



JOHANNES BRAHMS

VARIATIONS, OP. 21 NO. 2

PIANO PIECES, OPP. 76 & 118

WALTZES, OP. 39

JONATHAN PLOWRIGHT

BRAHMS, JOHANNES (1833–97)

VARIATIONS ON A HUNGARIAN MELODY, Op. 21 No. 2 (1853)

7'47

- [1] Thema. *Allegro* 0'15 [2] Variation I 0'17 [3] Variation II 0'16
- [4] Variation III 0'14 [5] Variation IV 0'17
- [6] Variation V. *Con espressione* 0'22 [7] Variation VI 0'20
- [8] Variation VII. *Poco più lento, dolce espressivo. Quasi pizzicato* 0'31
- [9] Variation VIII. *Ancora un poco più lento. Espressivo, dolce* 0'41
- [10] Variation IX. *Dolce* 0'29 [11] Variation X. *Legato, dolce* 0'18
- [12] Variation XI. *Dolce* 0'18 [13] Variation XII. *Espressivo* 0'17
- [14] Variation XIII. *Con forza* 0'22
- [15] *Allegro (il doppio movimento) — Tempo I più animato* 2'37

PIANO PIECES, Op. 76 (1878)

27'36

- [16] 1. Capriccio in F sharp minor. *Un poco agitato* 3'43
- [17] 2. Capriccio in B minor. *Allegretto non troppo* 3'47
- [18] 3. Intermezzo in A flat major. *Grazioso* 2'43
- [19] 4. Intermezzo in B flat major. *Allegretto grazioso* 1'50
- [20] 5. Capriccio in C sharp minor. *Agitato, ma non troppo presto* 2'55
- [21] 6. Intermezzo in A major. *Andante con moto* 4'05
- [22] 7. Intermezzo in A minor. *Moderato semplice* 4'09
- [23] 8. Capriccio in C major. *Grazioso ed un poco vivace* 3'47

WALTZES, Op. 39 (1865)

20'10

- [24] No. 1 in B major. *Tempo giusto* 0'45 [25] No. 2 in E major. *Dolce* 1'15
[26] No. 3 in G sharp minor. *Dolce* 0'46 [27] No. 4 in E minor. *Poco sostenuto* 1'14
[28] No. 5 in E major. *Grazioso* 1'37 [29] No. 6 in C sharp major. *Vivace* 0'56
[30] No. 7 in C sharp minor. *Poco più andante* 2'26
[31] No. 8 in B flat major. *Dolce, sotto voce* 1'24
[32] No. 9 in D minor. *Espressivo* 1'15 [33] No. 10 in G major. *Poco scherzando* 0'32
[34] No. 11 in B minor 1'17 [35] No. 12 in E major 2'30 [36] No. 13 in B major 0'37
[37] No. 14 in G sharp minor 1'20 [38] No. 15 in A flat major 1'15
[39] No. 16 in C sharp minor 0'54

PIANO PIECES, Op. 118 (1892)

24'40

- [40] 1. Intermezzo in A minor. *Allegro non assai, ma molto appassionato* 1'46
[41] 2. Intermezzo in A major. *Andante teneramente* 6'35
[42] 3. Ballade in G minor. *Allegro energico* 3'27
[43] 4. Intermezzo in F minor. *Allegretto un poco agitato* 2'25
[44] 5. Romance in F major. *Andante – Allegretto grazioso – Tempo I* 4'26
[45] 6. Intermezzo in E flat minor. *Andante, largo e mesto* 5'38

TT: 81'19

JONATHAN PLOWRIGHT *piano*

The classic gaffe, ‘what are Brahms?’ (lovingly quoted by Denis Matthews in his monograph on the piano music) prompts another question: ‘who was Brahms?’ Like many great composers he has been denigrated by some and deified by others. For Schumann, Brahms was ‘he that should come’ and for his wife Clara he was in his earliest works ‘an eagle who has spread his wings’. Later, for Schoenberg, he was ‘Brahms the Progressive’, who ‘did not live on inherited fortune; he made one of his own’. Such praise was, however, countered by much witty and savage invective. For Hugo Wolf the Second Piano Concerto was ‘the nutritional equivalent of window glass, cork stoppers, stove pipes and the like’, and Brahms himself ‘could never rise above the mediocre’, his ‘language of the most intensive musical impotence’. Lastly and most viciously of all, Tchaikovsky’s exclamation, ‘What a giftless bastard!... in comparison with him, Raff is a giant, not to speak of Rubinstein...’ Pianists as well as composers can be idiosyncratic judges: Horowitz dismissed Brahms as ‘long-winded’ and ‘not my kind of music’, disliking a relative opacity far removed from the glittering showpieces at the heart of his repertoire.

Such controversy arises from the Janus-like nature of Brahms’s genius. Neither Classic nor Romantic, he looks over his shoulder to the past (to Beethoven in particular) and ahead to the future, to Debussy’s seemingly revolutionary and not so distant impressionism.

Jonathan Plowright opens the third volume of his Brahms cycle with the *Variations on a Hungarian Melody*, Op.21 No.2, music which need detain us less than the other sets (on an Original Theme, on a theme by Schumann and, more opulently, on themes by Handel and Paganini). Brahms’s fascination with Hungarian gypsy music stems from his friendship and collaboration with the violinist Eduard Reményi, finding a flamboyant outlet in the *Hungarian Dances* and most of all in

the ‘Rondo alla zingarese’ from the G minor Piano Quartet, Op. 25. Such relaxation, such letting down of hair, was viewed by those with unsmiling faces as an unwarrantable concession to popular taste; a case of the great Panjandrum gone frivolous. Certainly the *Variations on a Hungarian Melody* are a departure from all possible seriousness and, if Variations 9–11 recall the more seemly and introverted world of the earlier Op. 21 No. 1 *Variations on an Original Theme*, Variation 12 is exuberantly virtuosic leading to the reckless *Allegro* of Variation 13, a race-away coda and a final return to the brazen and assertive opening of the work.

The sixteen **Waltzes**, too, prompted the raising of eyebrows. Thus, ‘the serious, taciturn Brahms, the true disciple of Schumann and north German Protestant writes Waltzes!’ (Eduard Hanslick). As it is the Waltzes are sheer delight, particularly since for the most part and unlike the monstrous demands of, for example, the *Paganini Variations*, they are written within the range of the gifted amateur pianist. (Consciously targeting a wider market, Brahms composed them for piano four hands and subsequently made no less than two arrangements for solo piano of the entire set – one of which was a simplified version.) Yet they would not be by Brahms if they were not richly inclusive, ranging from the unapologetic extroversion of No. 1 to the scintillating verve (complete with leaping gazelle-like figuration) of No. 6 and the pained inwardness of No. 7. The harmonic fullness of No. 8 is qualified by the left hand’s light *staccato* with a rest at the centre of each beat. No. 15 in A flat, made popular as a much beloved encore by Myra Hess, gives us Brahms at his most benign and least equivocal, its soothing progression magically extended and decorated in its final bars; a delicious surprise. The final waltz, No. 16, ends quietly and inconclusively, leaving the listener in a limbo, his anticipation of what is to follow teasingly frustrated. Throughout these magical and underestimated works assertion and inwardness vie for attention, recreating in a novel and endlessly inventive way a popular and familiar genre.

With the **Op. 76** *Capricci* and *Intermezzi* we enter another world, one of the greatest rhythmic intricacy, a bold harmonic language and with terse and elliptical thematic transformations. The opus number is misleadingly separated from the later and similar companion works of Opp. 116–119 by the Op. 79 Rhapsodies, music that temporarily returns us to Brahms's early, more hectoring and rhetorical manner. The first Capriccio in F sharp minor, a four page epic in miniature, is living and vital proof of the dictum, 'it is when working within limits that genius declares itself'. Clara Schumann found it 'horribly difficult, but so wonderful, so intimate and wistful that, when I play it, my heart becomes quite blissful and melancholy'. The smouldering start blazes into an uproar within a mere eleven bars and the following relative calm is more questioning than assuaging. Restless and refusing all equanimity, the figuration here is similar in outline to the Ballade in B major, the last of the Four Ballades, Op. 10, but it is emphatically in the minor rather than major key. This is then treated to augmentation and inversion, and to a syncopation at once vivid and introspective. The final bars, with their receding thunder, deny all easy resolution, suggesting a dark region of Brahms's always uncertain nature. The following B minor Capriccio's lilting charm may seem free from such clouded poetry but even here there are fluctuating mood-swings, the central *più tranquillo espressivo* followed by a variation on the pattering figuration and a chromaticism bringing in once more a touch of anxiety. There is a more settled sense of Elysium in the following Intermezzo in A flat major. Here the gently arpeggiated left hand tracery creates a rustling luminous magic, something quickly modified in No. 4 where a pleading idea is set against a sterner reply, a true instance of question and answer. No. 5 is a power-house of, once again, engulfing storms, of an elemental conflict of duple and triple rhythms and yet another instance of Brahms's love of syncopation, dramatic and modern even by his standards. A final explosion of pent-up energy and a surge across the keyboard looks ahead to the final bars of the *Allegro appassionato* from the Second Piano Concerto. Calmer waters

are reached in No. 6 though syncopation is as marked as ever, a feature increasingly observed in the bleak and wintry music of No. 7. How difficult to resist adding that for the dazzling if eccentric Glenn Gould No. 6 is a Prokofiev-like scherzo, a perverse change from Brahms's intended serenity. Brahms's initial reluctance to include the final Capriccio in C major in the set may seem odd until you consider how its soaring exultance triumphantly erases all former unease, a banishing of nostalgia and regret alien to the overall mood of Op. 76 and to Brahms's increasingly introverted nature.

Finally, to **Op. 118**, arguably the greatest of Brahms late sequences. This time titles are intriguingly shifted and altered: No. 1 is an Intermezzo although it sounds like a Capriccio, No. 3 a Ballade and No. 5 a Romance. The first is in Brahms's most raging manner, this time extending over a mere two pages, while the insistent triplet momentum of No. 4 is alive with tortuous harmonic progressions only partially resolved in a central episode of a striking economy. Most of all the second Intermezzo is a golden utterance if ever there was one. For Denis Matthews, 'contrapuntal devices, the inversion of Brahms's initial idea and a richness achieved through largely diatonic harmony' underline music of an endearing warmth. He notes that 'the alert listener may discern augmentation, canon and double counterpoint' yet, as Schoenberg puts it, such things achieve 'beauty and emotion', the reverse of academicism. The following Ballade is hefty and energised though with a central idea as glowing as anything in Brahms. No. 5, a Romance, contrasts an elusive melodic line with an idyllic *Allegretto grazioso*. But all such reassurance is banished in the following Intermezzo in E flat minor. This must surely count among the greatest of all short piano works, its baleful and austere opening oscillation elaborated into the most desolate poetry. Here, a middle section of greater optimism is eclipsed in a world foreshadowing some of Debussy's most intimate confidences. Remarkably, music such as *Cloches à travers les feuilles* and *Feuilles mortes* is already with us.

© Bryce Morrison 2015

Hailed in *Gramophone* as ‘one of the finest living pianists’, **Jonathan Plowright** is recognised worldwide as a truly exceptional pianist. A gold medallist at the Royal Academy of Music, London, a Fulbright Scholar, and prizewinner in many competitions, he won Gold Medal First Prize at the Royal Overseas League Competition and the European Piano Competition, since when he has been in demand all over the world as recitalist, appeared with leading orchestras and ensembles and given numerous radio broadcasts.

Jonathan Plowright’s numerous CD recordings have received such accolades as Preis der Deutschen Schallplattenkritik, *Gramophone* Editor’s Choice, Diapason d’or and *Fono Forum* Tipp. The two previous discs in his series of Brahms’s works for solo piano has earned Plowright critical acclaim, the reviewer in the *Guardian* deeming the first of these [BIS-2047] ‘a dazzling showcase for his superb talent’, while *International Record Review* described volume 2 [BIS-2117] as the ‘latest milestone’ in Brahms interpretation. The disc was also given top marks (‘10/10’) on the website *Classics Today*, and named ‘Instrumental Choice of the Month’ in *BBC Music Magazine*.

Elected a Fellow of the Royal Academy of Music in 2013, Jonathan Plowright has been a member of international piano competition juries, given numerous masterclasses and is currently head of keyboard at the University of Chichester and on the Keyboard Faculty of the Royal Conservatoire of Scotland.

www.jonathanplowright.com

Die entlarvende Frage „What are Brahms?“* (von Denis Matthews in seiner Monographie über Klaviermusik liebevoll zitiert) führt bald zu der Frage: „Wer war Brahms?“ Vor allem war er ein großer Komponist, und als solcher wurde er – wie viele andere große Komponisten – von den einen verunglimpft und von den anderen vergöttert. Schumann pries ihn als einen Berufenen, auf dessen Erscheinen man gewartet habe; seiner Frau Clara galt Brahms in seinen ersten Werken als ein Adler, der seine Schwingen ausbreitete. „Brahms, der Fortschrittliche“, sollte es später bei Schönberg heißen – „er lebte nicht vom ererbten Vermögen; er verdiente selber eines.“ Solchem Lob aber standen etliche launige und wüste Beschimpfungen gegenüber. Hugo Wolf meinte, das Zweite Klavierkonzert sei „das Nahrungs-Äquivalent von Fenstergläsern, Korkstöpseln, Ofenschrauben u. dgl. mehr“; Brahms selber habe sich „nie über das Niveau des Mittelmäßigen aufschwingen können“, seine Sprache sei die der „intensivsten musikalischen Impotenz“. Zum Schluss – und am boshaftesten – Tschaikowskys Ausruf: „Was für ein unbegabter Bastard! ... Im Vergleich zu ihm ist Raff ein Riese, ganz zu schweigen von Rubinstein ...“ Ebenso wie Komponisten können sich auch Pianisten zu recht eigenwilligen Urteilen versteigen. Horowitz tat Brahms als „langatmig“ ab und fand, dies sei nicht seine Art von Musik – womit er vermutlich ihren vergleichsweise dichten, dunklen Charakter meinte, der mit den funkelnden Parade- stücken, die im Zentrum seines Repertoires standen, nicht viel zu tun hatte.

Solche Kontroversen sind dem janusköpfigen Wesen von Brahms' Genie geschuldet. Weder Klassiker noch Romantiker, blickt er über seine Schulter in die Vergangenheit (insbesondere Richtung Beethoven), aber auch nach vorn in die Zukunft, zu Debussys scheinbar revolutionärem und nicht so fernem Impressionismus.

*Ausdruck der so unschuldigen wie unübersetzbaren Vermutung, das Wort „Brahms“ sei Plural von „Brahm“ – was auch immer das sein könnte ...

Jonathan Plowright eröffnet die dritte Folge seines Brahms-Zyklus mit den **Variationen über ein ungarisches Lied** op. 21 Nr. 2 – Musik, die uns weniger vertraut ist als die anderen Variationenfolgen (... über ein eigenes Thema, über ein Thema von Schumann und, opulenter, über Themen von Händel sowie Paganini). Brahms' Faszination für ungarische Zigeunermusik geht zurück auf seine Freundschaft und Zusammenarbeit mit dem Geiger Eduard Reményi, und sie fand ihren überbordenden Ausdruck in den *Ungarischen Tänzen* und, vor allem, in dem „Rondo alla zingarese“ aus dem g-moll-Klavierquartett op. 25. Solch ausgelassenes Vergnügen galt einigen verkniffenen Hörern als unverantwortliches Zugeständnis an den populären Geschmack: Offenbar hatte der Gernegroß sich aufs Frivole verlegt. Zweifellos wenden sich die *Variationen über ein ungarisches Lied* von jedem erdenklichen Ernst ab, und wenngleich die Variationen 9–11 an die schicklichere, in sich gekehrte Welt der Variationen über ein eigenes Thema op. 21 Nr. 1 anklingen, ist Variation 12 wieder von überschwänglicher Virtuosität; sie leitet über zu dem waghalsigen *Allegro* von Variation 13, einer davonstürmenden Coda und der letztlich Rückkehr zu dem ehern-bestimmten Werkbeginn.

Auch die 16 **Walzer** sorgten für hochgezogene Augenbrauen: „Der ernste, schweisgasse Brahms, der echte Jünger Schumanns, norddeutsch, protestantisch und unweltlich wie dieser, schreibt Walzer?“ (Eduard Hanslick). Doch diese Walzer sind das reinste Vergnügen, zumal sie weitgehend – anders als etwa die *Paganini-Variationen* mit ihren ungeheuren Anforderungen – auch von tüchtigen Amateurpianisten bewältigt werden können. (In bewusstem Hinblick auf einen größeren Absatzmarkt komponierte Brahms sie für Klavier zu vier Händen und legte dann gleich zwei Arrangements des gesamten Zyklus für Klavier solo vor – eines davon ist eine vereinfachte Fassung.) Doch sie wären nicht von Brahms, zeigten sie nicht stupenden Facettenreichtum, welcher von der unverfrorenen Extrovertiertheit der Nr. 1 bis zu der schillernden Verve (samt springender „Gazellen“-Figuration) von

Nr. 6 und der schmerzvollen Innerlichkeit der Nr. 7 reicht. Die harmonische Fülle von Nr. 8 wird vom leichten Stakkato der linken Hand mit einer Pause im Zentrum jeder Taktzeit akzentuiert. Nr. 15 in As-Dur, durch Myra Hess als beliebte Zugabe bekannt gemacht, zeigt uns Brahms von seiner freundlichsten und unzweideutigsten Seite; in den Schlusstakten werden die besänftigenden Fortschreitungen auf zauberische Weise erweitert und verziert – eine köstliche Überraschung. Der letzte Walzer, Nr. 16, endet still und unentschieden: Der Zuhörer bleibt in einer Art Schwebezustand, seine Erwartungen hinsichtlich des Nachfolgenden werden bewusst durchkreuzt. In diesen zauberhaften und unterschätzten Werken wetteifern Durchsetzungswille und Innerlichkeit um Aufmerksamkeit; auf eine neue und unendlich erfinderische Weise bereichern sie ein beliebtes und vertrautes Genre.

Mit den *Capricci* und *Intermezzi* **op. 76** betreten wir eine andere Welt – eine Welt voll rhythmischer Komplexität, kühner Harmonik und karger, verdichteter Thementransformationen. Die Opuszahl wird durch die Rhapsodien op. 79 – Musik, die uns kurzzeitig zu Brahms' frühem Stil mit seiner eher einschüchternden Rhetorik zurückführt – irreführend von den späteren Schwesterwerken op. 116, 117, 118 und 119 getrennt. Das erste Capriccio fis-moll, ein vierseitiges Miniaturepos, ist ein vitaler Beweis für das Diktum: „Bei der Arbeit in Schranken erweist sich das Genie.“ Clara Schumann hielt es für „furchtbar schwer, aber so wundervoll, so innig und schwermütig, daß mir beim Spielen immer ganz wonnig und wehmütig ums Herz wird“. Der schwelende Beginn lodert innerhalb von nur elf Takten zu einem Tumult auf, und die folgende relative Ruhe ist mehr Frage als Besänftigung. Die rastlose und allen Gleichmut verweigernde Figuration ähnelt im Umriss der Ballade H-Dur, der letzten der Vier Balladen op. 10, obgleich sie sich emphatisch in der Moll-, nicht in der Dur-Region bewegt. Sie wird im weiteren Verlauf augmentiert, invertiert und auf so lebhaft wie introvertierte Weise synkopiert. Die letzten Takte, in denen der Donner abzieht, sperren sich jeder einfachen Auflösung

und lassen einen dunklen Bezirk in Brahms stets unsicherem Wesen vermuten. Der beschwingte Charme des nun folgenden h-moll-Capriccios scheint von solch getrübt Poesie frei, aber auch hier gibt es Stimmungsschwankungen; auf das zentrale *più tranquillo espressivo* folgt eine figurative Variation samt einer Chromatik, die einmal mehr ein Gefühl der Angst erzeugt. Ein stabileres Gefühl von Seligkeit dagegen findet sich in dem anschließenden Intermezzo As-Dur. Hier erzeugt das sanft arpeggierte Flechtwerk der linken Hand eine rauschende, leuchtende Magie, was sich in Nr. 4 rasch ändert, wo ein flehentlicher Gedanke einer strengen Erwidern gegenübergestellt wird – ein echtes Frage/Antwort-Muster. Nr. 5 ist wiederum ein Kraftwerk verheerender Stürme, eines elementaren Konflikts von Zweier- und Dreiertakt und ein weiteres Beispiel von Brahms' Faible für Synkopen, dramatisch und modern selbst für seine Verhältnisse. Eine letzte Explosion aufgetauter Energie samt Sturmloch quer über die Tastatur weisen auf die Schlusstakte im *Allegro appassionato* des Zweiten Klavierkonzerts voraus. Ruhigere Gewässer erreichen wir in Nr. 6, obwohl auch hier Synkopen eine wichtige Rolle spielen – ein Charakteristikum, das in der düsteren Wintermusik der Nr. 7 gehäuft begegnet. Schwerlich lässt sich die Anmerkung unterdrücken, dass der so brillante wie exzentrische Glenn Gould Nr. 6 als ein Scherzo à la Prokofjew verstand, was die von Brahms beabsichtigte heitere Gelassenheit auf den Kopf stellt. Brahms' anfängliche Zurückhaltung, das endgültige Capriccio C-Dur in den Zyklus aufzunehmen, mag nur dann seltsam erscheinen, wenn man außer Acht lässt, dass sein hochfliegender Jubel alles frühere Unbehagen triumphierend beseitigt – eine Absage an Nostalgie und Reue, wie sie der Grundstimmung von op. 76 und Brahms' zunehmend introvertiertem Wesen fremd war.

Zu guter Letzt: **Sechs Klavierstücke op. 118**, der wohl bedeutendste unter Brahms' späten Zyklen. Diesmal sind die Titel merkwürdig verschoben und verformt: Nr. 1 ist ein Intermezzo, das wie ein Capriccio klingt, Nr. 3 eine Ballade und

Nr. 5 eine Romanze. Während Brahms im ersten Stück auf seltene Weise wütet (und sich diesmal mit nur zwei Partiturseiten begnügt), wimmelt der eindringliche Triolen-Impuls von Nr. 4 vor kühnen Harmoniefolgen, die in einem Mittelteil von frappierender Ökonomie nur ansatzweise Auflösung finden. Das zweite Intermezzo ist von nachgerade exemplarischer Vollkommenheit. „Kontrapunktische Mittel, die Umkehrung des Ausgangsgedankens und eine weitgehend durch diatonische Harmonik erzielte Fülle“ unterstreichen, so Denis Matthews, eine Musik von zärtlicher Wärme. „Der aufmerksame Zuhörer“, fährt er fort, „wird Augmentationen erkennen, Kanontechniken und doppelten Kontrapunkt“, doch diese Mittel erzeugen, wie Schönberg es nannte, „Schönheit und Gefühl“ – das Gegenteil von Akademismus. Die darauf folgende Ballade ist kräftig und voller Energie, obschon das inständige Glühen des Hauptthemas bei Brahms seinesgleichen sucht. Nr. 5, eine Romanze, lebt vom Kontrast zwischen einer flüchtigen Melodielinie und einem idyllischen *Allegretto grazioso*. Derlei Beschwichtigungen aber zerstieben vor dem darauf erklingenden Intermezzo es-moll, das als eines der großartigsten kleinen Klavierstücke überhaupt gelten darf. Sein unheilvolles, herbes Pendeln zu Beginn verwandelt sich in einsamste Poesie; ein optimistischerer Mittelteil verblasst in einer Klangwelt, die auf einige der intimsten Vertraulichkeiten Debussys vorausweist; schon zeichnen sich Werke wie *Cloches à travers les feuilles* und *Feuilles mortes* ab.

© Bryce Morrison 2015

Jonathan Plowright, von *Gramophone* als „einer der besten Pianisten der Gegenwart“ gefeiert, gilt weltweit als ein wahrhaft außergewöhnlicher Pianist. Er hat zahlreiche Preise und Auszeichnungen erhalten, u.a. die Goldmedaille der Royal Academy of Music in London, den 1. Preis bei der Royal Overseas League

Competition und beim Europäischen Klavierwettbewerb sowie ein Fulbright-Stipendium. Seither ist er ein gefragter Gast auf den Konzertpodien der ganzen Welt – mit Klavierabenden, als Kammermusiker und als Solist mit führenden Orchestern und Ensembles; zahlreiche Rundfunkaufnahmen liegen vor.

Jonathan Plowrights CD-Aufnahmen haben etliche Auszeichnungen erhalten (Preis der Deutschen Schallplattenkritik, *Gramophone* Editor's Choice, Diapason d'or, *Fono Forum* Tipp u. a.). Für die beiden vorangegangenen SACDs seiner Reihe mit Brahms' Werken für Klavier solo hat Plowright große Anerkennung erhalten. Der Kritiker des *Guardian* lobte die erste SACD [BIS-2047] als „glanzvolles Anschauungsobjekt für sein hervorragendes Talent“, während die *International Record Review* die zweite Folge [BIS-2117] den „jüngsten Meilenstein“ der Brahms-Interpretation nannte; diese SACD erhielt zudem Bestnoten auf der Webseite *Classics Today* („10/10“) und wurde vom *BBC Music Magazine* als „Instrumentaleinspielung des Monats“ ausgewählt.

Jonathan Plowright wurde 2013 zum Fellow der Royal Academy of Music ernannt. Er war Jurymitglied internationaler Klavierwettbewerbe, hat zahlreiche Meisterkurse gegeben und ist derzeit Leiter der Abteilung Tasteninstrumente an der University of Chichester sowie Mitglied der Fakultät für Tasteninstrumente des Royal Conservatoire of Scotland.

www.jonathanplowright.com

La gaffe classique «qu'est-ce que des brahms?» (gentiment citée par Denis Matthews dans sa monographie sur la musique pour piano) incite une autre question : «Qui était Brahms?» Comme plusieurs autres grands compositeurs, il a été dénigré par certains et déifié par d'autres. Pour Schumann, Brahms était «celui qui devait venir» et pour sa femme Clara, il était, dans ses premières œuvres, «un aigle qui avait déployé ses ailes.» Plus tard, pour Schoenberg, il était «Brahms le progressif» qui «ne vivait pas d'une fortune héritée; il a fait la sienne propre.» Un tel éloge était cependant contré par plusieurs invectives spirituelles et brutales. Pour Hugo Wolf, le Second concerto pour piano était «l'équivalent nutritif de la vitre, du bouchon de liège, du tuyau de poêle et de choses semblables» et Brahms «ne pourrait jamais dépasser la médiocrité», son «langage étant de la plus haute impuissance musicale». Et enfin, l'exclamation de Tchaïkovski, la plus méchante de toutes : «Quel connard sans talent!... Comparé à lui, Raff est un géant, sans parler de Rubinstein...» Les pianistes comme les compositeurs peuvent être des juges idiosyncrasiques. Horowitz écarta Brahms comme étant «intarissable» et «pas mon genre de musique»; il n'aimait pas une opacité relative, très distancée des brillantes pièces de déploiement au cœur de son répertoire.

Une telle controverse survint à cause de la nature de Janus du génie de Brahms. Ni classique ni romantique, il se tourne vers le passé (en particulier Beethoven) et vers l'avenir, vers l'impressionnisme de Debussy, apparemment révolutionnaire et pas très éloigné.

Jonathan Plowright commence le troisième volume de son cycle Brahms avec les *Variations sur un air hongrois* op.21 no 2, musique qui a moins besoin de nous retenir que les autres séries (sur un Thème original, sur un thème de Schumann et, avec plus de richesse, sur des thèmes de Haendel et de Paganini). La fascination de Brahms pour la musique gitane hongroise provient de son amitié et collaboration

avec le violoniste Eduard Reményi, trouvant un débouché flamboyant dans les *Danses hongroises* et surtout dans le *Rondo alla zingaresse* tiré du Quatuor pour piano en sol mineur op. 25. Une telle détente, un tel laisser-aller était considéré par des visages mécontents comme une concession injustifiable au goût populaire – un cas de grand majordome devenu frivole. Les *Variations sur un air hongrois* sont loin de tout sérieux possible et, si les variations 9–11 rappellent le monde plus convenable et introverti des antérieures Variations sur un thème original op. 21 no 1, la douzième variation, d’une virtuosité exubérante, mène à l’impétueux *Allegro* de la treizième variation, une coda de course et un retour final au début éhonté et péremptoire de l’œuvre.

Les **16 Valses** aussi firent sourciller les gens. « Ainsi, le Brahms sérieux et taciturne, le véritable disciple de Schumann et le protestant du nord de l’Allemagne écrit des valse ? » (Eduard Hanslick) Les valse sont un pur ravissement, surtout parce que pour la majeure partie et contrairement aux difficultés monstrueuses des *Variations Paganini* par exemple, elles sont écrites dans les limites d’un pianiste amateur doué. (Misant consciemment sur un plus grand marché, Brahms les composa pour piano à quatre mains et il en fit ensuite deux arrangements complets pour piano solo dont l’un est une version simplifiée.) Elles ne seraient pourtant pas de Brahms si elles n’avaient pas cette richesse globale, partant de l’extraversion assurée de la Première à la verve scintillante (complète avec des sauts de gazelle) de la Sixième et à l’intériorité douloureuse de la Septième. La plénitude harmonique est légèrement voilée par le léger *staccato* à la main gauche avec une pause au milieu de chaque temps. Rendue populaire comme pièce favorite de rappel par Myra Hess, la Quinzième en la bémol majeur nous montre Brahms à son plus affable et son moins équivoque ; sa progression apaisante est magiquement prolongée et décorée dans ses mesures finales – une ravissante surprise. La dernière Valse no 16 se termine doucement et de façon peu concluante, laissant l’auditeur

dans le flou et taquinant son anticipation de ce qui devait suivre pour la frustrer. Tout le long de ces œuvres magiques et sous-estimées, l'affirmation et l'intériorité luttent pour l'attention, recréant de manière nouvelle et infiniment ingénieuse un genre populaire et familier.

Les *Capricci* et *Intermezzi* **op. 76** nous introduisent dans un autre monde, de la plus grande complexité rythmique, d'un langage harmonique audacieux et de transformations thématiques laconiques et elliptiques. Le numéro d'opus trompeur est séparé des pièces compagnes ultérieures et semblables des opus 116, 117, 118 et 119 par les Rhapsodies de l'opus 79, de Brahms. Le premier Capriccio en fa dièse mineur, une épopée en miniature de quatre pages, est une preuve vivante et vitale du dicton : « Le génie se révèle quand il travaille avec des limites. » Clara Schumann l'a trouvé « horriblement difficile mais si merveilleux, si intime et nostalgique que, quand je le joue, mon cœur devient tout heureux et mélancolique ». La fumée sans feu du début devient un brasier en onze mesures seulement et le calme relatif qui suit est plus interrogatif qu'apaisant. Agité et refusant tout apaisement, le contour du matériau ressemble ici à la Ballade en si majeur, la dernière des Quatre Ballades op. 10 mais elle est beaucoup plus en tonalité mineure que majeure. Brahms a recours à l'augmentation et à l'inversion, ainsi qu'à des syncopes à la fois brillantes et introspectives. Les mesures finales, avec l'éloignement du tonnerre, refusent tout règlement facile, laissant voir une région sombre de la nature toujours incertaine de Brahms. Le charme cadencé du Capriccio suivant en si mineur peut sembler libre d'une telle poésie sombre mais, même ici, l'humeur est changeante, le *più tranquillo espressivo* central est suivi d'une variation de crépitement et un chromatisme amenant encore une fois une touche d'anxiété. L'Intermezzo suivant en la bémol majeur respire un sens plus stable d'Élysée. Ici, les doux arpèges à la main gauche créent un bruissement lumineux magique, quelque chose de rapidement modifié dans le Quatrième où un thème suppliant fait

opposition à une réponse plus sévère, un véritable exemple de question et réponse. Le Cinquième est une centrale, encore une fois, de tempêtes engloutissantes, d'un conflit élémentaire de rythmes binaires et ternaires et d'un autre exemple du penchant de Brahms pour les syncopes, dramatiques et modernes même par ses normes. Une explosion finale d'énergie refoulée et une poussée sur le clavier annoncent les mesures finales de l'*Allegro appassionato* du Second Concerto pour piano. Le Sixième atteint des eaux plus calmes quoique les syncopes soient toujours aussi marquées, un trait de plus en plus observé dans la musique morne et hivernale du Septième. Il est difficile de résister à la tentation d'ajouter que, pour l'éblouissant et excentrique Glenn Gould, le Sixième est un scherzo à la Prokofiev, un écart déraisonnable à la sérénité voulue par Brahms. La réticence première de Brahms à inclure le Capriccio final en do majeur dans la série peut sembler bizarre jusqu'à ce qu'on considère que son exultation débridée efface triomphalement tout malaise précédent, un bannissement de la nostalgie et du regret étranger à l'humeur générale de l'opus 76 et à la nature de plus en plus introvertie de Brahms.

Passons finalement à l'**opus 118**, sans doute le plus important des derniers opus de Brahms. Cette fois, les titres sont curieusement décalés et modifiés : le no 1 est un Intermezzo qui sonne comme un Capriccio, le no 3 s'intitule Ballade et le no 5 est une Romance. La première pièce montre Brahms à son plus orageux, couvrant cette fois deux pages seulement tandis que les triolets insistants du no 4 sont animés de progressions harmoniques sinueuses résolues partiellement seulement dans un épisode central d'une économie frappante. La majeure partie du second Intermezzo est une élocution d'or s'il n'y en a jamais eu une. Pour Denis Matthews, «les formules contrapuntiques, l'inversion de l'idée initiale de Brahms et une richesse obtenue grâce surtout à l'harmonie diatonique» rehaussent la musique d'une chaleur attachante. Il note que «l'auditeur alerte pourra discerner l'augmentation, le canon et de double contrepoint» ; pourtant, comme le dit Schoenberg, de telles

choses amènent «à la beauté et à l'émotion», le contraire de l'académisme. La Ballade suivante est costarde et alimentée par une idée centrale aussi embrasée que toujours chez Brahms. Le no 5, une Romance, met en opposition une ligne mélodique insaisissable et un *Allegretto grazioso* idyllique. Or tout réconfort semblable est banni dans l'Intermezzo suivant en mi bémol mineur. Il se classe sûrement parmi les plus grandes de toutes les petites pièces pour piano, son oscillation funeste et austère du début élaborée en une poésie des plus désolées. Ici, une section centrale plus optimiste est éclipsée dans un monde qui annonce certaines des confidences les plus intimes de Debussy. Il est remarquable que de la musique comme *Cloches à travers les feuilles* et *Feuilles mortes* soit déjà parmi nous.

© Bryce Morrison 2015

Salué dans *Gramophone* comme «l'un des meilleurs pianistes en vie», **Jonathan Plowright** est reconnu mondialement comme un pianiste vraiment exceptionnel. Médaille d'or à l'Académie Royale de Musique de Londres, boursier Fulbright et lauréat de plusieurs concours, il a gagné le premier Prix Médaille d'Or à l'Overseas League Competition et au Concours Européen de piano, après quoi il a été demandé partout au monde comme récitaliste et soliste avec d'importants orchestres et ensembles. Il participe aussi à quantité de diffusions radiophoniques.

Les nombreux disques compacts de Jonathan Plowright ont reçu des prix prestigieux dont le Preis der Deutschen Schallplattenkritik, *Gramophone* Editor's Choice, Diapason d'or et *Fono Forum* Tipp. Les deux disques précédents de cette série des œuvres de Brahms pour piano solo ont apporté à Plowright l'enthousiasme du critique du Guardian qui a dit du premier [BIS-2047]: «un étalage éblouissant de son talent magnifique», tandis qu'International Record Review a décrit le second volume [BIS-2117] comme «la plus récente des étapes importantes» en matière d'in-

interprétation de Brahms. Le disque a aussi reçu les meilleures notes (« 10/10 ») sur le site web *Classics Today* et le *BBC Music Magazine* le nomma « Instrumental Choice of the Month. »

Élu membre de l'Académie royale de musique du Royaume-Uni en 2013 Jonathan Plowright a été membre du jury de concours internationaux de piano, a donné de nombreux cours de maître et enseigné à des écoles d'été; il est présentement chef du département d'instruments à clavier à l'université de Chichester et membre de la faculté d'instruments à clavier au Conservatoire Royal d'Écosse.

www.jonathanplowright.com

MORE BRAHMS FROM JONATHAN PLOWRIGHT

VOLUME 1 · BIS-2117 SACD

Sonata No. 2 in F sharp minor, Op. 2
Variations on an Original Theme, Op. 21 No. 1
Three Intermezzi, Op. 117 · Scherzo, Op. 4

Instrumental Choice *BBC Music Magazine* · 10/10 *classicroday.com*
Editor's Choice *Limelight Magazine* · 5 Diapasons *Diapason*

„Eine vorzügliche Aufnahme ...
Spieltechnisch allererster Klasse.“ *PIANONews*

‘Musically, everything about this release makes it a standout.’ *Fanfare*

‘Plowright shows himself a true and moving
poet of the keyboard.’ *Gramophone*

‘Even in a catalog packed to the rafters with
great Brahms piano recordings, this stunning
release should not be missed.’ *classicroday.com*

and

VOLUME 2 · BIS-2047 SACD

Sonata No. 3 in F minor, Op. 5
Variations and Fugue on a Theme by Handel, Op. 24

IRR Outstanding *International Record Review*

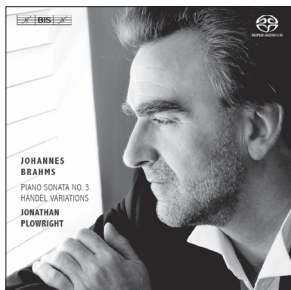
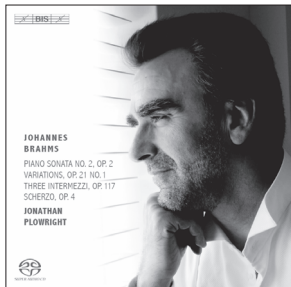
Editor's Choice *Limelight Magazine*

5 Diapasons *Diapason* · CD-Tipp *Radio Bremen*

‘I can scarcely wait for further volumes from this pianist...’ *Gramophone*

„Plowright und Brahms – das ist ein
britisch-deutsches Dreamteam.“ *Radio Bremen*

‘A brilliant performance of Brahms’
Handel Variations.’ *BBC Radio 3 CD Review*



These and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Steinway D

RECORDING DATA

Recording: January 2015 at Potton Hall, Westleton, Suffolk, England
Producer: Jeremy Hayes
Sound engineer: Jeffrey Ginn
Piano technician: Graham Cooke
Equipment: Neumann microphones; RME Fireface 800 microphone pre-amplifier/A-D converter;
Sequoia digital audio workstation; B&W loudspeakers
Original format: 24-bit / 96 kHz
Post-production: Editing: Jeffrey Ginn
Mixing and mastering: Matthias Spitzbarth
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Bryce Morrison 2015
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Cover photo: © Diane Shaw
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2127 © & © 2015, BIS Records AB, Åkersberga.



JOHANNES BRAHMS, c. 1893