

CHANDOS

BARRY DOUGLAS



BRAHMS

COMPLETE WORKS FOR SOLO PIANO

CHANDOS

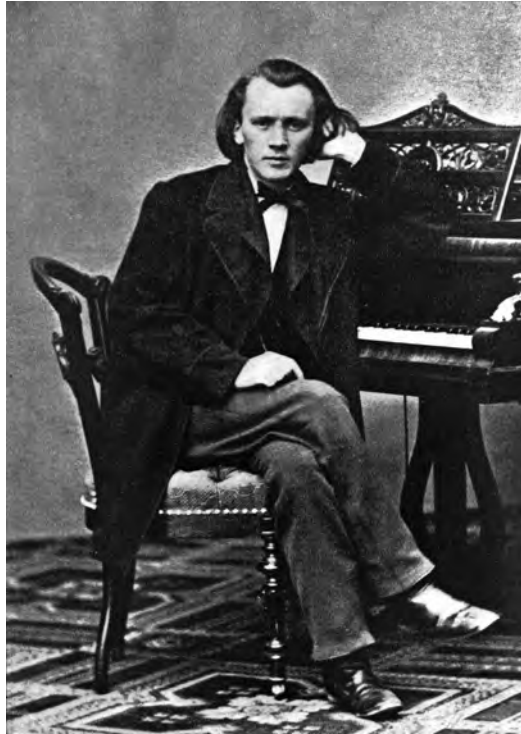
BRAHMS

WORKS FOR SOLO PIANO

BARRY
DOUGLAS

VOLUME ONE





AKG Images, London

Johannes Brahms, 1854

Johannes Brahms (1833 – 1897)

Works for Solo Piano, Volume 1

- | | | |
|----------|---|-------------|
| 1 | Rhapsody, Op. 79 No. 1
in B minor • in h-Moll • en si mineur
from Two Rhapsodies
Elisabeth von Herzogenberg gewidmet
Agitato | 9:33 |
| 2 | Intermezzo, Op. 116 No. 4
in E major • in E-Dur • en mi majeur
from [Seven] Fantasies
Adagio | 4:18 |
| 3 | Intermezzo, Op. 118 No. 2
in A major • in A-Dur • en la majeur
from [Six] Piano Pieces
Andante teneramente | 6:07 |
| 4 | Capriccio, Op. 116 No. 1
in D minor • in d-Moll • en ré mineur
from [Seven] Fantasies
Presto energico | 2:22 |

- | | |
|---|--|
| 5 | <p>Intermezzo, Op. 117 No. 1 5:09
 in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur
 from Three Intermezzos
 'Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön!
 Mich dauert's sehr, dich weinen sehn.'
 (Schottisch. Aus Herders Volksliedern.)
 Andante moderato – Più adagio – Un poco più andante</p> |
| 6 | <p>Rhapsody, Op. 79 No. 2 6:25
 in G minor • in g-Moll • en sol mineur
 from Two Rhapsodies
 Elisabeth von Herzogenberg gewidmet
 Molto passionato, ma non troppo allegro</p> |
| 7 | <p>Romance, Op. 118 No. 5 3:36
 in F major • in F-Dur • en fa majeur
 from [Six] Piano Pieces
 Andante – Allegretto grazioso – Tempo I</p> |
| 8 | <p>Capriccio, Op. 116 No. 7 2:21
 in D minor • in d-Moll • en ré mineur
 from [Seven] Fantasies
 Allegro agitato</p> |

- | | | |
|----|---|-------|
| 9 | <p>Ballade, Op. 10 No. 4
 in B major • in H-Dur • en si majeur
 from [Four] Ballades
 Julius O. Grimm gewidmet
 Andante con moto – Più lento – Tempo I – Più lento – Adagio</p> | 7:15 |
| 10 | <p>Capriccio, Op. 116 No. 3
 in G minor • in g-Moll • en sol mineur
 from [Seven] Fantasies
 Allegro passionato – Un poco meno allegro – Tempo I</p> | 3:25 |
| 11 | <p>Variations and Fugue on a Theme by Handel, Op. 24
 in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur
 for Piano
 Aria –
 Variazione I –
 Variazione II. Animato –
 Variazione III. Dolce –
 Variazione IV. Risoluto –
 Variazione V. Espressivo –
 Variazione VI –
 Variazione VII. Con vivacità –
 Variazione VIII –</p> | 26:54 |

Variation IX. Poco sostenuto –
Variation X. Energico –
Variation XI. Dolce –
Variation XII. Soave –
Variation XIII. Largamente, ma non più –
Variation XIV. Sciolto –
Variation XV –
Variation XVI. Marcato –
Variation XVII. Più mosso –
Variation XVIII. Grazioso –
Variation XIX. Leggero e vivace –
Variation XX. Legato –
Variation XXI. Dolce –
Variation XXII –
Variation XXIII. Vivace e staccato –
Variation XXIV –
Variation XXV –
Fuga

TT 77:38

Barry Douglas piano

Brahms: Works for Solo Piano, Volume 1

Brahms was trained as a concert pianist by two excellent teachers, Otto Cossel (1813 – 1865) and the respected composer-pedagogue Eduard Marxsen (1807 – 1887). As a budding virtuoso (and a *Wunderkind* to boot) the young musician grew up in Hamburg, earning money as a dockside tavern pianist in the evenings, and frequenting the piano builders Baumgarten & Heins by day in order to practice on good instruments. When Brahms started to make his name in the world – visiting Göttingen, Weimar, Düsseldorf, and Leipzig in 1853 and meeting Liszt, Joseph Joachim, Schumann, and Berlioz – it was as a pianist-composer, playing a wide range of music other than his own, and as an accompanist to such artists as the violinists Ede Reményi and Joachim and the baritone Julius Stockhausen. This remained his public persona when he first visited Vienna in the 1860s; it was almost another decade before his concert tours became more intermittent, and confined only to his own music.

According to many contemporary accounts, his keyboard technique drastically declined in the second half of his life

because, although he possessed immense powers, he seldom bothered to practice. But the recollections of Florence May, Eugenie Schumann, and other pupils of Brahms testify to his keen and undiminished interest in every aspect of pianistic technique. The piano remained his constant companion, to be used as much for study and recreation as for composition. It is perhaps of interest that in the earlier part of his career the piano which Brahms possessed was an 1839 Graf, rather old-fashioned for the period in which he was composing. This had in fact been Robert Schumann's piano (perhaps the one on which Brahms played his compositions the day the two composers first met): he presented the instrument to the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna in 1873. The previous year he had acquired a modern piano by Johann Baptist Streicher, which remained with him to the end, though he paid close attention to ongoing developments in piano construction, becoming especially fond of Bechsteins and Steinways in his last years.

His shift of focus from the concert platform to the study is discernible in his own

output of music for solo piano, which began with large-scale concert works full of towering displays of bravura; but Brahms turned ever more inward and intimate, his chief vehicle of expression emerging as the short lyric piece, manifesting demands on technique – though still intense and challenging – that are of an altogether subtler kind. Broadly speaking, the piano works of Brahms fall into three principal categories. The piano sonatas of the early 1850s are youthfully aspiring effusions of romantic ardour and complex architecture. Overlapping with these, and occupying much of the composer's attention during the following decade, are several sets of variations, ranging from comparatively simple and small-scale efforts to the enormously taxing and virtuosic Handel and Paganini sets of the early 1860s. The variations stress Brahms's continuity with the past and attitude to the present, and also constitute a kind of self-education in the techniques of thematic metamorphosis and development. Already in the 1850s, however, Brahms was experimenting with groups of short lyric pieces, the earliest notable example being the Op. 10 Ballades; and from the 1870s onward his solo piano output was confined to highly personal collections of Capriccios, Intermezzi, Ballades, Romances, and

Rhapsodies – culminating in the late harvest published near the end of his life in the four sets of piano pieces, Opp. 116 – 19.

Brahms wrote his first group of short lyric piano pieces, the four Ballades, Op. 10, in 1854. They emerged at a fateful juncture in the life of the twenty-one-year-old composer, shortly after his revered friend and patron Schumann had attempted suicide and been confined in a sanatorium near Bonn. Brahms had been thrust into the role of protector and comforter of Schumann's wife, Clara, and her children, and was simultaneously wrestling with the fact that he had fallen in love with her. The Ballades are prophetic of the compressed masterpieces of his later years. Here Brahms achieved an almost ideal blend of the dramatic and the lyrical; and the interplay of their independent characters, organised around a limited sequence of related tonalities, suggests a kind of loose sonata pattern.

Brahms would later say that he knew of the existence of Chopin's Ballades at that time, but had not seen or heard them. Certainly, there are clear differences between his conception and Chopin's. Brahms's Ballades tend to be simpler, ternary-form pieces rather than the complex forms of the Ballades of Chopin. Brahms seems to have understood

the title 'Ballade' as suggesting a form and mood evocative of ballad poetry – specifically the poetry of the Scottish borders, of which (in translation, of course) he was very fond. In some ways the most unusual (and prophetic) of these pieces is the last, the **Ballade in B major, Op. 10 No. 4**. The long, sighing tune which forms its first section, over a gently cascading quaver accompaniment, sounds more like Schumann than Brahms; but it gives way to a mysterious middle section in F sharp, *col intimissimo sentimento*, which conceals a graver and more characteristic tenor tune in the middle of a sombre, murmuring texture of right-hand triplets against left-hand quavers. Brahms explores this crepuscular mood at length before returning to the opening theme and key – only to abandon it for an entirely new idea, mainly chordal in texture, which sounds like a sombre chorale. Its gravity and inward poise – the elegiac mindfulness of an old head on young shoulders – mark it out as the most Brahmsian page in the piece, and perhaps the profoundest moment in the entire Op. 10 cycle. The Ballade concludes not with the Schumannesque tune but with the murmurous woodland music, now in B minor, brightening to major only in the dream-like final bars.

We find traces of the ballade-like conception even in the very late groups of piano pieces,

his Opp. 116 – 19, which Brahms composed between 1891 and 1893 (by which latter year he was sixty years old, the kind of age to which Op. 10 No. 4 seems to look forward). Opp. 116 – 19 comprise twenty pieces in all, though Brahms seems to have destroyed some others. Into these works, short yet infinitely subtle, he distilled a lifetime's meditation on the piano's capabilities. A few of the pieces afford brief glimpses of the old fire and energy, but the predominant character – especially in those pieces he titled 'Intermezzo' – is reflective, musing, deeply introspective; at the same time the pieces are always exploring harmonic and textural effect, rhythmic ambiguity, structural elision, and wayward fantasy.

Op. 116, which Brahms collectively entitled *Fantasiën*, seems less of a compilation than a self-consistent entity, containing as it does three passionate and volatile Capricci. Two of them, both in D minor, bookend the cycle; the third, in G minor, is so to speak the scherzo of the set. There is a pervasive motivic unity: the material of the three Capricci is fashioned out of chains of descending thirds, which also feature, more covertly, in the other movements. The **Capriccio in D minor, Op. 116 No. 1** is an agitated rhythmic study, with strong accents on the weakest beat of the

bar. A similarly mercurial syncopation is found in its opposite number, the **Capriccio in D minor, Op. 116 No. 7**, at the end of the set: this has a more melodically defined central section but also wide-ranging variation of the original material, in the manner of a toccata, in the reprise. The truest ternary shape emerges in the scherzo-like **Capriccio in G minor, Op. 116 No. 3**, in which the fires of Brahms's youthful romanticism blaze up most fiercely in the impulsive outer sections, with their chromatically inflected figuration. Its central portion, however, is a grand and generous E flat tune in massive diatonic chordal textures, the triumphant march character of which gains power from pervasive and trenchant triplet rhythms.

The set of *Intermezzi*, Op. 117 could be considered a triptych of lullabies, at least partly suggested – as in the case of the Op. 10 Ballades – by the poetry of the Scottish Borders. In fact, the **Intermezzo in E flat, Op. 117 No. 1** is headed by lines from an actual Scots lullaby, the Border Ballad 'Lady Anne Bothwell's Lament' (in the German translation of Herder) –

Baloo, my boy, lie still and sleep
It grieves me sore to hear thee weep
– and its unforgettable tune, a middle voice gently rocked within a repeated octave span,

fits the words like a glove. The central section descends to a dark E flat minor tonality which increases the poignancy of the lulling reprise, with its cunningly interwoven imitation.

None of the other sets of pieces by Brahms is as multi-faceted as the six *Klavierstücke* of Op. 118, swiftly enshrining the essence of this many-sided genius. The **Intermezzo in A major, Op. 118 No. 2** is a kind of cradlesong, wistfully yet broadly conceived, with fine harmonic shading that seems to anticipate late Fauré. The **Romance in F major, Op. 118 No. 5**, the one 'Romanze' among all the late pieces, is well titled, for it is the most directly melodic in appeal, with the lilt almost of a folksong, yet with a tiny pseudo-Bachian chaconne for middle section.

The two collections of piano pieces from his middle years, which Brahms published in 1879 – 80 – the eight *Klavierstücke*, Op. 76 and the two Rhapsodies, Op. 79 – were his first solo piano works since the 'Paganini' Variations of fifteen years earlier and marked an important change of direction for him as a composer for the piano. There were to be no more large sets of variations, still less multi-movement sonatas. Instead, Brahms turned to lyric and philosophical (and also dramatic) miniatures: pieces the comparatively small dimensions of which are

far outweighed by the density and personal quality of their expression. Fewer and fewer notes come to stand for richer and richer substance.

The Rhapsodies are still compressed. In fact, 'rhapsody' seems rather a misnomer: there is nothing arbitrary or improvisational in their structural make-up. But, encompassing as they do a wide range of mood in a small space, they might almost be considered as extremely concise one-movement sonatas – though only the G minor Rhapsody is actually in sonata form. The **Rhapsody in B minor, Op. 79 No. 1**, the longer of the two, is a curious mixture of sonata background and ternary foreground, its fiery outer sections having two distinct subjects while the highly contrasted middle section, in B major, is based on a gentle, berceuse-like *espressivo* melody that nevertheless derives from the second of these subjects.

The **Rhapsody in G minor, Op. 79 No. 2** is tauter in structure but exploratory in harmony, the passionate first subject climbing in effortful steps and bursting into turbulent rhythmic activity, continuously roving with little inclination to establish the primacy of the key of G. Although the development section begins similarly freely, Brahms creates the necessary sense of return by

constructing a hypnotic, fatefully muttering internal pedal on the dominant – deriving from a triplet figure in the funeral-march-like second subject. This pedal builds up unremittingly in dynamic force from *ppp sotto voce* beginnings, and by its very persistence it demands that the resolution be in G. The same figure is the focus for the coda, in which the second-subject ideas undergo a gradual, shadowed liquidation, full of a mysterious sense of tragedy.

Brahms had reached the climax of his activities as a composer of piano variations nearly twenty years before, with the **Variations and Fugue on a Theme by Handel, Op. 24**. Completed in Hamburg in September 1861 and dedicated to Clara Schumann on her birthday, this is one of the summits of his entire keyboard output, showing him at the height of his powers. It was also – and hardly by coincidence – his first major compositional statement following his 'Manifesto' of 1860 against the composers of Liszt's 'New German School', who were advocating the literary tone poem and Wagnerian music drama as the 'Music of the Future'. Op. 24 is a systematic summation of the mastery which Brahms had gained through intensive study during the previous decade. The choice of a baroque theme, the

strictness of the variations, the richness and scope of the piano technique, and the lavish display of contrapuntal learning in the concluding Fugue, all combine to present Brahms in the role of preserver and representative of tradition. Even Wagner saw its significance when Brahms played it to him, commenting grandly that it showed what could still be done with the old forms by someone who knew how to use them.

The Theme is the Air from Handel's Suite in B flat for Harpsichord, published in 1733 (Brahms, the passionate bibliophile, owned a first edition). This dapper little tune has the balanced phraseology, the structural and harmonic simplicity, of an ideal variation subject. Brahms's twenty-five variations confine themselves to the key of B flat, with occasional excursions into the tonic minor. But this apparent constraint, while imposing a powerful structural unity, provides Brahms with a framework on which to establish and explore a kaleidoscopic range of moods and characters. Several of the variations form pairs, the second intensifying and developing the characteristics of the first, while the last three create a climactic introduction to the concluding Fugue, on a subject derived from Handel's theme. This continues the variation process in an altogether more 'open' form in

which Brahms reconciles the linear demands of fugal procedures with the harmonic capabilities of the contemporary piano. Brahms never loses sight of the grand sweep of the structure, however, and the Fugue issues in a coda of granitic splendour.

© 2012 Calum MacDonald

A note from the performer

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

Of course, the conflict is all a nonsense, as Brahms was in his way as progressive and groundbreaking (albeit more quietly) as the Weimar revolutionaries. His music contains

the most subtle and touching phrases which by virtue of his instrumentation reveal the wonders of the human spirit. His is often a delicate and fragile interweaving of the very essence of our experience of existence. Even though his music makes the piano come alive in ways never before heard, with great washes of colour and strength, the instrument also allows us inside the music to see the workings of things of great beauty and nobility.

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

© 2012 Barry Douglas

Since winning the Gold Medal at the 1986 Tchaikovsky International Piano Competition in Moscow, **Barry Douglas** has established a major international career. In 1999, to celebrate 'the wealth of Irish musical talent', he formed Camerata Ireland, of which he remains Artistic Director. He is

also the Artistic Director of the Clondeboy Festival and Castletown Concerts in Ireland. As a soloist, he regularly performs with such orchestras as the Orchestre philharmonique de Radio France, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Ulster Orchestra, London Symphony Orchestra, Cincinnati Symphony Orchestra, Singapore Symphony Orchestra, and BBC Symphony Orchestra. 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.



Barry Douglas during the recording sessions

Jonathan Cooper

Brahms: Werke für Soloklavier, Teil 1

Johannes Brahms erhielt seine Ausbildung als Konzertpianist von zwei ausgezeichneten Lehrern, nämlich Otto Cossel (1813 – 1865) und dem angesehenen Komponisten und Pädagogen Eduard Marxsen (1807 – 1887). Der angehende Virtuose (der noch dazu als Wunderkind galt) wuchs als junger Musiker in Hamburg auf, wo er abends als Pianist in Hafenkneipen Geld verdiente und tagsüber die Räumlichkeiten der Klavierbauer Baumgarten & Heins aufsuchte, um auf einem guten Instrument üben zu können. Als Brahms begann, sich in der Welt einen Namen zu machen, als er 1853 Göttingen, Weimar, Düsseldorf und Leipzig besuchte und Liszt, Joseph Joachim, Schumann und Berlioz kennenlernte, tat er dies als komponierender Pianist, der neben seiner eigenen auch noch die Musik vieler anderer spielte, sowie als Klavierbegleiter solcher Künstler wie der Geiger Ede Reményi und Joseph Joachim und des Baritons Julius Stockhausen. So sah ihn auch die Öffentlichkeit, als er in den 1860er Jahren das erste Mal nach Wien reiste, und es dauerte noch etwa ein Jahrzehnt, bis seine

Konzertreisen weniger wurden und sich auf seine eigene Musik beschränkten.

Vielen zeitgenössischen Berichten zufolge ließ Brahms' Klaviertechnik in der zweiten Hälfte seines Lebens drastisch nach, da er zwar kolossale Fähigkeiten besaß, aber nur noch selten übte. Doch die Erinnerungen von Florence May, Eugenie Schumann und anderen Schülern bezeugen sein waches und ungemindertes Interesse an allen Aspekten der Technik des Klavierspiels. Das Klavier blieb sein stetiger Begleiter, und er benutzte es sowohl zum Lernen und zur Entspannung als auch zum Komponieren. Es ist vielleicht von Interesse, dass Brahms am Anfang seiner Laufbahn ein Graf-Klavier von 1839 besaß, welches eigentlich für die Zeit, in der er komponierte, recht altmodisch war. Das Instrument hatte Robert Schumann gehört (vielleicht war es eben dasjenige, auf dem Brahms an dem Tag, als die beiden Komponisten sich kennenlernten, seine Kompositionen gespielt hatte). 1873 schenkte Brahms das Instrument der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Im Jahr zuvor hatte er ein modernes Klavier von Johann Baptist

Streicher erworben, welches ihn bis zum Ende seines Lebens begleitete, obwohl er die fortlaufenden Entwicklungen im Klavierbau weiterhin interessiert beobachtete und in seinen letzten Jahren eine besondere Vorliebe für Bechsteins und Steinways entwickelte.

Diese Verlagerung seines Hauptaugenmerks von der Konzertbühne auf das Arbeitszimmer lässt sich an Brahms' eigenem Schaffen für Soloklavier erkennen, welches mit groß angelegten Konzertstücken voll gewaltiger Bravur begann. Doch seine Musik wurde immer verinnerlichter und intimer, wobei sich die Form der kurzen lyrischen Komposition, deren technische Anforderungen zwar immer noch intensiv und voller Herausforderungen, aber dennoch viel subtiler waren, als sein wichtigstes Ausdrucksvehikel herauskristallisierte. Man kann Brahms' Klavierwerke grob in drei Kategorien unterteilen. Die Klaviersonaten der frühen 1850er Jahre sind jugendlich strebende Ergüsse romantischer Leidenschaft und von komplexer Architektur. Hiermit überschneiden sich mehrere Gruppen von Variationen, mit denen sich der Komponist im Laufe der nächsten zehn Jahre immer wieder beschäftigte und die von relativ einfachen und klein angelegten Werken bis hin zu den enorm anspruchsvollen und

virtuosen Händel- und Paganini-Variationen der frühen 1860er reichen. Die Variationen betonen Brahms' ungebrochenen Bezug zur Vergangenheit sowie seine Einstellung zur Gegenwart und stellen außerdem eine Art Selbststudium in den Techniken thematischer Verwandlung und Entwicklung dar. Bereits Anfang der 1850er jedoch experimentierte Brahms mit Gruppen kurzer lyrischer Stücke, von denen das früheste namhafte Beispiel die Balladen op. 10 waren, und von den 1870ern an beschränkten sich seine Kompositionen für Soloklavier auf ausgesprochen persönliche Sammlungen von Capriccios, Intermezzos, Balladen, Romanzen und Rhapsodien, die in der Spätphase der gegen Ende seines Lebens veröffentlichten vier Gruppen von Klavierstücken opp. 116 – 119 ihren Höhepunkt fanden.

Brahms komponierte seine erste Gruppe kurzer lyrischer Klavierstücke, die Balladen op. 10, im Jahre 1854. Sie entstanden an einem schicksalhaften Punkt im Leben des einundzwanzigjährigen Komponisten, kurz nachdem sein verehrter Freund und Förderer Schumann einen Selbstmordversuch unternommen hatte und in ein Sanatorium in der Nähe von Bonn eingewiesen worden war. Brahms war die Rolle des Beschützers und Trösters von Schumanns Frau Clara

und ihren Kindern zugefallen, während er gleichzeitig mit der Tatsache rang, dass er sich in Clara verliebt hatte. Die Balladen nehmen die komprimierten Meisterwerke späterer Jahre vorweg. Brahms erreicht hier eine fast ideale Mischung von Dramatik und Lyrik, und das um eine begrenzte Folge miteinander verwandter Tonalitäten herum organisierte Zusammenspiel ihrer eigenständigen Charaktere suggeriert eine Art lockeres Sonatenmuster.

Brahms sagte später, er habe zu jener Zeit von der Existenz der Balladen Chopins gewusst, sie aber weder gesehen noch gehört. Und gewiss gibt es deutliche Unterschiede zwischen seiner Konzeption und der Chopins. Brahms' Balladen sind, anders als die in ihrer Form sehr komplexen Chopins, einfachere, dreiteilig angelegte Stücke. Brahms scheint den Titel "Ballade" als an die Balladen-Dichtung erinnernde Form und Stimmung verstanden zu haben – insbesondere an die Dichtung der schottischen Grenzgebirge, die er (in ihrer deutschen Übersetzung natürlich) besonders mochte. In gewisser Weise ist das letzte dieser Stücke, die **Ballade in H-Dur op. 10 Nr. 4**, das ungewöhnlichste und prophetischste. Die lange seufzende Melodie, welche über einer sanft fallenden Achtelbegleitung den ersten

Teil bildet, klingt mehr nach Schumann als nach Brahms. Doch sie weicht einem geheimnisvollen Mittelteil in Fis-Dur, *col intimissimo sentimento*, der mitten in einer düsteren, murmelnden Textur aus Triolen in der rechten Hand gegen Achtel in der linken eine ernstere und charakteristischere Tenor-Melodie verbirgt. Brahms erkundet diese Dämmerstimmung ausführlich, bevor er zu Anfangsthema und -tonart zurückkehrt – nur um sie für eine ganz und gar neue, hauptsächlich aus Akkorden aufgebaute Idee, die wie ein düsterer Choral klingt, wieder zu verlassen. Seine Schwere und nach innen gerichtete Haltung – die elegische Achtsamkeit eines alten Kopfes auf jungen Schultern – zeichnen diesen Abschnitt als den für Brahms typischsten des Stücks und vielleicht auch als tiefgreifendsten Moment im gesamten op. 10 aus. Die Ballade endet nicht mit der an Schumann erinnernden Melodie, sondern mit der murmelnden Waldmusik, jetzt in h-Moll, die sich erst in den letzten traumgleichen Takten ins Dur aufhellt.

Spuren einer balladenartigen Anlage finden sich sogar in den sehr späten Gruppen von Klavierstücken, den opp. 116–119, welche Brahms zwischen 1891 und 1893 komponierte (1893 war Brahms sechzig Jahre alt, hatte also jenes Alter erreicht, zu

dem op. 10 Nr. 4 vorauszublicken scheint). Opp. 116 – 119 umfassen im ganzen zwanzig Stücke, obwohl der Komponist wohl einige weitere vernichtet hat. In diese Werke, kurz und doch unendlich subtil, ließ Brahms seine lebenslangen Betrachtungen über die Möglichkeiten des Klaviers einfließen. Einige der Stücke lassen kurz das alte Feuer und die alte Energie durchscheinen, doch der vorherrschende Charakter – besonders in den mit „Intermezzo“ bezeichneten Kompositionen – ist nachdenklich, grübelnd und zutiefst introspektiv. Gleichzeitig erkunden die Werke stets Effekte von Harmonie und Textur, rhythmische Mehrdeutigkeit, strukturelle Auslassungen und eigenwillige Fantasie.

Op. 116, welchem Brahms den Gesamttitel *Fantasien* gab, scheint weniger eine Sammlung als ein eigenes Ganzes zu sein, denn es enthält drei leidenschaftliche und unstete Capriccios. Zwei von ihnen, beide in d-Moll, rahmen den Zyklus ein; bei dem dritten – in g-Moll – handelt es sich quasi um das Scherzo der Gruppe. Es herrscht durchgehend motivische Einheit: Das musikalische Material der drei Capriccios besteht aus fallenden Terzketten, welche sich ebenfalls, wenn auch verdeckter, in den andern Sätzen wiederfinden. Beim

Capriccio in d-Moll op. 116 Nr. 1 handelt es sich um eine aufgewühlte rhythmische Studie mit starken Akzenten auf der schwächsten Zählzeit. Sein Gegenstück, das **Capriccio in d-Moll op. 116 Nr. 7**, am Ende der Gruppe zeichnet sich durch eine ähnlich quecksilbrige Synkopierung aus, weist jedoch einen melodisch stärker definierten Mittelteil sowie in der Reprise umfangreiche Variation des ursprünglichen Materials in Art einer Toccata auf. Die am wahrhaftigsten dreiteilige Form tritt im wie ein Scherzo wirkenden **Capriccio in g-Moll op. 116 Nr. 3** in Erscheinung, in welchem die Feuer von Brahms' jugendlicher Romantik am heftigsten in den impulsiven Außenteilen mit ihren chromatisch eingefärbten Figurationen aufflammen. Der Mittelteil jedoch ist eine prachtvolle und großzügige Melodie in Es-Dur in wuchtigen diatonischen Akkordtexturen, deren triumphaler Marsch-Charakter durch durchgängige und pointierte Triolenrhythmen an Kraft gewinnt.

Die Gruppe von *Intermezzi* op. 117 könnte man als Schlaflied-Triptychon betrachten, das zumindest teilweise – wie schon die Balladen op. 10 – durch die Poesie der schottischen Grenzgebiete inspiriert wurde. Dem **Intermezzo in Es-Dur op. 117 Nr. 1** stehen sogar einige Zeilen eines schottischen

Schlaflieds, der *Border Ballad* "Lady Anne Bothwell's Lament" (in der deutschen Übersetzung durch Herder), voraus –

Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön!

Mich dauert's sehr, dich weinen sehn.

– und seine unvergessliche Melodie, eine Mittelstimme, die sanft innerhalb eines wiederholten Oktavumfangs hin und her Schaukelt, passt perfekt auf die Worte. Der Mittelteil steigt in eine dunkle es-Moll Tonalität herab, wodurch die lullende Reprise mit ihrer geschickt eingewobenen Imitation noch ergreifender wird.

Keine der anderen Gruppen von Brahms' Kompositionen für Klavier ist so facettenreich wie die sechs Klavierstücke des op. 118, die zweifellos das Wesen seiner vielseitigen Genialität bewahren. Das **Intermezzo in A-Dur op. 118 Nr. 2** ist eine Art Wiegenlied, wehmütig und doch weitläufig konzipiert, mit feinen harmonischen Schattierungen, die den späten Fauré vorwegzunehmen scheinen. Die **Romanze in F-Dur op. 118 Nr. 5**, die einzige "Romanze" unter all den späten Werken, trägt ihren Namen zurecht, da ihr Reiz am unmittelbarsten melodisch ist, fast wie ein Volkslied, doch mit einer winzigen pseudo-Bach'schen Chaconne als Mittelteil.

Die beiden Sammlungen von Klavierwerken seiner mittleren Jahre, welche Brahms 1879 / 80 veröffentlichte, die acht Klavierstücke op. 76 und die beiden Rhapsodien op. 79, waren seine ersten Kompositionen für Soloklavier seit den Paganini-Variationen fünfzehn Jahre zuvor, und sie markierten für ihn als Klavierkomponisten eine wichtige Richtungsänderung. Es sollte keine großen Variationsreihen mehr geben, und erst recht keine mehrsätzigen Sonaten. Stattdessen wandte sich Brahms lyrischen und philosophischen (und auch dramatischen) Miniaturen zu, Stücken, deren vergleichsweise kleine Dimensionen durch ihre Dichte und die persönliche Qualität ihres Ausdrucks mehr als wettgemacht wurden. Immer weniger Töne stehen zunehmend für immer mehr Substanz.

Auch die Rhapsodien sind komprimiert. Tatsächlich scheint "Rhapsodie" hier der falsche Name zu sein: An dem strukturellen Aufbau der Stücke ist nichts zufällig oder improvisiert. Aber, da sie auf kleinem Raum ein weites Spektrum von Stimmungen umfassen, könnte man sie fast als extrem kurz gefasste einsätzliche Sonaten betrachten – obwohl nur die Rhapsodie in g-Moll wirklich in Sonatenform angelegt ist. Bei der **Rhapsodie**

in h-Moll op. 79 Nr. 1, der längeren der beiden, handelt es sich um eine eigentümliche Mischung aus Sonaten-Hintergrund und dreiteiligem Vordergrund. Die feurigen Außenteile haben zwei deutliche Themen, während der stark kontrastierte Mittelteil in H-Dur auf einer sanften, an eine Berceuse erinnernden *espressivo* Melodie basiert, die dennoch vom zweiten dieser Themen abgeleitet ist.

Die **Rhapsodie in g-Moll op. 79 Nr. 2** ist straffer strukturiert, aber, was Harmonik angeht, forschender: Das leidenschaftliche erste Thema steigt in mühevollen Schritten aufwärts und zerbricht in turbulente rhythmische Aktivität; es schweift ständig umher und zeigt wenig Neigung, die Vorherrschaft der G-Tonalität herzustellen. Obwohl die Durchführung ähnlich frei beginnt, erzeugt Brahms das nötige Gefühl der Rückkehr, indem er auf der Dominante einen hypnotischen, schicksalhaft murmelnden inwendigen Orgelpunkt konstruiert, abgeleitet von einer Triolenfigur des an einen Trauermarsch erinnernden zweiten Themas. Dieser Orgelpunkt baut sich in seiner dynamischen Kraft unablässig vom anfänglichen *ppp sotto voce* auf und verlangt allein durch seine Beharrlichkeit die Auflösung nach G. Die gleiche Figur steht bei

der Coda im Mittelpunkt, in der das Material des zweiten Themas, begleitet von einem geheimnisvollen Gefühl der Tragödie, nach und nach schattenhaft erlischt.

Mit **Variationen und Fuge über ein Thema von Händel op. 24** hatte Brahms fast zwanzig Jahre zuvor die Krönung seiner Tätigkeit als Komponist von Klaviervariationen erlangt. In Hamburg im September 1861 vollendet und Clara Schumann zu ihrem Geburtstag gewidmet, gehört das Werk zu den Höhepunkten seines gesamten Klavierschaffens und zeigt ihn auf dem Gipfel seines Könnens. Außerdem war es – und das war sicherlich kein Zufall – seine erste große Komposition nach seinem „Manifest“ aus dem Jahre 1860, in dem er sich gegen die Komponisten von Liszts „Neudeutscher Schule“ wandte, welche die literarische Sinfonische Dichtung und das Musikdrama Wagners als „Musik der Zukunft“ verfochten. Bei op. 24 handelt es sich um die konsequente Summierung der Meisterschaft, die Brahms in den vorangegangenen zehn Jahren durch intensives Selbststudium erlangt hatte. Die Wahl eines barocken Themas, die Strenge der Variationen, die Reichhaltigkeit und der Umfang der Klaviertechnik sowie die üppige Zurschaustellung kontrapunktischen

Könnens in der abschließenden Fuge, all dies zusammen zeigt Brahms in der Rolle des Wahrers und Repräsentanten der Tradition. Selbst Wagner erkannte den Stellenwert des Werks, als Brahms es ihm vorspielte und merkte großmütig an, dass es zeige, was jemand, der mit ihnen umzugehen wisse, noch aus diesen alten Formen herausholen könne.

Das Thema ist das Air aus Händels Suite in B-Dur für Cembalo, veröffentlicht 1733 (Brahms besaß als leidenschaftlicher Buchliebhaber eine Erstausgabe). Diese adrette kleine Melodie besitzt die ausgewogene Phrasierung sowie die strukturelle und harmonische Einfachheit eines idealen Variationen-Themas. Brahms' fünfundzwanzig Variationen beschränken sich auf die Tonart B-Dur mit gelegentlichen Ausflügen in die Moll-Tonika. Doch diese scheinbare Begrenzung sorgt nicht nur für starke strukturelle Einheit, sondern gibt Brahms auch einen Rahmen, in dem er ein kaleidoskopisches Spektrum von Stimmungen und Charakteren einführen und erkunden kann. Mehrere Variationen formen Paare, bei denen die zweite jeweils die Merkmale der ersten intensiviert und entwickelt, während die letzten drei eine kulminierende Einführung für die

abschließende Fuge über ein aus Händels Vorlage abgeleitetes Thema schaffen. Dadurch wird der Variationsprozess in einer viel "offeneren" Form fortgesetzt, in der Brahms die linearen Anforderungen der Fugenabläufe mit den harmonischen Möglichkeiten des zeitgenössischen Klaviers in Einklang bringt. Brahms verliert jedoch nie den großen Bogen der Struktur aus den Augen, und die Fuge mündet in eine Coda von granitartiger Pracht.

© 2012 Calum MacDonald

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Anmerkungen des Interpreten

Was genau an einem Musikstück oder einem Theaterstück oder einer Skulptur ist es, das uns berührt oder sogar zum Nachdenken bringt? Wir verlassen den Konzertsaal, das Theater oder die Kunstgalerie als anderer Mensch. Unser Leben hat sich für immer verändert. Es liegt an der Schönheit und dem speziellen Wesen der Musik, dass man diese Frage nicht wirklich beantworten kann, in erster Linie, weil die Reaktion und Bewertung jedes Einzelnen zwangsläufig unterschiedlich ausfallen werden. In jedem Fall gehen die Meinungen über Brahms weit auseinander. Man könnte fast von zwei verschiedenen

Denkrichtungen sprechen. Liegt dieser Umstand in den historischen Gefühlen begründet, welche die Anhänger Liszts und Wagners von jenen trennten, die Brahms' Sympathien für die "Alte Welt" teilten?

Natürlich ist dieser Konflikt eigentlich unsinnig, da Brahms auf seine Art ebenso fortschrittlich und bahnbrechend war wie die Weimarer Revolutionäre (wenngleich weniger augenfällig). Seine Musik birgt die subtilsten und anrührendsten Phrasen, die kraft seiner Instrumentierung die Wunder des menschlichen Geistes offenbaren. Auf feinfühlig und zerbrechliche Art und Weise verwebt er regelrecht den tiefsten Kern der Erfahrung unserer Existenz. Obwohl seine Musik das Klavier in nie zuvor gehörter Manier mit großen Wellen von Farbe und Kraft zum Leben erweckt, erlaubt uns das Instrument auch einen Einblick in das Innere der Musik und zeigt uns das Walten von Dingen voll großer Schönheit und großem Adel.

Dieses Aufnahmeprojekt bietet mir eine fabelhafte Gelegenheit, diesen großen Komponisten am Klavier immer wieder neu zu entdecken. Ich schätze jede Phrase und liebe jeden Ton.

© 2012 Barry Douglas
Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Seit er 1986 beim Internationalen Tschaikowsky-Wettbewerb für Klavier in Moskau den ersten Preis gewann, hat **Barry Douglas** eine bedeutende internationale Laufbahn eingeschlagen. 1999 gründete er in Anerkennung der "Fülle des irischen musikalischen Talents" die Camerata Ireland, deren künstlerische Leitung er auch heute noch innehat. Außerdem ist er künstlerischer Leiter des Clondeboyne Festivals und der Castletown Concerts in Irland. Als Solist konzertiert er regelmäßig mit Orchestern wie dem Orchestre philharmonique de Radio France, dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, dem Ulster Orchestra, dem London Symphony Orchestra, dem Cincinnati Symphony Orchestra, dem Singapore Symphony Orchestra und dem BBC Symphony Orchestra. 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.



Katya Kravnova

Barry Douglas

Brahms: Œuvres pour piano solo, volume 1

Brahms fut formé comme pianiste de concert par deux excellents professeurs, Otto Cossel (1813 – 1865) et le très respecté compositeur et pédagogue Eduard Marxsen (1807 – 1887). Le jeune musicien, virtuose en herbe (et *Wunderkind* de surcroît), grandit à Hambourg, gagnant sa vie comme pianiste dans une taverne le long des quais, le soir, et fréquentant les facteurs de pianos Baumgarden & Heins, le jour, afin de s'exercer sur de bons instruments. Quand Brahms commença à se faire un nom dans le monde – visitant Göttingen, Weimar, Düsseldorf et Leipzig en 1853 et rencontrant Liszt, Joseph Joachim, Schumann et Berlioz –, ce fut en tant que pianiste et compositeur, jouant une large palette d'œuvres autres que les siennes, et en tant qu'accompagnateur d'artistes tels les violonistes Ede Reményi et Joachim ainsi que le baryton Julius Stockhausen. Ceci resta son image publique lorsqu'il se rendit à Vienne dans les années 1860, et une autre décennie s'écoula presque avant que ses tournées de concerts deviennent plus intermittentes et se limitent à sa propre musique.

Selon de nombreux témoignages remontant à cette époque, sa technique au clavier connut un sérieux déclin au cours de la seconde partie de sa vie car, s'il avait des possibilités immenses, il se souciait rarement de travailler. Mais les souvenirs de Florence May, d'Eugénie Schumann et d'autres élèves de Brahms témoignent de son vif et persistant intérêt pour tous les aspects de la technique pianistique. Le piano resta à jamais son compagnon, et il l'utilisait tant pour étudier et s'amuser que pour composer. Il est peut-être intéressant de savoir que le piano que possédait Brahms au début de sa carrière était un Graf de 1839, un instrument quelque peu obsolète pour la période à laquelle il composait. Ce piano avait en fait été celui de Robert Schumann (peut-être celui sur lequel Brahms joua ses œuvres le jour où les deux compositeurs firent connaissance); il présenta l'instrument à la Gesellschaft der Musikfreunde à Vienne en 1873. L'année précédente Brahms avait acquis un piano moderne de Johann Baptist Streicher, qu'il garda jusqu'à la fin de ses jours, bien qu'il suivit de près l'évolution de la facture du

piano, se passionnant tout particulièrement pour les instruments de Bechstein et Steinway dans ses dernières années.

Le déplacement du centre d'intérêt du compositeur de la plateforme du concert vers l'étude est perceptible dans sa production de musique pour piano solo qui commença avec des œuvres de concert de grande envergure truffées de passages brillants impressionnants, puis évolua vers une forme d'expression de plus en plus intériorisée, intime, son principal véhicule devenant de courtes pièces lyriques dont les exigences techniques – bien que restant une gageure et toujours importantes – sont d'un genre résolument plus subtil. Dans les grandes lignes, les œuvres pour piano de Brahms se répartissent en trois catégories majeures. Les sonates pour piano du début des années 1850 sont des effusions d'ardeur romantique et d'architecture complexe d'aspiration juvénile. Chevauchant celles-ci, et ayant retenu une grande partie de l'attention du compositeur pendant la décennie suivante, il y a plusieurs séries de variations qui vont de pièces relativement simples et de peu d'envergure aux variations sur des thèmes de Haendel et de Paganini d'une complexité et virtuosité énormes datant du début des années 1860. Les variations soulignent la continuité qu'établit Brahms avec le passé et

son attitude envers le présent, et constituent aussi une sorte d'autodidactisme dans le domaine des techniques de métamorphose et de développement thématiques. Toutefois, déjà dans les années 1850, Brahms se livrait à des expériences avec des groupes de courtes pièces lyriques, le premier exemple digne d'intérêt étant les Ballades, op. 10; et à partir des années 1870 sa production pour piano solo se limita à des recueils très personnels de Capriccios, Intermezzos, Ballades, Romances et Rhapsodies – dont le point culminant fut la moisson tardive d'œuvres publiées vers la fin de sa vie, soit les quatre séries de pièces pour piano, les opus 116 à 119.

Brahms écrivit son premier groupe de courtes pièces lyriques pour piano, les quatre Ballades, op. 10, en 1854. Elles apparurent à un moment fatidique dans la vie du compositeur de vingt-et-un an, peu après la tentative de suicide de son ami et protecteur révérend Schumann qui fut suivie de son placement dans un sanatorium près de Bonn. Brahms avait été investi du rôle de protecteur et consolateur de l'épouse de Schumann, Clara, et de ses enfants, et il se débattait en même temps contre l'amour qu'il éprouvait pour elle. Les Ballades annoncent les chefs-d'œuvre condensés des dernières années de sa carrière. Ici Brahms réalise une symbiose

presque idéale du dramatique et du lyrique; et l'interaction du caractère propre à l'un et à l'autre, organisée autour d'une suite limitée de tonalités apparentées, évoque un genre de forme sonate, lâche en quelque sorte.

Brahms dit plus tard qu'il avait connaissance à l'époque des Ballades de Chopin, mais qu'il ne les avait jamais vues, ni entendues. Il est évident qu'il y a de nettes différences entre sa conception et celle de Chopin. Les Ballades de Brahms sont plutôt des pièces simples de forme ternaire alors que les Ballades de Chopin ont des structures plus complexes. Brahms semble avoir compris l'intitulé "Ballade" comme suggérant une forme et une atmosphère évocatrice de la ballade poétique – spécifiquement la poésie de la région dite des Marches écossaises, au sud-est de l'Écosse, qu'il appréciait beaucoup (en traduction, bien sûr). Sous certains aspects, la plus insolite (et prophétique) de ces pièces est la dernière, la **Ballade en si majeur, op. 10 no 4**. La longue mélodie plaintive qui forme la première section, sur un accompagnement de croches cascadant en douceur, évoque plus Schumann que Brahms, mais elle cède la place à une section centrale en fa dièse, imprégnée de mystère, *col intimissimo sentimento*, qui recèle une mélodie ténor plus grave et plus caractéristique au cœur d'une trame sombre,

tout en murmures, de triolets à la main droite se détachant sur des croches à la main gauche. Brahms explore longuement cette atmosphère crépusculaire avant de retourner au thème et à la tonalité du début – pour l'abandonner finalement au profit d'une idée entièrement neuve, tissée principalement d'accords, qui ressemble à un sombre choral. Sa gravité et son assurance intérieure – l'élégiaque conscience d'une vieille tête sur de jeunes épaules – la distingue comme la page la plus typique de Brahms dans la pièce, et peut-être comme le moment le plus profond de tout le cycle de l'opus 10. La Ballade se conclut non pas par la mélodie schumannesque, mais par la musique tout en murmures chantant la forêt, à présent en si mineur, et qui s'illumine en majeur dans le rêve des mesures finales.

Nous retrouvons des traces de l'idée de la ballade même dans les groupes très tardifs de pièces pour piano, les opus 116 à 119 que Brahms composa entre 1891 et 1893 (en 1893 le compositeur avait atteint l'âge de soixante ans, la période de la vie à laquelle semble aspirer l'opus 10 no 4). Les opus 116 à 119 comprennent vingt pièces au total, et Brahms en a sans doute détruit d'autres. Dans ces œuvres, brèves et cependant infiniment subtiles, il distilla la réflexion de toute une vie sur les possibilités du piano. Certaines

d'entre elles laissent brièvement entrevoir le feu et l'énergie d'antan, mais le caractère prédominant – spécialement dans les pièces qu'il intitula "Intermezzo" – est méditatif, rêveur, profondément introspectif; en même temps, les pièces explorent toujours les effets d'harmonie et de texture, l'ambiguïté rythmique, l'élosion structurelle et la fantaisie rebelle.

L'opus 116 que Brahms intitula collectivement *Fantasien* semble être moins une compilation qu'une entité ayant sa cohésion propre, en ce sens qu'il comprend trois Capriccios passionnés et pétillants. Le premier et le dernier du cycle sont en ré mineur, et le troisième, en sol mineur, est en quelque sorte le scherzo de la série. Il y a une unité de motif: le matériau des trois Capriccios est façonné à partir de chaînes de tierces descendantes, présentes aussi, plus discrètement, dans les autres mouvements. Le **Capriccio en ré mineur, op. 116 no 1**, est une étude rythmique effervescente, avec des accents marqués sur le temps le plus faible de la mesure. Un jeu de syncopes tout aussi subtil se retrouve dans son pendant, le **Capriccio en ré mineur, op. 116 no 7**, à la fin de la série, qui a une section centrale mieux définie mélodiquement, mais aussi une ample variation du matériau original, à la manière

d'une toccata, dans la reprise. La forme la plus véritablement ternaire apparaît dans le **Capriccio en sol mineur, op. 116 no 3**, à l'allure de scherzo, et c'est dans les sections extérieures pleines de fougue, avec leur ornementation aux inflexions chromatiques, que les feux du romantisme juvénile de Brahms se raniment avec le plus de violence. Sa partie centrale, toutefois, est une mélodie en mi bémol, magnifique et ample, tissée d'accords diatoniques massifs; son allure de marche triomphante gagne en puissance au travers de rythmes de triolets pénétrants et incisifs.

La série d'*Intermezzi*, op. 117, pourrait être considérée comme un triptyque de berceuses, inspirées partiellement du moins – comme dans le cas des Ballades de l'opus 10 – par la poésie du sud-est de l'Écosse. En fait, l'**Intermezzo en mi bémol, op. 117 no 1**, porte en épigraphe des vers extraits d'une véritable berceuse écossaise, la Border Ballad (ballade de frontière) "Lady Anne Bothwell's Lament" (dans la traduction allemande de Herder) –

Baloo, mon garçon, repose paisiblement
et dors

De t'entendre pleurer me chagrîne fort
– et son inoubliable mélodie, une voix
intermédiaire doucement bercée dans
l'étendue d'une octave répétée, va aux paroles

comme un gant. La section centrale sombre dans une obscure tonalité de mi bémol mineur qui accentue le caractère poignant de la reprise de la berceuse, avec des épisodes d'imitation s'y entrelaçant astucieusement.

Aucune des autres séries de pièces de Brahms n'est aussi variée que les six *Klavierstücke* de l'opus 118, enchâssant rondement l'essence de ce génie aux facettes multiples. L'**Intermezzo en la majeur, op. 118 no 2**, est une sorte de berceuse, désenchantée et ample cependant, parée de délicats coloris harmoniques qui semblent anticiper Fauré dans sa période tardive. La **Romance en fa majeur, op. 118 no 5**, la seule "Romanze" parmi toutes les pièces tardives, porte bien son nom, car c'est celle dont l'attrait mélodique est le plus net, avec un rythme de chant folklorique presque, et cependant une minuscule chaconne évoquant Bach comme section centrale.

Les deux recueils de pièces pour piano du milieu de la carrière de Brahms qui furent édités en 1879 – 1880 – les huit *Klavierstücke*, op. 76, et les deux Rhapsodies, op. 79 – furent ses premières œuvres pour piano solo depuis les Variations "Paganini", quinze ans auparavant, et elles marquèrent un important changement d'orientation dans ses compositions pour piano. Il n'allait plus y avoir de grandes séries de variations, et encore

moins de sonates en plusieurs mouvements. Au lieu de cela, Brahms se tourna vers des miniatures lyriques et philosophiques (et dramatiques aussi): des pièces dont les dimensions relativement réduites sont de loin compensées par la densité et la qualité personnelle de leur expression. Les notes se faisant de plus en plus rares, la substance s'enrichit.

Les Rhapsodies sont plus condensées encore. En fait, le terme "rhapsodie" semble impropre: il n'y a rien d'arbitraire ou d'improvisé dans leur schéma structurel. Mais, couvrant comme elles le font une large palette d'atmosphères en peu d'espace, elles pourraient presque être considérées comme des sonates en un seul mouvement d'une concision extrême – bien que seule la Rhapsodie en sol mineur soit en fait de forme sonate. La **Rhapsodie en si mineur, op. 79 no 1**, la plus longue des deux, combine étrangement un arrière-plan de sonate et un avant-plan ternaire, ses sections extérieures pleines de fougues ayant deux sujets distincts tandis que la section centrale fortement contrastée, en si majeur, est fondée sur une mélodie *espressivo* délicate, aux accents de berceuse, qui dérive néanmoins du second de ces sujets.

La **Rhapsodie en sol mineur, op. 79 no 2**, est de structure plus rigide, mais

elle est exploratoire harmoniquement, le premier sujet passionné se hissant par échelons et explosant en une activité rythmique tumultueuse, peu encline dans une continuelle errance à établir la primauté de la tonalité de sol. Bien que la section du développement commence aussi librement, Brahms crée le nécessaire mouvement de retour en construisant une pédale interne hypnotique sur la dominante, au marmonnement fatidique – émanant d'un motif de triolet dans le second sujet aux accents de marche funèbre. Cette pédale gagne inlassablement en dynamisme depuis le *ppp sotto voce* du début, et par sa persistance même elle impose une résolution en sol. Le même motif est central dans la coda dans laquelle les idées du second sujet s'estompent progressivement, toute pénétrée d'une mystérieuse atmosphère de tragédie.

Brahms avait atteint le sommet de son art en tant que compositeur de variations pour le piano près de vingt ans auparavant avec les **Variations et Fugue sur un thème de Haendel, op. 24**. Achevée à Hambourg en septembre 1861 et dédiée à Clara Schumann pour son anniversaire, cette pièce est l'un des chefs-d'œuvre de sa production pour clavier, montrant le compositeur en pleine possession de ses talents. Elle fut aussi – et guère par

hasard – sa première composition majeure après son "Manifeste" de 1860 s'opposant aux compositeurs de la "Nouvelle École allemande" de Liszt qui se faisaient les champions du poème symphonique sur un sujet littéraire et du drame musical wagnérien, les considérant comme la "Musique du futur". L'opus 24 est une récapitulation systématique de la maîtrise acquise par Brahms par une étude intensive au cours de la décennie précédente. Le choix d'un thème baroque, la rigueur des variations, la richesse et l'étendue de la technique pianistique et le généreux déploiement de savoir contrapuntique dans la Fugue conclusive concourent à présenter Brahms dans le rôle de gardien et de représentant de la tradition. Même Wagner en comprit la portée quand Brahms lui joua l'œuvre, notant grandement qu'elle montrait ce qui pouvait encore être fait avec les formes anciennes par quelqu'un qui savait comment les mettre à profit.

Le Thème est l'Air de la Suite en si bémol pour clavecin de Haendel, éditée en 1733 (Brahms, le bibliophile passionné, était en possession d'un exemplaire de la première édition). Cette petite mélodie pétulante a la phraséologie équilibrée, la simplicité structurelle et harmonique d'un sujet de variation idéal. Les vingt-cinq variations de Brahms s'en tiennent à la tonalité de si bémol,

avec des excursions occasionnelles dans la tonique mineure. Mais cette contrainte apparente, tout en imprimant à l'œuvre une unité structurelle solide, offre à Brahms une charpente à partir de laquelle il peut mettre en place et explorer tout un kaléidoscope de climats et de caractères. Plusieurs variations forment des paires, la seconde intensifiant et développant les caractéristiques de la première, tandis que les trois dernières créent une introduction paroxystique pour la Fugue conclusive, sur un sujet dérivé du thème de Haendel. Ceci continue le processus de la variation sous une forme dans l'ensemble plus "ouverte" dans laquelle Brahms concilie les exigences linéaires des procédés de la fugue avec les capacités harmoniques du piano contemporain. Brahms ne perd jamais de vue l'ample envolée de la structure toutefois, et la Fugue se termine par une coda d'une splendeur granitique.

© 2012 Calum MacDonald

Traduction: Marie-Françoise de Meets

Note de l'interprète

Par quel truchement une œuvre musicale, une pièce de théâtre ou une sculpture, nous émeut-elle ou nous conduit-elle même à réfléchir? Nous ne quittons pas une salle de concert,

un théâtre ou une galerie d'art comme nous y sommes entrés. Notre vie s'en trouve à jamais métamorphosée. Du fait de la beauté et de la nature particulière de la musique, il n'est pas vraiment possible de répondre à la question posée, principalement car les réactions et les opinions de chacun divergent nécessairement. Pour ce qui est de Brahms, les avis diffèrent certes largement; il semble y avoir deux courants de pensée. Cette situation résulte-elle des sentiments qui, historiquement, divisaient les Lisztiens et les Wagnériens de ceux qui partageaient les sympathies du "vieux monde" de Brahms?

Le conflit est évidemment absurde, car Brahms était à sa manière aussi progressiste et innovateur (bien que plus discrètement) que les révolutionnaires de Weimar. Sa musique recèle les phrases les plus subtiles et émouvantes qui, de par son instrumentation, révèlent les merveilles de l'esprit humain. Souvent il y a chez lui une délicate et fragile symbiose de ce qui forme l'essence même de notre expérience de vie. Si sa musique donne vie au piano comme jamais ce ne fut le cas auparavant, avec de grands lavis riches en couleurs et en intensité, l'instrument a sa part aussi en nous donnant accès à la musique pour y observer des rouages d'une grande magnificence.

Ce projet d'enregistrement est pour moi une chance fabuleuse d'explorer encore et encore l'univers pianistique de ce grand compositeur. Je chéris chaque phrase. J'aime chaque note.

© 2012 **Barry Douglas**

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Depuis qu'il a remporté la médaille d'or au Concours Tchaïkovsky de Moscou en 1986, le pianiste **Barry Douglas** a développé une importante carrière internationale. En 1999, pour célébrer "la richesse du talent musical irlandais", il a fondé la Camerata Ireland, dont il est toujours le directeur artistique. Il est également directeur artistique du Clandeboye Festival et des Castletown Concerts en Irlande. Il se produit régulièrement en soliste avec des orchestres tels que l'Orchestre philharmonique de Radio France,

le Rundfunk-Sinfonieorchester de Berlin, l'Ulster Orchestra, le London Symphony Orchestra, le Cincinnati Symphony Orchestra, le Singapore Symphony Orchestra et le BBC Symphony Orchestra. 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.

Also available



CHAN 10669

Rota

Symphony No. 3 • Divertimento concertante • Concerto soirée



You can now 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 recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Steinway Model D (562250) concert grand piano 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 Mary McCarthy

Recording venue West Road Concert Hall, Cambridge; 10 and 11 November 2011

Front cover Photograph of Barry Douglas © Katya Kraynova

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidrayne.co.uk)

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2012 Chandos Records Ltd

© 2012 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10716

JOHANNES BRAHMS

(1833–1897)

WORKS FOR SOLO PIANO VOLUME ONE

- | | | |
|----|--|-------|
| 1 | Rhapsody, Op. 79 No. 1 | 9:33 |
| 2 | Intermezzo, Op. 116 No. 4 | 4:18 |
| 3 | Intermezzo, Op. 118 No. 2 | 6:07 |
| 4 | Capriccio, Op. 116 No. 1 | 2:22 |
| 5 | Intermezzo, Op. 117 No. 1 | 5:09 |
| 6 | Rhapsody, Op. 79 No. 2 | 6:25 |
| 7 | Romance, Op. 118 No. 5 | 3:36 |
| 8 | Capriccio, Op. 116 No. 7 | 2:21 |
| 9 | Ballade, Op. 10 No. 4 | 7:15 |
| 10 | Capriccio, Op. 116 No. 3 | 3:25 |
| 11 | Variations and Fugue on a Theme
by Handel, Op. 24 | 26:54 |

TT 77:38

BARRY DOUGLAS PIANO

© 2012 Chandos Records Ltd © 2012 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

BRAHMS: WORKS FOR SOLO PIANO, VOL. 1 – Douglas

CHANDOS
CHAN 10716

BRAHMS: WORKS FOR SOLO PIANO, VOL. 1 – Douglas

CHANDOS
CHAN 10716

A close-up portrait of Barry Douglas, a middle-aged man with grey hair and a light beard, wearing a dark blue pinstriped suit jacket over a white shirt. He is looking slightly to the right with a subtle smile. The background is a blurred outdoor setting with a stone wall and a building.

CHANDOS

BRAHMS
WORKS FOR SOLO PIANO

**BARRY
DOUGLAS**

VOLUME TWO



Johannes Brahms, 1853

Drawing dated 15 September 1853 by Jean-Joseph Bonaventure Laurens (1801 – 1890);
commissioned by Robert Schumann, Düsseldorf/ AKG Images, London

Johannes Brahms (1833 – 1897)

Works for Solo Piano, Volume 2

- | | | |
|----------|---|-------------|
| 1 | Ballade, Op. 10 No. 2
in D major • in D-Dur • en ré majeur
from [Four] Ballades
Julius O. Grimm gewidmet
Andante – Allegro non troppo (doppio movimento) –
Tempo I. Andante | 6:48 |
| 2 | Ballade, Op. 118 No. 3
in G minor • in g-Moll • en sol mineur
from [Six] Piano Pieces
Allegro energico | 3:10 |
| 3 | Intermezzo, Op. 117 No. 2
in B flat minor • in b-Moll • en si bémol mineur
from Three Intermezzos
Andante non troppo e con molta espressione – Più adagio | 3:45 |

- | | | |
|----------|---|------|
| 4 | Rhapsody, Op. 119 No. 4
in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur
from [Four] Piano Pieces
Allegro risoluto | 5:08 |
| 5 | Intermezzo, Op. 116 No. 2
in A minor • in a-Moll • en la mineur
from [Seven] Fantasies
Andante – Non troppo presto – Andante | 3:48 |
| 6 | Intermezzo, Op. 116 No. 6
in E major • in E-Dur • en mi majeur
from [Seven] Fantasies
Andantino teneramente | 3:39 |
| 7 | Ballade, Op. 10 No. 3 'Intermezzo'
in B minor • in h-Moll • en si mineur
from [Four] Ballades
Julius O. Grimm gewidmet
Allegro | 3:57 |

	Sonata No. 3, Op. 5	37:20
	in F minor • in f-Moll • en fa mineur	
	Frau Gräfin Ida von Hohenthal geb. Gräfin von Seherr – Thoss	
	zugeeignet	
8	Allegro maestoso – Più animato	10:37
9	Andante	
	Der Abend dämmert, das Mondlicht scheint. Da sind zwei Herzen in Liebe vereint Und halten sich selig umfangen.	
	Sternau	
	Andante espressivo – Poco più lento – Andante molto – Adagio	9:54
10	Scherzo. Allegro energico – Trio – [Allegro energico]	4:49
11	Intermezzo (Rückblick). Andante molto	4:20
12	Finale. Allegro moderato ma rubato – Più mosso – Presto – Tempo I	7:45
		TT 68:35

Barry Douglas piano

Brahms: Works for Solo Piano, Volume 2

In the final compositions for the piano, Brahms continued, after a long interval, the line of miniatures which he had begun in his Op. 10 Ballades and refined in the Op. 76 Piano Pieces. Though some of them may have been drafted in the intervening years, it seems likely that the four collections of pieces which he issued as Opp. 116–19 were mainly compiled from a large group composed near the time of their publication in 1892. They stand at the furthest possible remove from the rhetoric of his early sonatas or the pugnacious challenge of the variations on themes of Handel and Paganini. Though a few of them afford brief glimpses of the old fire and energy, their predominant character is reflective, musing, deeply introspective, and at the same time unfailingly exploratory of harmonic and textural effect, of rhythmic ambiguity, of structural elision, and wayward fantasy. They are among the most personal piano music ever written, in that they seem a product of the composer's self-communing, something for Brahms to play to himself or at most to a few close friends (Clara Schumann was the first to see them in manuscript).

One of the few exceptions is the **Rhapsody in E flat, Op. 119 No. 4**. Standing at the end of these late collections, it presents itself as Brahms's last piano piece, and is cast in the heroic mould traditionally associated with its key. It has much the same virile manner that we encounter in the two Op. 79 Rhapsodies, but it is more compressed, creating its form with a freedom and spontaneity appropriate to its late date. As a foil to the principal tune – a muscular, pounding affair in 2/4 time with 'Hungarian' five-bar phrasing – it evolves a subsidiary idea of tolling repeated notes with dissonant harmonies beneath, and an *echt*-Brahmsian second subject in C minor with a powerful triplet rhythm. Harped chords and tripping grace notes turn a contrasting *grazioso* section almost into a parody of salon style. Brahms delays the return of the main theme, presenting witty and allusive variations of it. It makes its eventual reappearance at the Rhapsody's climax, but is almost immediately deconstructed in the coda, which ends this otherwise ebullient work – and Brahms's output for the piano – in a stern E flat minor.

The Op. 117 piano pieces, a set of three *Intermezzi*, could be considered a triptych of lullabies. The second of them, the **Intermezzo in B flat minor, Op. 117 No. 2**, wrings music of plaintive delicacy from a simple falling-arpeggio figure that melts, with fluid grace, through a succession of tonalities; and, offering a more smoothly flowing second subject in D flat, the piece traces a miniature sonata design. Development and reprise merge into one another through spiralling arpeggio figuration; the coda finally imposes tonal stability in the shape of an uneasy pedal F, over which the second idea dies away.

Strong galloping rhythms render the **Ballade in G minor, Op. 118 No. 3** a bold contrast to this Intermezzo. Yet there is something playful about its pugnacity, and in its B major middle section it quietens down for a suave little csárdás. After a 'false return' of the opening, wittily abandoned when the music discovers itself in the wrong key of D sharp minor, the opening bars are re-used rather differently to modulate back to the music of the dashing main section, after which the coda is a swift fade-out on a mere wisp of the csárdás.

The Op. 116 piano pieces offer an alternating mixture of odd-numbered *Capricci* and even-numbered *Intermezzi*.

The **Intermezzo in A minor, Op. 116 No. 2** is typical in its withdrawn and gentle pathos. At the same time it is a radical experiment in metre: the outer sections are in a sedate triple metre, built from two four-bar phrases, which could hardly be more orthodox-sounding. Yet the music has a song-like aspect, its pauses suggesting a constant exercise of rubato, which Brahms actually builds into the middle section. Here the phrase lengths become highly irregular, as if the pianist were improvising at the keyboard. The simplest of all the Op. 116 pieces, at least on the surface, is the **Intermezzo in E major, Op. 116 No. 6**, which is in a clear ternary form and resembles a plaintive minuet the tune of which occurs in the inner voices of its largely chordal texture. The beautiful central section is brighter but also calmer, manifesting a flowing sense of lyric yearning; it is briefly recalled at the end of the piece.

As already mentioned, these late pieces extend a line begun by the Four Ballades, Op. 10 in the summer of 1854. Apparently, Brahms claimed that at that point he did not know the Ballades of Chopin. Certainly, there are clear differences between his conception and Chopin's. For one thing, the four Op. 10 pieces were written at a single time, and combined in a single opus that seems to invite performance as an integral cycle,

though the individual numbers can always be played separately if desired. Moreover, on the whole, Brahms's formal organisation is simpler than Chopin's, each Ballade assuming an approximately ternary form with clear divisions; but Brahms achieves an extraordinary variety within that basic shape. Nor is there any sign of Chopin's fluid and florid keyboard style: Brahms's approach is much more essentialised, eschewing the bravura effects of romantic pianism.

The Op. 10 Ballades emerged at a fateful juncture in the life of the twenty-one-year-old Brahms, shortly after his revered friend and patron Schumann had attempted suicide and been confined in a sanatorium near Bonn. Brahms had been thrust into the role of protector and comforter of Schumann's wife, Clara, and her children, and was simultaneously wrestling with the fact that he had fallen in love with her. In the Ballades he achieved an almost ideal blend of the dramatic and the lyrical; and the interplay of their independent characters, organised around a limited sequence of related tonalities, suggests a kind of loose sonata pattern.

The **Ballade D major, Op. 10 No. 2** is an archetypally Brahmsian conception. Its first part presents a warm, serene *Andante* tune,

almost like a lullaby, over a gentle syncopated accompaniment. A sudden switch to B minor brings in the extensive middle section, at double the speed and characterised at first by stern groups of hammered quavers, conveying a sense of controlled anger. Triplets invade the rhythmic pattern, and Brahms seizes on the main triplet figure to create a new 6/4 section – a kind of restless gallop in B major, the hands moving in contrary motion in a relentless crotchet pulse, the notes plucked *molto staccato e leggiero*, while an internal pedal sounds out insistently. This music subsides back into B minor, and the idea of hammered quavers resumes. The section rises to a climax, then reduces to a rumble in the bass; and the initial *Andante* theme returns – but in B major, the colours of which are even richer and warmer than those of the original D major. That key is eventually regained, however, and the piece ends with a melting, long-drawn-out coda.

Brahms gave the title 'Intermezzo' to the **Ballade in B minor, Op. 10 No. 3**, which is in the plainest ternary form of all; but this 6/8 *Allegro* is really a tautly rhythmic scherzo. Schumann, writing to Brahms about the Ballades from the asylum in a period of lucidity, said that he found the piece demonic, but this could really only

refer to the opening, where the turbulent mood is established by abrupt, stamping left-hand fifths on the upbeat and a choleric, scrambling main subject. The texture is soon refined and the dynamic level drops to *piano*, leaving the music to work itself out in a mood of suppressed excitement. The trio, in F sharp major, is a simple tune rendered bright and ethereal by wide spacings and by chiming harmonisation in bell-like triads at the top of the keyboard. The transition back to the music of the scherzo is achieved in a remarkable few bars which freeze harmonic movement at different levels while the fateful knocking of the original upbeat left-hand figure intrudes once more. When the scherzo material returns it is compressed *sempre pp e molto leggiero*, a vanishing wraith of itself.

A few months before he composed the Ballades, during his stay with the Schumanns in Düsseldorf in October 1853, the young Brahms completed a new piano sonata which he had been struggling with throughout the spring and summer of that year. Published as his **Sonata No. 3 in F minor, Op. 5**, it would remain his largest single keyboard composition. It unites aspects of his two previous sonatas, of 1851 – 53 – the classical features of No. 1 with the romantic, fantasia-like character of No. 2 – and it surpasses

both of them in virtuosity and structural command. It has an unusual five-part form, the first movement and Finale framing two contrasted but closely related slow movements, with the Scherzo at the centre of the design. In its heroic scale, unconventional layout, and high quality of thought it was one of the most impressive sonatas since those of Beethoven and Schubert. It might also have been intended as a response (and antithesis) to the challenge of the recently completed B minor Sonata by Liszt, which Brahms had heard the composer play that summer in Weimar. Significantly, Brahms henceforth abandoned the genre of the piano sonata, as if he had said as much as he wanted to say in it.

The opening *Allegro maestoso* is eventful and dramatic, deeply serious, and passionately assertive: yet its sonata-form structure is concise. The movement's richness and breadth proceed from the nature of the themes themselves – all of which relate to the first idea we hear, a vaunting, declamatory motif of supercharged romanticism. This is music for a destiny-defying hero, whose fate we seem to follow in the subsequent movements. It would not be wholly inappropriate to think of the work as 'Faustian', while the Brahms scholar George Bozarth has analysed it as a kind of musical

Bildungsroman (a novel, in which the hero is educated by experience of the harsh realities of life, such as Goethe's *Wilhelm Meisters Lehrjahre*).

The first of the slow movements is an exquisite nocturne in A flat, closely related to the songs that Brahms was writing at the same period. It is a musical evocation of a poem by C.O. Sternau (pseudonym of Otto Julius Inkeremann [1823 – 1862]), *Junge Liebe* (Young Love), the opening lines of which are quoted on the score:

Der Abend dämmert, das Mondlicht
scheint.
Da sind zwei Herzen in Liebe vereint
Und halten sich selig umfangen.

[The twilight is falling, the moonlight
gleams.
Two hearts unite in love,
and embrace in rapture.]

There is a long, ecstatic epilogue to this movement in the 'foreign' key of D flat, on a theme which, as Brahms's friend Adolf Schubring pointed out in the 1860s, seems to be a variation of the folksong 'Steh' ich in finst'rer Mitternacht' (I stand in midnight's darkness).

The thunderous octave writing and Mephistophelean swagger of the central

Scherzo give it something of the character of a demonic waltz, varied by a calm chordal Trio in D flat.

The second slow movement follows: a strange Intermezzo in B flat minor subtitled 'Rückblick' (a backward glance). This spellbinding piece, one of the most original things in early Brahms, transforms the themes of the nocturnal *Andante* into a desolate funeral march, complete with trumpet and drum effects. The success of Brahms in transferring orchestral sonority to the keyboard here ranks with the achievements of Alkan. His biographer Kalbeck guessed that it refers to another poem by Sternau: *Bitte* (Request), in which the ecstasy celebrated in *Junge Liebe* has withered, within a year, into disillusionment.

After this tragic utterance the Finale opens with a sardonic rondo theme, hard-bitten in its determination. But with the entry of a broad F major tune the mood begins to change, and darkness is eventually banished by a sweeping chorale-like melody in D flat, which comes to dominate the music like a peal of bells, and unleashes a lengthy coda of jubilation.

© 2013 Calum MacDonald

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 and Castletown Concerts in Ireland. As a soloist, he regularly performs with such orchestras as the Orchestre philharmonique de Radio France, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Ulster Orchestra, London Symphony Orchestra, Cincinnati Symphony Orchestra, Singapore Symphony Orchestra, and BBC Symphony Orchestra. 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.



© Ekaterina Kravnova

Barry Douglas

Brahms: Werke für Soloklavier, Teil 2

Mit seinen letzten Klavier-Kompositionen setzte Brahms nach einer langen Pause die Miniaturen fort, die mit seinen Balladen op. 10 begonnen hatten und die er mit den Stücken seines Opus 76 verfeinerte. Vielleicht wurden einige in der Zwischenzeit entworfen; wahrscheinlicher ist, dass die vier Sammlungen unter den Werkzahlen 116 – 119 einer größeren Gruppe entnommen waren, die zur Zeit ihrer Veröffentlichung, also 1892, entstand. Sie sind denkbar entfernt von der Rhetorik der frühen Sonaten oder der streitsüchtigen Herausforderung der Variationen über Themen von Händel und Paganini. In einigen scheint das alte Feuer, die frühere Energie noch durch, aber eigentlich sind sie nachdenklich, zutiefst introspektiv, doch dabei erforschen sie harmonische und satztechnische Effekte, rhythmische Zweideutigkeit, Konzentration der Struktur, launische Fantasie. Sie zählen zu den persönlichst empfundenen Werken der Klavierliteratur, denn in ihnen spricht Brahms zu sich selbst, er spielt sie für sich und höchstens im engsten Freundeskreis (die erste, die sie im Manuskript zu sehen bekam, war Clara Schumann).

Eine Ausnahme bildet die **Rhapsodie in Es-Dur op. 119 Nr. 4**. Sie steht am Ende der späten Sammlungen; sie darf als Brahms' letztes Klavierwerk gelten. Die heroische Struktur geht mit der Tonart Hand in Hand. Die kräftige Tonsprache erinnert an die beiden Rhapsodien des Opus 79, ist aber viel konzentrierter; die spontane Form entspricht dem späten Entstehungsdatum. Das Hauptthema ist muskulös, hämmernd, im 2/4-Takt, die fünftaktige Periodik ist "ungarisch"; das kontrastierende Seitenthema klingt mit seinen wiederholten Noten wie eine Totenglocke, gestützt von dissonanten Harmonien. Das typische Brahms'sche Nebenthema in c-Moll hat einen starken Rhythmus in Triolen. Der graziöse Mittelsatz mit arpeggierten Akkorden und munteren Vorschlägen ist beinahe eine Parodie des Salonstils. Die Reprise wird durch geistreiche, variierte Anspielungen auf das Hauptthema verzögert. Am Höhepunkt der Rhapsodie stellt es sich wieder ein, wird aber fast sofort in der Coda dekonstruiert, die dieses stürmische Werk sowie Brahms' Klavierschaffen beschließt.

Die drei *Intermezzi* des Opus 117 könnten als ein Triptychon von Wiegenliedern betrachtet werden. Das zweite, das **Intermezzo in b-Moll op. 117 Nr. 2**, bezieht seine diskret melancholische Anmut von einer schlichten arpeggierten Abwärtsfigur, die zierlich durch verschiedene Tonarten wandert und im freundlichen Nebenthema in Des-Dur anlangt. Also handelt es sich um eine winzige Sonatenform; Durchführung und Reprise gehen mit Hilfe einer spiralförmigen Arpeggiofigur ineinander über; erst die Coda bringt Stabilität mit einem unbehaglichen Orgelpunkt auf F, über dem das Nebenthema aushaucht.

Der Kontrast mit dem Intermezzo entsteht durch die kräftigen Galopprrhythmen der **Ballade in g-Moll op. 118 Nr. 3**. Und doch enthält diese Angriffslust ein Element der Verspieltheit: Der Mittelteil in H-Dur besänftigt sich in einen zarten Csárdás. Nach einer "falschen" Reprise der Eröffnung, die aufgegeben wird, als sich herausstellt, dass die Tonart dis-Moll verfehlt ist, werden die ersten Takte wieder beansprucht, um zur Musik des forschenden Hauptteils zurückzumodulieren; danach verflüchtigt sich die Coda mit einer Spur des Csárdás.

Im Opus 116 sind die *Intermezzi* geradezählig, die *Capricci* ungeradezählig

nummeriert. Das diskrete, sanfte Pathos des **Intermezzo in a-Moll op. 116 Nr. 2** ist typisch Brahms, zugleich aber auch ein radikales Experiment in der Metrik: Die Außenabschnitte sind in gemächlichem Dreiertakt, gebaut auf zwei viertaktigen Phrasen, also denkbar orthodox. Dennoch klingt die Musik irgendwie liedhaft, die Fermate deuten auf ein ständiges Rubato hin, das Brahms ja in den Mittelabschnitt einbaut. Hier werden die Phrasen völlig unregelmäßig, als ob der Pianist sich an Improvisationen erginge. Oberflächlich gesehen, ist das Einfachste der Opus 116-Stücke das **Intermezzo in E-Dur op. 116 Nr. 6**, das deutlich dreiteilig gegliedert ist und wie ein klagendes Menuett scheint, dessen Thema in den Mittelstimmen des überwiegend akkordischen Satzes liegt. Der schöne Mittelteil ist sonniger, aber auch ruhiger, und gibt ein fließendes Gefühl lyrischen Sehns nach zu erkennen; er wird am Ende des Stücks kurz zitiert.

Wie schon erwähnt, führen diese Spätwerke eine Richtung fort, die im Sommer 1854 mit den Balladen des Opus 10 entstand. Angeblich behauptete Brahms, dass ihm die Balladen von Chopin unbekannt seien. Jedenfalls sind die beiden Konzeptionen deutlich unterschieden. Erstens entstanden

die vier Stücke des Opus 10 in einem Zug; dass sie im gleichen Opus eingeordnet sind, scheint darauf hinzuweisen, dass sie als Ganzes interpretiert werden sollten, obwohl einzelne Stücke wahlweise auch separat gespielt werden können. Ferner ist Brahms' formaler Satz viel einfacher als Chopins, jede Ballade ist ungefähr dreiteilig angelegt, obwohl Brahms im Rahmen dieser Struktur erstaunlich unterschiedlich ist. Auch gibt es keine Spur von Chopins flüssigem, figuriertem Stil; Brahms hält sich viel mehr an das Wesentliche und vermeidet die Bravour der romantischen Klavieridiomatik.

Die Opus 10 Balladen entstanden in einer kritischen Zeit im Leben des jungen Brahms, kurz nachdem sein verehrter Freund und Ratgeber Schumann nach einem missglückten Selbstmordversuch in eine Nervenklinik in Bonn eingeliefert wurde. Nun fand sich der einundzwanzigjährige in der Rolle des Schützers und Trösters von Schumanns Gattin Clara und ihren sechs Kindern und musste zugleich mit dem Umstand, dass er in sie verliebt war, zurechtkommen. In den Balladen sind das Dramatische und das Lyrische beinahe ideal kombiniert und die Interaktion selbständiger Gedanken im Rahmen einer beschränkten Serie verwandter Tonarten wirkt wie eine lockere Sonatenform.

Die Konzeption der **Ballade in D-Dur op. 10 Nr. 2** ist archetypischer Brahms. Zunächst ein warmes, freundliches *Andante*, beinahe ein Wiegenlied, mit sanfter, synkopierter Begleitung. Eine unvermutete Abweichung nach h-Moll bringt den weitläufigen Mittelteil mit verdoppeltem Tempo und einer Gruppe rigoroser hämmernder Achtelnoten, die irgendwie den Eindruck beherrschten Unmutes erwecken. Triolen drängen sich in die Rhythmik ein, deren Hauptfigur von Brahms für einen neuen Abschnitt im 6/4-Takt auswertet – eine Art rastloser Galopp in H-Dur mit Gegenbewegung der Hände in unerbittlichem Viertel-Metrum, in dem die Noten *molto staccato e leggiero* über einem nachdrücklichen Orgelpunkt der Mittelstimmen herausgerissen werden. Die Musik sinkt nach h-Moll ab, und die gehämmerten Achtelnoten werden wieder aufgenommen. Der Abschnitt steigert sich zum Höhepunkt und sinkt zu einem knurrenden Bass; dann kehrt das *Andante*-Thema der Einleitung wieder, aber in H-Dur, dessen Kolorit noch reicher und wärmer ist als die Grundtonart D-Dur. Indes kann diese sich doch durchsetzen und das Stück endet mit einer schmelzenden, geräumigen Coda.

Der **Ballade in h-Moll op. 10 Nr. 3**, die am ausgeprägtesten dreiteilig ist, gab Brahms den Titel "Intermezzo"; eigentlich ist dieses *Allegro* im 6/8-Takt ein rhythmisch straffes Scherzo. In einem lichten Augenblick schrieb Schumann aus der Klinik an Brahms, er empfinde das Stück als dämonisch; das kann sich aber nur auf die Einleitung beziehen, in der die aufrührerische Stimmung durch abrupte, stampfenden Quinten der linken Hand auf dem Auftakt und ein zorniges, verwirrtes Hauptthema erzeugt wird. Als bald verfeinert sich der Satz, die Dynamik sinkt auf *piano* herab, die Klänge erzielen die Stimmung beherrschter Erregung. Das Trio in Fis-Dur ist eine schlichte Weise, die durch weite Lagen und glockenartige Dreiklänge im Diskant hell und ätherisch wird. Die Überleitung zur Musik des Scherzo findet in ganz wenigen Takten statt, in denen die harmonische Bewegung auf verschiedenen Ebenen festgehalten ist, während die Schicksalsschläge des Auftaktes in der linken Hand weiterhin pochen. Die Reprise des Scherzos ist *sempre pp e molto leggiero*, sein Geist wird ausgehaucht.

Einige Monate vor den Balladen vollendete Brahms im Oktober 1853 während seines Aufenthalts bei den Schumanns in Düsseldorf eine neue Klaviersonate, mit der er schon im Frühjahr und Sommer gerungen hatte. Sie

erschien als **Sonate Nr. 3 in f-Moll op. 5** und sollte sein bedeutendstes Werk für Klavier solo sein. Sie verbindet Aspekte der Vorgängerinnen 1851 – 1853: die klassischen Züge der Ersten mit dem romantisch-phantastischen Wesen der Zweiten, überragt aber beide an Virtuosität und Beherrschung der Struktur. Schon die Anlage ist ungewöhnlich: Der Kopfsatz und das Finale umrahmen zwei langsame, kontrastierende, aber deutlich aufeinander bezogene Sätze; in der Mitte befindet sich ein Scherzo. Dank der heroischen Dimensionen, unüblicher Anlage und erhabenen Inspiration handelt es sich um eine der hervorragendsten Sonaten nach Beethoven und Schubert. Vielleicht war sie als Gegenschlag (und Antithese) auf die Herausforderung von Liszts neuer h-Moll-Sonate gemeint, die Brahms im Sommer hörte, als der Komponist sie in Weimar vortrug. Bezeichnend ist, dass Brahms von da an dem Genre der Klaviersonate den Rücken kehrte, als habe er alles gesagt, was er sagen wollte.

Das eröffnende *Allegro maestoso* ist ereignisreich, dramatisch, todernst und leidenschaftlich drängend, hält sich jedoch an die Sonatenform. Einfallsreichtum und Ausmaß beruhen auf der Themengestaltung, die sich ihrerseits vom Hauptthema ableitet, einem stolzen, deklamatorischen Motiv

übertriebener Romantik. Es ist Musik für einen Helden, der das Schicksal verachtet, das wir aber ergründen wollen. Der Vergleich mit Faust ist vielleicht nicht unangebracht; der Brahms-Experte George Bozarth hat die Sonate mit einem Bildungsroman verglichen.

Der erste der langsamen Sätze ist ein erlesenes Nocturne in As-Dur, das eng mit den Liedern assoziiert ist, die Brahms damals beschäftigten. Es ist die musikalische Evokation eines Gedichtes von C.O. Sternau (alias Otto Julius Inkermann [1823–1862]), *Junge Liebe*, dessen erste Strophe als Motto angeführt ist:

Der Abend dämmert, das Mondlicht
scheint.

Da sind zwei Herzen in Liebe vereint
Und halten sich selig umfangen.

Der Satz erfährt einen langen, ekstatischen Epilog in der entfernten Tonart Des-Dur über ein Thema, das, wie Brahms' Freund Adolf Schubring in den 1860er Jahren feststellte, eine Variation des Volkslieds "Steh' ich in finst'rer Mitternacht" ist.

Der donnernde Oktavsatz und Mephistophelischer Bombast des Scherzo im Zentrum der Sonate verleihen ihm den Anstrich eines dämonischen Walzers, von dem sich das akkordisch gesetzte Trio in Des-Dur schön abhebt.

Es folgt der zweite langsame Satz: ein seltsames Intermezzo in b-Moll mit dem Untertitel "Rückblick". Dieses faszinierende Stück, eines der originellsten in Brahms' Frühwerk, verarbeitet die Themen des *Andante* in einen trostlosen Trauermarsch samt Pauken und Trompeten. Die Geschicklichkeit, mit der er das orchestrale Klangbild auf das Klavier überträgt, lässt sich mit dem Œuvre Alkars vergleichen. Brahms' Biograph Kalbeck hegte den Verdacht, dass es wieder auf eine Dichtung von Sternau anspiele: *Bitte*, in dem die Ekstase junger Liebe innerhalb eines Jahres in Enttäuschung verdorrte.

Nach diesem tragischen Ausbruch beginnt das Finale mit einem sardonischen, zielbewussten Rondothema. Dann tritt eine breite Melodie in F-Dur in Erscheinung, die Stimmung erhellt sich und schließlich wird das Dunkel von einer rauschenden, choralartigen Melodie in Des-Dur weggefegt, die die Musik wie Glockengeläute dominiert und eine enthusiastische Coda einführt.

© 2013 Calum MacDonald

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.

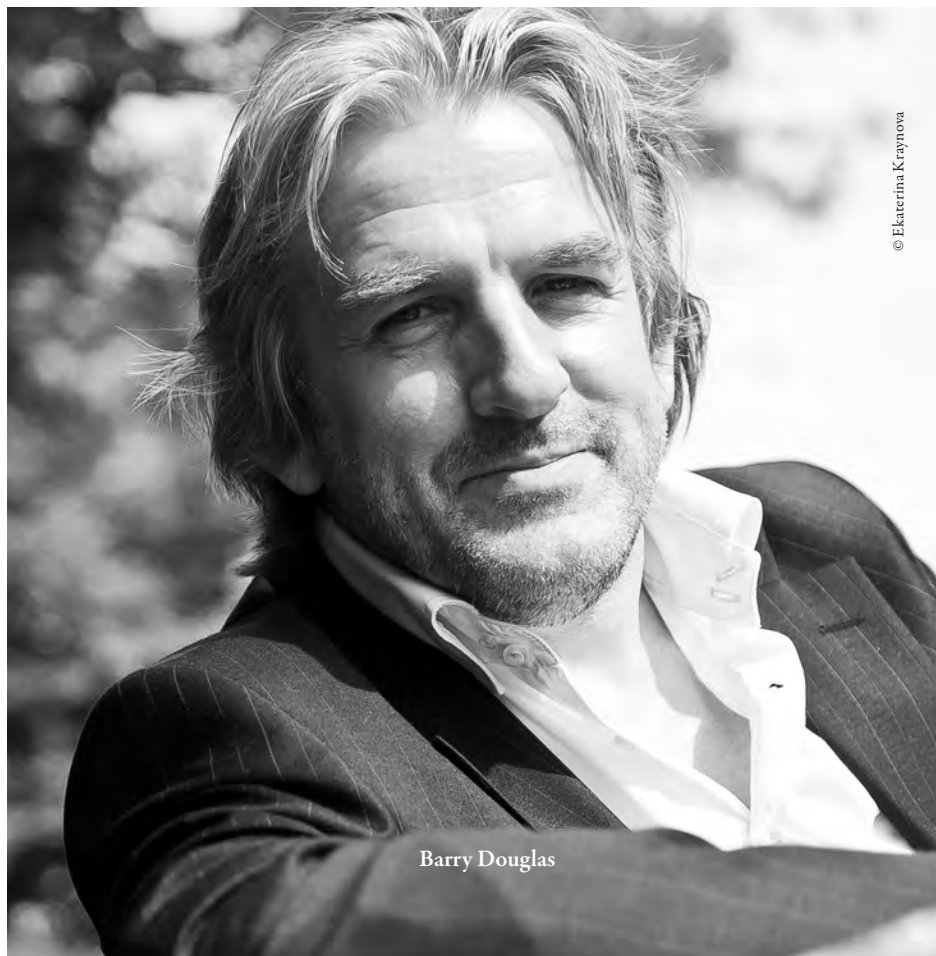
© 2013 Barry Douglas

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 Clondeboy Festivals und der Castletown Concerts in Irland. Als Solist konzertiert er regelmäßig mit Orchestern wie dem Orchestre philharmonique de Radio France, dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, dem Ulster Orchestra, dem London Symphony Orchestra, dem Cincinnati Symphony Orchestra, dem Singapore

Symphony Orchestra und dem BBC Symphony Orchestra. 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.



© Ekaterina Kravnova

Barry Douglas

Brahms: Œuvres pour piano solo, volume 2

Dans ses dernières œuvres pour le piano, Brahms poursuit, après une longue interruption, la série de miniatures qu'il avait abordée dans ses Ballades, op. 10, et peaufinée dans les Pièces pour piano, op. 76. Même s'il en avait peut-être esquissé quelques unes entre-temps, il semble probable que les quatre recueils de pièces qu'il publia sous les op. 116 – 119 furent compilés pour l'essentiel à partir d'un grand nombre de morceaux composés à peu près à l'époque de leur publication en 1892. Rien ne pourrait être plus éloigné du langage de ses premières sonates ou du défi pugnace des variations sur un thème de Haendel et de celles sur un thème de Paganini. Certains donnent un aperçu rapide de la fougue et de l'énergie d'antan, leur caractère prédominant est profond, songeur, très introspectif et, en même temps, explore de manière infaillible l'effet harmonique et textuel, l'ambiguïté rythmique, l'élosion structurelle et la fantaisie incontrôlable. Ces pièces représentent l'une des musiques pour piano les plus personnelles jamais écrites, car elles semblent être l'œuvre des migrations personnelles du compositeur, quelque chose

que Brahms voulait jouer pour lui-même ou, tout au plus, pour des amis très proches (Clara Schumann fut la première à en voir le manuscrit).

L'une des rares exceptions est la **Rhapsodie en mi bémol majeur, op. 119 no 4**. Située à la fin de ces recueils tardifs, elle se présente comme la dernière pièce pour piano de Brahms et elle est coulée dans le moule héroïque traditionnellement associé à cette tonalité. Elle possède le même style viril que l'on trouve dans les deux rhapsodies, op. 79, mais elle est plus condensée, créant sa forme avec une liberté et une spontanéité qui correspondent bien à son époque tardive. Pour faire ressortir le thème principal – un motif musclé et martelé à 2 / 4 avec un phrasé "hongrois" de cinq mesures –, elle élabore une idée secondaire de notes sonnantes répétées sur des harmonies dissonantes, et un second sujet typiquement brahmsien en ut mineur doté d'un rythme puissant en triolets. Des accords ressassés et des petites notes sautillantes transforment une section *grazioso* contrastée en une sorte de parodie de musique de salon. Brahms retarde le retour du thème principal, avec des variations

spirituelles et allusives. Il reparait finalement au point culminant de la rhapsodie, mais est presque immédiatement déconstruit dans la coda dans un mi bémol mineur sévère qui achève cette œuvre par ailleurs exubérante – et met aussi un point final à la musique pour piano de Brahms.

Les pièces pour piano, op. 117, un recueil de trois *Intermezzi*, pourraient être considérées comme un triptyque de berceuses. La deuxième, l'**Intermezzo en si bémol mineur, op. 117 no 2**, fait sortir une musique d'une délicatesse plaintive d'une simple figure d'arpèges descendants qui fond avec une grâce fluide en traversant une succession de tonalités; et, grâce à un second sujet en ré bémol majeur d'une fluidité plus douce, cette pièce retrouve une conception de forme sonate miniature. Le développement et la reprise se fondent l'un dans l'autre au travers d'une figuration d'arpèges en spirale; la coda impose finalement une stabilité tonale avec une surprenante pédale de fa, sur laquelle vient mourir la seconde idée.

Les rythmes très rapides de la **Ballade en sol mineur, op. 118 no 3**, créent un net contraste avec cet intermezzo. Mais sa pugnacité a quelque chose d'enjoué et, dans sa section centrale en si majeur, elle se calme pour une suave petite csárdás. Après un "faux retour"

du début, abandonné avec esprit lorsque la musique se découvre dans la mauvaise tonalité de ré dièse mineur, les premières mesures réapparaissent de manière différente pour revenir en modulant à la musique de la section principale fringante; ensuite, la coda est un fondu rapide sur un simple petit extrait de la csárdás.

Les pièces pour piano, op. 116, sont constituées d'une alternance entre *Capricci* aux numéros impairs et *Intermezzi* aux numéros pairs. L'**Intermezzo en la mineur, op. 116 no 2**, est typique dans son pathétique renfermé et doux. En même temps, c'est une expérience métrique radicale: les sections externes reposent sur un rythme ternaire tranquille et sont construites en deux phrases de quatre mesures, qui pourraient difficilement être plus orthodoxes. Pourtant, la musique a l'aspect d'une mélodie, avec ses pauses qui suggèrent un exercice constant de rubato que Brahms a vraiment construit dans la section centrale. Ici, la longueur de la phrase devient très irrégulière, comme si le pianiste était en train d'improviser au clavier. La pièce la plus simple de l'op. 116, tout au moins en apparence, est l'**Intermezzo en mi majeur, op. 116 no 6**: une forme ternaire claire qui ressemble à un menuet plaintif dont la mélodie se trouve dans les voix internes d'une texture largement en

accords. La magnifique section centrale est plus brillante, mais aussi plus calme, manifestant une impression flottante de désir ardent; elle revient brièvement à la fin du morceau.

Comme on l'a mentionné plus haut, ces pièces tardives prolongent une série entamée avec les Quatre Ballades, op. 10, au cours de l'été 1854. Apparemment, Brahms affirma qu'à ce stade il ne connaissait pas les Ballades de Chopin. Certes, il y a des différences évidentes entre sa conception et celle de Chopin. D'une part, les quatre pièces de l'op. 10 furent écrites à la même époque et réunies en un seul opus ce qui laisse supposer une exécution sous forme de cycle intégral, même si chaque numéro peut toujours être joué séparément, si on le désire. En outre, l'organisation formelle de Brahms est plus simple dans l'ensemble que celle de Chopin, chaque ballade prenant une forme plus ou moins ternaire avec des divisions claires; mais Brahms parvient à une extraordinaire variété au sein de cette forme de base. Il n'y a pas non plus le moindre signe du style fluide et fleuri de l'écriture pour clavier de Chopin: l'approche de Brahms est beaucoup plus pragmatique, évitant les effets de bravoure de l'écriture romantique pour piano.

Les Ballades, op. 10, virent le jour à un moment fatidique de la vie de Brahms, alors âgé de vingt-et-un ans, peu après la tentative

de suicide et l'internement de Schumann, l'ami et protecteur vénéré, dans un sanatorium près de Bonn. Brahms s'était vu brusquement investi du rôle de protecteur et consolateur de Clara, la femme de Schumann, et de ses enfants, tout en luttant contre le fait qu'il était tombé amoureux d'elle. Dans les Ballades, il parvient à un mélange presque idéal de drame et de lyrisme; l'interaction de leurs caractères indépendants, organisée autour d'une séquence limitée de tonalités relatives, suggère une sorte de modèle de forme sonate lâche.

La **Ballade en ré majeur, op. 10 no 2**, est une conception brahmsienne archétypale. Sa première partie expose un motif *Andante* chaud et serein, presque comme une berceuse, sur un doux accompagnement syncopé. Un passage soudain en si mineur amène la longue section centrale, deux fois plus rapide et caractérisée par des groupes sévères de croches martelées qui traduisent une colère contrôlée. Des triolets envahissent le schéma rythmique et Brahms s'empare de la principale figure en triolets pour créer une nouvelle section à 6/4 – une sorte de galop agité en si majeur où les mains bougent en mouvement contraire dans un rythme implacable de noires, les notes pincées *molto staccato e leggiero*, tandis qu'une pédale interne résonne avec insistance. Cette musique repasse en si mineur avec le retour de l'idée en croches

martelées. Cette section s'élève à un sommet, puis se réduit à un grondement dans le grave; et le thème *Andante* initial revient – mais en si majeur, une tonalité dont les couleurs sont même plus riches et plus chaudes que celles de l'original, ré majeur, qui réapparaît toutefois finalement, le morceau s'achevant avec une coda fondue qui s'étire en longueur.

Brahms donna le titre "Intermezzo" à la **Ballade en si mineur, op. 10 no 3**, qui est la forme ternaire la plus nette de toutes; mais cet *Allegro* à 6/8 est en réalité un scherzo au rythme tendu. Schumann, dans une lettre à Brahms à propos des Ballades, écrite depuis son asile au cours d'une période de lucidité, dit qu'il trouvait ce morceau démoniaque, ce qui ne pouvait en fait s'appliquer qu'au début, où l'atmosphère turbulente est créée par des quintes abruptes marquées à la main gauche sur la levée et un sujet principal coléreux et bousculé. La texture est bientôt peaufinée et le niveau dynamique descend jusqu'à *piano*, laissant la musique se résoudre dans une atmosphère d'excitation réprimée. Le trio, en fa dièse majeur, est une mélodie simple dont le brillant et le côté éthéré proviennent de larges espacements et d'une harmonisation carillonnante d'accords parfaits qui sonnent comme des cloches dans l'aigu du clavier. La transition pour revenir à la musique du scherzo

s'opère en quelques mesures remarquables qui figent le mouvement harmonique à différents niveaux tandis que les coups fatals de la figure initiale de la levée de la main gauche s'imposent une fois encore. Lorsque revient le matériau du scherzo, il est condensé *sempre pp e molto leggiero*, une apparition qui se volatilise.

Quelques mois avant de composer les Ballades, le jeune Brahms acheva une nouvelle sonate pour piano, au cours de son séjour avec les Schumann à Düsseldorf en octobre 1853, sonate avec laquelle il s'était battu tout au long du printemps et de l'été de la même année. Publiée comme sa **Sonate no 3 en fa mineur, op. 5**, elle allait rester sa plus vaste composition pour piano seul. Elle mêle des aspects de ses deux sonates antérieures, de 1851 – 1853 – les éléments classiques de la première avec le caractère romantique en forme de fantaisie de deuxième – et elle les surpasse toutes les deux en virtuosité et en maîtrise structurelle. Elle possède une forme inhabituelle en cinq parties, le premier mouvement et le Finale encadrant deux mouvements lents contrastés, mais étroitement apparentés, avec le Scherzo au centre de l'ensemble. Sa dimension héroïque, son plan peu conventionnel et sa très grande qualité de pensée, en firent l'une des sonates les plus impressionnantes depuis celles de Beethoven et de Schubert. En outre, elle fut

peut-être conçue comme une réponse (et antithèse) au défi de la Sonate en si mineur de Liszt, récemment achevée, que Brahms avait entendue sous les doigts du compositeur cet été-là à Weimar. Fait révélateur, Brahms renonça dès lors au genre de la sonate pour piano, comme s'il avait dit tout ce qu'il voulait exprimer avec celle-ci.

Le mouvement initial *Allegro maestoso* est riche en événements et dramatique, profondément sérieux et passionnément assuré: néanmoins sa structure de forme sonate est concise. La richesse et le souffle de ce mouvement proviennent de la nature des thèmes eux-mêmes – tous se rapportent à la première idée exposée, un motif déclamatoire tant vanté d'un romantisme survolté. C'est une musique pour un héros qui défie le destin, dont il semble que l'on suive le sort dans les mouvements suivants. Il ne serait pas totalement inopportun de penser que cette œuvre est "faustienne", tandis que le spécialiste de Brahms, George Bozarth, l'analyse comme une sorte de *Bildungsroman* musical (un roman, dans lequel le héros s'instruit à l'école des dures réalités de la vie, comme *Wilhelm Meisters Lehrjahre* [Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister] de Goethe).

Le premier mouvement lent est un charmant nocturne en la bémol majeur, étroitement

apparenté aux lieder que Brahms écrivait à la même époque. C'est une évocation musicale d'un poème de C.O. Sternau (pseudonyme d'Otto Julius Inkermann [1823 – 1862]), *Junge Liebe* (Jeune Amour), dont les premiers vers sont cités sur la partition:

Der Abend dämmert, das Mondlicht
scheint.
Da sind zwei Herzen in Liebe vereint
Und halten sich selig umfangen.

[Le soir tombe, la lune luit.
Deux cœurs unis dans l'amour
s'embrassent, transportés de bonheur.]

Ce mouvement est doté d'un long épilogue extatique dans la tonalité "étrangère" de ré bémol majeur, sur un thème qui, comme le souligna Adolf Schubring, l'ami de Brahms, dans les années 1860, semble être une variation de la chanson traditionnelle "Steh' ich in finst'rer Mitternacht" (Je me tiens dans l'obscurité de la nuit).

L'écriture assourdissante en octaves et l'air désinvolte méphistophélien du Scherzo central lui donnent un peu le caractère d'une danse infernale, variée par un calme trio en accords en ré bémol majeur.

Vient ensuite le second mouvement lent: un étrange Intermezzo en si bémol mineur sous-titré "Rückblick" (coup d'œil en arrière).

Ce morceau envoûtant, l'une des pièces les plus originales du jeune Brahms, transforme les thèmes de l'*Andante* nocturne en marche funèbre d'une tristesse désespérée, avec effets de trompette et de timbales. Brahms transfère ici la sonorité orchestrale au piano avec une réussite qui égale les réalisations d'Alkan. D'après son biographe Kalbeck, il pourrait s'être référé à un autre poème de Sternau: *Bitte* (Prière), où l'extase célébrée dans *Junge Liebe* s'est évanouie, en l'espace d'un an, pour devenir désillusion.

Après cette formulation tragique, le Finale commence par un thème de rondo sardonique, endurci dans sa détermination. Mais avec l'apparition d'un vaste thème en fa majeur, l'atmosphère commence à changer et les ténèbres sont finalement chassées par une grande mélodie en ré bémol majeur, comparable à un choral, qui en vient à dominer la musique comme un carillonnement de cloches, et déclenche une longue coda de jubilation.

© 2013 Calum MacDonald

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

Übersetzung: 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 et des Castletown Concerts en Irlande. Il se produit régulièrement en soliste avec des orchestres tels que l'Orchestre

philharmonique de Radio France, le Rundfunk-Sinfonieorchester de Berlin, l'Ulster Orchestra, le London Symphony Orchestra, le Cincinnati Symphony Orchestra, le Singapore Symphony Orchestra et le BBC Symphony Orchestra. 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.

Also available



CHAN 10669

Rota

Symphony No. 3 • Divertimento concertante • Concerto soirée



Also available



CHAN 10716

Brahms
Works for Solo Piano, Volume 1



You can now 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 Ben Connellan

A & R administrator Mary McCarthy

Recording venue West Road Concert Hall, Cambridge; 12 and 13 September 2012

Front cover Photograph of Barry Douglas © Ekaterina Kraynova

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2013 Chandos Records Ltd

© 2013 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10757

JOHANNES BRAHMS

(1833–1897)

WORKS FOR SOLO PIANO VOLUME TWO

1	Ballade, Op. 10 No. 2	6:48
2	Ballade, Op. 118 No. 3	3:10
3	Intermezzo, Op. 117 No. 2	3:45
4	Rhapsody, Op. 119 No. 4	5:08
5	Intermezzo, Op. 116 No. 2	3:48
6	Intermezzo, Op. 116 No. 6	3:39
7	Ballade, Op. 10 No. 3 'Intermezzo'	3:57
8-12	Sonata No. 3, Op. 5	37:20
		TT 68:35

BARRY DOUGLAS PIANO

© 2013 Chandos Records Ltd © 2013 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

BRAHMS: WORKS FOR SOLO PIANO, VOL. 2 – Douglas

CHANDOS
CHAN 10757

BRAHMS: WORKS FOR SOLO PIANO, VOL. 2 – Douglas

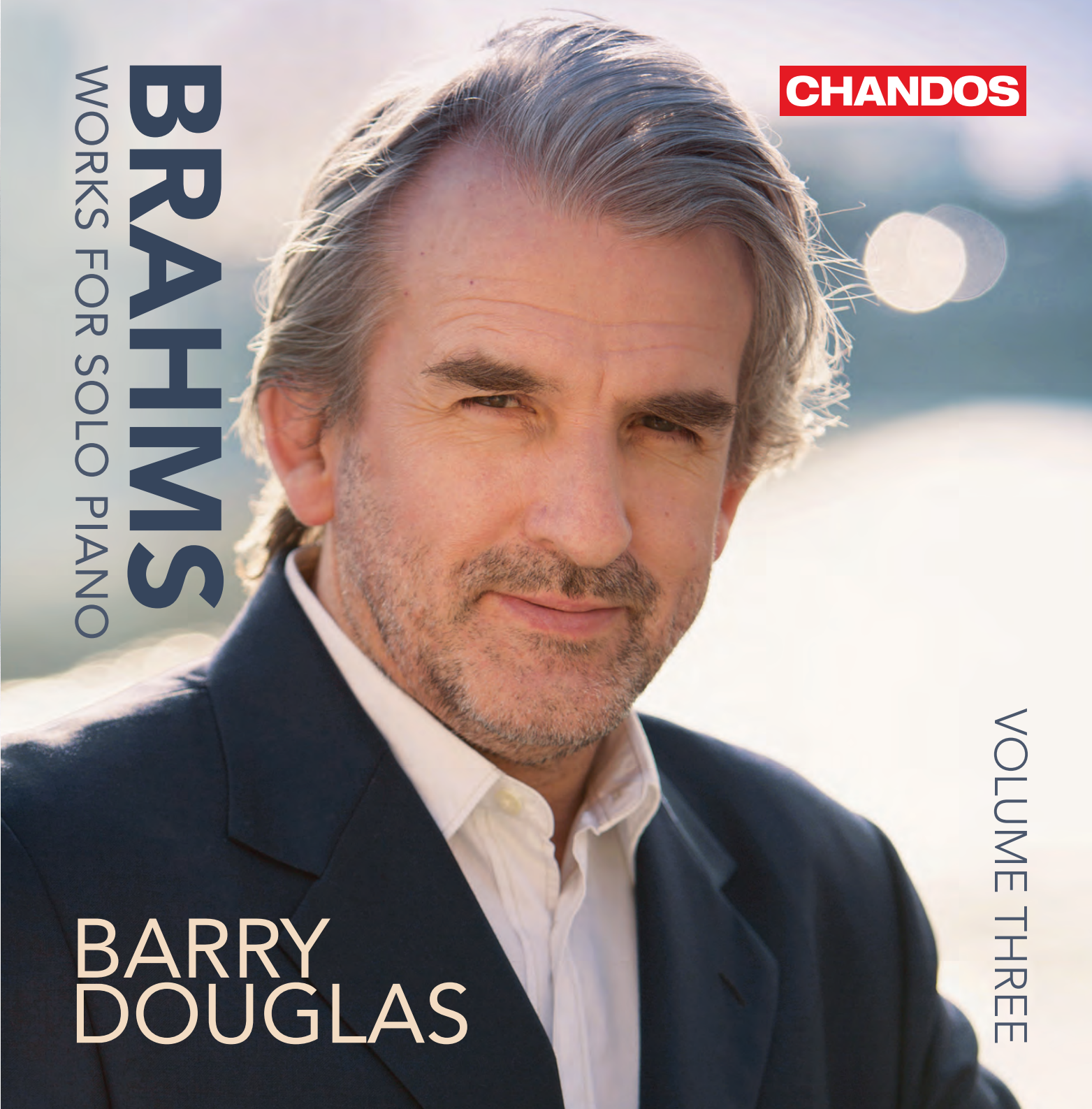
CHANDOS
CHAN 10757

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 | <p>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</p> | 10:57 |
| 18 | <p>Intermezzo, Op. 119 No. 1
in B minor • in h-Moll • en si mineur
from [Four] Piano Pieces
Adagio</p> | 3:00 |
| 19 | <p>Intermezzo, Op. 119 No. 3
in C major • in C-Dur • en ut majeur
from [Four] Piano Pieces
Grazioso e giocoso</p> | 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 Athene 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.

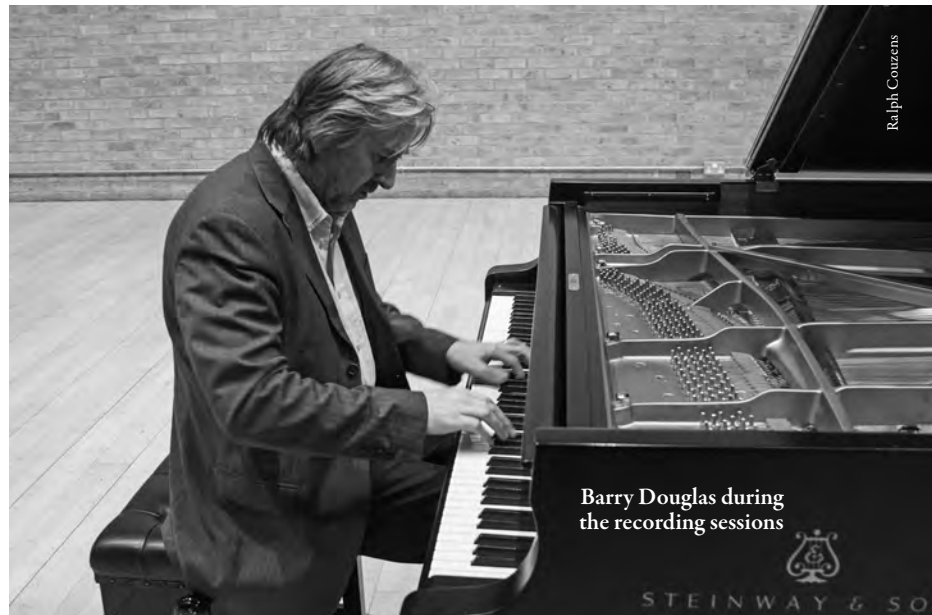
This recording project is a fabulous chance for me to explore again and again this great composer at the piano. I treasure every phrase. I love every note.

© 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



Ralph Couzens

Barry Douglas during the recording sessions

Barry Douglas during the recording sessions



Ralph Courzens

Brahms: Werke für Soloklavier, Teil 3

Klaversonate 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 Klavergattungen 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 Paralleltonart 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 Clondeboy 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, twitter.com/wbarydouglas



Barry Douglas in the control room during the recording sessions

Ralph Conzens



Ralph Couzens

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 gnominique, 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 valses 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 réalisés 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 Meets

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 Clandeboye 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/wbarydouglas

Also available

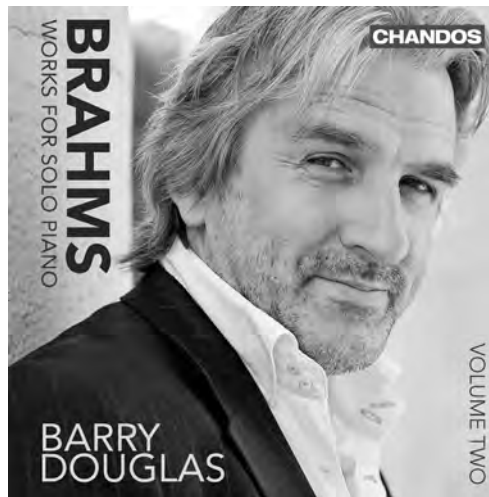


CHAN 10716

Brahms
Works for Solo Piano, Volume 1



Also available

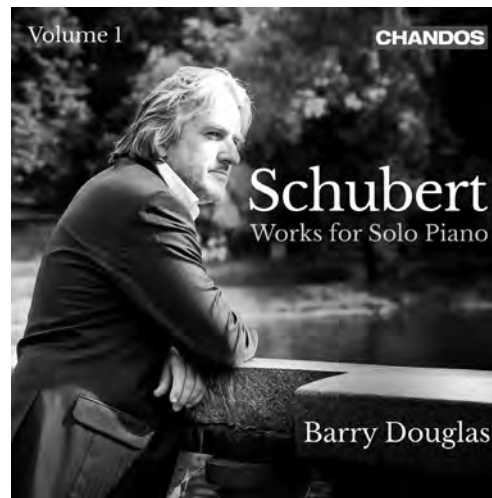


CHAN 10757

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

CHAN 10833

CHANDOS DIGITAL

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

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

	Sonata No. 1, Op. 1	28:38
	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	Intermezzo, Op. 117 No. 3	5:19
	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	Intermezzo, Op. 119 No. 2	4:37
	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>Capriccio, Op. 76 No. 1 3:26
 in F sharp minor • in fis-Moll • en fa dièse mineur
 from [Eight] Piano Pieces
 Un poco agitato</p> |
| 25 | <p>Capriccio, Op. 76 No. 2 3:21
 in B minor • in h-Moll • en si mineur
 from [Eight] Piano Pieces
 Allegretto non troppo</p> |
| 26 | <p>Intermezzo, Op. 76 No. 6 3:29
 in A major • in A-Dur • en la majeur
 from [Eight] Piano Pieces
 Andante con moto</p> |
| 27 | <p>Ballade, Op. 10 No. 1 'Edward' 4:43
 in D minor • in d-Moll • en ré mineur
 from [Four] Ballades
 Julius O. Grimm gewidmet</p> <p style="text-align: right; margin-right: 100px;">Nach der schottischen Ballade 'Edward'
 in Herders 'Stimmen der Völker'</p> <p>Andante – Poco più moto – Tempo I – Poco più moto –
 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
		TT 82:57

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, 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, 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-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/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

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 (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)

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

A close-up portrait of Barry Douglas, a middle-aged man with long, wavy, light-colored hair and a short beard. He is wearing a dark blue pinstriped suit jacket over a white collared shirt. He is looking slightly to the right of the camera with a gentle smile. The background is a soft-focus outdoor scene with green foliage and white flowers.

CHANDOS

BRAHMS
WORKS FOR SOLO PIANO

**BARRY
DOUGLAS**

VOLUME FIVE



AKG Images, London

Johannes Brahms, right, with the violinist Ede (Eduard) Reményi, 1853

Johannes Brahms (1833 – 1897)

Works for Solo Piano, Volume 5

[1] Intermezzo, Op. 118 No. 1 1:53
in A minor • in a-Moll • en la mineur
from [Six] Piano Pieces
Allegro non assai, ma molto appassionato

[2] Sarabande, WoO 5 posth. No. 1 2:31
in A minor • in a-Moll • en la mineur

Variations on a Theme by Niccolò Paganini, Op. 35, Book II

in A minor • in a-Moll • en la mineur 10:25

[3] Thema. Non troppo presto – 0:26
[4] Variation 1. [] – 0:49
[5] Variation 2. Poco animato – 0:35
[6] Variation 3. [] – 0:32
[7] Variation 4. Poco Allegretto – 0:50
[8] Variation 5. [] – 0:26
[9] Variation 6. Poco più vivace – 0:20
[10] Variation 7. [] – 0:25
[11] Variation 8. Allegro – 0:34

12	Variation 9. [] –	0:48
13	Variation 10. Feroce, energico –	0:47
14	Variation 11. Vivace –	0:36
15	Variation 12. Un poco Andante –	1:00
16	Variation 13. Un poco più Andante –	0:39
17	Variation 14. Presto, ma non troppo	1:31

Variations on an Original Theme, Op. 21 No. 1 16:38

in D major • in D-Dur • en ré majeur

18	Thema. Poco larghetto –	1:31
19	Variation 1. [] –	1:20
20	Variation 2. Più moto –	0:59
21	Variation 3. [] –	1:02
22	Variation 4. [] –	1:03
23	Variation 5. Tempo di tema –	1:40
24	Variation 6. Più moto –	1:07
25	Variation 7. Andante con moto –	0:58
26	Variation 8. Allegro non troppo –	0:49
27	Variation 9. [] –	0:58
28	Variation 10. [] –	1:06
29	Variation 11. Tempo di tema, poco più lento	3:59

- | | | |
|----|--|------|
| 30 | <p>Sarabande, WoO 5 posth. No. 2
 in B minor • in h-Moll • en si mineur</p> | 3:08 |
| 31 | <p>Scherzo, Op. 4
 in E flat minor • in es-Moll • en mi bémol mineur
 E.F. Wenzel zugeeignet
 Rasch und feurig –
 Trio I –
 Da Capo lo Scherzo senza repetizione –
 Trio II. Molto espressivo –
 [Rasch und feurig] – Più mosso – Più sostenuto</p> | 9:15 |
| 32 | <p>Intermezzo, Op. 76 No. 3
 in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur
 from [Eight] Piano Pieces
 Grazioso</p> | 2:14 |
| 33 | <p>Intermezzo, Op. 118 No. 4
 in F minor • in f-Moll • en fa mineur
 from [Six] Piano Pieces
 Allegretto un poco agitato</p> | 2:53 |
| 34 | <p>Hungarian Dance, WoO 1 No. 3
 in F major • in F-Dur • en fa majeur
 from [Ten] Hungarian Dances for Piano, Two Hands
 Allegretto – [] – Tempo I</p> | 2:23 |

35	Intermezzo, Op. 76 No. 4 in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur from [Eight] Piano Pieces Allegretto grazioso	2:08
	Variations on a Hungarian Song, Op. 21 No. 2 in D major • in D-Dur • en ré majeur	6:39
36	Allegro –	0:15
37	Variation 1. [] –	0:16
38	Variation 2. [] –	0:15
39	Variation 3. [] –	0:14
40	Variation 4. [] –	0:16
41	Variation 5. [] –	0:18
42	Variation 6. [] –	0:20
43	Variation 7. Poco più lento –	0:26
44	Variation 8. [] –	0:27
45	Variation 9. [] –	0:24
46	Variation 10. [] –	0:14
47	Variation 11. [] –	0:10
48	Variation 12. [] –	0:12
49	Variation 13. [] –	0:15
50	Allegro (il doppio Movimento) – Tempo I più animato	2:30

- | | | |
|-----------|--|-------------|
| 51 | Hungarian Dance, WoO 1 No. 1
in G minor • in g-Moll • en sol mineur
from [Ten] Hungarian Dances for Piano, Two Hands
Allegro | 3:02 |
| 52 | Hungarian Dance, WoO 1 No. 5
in F sharp minor • in fis-Moll • en fa dièse mineur
from [Ten] Hungarian Dances for Piano, Two Hands
Allegro – Vivace | 2:24 |

TT 67:14

Barry Douglas piano

Brahms: Works for Solo Piano, Volume 5

Scherzo in E flat minor, Op. 4

The inhibiting influence of Beethoven on Brahms is not in doubt. Yet the engagement with the older master was unavoidable; and while the long gestation of the First Symphony would not yield up a completed work until 1876, Brahms had already met Beethoven on the territory of the piano sonata in 1853, with his Opp. 1, 2, and 5 (see Volumes 2 – 4 in this series). The presence in each work of a scherzo movement is testament enough to the Beethovenian model; yet Brahms's examples all retain the traditional ABA (Scherzo – Trio – Scherzo) scheme, which Beethoven increasingly had expanded to a five-part scheme (ABACA, with two Trios). Meanwhile, venerable as was the sonata as a keyboard genre, early romantic composers had sought to establish alternative large-scale forms – not least the theme and variations, three examples of which are recorded on this disc.

Among such alternatives was the stand-alone scherzo, with which Chopin is most immediately associated; and it is natural to assume that Chopin's four compositions

with this title might have influenced Brahms's **Scherzo in E flat minor, Op. 4**. Yet when Joachim Raff pointed out the similarity of the opening to that of Chopin's Op. 31 in B flat minor, on an occasion in Weimar in 1853 when Liszt had just sight-read Brahms's Scherzo from the autograph manuscript, Brahms disclaimed any knowledge of Chopin's music. Charles Rosen finds further similarities beyond the openings of both works (some of the most characteristically Chopinesque writing in Brahms's Scherzo is to be found in the B major Trio II) and suggests that Brahms moves from 'quotation' to 'adaptation'.

One of the means by which this early composition – despite its opus number it predates Opp. 1 – 3, and was written in Hamburg in August 1851 – transcends its genre title and apes 'larger' forms is to be found in the subtle links between the Scherzo and Trio sections. The descending scale figure which opens Trio I, for example, is fundamental to the first part of the Scherzo, while the quaver upbeat figure reappears towards the end of Trio II, so that the final return to the Scherzo is prepared.

Brahms gave the first performance of Op. 4 in Hannover, on 8 June 1853. It was published in February the following year with a dedication to Ernst Ferdinand Wenzel (1808 – 1880), a teacher at the Leipzig Conservatory, who had been a pupil of Friedrich Wieck. As early as 1866 it was republished as part of a series entitled 'Classic and Modern Piano Music, Library of Outstanding Piano Compositions'.

Variations, Op. 21 Nos 1 and 2; Op. 35, Book II

In the late eighteenth and early nineteenth centuries, the keyboard theme and variations was a genre closely bound up with the figure of the composer-pianist: in the hands of Mozart and Beethoven, for example, it was a vehicle for them to demonstrate their prowess as performers as well as their compositional talent in transforming a sometimes trivial or popular theme into something more rich and strange. The danger that empty virtuosity might overshadow creative depth – or disguise its lack – was not resisted by a host of post-Beethoven composers, as critics such as Schumann often lamented; and while no such charge could be levelled at the variation works by Brahms, they too are strongly rooted in his extraordinary keyboard facility. If that

aspect provides exercise for the fingers, it is their compositional felicities which exercise the mind and delight the ear.

A basic convention of the genre is that the structure of the theme – typically a tonally closed, self-complete unit – will be more or less strictly preserved in the succeeding variations. Also, tonal variety is limited, with a shift from major to minor (or the reverse) for one or two variations often being all that is available. How can the composer create a work which sounds like an expressive whole rather than a concatenated series of discrete, repeating blocks of music? Brahms's approach to continuity and end-strategies in the three works recorded here deserves careful consideration.

The **Variations on an Original Theme, Op. 21 No. 1** date from early 1857; an autograph manuscript bears the dedication 'to my best friend', perhaps meaning Clara Schumann who gave the first public performance on 31 October 1865 in Frankfurt. The theme is immediately unusual in that it consists of two nine- rather than eight-bar phrases. Moreover, the first six and the last five bars of the two phrases respectively are built upon a tonic pedal. These two features already promote continuity, as the end of the theme (and

therefore of any subsequent variation) 'loops' back harmonically to its opening; additionally, the 'extra', final bar can be made to seem like the first bar of a new phrase.

In the case of Variations 5 (the intricate keyboard texture of which reveals on close inspection a characteristically ingenious canon by inversion between the top voice and the upper strand of the left hand) and 6, Brahms withholds the closing tonic chord of the former, providing it only in the first bar of the latter. Further continuity is ensured by rhythmic means, as the prevailing semiquaver triplets of the one variation are continued in the next. An even stronger manifestation of this technique is evinced in the first two variations, in which the left-hand figuration is carried over from one to the other, creating not just rhythmic but also motivic continuity. And that same motivic figuration reappears halfway through the composite final variation, in which a complete variation (with varied repeats) is followed by a final breaking loose from the strictly maintained thematic structure; what at the outset seems a largely conventional accompanimental figuration has, by the time of the serene concluding bars, taken on an almost 'thematic' quality in itself.

Brahms's end-strategy in the **Variations on a Hungarian Song, Op. 21 No. 2** recalls that

of Bach's 'Goldberg' Variations, in that the theme (which Brahms had entered among his 'Copies of Masterworks from the 16th – 18th Centuries' in January 1853) is restated, with dynamic and textural reinforcements, to bring the work to its close. Metrical irregularities, so beloved of Brahms, are embedded even more deeply here than in Op. 21 No. 1, as the eight-bar theme alternates bars of 3/4 and 4/4 time.

There is more tonal variety here, too: the major-mode theme is immediately followed by six minor-mode variations before the tonic D major returns from Variation 7 onward. The closing tonic chord is increasingly downplayed or withheld, so that the variations flow into one another, until the eight-bar structure gives way within Variation 13 to a *doppio Movimento* finale section which moves tonally further afield, not only to the tonic minor but to B flat major and minor also.

Op. 21 No. 2 predates its neighbour by some three years, having originated probably in early 1854. It was Brahms's idea, expressed to Joachim in a letter of February 1857, to publish an opus consisting of two variation works; Op. 21 eventually appeared in March 1862. In the autumn of that same year Brahms sent Clara Schumann some of the eventual 'Paganini' Variations, Op. 35. Clara referred

to them as the ‘Witches’ Variations’, no doubt in regard to the fiendish demands which these ‘Studies’ place on the pianist; the composition of Op. 35 then continued in Vienna during the winter of 1862 – 63.

While the two constituent works of Op. 21 are highly contrasted, in his Op. 35 Brahms tackled a different kind of continuity problem: two volumes of variations *on the same theme*, again grouped under a single opus number. That they are two different ‘works’ (for Book I see Volume 4 in this series) is suggested by the reprinting of the theme at the beginning of Book II; but other details suggest continuities from one book to the other.

One way of gauging this is to consider the ‘distance’ between variation and theme. In Book I, Brahms adheres very strictly to the harmonic lineaments of Paganini’s theme, especially in the early variations. By contrast, Variation 1 of Book II immediately dispenses with one of the theme’s linchpins, the move to the dominant at the end of the first half: in its place, Brahms substitutes the dominant (G sharp) of the remote key of C sharp minor. It is as though we as listeners are meant to absorb this radical departure because we already know the ‘back story’ that is Book I; and there *is* a back story, in that the move to

G sharp has already featured in the concluding (fourteenth) variation there.

Brahms wrote Op. 35 as a memorial to his friendship with the great pianist Carl Tausig (1841 – 1871); the autograph manuscript contains a fifteenth variation that remained unpublished until the Critical Report (*Revisionsbericht*) on the variation works appeared in the first Brahms complete edition in 1927. Meanwhile, the first edition was published in January 1866, two months after Brahms had premièred the work in Zürich, on 25 November 1865.

Piano Pieces, Op. 76 Nos 3 and 4; Op. 118 Nos 1 and 4

As noted in Volume 4, the range of expression which Brahms associated with the term ‘Intermezzo’ is extremely wide, and the four pieces with that title drawn here from two collections further illustrate the point. The eight pieces of Op. 76 were published as two volumes (two Intermezzi and two Capriccios in each) in March 1879; Brahms’s biographer Max Kalbeck thought that numbers 3 and 4, in A flat and B flat major respectively, might date from before 1878, while the set as a whole was finished in the summer of that year.

Both pieces are strongly marked by Brahms’s love of metrical complications:

there is heavy use of syncopation, for example. Number 4 is in rounded binary form, with a repeated first half and a wonderfully veiled approach to the return of the opening material in the second. Number 3 is an exquisite miniature of just thirty bars, but so densely organised. The whole piece having the proportions of 10 + 5 + 10 + 5 bars, its opening section closes in the mediant (C minor), whereupon a presumed middle section merely leads back to the opening material, which cadences now in the tonic. The 'B' section attempts another beginning, only to recast itself, its metre now enlarged from 4/4 to 3/2, as a coda.

A manuscript copy of the six pieces making up Op. 118 (summer 1893, published together with Op. 119 in November that year) bears the deleted title 'Clavierstücke[.] Fantasien', which latter word links them with Op. 116 (1892). As in that earlier set, the sequence of pieces in Op. 118 seems ordered so as to give rise to a sense of their forming a coherent whole if played as a set: they were first performed as such in London on 7 March 1894 by Ilona Eibenschütz, though there is nothing to say that Brahms vetoed selective performance, as on this disc.

Nos 1 and 6 are distinguished from the others in the set in that they are formally more complex, eschewing the ternary form of

Nos 2 – 5 for rounded binary forms which even gesture towards sonata form. This is especially true of No. 1 which, like Op. 76 No. 3, works within a tightly proportioned scheme: 10 + 10 + 10 bars, followed by a 12-bar coda. The opening is tonally very ambiguous; indeed, it is only at the second double bar, before the coda, that the key of A minor is unambiguously confirmed. Meanwhile the middle section of No. 4 provides a foil for the nervousness of the surrounding sections and offers another example of Brahms's genius at subtle canonic writing.

Hungarian Dances, WoO 1 Nos 1, 3, and 5; Two Sarabandes, WoO 5

Different though they are from each other, these two selections might be considered together from the perspective of Brahms and 'otherness': on the one hand, the traditions of Hungarian folk and gypsy music (the *style hongrois*) with which Brahms was well acquainted through his friendship with the Hungarian violinist Ede Reményi, with whom he toured in 1853; and on the other, historicism as evinced through Brahms's abiding interest in early musical styles. The four books of Hungarian Dances were first composed for piano four hands; the version for two hands appeared in March 1872, and three were later

orchestrated. As Brahms claimed that these dances used genuine national melodies which he had found rather than composed, and had merely 'brought them up on bread and milk', they were published as 'arranged' ('gesetzt') rather than 'composed' ('komponiert') by him.

The two Sarabandes were composed in early 1854 and January – February 1855; the A minor piece was first performed by Brahms in November of that latter year, while Clara Schumann premièred the other in Vienna in January 1856. The existence also of two Gavottes and two Giges (WoO 3–4) from the same period points to the conception of a baroque suite. The A minor piece, along with one of the Gavottes, was to find an afterlife in the slow movement of the String Quintet No. 1, Op. 88 (1882); but the two Sarabandes themselves would not be published until December 1917.

© 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.

© 2012 Barry Douglas

Since winning the Gold Medal at the 1986 Tchaikovsky International Piano Competition in Moscow, **Barry Douglas** has established a major international career. In 1999, to celebrate 'the wealth of Irish musical talent', he formed Camerata Ireland, of which he remains Artistic Director. He is also the Artistic Director of the 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/wbarydouglas



Barry Douglas

Eugene Langan

Brahms: Werke für Soloklavier, Teil 5

Scherzo es-Moll op. 4

Dass Brahms den Schatten Beethovens übermächtig auf sich spürte, ist hinlänglich bekannt. Doch die Auseinandersetzung mit dem älteren Meister ließ sich nicht vermeiden, und während die Erste Sinfonie nach langen Wehen erst 1876 ausreifte, hatte sich Brahms auf dem Gebiet der Klaviersonate mit seinen opp. 1, 2 und 5 (siehe Teil 2 bis 4 in dieser CD-Reihe) bereits 1853 Beethoven gestellt. Die Berücksichtigung eines Scherzos in diesen Werken bezeugt alleine schon das Beethovensche Modell; aber Brahms hielt sich auch weiterhin an das traditionelle ABA-Schema (Scherzo – Trio – Scherzo), das von Beethoven zunehmend auf fünf Teile (ABACA, mit zwei Trios) erweitert worden war. Bei allem Respekt vor der Sonate als Gattung der Klaviermusik hatten sich frühromantische Komponisten unterdessen um die Entwicklung alternativer Großformen bemüht – nicht zuletzt in Gestalt von Variationen über ein Thema, die auf der vorliegenden CD mit drei Beispielen vertreten sind.

Zu den besagten Alternativen gehörte auch das eigenständige Scherzo, das wir vor allem

mit Chopin assoziieren, und man darf wohl davon ausgehen, dass dessen vier so betitelte Kompositionen das **Scherzo e-Moll op. 4** von Brahms beeinflusst haben dürften. Doch als Joachim Raff auf die anfangs erscheinende Ähnlichkeit mit Chopins op. 31 b-Moll verwies (bei einer Gelegenheit in Weimar 1853, als Liszt gerade das ihm autograph vorgelegte Brahms-Stück vom Blatt gespielt hatte), beteuerte dieser, von Chopins Kompositionen vorher weder etwas gehört noch gesehen zu haben. Charles Rosen stellte andere Gemeinsamkeiten im weiteren Verlauf beider Werke fest (am ehesten chopinesk mutet in op. 4 das in H-Dur gehaltene Trio II an) und fragte: „Ist das Zitat oder Bearbeitung?“

Eines der Mittel, mit denen diese frühe Komposition (trotz der Opuszahl entstand sie noch vor opp. 1 bis 3, genauer gesagt in Hamburg im August 1851) über ihren Gattungstitel hinauswächst und „größere“ Formen nachahmt, liegt in den subtilen Verbindungen zwischen den Scherzo- und Trio-Abschnitten. Die absteigende Skalenfigur zu Beginn von Trio I ist zum

Beispiel grundlegend für den ersten Teil des Scherzos, während die auftaktige Achtelfigur erneut gegen Ende von Trio II auftritt, so dass die abschließende Rückkehr zum Scherzo vorbereitet ist.

Brahms gab die Uraufführung seines op. 4 am 8. Juni 1853 in Hannover persönlich. Es erschien im Februar des folgenden Jahres mit einer Widmung an Ernst Ferdinand Wenzel (1808 – 1880), einen Lehrer am Leipziger Konservatorium und ehemaligen Schüler von Friedrich Wieck, im Druck und wurde bereits 1866 als Teil einer Reihe mit dem Titel „Classische und moderne Pianoforte-Musik, Bibliothek vorzüglicher Pianofortewerke“ neu aufgelegt.

Variationen op. 21 Nr. 1 und 2; op. 35, Heft II

Im späten achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhundert war das Genre von Klaviervariationen über ein Thema eng mit der Persönlichkeit eines Komponisten und Pianisten verbunden. So konnten beispielsweise Mozart und Beethoven ihr Können als Tonschöpfer und Interpret unter Beweis stellen, indem sie einem gelegentlich trivialen oder volkstümlichen Thema außergewöhnliche, gehaltvollere Gestalt gaben. Die Gefahr, dass hohle

Virtuosität den kreativen Tiefgang vielleicht überschatten oder seinen Mangel kaschieren könnte, scheute viele Komponisten im Gefolge Beethovens nicht, was Kritiker wie Schumann oft beklagten; und obwohl Brahms hier mit seinen Variationen kein Vorwurf trifft, sind auch sie tief in bewundernswerten pianistischen Fähigkeiten verwurzelt. Dieser Aspekt übt also die Finger, aber das kompositorische Geschick sorgt für geistige Beschäftigung und Ohrenschaus.

Grundsätzlich gilt für diese Gattung, dass die Struktur des Themas – in der Regel eine tonlich geschlossene, in sich vollständige Einheit – in den nachfolgenden Variationen mehr oder weniger streng erhalten bleibt. Auch ist die tonliche Vielfalt begrenzt: Oft steht einzig und allein eine Modulation von Dur nach Moll (oder umgekehrt) für ein oder zwei Variationen zur Verfügung. Wie kann der Komponist also etwas schaffen, das wie ein ausdrucksvolles Ganzes wirkt und nicht als verkettete Reihe von separaten, sich wiederholenden Musikblöcken erscheint? Der von Brahms im Hinblick auf Kontinuität und Endstrategien in den drei hier eingespielten Werken verfolgte Ansatz verdient eine sorgfältige Prüfung.

Die **Variationen über ein eigenes Thema op. 21 Nr. 1** entstanden Anfang 1857; ein

Autograph trägt die Widmung „Meiner besten Freundin“, womit vielleicht Clara Schumann gemeint war, die das Werk am 31. Oktober 1865 in Frankfurt erstmals der Öffentlichkeit vorstellte. Das Thema fällt sofort durch seine Unregelmäßigkeit auf: Es besteht aus zwei Phrasen mit insgesamt neun anstatt acht Takten. Darüber hinaus bauen die ersten sechs bzw. die letzten fünf Takte der beiden Phrasen jeweils auf einem Tonika- Orgelpunkt auf. Beide Aspekte fördern die Kontinuität, da das Ende des Themas (und damit das jeder späteren Variation) wieder harmonisch an den Anfang zurückkehrt; außerdem kann der Eindruck erweckt werden, dass der „zusätzliche“ Schlusstakt der Anfangstakt einer neuen Phrase ist.

Bei der Variation 5 (deren komplizierter Aufbau bei näherer Betrachtung einen typisch genialen Kanon durch Inversion der oberen Stimme und der oberen Linie der linken Hand offenbart) und 6 hält Brahms den abschließenden Tonika-Akkord der ersteren bis zum ersten Takt der letzteren zurück. Weitere Kontinuität wird in rhythmischer Form gewährleistet, indem die vorherrschenden Sechzehneltriolen der einen Variation in die nächste übernommen werden. Noch deutlicher kommt diese Technik in den beiden ersten Variationen

zum Ausdruck, bei denen die Figuration links von der einen auf die andere übertragen wird, was nicht nur rhythmische, sondern auch motivische Kontinuität erzeugt. Die gleiche motivische Figuration erscheint wieder auf halbem Weg durch die abschließende Verbundvariation, in der sich die Musik nach einer kompletten Variation (mit variierten Wiederholungen) endlich aus der streng eingehaltenen thematischen Struktur befreit; was zunächst wie eine weitgehend konventionelle Begleitfiguration erscheint, hat bei Erreichen der abgeklärten Schlusstakte fast eine thematische Eigenqualität gewonnen.

Die von Brahms in den **Variationen über ein ungarisches Lied op. 21 Nr. 2** verfolgte Endstrategie erinnert insofern an Bachs „Goldberg-Variationen“, als das Thema (das Brahms im Januar 1853 in seine „Abschriften von Meisterwerken des 16. – 18. Jahrhunderts“ aufgenommen hatte) mit dynamischen und strukturellen Verstärkungen wiederholt wird, um das Werk zum Abschluss zu führen. Die von Brahms so geliebten metrischen Unregelmäßigkeiten sind hier noch tiefer eingebettet als in op. 21 Nr. 1, während das achttaktige Thema zwischen 3/4- und 4/4-Takten wechselt.

Auch herrscht hier mehr tonliche Vielfalt: Dem Dur-Thema folgen sofort sechs Moll-

Variationen, bevor sich ab Variation 7 die D-Dur-Tonika durchsetzt. Der abschließende Tonika-Akkord wird immer mehr abgeschwächt oder zurückgehalten, so dass die Variationen ineinanderfließen, bis das achttaktige Schema in Variation 13 *doppio Movimento* in einen Finalabschnitt eintritt, der tonlich weiter in die Ferne führt, nicht nur zur Mollvariante, sondern auch nach B-Dur und b-Moll.

Op. 21 Nr. 2 ging seinem Nachbarn um etwa drei Jahre voraus und entstand wahrscheinlich Anfang 1854. Brahms sprach im Februar 1857 in einem Brief an Joachim die Möglichkeit an, zwei Variationswerke in einem Band zu veröffentlichen, der dann als op. 21 im März 1862 erschien. Im Herbst jenes Jahres schickte Brahms einige der späteren **“Paganini-Variationen” op. 35** an Clara Schumann, die sie **“Hexenvariationen”** nannte, zweifellos in Anerkennung der teuflischen Anforderungen, die diese **“Studien”** an den Pianisten stellen; im Wiener Winter 1862/63 setzte Brahms dann die Arbeit an op. 35 fort.

Während die beiden Teilwerke von op. 21 von starken Kontrasten geprägt sind, nahm Brahms in op. 35 eine andere Art von Kontinuitätsproblem in Angriff: zwei Hefte mit Variationen *über ein identisches Thema*, wiederum mit einer gemeinsamen Opuszahl. Der Komponist stellte beiden Heften das

Thema voraus, woraus sich schließen lässt, dass er sie als eigenständige **“Werke”** betrachtete (Heft I ist in Teil 4 dieser CD-Reihe enthalten); andere Details legen unterdessen Kontinuitäten von einem Heft zum anderen nahe.

Ein Indiz ist die **“Distanz”** zwischen Variation und Thema. In Heft I folgt Brahms sehr streng den harmonischen Konturen von Paganinis Thema, besonders in den frühen Variationen. Im Gegensatz dazu entledigt sich in Heft II die Variation 1 sofort einer der Stützen des Themas: Nach der ersten Hälfte moduliert Brahms nicht nach der Dominante, sondern nach Gis, also der Dominante der entfernten Tonart cis-Moll. Es ist, als ob wir als Zuhörer diese radikale Abkehr akzeptieren sollten, weil wir die **“Vorgeschichte”** bereits aus Heft I kennen; und eine Vorgeschichte existiert, denn die Modulation nach Gis hat dort in der Schlussvariation (14) schon stattgefunden.

Brahms schrieb op. 35 in Ehrung seiner Freundschaft mit dem großen Pianisten Carl Tausig (1841 – 1871); das Autograph enthält eine fünfzehnte Variation, die unveröffentlicht blieb, bis der Revisionsbericht über die Variationswerke in der ersten Brahms-Gesamtausgabe von 1927 vorgelegt wurde. Unterdessen erschien im Januar 1866 die

Erstausgabe, zwei Monate nachdem Brahms das Werk am 25. November 1865 in Zürich uraufgeführt hatte.

Klavierstücke op. 76 Nr. 3 und 4; op. 118 Nr. 1 und 4

Wie in Teil 4 dieser CD-Reihe erläutert, misst Brahms dem Begriff "Intermezzo" eine denkbar breite Ausdrucksvielfalt bei, was hier in den aus zwei Sammlungen stammenden vier Stücken ebenfalls deutlich wird. Das zweibändige op. 76 erschien im März 1879 mit insgesamt acht Stücken (jeweils zwei Intermezzos und zwei Capriccios). Der Brahms-Biograph Max Kalbeck dachte, dass Nr. 3 und 4, in As-Dur bzw. B-Dur, wohl aus der Zeit vor 1878 stammten, während der Satz als Ganzes im Sommer jenes Jahres vollendet wurde.

Beide Stücke stehen ganz im Zeichen der von Brahms gefrönten Liebe zu metrischen Komplikationen: Synkopen zum Beispiel. Nr. 4 hat ABA'-Form, mit einer wiederholten ersten Hälfte und einer wundervoll verschleierten Vorbereitung auf die Rückkehr des Eröffnungsmaterials in der zweiten. Nr. 3 ist eine exquisite, kurze und ungemein dicht organisierte Miniatur mit einem Taktschema von 10 + 5 + 10 + 5. Der Eröffnungsabschnitt endet in der Medianten (c-Moll), woraufhin ein vermeintlicher Mittelteil lediglich zum

Eröffnungsmaterial zurückführt, das nun in der Tonika kadenziert. Der B-Abschnitt setzt zu einem Neubeginn an, nur um sich in einem von 4/4 auf 3/2 erweiterten Takt als Coda zu gestalten.

Ein Manuskript der sechs Stücke op. 118 (vom Sommer 1893, zusammen mit op. 119 im November des Jahres veröffentlicht) trägt den ausgestrichenen Titel "Clavierstücke[,] Fantasien", wobei letzteres an op. 116 (1892) anknüpft. Wie in dieser früheren Sammlung scheinen die Stücke in op. 118 so angeordnet zu sein, dass sie das Gefühl eines kohärenten Ganzen vermitteln, wenn man sie als Gruppe spielt. In dieser Form wurden sie am 7. März 1894 von Ilona Eibenschütz in London uraufgeführt, obwohl nichts darauf hinweist, dass Brahms einen selektiven Vortrag wie auf dieser CD abgelehnt hätte.

Nr. 1 und 6 heben sich von den anderen in der Gruppe durch größere formale Komplexität ab und verzichten auf die ABA'-Form von Nr. 2 bis 5 zugunsten von ABA'-Formen, die sogar auf die Sonate Bezug nehmen. Dies gilt insbesondere für Nr. 1, die wie op. 76 Nr. 3 einem streng bemessenen Taktschema folgt: 10 + 10 + 10, gefolgt von einer zwölftaktigen Coda. Die Eröffnung ist tonlich äußerst unklar; tatsächlich wird erst beim zweiten Doppelstrich, vor der Coda, die Tonart a-Moll

eindeutig bestätigt. Der mittlere Abschnitt von Nr. 4 kontrastiert unterdessen mit der rundum herrschenden Nervosität und bietet so ein weiteres Beispiel für die Brahms'sche Genialität in der Beherrschung des subtilen Kanons.

**Ungarische Tänze WoO 1 Nr. 1, 3 und 5;
Zwei Sarabanden WoO 5**

So stark sie sich auch voneinander unterscheiden, können diese beiden Selektionen doch im Hinblick auf Brahms und "Andersartigkeit" gemeinsam betrachtet werden: Auf der einen Seite stehen die Traditionen der ungarischen Volks- und Zigeunermusik (*style hongrois*), die Brahms dank seiner Freundschaft mit dem ungarischen Geiger Ede Reményi und einer gemeinsamen Konzertreise 1853 wohlvertraut waren; auf der anderen Seite manifestiert sich der Historismus in dem nachhaltigen Interesse des Komponisten an frühen musikalischen Stilen. Die vierbändig herausgegebenen Ungarischen Tänze wurden zunächst für Klavier zu vier Händen komponiert; die zweihändige Fassung erschien im März 1872, und drei der Tänze wurden später orchestriert. Seinem Verleger gegenüber bestand Brahms darauf, dass er lediglich volkstümliche Melodien bearbeitet hätte, "... nicht von mir gezeugt, sondern nur mit Milch und Brot großgezogen".

Pflichtgemäß hieß es deshalb unter dem Titel der Originalausgabe nicht "komponiert", sondern "gesetzt von Johannes Brahms".

Die beiden Sarabanden wurden Anfang 1854 und im Januar / Februar 1855 komponiert; Brahms besorgte die Uraufführung des A-Moll-Stücks im November 1855 persönlich, während Clara Schumann das andere Stück im Januar 1856 in Wien der Öffentlichkeit vorstellte. Dass aus dieser Zeit auch zwei Gavotten und zwei Giguen (WoO 3 und 4) vorliegen, deutet auf den Gedanken an eine Barocksuite. Das A-Moll-Stück fand dann gemeinsam mit einer der Gavotten ein zweites Leben im langsamen Satz des Streichquintetts Nr. 1 op. 88 (1882); aber die beiden Sarabanden erschienen erst im Dezember 1917 im Druck.

© 2015 Nicholas Marston

Übersetzung: Andreas Klatt

Anmerkungen des Interpreten

Was genau an einem Musikstück oder einem Theaterstück oder einer Skulptur ist es, das uns berührt oder sogar zum Nachdenken bringt? Wir verlassen den Konzertsaal, das Theater oder die Kunstgalerie als anderer Mensch. Unser Leben hat sich für immer verändert. Es liegt an der Schönheit und dem

speziellen Wesen der Musik, dass man diese Frage nicht wirklich beantworten kann, in erster Linie, weil die Reaktion und Bewertung jedes Einzelnen zwangsläufig unterschiedlich ausfallen werden. In jedem Fall gehen die Meinungen über Brahms weit auseinander. Man könnte fast von zwei verschiedenen Denkrichtungen sprechen. Liegt dieser Umstand in den historischen Gefühlen begründet, welche die Anhänger Liszts und Wagners von jenen trennten, die Brahms' Sympathien für die "Alte Welt" teilten?

Natürlich ist dieser Konflikt eigentlich unsinnig, da Brahms auf seine Art ebenso fortschrittlich und bahnbrechend war wie die Weimarer Revolutionäre (wenngleich weniger augenfällig). Seine Musik birgt die subtilsten und anrührendsten Phrasen, die kraft seiner Instrumentierung die Wunder des menschlichen Geistes offenbaren. Auf feinfühlig und zerbrechliche Art und Weise verwebt er regelrecht den tiefsten Kern der Erfahrung unserer Existenz. Obwohl seine Musik das Klavier in nie zuvor gehörter Manier mit großen Wellen von Farbe und Kraft zum Leben erweckt, erlaubt uns das Instrument auch einen Einblick in das Innere der Musik und zeigt uns das Walten von Dingen voll großer Schönheit und großem Adel.

Dieses Aufnahmeprojekt bietet mir eine fabelhafte Gelegenheit, diesen großen Komponisten am Klavier immer wieder neu zu entdecken. Ich schätze jede Phrase und liebe jeden Ton.

© 2012 Barry Douglas

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Seit er 1986 beim Internationalen Tschaikowsky-Wettbewerb für Klavier in Moskau den ersten Preis gewann, hat **Barry Douglas** eine bedeutende internationale Laufbahn eingeschlagen. 1999 gründete er in Anerkennung der "Fülle des irischen musikalischen Talents" die Camerata Ireland, deren künstlerische Leitung er auch heute noch innehat. Außerdem ist er künstlerischer Leiter des Clondeboyne Festivals. Als Solist hat er mit Orchestern wie dem London Symphony Orchestra, dem Orchestre philharmonique de Radio France, dem RTÉ National Symphony Orchestra, dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, dem Baltimore Symphony Orchestra, dem Moskauer Philharmonie-Orchester, dem Tonkünstler-Orchester Niederösterreich, dem Hong Kong Philharmonic, dem Tokyo Symphony Orchestra, dem Russischen Nationalorchester und den Sinfonieorchestern von Sydney und Melbourne konzertiert.

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

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

Brahms: Œuvres pour piano solo, volume 5

Scherzo en mi bémol mineur, op. 4

L'influence inhibitrice exercée par Beethoven sur Brahms est indubitable. Mais faire abstraction du vieux maître était impossible, et si la longue gestation de la Première Symphonie ne trouva son aboutissement qu'en 1876, l'année où l'œuvre fut achevée, Brahms avait déjà rencontré Beethoven sur le terrain de la sonate pour piano en 1853, avec ses opus 1, 2 et 5 (voir les volumes 2 – 4 de cette série). La présence dans chacune des œuvres d'un mouvement à l'allure de scherzo témoigne à suffisance de l'inspiration beethovénienne; cependant, les exemples brahmsiens sont tous construits sur le schéma traditionnel ABA (Scherzo – Trio – Scherzo) que Beethoven avait amplifié de plus en plus jusqu'à en faire un schéma comportant cinq parties (ABACA, avec deux Trios). Entre temps, aussi vénérable que fut la sonate en tant que genre pour le clavier, les premiers compositeurs romantiques avaient tenté de mettre en place d'autres formes de grande envergure – la moindre n'étant pas le thème et variations dont trois exemples sont repris sur ce CD.

Parmi ces formes autres figurait le scherzo indépendant, auquel Chopin est le plus directement associé; et il est tout naturel de penser que les quatre pièces de Chopin portant ce titre ont pu avoir une influence sur le **Scherzo en mi bémol mineur, op. 4**, de Brahms. Cependant, lorsque Joachim Raff souligna la similitude entre son introduction et celle de l'opus 31 en si bémol mineur de Chopin en 1853 à Weimar, un jour où Liszt venait de faire une lecture à vue du manuscrit autographe du Scherzo, Brahms prétendit ne pas connaître la musique de Chopin. Charles Rosen met le doigt sur des similarités autres que celles décelées dans l'introduction des deux œuvres (les passages les plus caractéristiques du style de Chopin dans le Scherzo de Brahms se trouvent dans le Trio II en si majeur) et, selon lui, Brahms passerait de la "citation" à l'"adaptation".

L'un des moyens par lequel cette composition de jeunesse – qui contrairement à ce qu'indique son numéro d'opus est antérieure aux opus 1 – 3 et fut écrite à Hambourg en août 1851 – transcende son genre, désigné par le titre, et imite des formes

“plus amples”, réside dans les liens subtils entre le Scherzo et les sections en Trio. À titre d'exemple, le motif introductif du Trio I, une gamme descendante, est fondamental dans la première partie du Scherzo, tandis que le motif de croche sur un temps faible réapparaît vers la fin du Trio II, préparant le retour final du Scherzo.

Brahms créa l'opus 4 à Hanovre, le 8 juin 1853. L'œuvre fut publiée en février de l'année suivante avec une dédicace à Ernst Ferdinand Wenzel (1808 – 1880), un professeur du Conservatoire de Leipzig qui avait été l'élève de Friedrich Wieck. Et en 1866 déjà, elle fut rééditée en tant que partie d'un recueil intitulé “Musique classique et moderne pour le piano, Bibliothèque des chefs-d'œuvre pour piano”.

Variations, op. 21 no 1 et 2; op. 35, Cahier 2
À la fin du dix-huitième siècle et au début du dix-neuvième, le genre du thème et variations pour piano était étroitement lié à la personnalité du pianiste-compositeur: dans les mains de Mozart et de Beethoven, par exemple, c'était un moyen de montrer leur virtuosité comme interprètes ainsi que leur talent de compositeur en transformant un thème parfois banal ou populaire en quelque chose de plus riche ou original. Certains

critiques tels Schumann ont souvent déploré qu'un très grand nombre de compositeurs post-beethovéniens n'aient pas redouté qu'une virtuosité creuse porte ombrage à la profondeur créatrice – ou masque son absence; et bien que des reproches de ce genre ne puissent être faits aux variations de Brahms, elles aussi sont fortement enracinées dans son extraordinaire talent de pianiste. Si cet aspect est un exercice pour les doigts, leurs perles compositionnelles sont, elles, un exercice pour l'esprit et un régal pour l'oreille.

Une convention de base du genre veut que la structure du thème – dont la caractéristique est d'être une unité complète en soi et tonalement fermée – soit plus ou moins strictement conservée dans les variations successives. La diversité tonale est restreinte aussi, un passage du majeur au mineur (ou l'inverse) dans une ou deux variations étant seuls disponibles. Comment le compositeur peut-il dès lors créer une œuvre donnant l'impression d'être une entité expressive plutôt qu'un enchaînement de blocs musicaux discrets, répétitifs? La manière dont Brahms aborde la continuité et les stratégies en fin de morceau dans les trois œuvres reprises sur ce CD mérite une analyse minutieuse.

Les **Variations sur un thème original, op. 21 no 1**, date du début de l'année 1857.

Un manuscrit autographe porte cette dédicace: "à ma meilleure amie", et peut-être s'agit-il de Clara Schumann qui créa l'œuvre en public le 31 octobre 1865 à Francfort. Le thème apparaît d'emblée comme inhabituel du fait qu'il consiste en deux phrases de neuf mesures plutôt que huit. De plus, les six premières mesures et les cinq dernières de chacune des deux phrases sont construites sur une pédale de tonique. Ces deux aspects favorisent déjà la continuité, comme la fin du thème (et donc de toute variation qui suit) forme une boucle harmonique avec son début; de plus, la mesure finale "supplémentaire" peut prendre l'apparence de la première mesure d'une nouvelle phrase.

Dans le cas des Variations 5 (dont le tissu pianistique complexe révèle, à l'analyse, l'existence d'un canon typiquement ingénieux par l'inversion de la voix supérieure et de la ligne supérieure de la main gauche) et 6, Brahms retarde la survenue de l'accord de tonique final du premier, qu'il n'introduit que dans la première mesure du second. Plus de continuité est assurée par des procédés rythmiques, les triolets de demi-croches qui dominent dans l'une se poursuivant dans la suivante. Cette technique est plus manifeste encore dans les deux premières variations dans lesquelles le motif à la main gauche

est transféré de l'une à l'autre, créant une continuité non seulement rythmique, mais motivique. Et ce même schéma motivique réapparaît à mi-chemin de la variation finale composite dans laquelle une variation complète (avec des répétitions variées) est suivie d'une fragmentation finale de la structure thématique strictement maintenue; ce qui au début apparaît comme un motif d'accompagnement très conventionnel revêt, quand sont jouées les paisibles mesures conclusives, une qualité presque "thématique" en soi.

La stratégie finale de Brahms dans les **Variations sur une mélodie hongroise, op. 21 no 2**, rappelle celle des Variations Goldberg de Bach par la manière dont le thème (que Brahms avait repris dans ses "Copies des chefs-d'œuvre des seizième au dix-huitième siècles" en janvier 1853) est énoncé une nouvelle fois, sa dynamique et sa texture étant renforcées, pour conduire l'œuvre à sa conclusion. Des irrégularités métriques, un procédé si cher à Brahms, sont enfouies plus profondément encore ici que dans l'opus 21 no 1, du fait que le thème de huit mesures alterne des mesures en 3/4 et en 4/4.

Il y a ici plus de variété tonale aussi: le thème en mode majeur est immédiatement

suivi de six variations en mode mineur avant le retour de la tonique du ré majeur à partir de la Variation 7. L'accord de tonique conclusif est de plus en plus ténu ou retenu si bien que les variations se fondent l'une dans l'autre jusqu'à ce que la structure de huit mesures cède la place dans la Variation 13 à la section finale *doppio Movimento* qui progresse tonalement, non seulement vers la tonique mineure, mais aussi vers le si bémol majeur et mineur.

L'opus 21 no 2 est antérieure à sa voisine de trois ans environ, ayant probablement pris naissance au début de 1854. L'idée de Brahms, comme il l'exprima dans une lettre à Joachim en février 1857, était de publier un opus consistant en deux pièces de variations. L'opus 21 fut finalement édité en mars 1862. Cette même année, en automne, Brahms envoya à Clara Schumann une partie des futures **Variations Paganini, op. 35**. Clara les appelait "Variations des sorcières", sans aucun doute en raison des exigences diaboliques que ces "Études" imposent au pianiste. La composition de l'opus 35 se poursuivit à Vienne pendant l'hiver 1862 – 1863.

Si Brahms contrasta fortement les deux œuvres qui constituent l'opus 21, il s'attaqua dans l'opus 35 à un autre type de problème de continuité: deux volumes de variations

sur le même thème, une fois encore regroupés sous un seul opus. Le fait que le thème est réimprimé au début du Cahier 2 donne à penser qu'il s'agit de deux "œuvres" différentes (pour le Cahier 1, voir le volume 4 de cette série); mais d'autres détails suggèrent qu'il existe une continuité entre les deux cahiers.

L'un des moyens de le mesurer est de considérer la "distance" entre variation et thème. Dans le Cahier 1, Brahms adhère très strictement aux caractéristiques harmoniques du thème de Paganini, particulièrement dans les premières variations. Par contraste, la Variation 1 du Cahier 2 se passe immédiatement de l'un des pivots du thème, le passage à la dominante à la fin de la première moitié: Brahms lui substitue la dominante (sol dièse) de la lointaine tonalité d'ut dièse mineur. C'est comme si, en tant qu'auditeurs, nous étions censé intégrer cet éloignement radical car nous connaissons déjà les prémisses, c'est-à-dire le Cahier 1; et il y a des prémisses, car le passage au sol dièse s'est déjà produit là, dans la variation conclusive (la quatorzième).

Brahms écrivit l'opus 35 en souvenir de son amitié avec le grand pianiste Carl Tausig (1841 – 1871); le manuscrit autographe contient une quinzième variation qui ne fut publiée qu'au moment de la parution du

Rapport critique (*Revisionsbericht*) sur les variations dans la première édition complète des œuvres de Brahms en 1927. Entre temps, la première édition vit le jour en janvier 1866, deux mois après la création de la pièce par Brahms à Zürich, le 25 novembre 1865.

Pièces pour piano, op. 76 no 3 et 4; op. 118 no 1 and 4

Comme mentionné dans le volume 4, l'éventail expressif que Brahms associait au terme "Intermezzo" est extrêmement large, et les quatre pièces portant ce titre extraites ici de deux recueils contribuent à l'illustrer. Les huit pièces de l'opus 76 furent éditées en deux volumes (chacun reprenant deux Intermezzi et deux Capriccios) en mars 1879. Le biographe de Brahms, Max Kalbeck, pensait que les numéros 3 et 4, respectivement en la bémol et en si bémol majeur, avaient peut-être été composés avant 1878, alors que l'ensemble de la série fut achevé dans le courant de l'été de cette année.

Les deux pièces sont fortement marquées par la prédilection de Brahms pour la complexité métrique: la syncope, par exemple, est abondamment utilisée. La Pièce no 4 est d'une harmonieuse forme binaire, avec une répétition de la première moitié et une approche magnifiquement voilée du retour

du matériau introductif dans la seconde.

La Pièce no 3 est une exquise miniature de trente mesures seulement, mais agencées avec une étonnante densité. L'ensemble de la pièce comportant 10 + 5 + 10 + 5 mesures, sa section introductive se termine dans la médiane (ut mineur), puis une section supposément centrale se contente de retourner au matériau introductif, avec des modulations dans la tonique maintenant. La section "B" se risque à un autre début, mais seulement pour une refonte, le rythme devenant maintenant plus ample et passant du 4/4 au 3/2, comme une coda.

Une copie manuscrite des six pièces constituant l'opus 118 (été 1893, éditées avec l'opus 119 en novembre de cette même année) porte le titre, biffé ensuite, de "Clavierstücke[.] Fantasien", dont le dernier terme établit un lien avec l'opus 116 (1892). Comme dans l'opus 116, la succession des pièces de l'opus 118 semble conçue pour donner l'impression d'un ensemble cohérent si elles sont jouées comme une série: elles furent créées en tant que telles à Londres le 7 mars 1894 par Ilona Eibenschütz, mais rien ne permet de dire que Brahms opposa son veto à une exécution sélective, comme sur ce CD.

Les no 1 et 6 se distinguent des autres de la série par leur plus grande complexité formelle

et par la substitution à la structure ternaire des no 2 – 5 d'une forme binaire harmonieuse qui se rapproche même de la forme sonate. Ceci est particulièrement vrai pour le no 1 qui, comme l'opus 76 no 3, se développe dans les limites d'un schéma aux proportions strictes: 10 + 10 + 10 mesures, suivies d'une coda de 12 mesures. Le début est très ambigu sur le plan tonal; en effet, ce n'est qu'à la deuxième double barre, avant la coda, que la tonalité de la mineur est nettement confirmée. Entre temps, la section centrale du no 4 fait échec à l'agitation des sections qui l'entourent et offre un autre exemple du génie brahmsien lorsqu'il s'agit de composer subtilement en canon.

**Danses hongroises, WoO 1 no 1, 3 et 5;
Deux Sarabandes, WoO 5**

Si différentes soient-elles, ces deux sélections peuvent être abordées ensemble du point de vue de Brahms et l'"altérité": d'une part, les traditions populaires hongroises et la musique tzigane (le style hongrois) que Brahms connaissait bien du fait de son amitié avec le violoniste hongrois Ede Reményi avec lequel il partit en tournée en 1853 et, d'autre part, l'historicisme qui se manifeste dans l'intérêt constant qu'il porte aux styles musicaux anciens. Les quatre cahiers de

Danses hongroises furent d'abord composés pour piano à quatre mains; la version pour deux mains parut en mars 1872, et trois de ces danses furent plus tard orchestrées. Comme Brahms disait que ces danses reprenaient des mélodies nationales réellement existantes qu'il avait trouvées et non composées, et qu'il s'était contenté de les "élever au lait et au pain", elles furent éditées en tant que pièces "arrangées" ("gesetzt") et non "composées" ("komponiert") par Brahms.

Les deux Sarabandes furent écrites au début de l'année 1854, puis en janvier – février 1855. Brahms créa la pièce en la mineur en novembre 1855 et Clara Schumann créa l'autre à Vienne en janvier 1856. L'existence de deux Gavottes et de deux Gigues (WoO 3 – 4) datant de la même période fait penser à la conception d'une suite baroque. La pièce en la mineur et l'une des deux Gavottes, allaient avoir une seconde vie dans le mouvement lent du Quintette à cordes no 1, op. 88 (1882); mais les deux Sarabandes ne furent publiées, elles, qu'en décembre 1917.

© 2015 Nicholas Marston

Traduction: Marie-Françoise de Meets

Note de l'interprète

Par quel truchement une œuvre musicale, une

pièce de théâtre ou une sculpture, nous émeut-elle ou nous conduit-elle même à réfléchir? Nous ne quittons pas une salle de concert, un théâtre ou une galerie d'art comme nous y sommes entrés. Notre vie s'en trouve à jamais métamorphosée. Du fait de la beauté et de la nature particulière de la musique, il n'est pas vraiment possible de répondre à la question posée, principalement car les réactions et les opinions de chacun divergent nécessairement. Pour ce qui est de Brahms, les avis diffèrent certes largement; il semble y avoir deux courants de pensée. Cette situation résulte-elle des sentiments qui, historiquement, divisaient les Lisztiens et les Wagnériens de ceux qui partageaient les sympathies du "vieux monde" de Brahms?

Le conflit est évidemment absurde, car Brahms était à sa manière aussi progressiste et innovateur (bien que plus discrètement) que les révolutionnaires de Weimar. Sa musique recèle les phrases les plus subtiles et émouvantes qui, de par son instrumentation, révèlent les merveilles de l'esprit humain. Souvent il y a chez lui une délicate et fragile symbiose de ce qui forme l'essence même de notre expérience de vie. Si sa musique donne vie au piano comme jamais ce ne fut le cas auparavant, avec de grands lavis riches en couleurs et en intensité, l'instrument a sa

part aussi en nous donnant accès à la musique pour y observer des rouages d'une grande magnificence.

Ce projet d'enregistrement est pour moi une chance fabuleuse d'explorer encore et encore l'univers pianistique de ce grand compositeur. Je chéris chaque phrase. J'aime chaque note.

© 2012 Barry Douglas

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Depuis qu'il a remporté la médaille d'or au Concours Tchaïkovsky de Moscou en 1986, le pianiste **Barry Douglas** a développé une importante carrière internationale. En 1999, pour célébrer "la richesse du talent musical irlandais", il a fondé la Camerata Ireland, dont il est toujours le directeur artistique. Il est également directeur artistique du Clandeboye 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, twitter.com/wbarrydouglas

Also available



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



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



Also available



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



CHAN 10857 **Brahms**
Works for Solo Piano, Volume 4
—

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 (571 228) concert grand piano kindly made available by Jesus College Chapel, Cambridge and prepared by Marcel Kunkel of Cambridge Pianoforte

Recording producer Jonathan Cooper

Sound engineer Ralph Couzens

Assistant engineer Robert Gilmour

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue West Road Concert Hall, Cambridge; 12 and 13 April 2015

Front cover Photograph of Barry Douglas © Ekaterina Kraynova

Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (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 10878

JOHANNES BRAHMS

(1833–1897)

WORKS FOR SOLO PIANO VOLUME FIVE

1	Intermezzo, Op. 118 No. 1	1:53
2	Sarabande, WoO 5 posth. No. 1	2:31
3-17	Variations on a Theme by Niccolò Paganini, Op. 35, Book II	10:25
18-29	Variations on an Original Theme, Op. 21 No. 1	16:38
30	Sarabande, WoO 5 posth. No. 2	3:08
31	Scherzo, Op. 4	9:15
32	Intermezzo, Op. 76 No. 3	2:14
33	Intermezzo, Op. 118 No. 4	2:53
34	Hungarian Dance, WoO 1 No. 3	2:23
35	Intermezzo, Op. 76 No. 4	2:08
36-50	Variations on a Hungarian Song, Op. 21 No. 2	6:39
51	Hungarian Dance, WoO 1 No. 1	3:02
52	Hungarian Dance, WoO 1 No. 5	2:24
	TT	67:14

BARRY DOUGLAS PIANO

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

BRAHMS: WORKS FOR SOLO PIANO, VOL. 5 – Douglas

CHANDOS
CHAN 10878

BRAHMS: WORKS FOR SOLO PIANO, VOL. 5 – Douglas

CHANDOS
CHAN 10878

CHANDOS

BRAHMS
WORKS FOR SOLO PIANO

**BARRY
DOUGLAS**

VOLUME SIX

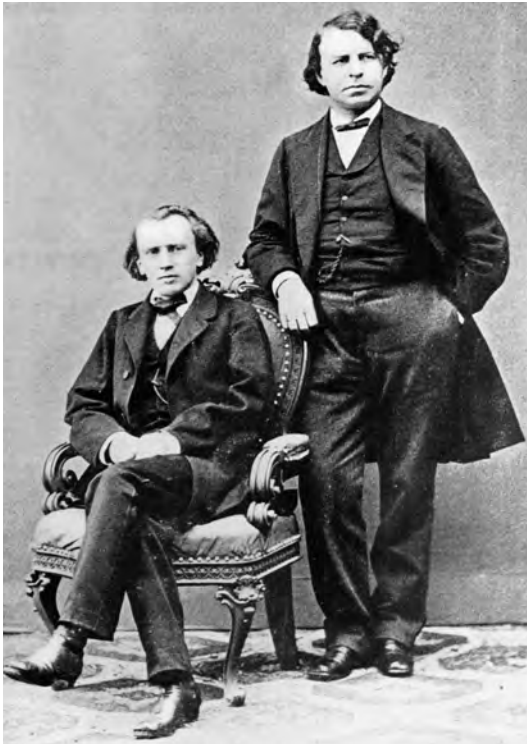


Image Asset Management / AKG Images, London

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

Johannes Brahms (1833 – 1897)

Works for Solo Piano, Volume 6

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

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

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

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

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

Barry Douglas piano

Brahms: Works for Solo Piano, Volume 6

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

Brahms the historicist

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

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

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

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

and on 12 September she expressed her surprise at receiving

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

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

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

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

Brahms the pedagogue; Brahms the arranger

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Brahms the pianist

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

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

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

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

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

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

harmony, seem to belong to a different world.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

© 2016 Nicholas Marston

A note from the performer

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

Of course, the conflict is all a nonsense, as Brahms was in his way as progressive and groundbreaking (albeit more quietly) as the Weimar revolutionaries. His music contains the most subtle and touching phrases which by virtue of his instrumentation reveal the

wonders of the human spirit. His is often a delicate and fragile interweaving of the very essence of our experience of existence. Even though his music makes the piano come alive in ways never before heard, with great washes of colour and strength, the instrument also allows us inside the music to see the workings of things of great beauty and nobility.

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

© 2012 Barry Douglas

Since winning the Gold Medal at the 1986 Tchaikovsky International Piano Competition in Moscow, **Barry Douglas** has established a major international career. In 1999, to celebrate 'the wealth of Irish musical talent', he formed Camerata Ireland, of which he remains Artistic Director. He is also the Artistic Director of the 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 in the control room at the West Road Concert Hall, Cambridge



Barry Douglas

© Eugene Langan

Brahms: Werke für Soloklavier, Teil 6

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

Brahms der Historist

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

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

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

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

und am 12. September schrieb sie:

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

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

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

Brahms der Pädagoge, Brahms der Arrangeur

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Brahms der Pianist

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

© 2016 Nicholas Marston

Übersetzung: Andreas Klatt

Anmerkungen des Interpreten

Was genau an einem Musikstück oder einem Theaterstück oder einer Skulptur ist es, das uns berührt oder sogar zum Nachdenken bringt? Wir verlassen den Konzertsaal, das Theater oder die Kunstgalerie als anderer Mensch. Unser Leben hat sich für immer verändert. Es liegt an der Schönheit und dem speziellen Wesen der Musik, dass man diese Frage nicht wirklich beantworten kann, in erster Linie, weil die Reaktion und Bewertung jedes Einzelnen zwangsläufig unterschiedlich ausfallen werden. In jedem Fall gehen die Meinungen über Brahms weit auseinander. Man könnte fast von zwei verschiedenen Denkrichtungen sprechen. Liegt dieser Umstand in den historischen Gefühlen begründet, welche die Anhänger Liszts und Wagners von jenen trennten, die Brahms' Sympathien für die "Alte Welt" teilten?

Natürlich ist dieser Konflikt eigentlich unsinnig, da Brahms auf seine Art ebenso fortschrittlich und bahnbrechend war wie die Weimarer Revolutionäre (wenngleich weniger augenfällig). Seine Musik birgt die subtilsten und anrührendsten Phrasen, die kraft seiner Instrumentierung die Wunder des menschlichen Geistes offenbaren. Auf feinfühlig und zerbrechliche Art und Weise verwebt er regelrecht den tiefsten Kern der Erfahrung unserer Existenz. Obwohl seine Musik das Klavier in nie zuvor gehörter Manier mit großen Wellen von Farbe und Kraft zum Leben erweckt, erlaubt uns das Instrument auch einen Einblick in das Innere der Musik und zeigt uns das Walten von Dingen voll großer Schönheit und großem Adel.

Dieses Aufnahmeprojekt bietet mir eine fabelhafte Gelegenheit, diesen großen Komponisten am Klavier immer wieder neu zu entdecken. Ich schätze jede Phrase und liebe jeden Ton.

© 2012 Barry Douglas

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Seit er 1986 beim Internationalen Tschaikowsky-Wettbewerb für Klavier in Moskau den ersten Preis gewann, hat **Barry**

Douglas eine bedeutende internationale Laufbahn eingeschlagen. 1999 gründete er in Anerkennung der "Fülle des irischen musikalischen Talents" die Camerata Ireland, deren künstlerische Leitung er auch heute noch innehat. Außerdem ist er künstlerischer Leiter des Clondeboyne Festivals. Als Solist hat er mit Orchestern wie dem London Symphony Orchestra, dem Orchestre philharmonique de Radio France, dem RTÉ National Symphony Orchestra, dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, dem Baltimore Symphony Orchestra, dem Moskauer Philharmonie-Orchester, dem Tonkünstler-Orchester Niederösterreich, dem Hong Kong Philharmonic, dem Tokyo Symphony Orchestra, dem Russischen Nationalorchester und den Sinfonieorchestern von Sydney und Melbourne konzertiert. Außerdem gibt Barry Douglas Klavierabende in ganz Europa, den USA, Russland und Südamerika und trat kürzlich in Sankt Petersburg und Moskau, sowie im Rahmen der St Luke's / BBC Radio 3 Beethoven-Reihe in London auf. Sein Ansehen als Pianist und Dirigent wächst stetig, und er arbeitet regelmäßig mit dem RTÉ National Symphony Orchestra, dem Moskauer Philharmonie-Orchester sowie dem Vancouver Symphony Orchestra

zusammen und debütierte kürzlich
erfolgreich mit der Academy of St Martin in
the Fields sowie dem Orchestra dei Pomeriggi
Musicali, Mailand. Barry Douglas hat im

Laufe seiner Karriere zahlreiche Aufnahmen
eingespielt und ist jetzt exklusiv bei Chandos
unter Vertrag. www.barrydouglas.com,
twitter.com/wbarrydouglas



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

Ralph Couzens

Brahms: Œuvres pour piano seul, volume 6

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

Brahms l'historiciste

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

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

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

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

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

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

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

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

Brahms le pédagogue; Brahms l'arrangeur

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Brahms le pianiste

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

© 2016 Nicholas Marston
Traduction: Marianne Fernée-Lidon

Note de l'interprète

Par quel truchement une œuvre musicale, une pièce de théâtre ou une sculpture, nous émeut-elle ou nous conduit-elle même à réfléchir? Nous ne quittons pas une salle de concert, un théâtre ou une galerie d'art comme nous y sommes entrés. Notre vie s'en trouve à jamais métamorphosée. Du fait de la beauté et de la nature particulière de la musique, il n'est pas vraiment possible de répondre à la question posée, principalement car les réactions et les opinions de chacun divergent nécessairement. Pour ce qui est de Brahms, les avis diffèrent certes largement; il semble y avoir deux courants de pensée. Cette situation résulte-elle des sentiments qui, historiquement, divisaient les Lisztiens et les Wagnériens de ceux qui partageaient les sympathies du "vieux monde" de Brahms?

Le conflit est évidemment absurde, car Brahms était à sa manière aussi progressiste et innovateur (bien que plus discrètement) que les révolutionnaires de Weimar. Sa musique recèle les phrases les plus subtiles et émouvantes qui, de par son instrumentation, révèlent les merveilles de l'esprit humain. Souvent il y a chez lui une délicate et fragile symbiose de ce qui forme l'essence même de notre expérience de vie. Si sa musique donne vie au piano comme jamais ce ne fut le cas

auparavant, avec de grands lavis riches en couleurs et en intensité, l'instrument a sa part aussi en nous donnant accès à la musique pour y observer des rouages d'une grande magnificence.

Ce projet d'enregistrement est pour moi une chance fabuleuse d'explorer encore et encore l'univers pianistique de ce grand compositeur. Je chéris chaque phrase. J'aime chaque note.

© 2012 Barry Douglas

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Depuis qu'il a remporté la médaille d'or au Concours Tchaïkovsky de Moscou en 1986, le pianiste **Barry Douglas** a développé une importante carrière internationale. En 1999, pour célébrer "la richesse du talent musical irlandais", il a fondé la Camerata Ireland, dont il est toujours le directeur artistique. Il est également directeur artistique du Clondeboy Festival. Il s'est produit en soliste avec des orchestres tels que le London Symphony Orchestra, l'Orchestre philharmonique de Radio France, le RTÉ National Symphony Orchestra, le Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, le Baltimore Symphony Orchestra, l'Orchestre philharmonique de Moscou, le Tonkünstler-

Orchester Niederösterreich, le Hong Kong Philharmonic, le Tokyo Symphony Orchestra, l'Orchestre national de Russie et les orchestres symphoniques de Sydney et de Melbourne. Il se produit en récital lors de tournées en Europe, aux États-Unis, en Russie et en Amérique du Sud, et a joué récemment à Saint-Pétersbourg et à Moscou ainsi que dans le cadre de la série Beethoven des St Luke's / BBC Radio 3 à Londres. Tandis que sa réputation de pianiste / chef d'orchestre

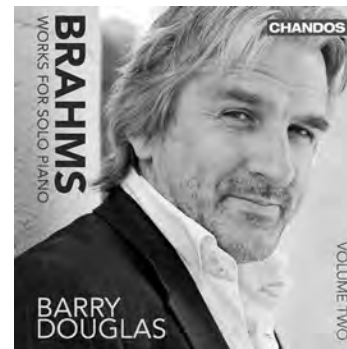
ne cesse de grandir il travaille régulièrement avec le RTÉ National Symphony Orchestra, l'Orchestre philharmonique de Moscou et le Vancouver Symphony Orchestra; récemment il a aussi fait des débuts très acclamés avec l'Academy of St Martin in the Fields et l'Orchestra dei Pomeriggi Musicali à Milan.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

Also available



CHAN 10716

Brahms
Works for Solo Piano, Volume 1



CHAN 10757

Brahms
Works for Solo Piano, Volume 2



Also available



CHAN 10833

Brahms
Works for Solo Piano, Volume 3

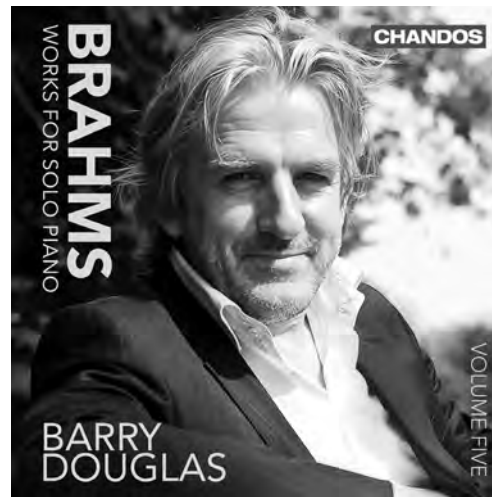


CHAN 10857

Brahms
Works for Solo Piano, Volume 4



Also available



CHAN 10878

Brahms
Works for Solo Piano, Volume 5



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

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

Recording producer Jonathan Cooper

Sound engineer Jonathan Cooper

Assistant engineer Rosanna Fish

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Sue Shortridge

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

Front cover Photograph of Barry Douglas © Eugene Langan

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

Booklet editor Finn S. Gundersen

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

© 2016 Chandos Records Ltd

© 2016 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10903

JOHANNES BRAHMS

(1833–1897)

WORKS FOR SOLO PIANO VOLUME SIX

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

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

BARRY DOUGLAS
PIANO

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

CHANDOS
CHAN 10903

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

CHANDOS
CHAN 10903

JOHANNES BRAHMS

(1833–1897)

COMPLETE WORKS FOR SOLO PIANO

Sonata No. 1, Op. 1 • Sonata No. 2, Op. 2

Scherzo, Op. 4 • Sonata No. 3, Op. 5

Variations on a Theme by Robert Schumann, Op. 9

[Four] Ballades, Op. 10

Theme with Variations (after the second movement
of String Sextet No. 1, Op. 18)

Variations on an Original Theme, Op. 21 No. 1

Variations on a Hungarian Song, Op. 21 No. 2

Variations and Fugue on a Theme by Handel, Op. 24

Variations on a Theme by Niccolò Paganini, Op. 35

Waltzes, Op. 39 • [Eight] Piano Pieces, Op. 76 • Two Rhapsodies, Op. 79

[Seven] Fantasies, Op. 116 • Three Intermezzos, Op. 117

[Six] Piano Pieces, Op. 118 • [Four] Piano Pieces, Op. 119

[Ten] Hungarian Dances for Piano, Two Hands, WoO 1

[Two] Gigues, WoO 4 posth. • [Two] Sarabandes, WoO 5 posth.

Study No. 1. Étude after Fr. Chopin, Anhang Ia No. 1

Study No. 2. Rondo after C.M. von Weber, Anhang Ia No. 1

Study No. 3. Presto after J.S. Bach, Anhang Ia No. 1

Study No. 5. Chaconne by J.S. Bach, Anhang Ia No. 1

Gavotte by Chr. W. Gluck, Anhang Ia No. 2

Canon, Anhang III No. 2 • 'Rakoczy' March, Anhang III No. 10

Country of origin UK	Public Domain
	
0 95115 19512 3	
LC 7038	DDD TT 441:19
Recorded in 24-bit/96 kHz	
Front cover Photograph of Barry Douglas © Ekaterina Kraynova	
<div style="border: 1px solid black; padding: 10px; width: fit-content; margin: 0 auto;"> <p>CD 1: TT 77:38 CD 2: TT 68:35 CD 3: TT 67:26 CD 4: TT 82:57 CD 5: TT 67:14 CD 6: TT 77:29</p> </div>	
BARRY DOUGLAS PIANO	

