

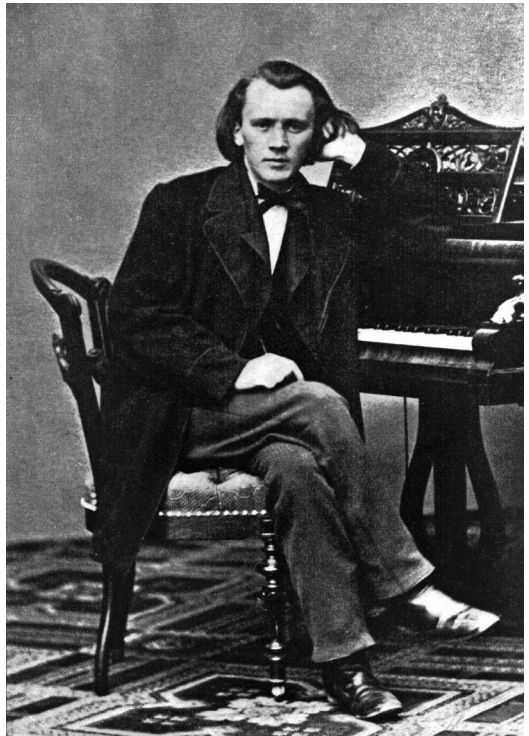
CHANDOS

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
 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> | 5:09 |
| 6 | <p>Rhapsody, Op. 79 No. 2
 in G minor • in g-Moll • en sol mineur
 from Two Rhapsodies
 Elisabeth von Herzogenberg gewidmet
 Molto passionato, ma non troppo allegro</p> | 6:25 |
| 7 | <p>Romance, Op. 118 No. 5
 in F major • in F-Dur • en fa majeur
 from [Six] Piano Pieces
 Andante – Allegretto grazioso – Tempo I</p> | 3:36 |
| 8 | <p>Capriccio, Op. 116 No. 7
 in D minor • in d-Moll • en ré mineur
 from [Seven] Fantasies
 Allegro agitato</p> | 2:21 |

- | | | |
|----|---|-------|
| 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 *Fantasien*, 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 Tröstlers 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 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.



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 Baumgardten & 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 cascasant 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 chagrine 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