

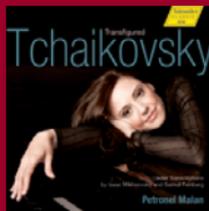
BEREITS ERSCHIENEN



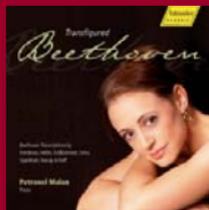
TRANSFIGURED BACH
Transcriptions by Bartók,
Lipatti & Friedman
CD No.: 98.424



TRANSFIGURED MOZART
Transcriptions by Alkan,
Friedman, Glinka, Hummel,
Raff, Reger & Thalberg
CD No.: 98.231



TRANSFIGURED TCHAIKOVSKY
Transcriptions by
Miknovsky & Feinberg
CD No.: 98.640

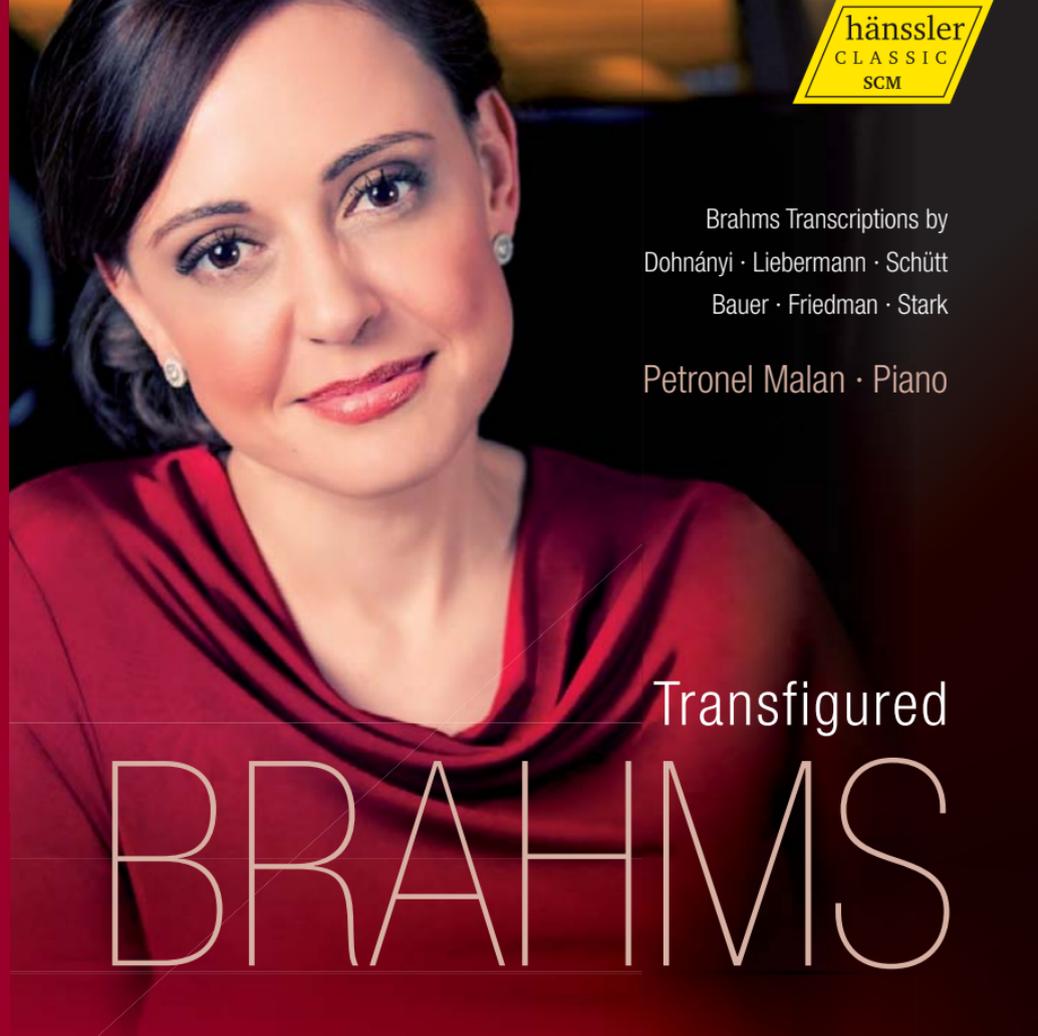


TRANSFIGURED BEETHOVEN
Transcriptions by Friedman,
Heller, Kalkbrenner, Seiss, Sgambati,
Tausig & Raff
CD No.: 98.286

hänssler
CLASSIC
SCM

Brahms Transcriptions by
Dohnányi · Liebermann · Schütt
Bauer · Friedman · Stark

Petronel Malan · Piano



Transfigured
BRAHMS

Unter www.haenssler-classic.de finden Sie eine große Auswahl von über 800 Klassik-CDs und DVDs von hänssler CLASSIC mit Hörbeispielen, Download-Möglichkeiten und Künstlerinformationen.

Enjoy a huge selection of more than 800 classical CDs and DVDs from hänssler classic including listening samples, downloads and artist-related information at www.haenssler-classic.com.



Ernst v. Dohnányi (1877–1960)

1 Waltzer | Waltzes Op.39 8:38

Lowell Liebermann (*1961)

2 Muss es eine Trennung geben |
Must we then once more be parted Op.33 No. 12* 3:54

3 Es tönt ein voller Harfenklang |
The full sound of harps ring out Op.17 No. 1* 3:29

4 An ein Veilchen | To a violet Op.49 No. 2* 4:20

5 Eine gute, gute Nacht | A good, good night Op.59 No. 6* 2:08

Eduard Schütt (1856–1933)

6 Paraphrase über das Wiegenlied |
Paraphrase on the Lullaby Op.49 No.4 6:32

7 Paraphrase über das Lied Vergebliches Ständchen |
Paraphrase on the song Futile Serenade Op.84 No. 4 4:41

Harold Bauer (1873–1951)

Choralvorspiele | Choral preludes Op.122 8:32

8 Nr. 4: Herzlich thut mich erfreuen | My faithful heart rejoices 2:45

9 Nr. 8: Es ist ein Ros entsprungen | A rose breaks into bloom 2:23

10 Nr. 10: Herzlich thut mich verlangen |
My heart is filled with longing 3:24

Ludwig Stark (1831–1884)

Variationen über ein Thema von Joseph Haydn |
Variations on a theme of Joseph Haydn Op.56a* 18:07
Ausgabe für Klavier allein | solo piano version

11 Theme: Chorale St. Anthoni, Andante 2:18

12 Var. 1: Andante con moto 1:17

13 Var. 2: Vivace 1:07

14 Var. 3: Con moto 1:39

15 Var. 4: Andante 1:27

16 Var. 5: Poco Presto 1:01

17 Var. 6: Vivace 1:13

18 Var. 7: Grazioso 3:15

19 Var. 8: Poco presto 0:54

20 Var. 9: Finale – Andante 3:55

Ignaz Friedman (1882–1948)

21 Waltzer | Waltzes Op.39 No. 15 and 2 5:36

Total Time: 66:07

* Weltersteinspielung | World Premier Recording

Höhe: 120 mm

Transfigured Brahms

Der Komponist Johannes Brahms war hin- und hergerissen zwischen der Romantik seiner eigenen Epoche und der Zeitlosigkeit der klassischen Meister. Sein Gefühl für Ästhetik wurde in seinen jungen Jahren durch Autoren der Romantik wie Ludwig Tieck und E.T.A. Hoffmann geprägt. Musikalisch blieb Brahms jedoch konservativ, zog er doch Bach und Beethoven seinen romantischen Zeitgenossen Liszt und Wagner vor. Wahrscheinlich war es diese geteilte Loyalität, die Robert Schumann beeindruckte, als sie sich kennenlernten, und die ihn den zwanzigjährigen Brahms als Künstler feiern ließ, „der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen“ sei.

Schumanns Unterstützung sollte sich zwar als durchaus wertvoll – und gleichzeitig einschüchternd – erweisen, es war jedoch seine Frau, Clara Wieck Schumann, die noch größeren Einfluss auf Brahms' Leben nahm. Bald nachdem sie sich kennengelernt hatten, verliebte sich Brahms unsterblich in Clara, offenbar erwiderte sie seine Gefühle jedoch nie. Nach Roberts Tod gingen die beiden in Güte auseinander, und obwohl sie eng befreundet blieben, verbrachte Brahms, der zeitlebens unver-

heiratet blieb, wie ein Charakter in einem romantischen Roman den Rest seines Lebens voll Sehnsucht nach der von ihm idealisierten Clara. So überrascht es vielleicht nicht, dass die Texte von Brahms' frühen Gesängen und Liedern den Kummer einer verlorenen Liebe oder den Schmerz der Trennung heraufbeschwören. Im Laufe seiner Karriere vollzog sich in Brahms' Stil jedoch eine Wandlung von dieser frühen Romantik hin zu der klassizistischen Abstraktion seiner letzten Instrumentalwerke.

Lieder

Einige der am offenkundigsten romantischen Lieder von Brahms finden sich in einem Zyklus, der auf der *Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence* basiert, Ludwig Tiecks Nacherzählung einer Romanze aus dem fünfzehnten Jahrhundert, die Brahms noch aus seiner Kindheit kannte. Das zwölfte Lied aus diesem Zyklus, „Muss es eine Trennung geben“ (op. 33, Nr. 12, 1868), beschreibt in bewegenden Worten die Bitterkeit der Trennung von einer geliebten Person und wie sogar der Klang einer Hirtenflöte Kummer hervorrufen kann.

Der Text des Chorliedes „Es tönt ein voller Harfenklang“ (op. 17, Nr. 1, 1860), ursprünglich für einen dreiteiligen Frauenchor mit leichter Begleitung einer Harfe und eines Naturhorns geschrieben, beschreibt, wie der Klang einer Harfe durch Heraufbeschwörung einer fortgegangen geliebten Person zu Tränen rühren kann. „An ein Veilchen“ (op. 49, Nr. 2, 1868) ist ein kleines volkstümliches Lied, in dem der Erzähler eine Blume darum bittet, seine Tränen vor der entfremdeten Geliebten zu verbergen. Das auf einer deutschen Übersetzung eines russischen Gedichts beruhende „Eine gute, gute Nacht“ (op. 59, Nr. 6, 1873), beschreibt die Verzweiflung eines Mannes, dessen Bemühungen durch diese vier kleinen Worte aus dem Munde des Objekts seiner Zuneigung ein plötzliches Ende finden.

2004 vereinte der amerikanische Komponist Lowell Liebermann (*1961) diese vier Lieder in einer Bearbeitung für Soloklavier, der er den Titel *Four Etudes on Brahms Songs* (Vier Etüden über Brahms-Lieder) gab (op. 88). Liebermann, der selbst Pianist ist, hat ausgiebig für das Instrument komponiert. Sein eigener musikalischer Stil ist fest in der Vergangenheit verwurzelt, was beispielsweise in Werken wie *Rhapsody on a Theme of Paganini*

(Rhapsodie über ein Thema von Paganini) und *Variations on a Theme of Mozart* (Variationen über ein Thema von Mozart) zum Ausdruck kommt. Liebermanns Interesse an Brahms ist jedoch eher persönlicher Natur: Er arrangierte diese vier Lieder, um sich die Gelegenheit zu geben, sie selbst zu spielen. Die Gesangslinien und Begleitungen sind in Anerkennung des komplizierten harmonischen Unterbaus von Brahms' trügerisch einfachen Liedern nahtlos in die Bearbeitungen eingebunden.

Der Großteil des Liedtextes von Brahms' möglicherweise berühmtester Komposition von allen, seinem *Wiegenlied* (op. 49, Nr. 4), stammt aus der von Achim von Arnim und Clemens Brentano zusammengetragenen Sammlung von Volksliedtexten *Des Knaben Wunderhorn*. Brahms schrieb dieses kleine Lied in den späten 60er Jahren des 19. Jahrhunderts für seine Freundin Bertha Faber anlässlich der Geburt ihres zweiten Kindes. Jahre zuvor hatte Brahms Gefühle für Bertha entwickelt, und auch das kommt in dem Wiegenlied zum Tragen: Die Gegenmelodie, ursprünglich in der Klavierbegleitung, ist eine Reminiszenz an ein Lied, das sie Brahms einst vorgesungen hatte.

Ein weiteres der bekanntesten Lieder von Brahms, *Vergebliches Ständchen* (op. 84, Nr. 4), ist ein Miniaturdrama, das sich zwischen zwei Personen abspielt. Ein Mann bringt der Frau, die er liebt, ein Ständchen unter ihrem Fenster in der Hoffnung, dass sie ihn hereinlassen möge; die misstrauische Frau weist ihn jedoch spielesch, aber herausfordernd ab, selbst als er einwendet, dass er in der eisigen Nacht erfrieren wird. Das Lied ist strophisch, d.h. beide Charaktere verwenden dieselbe Melodie, wobei sie nur durch eine geringfügige Verlagerung von Klang und Tonfall unterschieden werden. 1898 bediente sich der russische Pianist und Dirigent Eduard Schütt (1856–1933), ein ehemaliger Schüler Anton Rubinsteins am St. Petersburger Konservatorium, dieser beiden berühmten Lieder als Grundlage für zwei figurierte Konzertparaphrasen.

Sechzehn Walzer op. 39

Während des langen Schaffensprozesses an seinem *Deutschen Requiem* lenkte Brahms sich häufig durch die Komposition anderer, kleinerer Stücke ab. Wohl keines dieser Stücke stellt einen größeren Kontrast zu dem imposanten *Requiem* dar als dieser Zyklus von sechzehn kurzen Wal-

zern für vierhändiges Klavier, die Brahms 1865 schnell herunterschrieb. Diese Walzer waren eine Art Huldigung an Brahms' neue Wahlheimat Wien, sie klangen jedoch keinesfalls wie die modernen Walzer von Johann Strauss (Sohn), dessen *An der schönen blauen Donau* nur zwei Jahre später erscheinen sollte. Sie waren vielmehr ein Blick in die musikalische Vergangenheit und erinnerten an die zweiteiligen Walzer von Franz Schubert. Als Brahms sie als sein Opus 39 veröffentlichte, widmete er diese Walzer Wiens berühmtestem Musikkritiker, Eduard Hanslick. Seine Notiz an Hanslick ist eine perfekte Zusammenfassung des genialen Charakters der Musik: „Ich dachte an Wien, an die schönen Mädchen, mit denen Du vierhändig spielst, an Dich selbst, den Liebhaber von derlei, den guten Freund und was nicht.“

Später arrangierte Brahms diese vierhändigen Walzer in zwei verschiedenen Versionen – einer einfachen und einer schwierigen – für Soloklavier, sie inspirierten jedoch auch andere Komponisten. 1923 veröffentlichte der polnische Klaviervirtuose Ignaz Friedman (1882–1948) seine eigene Bearbeitung für Soloklavier des berühmtesten Walzers aus Opus 39, die Nr. 15, in den er den Walzer Nr. 2 in E-Dur einfügte. Im folgenden Jahrzehnt

komponierte der ungarische Komponist Ernst von Dohnányi (1877–1960) eine erweiterte virtuose Paraphrase mehrerer dieser Walzer für Soloklavier, die er 1938 veröffentlichte, als er Direktor der Budapester Musikakademie war. Was Dohnányis eigenen musikalischen Stil angeht, so hatte er Brahms viel zu verdanken, und seine Paraphrase, in der die Walzer auf neuartige Weise gegenübergestellt werden und zu einer bravourösen Coda führen, stellt eine Huldigung an den Meister dar. Friedmans Bearbeitung wiederum vermengt Brahms' Melodien mit seinen eigenen charakteristischen harmonischen Experimenten.

Haydn-Variationen op. 56a

In den 1870er Jahren, nachdem die erfolgreiche Premiere des *Deutschen Requiems* hinter ihm lag, gab es noch ein einziges musikalisches Genre, das Brahms zu meistern hatte: die Sinfonie. Vorgeblich lag das daran, dass Brahms sich durch die häufigen Vergleiche mit Beethoven unter Druck gesetzt fühlte; so äußerte er bekanntermaßen gegenüber einem Freund: „Du hast keinen Begriff davon, wie es unsereinem zumute ist, wenn er immer so einen Riesen hinter sich marschieren hört.“ Insofern scheint Brahms jedoch Zweifel an seinen

Fähigkeiten als Orchestrator gehabt zu haben. Als ein Freund ihm 1873 eine kurze Choralmelodie zeigte, die für eine Komposition von Joseph Haydn gehalten wurde, sah Brahms eine Gelegenheit, sein Defizit auszuräumen. Er komponierte einen Satz vierhändiger Klaviervariationen über die Melodie und arrangierte die Variationen dann in einem innovativen Geniestreich für großes Orchester. Beide Versionen veröffentlichte er als op. 56b bzw. 56a.

Für Brahms waren die *Haydn-Variationen* ein Wendepunkt: Sie waren seine letzte groß angelegte Komposition für Klavier und sollten Vorboten seiner vier Sinfonien sein. Das Thema beruht auf dem sogenannten „St.-Antoni-Choral“, einer einfachen, jedoch metrisch unregelmäßigen Melodie, von der man lange Zeit annahm, dass sie von Haydn komponiert worden sei (und die sogar in Hobokens Katalog als Hob. II:46 aufgeführt war), was heute jedoch bezweifelt wird. Diese Kontroverse lenkt jedoch in keiner Weise von der Raffiniertheit der Brahms'schen Variationen ab, die aus dem für das 18. Jahrhundert typischen einfachen Holzbläsersatz hervorgehen und in einem mitreißenden Finale gipfeln. Im Jahr 1881, nur acht Jahre nach der Orchesterpremiere des Stücks mit den Wiener Philharmonikern unter der Leitung

von Brahms, schuf der Stuttgarter Musikprofessor Ludwig Stark (1831–1884) einen anspruchsvollen Auszug der Dirigierpartitur für Soloklavier, wobei er sich jedoch an den Geist des Originals hielt.

Choralvorspiele op. 122

Im Frühjahr 1896 brach Brahms' letztes Lebensjahr an. Er litt an Krebs, dem er schließlich auch erlag. Viele seiner Freunde waren bereits nicht mehr da, und im Mai 1896 traf ihn der härteste Schlag, als Clara Schumann verstarb. Nach ihrem Tod vollendete der sichtlich am Boden zerstörte Brahms nur zwei Werke, die interessanterweise, obwohl er zeitlebens Agnostiker gewesen war, beide deutliche religiöse Untertöne aufwiesen. Das waren seine *Vier ernsten Gesänge*, op. 121, mit biblischen Texten und einer Reihe kurzer Präludien, die auf lutherischen Choralmelodien aufbauten. Die elf Choralvorspiele waren seit den 1850er Jahren Brahms' erste Kompositionen für Orgel. In seiner Laufbahn als Dirigent hatte Brahms sich für die Musik Johann Sebastian Bachs engagiert, und so ist es völlig angemessen, dass Bachs Einfluss in diesen letzten Werken offenkundig wird.

Gleichzeitig sind diese Präludien zutiefst persönlich und waren vielleicht nie zur Veröffentlichung bestimmt. Sie erschienen erst 1902, als sie posthum als sein Opus 122 veröffentlicht wurden. Einige Jahre später bearbeitete der in England geborene Pianist Harold Bauer (1873–1951), der später in den Vereinigten Staaten an der Manhattan School of Music lehrte, originalgetreu drei dieser Präludien für die Orgel. Unter anderem bearbeitete Bauer die Präludien Nr. 4 („Herzlich thut mich erfreuen“), Nr. 8 („Es ist ein Ros entsprungen“) und Nr. 10 („Herzlich thut mich verlangen“) – ein Titel, der vielleicht für Brahms selbst angemessen ist.

Jason S. Heilman

Petronel Malan

Petronel Malan lebt eine Vollzeitleistungskarriere als Solistin, Konzert- und Kammermusikerin. Nachdem sie mehrere Goldmedaillen bei Klavierwettbewerben auf der ganzen Welt gewonnen hatte, ist sie in Nord- und Südamerika sowie in Europa und Afrika aufgetreten. Zu ihren Mentoren zählen Adolph Hallis, Steven de Groot und Earl Wild.

Ihre Aufnahmen wurden für zahlreiche Preise nominiert, einschließlich dreier Grammy Awards in der Kategorie „Best instrumental solo album.“ Sie erhielt auch den „The American Prize of Excellence in the Arts.“

Obwohl sie in den USA lebt, verbindet Petronel Malan weiterhin starke Bande mit

ihrem Geburtsland Südafrika. Sie erhielt den „Rapport/City Press Prestige Award“ als eine der „10 inspirierendsten Frauen in Südafrika“ und sie erschien auf Titelseiten von Magazinen, in Modestrecken und Dokumentarfilmen. Ihre Bühnenkleidung wird von den führenden südafrikanischen Designern entworfen. Sie ist eine Fürsprecherin und Förderin der klassischen Musik an Schulen. Musikstipendien werden jährlich in ihrem Namen an vielversprechende junge Musiker vergeben.

Weitere Informationen finden Sie auf petronelmalan.com

Frau Malan ist Blüthner-Künstlerin und verwendet ausschließlich Pianos dieses Herstellers für ihre Aufnahmen.



FOTO: ACE A. MINDIETA

Transfigured Brahms

Johannes Brahms was a composer torn between the romanticism of his own era and the timelessness of the classical masters. As a young man, his aesthetic sensibilities had been shaped by romantic authors like Ludwig Tieck and E.T.A. Hoffmann. Yet, musically, Brahms remained conservative, preferring Bach and Beethoven over his romantic contemporaries Liszt and Wagner. It was likely this divided loyalty that impressed Robert Schumann upon their meeting, leading him to hail the twenty-year-old Brahms as the artist destined to “give ultimate expression to the era.”

But as valuable – and as daunting – as Schumann’s endorsement would prove to be, it was his wife, Clara Wieck-Schumann, who had an even greater impact on Brahms’s life. Soon after their meeting, Brahms became infatuated with Clara, but she apparently never reciprocated his feelings. After Robert’s death, the two parted amicably, and although they remained intimate friends, Brahms, like a character in a romantic novel, spent the rest of his solitary life yearning for his idealized Clara. It is perhaps not surprising, then, that Brahms’s early songs and Lieder tended to feature lyrics that evoke the sorrow of

lost love, or the pain of separation. Over the course of his career, however, Brahms’s style moved away from this early romanticism and towards the neoclassical abstraction of his final instrumental works.

Lieder

Some of Brahms’s most overtly romantic Lieder can be found in the cycle based on the *Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence* (“Love story of the beautiful Magelone and Count Peter of Provence”), Ludwig Tieck’s retelling of a fifteenth-century romance, which Brahms had known since childhood. The twelfth song from this cycle, “Muss es eine Trennung geben” (“Must there be a parting,” Op.33 No. 12, 1868), poignantly describes the bitterness of separation from a lover, noting how even the sounds of a shepherd’s flute can inspire grief.

The choral song “Es tönt ein voller Harfenklang” (“The full sound of a harp resounds,” Op.17 No. 1, 1860), originally written for a three-part women’s chorus lightly accompanied by a harp and natural horn, features a text describing how the sound of a harp can bring one to tears by evoking a departed lover. “An ein Veilchen”

(“To a violet,” Op.49 No. 2, 1868) is a little folk-like song in which the narrator begs a flower to hide his tears from his estranged beloved. Finally, “Eine gute, gute Nacht” (“A good, good night,” Op.59 No. 6, 1873), based on a German translation of a Russian poem, describes a man’s despair having his efforts cut short by those four little words from the object of his affection.

In 2004, the American composer Lowell Liebermann (*1961) brought these four songs together in a solo piano arrangement he titled *Four Etudes on Brahms Songs*, Op.88. A pianist himself, Liebermann has composed extensively for the instrument. His own musical style has firm roots in the past, as exemplified by such works as his *Rhapsody on a Theme of Paganini* and *Variations on a Theme of Mozart*. Liebermann’s interest in Brahms is more personal, however: he arranged these four songs so that he might have the opportunity to play them for himself. The arrangements integrate the vocal lines and accompaniments seamlessly, in homage to the intricate harmonic underpinnings of Brahms’s deceptively simple songs.

Perhaps Brahms’s most famous composition of any kind, his *Wiegenlied* (“Lullaby,” Op.49 No. 4) takes its lyrics mostly

from Arnim and Brentano’s collection of folk poetry, *Des Knaben Wunderhorn*. Brahms wrote this little song in the late 1860s for his friend, Bertha Faber, on the birth of her second child. Years earlier, Brahms had had feelings for Bertha, and the lullaby commemorates this as well: the countermelody, originally in the piano accompaniment, recalls a song she once sang to Brahms.

Another of Brahms’s most famous songs, the *Vergebliches Ständchen* (“Futile Serenade”, Op.84 No. 4), is a miniature drama between two characters. A man serenades at the window of the woman he loves in the hopes she might let him in, but the wary woman playfully but defiantly refuses him, even as he pleads that he will freeze in the icy night. The song is strophic, so both characters use the same music, with only a gentle shift in tone and inflection distinguishing them. In 1898, the Russian pianist and conductor Eduard Schütt (1856–1933), a former student of Anton Rubinstein at the Saint Petersburg Conservatory, drew upon these two famous *Lieder* as the basis of a pair of florid concert paraphrases.

Sixteen Waltzes, Op.39

During the long process of completing his *German Requiem*, Brahms frequently distracted himself by composing other, smaller pieces. Perhaps none of these pieces stands in greater contrast to the imposing *Requiem* than the set of sixteen short waltzes for piano four hands that Brahms dashed off in 1865. These waltzes were a kind of homage to Brahms's newly adopted hometown of Vienna, but they sounded nothing like the modern waltzes of Johann Strauss II, whose *On the Beautiful Blue Danube* would appear just two years later. Rather, they looked into the musical past, recalling the two-part waltzes of Franz Schubert. When he published them as his opus 39, Brahms dedicated these waltzes to Vienna's most prominent music critic, Eduard Hanslick. His note to Hanslick perfectly sums up the music's genial character: "I was thinking of Vienna, of the pretty girls with whom you play four-hands, of you yourself, the lover of all that, the good friend and what not."

Brahms later arranged these four-hand waltzes for solo piano in two different versions – easy and difficult – but they would inspire other composers as well. In 1923, the Polish piano virtuoso Ignaz Friedman

(1882–1948) published his own solo piano arrangement of the most famous of the opus 39 waltzes, No. 15, which he interpolated with the E Major waltz No. 2. The following decade, the Hungarian composer Ernst von Dohnányi (1877–1960) composed an extended, virtuosic paraphrase on several of these waltzes for solo piano, which he published in 1938, while he was serving as director of the Budapest Academy of Music. Dohnányi's own musical style owed an extensive debt to Brahms, and his paraphrase presents an homage to the master while juxtaposing the waltzes in new ways, leading to a flashy coda. Friedman's arrangement, on the other hand, blends Brahms's melodies with his own distinctive harmonic experimentation.

Haydn Variations, Op.56a

By the 1870s, with the successful premiere of *A German Requiem* behind him, there was still one musical genre Brahms had yet to master: the symphony. Ostensibly, this was because Brahms felt pressure from the frequent comparisons to Beethoven – he famously told a friend "You have no idea what it's like to hear the footsteps of a giant like that behind you." But more pri-

vately, Brahms seems to have had doubts about his skill as an orchestrator. In 1873, when a friend showed him a short chorale tune thought to have been composed by Joseph Haydn, Brahms saw an opportunity to remedy his deficit. He composed a set of four-hand piano variations on the tune, then, in an innovative masterstroke, he arranged the variations for full orchestra, publishing both versions as Op.56b and 56a, respectively.

For Brahms, the Haydn Variations represented a turning point: it was his last large-scale composition for piano, and it would herald the creation of his four symphonies. The theme is based on the so-called "St. Antoni Chorale", a simple yet metrically irregular melody that was long believed to have been composed by Haydn (and was even listed in Hoboken's catalogue as Hob. II:46) but now is considered doubtful. This controversy does not detract in any way from the cleverness of Brahms's variations, however, which emerge from the simple eighteenth-century setting of the theme in the woodwinds and culminate in a sweeping finale. In 1881, just eight years after the piece's orchestral premiere with the Vienna Philharmonic under Brahms's direction, the Stuttgart-based music professor Ludwig Stark (1831–1884) created

a challenging yet faithful reduction of the full score for solo piano.

Chorale Preludes, Op.122

By the spring of 1896, Brahms was entering his last year, suffering from the cancer that would ultimately claim his life. Many of his friends were already gone, and in May 1896, the final blow came when Clara Schumann passed away. After her death, a clearly devastated Brahms completed only two works – and, interestingly for the lifelong agnostic, both had significant religious overtones. These were his "Four Serious Songs", Op.121, with biblical texts, and a set of short preludes based on Lutheran chorale tunes. The eleven chorale preludes were Brahms's first compositions for the organ since the 1850s. As a conductor, Brahms had spent his career championing the music of Johann Sebastian Bach, so it is altogether fitting that Bach's influence is palpable in these last works.

At the same time, these preludes are deeply personal, and may have never been meant for publication. They did not appear in print until 1902, when they were published posthumously as his opus 122. Some years later, the English-born pian-

ist Harold Bauer (1873–1951), who later taught in the United States at the Manhattan School of Music, faithfully transcribed three of these preludes for the organ. Bauer's transcriptions include Preludes No. 4, "Herzlich thut mich erfreuen" ("My faithful heart rejoices"); No. 8, "Es ist ein Ros entsprungen" (known as "Lo how a rose e'er blooming"); and No. 10, "Herzlich thut mich verlangen" ("My heart is filled with longing") – a title perhaps befitting Brahms himself.

Jason S. Heilman

Petronel Malan

Petronel Malan maintains a full-time performing career as soloist, recitalist and chamber musician. After being awarded several gold medals in piano competitions across the world, she has performed across the Americas, Europe, and Africa. Her mentors have included Adolph Hallis, Steven de Groote and Earl Wild.

Her recordings have been nominated for numerous awards, including three Grammy Awards for "Best instrumental solo album." She also received "The American Prize of excellence in the Arts."

Although residing in the United States, Ms. Malan continues strong ties to her native country South Africa. She received the "Rapport/City Press Prestige Award" as one of the '10 Most Inspirational Women in South Africa' and has appeared on magazine covers, fashion spreads and documentary films. Her stage wardrobe is designed by the foremost South African designers. A frequent speaker and promoter for classical music in schools, music scholarships in her name are awarded annually to promising young musicians.

For more information, please visit
petronelmalan.com

Ms. Malan is a Blüthner Artist and uses these pianos exclusively for her recordings.

Mit Unterstützung von
With generous support by:



Aufnahme | Recording

10./11.05.2015, Leipzig

Tonschnitt | Sound Editing

Christian Jaeger

Tonmeister | Artistic Director

Christopher Tarnow, GENUIN recording group

Ausführender Produzent | Executive Producer

Dr. Sören Meyer-Eller

Einführungstext | Programme notes

Jason S. Heilman

Redaktion | Editing hänssler CLASSIC

Design Claudia Mayerle

Satz | Typesetting Wolfgang During

Fotos | Photographs

Cover, Inlay: © Mike Robison;
Booklet Seite | Page 9: © Ace A. Mindieta

Übersetzung | Translation

Dr. Miguel Carazo & Associates