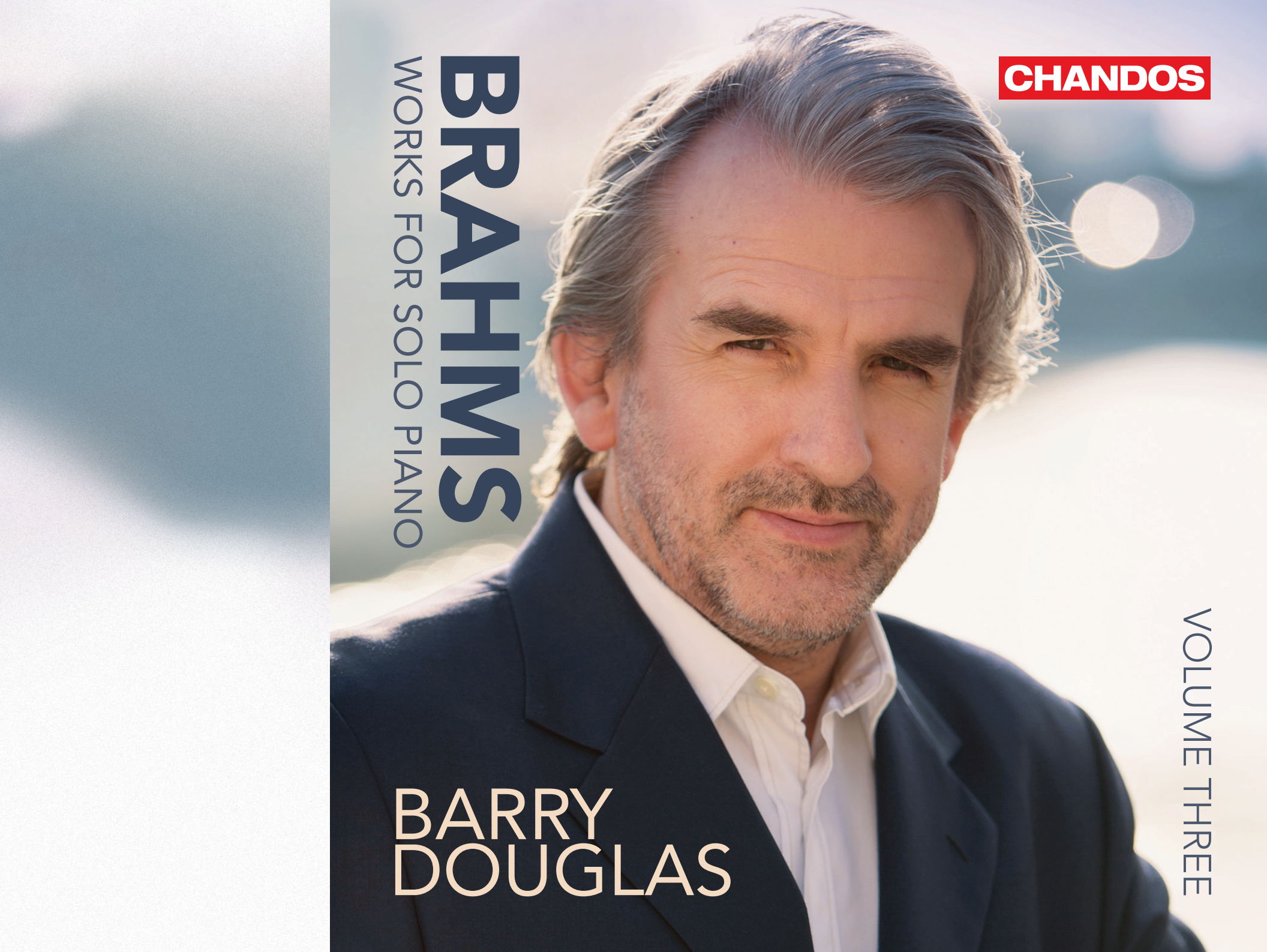


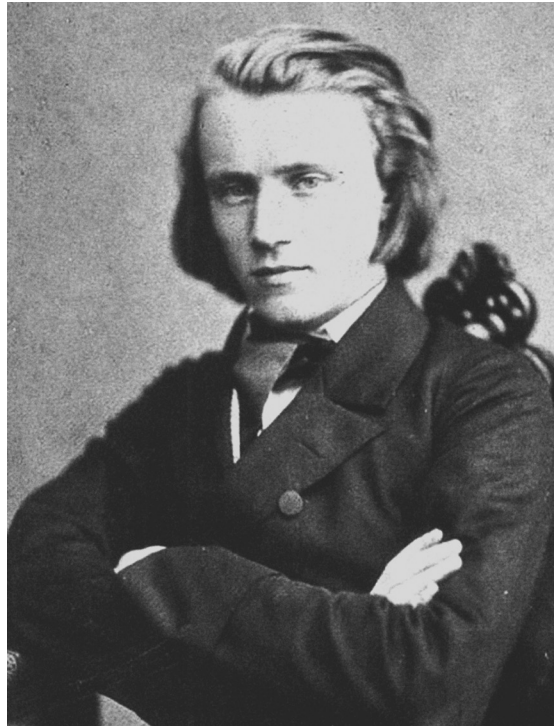
A close-up portrait of Barry Douglas, a middle-aged man with grey hair and a light beard, wearing a dark blue suit jacket over a white shirt. He is looking slightly to the right with a gentle smile. The background is a bright, out-of-focus outdoor scene with a circular bokeh light effect.

CHANDOS

BRAHMS
WORKS FOR SOLO PIANO

**BARRY
DOUGLAS**

VOLUME THREE



Photographer unknown / Russian State Library, Moscow / AKG Images, London / Archive Photos

Johannes Brahms, 1853

Johannes Brahms (1833–1897)

Works for Solo Piano, Volume 3

Waltzes, Op. 39

19:49

Dr. Eduard Hanslick zugeeignet

1	1	Tempo giusto –	0:50
2	2	[] –	1:17
3	3	[] –	1:05
4	4	Poco sostenuto –	1:31
5	5	Grazioso –	1:10
6	6	Vivace –	1:03
7	7	Poco più Andante –	1:57
8	8	[] –	1:23
9	9	[] –	1:10
10	10	[] –	0:34
11	11	[] –	1:31
12	12	[] –	1:24
13	13	[] –	0:35
14	14	[] –	1:20
15	15	[] –	1:33
16	16	[]	1:21

17	Theme with Variations in D minor • in d-Moll • en ré mineur after the second movement of String Sextet No. 1, Op. 18 in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur Arranged by the composer for solo piano Für Clara Schumann gesetzt: Zum 13. September 1860 als freundlichen Gruß Andante, ma moderato	10:57
18	Intermezzo, Op. 119 No. 1 in B minor • in h-Moll • en si mineur from [Four] Piano Pieces Adagio	3:00
19	Intermezzo, Op. 119 No. 3 in C major • in C-Dur • en ut majeur from [Four] Piano Pieces Grazioso e giocoso	1:51

20	Intermezzo, Op. 116 No. 5 in E minor • in e-Moll • en mi mineur from [Seven] Fantasies Andante con grazia ed intimissimo sentimento	3:10
	Sonata No. 2, Op. 2 in F sharp minor • in fis-Moll • en fa dièse mineur Clara Schumann zugeeignet	28:35
21	Allegro non troppo, ma energico – Più mosso	6:12
22	Andante con espressione – Largo – Tempo I –	6:19
23	Scherzo. Allegro – Trio. Poco più moderato – Tempo I – Più moderato – Tempo I	3:58
24	Finale. Introduzione. Sostenuto – Allegro non troppo e rubato – Animato – Poco sostenuto – Molto sostenuto	12:04
		TT 67:26

Barry Douglas piano

Brahms: Works for Solo Piano, Volume 3

Piano Sonata in F sharp minor, Op. 2

Brahms composed and published his three piano sonatas around the years in which he turned twenty. The Sonata in F sharp minor was published by the Leipzig firm of Breitkopf & Härtel in February 1854, three months before his twenty-first birthday; yet despite its opus number Brahms had begun it in November 1852, and completed it before the composition of all but the second movement of the C major Sonata which became his official first published work, in late 1853. After the Sonata in F minor, Op. 5, also published in 1854, he was never to return to this most serious of nineteenth-century keyboard genres, to which Liszt contributed his own famous Sonata in B minor in precisely these years (according to Brahms's biographer Max Kalbeck, Brahms fell asleep when Liszt played his own work on an occasion in Weimar in June 1853). Although much of the virtuosic piano writing, especially in the outer movements, of the F sharp minor Sonata may sound decidedly Lisztian, there can be no question of direct influence of the one sonata on the other, given the chronology set out above.

Much more so than Liszt, it was Schumann who was of central importance to Brahms's development and career. On 30 September 1853, in Düsseldorf, Brahms met Robert and Clara Schumann through the agency of his friend Joseph Joachim, and played them a number of his compositions, including the F sharp minor Sonata. This was the famous occasion on which Schumann realised that he was hearing (to borrow a phrase from Wagner) 'the music of the future', and which led to his famous review, 'Neue Bahnen' (New Paths), in the *Neue Zeitschrift für Musik* only a month later. Here he hailed Brahms in near-Messianic terms as the expected one,

a musician called to give expression to his times in ideal fashion; a musician who would reveal his mastery not in a gradual evolution, but like Athens would spring fully armed from Zeus's head.

It was Schumann, too, who promoted Brahms's music, including the F sharp minor Sonata, to Breitkopf & Härtel; already on 29 November 1853 Brahms requested permission to dedicate the Sonata to Clara as a mark of his esteem and thanks. His intense

relationship with Clara would continue for the rest of their lives after Schumann's death in 1856: Clara died in 1896, just eleven months before Brahms himself.

Brahms's Sonata shares with Schumann's Piano Sonata, Op. 11 (1836) not only its relatively unusual key but also the deployment of complex piano textures which sometimes require resort to three rather than the usual two staves of piano score. This feature comes to the fore especially in Brahms's slow movement, which is cast as a theme and variations. The bipartite theme is unusual in that its first, eight-bar, half begins and ends in the tonic (B minor), while the second half is two bars longer and ends poised on the dominant, so that the harmonic scheme continually cycles round back to its beginning. A further possible connection to the aesthetic of Schumann is that, while his slow movement is a reworking of a setting of a poem by Justinus Kerner, which Schumann had composed in 1828, so Brahms's theme fits the poetry of a Minnesinger poem, 'Mir ist leide', which Brahms copied out (together with a poem by Sternau, which provides a motto for the slow movement of the F minor Sonata, Op. 5) apparently in association with the movement, although any such connection was eventually suppressed in the score.

Formally speaking, it is the two inner movements of the Sonata which are the most innovative, in that the Scherzo is fashioned as a close reworking of the variation theme. Because the slow movement, like its constituent theme, closes on the dominant, the Scherzo is immediately perceived as a further, faster variation rather than as a new movement in the sequence. The Finale, too, is striking, for its *Sostenuto* 'Introduzione', from which the main theme is derived, and the partial return, now *Molto sostenuto*, of the introductory material in the role of a coda before a curiously perfunctory conclusion.

Intermezzi, Opp. 116 and 119

A twelve-year gap separates the two Rhapsodies, Op. 79 (1880) from the four sets of short pieces, Opp. 116 – 119, which Brahms composed and published, without dedication, in 1892 – 93. Their frequently spare textures, great subtleties of harmony (especially in Op. 119 No. 1, maintaining a high-wire balancing of the tonic key, B minor, and its relative major, D, that has been much analysed), rhythm, and metre, and the increasing concentration – think of Beethoven and the string quartet after 1824 – on a single 'abstract' genre, the intermezzo (though Op. 116 also contains three

capriccios, Op. 118 a ballade and a *Romanze*, and Op. 119 ends with a storming *Rhapsodie* quite unlike the two pieces recorded here), play powerfully into our notions of ‘late’ Brahms: the bearded Master, looking back on career and musical tradition with Olympian detachment. Yet Brahms was a mere sixty years old, and although these pieces surely breathe a different air from that of the F sharp minor Sonata, there are palpable continuities also.

The emergence of the ‘character piece’ as a distinctive genre in nineteenth-century keyboard music is a significant music-historical occurrence; and the development around the same time of the song cycle gives rise to the question whether collections such as these by Brahms, and ones by many other composers, have any intrinsic overriding coherence beyond the individual piece. Of Opp. 116–119, it is Op. 116 for which the strongest claims for inter-collection unity can be advanced (the argument is assisted by the fact that, uniquely, the first and last pieces share the same key); but it is clear that nineteenth-century performance practice, as well as that of our own times, was not concerned with such questions.

To take the case of Op. 119, three of the four pieces received their first public performance in London’s St James Hall on

22 January 1894, together with just two from Op. 118. The pianist, Ilona Eibenschütz, had studied both sets with Brahms. *The Musical Times*, having at first suggested that Brahms ‘has, perhaps owing to advancing age, confined himself recently to minor efforts’, went on to observe that although ‘not one of these new pieces is in length greater than an ordinary drawing-room sketch’, nevertheless ‘one and all display concentration of thought and a wealth of poetic feeling’. Emphasis was clearly on the individual ‘small but exquisite gems’, rather than on any integrity of the opus.

Of the three *Intermezzi* on this disc, Op. 116 No. 5 stands out for its remarkably spare texture, involving rigorous mirroring of the two hands, which has been likened by one commentator (Michael Musgrave) to the Webern of the Piano Variations, Op. 27. Both visually, in the score, and aurally, there is a gnomic, almost faceless quality to this music, which sits well with Carl Dahlhaus’s description of ‘late’ works as not belonging,

in terms of either cultural or musical history, to the eras in which chronology has placed them, yet they do not find spiritual homes in other eras.

As is so characteristic of Brahms, much of the effect here is created metrically as well as harmonically, because the offbeat quavers

in the 6/8 metre are much more heavily scored than the two dotted-crotchet beats in each bar: in effect, the bar lines are perceived as though placed one quaver earlier than their actual position in the score. For all its strangeness and spareness, though, it is not difficult to hear this piece as kin to, say, the exquisite D minor Waltz, Op. 39 No. 9.

Waltzes, Op. 39; Variations in D minor

Between 1843 and 1851 Brahms studied piano under Eduard Marxsen who, as well as being unusually familiar at this time with the keyboard works of Bach, had studied with Schubert's acquaintance Carl Maria von Bocklet. If the thematic transformation between the slow movement and Scherzo of Brahms's F sharp minor Sonata may have owed something to Schubert's 'Wanderer' *Fantasie*, D 760 (1822), which had been premiered by von Bocklet, Schubert's various collections of keyboard waltzes for two and four hands surely formed part of the sound of Viennese popular music from which Brahms's own highly popular set of sixteen Waltzes, Op. 39 derive their voice. They were conceived first in 1865 as a composition for four hands and published the following year, their immediate popularity prompting Brahms to prepare two arrangements for two

hands, the second one in a simpler form (it is the first, more difficult, arrangement that is recorded here) and both published in 1867; a further arrangement of five numbers for two pianos made that same year was published posthumously in 1897.

Op. 39 is dedicated to Eduard Hanslick, whose book *Vom Musikalisch-Schönen* (On the Musically Beautiful), with its famous proto-formalist definition of music as 'sonically moving forms', had been published in 1854. For all their surface populism and charm, these Waltzes do not fail to remind us of Brahms's scholarly and antiquarian interests; indeed, the last piece of the set, in D minor, shows how even the Viennese waltz could be made the vehicle for a demonstration of Bachian invertible counterpoint at the hands of a talented player. And a revisiting of the baroque in D minor marks the arrangement which Brahms made of the austere, chaconne-like theme and six variations from his String Sextet in B flat, Op. 18. The sextet was published in 1861, but the first movement and the variations already existed by the end of 1859. Brahms sent the manuscript of his arrangement of the variations to Clara Schumann as a forty-first birthday present on 13 September 1860. She had evidently been familiar with the music

beforehand, and wrote to thank him three days later, delighted to have it now under her own eminently able fingers.

© 2014 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, twitter.com/wbarrydouglas



Barry Douglas during the recording sessions

Ralph Courzens



Brahms: Werke für Soloklavier, Teil 3

Klaviersonate in fis-Moll op. 2

Johannes Brahms komponierte und veröffentlichte seine drei Klaviersonaten im Alter von etwa zwanzig Jahren. Die Sonate in fis-Moll erschien im Februar 1854 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig, drei Monate vor seinem einundzwanzigsten Geburtstag; entgegen der Indikation der Opus-Nummer hatte Brahms das Werk allerdings bereits im November 1852 begonnen und vor der Komposition der Sätze 1, 3 und 4 der C-Dur-Sonate vollendet, die Ende 1853 als sein offizielles Erstlingswerk veröffentlicht wurde. Nach der ebenfalls 1854 erschienenen Sonate in f-Moll op. 5 sollte er nie mehr zu dieser besonders ernsthaften unter den Klaviergattungen des neunzehnten Jahrhunderts zurückkehren, zu der Franz Liszt in eben diesen Jahren seine berühmte Sonate in h-Moll beisteuerte (wie Brahms' Biograph Max Kalbeck mitteilt, nickte Brahms ein, als Liszt im Juni 1853 in Weimar sein eigenes Werk vortrug). Auch wenn die virtuose Klavierbehandlung vor allem in den Rahmensätzen der fis-Moll-Sonate durchaus dem Lisztschen Idiom ähnelt, steht

angesichts der oben dargelegten Chronologie ein direkter Einfluss der einen Sonate auf die andere außer Frage.

Viel eher als Liszt hatte vielmehr Schumann entscheidenden Einfluss auf Brahms' künstlerische Entwicklung und Laufbahn. Am 30. September 1853 kam es durch Vermittlung seines Freundes Joseph Joachim in Düsseldorf zu einer persönlichen Begegnung mit Robert und Clara Schumann, denen Brahms eine Reihe seiner Kompositionen vorspielte, darunter auch die fis-Moll-Sonate. Dies war die berühmte Gelegenheit, bei der Schumann erkannte, dass er hier (um einen Ausspruch Wagners zu entlehnen) "die Musik der Zukunft" hörte, und die nur einen Monat später zu seinem bekannten, in der *Neuen Zeitschrift für Musik* veröffentlichten Aufsatz "Neue Bahnen" führte. Dort feierte er Brahms in geradezu messianischen Worten als den Erwarteten; Brahms sei

einer, ... der den höchsten Ausdruck
der Zeit in idealer Weise auszusprechen
berufen wäre, einer, der uns die
Meisterschaft nicht in stufenweiser

Entfaltung brächte, sondern, wie
Minerva, gleich vollkommen gepanzert
aus dem Haupte des Kronion spränge.

Schumann war es auch, der Brahms' Musik –
einschließlich der fis-Moll-Sonate – Breitkopf
& Härtel gegenüber empfahl; bereits am
29. November 1853 erbat Brahms die
Erlaubnis, das Werk Clara als Zeichen seiner
Wertschätzung und Dankbarkeit zu widmen.
Seine innige Beziehung zu Clara sollte über
Schumanns Tod im Jahr 1856 hinaus den
Rest ihres Lebens fortbestehen; Clara starb
1896, nur elf Monate vor Brahms.

Brahms' Sonate teilt mit Schumanns
Klaviersonate op. 11 (1836) nicht nur die
vergleichsweise seltene Tonart, sondern
auch die Entwicklung eines überaus
komplexen Klaviersatzes, der stellenweise die
Verwendung von drei anstelle der üblichen
zwei Systeme der Klavierpartitur erfordert.
Dies trifft besonders auf Brahms' langsamen
Satz zu, für den der Komponist die Form
von Thema und Variationen wählte. Das
zweiteilige Thema ist insofern ungewöhnlich,
als die aus acht Takten bestehende erste
Hälfte auf der Tonika (h-Moll) beginnt
und endet, während das zweite zwei Takte
länger ist und auf der Dominante verharrt,
so dass der harmonische Plan ständig
kreisend zu seinem Beginn zurückkehrt.

Eine weitere mögliche Verbindung zu der
Ästhetik Schumanns besteht darin, dass
es sich bei dessen langsamem Satz um
die Neubearbeitung der Vertonung eines
Gedichts von Justinus Kerner handelt, die
Schumann ursprünglich 1828 angefertigt
hatte, während Brahms' Thema zu der
Dichtung des Minnelieds "Mir ist leide"
passt, das dieser sich anscheinend im
Zusammenhang mit der Entstehung dieses
Satzes kopiert hatte (gemeinsam mit einem
Gedicht von Sternau, das das Motto für
den langsamen Satz der f-Moll-Sonate op. 5
liefert); allerdings wurde eine solche mögliche
Verbindung in der Partitur schließlich
unterdrückt.

In formaler Hinsicht sind vor allem die
beiden Binnensätze der Sonate besonders
innovativ, da das Scherzo als eine getreue
Bearbeitung des Variationsthemas gestaltet
ist. Da der langsame Satz genau wie sein
Hauptthema auf der Dominante endet,
wirkt das Scherzo zunächst wie eine
weitere, schnellere Variation und nicht
wie ein separater Satz des Zyklus. Auch
das Finale überrascht den Hörer – wegen
seiner *Sostenuto* "Introduzione", von der
das Hauptthema abgeleitet ist, und der
teilweisen Wiederkehr (jetzt *Molto sostenuto*)
des musikalischen Materials der Einleitung

in der Rolle einer Coda vor einem seltsam uninspirierten Schluss.

Intermezzi op. 116 und 119

Ein Zeitraum von zwölf Jahren trennt die beiden Rhapsodien op. 79 (1880) von den vier Sammlungen kürzerer Werke op. 116 – 119, die Brahms in den Jahren 1892/93 komponierte und ohne Widmung veröffentlichte. Ihre häufig karge Satztechnik und erlesenen harmonischen Subtilitäten (vor allem in op. 119/1, wo dem Komponisten ein seiltänzerischer Balanceakt zwischen der Tonika h-Moll und ihrer Paralleltartart D-Dur gelingt, der vielfach analysiert worden ist), ihr Rhythmus und ihr Metrum sowie die zunehmende Konzentration – man denke an Beethoven und das Streichquartett nach 1824 – auf eine einzige „abstrakte“ Gattung, das Intermezzo (obwohl op. 116 auch drei Capriccios enthält und op. 118 eine Ballade sowie eine Romanze, während op. 119 mit einer stürmischen Rhapsodie endet, die ganz anders geartet ist als die beiden hier eingespielten Stücke in dieser Gattung), tragen wesentlich zu unserem Bild des „späten“ Brahms bei: der bärtige Meister, der mit olympischer Distanziertheit auf seine Laufbahn und die musikalische Tradition zurückblickt. Doch Brahms war zu dem

Zeitpunkt erst sechzig Jahre alt, und auch wenn diese Stücke einen ganz anderen Geist atmen als die Sonate in fis-Moll, finden sich auch spürbare Kontinuitäten.

Die Entstehung des „Charakterstücks“ als eigene Gattung in der Klaviermusik des neunzehnten Jahrhunderts reflektiert eine wesentliche musikgeschichtliche Entwicklung; und der Umstand, dass etwa zur gleichen Zeit auch der Liedzyklus entstand, führt zu der Frage, ob Sammlungen wie dieser von Brahms und denen zahlreicher anderer Komponisten ein über das individuelle Werk hinausgehender, übergeordneter Zusammenhang innewohnt. Von den Intermezzo-Sammlungen op. 116 – 119 lassen sich vor allem für op. 116 die stärksten Argumente für eine übergeordnete zyklische Geschlossenheit anführen (diese Überlegung wird auch durch den einzigartigen Umstand bestärkt, dass das erste und letzte Stück in derselben Tonart stehen); zugleich ist aber auch offensichtlich, dass die Aufführungspraxis des neunzehnten Jahrhunderts ebenso wie die unserer eigenen Zeit sich mit solchen Fragen nicht beschäftigte.

Im Fall von op. 119 wurden drei der vier Stücke zusammen mit nur zwei Stücken aus op. 118 am 22. Januar 1894 in der Londoner St. James Hall uraufgeführt. Die

Pianistin Ilona Eibenschütz hatte beide Werkgruppen mit Brahms einstudiert. Die *Musical Times* vermutete zunächst, dass Brahms "sich vielleicht wegen seines fortgeschrittenen Alters in jüngerer Zeit auf kleinere Formen beschränkt" habe, und schloss die Beobachtung an, dass obwohl "nicht eines dieser Stücke länger ist als eine gewöhnliche Salonskizze", sie trotzdem "alle von gedanklicher Konzentriertheit und einer Fülle poetischer Empfindungen" zeugten. Offensichtlich interessierte man sich eher für das einzelne "kleine, doch exquisite Juwel" als für irgendeinen übergeordneten Zusammenhang des Opus.

Unter den drei *Intermezzi* auf dieser CD sticht op. 116/5 wegen seiner bemerkenswert sparsamen Satztechnik mit ihrer strengen Spiegelung der beiden Hände hervor, die von einem Kritiker (Michael Musgrave) mit Anton Weberns Klaviervariationen op. 27 verglichen worden ist. Sowohl die visuelle Erscheinung der Partitur als auch der akustische Eindruck dieser Musik hat eine gnomische, fast gesichtslose Qualität; dies passt ausgezeichnet zu Carl Dahlhaus' Beschreibung von "späten" Werken als nicht zugehörig:

Aus den Epochen, denen sie
chronologisch angehören,
fallen Spätwerke geistes- und

kompositionsgeschichtlich heraus, ohne
daß sie sich "ideell" in andere Zeiten
versetzen ließen.

Wie es für Brahms typisch ist, wird auch hier die Wirkung mit metrischen ebenso wie mit harmonischen Mitteln erzielt, da in jeder Zählzeit die unbetonten Achtelnoten des 6/8-Takts in wesentlich volleren Akkorden daherkommen als die beiden punktierten Viertelschläge; dies hat zur Folge, dass die Taktstriche wirken, als seien sie in der Partitur eine Achtelnote früher platziert als ihre tatsächliche Position. Trotz all seiner Fremdheit und Knappheit fällt es jedoch nicht schwer, die Seelenverwandtschaft dieses Stückes etwa mit dem exquisiten d-Moll-Walzer op. 39/9 herauszuhören.

Walzer op. 39; Variationen in d-Moll
Zwischen 1843 und 1851 studierte Brahms Klavier bei Eduard Marxsen, der nicht nur – ungewöhnlich für diese Epoche – mit den Klavierwerken J.S. Bachs besonders vertraut war, sondern zudem auch bei dem mit Schubert bekannten Carl Maria von Bocklet Unterricht genommen hatte. Während die thematische Transformation zwischen dem langsamen Satz und dem Scherzo von Brahms' fis-Moll-Sonate Schuberts "Wanderer"-Fantasie D 760

(1822) verpflichtet sein mag, die durch von Bocklet uraufgeführte worden war, bildeten Schuberts verschiedene Sammlungen von Klavierwalzern für zwei und vier Hände sicherlich Teil der Klangwelt der Wiener Populärmusik, aus der Brahms' eigene überaus beliebte Sammlung von sechzehn Walzern op. 39 ihr Idiom bezog. Er schuf diese Stücke 1865 zunächst für vier Hände und veröffentlichte sie im folgenden Jahr. Ihr unmittelbarer Erfolg veranlasste ihn, zwei verschiedene Bearbeitungen für zwei Hände anzufertigen: die erste, hier eingespielte, ist technisch anspruchsvoller, während die zweite einem einfacheren Formschema folgt; beide wurden 1867 veröffentlicht. Eine weitere Bearbeitung von fünf Nummern für zwei Klaviere entstand im selben Jahr und wurde 1897 postum veröffentlicht.

Op. 39 ist Eduard Hanslick gewidmet, dessen Buch *Vom Musikalisch-Schönen* mit seiner berühmten proto-formalistischen Definition von Musik als "tönend bewegte Formen" 1854 erschienen war. Trotz all ihrer offensichtlichen Popularität und Anmut erinnern uns diese Walzer zugleich auch an Brahms' wissenschaftliche und antiquarische Interessen; vor allem das letzte Stück der Sammlung, der Walzer in d-Moll, zeigt, wie von einem begabten Spieler selbst der

Wiener Walzer für eine Demonstration des Bachschen doppelten Kontrapunkts genutzt werden konnte. Und eine Rückkehr zu d-Moll und der barocken Tonsprache findet sich in Brahms' Bearbeitung des strengen, an eine Chaconne erinnernden Themas mit sechs Variationen aus seinem Streichsextett in B-Dur op. 18. Das Sextett wurde 1861 veröffentlicht, der erste Satz und die Variationen existierten allerdings bereits Ende 1859. Das Autograph seiner Bearbeitung der Variationen sandte Brahms als Geschenk an Clara Schumann anlässlich ihres einundvierzigsten Geburtstags am 13. September 1860. Sie war anscheinend mit der Musik bereits vertraut und schrieb ihm drei Tage später einen Dankesbrief, erfreut, dass sie das Werk nun unter ihren eminent begabten Händen hatte.

© 2014 Nicholas Marston

Übersetzung: Stephanie Wollny

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 Clandeboy Festival. Als Solist hat er mit Orchestern wie dem London Symphony Orchestra, dem Orchestre philharmonique de Radio France, dem RTÉ National Symphony Orchestra, dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, dem Baltimore Symphony Orchestra, dem Moskauer Philharmonie-Orchester, dem Tonkünstler-Orchester Niederösterreich, dem Hong Kong Philharmonic, dem Tokyo Symphony Orchestra, dem Russischen Nationalorchester und den Sinfonieorchestern von Sydney und Melbourne konzertiert.

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

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



Barry Douglas in the control room during the recording sessions



Barry Douglas in the control room during the recording sessions

Brahms: Œuvres pour piano solo, volume 3

Sonate pour piano en fa dièse mineur, op. 2
Brahms avait une vingtaine d'années lorsqu'il composa et publia ses trois sonates pour piano. La Sonate en fa dièse mineur fut éditée à Leipzig par Breitkopf & Härtel en février 1854, trois mois avant son vingt-et-unième anniversaire; pourtant, malgré son numéro d'opus, Brahms l'avait commencée en novembre 1852 et l'acheva avant d'avoir terminé toute la Sonate en ut majeur (il lui restait à écrire le deuxième mouvement), sonate qui devint sa première œuvre publiée officiellement, à la fin de l'année 1853. Après la Sonate en fa mineur, op. 5, également publiée en 1854, il n'allait jamais revenir à ce genre très sérieux de musique pour clavier du dix-neuvième siècle, auquel Liszt apporta sa contribution avec sa célèbre Sonate en si mineur, précisément à la même époque (selon le biographe de Brahms, Max Kalbeck, Brahms s'endormit lorsque Liszt joua sa propre sonate un jour à Weimar, en juin 1853). Même si une grande partie de la virtuosité de l'écriture pianistique, surtout dans les mouvements externes, de la Sonate en fa dièse mineur peut paraître

nettement lisztienne, on ne saurait trouver la moindre influence directe d'une sonate sur l'autre, étant donnée la chronologie exposée ci-dessus.

Beaucoup plus que Liszt, c'est Schumann qui joua un rôle essentiel dans l'évolution et dans la carrière de Brahms. Le 30 septembre 1853, à Düsseldorf, Brahms rencontra Robert et Clara Schumann par l'intermédiaire de son ami Joseph Joachim et leur joua plusieurs de ses œuvres, notamment la Sonate en fa dièse mineur. C'est en cette célèbre circonstance que Schumann se rendit compte qu'il était en train d'écouter (pour emprunter une phrase de Wagner) "la musique de l'avenir", qui donna lieu au célèbre article "Neue Bahnen" (Nouvelles voies), dans la *Neue Zeitschrift für Musik* juste un mois plus tard. Il y salua Brahms en termes presque messianiques comme l'être attendu,

un musicien appelé à exprimer son époque d'une manière idéale; un musicien qui va révéler sa maîtrise non pas dans une évolution progressive, mais comme Athéna a jailli entièrement armée de la tête de Zeus.

C'est également Schumann qui recommanda la musique de Brahms, notamment la Sonate en fa dièse mineur, chez Breitkopf & Härtel; déjà le 29 novembre 1853, Brahms demanda l'autorisation de dédier cette sonate à Clara comme une marque d'estime et de remerciements. Ses relations intenses avec Clara allaient se poursuivre pour le restant de leurs jours après la mort de Schumann en 1856: Clara mourut en 1896, juste onze mois avant Brahms lui-même.

Cette sonate de Brahms partage avec la Sonate pour piano, op. 11 (1836), de Schumann non seulement sa tonalité relativement inhabituelle, mais encore le développement de textures pianistiques complexes qui requièrent parfois de recourir à trois portées au lieu des deux portées usuelles dans les partitions de musique pour piano. Cette caractéristique ressort en particulier dans le mouvement lent de Brahms, qui est moulé comme un thème et variations. Le thème bipartite est inhabituel avec sa première moitié de huit mesures qui commence et s'achève à la tonique (si mineur), alors que la seconde moitié est plus longue de deux mesures et s'achève à la dominante, si bien que le schéma harmonique tourne en rond continuellement avant de revenir au début. Il y a un autre lien possible avec

l'esthétique de Schumann: alors que son mouvement lent est un remaniement d'une musique sur un poème de Justinus Kerner, que Schumann avait composée en 1828, le thème de Brahms correspond à un poème d'un Minnesinger, "Mir ist leide", que Brahms recopia (avec un poème de Sternau qui sert d'exergue au mouvement lent de la Sonate en fa mineur, op. 5) en pensant apparemment à ce mouvement, bien que cette relation ait été finalement supprimée dans la partition.

Sur le plan formel, ce sont les deux mouvements internes de cette sonate qui sont les plus novateurs, car le Scherzo est façonné comme une nouvelle version proche du thème avec variations. Le mouvement lent, comme le thème constitutif, s'achevant à la dominante, le Scherzo est perçu d'emblée comme une autre variation plus rapide plutôt que comme un nouveau mouvement au sein de la séquence. Le Finale est également frappant, en raison de son "Introduzione" *Sostenuto*, dont provient le thème principal, et du retour partiel, maintenant *Molto sostenuto*, du matériau préliminaire dans le rôle d'une coda avant une conclusion étrangement sommaire.

Intermezzi, op. 116 et 119

Un intervalle de douze ans sépare les deux Rhapsodies, op. 79 (1880), des quatre

recueils de courtes pièces, op. 116 – 119, que Brahms composa et publia, sans dédicace, en 1892 – 1893. Leurs textures souvent simples, leurs grandes subtilités harmoniques (en particulier dans l'op. 119 no 1, qui maintient un équilibre précaire entre la tonique, si mineur, et son relatif majeur, ré, analysé à maintes reprises), le rythme et le mètre, la concentration croissante – pensez à Beethoven et aux quatuors à cordes postérieurs à 1824 – sur un seul genre “abstrait”, l'intermezzo (bien que l'op. 116 comporte aussi trois capriccios, l'op. 118 une ballade et une *Romanze* et que l'op. 119 s'achève sur une Rhapsodie spectaculaire à la différence des deux morceaux enregistrés ici), correspondent parfaitement à l'image que nous nous faisons du Brahms “tardif” : le maître barbu faisant le bilan de sa carrière et de la tradition musicale avec un détachement olympien. Pourtant, Brahms n'avait alors que soixante ans et, si ces pièces exhalent sûrement un air différent de celui de la Sonate en fa dièse mineur, elles sont aussi des continuités palpables.

L'émergence de la “pièce de caractère” comme genre distinctif dans la musique pour clavier du dix-neuvième siècle est une évolution historico-musicale importante; et le développement à peu près contemporain

du cycle de lieder permet de se poser la question de savoir si ces pièces de Brahms, et celles de nombreux autres compositeurs, ont la moindre cohérence intrinsèque fondamentale au-delà de chaque pièce isolée. Des op. 116 – 119, c'est l'op. 116 pour lequel on peut trouver les éléments d'unité les plus forts au sein d'un même recueil (argument conforté par le fait que, dans ce cas seulement, la première et la dernière pièce partagent la même tonalité); mais il est clair que les usages d'exécution du dix-neuvième siècle, ainsi que ceux de notre propre époque, n'étaient pas concernés par de telles questions.

Pour prendre le cas de l'op. 119, trois des quatre morceaux reçurent leur première exécution publique à St James Hall, à Londres, le 22 janvier 1894, avec seulement deux pièces de l'op. 118. La pianiste Ilona Eibenschütz avait travaillé les deux recueils avec Brahms. *The Musical Times*, ayant tout d'abord laissé entendre que Brahms, “peut-être en raison de son âge avancé, s'était limité récemment à des efforts mineurs”, observait ensuite que si “aucune de ces nouvelles pièces n'est plus longue qu'une esquisse de salon ordinaire”, néanmoins “elles font toutes preuve d'une concentration de pensée et d'une profusion de sentiment poétique”. On mettait clairement l'accent sur ces “joyaux

individuels, petits, mais charmants”, plutôt que sur l’intégrité de l’opus.

Des trois Intermezzos enregistrés ici, l’op. 116 no 5 se distingue par sa texture d’une remarquable simplicité, impliquant une rigoureuse symétrie des deux mains, qu’un commentateur (Michael Musgrave) a comparé au Webern des Variations pour piano, op. 27. À la fois sur le plan visuel, à la lecture de la partition, et sur le plan auditif, il y a une qualité gnomique, presque anonyme dans cette musique, qui correspond bien à la description de Carl Dahlhaus d’œuvres “tardives” n’appartenant pas,

en termes d’histoire culturelle ou musicale, aux époques dans lesquelles les a placées la chronologie, mais pourtant elles ne trouvent pas leur place spirituelle dans d’autres époques.

Comme si souvent chez Brahms, l’effet produit ici est, pour l’essentiel, métrique et harmonique, car l’écriture des croches en levée à 6 / 8 est beaucoup plus riche que celle des deux temps en noires pointées de chaque mesure: en effet, les barres de mesure sont perçues comme si elles étaient placées une croche plus tôt que leur position réelle sur la partition. Néanmoins, malgré son caractère étrange et dépouillé, cette pièce peut aisément s’écouter comme une parente

de la charmante Valse en ré mineur, op. 39 no 9, par exemple.

Valses, op. 39; Variations en ré mineur

Entre 1843 et 1851, Brahms travailla le piano sous la direction d’Eduard Marxsen qui, tout en connaissant bien les œuvres pour clavier de Bach, ce qui était rare à l’époque, avait étudié avec une relation de Schubert, Carl Maria von Bocklet. Si la transformation thématique entre le mouvement lent et le Scherzo de la Sonate en fa dièse mineur de Brahms devait peut-être quelque chose à la “Wanderer” *Fantasie*, D 760 (1822), de Schubert, créée par von Bocklet, les divers recueils de valse pour clavier à deux et quatre mains de Schubert faisaient sûrement partie de la couleur d’ensemble de la musique populaire viennoise qui a influencé le propre cycle des seize Valses, op. 39, de Brahms, un recueil qui a connu un très grand succès. Elles furent tout d’abord conçues en 1865 pour piano à quatre mains et publiées l’année suivante, leur succès immédiat incitant Brahms à réaliser deux arrangements pour piano à deux mains, le second dans une forme simplifiée (c’est le premier arrangement, plus difficile, qui est enregistré ici) et tous deux publiés en 1867; un autre arrangement de cinq numéros pour deux pianos réalisa la

même année fut publié à titre posthume en 1897.

L'op. 39 est dédié à Eduard Hanslick, dont le livre *Vom Musikalisch-Schönen* (Sur le magnifique en musique), avec sa célèbre définition protoformaliste de la musique comme “formes soniquement mouvantes”, avait été publié en 1854. Par leur populisme apparent et leur charme, ces Valses ne manquent pas de nous rappeler les penchants de Brahms pour l’érudition comme pour les antiquités; en effet, le dernier morceau de ce recueil, en ré mineur, montre comment même la valse viennoise pouvait être, entre les mains d’un instrumentiste de talent, le véhicule d’une démonstration de contrepoint renversable à la manière de Bach. Et l’arrangement que fit Brahms du thème austère en forme de chaconne et six variations de son Sextuor à cordes en si bémol majeur, op. 18, est un autre éclairage du baroque en ré mineur. Ce sextuor fut publié en 1861, mais le premier mouvement et les variations existaient déjà à la fin de l’année 1859. Brahms envoya le manuscrit de son arrangement des variations en cadeau à Clara Schumann pour son quarante-et-unième anniversaire le 13 septembre 1860. Elle connaissait manifestement déjà la musique et lui écrivit pour le remercier trois jours plus tard, ravie

de l’avoir alors sous ses doigts d’une si grande compétence.

© 2014 Nicholas Marston

Traduction: Marie-Stella Pâris

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 Meëts

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 Clandeboyne Festival. Il s'est produit en soliste avec des

orchestres tels que le London Symphony Orchestra, l'Orchestre philharmonique de Radio France, le RTÉ National Symphony Orchestra, le Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, le Baltimore Symphony Orchestra, l'Orchestre philharmonique de Moscou, le Tonkünstler-Orchester Niederösterreich, le Hong Kong Philharmonic, le Tokyo Symphony Orchestra, l'Orchestre national de Russie et les orchestres symphoniques de Sydney et de Melbourne. Il se produit en récital lors de tournées en Europe, aux États-Unis, en Russie et en Amérique du Sud, et a joué récemment à Saint-Petersbourg et à Moscou ainsi que dans le cadre de la série Beethoven des St Luke's / BBC Radio 3 à Londres. Tandis que sa réputation de pianiste / chef d'orchestre ne cesse de grandir il travaille régulièrement avec le RTÉ National Symphony Orchestra, l'Orchestre philharmonique de Moscou et le Vancouver Symphony Orchestra; récemment il a aussi fait des débuts très acclamés avec l'Academy of St Martin in the Fields et l'Orchestra dei Pomeriggi Musicali à Milan. La discographie de Barry Douglas est très étendue, et il enregistre maintenant en exclusivité pour Chandos. www.barrydouglas.com, twitter.com/wbardouglas

Also available

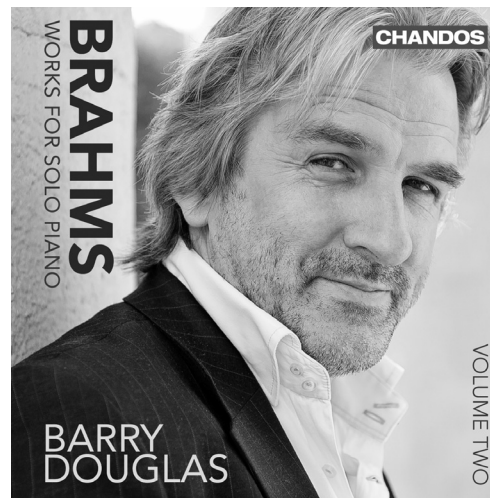


CHAN 10716

Brahms
Works for Solo Piano, Volume 1



Also available

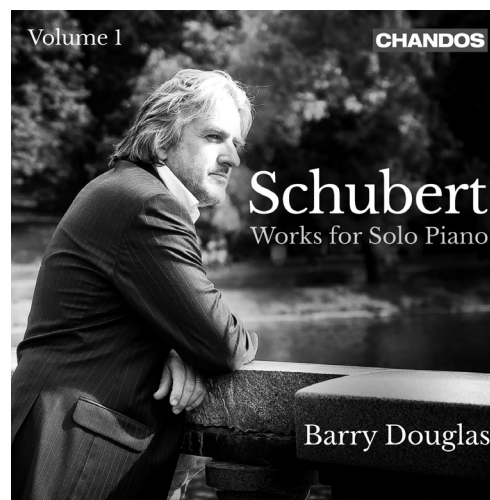


CHAN 10757

Brahms
Works for Solo Piano, Volume 2



Also available



CHAN 10807

Schubert
Works for Solo Piano, Volume 1



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

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

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

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



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

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

Steinway Model D (562250) concert grand piano (No. 1) hired from West Road Concert Hall
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; 31 March and 1 April 2014

Front cover Photograph of Barry Douglas by Eugene Langan

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

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2014 Chandos Records Ltd

© 2014 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10833

JOHANNES BRAHMS

(1833–1897)

WORKS FOR SOLO PIANO VOLUME THREE

1-16 Waltzes, Op. 39	19:49
17 Theme with Variations	10:57
18 Intermezzo, Op. 119 No. 1	3:00
19 Intermezzo, Op. 119 No. 3	1:51
20 Intermezzo, Op. 116 No. 5	3:10
21-24 Sonata No. 2, Op. 2	28:35
	TT 67:26

BARRY DOUGLAS PIANO

© 2014 Chandos Records Ltd © 2014 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

BRAHMS: WORKS FOR SOLO PIANO, VOL. 3 – Douglas

CHANDOS
CHAN 10833

BRAHMS: WORKS FOR SOLO PIANO, VOL. 3 – Douglas

CHANDOS
CHAN 10833