



SUPER AUDIO CD

**JOHANNES
BRAHMS**

PIANO SONATA NO. 3
HANDEL VARIATIONS

**JONATHAN
PLOWRIGHT**

BRAHMS, JOHANNES (1833–97)

PIANO SONATA NO. 3 IN F MINOR, Op. 5 (1853)

	42'17
1 I. <i>Allegro maestoso</i>	10'37
2 II. <i>Andante espressivo</i>	13'53
3 III. Scherzo. <i>Allegro energico</i>	4'33
4 IV. Intermezzo (Rückblick). <i>Andante molto</i>	5'13
5 V. Finale. <i>Allegro moderato ma rubato</i>	7'36

VARIATIONS AND FUGUE ON A THEME BY HANDEL

Op. 24 (1861)

	29'33
6 Aria	0'51
7 Variation I	0'55
8 Variation II. <i>Animato</i>	0'54
9 Variation III	0'49
10 Variation IV. <i>Vivace</i>	0'50
11 Variation V	1'14
12 Variation VI	1'18
13 Variation VII. <i>Molto vivace</i>	0'34
14 Variation VIII	0'34
15 Variation IX. <i>Poco più sostenuto</i>	1'42
16 Variation X. <i>Vivace</i>	0'33
17 Variation XI	0'52

18	Variation XII. <i>Più moto</i>	0'54
19	Variation XIII. <i>Un poco largamente</i>	1'46
20	Variation XIV. <i>Vivace</i>	0'37
21	Variation XV	0'41
22	Variation XVI	0'33
23	Variation XVII	0'37
24	Variation XVIII	0'56
25	Variation XIX. <i>Molto vivace e leggero</i>	1'06
26	Variation XX	1'35
27	Variation XXI	0'50
28	Variation XXII	0'54
29	Variation XXIII. <i>Molto vivace</i>	0'35
30	Variation XXIV	0'35
31	Variation XXV	0'44
32	Fuga	6'02

TT: 72'45

JONATHAN PLOWRIGHT *piano*

INSTRUMENTARIUM
Grand Piano: Steinway D

Brahms was trained as a concert pianist by two excellent teachers – Otto Cossel (1813–65) and the respected composer-pedagogue Eduard Marxsen (1807–87). As a budding virtuoso (and a *Wunderkind* to boot) the young musician grew up in Hamburg, earning money as a dockside tavern pianist in the evenings, and frequenting the piano builders Baumgardten & Heins by day in order to practise on good instruments. When Brahms started to make his name in the world – visiting Göttingen, Weimar, Düsseldorf and Leipzig in 1853 and meeting Liszt, Joachim, Schumann and Berlioz – it was as a pianist-composer, playing a wide range of music other than his own, and as an accompanist to such artists as the violinists Reményi and Joachim and the baritone Julius Stockhausen. This remained his public persona when he first visited Vienna in the 1860s; it was almost another decade before his concert tours became more intermittent, and confined only to his own music.

During his stay with Robert and Clara Schumann in Düsseldorf in October 1853 the 20-year-old 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 to (and antithesis of) Liszt's recently completed B minor Sonata, which Brahms

had heard him 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 whose hero is educated by experience of life’s harsh realities, like Goethe’s *Wilhelm Meister*.)

The first of the slow movements is an exquisite nocturne in A flat, closely related to the songs Brahms was writing at the same period. It’s a musical evocation of a poem by Sternau, *Junge Liebe* (*Young Love*), whose opening lines are quoted on the score:

<i>Der Abend dämmert, das Mondlicht scheint,</i>	<i>The twilight is falling, the moonlight gleams,</i>
<i>Da sind zwei Herzen in Liebe vereint</i>	<i>Two hearts unite in love,</i>
<i>Und halten sich selig umfassen.</i>	<i>And embrace in rapture.</i>

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. Brahms's success in transferring orchestral sonority to the keyboard here ranks with the achievements of Alkan. Brahms's 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 begins with a sardonic rondo theme, hard-bitten in its determination. But the mood begins to change with the entry of a broad F major tune, 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.

Brahms's shift of focus, as a pianist, from the concert platform to the study is discernible in his own output of music for solo piano, which began with large-scale concert works like this sonata, full of towering displays of bravura, but turned ever more inward and intimate, his chief vehicle of expression emerging as the short lyric piece whose demands on technique – though still intense and challenging – are of an altogether more subtle kind. Broadly speaking Brahms's piano works fall into three principal categories. The piano sonatas of the early 1850s are youthfully aspiring effusions of Romantic ardour and complex architecture. Overlapping with these, and occupying much of the composer's attention during the following decade, are several sets of variations, ranging from comparatively simple and small-scale efforts to the enormously taxing and virtuosic Handel and Paganini sets of the early 1860s.

The variations stress Brahms's continuity with the past and his attitude to the present, and also constitute a kind of self-education in the techniques of thematic metamorphosis and development. Already in the 1850s, however, he was experimenting with groups of short lyric pieces, and from the 1870s onward his solo piano output was confined to highly personal collections of Capriccios, Intermezzi, Ballades, Romanzen and Rhapsodies. To one side, as it were, there are also his sets of dances – notably the *Hungarian Dances* and the Waltzes, originally written for piano duet but also issued in versions for solo piano.

These three creative periods overlay the great division of Brahms's life into two parts, determined by which place he called home. Until the beginning of the 1860s, he regarded Hamburg, where he had grown up and where his family still lived, as his home; but from 1862 he increasingly spent his time in Vienna, and within a few years had settled there. The ***Variations and Fugue on a Theme of Handel***, Op. 24, is the last piano work of the 'Hamburg' period. Completed in that city in September 1861 and dedicated to Clara Schumann on her birthday, the *Handel Variations* is one of the summits of Brahms's entire keyboard output, showing him at the height of his powers. The choice of a baroque theme, the strictness of the variations, the richness and scope of the piano technique, and the lavish display of contrapuntal learning in the concluding fugue, all combine to present Brahms in the role of preserver and representative of tradition. Even Wagner saw its significance when Brahms played it to him in Vienna, commenting grandly that it showed what could still be done with the old forms by someone who knew how to use them.

The theme is the Air from Handel's B flat Harpsichord Suite, published in 1733 (Brahms, the passionate bibliophile, owned a first edition). This dapper

little tune has the balanced phraseology, the structural and harmonic simplicity, of an ideal variation-subject. Brahms's 25 variations confine themselves to the key of B flat, with occasional excursions into the tonic minor. But this apparent constraint, while imposing a powerful structural unity, provides Brahms with a framework on which to establish and explore a kaleidoscopic range of moods and characters. Several of the variations form pairs, the second intensifying and developing the characteristics of the first, while the last three create a climactic introduction to the concluding fugue, on a subject derived from Handel's theme. This continues the variation process in an altogether more 'open' form in which Brahms reconciles the linear demands of fugal form with the harmonic capabilities of the contemporary piano. The grand sweep of the structure, however, is never lost sight of, and the fugue issues in a coda of granitic splendour.

© *Malcolm MacDonald* 2012

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 CD recordings have all been highly successful, receiving such accolades as Preis der Deutschen Schallplattenkritik, *Gramo-*

phone Editor's Choice, Diapason d'or, Fono Forum Tipp, and CD of the Week on Classic FM and ABC Classic FM and in the *Daily Telegraph*.

Jonathan Plowright has been a member of international piano competition juries, given numerous masterclasses, taught at summer schools and is currently head of keyboard at the University of Chichester and on the Keyboard Faculty of the Royal Conservatoire of Scotland.

For further information, please visit www.jonathanplowright.com

Als Konzertpianist wurde Johannes Brahms von zwei hervorragenden Lehrern ausgebildet – von Otto Cossel (1813–1865) und dem angesehenen Komponisten und Pädagogen Eduard Marxsen (1807–1887). Der angehende Virtuose (ein Wunderkind obendrein) wuchs in Hamburg auf, verdiente abends sein Geld als Pianist in Hafenschenken und besuchte tagsüber die Klaviermanufaktur Baumgarden & Heins, um auf guten Instrumenten zu üben. Erste Aufmerksamkeit in der Welt – bei Aufenthalten in Göttingen, Weimar, Düsseldorf und Leipzig im Jahr 1853 machte er die Bekanntschaft von Liszt, Joachim, Schumann und Berlioz – erlangte er als Pianist und Komponist, der eine große Bandbreite Musik anderer Komponisten spielte und als Begleiter von Künstlern wie den Geigern Reményi und Joachim und dem Bariton Julius Stockhausen in Erscheinung trat. Dies war noch in den 1860er Jahren seine Rolle in der Öffentlichkeit, als er zum ersten Mal Wien besuchte; ein knappes Jahrzehnt darauf wurden seine Konzertreisen sporadischer, und sie galten allein seiner eigenen Musik.

Während seines Aufenthalts bei Robert und Clara Schumann in Düsseldorf im Oktober 1853 vollendete der 20-jährige Brahms eine neue Klaviersonate, die ihn im Frühling und Sommer dieses Jahres beschäftigt hatte. Die **Sonate Nr. 3 f-moll op. 5** sollte sein umfangreichstes selbständiges Klavierwerk bleiben. Sie vereint Aspekte seiner beiden vorangegangenen Sonaten aus den Jahren 1851 bis 1853 – die klassischen Züge der Ersten und den romantischen Fantasiecharakter der Zweiten –, und sie übertrifft beide hinsichtlich Virtuosität und Formbeherrschung. In ihrem ungewöhnlichen fünfteiligen Aufbau umrahmen der erste Satz und das Finale zwei kontrastierende, aber eng verwandte langsame Sätze, während das Scherzo den Mittelpunkt bildet. Die heroische Anlage, die unkonventionelle Gestalt und der große Gedanken-

reichtum erweisen sie als eine der beeindruckendsten Sonaten seit Beethoven und Schubert. Sie könnte auch als Antwort (und Gegenentwurf) zu der unlängst abgeschlossenen h-moll-Sonate von Liszt gedacht gewesen sein, die Brahms ihn im Sommer in Weimar hatte spielen hören. Bezeichnenderweise wandte sich Brahms nun von der Gattung „Klaviersonate“ ab, als habe er mit ihr genau so viel gesagt, wie er hatte sagen wollen.

Das eröffnende *Allegro maestoso* ist dramatisch bewegt, tiefernst und von leidenschaftlicher Entschiedenheit, wobei die Sonatenhauptsatzform stets gewahrt bleibt. Fülle und Vielfalt dieses Satzes gehen aus der Natur der Themen selber hervor, die sich alle auf den zuerst erklungenen Gedanken zurückführen lassen – ein aufbegehrend-pathetisches Motiv von überbordender Romantik. Das ist Musik für einen Helden, der dem Schicksal trotzt, und seinen Werdegang scheinen wir in den übrigen Sätzen zu verfolgen. Es wäre nicht ganz unangebracht, das Werk „faustisch“ zu nennen; der Brahms-Forscher George Bozarth hat es als eine Art musikalischen Bildungsroman gedeutet (dessen Held also, wie in Goethes *Wilhelm Meister*, die harte Schule des Lebens durchläuft).

Der erste der langsamen Sätze ist ein exquisites Nocturne in As-Dur, das eng verwandt ist mit den Liedern, die Brahms zu jener Zeit komponierte. Es ist die musikalische Beschwörung eines Gedichts von Sternau (*Junge Liebe*), dessen erste Zeilen dem Satz als Motto vorangestellt sind:

*Der Abend dämmt, das Mondlicht scheint,
Da sind zwei Herzen in Liebe vereint
Und halten sich selig umfängen.*

Der Satz endet mit einem langen, ekstatischen Epilog in der entlegenen Tonart Des-Dur und einem Thema, das – Brahms' Freund Adolf Schubring

hat in den 1860er Jahren darauf hingewiesen – eine Variation des Volksliedes *Steh' ich in finst'rer Mitternacht* zu sein scheint. Die donnernden Oktaven und das mephistophelische Gebaren verleihen dem Scherzo den Charakter eines dämonischen Walzers, dem ein ruhiges, akkordisches Trio in Des-Dur eingeschrieben ist.

Es folgt der zweite langsame Satz, ein eigentümliches Intermezzo in b-moll mit dem Untertitel *Rückblick*. Dieses faszinierende Stück, das zu den originellsten Schöpfungen des frühen Brahms zählt, verwandelt die Themen des nächtlichen *Andante* in einen trostlosen Trauermarsch samt Trompete und Trommelklang. Brahms' erfolgreiche Übertragung orchestraler Klangfülle auf das Klavier steht in einer Reihe mit den Errungenschaften Alkans. Der Brahms-Biograf Max Kalbeck vermutete, dass sich der Satz auf ein weiteres Gedicht (*Bitte*) von Sternau beziehe, in dem die in *Junge Liebe* gefeierte Verückung verwelkt und binnen Jahresfrist der Ernüchterung gewichen ist.

Nach dieser tragischen Äußerung beginnt das Finale mit einem sardonischen Rondotheema von hartgesottener Entschlossenheit. Mit dem Eintritt einer breiten F-Dur-Melodie aber ändert sich die Stimmung, und die Dunkelheit wird schließlich von einer hinreißenden, choralartigen Melodie in Des-Dur vertrieben, die die Musik wie ein Glockengeläut dominiert und einen ausgehenden Coda-Jubel entfesselt.

Brahms' Wechsel vom Konzertpodium hin zum Arbeitszimmer ist in seinem eigenen Klaviersoloschaffen nachzuverfolgen, das – wie diese Sonate zeigt – mit großformatigen Konzertwerken voller Bravour begann, um dann zusehends introvertierter und intimer zu werden und sich schließlich vor allem in den kurzen lyrischen Stücke zu äußern, deren spieltechnische Anforderungen – obschon immer noch höchst anspruchsvoll – von eher sub-

tilerer Art sind. Brahms' Klavierschaffen lässt sich in drei Hauptkategorien unterteilen: Die Klaviersonaten der frühen 1850er Jahre sind jugendlich aufbegehrende Ergießungen von romantischem Überschwang und komplexer Form. Teils in jener Zeit, vor allem aber in den folgenden zehn Jahren entstanden mehrere Variationszyklen, die von vergleichsweise einfachen, klein dimensionierten Stücken bis zu den hochvirtuosen Händel- und Paganini-Variationen der frühen 1860er Jahre reichen. Die Variationen unterstreichen Brahms' Anknüpfung an die Vergangenheit und seine Haltung gegenüber der Gegenwart; zugleich bekunden sie eine Art autodidaktische Ausbildung in den Techniken thematischer Metamorphose und Verarbeitung. Doch schon in den 1850er Jahren experimentierte er mit Gruppen kurzer lyrischer Stücke, und ab den 1870er Jahren beschränkte sich sein Klaviersoloschaffen auf sehr persönliche Gruppen von Capriccios, Intermezzi, Balladen, Romanzen und Rhapsodien. Daneben stehen gewissermaßen seine Tänze – vor allem die *Ungarischen Tänze* und die Walzer, ursprünglich für Klavier zu vier Händen geschrieben, aber auch in Fassungen für Klavier solo herausgegeben.

Diese drei Schaffensperioden überlagern die große Zweiteilung in Brahms' Leben – gemessen an der Frage, wo er seine Heimat sah. Bis Anfang der 1860er Jahre betrachtete er Hamburg – wo er aufgewachsen war und wo seine Familie noch lebte – als Heimat, aber ab 1862 verbrachte er immer mehr Zeit in Wien, wo er sich schließlich ganz niederließ. Die ***Variationen und Fuge über ein Thema von Händel*** op. 24 sind das letzte Klavierwerk der „Hamburger Periode“. Im September 1861 dort fertiggestellt und Clara Schumann zum Geburtstag gewidmet, markieren sie einen Gipfelpunkt in Brahms' Klavierschaffen und zeigen ihn im Vollbesitz seiner Kräfte. Die Wahl eines barocken Themas, die Strenge der Variationen, der Reichtum und

die Bandbreite der Spieltechnik sowie die verschwenderische Demonstration kontrapunktischer Fertigkeiten in der Schlussfuge – in all dem zeigt sich Brahms in der Rolle eines Bewahrers und Vertreters der Tradition. Selbst Wagner erkannte die Bedeutung dieser Variationen; als Brahms sie ihm in Wien vorspielte, bemerkte er mit einigem Pathos: „Man sieht, was sich in den alten Formen noch leisten lässt, wenn einer kommt, der versteht, sie zu behandeln.“

Grundlage der Variationen ist das Air aus Händels 1733 veröffentlichter B-Dur-Suite für Cembalo (Brahms, ein passionierter Bibliophiler, besaß eine Erstausgabe). Diese kleine, gediegene Melodie hat die ausgewogene Phrasierung und die strukturelle und harmonische Einfachheit eines idealen Variationenthemas. Brahms' 25 Variationen beschränken sich – von gelegentlichen Ausflügen in die Molltonika abgesehen – auf die Tonart B-Dur. Diese scheinbare Beschränkung jedoch, die für eine mächtige strukturelle Einheit sorgt, liefert Brahms ein Gerüst, auf dem er eine kaleidoskopische Vielfalt von Stimmungen und Charakteren etablieren und erkunden kann. Einige der Variationen bilden Paare, wobei die zweite Variation die Charakteristika der ersten intensiviert, während die letzten drei Variationen als spannungsgeladene Einleitung in die abschließende Fuge fungieren, deren Subjekt aus Händels Thema abgeleitet ist. Hier setzt sich der Variationsprozess in einer insgesamt „offeneren“ Form fort, in der Brahms die linearen Anforderungen der Fugenform mit den harmonischen Möglichkeiten des modernen Klaviers in Einklang bringt. Der rote Faden der Struktur gerät jedoch nie aus dem Blick, und die Fuge mündet in eine wie in Granit gemeißelte Coda.

© Malcolm MacDonald 2012

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 hocherfolgreiche CD-Einspielungen erhielten Auszeichnungen wie den Preis der Deutschen Schallplattenkritik, *Gramophone* Editor's Choice, Diapason d'or, Fono Forum-Tipp und „CD der Woche“ bei Classic FM, ABC Classic FM und im *Daily Telegraph*.

Jonathan Plowright war Jurymitglied internationaler Klavierwettbewerbe, hat zahlreiche Meisterkurse gegeben, an Sommerakademien gelehrt und ist derzeit Leiter der Abteilung Tasteninstrumente an der University of Chichester und Mitglied der Fakultät für Tasteninstrumente des Royal Conservatoire of Scotland.

Weitere Informationen finden Sie auf www.jonathanplowright.com

Brahms fit des études de pianiste de concert sous la tutelle de deux excellents professeurs – Otto Cossel (1813–65) et le respecté compositeur pédagogue Eduard Marxsen (1807–87). Comme virtuose prometteur (et *Wunderkind* pour commencer), le jeune musicien grandit à Hambourg, gagnant un peu d'argent le soir comme pianiste de taverne près des quais et fréquentant les facteurs de pianos Baumgardten & Heins le jour afin de travailler sur de bons instruments. Quand Brahms commença à se faire un nom dans le monde – visitant Göttingen, Weimar, Dusseldorf et Leipzig en 1853 et rencontrant Liszt, Joachim, Schumann et Berlioz – c'était en tant que pianiste compositeur, jouant un vaste choix de musique autre que la sienne, et d'accompagnateur d'artistes comme les violonistes Reményi et Joachim et le baryton Julius Stockhausen. C'est aussi comme tel qu'il se rendit pour la première fois à Vienne dans les années 1860 ; presque dix autres années devaient s'écouler avant que ses tournées se fassent plus intermittentes et soient consacrées à sa propre musique.

Pendant son séjour chez Robert et Clara Schumann à Dusseldorf en octobre 1853, le jeune Brahms de vingt ans termina une nouvelle sonate pour piano sur laquelle il avait peiné tout le printemps et l'été de cette année-là. Publiée comme sa **Sonate no 3 en fa mineur** op. 5, elle devait rester sa plus grande composition pour piano solo. Elle unit des aspects de ses deux sonates précédentes de 1851–53 : les traits classiques de la première au caractère romantique de fantaisie de la seconde ; et elle les dépasse en virtuosité et contrôle de la structure. Elle est moulée dans une forme inhabituelle en cinq mouvements où le premier et le finale encadrent deux mouvements lents contrastants mais étroitement reliés et le scherzo forme le centre. Par sa taille imposante, sa disposition non conventionnelle et sa grande qualité de pensée,

c'est l'une des sonates les plus impressionnantes depuis celles de Beethoven et de Schubert. Elle pourrait aussi avoir été une réponse (et une antithèse) au défi posé par la Sonate en si mineur que Liszt venait juste de composer et que Brahms avait entendu jouer par Liszt cet été-là à Weimar. Fait significatif, Brahms abandonna ensuite la sonate pour piano comme genre, comme s'il avait dit avec sa troisième sonate tout ce qu'il avait à dire dans ce genre.

Le premier mouvement *Allegro maestoso* est mouvementé et dramatique, profondément sérieux et passionnément péremptoire – sa structure de forme sonate est néanmoins concise. La richesse et la portée du mouvement proviennent de la nature des thèmes eux-mêmes – tout se rapporte au premier thème entendu, un motif vantard, déclamatoire de romantisme surchargé. C'est de la musique appropriée à un héros qui défie le destin et dont nous semblons suivre le sort dans les mouvements subséquents. L'œuvre pourrait être considérée comme « faustienne » tandis que le spécialiste de Brahms, George Bozarth, l'a analysée comme une sorte de *Bildungsroman* musical (un roman où le héros est formé par l'expérience des rudes réalités de la vie, comme *Wilhelm Meister* de Goethe).

Le premier des mouvements lents est un exquis nocturne en la bémol, étroitement lié aux chansons que Brahms composait à la même période. Il s'agit d'une évocation musicale d'un poème de Sternau, *Junge Liebe (Amour de jeunesse)* dont les premiers vers sont cités dans la partition :

<i>Der Abend dämmert, das Mondlicht scheint,</i>	<i>Le soir descend, la lune luit</i>
<i>Da sind zwei Herzen in Liebe vereint</i>	<i>Deux cœurs s'unissent dans l'amour</i>
<i>Und halten sich selig umfangen.</i>	<i>et s'embrassent en extase.</i>

Au sujet du thème du long épilogue extatique de ce mouvement dans la tonalité «étrangère» de ré bémol, Adolf Schubring, un ami de Brahms, fit

remarquer dans les années 1860 qu'il semble être une variation sur la chanson populaire *Steh' ich in finst'rer Mitternacht* (*Debout dans la noirceur de minuit*). Les octaves orageuses et le vertige méphistophélique du scherzo central lui confèrent un caractère de valse démoniaque, variée par un calme trio en ré bémol à l'écriture en accords.

Suit le second mouvement lent : un étrange intermezzo en si bémol mineur sous-titré *Rückblick* (Rétrospective). Cette pièce enchanteresse, l'une des compositions les plus originales du jeune Brahms, transforme les thèmes de l'*Andante* nocturne en une marche funèbre triste, complète avec effets de trompette et de tambour. La réussite de Brahms à transférer la sonorité orchestrale au clavier se classe ici parmi les prouesses du pianiste virtuose Alkan. Le biographe de Brahms, Kalbeck, croit qu'il se rapporte à un autre poème de Sternau : *Bitte* (*Demande*) où l'extase célébrée dans *Junge Liebe* s'est transformée, en moins d'un an, en désillusion.

Après cette déclaration tragique, le finale présente immédiatement un thème de rondo sardonique à la détermination endurcie. L'atmosphère commence à changer avec l'entrée d'une large mélodie en fa majeur et l'obscurité est finalement bannie par une autre mélodie, un choral majestueux en ré bémol, qui vient à dominer la musique comme une volée de cloches et qui libère une longue coda d'allégresse.

On discerne le changement d'orientation de Brahms le pianiste, de la scène de concert à son étude, par sa production de musique pour piano seul, qui commença avec de grandes œuvres de concert comme cette sonate, remplie d'imposants déploiements de bravoure; mais Brahms se tourna plutôt vers l'introspection et l'intimité et son principal moyen d'expression émergea dans la brève pièce lyrique dont les exigences techniques – quoique encore

énormes et difficiles – appartiennent à une sorte plus subtile. En gros, les œuvres pour piano de Brahms se rangent en trois catégories majeures. Les sonates pour piano du début des années 1850 sont des épanchements juvéniles de fougue romantique et d'architecture complexe. Plusieurs séries de variations les enchevauchent, occupant une grande partie de l'attention du compositeur la décennie suivante ; elles passent du petit format relativement simple aux grandes variations Haendel et Paganini énormément exigeantes et virtuoses du début des années 1860. Les variations soulignent la continuité de Brahms avec le passé et son attitude vis-à-vis du présent, constituant ainsi une sorte d'auto-éducation dans les techniques de métamorphose et de développement. Dans les années 1850 d'ailleurs, il expérimentait avec des groupes de brèves pièces lyriques et, à partir de 1870 environ, sa production pour piano solo se limita à des collections très personnelles de Capriccios, Intermezzi, Ballades, Romances et Rhapsodies. D'un autre côté, pour ainsi dire, se trouvent aussi ses séries de danses – particulièrement les *Danses hongroises* et les Valses, d'abord écrites pour piano duo mais publiées aussi en versions pour piano solo.

Ces trois périodes créatrices chevauchent sur la grande division en deux parties de la vie de Brahms, déterminées selon le lieu où il se disait chez soi. Jusqu'au début des années 1860, il se sentait chez lui à Hambourg, la ville où il avait grandi et où sa famille vivait encore ; mais à partir de 1862, il passa de plus en plus de temps à Vienne où il aménagea quelques années plus tard. Les *Variations et fugue sur un thème de Haendel* op. 24 est la dernière œuvre pour piano de la période de « Hambourg ». Terminées dans cette ville en septembre 1861 et dédiées à Clara Schumann pour son anniversaire, les *Haendel-Variations* sont l'un des sommets de l'entière production pour piano

de Brahms, le montrant au faîte de son potentiel. Le choix d'un thème baroque, la rigueur des variations, la richesse et l'étendue de la technique pianistique ainsi que le faste du contrepoint dans la fugue finale, tout concourt à présenter Brahms dans le rôle de conservateur et représentant de la tradition. Même Wagner en reconnut l'importance quand Brahms joua l'œuvre pour lui à Vienne ; Wagner commenta noblement qu'elle montrait ce qui pouvait encore être fait avec les anciennes formes par quelqu'un qui savait comment les utiliser.

Le thème est l'Air tiré de la Suite en si bémol pour clavecin de Haendel, publiée en 1733 (bibliophile passionné, Brahms possédait une première édition). Cette petite mélodie pimpante comporte la phraséologie équilibrée et la simplicité structurelle et harmonique d'un sujet idéal à la variation. Les 25 variations de Brahms se limitent à la tonalité de si bémol avec des excursions occasionnelles en tonique mineure. Mais cette restriction apparente, tout en imposant une unité structurelle efficace, fournit à Brahms un cadre où faire régner et explorer une étendue kaléidoscopique d'atmosphères et de caractères. Plusieurs des variations sont en paires, la seconde intensifiant et développant les caractéristiques de la première, tandis que les trois dernières créent une introduction culminante à la fugue finale sur un sujet dérivé du thème de Haendel. Ainsi se poursuit le processus de variation dans une forme tout à fait plus « ouverte » où Brahms réconcilie les demandes linéaires de la forme de fugue et les capacités harmoniques du piano contemporain. Le grand mouvement de la structure n'est cependant jamais perdu de vue et la fugue aboutit à une coda d'une splendeur granitique.

© Malcolm MacDonald 2012

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 gagna 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 s'est produit avec d'importants orchestres et ensembles en plus de participer à de nombreuses diffusions radiophoniques.

Les enregistrements sur disques compacts de Jonathan Plowright ont tous été couronnés de succès, recevant par exemple Preis der Deutschen Schallplattenkritik, Gramophone Editor's Choice, Diapason d'or, Fono Forum Tipp et nommés CD de la semaine sur Classic FM et ABC Classic FM ainsi que dans le *Daily Telegraph*.

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.

Pour plus de renseignements, veuillez visiter le site www.jonathanplowright.com

The music on this Hybrid SACD 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: August 2011 at Potton Hall, Saxmundham, Suffolk, England
Producer: Jeremy Hayes
Sound engineer: Ben Connellan
Piano technician: Graham Cooke
Equipment: Neumann and Schoeps microphones; Prism microphone preamplifier; SADiE LRX;
Rogers loudspeakers; AKG headphones
Original format: 96 kHz / 24-bit
Post-production: Editing: Ben Connellan
Mixing: Matthias Spitzbarth
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Malcolm MacDonald 2012
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover photo of Jonathan Plowright: © Diane Shaw
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

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 Fax: +46 8 544 102 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-2047 SACD © & ® 2012, BIS Records AB, Åkersberga.



JOHANNES BRAHMS, 1862