A sepia-toned portrait of Jonathan Plowright, a man with a beard and mustache, looking down and to the left with his hand resting on his chin. The background is a soft, out-of-focus light color.

JOHANNES BRAHMS

PAGANINI VARIATIONS, OP. 35

FOUR BALLADES, OP. 10

TWO RHAPSODIES, OP. 79

FOUR PIANO PIECES, OP. 119

JONATHAN PLOWRIGHT

BRAHMS, JOHANNES (1833–97)

VARIATIONS ON A THEME BY PAGANINI, Op. 35 (1862–63)

14'19

Book 1

- [1] Thema. *Non troppo Presto* 0'29 [2] Variation I 0'28 [3] Variation II 0'31
- [4] Variation III 0'34 [5] Variation IV 1'20 [6] Variation V 0'48
- [7] Variation VI 0'31 [8] Variation VII 0'27 [9] Variation VIII 0'27
- [10] Variation IX 1'27 [11] Variation X 1'19 [12] Variation XI. *Andante* 1'30
- [13] Variation XII 1'34 [14] Variation XIII 0'34
- [15] Variation XIV. *Allegro – Presto, ma non troppo* 2'12

BALLADES, Op. 10 (1854)

24'46

- [16] I. *Andante – Poco più moto – Allegro (ma non troppo) – Tempo I* 4'50
- [17] II. *Andante – Allegro non troppo – Tempo I* 6'18
- [18] III. Intermezzo. *Allegro* 3'58
- [19] IV. *Andante con moto – Più lento – Tempo I – Adagio* 9'25

TWO RHAPSODIES, Op. 79 (1879)

14'37

- [20] I. *Agitato* 8'41
- [21] II. *Molto passionato, ma non troppo allegro* 5'55

PIANO PIECES, Op. 119 (1893)

16'04

- 22 I. Intermezzo. *Adagio* 4'23
23 II. Intermezzo. *Andantino un poco agitato – Andante grazioso – Tempo primo* 4'54
24 III. Intermezzo. *Grazioso e giocoso* 1'19
25 IV. Rhapsody. *Allegro risoluto* 5'18

VARIATIONS ON A THEME BY PAGANINI, Op. 35 (1862–63)

11'07

Book 2

- 26 Thema. *Non troppo Presto* 0'27 27 Variation I 0'51
28 Variation II. *Poco animato* 0'34 29 Variation III 0'39
30 Variation IV. *Poco allegretto* 0'37 31 Variation V 0'29
32 Variation VI. *Poco più vivace* 0'25 33 Variation VII 0'23
34 Variation VIII. *Allegro* 0'40 35 Variation IX 0'46
36 Variation X. *Feroce, energico* 0'47 37 Variation XI. *Vivace* 0'34
38 Variation XII. *Un poco andante* 1'14
39 Variation XIII. *Un poco più andante* 1'04
40 Variation XIV. *Presto, ma non troppo* 1'30

TT: 82'08

JONATHAN PLOWRIGHT *piano*

The penultimate volume in Jonathan Plowright's five-disc survey of Brahms's piano music provides pause for thought. It is what the late Denis Matthews so aptly called the 'plurality' of Brahms's genius that has given rise to bewilderingly fierce cross-currents of opinion regarding his works. The Schumanns, both Robert and Clara, were awed by music that had a Janus-like capacity to recall past glory (notably Beethoven's) and at the same time to forge a new and prophetic language. And it is in this sense that it is instructive to realise that Brahms's late piano works were composed at the same time as Debussy's *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Schoenberg referred to 'Brahms the Progressive', 'one who did not live on inherited fortune but made one of his own.' Yet, point-counter-point, such views were laughed to scorn by Hugo Wolf and an irascible Tchaikovsky (for whom Brahms was 'a giftless bastard').

Such reactions remind us of the transient nature of music criticism, the tendency of many seemingly authoritative statements to curdle over the years into absurdity. Brahms himself was hardly above prejudice, falling asleep and snoring his disapproval when listening to the dramatic and austere opening octaves of the Liszt Sonata; deaf to all future novel and dazzling embellishment. For Clara Schumann, too, such music was beyond the pale, 'nothing but noise... and to crown it all I must write and thank him... it is really dreadful'. All this prompts one to ask who, no matter how celebrated, is immune from misunderstanding genius, and particularly the pioneering genius of 'those who, by the dint of glass and vapour,/ Discover stars, and sail in the wind's eye.' (Byron).

Confronted by the '**Paganini Variations**' Clara Schumann might have exclaimed – as she had about other works by Brahms – 'his things are very difficult' even if her comment was aimed as much at musical as at technical complexity. For her they remained 'witch variations' (*Hexenvariationen*) and, like the B flat major Piano

Concerto, testosterone-fuelled and beyond a woman's strength or inclination. Certainly Brahms's distinctive virtuosity was a far cry from conventional notions of dexterity, from the chandelier glitter exemplified in the sets of variations by Hummel, Czerny and, indeed, Chopin.

The theme of Paganini's 24th violin Caprice was, in its unadorned nature, ripe for elaboration and caught the eye and ear not only of Brahms but also of Schumann and Liszt, and, later, Rachmaninov, Lutosławski and Blacher. Brahms's tribute is divided into two books, sometimes played together (a 'tiresome procedure', according to the Brahms specialist Peter Latham), sometimes separately and sometimes with a re-ordering of the variations (as in Michelangeli's celebrated recording). Personally, I recall being on the jury of the 1998 Busoni Competition in Italy and observing the Russian pianist Dmitri Bashkirov, provoked into a towering rage by a pianist following Michelangeli's example: 'he should be expelled from the competition', he fumed; immoderate, out-of-perspective feeling once more! Jonathan Plowright has chosen to open his programme with Book 1 and end it with Book 2, with music of an heroic as well as a reflective cast in between. But whatever the solution to a still vexed question, the 'Paganini Variations' are a lexicon of technique (of Brahms technique) in the fullest sense, of lyricism as well as heroic virtuosity. A prototype for their difficulties can be found in Brahms's 51 Exercises.

In Book 1, following many ferocious demands (rapid double notes, imitation violin *spiccato*, trills taken with the weakest fingers, skips and octaves) there is a brief oasis of calm in Variations 10–12 before the onslaught resumes. Book 2 gives us a disarming waltz in Variation 4, a dark and ominous Variation 9, and gently cascading figurations in Variation 12 before the return of ultra-fierce demands.

But perhaps the last word should go to the ever-fanciful critic James Huneker, who spoke of the variations as 'famous, awesome, toppling, huge, fantastic and gargolean', concluding that 'fantasy' – which to him conveyed 'webs of gold and

diamond spiders and the great round sun splashing about’ – will prevail ‘even if brewed in a homely Teutonic kettle!’

With Brahms’s early **Four Ballades** (1854) we enter another world, one notably different in its overall combination of sobriety and experiment from Chopin’s more familiar set with the same title. Their manner is more restrained than opulent despite moments of graphic and heroic ardour, more intimate than inflammatory. The first, the so-called ‘Edward’ Ballade, is based on a grisly Scottish poem included in Herder’s *Stimmen der Völker in Liedern*, and later set by Brahms as a duet for alto and tenor. (Translated into Russian, it was also taken up by Tchaikovsky in his *Scottish Ballad*, Op.46 No.2.) This is a unique example of Brahms using extra-musical inspiration in an instrumental work. A suitably stark and elemental use of a ‘fate’ motif, familiar from Beethoven, evokes a story of patricide, and the final bars with sinister duplets – dripping blood, as it were – are not for the faint-hearted.

The Second Ballade is, mercifully, more benign and less grimly concentrated, and contrasts a lullaby-like refrain with music of an alternately archaic splendour and light-fingered caprice. The mood swings are as unpredictable as ever and the extended coda is a rêverie on all that has gone before.

From stories (ballades) both ruminative and assertive to the ‘scherzo’ of the set (even though it is labelled ‘intermezzo’). Mercurial and a phantom echo of the 1851 E flat minor Scherzo, it shelters a distant chorale at its heart before resuming its capricious flight.

The Fourth Ballade is the longest and most intimate of all. Containing a boldly experimental central section, it is a deeply affectionate tribute to Brahms’s beloved Robert and Clara Schumann.

Brahms’s two Op. 79 **Rhapsodies** mark a startling return to the grandeur of the early Sonatas, as well as forming an abrupt contrast to the Capricci and Intermezzi of Op. 76, which had already given a foretaste of the bitter-sweet beauty of

Brahms's final works. The opening of the First Rhapsody with its pleading Schumannesque second subject offers us Brahms's habitual rhetorical sense of contrast with a final dark-hued re-working of the central *molto dolce espressivo*'s chiming, bell-like counterpoint coming as an additional surprise. The G minor rhapsody is dominated by a powerful, arching melody and a sombre triplet figure deployed with great ingenuity. Brahms may have dismissed his Op. 79 as trash but the popularity of the Rhapsodies testifies to the way he conjured once more his first ambition, spreading his wings with magnificent ardour and assurance.

For Clara Schumann the first Intermezzo from **Op. 119** was 'sadly sweet', doubtless recalling many of her husband's most haunting miniatures. The second resolves its initial unrest in a rocking Barcarolle, a heart-easing *Andante grazioso*, while the third is, for once, truly jocular; a scherzo of the greatest wit and buoyancy. Finally comes the E flat major Rhapsody and a supreme final assertion of strength. After these pieces 'like the golden lustre of parks in autumn and the austere black and white of winter walks' (William Ritter) – music that haunts and presses on the imagination – it is reassuring to end with music of such major-key optimism and assurance.

© **Bryce Morrison 2016**

Hailed in *Gramophone* as 'one of the finest living pianists', **Jonathan Plowright** is recognized worldwide as a truly exceptional performer. 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 three previous discs in his series of Brahms's works for solo piano have all 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*. *Gramophone*, as well as choosing Volume 3 [BIS-2127] as Editor's Choice, thought the series was going to be 'the benchmark Brahms survey for some time to come'.

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

Praise for previous volume in this series:

VOLUME 1: SONATA NO. 3, Op. 5; HANDEL VARIATIONS, Op. 24 (BIS-2047 SACD)

Editor's Choice *Gramophone* · IRR Outstanding *International Record Review* · 5 Diapasons *Diapason*
'Certainly one of the best recordings of the sonata to date.' *International Record Review*

VOLUME 2: SONATA NO. 2, Op. 2; VARIATIONS ON AN ORIGINAL THEME, Op. 21/1; THREE INTERMEZZI, Op. 117; SCHERZO, Op. 4 (BIS-2117 SACD)

Instrumental Choice *BBC Music Magazine* · 10/10 *classicstoday.com* · 5 Diapasons *Diapason*
'Plowright shows himself a true and moving poet of the keyboard.' *Gramophone*

VOLUME 3: VARIATIONS ON A HUNGARIAN MELODY, Op. 21/2; PIANO PIECES, Opp. 76 and 118; WALTZES, Op. 39 (BIS-2127 SACD)

Nominated for a *Gramophone* Award · Editor's Choice, *Gramophone*
'This is shaping up to be the best of the more recent Brahms cycles to come my way.' *Fanfare*

Die vorletzte Folge von Jonathan Plowrights auf fünf SACDs angelegtem Überblick über die Klaviermusik von Johannes Brahms bietet Gelegenheit zu einem Moment des Innehaltens. Es dürfte vor allem die von Denis Matthews so treffend benannte „Pluralität“ von Brahms’ Genie sein, die dafür gesorgt hat, dass seine Musik so verwirrend heftige wie konträre Reaktionen hervorruft. Robert und Clara Schumann bewunderten eine Musik, die über die janusköpfige Fähigkeit verfügte, an vergangene Größe anzuknüpfen (vor allem an Beethoven) und zugleich eine neue, prophetische Sprache auszuprägen. In dieser Hinsicht verdient Beachtung, dass Brahms’ späte Klavierwerke zur gleichen Zeit komponiert wurden wie Debussys *Prélude à l’après-midi d’un faune*. Schönberg sprach von „Brahms, dem Fortschrittlichen“, der „nicht vom ererbten Vermögen [lebte]; er verdiente selber eines.“ uf der anderen Seite lachten Hugo Wolf und ein jähzorniger Tschaikowsky (für den Brahms „ein unbegabter Bastard“ war) solchen Ansichten Hohn.

Derlei Reaktionen führen uns das flüchtige Wesen des musikalischen Urteils vor Augen, die Neigung auch scheinbar maßgeblicher Äußerungen, im Laufe der Jahre grotesk zu wirken. Auch Brahms selber war schwerlich vorurteilsfrei, ließen ihn doch die dramatisch-ernsten Eingangsoktaven von Liszts h-moll-Sonate in Schlummer versinken, und allein sein Schnarchen drückte Missbilligung aus: Er war taub für Zukunftsretorik und schillernden Zierrat. Auch für Clara Schumann war derlei Musik indiskutabel: „nur noch blinder Lärm [...] Und da muss ich mich nun noch bedanken – es ist wirklich schrecklich.“ All dies scheint die Annahme nahezulegen, dass niemand – ganz gleich, wie berühmt – immun dagegen ist, Genies misszuverstehen, insbesondere jene bahnbrechenden Genies „die mittels Fernrohr und Dampf, / Gestirne finden und im Auge des Sturms segeln.“ (Byron)

„Seine Sachen sind sehr schwer“ – das hätte, wie bei anderen Werken von Brahms zuvor, Clara Schumann bei der Durchsicht der „**Paganini-Variationen**“ sagen

können, auch wenn ihr Kommentar ebenso auf die musikalische wie auf die spieltechnische Komplexität zielte. Tatsächlich betrachtete sie sie als „Hexen-Variationen“, testosterongetränkt und jenseits weiblicher Kräfte oder Neigungen – ganz wie das B-Dur-Konzert. Sicherlich entfernte sich Brahms’ unverwechselbare Virtuosität weit von den konventionellen Vorstellungen von Geläufigkeit, vom funkelnden Glanz etwa der Variationszyklen eines Hummel, Czerny oder auch Chopin.

Das Thema von Paganinis Violin-Caprice Nr. 24 bietet sich in seiner unverzierten Gestalt für die Ausarbeitung an, und es zog nicht nur die Aufmerksamkeit von Brahms auf sich, sondern auch die von Schumann und Liszt, und, später, Rachmaninow, Lutoslawski und Blacher. Brahms’ Beitrag umfasst zwei Hefte, die mal zur Gänze aufgeführt werden (eine „ermüdende Angelegenheit“, so der Brahms-Experte Peter Latham), mal separat und mal in geänderter Reihenfolge (wie in Michelangelis gefeierter Einspielung). Ich erinnere mich daran, dass 1998 – ich gehörte der Jury des Busoni-Wettbewerbs in Italien an – der russische Pianist Dmitri Bashkirov über einen Pianisten, der Michelangelis Beispiel gefolgt war, in große Rage geriet: „Er sollte“, so schäumte er, „vom Wettbewerb ausgeschlossen werden!“ – unmäßige Erregung also auch hier. Jonathan Plowright hat sich dafür entschieden, sein Programm mit Heft I zu eröffnen und mit Heft II zu beschließen; dazwischen erklingt Musik heroischen wie auch nachdenklichen Charakters. Wie auch immer die Antwort auf die umstrittene Frage ausfällt – die „Paganini-Variationen“ sind ein Kompendium der Technik (d.h. Brahms’ Technik) im weitesten Sinne, der Lyrik und der heroischen Virtuosität; einen Prototyp ihrer Schwierigkeiten stellen Brahms’ 51 Übungen WoO 6 dar.

In Heft I folgt auf zahlreiche furchterregende Anforderungen (schnelle Tonwiederholungen, imitiertes Violin-Spiccato, Triller der schwächsten Finger, Sprünge und Oktaven) in den Variationen 10–12 eine kurze Oase der Ruhe, bevor der Ansturm weitergeht. Heft II enthält einen unwiderstehlichen Walzer in Variation 4, eine dunkle, bedrohliche Variation 9 und sanft kaskadierende Figurationen in Varia-

tion 12, bis auch hier wieder extreme Schwierigkeiten auftauchen.

Aber vielleicht sollte der stets fantasievolle Kritiker James Huneker das letzte Wort haben, der die Variationen „hervorragend, großartig, umwerfend, gewaltig, fantastisch und koboldhaft“ nannte, um zu resümieren, dass die Fantasie – die ihn an „goldene Netze, diamantene Spinnen und Sonnenglitzer allüberall“ denken ließ – sich durchsetze, „selbst wenn sie in einem schlichten teutonischen Kessel zusammengebraut wird!“

Mit Brahms' frühen **Vier Balladen** (1854) betreten wir eine andere Welt, die sich in ihrer Mischung aus Nüchternheit und Experimentierfreude erheblich von Chopins gleichnamiger (und bekannterer) Werkgruppe unterscheidet. Ihr Charakter ist trotz Momenten jäh und heroischen Aufbäumens eher verhalten als opulent, eher intim als mitreißend. Die erste, die sogenannte „Edward“-Ballade, basiert auf einem grausigen schottischen Gedicht aus Herders *Stimmen der Völker in Liedern*, das Brahms später auch als Duett für Alt und Tenor vertonte. (Tschaikowsky vertonte das Gedicht in russischer Übersetzung in seiner *Schottischen Ballade* op.46 Nr.2.) Dies ist ein in Brahms' Schaffen einzigartiger Fall insofern, als er hier in einem Instrumentalwerk außermusikalische Anregungen aufgriff. Die nachvollziehbare Fokussierung auf ein „Schicksalsmotiv“ – man denke an Beethoven –, enthüllt die Geschichte eines Vaternords; die Schlusstakte mit ihren unheimlichen Duolen – gleichsam tropfendes Blut – sind nichts für schwache Nerven.

Die zweite Ballade ist glücklicherweise freundlicher und nicht so grimmig gedrängt; einem Wiegenlied-Refrain stellt sie eine mal archaisch prachtvolle, dann wieder flinkfingrige Caprice gegenüber. Die Stimmungen schwanken gewohntermaßen unberechenbar, und eine ausgedehnte Coda verarbeitet das Geschehen im Sinne einer Träumerei. Von nachdrücklichen und nachdenklichen Geschichten bzw. Balladen zum „Scherzo“ der Werkgruppe (auch wenn es als „Intermezzo“ bezeichnet ist): Der lebhaft Nachklang des es-moll-Scherzos aus dem Jahr 1851 birgt

in seiner Mitte einen wie von fern anklingenden Choral, bevor er wieder zu seinem launischen Flug ansetzt. Die vierte Ballade ist die längste und intimste von allen, eine tief empfundene Hommage an die von Brahms so verehrten Freunde Robert und Clara Schumann mit einem kühn experimentierenden Mittelteil.

Brahms zwei **Rhapsodien** op.79 stellen eine erstaunliche Rückkehr zu der Erhabenheit der frühen Sonaten dar, und sie bilden einen abrupten Kontrast zu den Capricci und Intermezzi aus op.76, die bereits einen Vorgeschmack auf die bitter-süße Schönheit von Brahms' letzten Werken geliefert hatten. Die erste Rhapsodie mit ihrem inständigen zweiten Thema à la Schumann zeigt Brahms' charakteristisches Faible für Kontrastwirkungen in einer letzten, abgetönten Variante des zentralen *molto dolce espressivo*-Geläuts, zu dem als zusätzliche Überraschung ein glockenartiger Kontrapunkt hinzutritt. Die g-moll-Rhapsodie wird geprägt von einer kraftvollen, bogenförmigen Melodie und einer düsteren Triolenfigur, die mit großem Einfallsreichtum zum Einsatz kommt. Auch wenn Brahms seine Rhapsodien scherzhaft als „Schmarrn“ abtat, zeugt ihre Popularität doch von dem gelungenen Versuch, einmal mehr an seine ersten Ambitionen anzuknüpfen und seine Flügel mit herrlichem Schwung und Selbstvertrauen auszubreiten.

Clara Schumann empfand das erste Intermezzo aus **op.119** als „traurigsüß“, und ohne Zweifel ließ es sie an einige der betörendsten Miniaturen ihres Mannes denken. Das zweite, ein herzerfrischendes *Andante grazioso*, löst seine anfängliche Unruhe in eine schaukelnde Barkarole auf, während das dritte, ein so geistvolles wie beschwingtes Scherzo, denn einmal wirklich witzig daherkommt. Schließlich folgt mit der Es-Dur-Rhapsodie eine höchste und letzte Kraftbekundung. Nach diesen eindringlichen Stücken, die die Fantasie beschäftigen – „wie der goldene Glanz herbstlicher Parks und das strenge Schwarz und Weiß bei Winterwanderungen“ (William Ritter) – ist es beruhigend, mit derart optimistischer wie vertrauensvoller Dur-Musik zu enden.

© *Bryce Morrison* 2016

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. Er ist 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 Einspielungen haben etliche Auszeichnungen erhalten (Preis der Deutschen Schallplattenkritik, *Gramophone* Editor's Choice, Diapason d'or, *Fono Forum* Tipp u. a.). Für die drei 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. *Gramophone* kürte die dritte Folge [BIS-2127] zur „Editor's Choice“ und vermutete, die Reihe werde „auf absehbare Zeit der Maßstab unter den Brahms-Kompilationen“ sein.

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

L'avant-dernier volume de la série de cinq disques de la musique pour piano de Brahms enregistrée par Jonathan Plowright nous donne le temps de réfléchir. C'est ce que feu Denis Matthews appelait si justement la « pluralité » du génie de Brahms qui a soulevé des contre-courants si violemment féroces d'opinions au sujet de ses œuvres. Les Schumann, Robert comme Clara, étaient impressionnés par la musique qui avait la capacité d'un Janus de rappeler la gloire du passé (particulièrement celle de Beethoven) et en même temps de forger un langage nouveau et prophétique. Et c'est dans ce sens qu'il est instructif de prendre conscience que les œuvres pour piano tardives de Brahms furent composées en même temps que *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy. Schoenberg parlait de « Brahms le progressif », « quelqu'un qui ne vivait pas d'une fortune héritée mais qui avait fait la sienne propre. » D'un autre côté, des propos semblables déclenchaient un rire méprisant chez Hugo Wolf et l'irascible Tchaïkovski (pour qui Brahms était un « connard sans talent »).

De telles réactions nous rappellent la nature éphémère de la critique musicale, la tendance de plusieurs déclarations apparemment d'autorité à cailler au cours des ans en absurdité. Brahms n'était pas un ange non plus quand il s'endormait et ronflait son désaccord à l'écoute des premières octaves dramatiques et austères de la sonate de Liszt – sourd à toute nouveauté et embellissement éblouissant. Même Clara Schumann trouvait cette musique insignifiante, « rien que du bruit... et pour couronner le tout je dois écrire et le remercier... c'est vraiment horrible. » Tout ceci nous incite à nous demander qui, peu importe sa célébrité, est à l'abri de la mécompréhension du génie et surtout du génie novateur de « ceux qui, par la force du verre et de la vapeur, / découvrent les étoiles et naviguent dans l'œil du vent. » (Byron)

Face aux **Variations de Paganini**, Clara Schumann pourrait s'être exclamée – comme elle l'avait fait au sujet d'autres œuvres de Brahms – « ses choses sont très

difficiles» même si son commentaire visait autant la complexité musicale que la technique. Elles restaient pour elle des «variations de sorcière» (*Hexenvariationen*) et, comme le Concerto pour piano en si bémol majeur, alimentées de testostérone et au-delà de la force ou de la propension d'une femme. La virtuosité distinctive de Brahms était assurément loin de la notion conventionnelle de la dextérité, du scintillement de lustre illustré par les séries de variations de Hummel, Czerny et assurément Chopin.

Le thème du 24^e Caprice pour violon de Paganini, dans sa forme sans fioritures, se prêtait à l'élaboration et capta l'attention non seulement de Brahms mais aussi de Schumann et de Liszt et, plus tard, de Rachmaninov, Lutoslawski et Blacher. L'apport de Brahms est divisé en deux livres, parfois joués ensemble («une tâche fastidieuse» selon Peter Latham, spécialiste de Brahms), parfois séparément et parfois avec une réorganisation des variations (comme sur le réputé disque de Michelangeli). Personnellement, je me rappelle avoir fait partie, en 1998, du jury au concours Busoni en Italie et d'avoir observé le pianiste russe Dmitri Bashkirov entrer dans une rage noire à cause d'un pianiste qui suivait l'exemple de Michelangeli : «Il devrait être exclu du concours», tempêtait-il ; sentiment excessif, hors de perspective encore une fois ! Jonathan Plowright a choisi d'ouvrir son programme avec le Volume 1 et de le terminer avec le Volume 2, séparant les deux par de la musique tantôt héroïque, tantôt réfléchie. Quelle que soit la solution à cette question toujours controversée, les *Variations de Paganini* sont un dictionnaire de technique (celle de Brahms) dans le sens complet du terme, du lyrisme autant que de la virtuosité héroïque. On peut trouver un prototype de leurs difficultés dans les 51 Exercices de Brahms.

Après de nombreuses demandes féroces (doubles notes rapides, imitation du *spiccato* du violon, trilles donnés aux doigts les plus faibles, sauts et octaves), le Volume 1 nous accorde une brève oasis de calme dans les variations 10–12 avant le retour des assauts. Le Volume 2 nous offre une valse désarmante dans la Variation

4, une Variation 9 sombre et menaçante et de douces cascades dans la Variation 12 avant le retour des exigences acharnées.

Mais c'est peut-être le critique toujours fantaisiste James Huneker qui aura le dernier mot, lui qui qualifia les variations de «célèbres, géniales, renversantes, colossales, formidables et semblables à des gargouilles», concluant que «la fantaisie» – qui, pour lui, transmettait «des toiles d'araignées d'or et de diamants et le grand soleil qui pataugeait» – prévaudra «même si elle est brassée dans une simple bouilloire teutonique !»

Les **Quatre Ballades** (1854) de la jeunesse de Brahms nous font entrer dans un autre monde, bien différent dans son association générale de sobriété et d'expérience de la série plus familière de Chopin portant le même titre. Leur mode est plus retenu qu'opulent malgré des moments d'ardeur graphique et héroïque, plus intime qu'inflammatoire. La première, dite Ballade «Edward», repose sur un poème écossais macabre inclus dans *Stimmen der Völker in Liedern* de Herder et arrangé ensuite par Brahms en duo pour alto et ténor. (Traduit en russe, il fut aussi repris par Tchaïkovski dans sa *Ballade écossaise* op. 46 no 2.) Voici un exemple unique de Brahms qui a recours à de l'inspiration extramusicale dans une œuvre instrumentale. Un emploi convenablement fort et élémentaire d'un motif de destin, familier chez Beethoven, évoque une histoire de parricide et les mesures finales aux duolets sinistres – comme l'égouttement de sang – ne conviennent pas à l'âme pusillanime.

La seconde Ballade est Dieu merci plus bénigne et moins sinistrement concentrée ; elle met en opposition un refrain de berceuse à de la musique tantôt d'une splendeur archaïque, tantôt d'un caprice de voleur à la tire. Les changements d'atmosphères sont toujours aussi imprévisibles et la longue coda est une rêverie sur tout ce qui s'est déjà passé.

Après des histoires (ballades) à la fois méditatives et affirmées nous arrivons au scherzo de la série (même s'il est appelé «Intermezzo».) Mercuriel et un écho

fantôme du Scherzo en mi bémol mineur de 1851, il abrite en son cœur un choral lointain avant de reprendre son capricieux essor.

La quatrième Ballade est la plus longue et la plus intime des quatre. Renfermant une section centrale audacieusement expérimentale, elle rend un affectueux hommage aux grands amis de Brahms, Robert et Clara Schumann.

Les deux **Rhapsodies** op. 79 de Brahms marquent un étonnant retour à la magnificence des premières sonates et forment ainsi un contraste abrupt aux Capricci et Intermezzi de l'op. 76 qui avaient déjà donné un avant-goût de la beauté aigre-douce des dernières compositions de Brahms. Avec son second sujet schumannesque suppliant, le début de la première Rhapsodie nous fournit le sens rhétorique habituel du contraste chez Brahms avec un remaniement final sombre du contrepoint carillonnant du *molto dolce espressivo* central et nous surprend une fois encore. La rhapsodie en sol mineur est dominée par une mélodie énergique en forme d'arc et des triolets sombres déployés avec grande ingénuité. Brahms peut bien avoir rejeté son op. 79 comme de la camelote mais la popularité des rhapsodies témoigne de la manière dont il a escamoté encore une fois sa première ambition, étalant ses ailes avec une ardeur et une assurance magnifiques.

Selon Clara Schumann, son premier Intermezzo de l'**op. 119** était « tristement doux », lui rappelant sans doute plusieurs des miniatures envoûtantes de son mari. La seconde résout son trouble initial dans une barcarolle berçante, un *Andante grazioso* rassurant tandis que la troisième est, pour une fois, vraiment facétieuse, un scherzo rempli d'esprit et de dynamisme. En dernier, la Rhapsodie en mi bémol majeur apporte une suprême assertion finale de force. Après ces pièces « comme le lustre doré des parcs en automne et l'austère noir et blanc des marches en hiver » (William Ritter) – de la musique qui obsède et force l'imagination – il est réassurant de terminer avec de la musique dans une tonalité majeure qui transpire l'optimisme et l'assurance.

© **Bryce Morrison 2016**

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 trois 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'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.» En plus de d'élire le Volume 3 [BIS-2127] «Editor's Choice», *Gramophone* prévoit que la série deviendra «l'œuvre de référence pour ces pièces de Brahms dans l'avenir.»

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

INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Steinway D

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.

RECORDING DATA

Recording: January 2016 at Potton Hall, Westleton, Suffolk, England
Producer: Jeremy Hayes
Sound engineer: Jeffrey Ginn
Piano technician: Graham Cooke
Equipment: Neumann and DPA 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

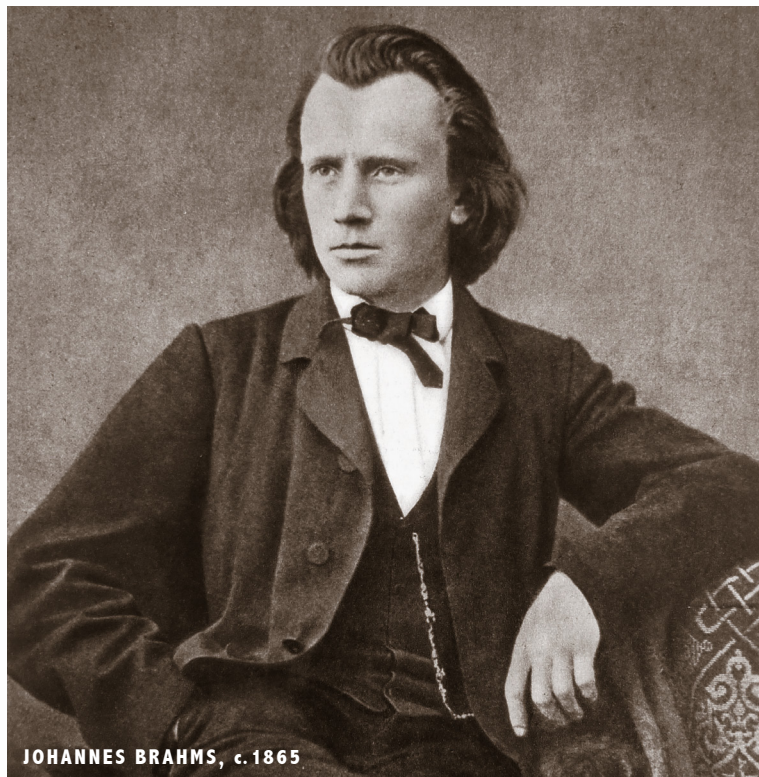
BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Bryce Morrison 2016
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-2137 © & © 2016, BIS Records AB, Åkersberga.



JOHANNES BRAHMS, c. 1865