

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 of the camera 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 | <p>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</p> | 6:48 |
| 2 | <p>Ballade, Op. 118 No. 3
in G minor • in g-Moll • en sol mineur
from [Six] Piano Pieces
Allegro energico</p> | 3:10 |
| 3 | <p>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</p> | 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 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 umfängen.

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.

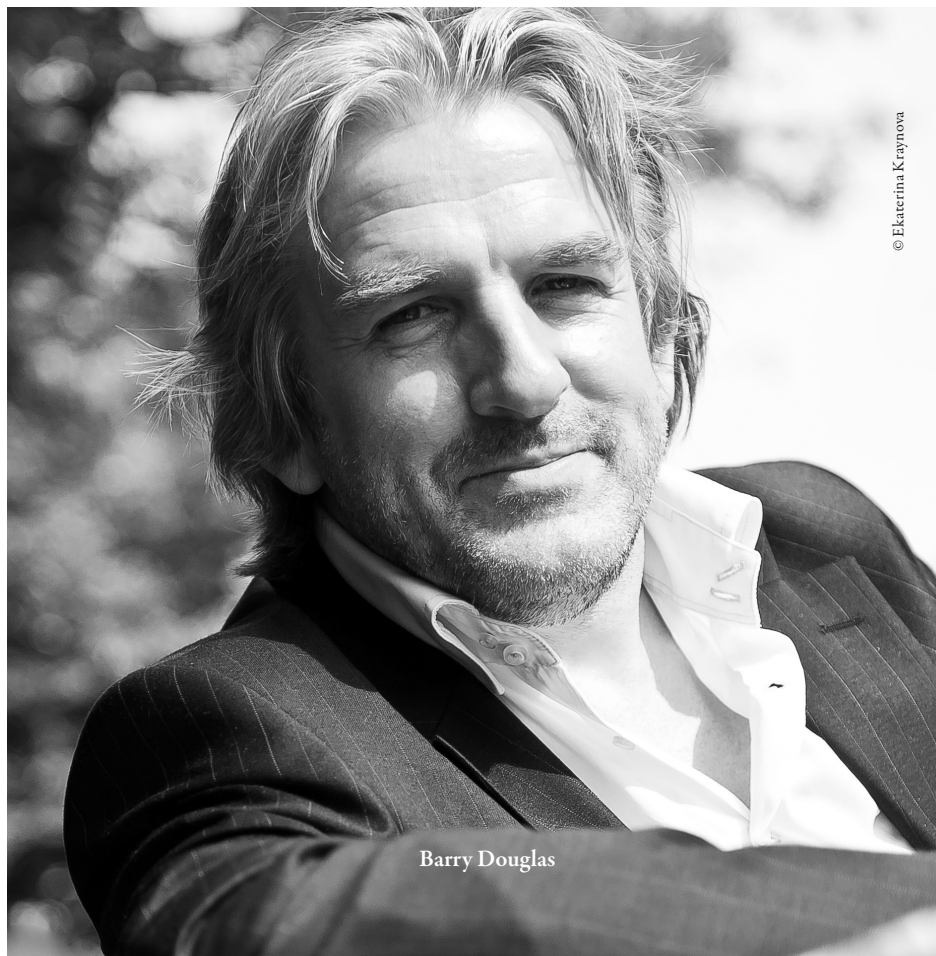
© 2013 Barry Douglas

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 Kravtsova

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



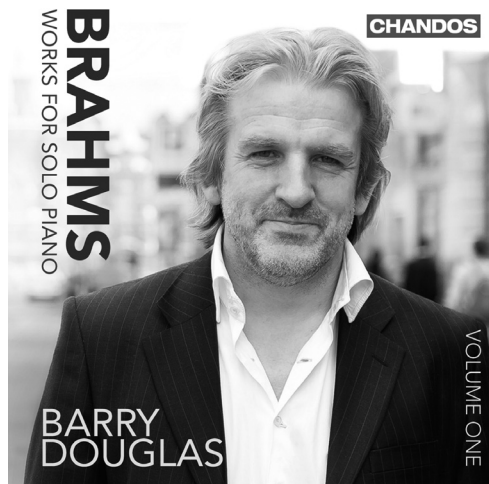
CHAN 10669

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