

A portrait of Olivier Roberti, an elderly man with grey hair and red-rimmed glasses, sitting in a chair and resting his chin on his hand. He is wearing a brown tweed jacket with a red check pattern over a light blue shirt. The background is dark.

OLIVIER ROBERTI

hänssler  
CLASSIC

BRAHMS  
WORKS FOR SOLO PIANO

# BRAHMS WORKS FOR SOLO PIANO

Am 23. Oktober 1853 erschien in der von Robert Schumann (1810 – 1856) mitbegründeten „Neuen Zeitschrift für Musik“ ein Beitrag Schumanns mit dem Titel „Neue Bahnen“. In diesem hatte er **Johannes Brahms** (1833 – 1897), der gerade erst 20 Jahre jung war, mit euphorischen Worten angekündigt, mit dem Fazit „Das ist ein Berufener“. Ohne den gesamten, oft zitierten Text hier wiederzugeben, sei dennoch eine Stelle aus Schumanns genanntem Artikel gebracht, die für die hier eingespielte Klavier-CD mit Brahmscher Musik vielleicht passend ist:

„Am Clavier sitzend, fing er an wunderbare Regionen zu enthüllen. Wir wurden in immer zauberischere Kreise hineingezogen. Dazu kam ein ganz geniales Spiel, das aus dem Clavier ein Orchester von wehklagenden und lautjubelnden Stimmen machte. Es waren Sonaten, mehr verschleierte Symphonien, – Lieder, deren Poesie man, ohne die Worte zu kennen, verstehen würde, obwohl eine tiefe Gesangsmelodie sich durch alle hindurchzieht, – einzelne Clavierstücke, teilweise dämonischer Natur von der anmutigsten Form ...“  
Schumann bringt wichtige Charakteristika Brahmscher Klavierkunst, die er seit seiner Jugend pflegte, in diesen Worten auf den Punkt.

Brahms dachte in zahlreichen seiner Klavierwerke orchestral. Gleichermaßen jedoch ist das überaus kantable, lyrische Element in seinem Œuvre wichtig – Brahms war auch ein großer Vertreter des klavierbegleiteten Solo-Liedes und bedeutender Chorsätze. Und die „Klavierstücke, teilweise dämonischer Natur“ könnten für die zuweilen unverkennbare Herbeheit, Männlichkeit und Kraft (etwa bei den starken Bassführungen des Klaviers) in Brahms' Werk stehen.

Brahms setzte sich intensiv mit der Klaviertechnik auseinander, studierte alte Meister wie Bach, Händel, D. Scarlatti oder Couperin. Schließlich verfasste er im Alter das Studienwerk „51 Übungen“ (1893) – eine Art Anleitung für (künftige) Pianisten. Von Äußerlichkeiten virtuosen bravourösen Spiels hielt er wenig. Er zog geistreiche Aspekte vor, war ein Meister der Kontrapunktik und natürlich der (vom Barock und der Klassik ausgehenden) musikalischen Form, die er mit subjektiver Färbung einzusetzen wusste. Sein Klavierstil ist geprägt von vollgriffigen Akkorden und Brechungen, Oktaven-, Terzen und Sextenverdoppelungen, polyrhythmischen Bildungen, großen Kraftentfaltungen, Kontrapunktik.

Die Auswahl dieser Einspielung geht chronologisch (die Entstehungszeit betreffend) von hinten nach vorn.

Sie beginnt mit einer Sammlung aus den letzten Klavierwerken (op. 116 bis op. 119), den **Klavierstücken op. 118** aus dem Sommer 1893. Die Sammlung enthält 6 Klavierkompositionen (1. Intermezzo, 2. Intermezzo, 3. Ballade, 4. Intermezzo, 5. Romanze, 6. Intermezzo). Sie zeigen den souveränen Meister in seinem späten Schaffen und spiegeln die im Laufe der Jahrzehnte entwickelten Kompositionsprinzipien von Brahms wider. Joseph Müller-Blattau schreibt: „Die wunderschönen kleineren Klavierstücke ... späterer Zeit sind ... Erneuerung und Vollendung jugendlichen Wollens.“ Clara Schumann bezeichnete die Stücke als „Schätze“, die „eine Fülle von Empfindung“ bieten.

Man betrachte nur den leidenschaftlichen Beginn des 1. Intermezzos in a-Moll mit seinen gewaltig wogenden Bassbewegungen und dem bestimmenden Viertonmotiv mit ständig folgenden Modulationen. Überraschend das Ende in aufhellendem A-Dur, jener Tonart, in der auch das 2. Intermezzo steht. In diesem beliebten Stück herrscht allenthalben innigste Lyrik vor. Kontrapunktik erscheint im fis-Moll-Mittelteil in Form eines Kanons zwischen Ober – und Mittelstimme. Im Schlussteil folgt eine Apotheose des emotionalen Ausdrucks.

Etwas anders gibt sich die „Ballade“ in g-Moll an dritter Stelle der Sammlung, im Gestus etwas herb, eher kämpferisch angelegt mit eindringlicher Staccato-Begleitung. Der Mittelteil in H-Dur präsentiert eine eher intime gesangliche Weise. Das Intermezzo in f-Moll (an vierter Stelle von op. 118) ist in schnellerem, etwas erregtem Zeitmaß gehalten, von unruhigen Triolen umgeben das sparsam angelegte Thema. Modulationen folgen im kurz gehaltenen Mittelteil. Danach dann erneut ein Musterbeispiel der satztechnischen Kunst des Komponisten mit einem Kanon zwischen Ober – und Mittelstimme. In der nachfolgenden wiederum sehr lyrisch angelegten F-Dur-Romanze setzt Brahms im fünfstimmigen, dicht gesetzten ersten Teil den doppelten Kontrapunkt zwischen den Stimmen ein. Auf Klangwirkungen zielt der Mittelteil mit seinem pastoral anmutenden Thema, dem Ostinato im Bass und den Figurationen.

Melancholisch oder elegisch ist der Grundgestus des Intermezzos in es-Moll zu nennen, das an letzter Stelle des Zyklus steht. Ein lediglich aus drei Tönen bestehendes Hauptmotiv, das den ersten Teil durchzieht, bringt mit malerischen Mitteln die eher dunkle Stimmung zum Ausdruck. Der Mittelteil in Ges-Dur enthält scharf rhythmische Passagen, Oktavgänge mit herber Wucht, starke Fortissimo-Dissonanzen im Höhepunkt, eine meisterhafte Wehklage, die am Ende doch in Sehnsucht, Schwermut und Trauer mündet.

Es schließen sich in dieser Aufnahme die **Variationen und Fuge über ein Thema von Händel op. 24** an, komponiert im September 1861. Das Werk ist nicht nur das bedeutendste Variationswerk des Komponisten, es nimmt auch in seinem gesamten Klavierschaffen neben der f-Moll-Sonate eine Spitzenstellung ein und folgt in seiner Bedeutung etwa Bachs Goldberg-Variationen oder Beethovens Diabelli-Variationen.

Das Aria-Thema entstammt Georg Friedrich Händels Suite B-Dur HWV 434 aus dessen zweiter Sammlung der „Suites de Pièces pour le Clavecin“.

Der Aria folgen 25 Variationen und die Fuge. Alles in allem ein geradezu Kompendium Brahms'scher Ausdrucksvielfalt.

Die Tonart B-Dur wird zumeist beibehalten und nur viermal verändert: dreimal nach b-Moll (Variationen 5, 6 und 13), einmal nach g-Moll (Variation 21). Der Viervierteltakt herrscht durchweg vor, tritt aber dreimal modifiziert in Form von Zwölfachteln auf (Variationen 19, 23 und 24). Zuweilen werden einige Variationen paarweise gestaltet.

Brahms zieht in diesem Werk alle Register seiner Kompositionskunst. Lediglich die 1. Variation ist noch sehr an Händel orientiert. Bereits die 2. Variation zeigt „beseelte“, schwärmerisch drängende Triolen. Zartem und durchsichtigem von Vorhalten geprägtem Satz (Variation 3) folgt kraftvolle akkordische Betonung mit Synkopen-Wirkung (Variation 4). Dann wieder totale Änderung des

Gestus mit äußerst gesangvollen, melancholisch anmutenden Ausdruck (Variation 5), ähnlich auch im Oktaven-Kanon der 6. Variation. Der nächste Kontrast: Mit daktylischen, fröhlich beschwingten Rhythmen erscheinen muntere Hornsignale (Variation 7), in der 8. Variation geht es ähnlich weiter mit von Daktylus-Rhythmen geprägtem Orgelpunkt. Die zwei Oberstimmen sind im doppelten Kontrapunkt geschrieben. Die Variation 9 schließlich bringt verstärkt Chromatik ins Spiel, mit der sie das Thema gewissermaßen „anreichert“, von besonderer Wirkung dabei die Triolenbewegungen und Sforzati – ernst und hymnisch. Klangfarben von Arpeggien, figurativen Sechzehntelvorschlägen und Tonrepetitionen zeigt die sehr lebendige und energiegeladene 10. Variation. Wie ein „Lied ohne Worte“ wirkt hingegen die melodisch fließende 11. Variation, in ähnlichem Gestus folgt Variation 12. An einen langsamen ungarischen Tanz (den Lasso – ein langsamer Männer-Tanz) erinnert die kraftvolle Variation 13 mit ihren Arpeggien im Bass sowie Triolen – und Zweiunddreißigstel-Quintolen-Ausschmückungen. Der Gegensatz – die Intonation eines schnellen ungarischen Tanzes mit Synkopen-Wirkung – folgt in der 14. Variation, die durch ihre ständigen Achtelläufe wie ein *Pepetuum mobile* daherkommt. Ihren Gestus greift auch die 15. Variation auf. Federnd leicht und durchsichtig dann die Variation 16 mit ihren markanten Sprüngen in der Ober – und Bass-Stimme und fließenden Achtelbewegungen, sie geht

attacca in die 17. Variation über, die ähnlichen Ausdruck trägt. Liedhaft und innig präsentiert sich die Variation 18 (*grazioso*) mit ihrem Lagen-Wechsel der Melodiestimme. Züge eines *Siziliano* trägt die 19. Variation im Zwölfachteltakt, kristallklar im Satz, angereichert durch Pralltriller und Punktierungen. Danach – in Variation 20 – tritt wieder die Harmonik bzw. Chromatik in den Vordergrund. Über Bass-Oktaven erscheint im dichten akkordischen Satz das chromatisch durchsetzte Thema, geprägt von grüblerischem Ernst. In g-Moll folgt die 21. Variation, leicht, fließend und elegant durch die einfachen Vorschläge in der Oberstimme. Spielerisch und anmutig danach die Variation 22 mit ihrer punktierten Rhythmik und Klarheit über gleichbleibender fließender Achtelfiguration. Das Variationenpaar 23 und 24, in dem Brahms fortwährend die Dur-Terz und die Moll-Sext verwendet, ist dramat(urg)isch ungemein interessant und wirkungsvoll. Zunächst der vorwärtsdrängende, spannungsgeladene, ja unheimlich wirkende Charakter durch hämmernde *Staccato*-Figuren, die in der nächsten Variation durch virtuoses Laufwerk noch eindringlicher abgelöst und im Nachsatz mit einem *Crescendo* vom *Piano* zum *Forte* gesteigert werden, um endlich unmittelbar zur fröhlich kraftvollen, rhythmisch brillanten und gelöst wirkenden Abschluss-Variation 25 führen – eine im *Fortissimo* jubelnde Apotheose der Freude.

Die freie Fuge schließt sich den Variationen an. Ihre Verbindung zum Händel-Thema ist eher ge-

ring und allenfalls in der Sechzehntelbewegung zu errahnen. Aber diese groß angelegte, vierstimmige Fuge zeigt in der Tat – um mit Richard Wagner (!) zu sprechen –, „was sich in den alten Formen noch leisten läßt, wenn einer kommt, der versteht sie zu behandeln.“ (lt. Max Kalbeck – Brahms-Biograph, 1921). Und diese Formen sind: Umkehrung, Vergrößerung, Themen-Spiegelung sowie Orgelpunkt. Ist die erste Durchführung noch pianistisch frei gehalten, so werden sukzessive diese kontrapunktischen Elemente von Brahms genutzt, um die brillante vierstimmige Fuge in ihrer pianistisch glanzvollen Form zu gestalten.

Man muss Walter Georgii recht geben, wenn er schreibt: „In den Händel-Variationen vereinigen sich edler Gehalt und glänzende Wirkung auf eine Weise, wie sie schöner nicht gedacht werden kann.“

Die **4 Balladen op. 10** schrieb Brahms als 21-Jähriger im Jahre 1854. Im Gegensatz etwa zu Chopins Balladen sind die von Brahms kürzer, von eher simpler formaler Struktur (Hauptsatz und ein bis zwei Seitensätze) und keineswegs virtuos. Für Ballade Nr. 1, d-Moll, *Andante*, hat der Komponist einen „inhaltlichen“ Vermerk gegeben: „Nach der schottischen Ballade ‚Edward‘ in Herders ‚Stimmen der Völker““. Die Ballade wurde durch Carl Loewe (1796-1869), der 400 Balladen vertonte (in seinen 3 Balladen op. 1) bekannt. Brahms hat die schaurige Geschichte vom Vatermord, den Dialog

zwischen Mutter und Sohn, in düsterer Akkordik eingefangen, insbesondere in den erschütternden Steigerungen eines ausgedehnten Crescendos und im dreifachen Forte des schrecklichen Geständnisses „Ich hab geschlagen meinen Vater tot“, dem die nicht minder entsetzliche Aussage folgt „denn Ihr, Ihr rietet’s mir“.

Anders der Hauptsatz der 2. Ballade, D-Dur, Andante). Hier kommt in einer schlichten Liedweise ein friedlicher, freundlicher Ton zum Tragen, dazwischen aber auch erregtere Passagen, doch am Schluss kehrt das Andante des Anfangs wieder.

Unheimliche Gesten tauchen in der 3. Ballade, h-Moll, Allegro – als Intermezzo bezeichnet – auf. Robert Schumann, der die Balladen noch kannte, bezeichnete dies Stück als „dämonisch“. Wir wer-

den musikalisch erinnert an Furchterregendes, an Irrlichter, Gespenster-Spuk, Grusel. Heller ist der Mittelteil (in Fis-Dur), den Clara Schumann als „Engelsgesang“ empfand.

Scheinbar will die 4. Ballade, H-Dur, Andante, die vorhergehenden Spannung mit einem sanften, herzlichen, schlichten Gestus beenden. Doch schwingt in dem träumerischen Nachtstück gleichzeitig tiefe Schwermut mit, eventuell bedingt durch biographische Aspekte im Jahr 1854, Brahms' Freunde Clara und Robert Schumann betreffend.

*Jens Markowsky*

## **Olivier Roberti, Klavier**

Olivier Roberti, seiner Staatsangehörigkeit nach Belgier, studierte am Königlichen Konservatorium Brüssel, danach am Conservatoire de Musique de Genève in der Klasse von Louis Hiltbrand, wo er 1975 einen Ersten Preis in Virtuosität gewann.

Er setzte sein Studium in der Schweiz bei Edouard Vercelli fort, dann in Italien bei Carlo Zecchi und in den Vereinigten Staaten am Peabody Institute of Baltimore in der Klasse von Leon Fleisher. Er berät sich regelmäßig mit Ruth Nye in London.

Musiziert hat er u.a. mit dem Orchestre de la Suisse Romande, dem Orchestre de Chambre de Lausanne, dem Orchestre symphonique et lyrique de Nancy, dem Tschechischen Nationalorchester, dem Orchestra sinfonica nazionale della RAI in Turin und dem English Chamber Orchestra.

Aufgenommen hat er sowohl zwei CDs mit Konzerten von Haydn mit dem English Chamber Orchestra unter der Leitung von Kurt Redel, als auch Konzerten von Mendelssohn mit dem Tschechischen Nationalorchester. Gerade hat er Werke für Klavier von Johannes Brahms für Hänssler Classic aufgenommen.

Er gibt Kammermusikkonzerte und Soloaufführungen in den Vereinigten Staaten, in Baltimore und New Mexico; in der Schweiz, Belgien, Italien, Österreich – Salzburg, Prag, London, Deutschland, Spanien und Kairo.

In Frankreich spielt er in Orléans, in Paris im Théâtre du Châtelet, im „Auditorium des Halles“, im Musée d'Orsay und im Salle Cortot. Er ist auch am Pablo Casals Festival beteiligt.

Seine Partner in Kammermusikkonzerten sind unter anderem Kurt Redel, Lola Bobesco, Michel Arrignon, Philippe Hirschhorn, Liviu Prunaru, David Grimal, Yuzuko Horigome, Polina Leschenko, Matthias Buchholz, Frederieke Saeijs, Soyoung Yoon, Tatiana Samouil, David Waterman, Philippe Graffin und Natalia Gutman.

Er hat mit dem English Chamber Orchestra beim Cadogan Hall Festival und in Spanien auf dem Justus Frantz Festival gespielt. Mitgewirkt hat er am Festival Consonances in Saint-Nazaire und am Internationalen Kammermusikfestival am Schiermonnikoog in den Niederlanden.

Er betätigt sich regelmäßig als Jurymitglied bei internationalen Wettbewerben.

Von 2004 bis 2012 war er künstlerischer Leiter der International Music Academy in der Schweiz (IMAS), die von Seiji Ozawa gegründet und geleitet wurde.

Seit 1991 ist er Gründer und Leiter der Enghien International Musical Encounters – IMUSE.

# BRAHMS WORKS FOR SOLO PIANO

On October 23, 1853 an article entitled “Neue Bahnen” (New Pathways) by Robert Schumann (1810 – 1856) appeared in the *Neue Zeitschrift für Musik*, which he jointly founded. In this article he heralded the arrival on the scene of the 20-year-old **Johannes Brahms** (1833 – 1897) in euphoric tones, concluding that “he is a chosen one”. Without reproducing the frequently cited text in full, one passage from Schumann’s article is perhaps appropriate for this recording of music for piano by Brahms:

“Sitting at the piano, he began to lay bare marvellous realms. We were drawn into ever more magical circles – this was augmented by his ingenious playing, which transformed the piano into an orchestra of lamenting and loudly rejoicing voices. These were sonatas, or rather veiled symphonies – songs whose lyricism might be understood without knowing the words, although a songlike melody in the bass register winds its way through all of them – single pieces for piano, some demonic in nature and possessing the most graceful form.”

With these words, Schumann summarised key characteristics of Brahms’s art on the piano, which the latter had cultivated since his youth.

In many of his works for piano Brahms thought in orchestral dimensions. However, the highly cantabile and lyrical element in his works is equally important – Brahms was a strong advocate of the art-song accompanied by piano and of major choral works. And the *Klavierstücke* – “some demonic in nature” – could represent the at times unmistakable harshness, masculinity and vigour (such as the forceful bass lines on the piano) of the entire oeuvre by Brahms.

Brahms applied himself intensively to piano technique, and studied the old masters such as Bach, Handel, Domenico Scarlatti or Couperin. He ultimately wrote *51 Übungen* (51 Exercises) in 1893 – a kind of instructional method for (future) pianists.

He placed little stock in brilliant and ostentatious playing. Instead, he preferred ingenious aspects, was a master of counterpoint and of course of musical forms (based on the Baroque and Classical periods), which he was able to shape with subjective tonal nuances. His pianistic style is marked by widely spaced chords and arpeggios, doubled octaves, thirds and sixths, polyrhythmic passages, powerful outbursts of energy and contrapuntal writing.



The selections on this recording are in reverse chronological order based on when they were composed.

The programme begins with a collection from the final works for piano (opp. 116 to 119), namely his **Six Piano Pieces, op. 118**, composed in summer 1893. The collection has 6 piano compositions (1. Intermezzo, 2. Intermezzo, 3. Ballade, 4. Intermezzo, 5. Romanze, 6. Intermezzo). They present the consummate master in his late creative phase and reflect the compositional principles Brahms had developed over decades. Joseph Müller-Blattau wrote: "The gorgeous smaller piano pieces ... of his later period ... a renewal and perfected rendering of youthful wishes." Clara Schumann described the works as "gems" which offer "a rich trove of sentiment."

One need only consider the passionate opening of the first Intermezzo in A minor with its powerfully swaying bass figures and the overriding four-note motif and its continuous modulations. The ending in a radiant A major is surprising, the same key as Intermezzo No. 2. In this popular piece the most inwardly felt lyricism predominates. Contrapuntal writing appears in the middle F sharp minor section in the form of a canon between the top and middle voices. An apotheosis of emotional expression follows in the final section.

The atmosphere of the Ballade in G minor, the

third work in the collection, is different, with a slightly bitter air and more combative, with an insistent staccato accompaniment. The middle section in B major introduces a more intimate melody. The Intermezzo in F minor (the fourth piece of op. 118) is kept in a faster and more agitated metre with the sparsely shaped theme surrounded by restless triplets. Modulations follow in the brief middle section. This is followed by a representative example of its creator's compositional artistry, with a canon between the top and middle voice. In the following, again very lyrical, F major Romanze Brahms then includes a double counterpoint among the voices in the tightly woven five-part opening section. The middle section is based on sound effects with its theme reminiscent of a pastoral, the ostinato in the bass and the figurative writing.

The general mood of the Intermezzo in E flat minor that concludes the cycle is melancholy or elegiac. The primary theme, which consists of only three notes, and runs through the opening section, expresses the more sombre atmosphere by pictorial means. The middle section in G flat major features sharply rhythmic writing, octave passages with harsh force, strong fortissimo dissonances at the climactic moment, and a brilliantly executed lamentation which, however, ends in longing, melancholy and sorrow.

This programme continues with the **Variations and Fugue on a Theme by Handel, op. 24**, composed in summer 1861. The work is not only the most important set of variations by the composer; alongside the F minor sonata, it also stands at the pinnacle of his entire piano oeuvre, its stature equal to that of, for example, Bach's Goldberg Variations or Beethoven's Diabelli Variations.

The aria theme is from Handel's Suite in B flat major, HWV 434, from his second collection of *Suites de Pièces pour le Clavecin*.

The aria is followed by 25 variations and the fugue. Taken as a whole this amounts to a compendium of Brahms's expressive range.

For the most part the work remains in B flat major, only shifting keys four times: three times to B flat minor (Variations 5, 6 and 13) and once to G minor (Variation 21). The 4/4 metre dominates throughout, but is modified in three places to 12/8 (Variations 19, 23 and 24). From time to time a few variations are presented as paired movements.

In this work Brahms pulls out all the stops of his compositional artistry. Only Variation 1 still adheres closely to Handel's original. Variation 2 already has "inspired" triplets propelling the movement forward. A delicate and diaphanous movement full of appoggiaturas (Variation 3) is followed by the powerfully accented chords and syncopated rhythms of Variation 4. A complete change of mood ensues in a very songful and

brooding expressive style (Variation 5) also similar to the canon in octaves of Variation 6. The next contrast: lively horn signals with cheerful swinging rhythms in dactyls appear (Variation 7) and this continues in a similar vein in Variation 8 with a pedal point again in dactyls. The two upper voices are composed in double counterpoint. With Variation 9 more chromatic writing is introduced that in a way "supplements" the theme. The triplets and *sforzati* have a special effect in the movement – sombre and hymnic. The tonal colours of arpeggios, figurative semiquaver grace notes and repeated notes are on display in the very lively and dynamic Variation 10. The flowing melodiousness of Variation 11 is like a song without words and Variation 12 mirrors this. The powerful Variation 13 calls to mind a slow Hungarian dance for men (the *lassan*) with its arpeggios in the bass and triplet ornaments and demisemiquaver quintuplet embellishments. As a contrast: the rendering of a fast Hungarian dance with syncopations follows in Variation 14, which is suggestive of a *perpetuum mobile* with its incessant semiquaver runs. Its atmosphere is also taken up in Variation 15. Variation 16 follows in a feathery light and transparent texture with remarkable wide leaps in the top and bass lines and flowing quaver figures before transitioning *attacca* to Variation 17, which is in a similar expressive style. Variation 18 (*grazioso*) is intimate and cantabile, with its melodic line shifting registers. The 12/8 metre of Variation 19

has the characteristics of a siciliano, a crystal-clear setting embellished with dotted notes and half trills. After this – in Variation 20 – harmonic and chromatic writing return to the fore. In a dense chordal setting, the highly chromatic theme appears over bass octaves and is marked by brooding seriousness. Variation 21 is in G minor and its simple grace notes lend the movement an elegant, light and flowing quality. Variation 22 follows with a sense of playfulness and grace with dotted rhythms and clarity above a repeating flowing semiquaver figure. The paired Variations 23 and 24, in which Brahms continuously uses the major third and minor sixths, are exceedingly interesting and effective in terms of dramaturgy. At first there is the forward momentum and intense and in fact eerie character achieved by the hammering staccato figures, which in the following movement give way to even more urgent virtuoso passages and in the final section culminate in a crescendo from *piano* to *forte*, to then immediately move on to the rhythmic brilliance and resolution of the concluding Variation 25 – an exultant apotheosis of joy in *fortissimo*.

The freely composed fugue follows the variations. Its connection with the theme by Handel is more tenuous and can only be imagined due to the semiquaver figures. But the expansive formal layout of this four-part fugue indeed indicates – to use the words of Richard Wagner (!) – “what still

can be accomplished in the earlier techniques when a person who knows how to treat them comes along” (Max Kalbeck – Brahms biographer 1921). These compositional techniques are: inversion, augmentation, mirroring a theme, and pedal point. Whereas the first presentation is still freely performed by the pianist, these contrapuntal elements are gradually used by Brahms in order to shape the four-part fugue in its brilliant pianistic form.

It must be admitted that Walter Georgii was right when he stated that “the Handel Variations combine noble content and brilliant effect in a way which cannot be conceived of more beautifully.”

The **Four Ballades, op. 10**, were written by the 21-year-old Brahms in 1854. Unlike for example Chopin’s Ballades, those by Brahms are shorter, simpler in structure (a main movement and one to two secondary movements) and by no means virtuoso works. For Ballade No. 1 in D minor, Andante, the composer provided a note about its underlying narrative: “Based on the Scottish ‘Edward’ ballad in Herder’s *Stimmen der Völker* folk song collection.” The ballade gained popularity thanks to Carl Loewe (1796–1869), who composed 400 ballades, beginning with his Three Ballades, op. 1. Brahms captured the gruesome story of patricide, the dialogue between mother and son in gloomy chords, in particular in the devastating intensification of an extensive crescendo and the

*fff* of the terrible confession “I have struck my father dead” followed by the no less hideous “for you, you told me to.”

The main movement of Ballade No. 2 in D major – Andante is different. A peaceful, affable tone dominates here, with more agitated passages intervening, yet the opening Andante returns at the end of the work.

Sinister gestures appear in Ballade No. 3 in B minor – Allegro (“Intermezzo”). Robert Schumann, who lived long enough to hear the Ballades, described this piece as “demonic.” The music is reminiscent of such fearful and terrifying things as will-o’-the

wisps and ghostly apparitions. The middle section (in F sharp major), is more radiant, and Clara Schumann compared it to “the singing of angels.”

Apparently Ballade No. 4 in B major – Andante *con moto* seeks to conclude the suspense that preceded it with a gentle, heartfelt and simple mood. Yet the wistful night piece also evokes a deep sense of melancholy as well, possibly attributable to biographical aspects of Brahms’s life in 1854 regarding his friends Clara and Robert Schumann.

*Jens Markowsky*

*Translation: Matthew Harris for JMBT, Berlin*

## **Olivier Roberti, piano**

Of Belgian nationality, Olivier Roberti studied at the Royal Academy of Brussels, then at the Conservatoire of Geneva in the class of Louis Hiltbrand, where in 1975 he obtained a First Prize of Virtuosity. He continued his studies in Switzerland with Edouard Vercelli, then in Italy with Carlo Zecchi and in the United States at the Peabody Institute of Baltimore in the class of Leon Fleisher. He regularly receives advice from Ruth Nye in London.

He has performed with the Orchestre de la Suisse Romande, the Lausanne Chamber Orchestra, the Symphonic Orchestra of Nancy, the Czech National Orchestra, the RAI orchestra in Turin, the English Chamber Orchestra etc.

He has recorded two CDs of concerti by Haydn with the English Chamber Orchestra, under the direction of Kurt Redel, as well as concerti by Mendelssohn with the Czech National Orchestra. He has just recorded works for piano by Johannes Brahms for Haenssler Classic.

He gives chamber music concerts and recitals in the United States: in Baltimore and New Mexico; in Switzerland, in Belgium, in Italy, in Austria, in Salzburg, in Prague, in London, in Germany, in Spain, in Cairo.

In France, he plays in Orléans, in Paris at TMP Châtelet, at the "Auditorium des Halles", the Musée d'Orsay and at the Salle Cortot. He also takes part in the Pablo Casals Festival.

His partners in chamber music concerts include Kurt Redel, Lola Bobesco, Michel Arrignon, Philippe Hirschhorn, Liviu Prunaru, David Grimal, Yuzuko Horigome, Polina Leschenko, Matthias Buchholz, Frederieke Saeijs, Soyoung Yoon, Tatiana Samouil, David Waterman, Philippe Graffin, Natalia Gutman.

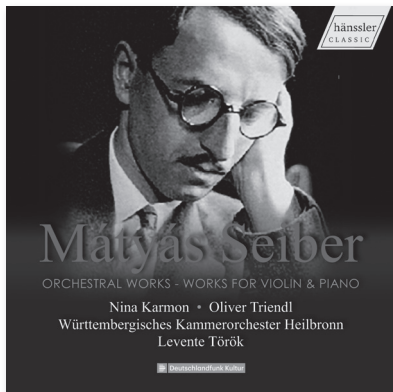
He has played at the Cadogan Hall Festival with the English Chamber Orchestra, and in Spain at the Justus Frantz Festival. He took part in the Consonances Festival of Saint Nazaire, and at the Chamber Music Festival of Schiermonnikoog in the Netherlands.

He is regularly a jury member at international competitions.

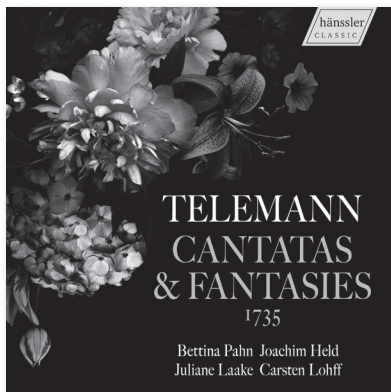
From 2004 to 2012, he was Artistic Director of the International Music Academy, Switzerland (IMAS) founded and directed by Seiji Ozawa.

Since 1991, he has been the Founder and Director of the International Musical Encounters of Enghien – IMUSE.

Also available



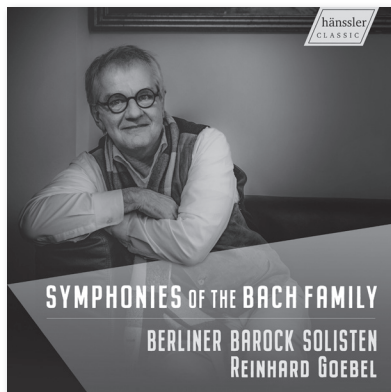
HC21043



HC21008



HC22002



HC21029

**Recording Producer:**  
Marco Battistella (mb-records.at)

**Mastering:** Marco Battistellar

**Piano:** Steinway D (Pianohaus Hübner, Trier)

**Recording Location:** Villa Louvigny, Luxemburg

**Recording Dates:** 05 – 07.07.2019

**Programme notes:** Dr. Jens Markowsky

**Translation:** Matthew Harris for JMBT, Berlin

**Graphic Arts:** SPIESZDESIGN

© & © 2022 by Profil Medien GmbH / hänsler CLASSIC  
D - 73765 Neuhausen  
info@haensslerprofil.de  
www.haensslerprofil.de

**HC19044**

