thème bien connu provenant du Capriccio, op. 1 no 24, de Paganini, suivi de deux séries de variations, quatorze dans chacun) furent édités à l'origine, en janvier 1866, en tant qu'"Études pour le clavier" avec toutes les implications didactiques que comporte ce terme. En effet, chaque variation tend à explorer une technique pianistique ou un schéma de figures distincts (la similitude entre la première variation et la Toccata, op. 7, de Schumann est frappante).

Le thème de Paganini, bien qu'il soit exposé non harmonisé en octaves à l'unisson, n'est pas aussi purement mélodique que l'"Albumblatt" de Schumann; sa fonction est plutôt celle d'un schéma harmonique implicite que les variations sont chargées d'articuler et de varier tout en se déployant. Un exemple simple de ceci peut être perçu tout au début, quand les harmonies sur la tonique et la dominante alternant mesure après mesure dans les mesures 1 – 8 des Variations 1 et 2 (les sixtes à la main droite de la première passent à la main gauche de la seconde) donnent lieu dans les Variations 3 et 4 à une progression en escalier d'un accord au suivant, révélant le potentiel qu'a le thème de Paganini d'étayer l'admirable basse "lamento", elle-même le véhicule d'innombrables séries de variations antérieures.

Le fait que Brahms ait considéré chacun des deux Cahiers de l'op. 35 comme consistant en une œuvre en soi est souligné par la réimpression du thème au début du Cahier 2 ainsi que par la réelle impression de climax créée dans la coda qui suit la Variation 14 dans le Cahier 1, dans lequel la basse "lamento" émerge comme la mélodie à la voix supérieure avant la conclusion *Presto*.

### **Ballade, Capricci, Intermezzi**

L'intolérance de Brahms à l'égard des titres d'œuvres imprécis doit être mesurée en tenant compte de l'abondance et du flou indéniablement croissant des titres pour les petites pièces de caractère pour clavier qui apparurent par milliers pendant la seconde moitié du dix-neuvième siècle et sur lesquelles Brahms concentra de plus en plus son attention dans ses dernières années. Le titre "Intermezzo" domine dans les trente pièces brèves qu'il composa entre 1878 (opus 76) et 1892 – 1893 (opus 116 – 119), mais il peut désigner des compositions de caractères très différents. Ainsi, l'auditeur écoutant pour la première fois "en aveugle" les *Klavierstücke*, op. 76 no 1 et 2 (publiés en 1879), serait en peine de conclure que les deux sont intitulés "Capriccio" (inversement, le staccato omniprésent du no 2 montre la relation générique avec la Variation 5 – *Allegro capriccioso* – des Variations "Schumann", op. 9).

Dans le cas de la **Ballade**, op. 10 no 1, par contre, il s'agit d'une pièce dans laquelle l'allégeance de Brahms au sens sous-jacent du terme, qui désigne la mise en musique d'un poème narratif ou dramatique, est particulièrement claire. Et fait unique parmi les quatre pièces de l'opus 10, composées pendant l'été en 1854 et éditées deux ans

plus tard avec une dédicace à Julius Otto Grimm, Brahms identifia la première comme étant composée "d'après la Ballade écossaise 'Edward' dans 'Voix des peuples' de Herder". Il ne fit pas, comme dans la Sonate, op. 1, imprimer le texte du poème sous les notes dans la partition, mais la mise en musique épouse les mots de la première strophe de Herder; et les échanges dans le poème entre Edward et sa mère sont reflétés par l'alternance dans le dessin de la première section. La section centrale peut être vue musicalement comme un "développement" de la musique d'Edward et poétiquement comme illustrant les strophes successives au travers desquelles Edward, dissimulant d'abord la chose, reconnaît finalement avoir tué son père en une "réexposition" *fortissimo* anticipée de son discours original. Le retour final, *sotto voce*, à la musique interrogative de sa mère est infondé poétiquement, mais sert musicalement à parfaire un schéma ternaire sous-jacent dans cette pièce.

La forme ternaire est aussi une caractéristique des trois Intermezzi enregistrés ici. C'est dans le *Klavierstück*, op. 76 no 6, qu'elle est la plus conventionnelle, les sections extérieures fermées, en la, encadrent une section centrale *grazioso* tonalement indépendante dans la relative mineure, fa dièse. La section centrale

du *Klavierstück*, op. 119 no 2, par contraste, est dans la tonique majeure et évoque des genres nouveaux – la valse et sans doute la berceuse – en faisant allusion en même temps à des procédures de variation dans sa rigoureuse, mais subtile transformation du thème de la première section.

“Berceuses à mes peines”, tels sont les termes que Brahms utilise pour décrire les *Intermezzi*, op. 117, en écrivant à son ami Rudolf von der Leyen et à d’autres. C’est dans le no 1 qui reprend un leitmotiv provenant de la traduction de Herder de “Lady Anne Bothwell’s Lament” (Thomas Percy, *Reliques of Ancient Poetry*) que certaines caractéristiques musicales de la berceuse apparaissent avec le plus d’évidence. L’opus 117 no 3 peut aussi avoir été associé pour Brahms avec un poème folklorique recueilli par Herder, “Oh weh! Oh weh, hinab ins Tal” (Hélas! Hélas au fond de la vallée), tandis que d’un point de vue formel cette pièce est un autre bel exemple de son inventivité s’agissant d’un simple schéma ternaire. La reprise est assombrie initialement par une nouvelle harmonisation de la mélodie que l’on perçoit en simples octaves au début, mais qui est dissimulée maintenant dans une voix intérieure: le meilleur exemple que l’on puisse espérer de la part de ce maître de la

composition de variations qui n’énonce pas son thème, mais s’en sert pour créer du neuf.

© 2015 Nicholas Marston

Traduction: Marie-Françoise de Meetés

#### 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.

© 2013 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

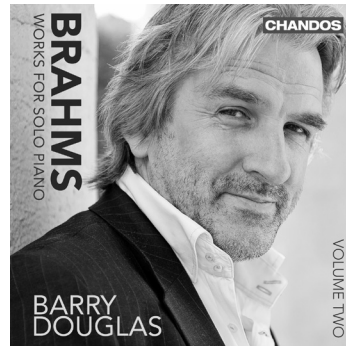
orchestres tels que le London Symphony Orchestra, l'Orchestre philharmonique de Radio France, le RTÉ National Symphony Orchestra, le Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, le Baltimore Symphony Orchestra, l'Orchestre philharmonique de Moscou, le Tonkünstler-Orchester Niederösterreich, le Hong Kong Philharmonic, 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

---



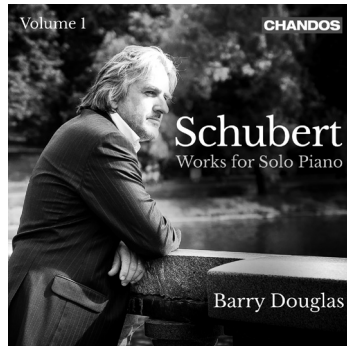
CHAN 10716 **Brahms**  
Works for Solo Piano, Volume 1  




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

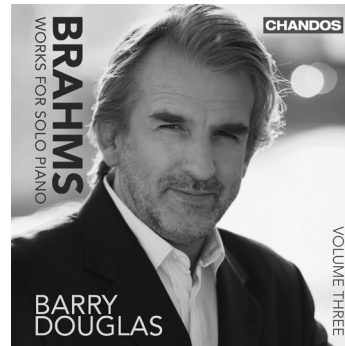

Also available

---



CHAN 10807 **Schubert**  
Works for Solo Piano, Volume 1

—



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

—



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 (571228) concert grand piano kindly made available by Jesus College Chapel, Cambridge and prepared by Iain Kilpatrick of Cambridge Pianoforte

**Recording producer** Ralph Couzens

**Sound engineer** Ralph Couzens

**Editor** Rachel Smith

**A & R administrator** Sue Shortridge

**Recording venue** West Road Concert Hall, Cambridge; 15 and 16 December 2014

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

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

**Booklet editor** Finn S. Gundersen

© 2015 Chandos Records Ltd

© 2015 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10857

# JOHANNES BRAHMS

(1833–1897)

## WORKS FOR SOLO PIANO VOLUME FOUR

1-4 Sonata No. 1, Op. 1	28:38
5 Intermezzo, Op. 117 No. 3	5:19
6 Intermezzo, Op. 119 No. 2	4:37
7-23 Variations on a Theme by Robert Schumann, Op. 9	16:18
24 Capriccio, Op. 76 No. 1	3:26
25 Capriccio, Op. 76 No. 2	3:21
26 Intermezzo, Op. 76 No. 6	3:29
27 Ballade, Op. 10 No. 1 'Edward'	4:43
28-43 Variations on a Theme by Niccolò Paganini, Op. 35, Book I	13:01
	TT 82:57

BARRY DOUGLAS PIANO

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

BRAHMS: WORKS FOR SOLO PIANO, VOL. 4 – Douglas

CHANDOS  
CHAN 10857

BRAHMS: WORKS FOR SOLO PIANO, VOL. 4 – Douglas

CHANDOS  
CHAN 10857