



**JOHANNES
BRAHMS**

PIANO SONATA NO. 2, OP. 2
VARIATIONS, OP. 21 NO. 1
THREE INTERMEZZI, OP. 117
SCHERZO, OP. 4

**JONATHAN
PLOWRIGHT**



SUPER AUDIO CD

BRAHMS, JOHANNES (1833–97)

PIANO SONATA NO. 2 IN F SHARP MINOR, Op. 2 (1853)

	28'43
1 I. <i>Allegro non troppo, ma energico</i>	5'34
2 II. <i>Andante con espressione</i>	6'56
3 III. Scherzo. <i>Allegro – Trio. Poco più moderato</i>	3'36
4 IV. Finale. <i>Sostenuto – Allegro non troppo e rubato – Molto sostenuto</i>	12'24

VARIATIONS ON AN ORIGINAL THEME, Op. 21 No. 1 (1855–57?)

5 Thema. <i>Poco larghetto</i>	1'42
6 Variation I	1'43
7 Variation II. <i>Più moto</i>	0'58
8 Variation III. <i>L'istesso tempo</i>	1'13
9 Variation IV	1'09
10 Variation V. <i>Tempo di tema</i>	1'55
11 Variation VI. <i>Più moto</i>	1'15
12 Variation VII. <i>Andante con moto</i>	1'49
13 Variation VIII. <i>Allegro non troppo</i>	0'50
14 Variation IX	0'53
15 Variation X	1'23
16 Variation XI. <i>Tempo di tema, poco più lento</i>	5'06

THREE INTERMEZZI, Op. 117 (1892)

17'55

17 I. *Andante moderato*

4'56

18 II. *Andante non troppo e con molto espressione*

5'44

19 III. *Andante con moto*

6'59

20 SCHERZO IN E FLAT MINOR, Op. 4 (1851)

8'16

Rasch und feurig

TT: 76'24

JONATHAN PLOWRIGHT *piano*

INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Steinway D

The Piano Sonata in C major that Brahms published in late 1853 as his Op. 1 is generally and naturally known as his First Piano Sonata, but the manuscript is actually headed ‘Vierte Sonate’ (Fourth Sonata). From which it may follow that the F sharp minor Sonata published at the same time as Op. 2, and now known as his **Second Piano Sonata**, should be considered the ‘Third Sonata’ in a pre-publication order whose first two members have completely disappeared. Certainly the F sharp minor was completed before the bulk of the C major was written. As with the C major, however, the first portion to be composed seems to have been the variation-form slow movement: it almost looks as if the still-teenage Brahms wrote two short variation sets, and then set out to write sonatas around them.

The F sharp minor is a species of ‘Fantasy-Sonata’, influenced by the manner rather than the matter of middle-period Beethoven, and much afflicted with *Sturm und Drang*. It was not a manner that Brahms would revisit. Taken as a whole it could be considered his least successful large-scale piano work, and the only one which evokes some of the minor Romantics who were his contemporaries. Yet it cannot merely be dismissed: it is often highly effective in performance, the inner movements are excellent, and the energy and originality of the whole already proclaim a composer of unusual quality.

The first movement’s jagged and turbulent first subject, an arresting idea in itself, accords uneasily with a second group reminiscent of Schumann at his most sententious. The working-out employs a great deal of hammered octave writing and virtuoso display, exhilarating but also exhausting in effect. Brahms the medievalist is on display in the B minor *Andante*, inspired by the text (not the music) of an authentic *Minnelied* by the Swiss poet Kraft von Toggenberg, *Mir ist leide* (‘It makes me sad, that winter has bared the wood

and heath'). No original tune has survived for this song, and the theme of the *Andante* is therefore Brahms's own; his three variations seem to follow the sombre moods of the three divisions of the poem. The terse, epigrammatic scherzo comes as a kind of ironic postlude, for it is itself founded on a metamorphosis of the *Andante*'s theme. A lilting, melodious trio section in D major leads back to the scherzo music with buzzing, dissonant note-repetitions which early audiences must have found extraordinary.

The finale is the most complex and extended movement in the sonata: it is revealing that already, aged only 19, Brahms was throwing the architectural weight towards the end of a multi-movement work, as he was to do later in compositions such as the First Symphony. An 'Introduzione' contrasts a gaunt theme in octaves with florid, improvisatory passages of runs and trills. Once the main movement gets under way the gaunt theme turns into a tune whose ambling grace is worthy of Schubert, its bonhomie subtly and delicately undercut by dissonant clashes in the accompaniment. A lengthy and somewhat inconsequentially 'dramatic' second group intervenes, and thereafter the proceedings are dominated by its febrile *agitato* character almost until the final *sostenuto* page. Here Brahms re-invokes the spirit of the movement's introduction and the sonata, its tensions unresolved, concludes in vertiginous cadenza-like keyboard flourishes.

As the slow movements of the first two piano sonatas – both in variation form – and then the subtle and poetic *Variations on a Theme of Robert Schumann* showed in 1854, the form of theme and variations was a genre in which Brahms soon showed himself a precocious master. The extended and sophisticated **Variations on an Original Theme**, Op. 21 No. 1, was published in the late 1850s along with a much simpler work, the *Hungarian Song Varia-*

tions. Like its companion, Op. 21 No. 1 is certainly an earlier piece than its opus number would suggest, but the exact date has remained elusive. All we know for sure is that it is later than 1854 (and therefore than the Op. 9 *Schumann Variations*), but most probably it dates from the difficult years 1855–57 when Brahms, frustrated with what seemed to him the shortcomings of his compositional technique, turned out a large number of vocal and instrumental pieces which attempted to assimilate the lessons he derived from the study of earlier masters. Op. 21 No. 1 is a searching and personal creation of considerable poetry and substance, yet it belongs to this general orbit insofar as it investigates and seeks mastery over new aspects of variation technique. The predominant mood is lyrical yet pensive, and we seem to glimpse the composer communing with himself.

The theme is a beautiful melody in D major, presented in a rich contrapuntal setting that leaves it almost oversupplied with variation possibilities. However, Brahms concentrates on the theme's harmonic structure to provide a framework for fresh invention – though paradoxically the harmonic structure is itself dominated and somewhat restricted at each end of the theme by a pedal bass, whose implications are sometimes accepted and sometimes ignored. There are eleven variations, and all except the last are confined within the theme's unusual dimensions: two nine-bar halves, each half repeated.

The first seven variations, all in D major, are quiet and introspective, featuring several technical devices which at the time were considered 'archaic'. No. 5, for instance, is a canon in contrary motion, the canon moving a bar closer in the variation's second half. The bareness and angularity of No. 7, an even stricter canon, with its wide leaps for both hands, almost looks like Webern on the page. With No. 8, a vigorous study in martial dotted rhythms,

the pace increases and the tonality shifts to the minor. The next variation forms the dynamic climax, turning the pedal bass into rumbling drum effects to bolster emphatic chordal writing. From here the music subsides uneasily to Variation 11, which returns to D major and to the original tempo of the theme, then opens out into an expansive coda that eventually achieves a subdued but beautiful resolution, with a final reminiscence of the theme in a lulling berceuse-like rhythm.

Nearly 40 years lie between this work and Brahms's final compositions for his own instrument – which continued, after a long interval, the line of miniatures begun in his Op. 10 Ballades of 1854. Though some of them may have been drafted in the 1880s, it seems likely that the four collections of *Klavierstücke* he issued as Opp. 116–119 were mainly compiled from a large group composed near the time of their publication in 1892. They stand at the furthest possible remove from the rhetoric of his early sonatas, or the pugnacious challenge of the variations on themes of Handel and Paganini. Though a few of them afford brief glimpses of the old fire and energy, their predominant character is reflective, musing, deeply introspective, and at the same time unfailingly exploratory of harmonic and textural effect, of rhythmic ambiguity, of structural elision and wayward fantasy. They are among the most personal piano music ever written, in that they seem – like the Variations on an Original Theme – a product of the composer's self-communing, something to play to himself or at most to a few close friends (Clara Schumann was the first to see them in manuscript).

The set of **Three Intermezzi**, Op. 117, could be considered a triptych of lullabies. The first, in E flat, is headed by lines from an actual Scots lullaby (the Border Ballad *Lady Anne Bothwell's Lament*) in the German translation

of Herder – and its unforgettable tune, a middle voice gently rocked within a repeated octave span, fits the words like a glove. (This ‘wordless setting’ of a Scots original parallels Brahms’s early D minor Ballade from Op. 10, after the Border ballad *Edward*, or indeed his use of the ballad *My Heart’s in the Highlands* in the finale of the C major Piano Sonata, Op. 1.) The central section descends to a dark E flat minor tonality which increases the poignancy of the lulling reprise, with its cunningly interwoven imitation.

The second Intermezzo, in B flat minor, wrings music of plaintive delicacy from a simple falling arpeggio figure that melts, with fluid grace, through a succession of tonalities: and the piece traces a miniature sonata design, with a more smoothly flowing second subject in D flat. Development and reprise merge into one another through spiralling arpeggio figuration: the coda finally imposes tonal stability in the shape of an uneasy pedal F, over which the second idea dies away.

Like the first piece the final one, in C sharp minor, evokes a ballad character, though this time without a specifically indicated subject. This is a comparatively spacious movement, beginning sombrely and *sotto voce* with a quintessentially Brahmsian theme presented in severe octaves. On later appearances this melody becomes an inner voice against a rich harmonic background; there is a strongly contrasting middle section in A major, whose gently syncopated figuration and octave displacements create a twilight world of almost impressionistic gleams and half-lights.

At once one of the darkest and most beautiful of Brahms’s late piano works, this set of pieces seems to have had an especially personal significance for him. (He once referred to it as ‘The lullaby of all my griefs’.)

The ternary-form scherzo was the first musical genre that Brahms com-

pletely mastered, as is shown by the scherzos of his three piano sonatas and the ‘*F-A-E*’ Scherzo for violin and piano (all written in the period 1851–53). Earliest of all – indeed, Brahms’s earliest surviving wholly original work – is the **Scherzo in E flat minor**, composed in 1851 and published three years later as his Op. 4. This was one of the first works he showed to Liszt and to Schumann in 1853 when he was brought to them by a letter of introduction from his new friend Joseph Joachim. Although its form is comparatively simple, it is laid out on an impressively large scale – there are two trios, extending the customary A-B-A design into A-B-A-C-A, with a developing coda. The organic development of the themes is already remarkable for its subtlety and continuity, both from the scherzo to the first trio and from one trio to the other; and the scherzo sections are propelled by an unremitting rhythmic urge that might fairly be called demonic. They mark the 18-year-old composer instantly as a child of the Romantic era with their whiff of Hoffmannesque devilry: the secondary theme is apparently a deliberate reminiscence of Heinrich Marschner’s then-popular ‘troll opera’ *Hans Heiling*. It is little wonder that Liszt found the piece so congenial at Weimar. Whether Brahms had a specific model in mind is less certain: though there are some rather generalized resemblances to Chopin’s scherzi, Brahms later claimed that he did not know them at the time he was composing his own Scherzo. The obsessiveness of the rhythmic working suggests Beethoven rather than any more contemporary source of inspiration – among Brahms’s contemporaries, only Alkan was developing this aspect of Beethoven’s Classicism.

© *Malcolm MacDonald* 2014

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, and the previous disc in his series of Brahms’s works for solo piano [BIS-2047] was selected as an IRR Outstanding in *International Record Review*, while the reviewer in the *Guardian* deemed it ‘a dazzling showcase for his superb talent’.

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.

For further information, please visit www.jonathanplowright.com

Die Klaviersonate C-Dur, die Brahms Ende 1853 als Opus 1 veröffentlichte, ist gemeinhin als seine Erste Klaviersonate bekannt, doch trägt das Manuskript tatsächlich die Überschrift „Vierte Sonate“. Daraus könnte man folgern, dass die gleichzeitig veröffentlichte fis-moll-Sonate op. 2, die man heute als seine **Zweite Klaviersonate** kennt, die „Dritte Sonate“ einer ursprünglichen Reihenfolge ist, deren ersten beiden Vertreter verloren sind. Gewiss, die fis-moll-Sonate war abgeschlossen, bevor ein Großteil der C-Dur-Sonate komponiert worden war. Wie bei der C-Dur-Sonate aber scheint der zuerst komponierte Teil der in Variationenform angelegte langsame Satz gewesen zu sein: Fast scheint es so, als ob der jugendliche Brahms zwei kurze Variationenfolgen schrieb, um sich dann daran zu machen, zwei Sonaten um sie herum zu komponieren.

Die fis-moll-Sonate ist eine Art „Fantasie-Sonate“, die in formaler (weniger in inhaltlicher) Hinsicht vom „mittleren Beethoven“ beeinflusst und deutlich vom „Sturm und Drang“ geprägt ist. Brahms sollte zu dieser Ausdruckswelt nicht mehr zurückkehren. Alles in allem dürfte es sich um das glückloseste unter seinen großformatigen Klavierwerken handeln – und um das einzige, das an einige der Kleinromantiker anklingt, die seine Zeitgenossen waren. Gleichwohl hat die Sonate einiges zu bieten: Im Konzert erweist sie sich oft als höchst wirkungsvoll, die Binnensätze sind exzellent, und die Energie und Originalität des Ganzen kündigen einen Komponisten von ungewöhnlicher Qualität an.

Das jähe, turbulente erste Thema des ersten Satzes – ein an sich bestechender Gedanke – reibt sich mit einer zweiten Gruppe, die an Schumanns sentenziöseste Momente denken lässt. Die weitere Entwicklung ist von gehämmerten Oktaven und Virtuosität geprägt – was aufregend, aber auch anstrengend ist. Im h-moll-*Andante* zeigt sich Brahms, der Mediävist, inspiriert

von dem Text (nicht der Musik) eines authentischen Minnelieds des Schweizer Dichters Kraft von Toggenberg, *Mir ist leide* (... dass der Winter beide, Wald und auch die Heide, hat gemacht kahl). Die Originalmelodie dieses Lieds ist nicht erhalten, und das Thema des *Andante* stammt mithin von Brahms selber; seine drei Variationen scheinen den düsteren Stimmungen der drei Gedichtteile zu folgen. Als eine Art ironisches Nachspiel folgt das knappe, epigrammatische Scherzo, das auf einer Metamorphose des *Andante*-Themas basiert. Ein schwungvolles, melodisches Trio in D-Dur führt zurück zu der Scherzo-Musik mit brummenden, dissonanten Tonwiederholungen, die die damaligen Hörer höchst außergewöhnlich empfunden haben müssen.

Das Finale ist der komplexeste und umfangreichste Satz der Sonate. Es ist aufschlussreich, dass Brahms bereits im Alter von nur 19 Jahren das architektonische Gewicht eines mehrsätzigen Werks auf dessen Ende legte, so wie er es später in Kompositionen wie seiner Ersten Symphonie tun sollte. Eine „Introduzione“ kontrastiert ein finstere Thema in Oktaven mit improvisatorisch anmutenden Läufen und Trillerpassagen. Mit Beginn des Hauptsatzes verwandelt sich das finstere Thema in eine Melodie, deren gemächliche Anmut eines Schuberts würdig wäre; ihre Gutmütigkeit wird von dissonanten Zusammenstößen in der Begleitung zart und subtil unterlaufen. Eine langwierige und überraschend „dramatische“ zweite Gruppe interveniert; ihr fieberhafter *agitato*-Charakter bestimmt das Geschehen fast bis zum *sostenuto*-Schluss. Hier knüpft Brahms wieder an den Geist der Satzeinleitung an; mit unaufgelösten Spannungen endet die Sonate in wirbelnden kadenziellen Figuren.

Wie die langsamen (Variationen-)Sätze der ersten beiden Klaviersonaten und die subtilen und poetischen *Variationen über ein Thema von Robert Schumann* (1854) zeigen, war die Variationenform eine Gattung, in der Brahms

sich bald schon als frühreifer Meister erwies. Die umfangreichen und anspruchsvollen **Variationen über ein eigenes Thema** op.21 Nr.1 wurden in den späten 1850er Jahren zusammen mit den wesentlich einfacher gehaltenen *Variationen über ein ungarisches Lied* veröffentlicht. Wie ihr Schwesterwerk, sind die Variationen op.21 Nr.1 sicher früher entstanden als die Opuszahl vermuten lässt; das genaue Datum aber ist unbekannt. Mit Sicherheit lässt sich nur sagen, dass sie nach 1854 (und damit nach den *Schumann-Variationen* op.9) entstanden sind; höchstwahrscheinlich stammen sie aus den schwierigen Jahren 1855–57, als ein von Unzulänglichkeiten seiner Kompositionstechnik frustrierter Brahms eine große Anzahl von Vokal- und Instrumentalstücken hervorbrachte, in denen er die Lehren aus dem Studium älterer Meister umzusetzen suchte. Die Variationen op.21 Nr.1 sind eine sorgsame, persönliche Schöpfung von großer Poesie und Substanz, die dennoch in den genannten allgemeinen Zusammenhang gehört, insofern sie neue Aspekte der Variationstechnik erkundet und meistert. Die vorherrschende Stimmung ist lyrisch, aber nachdenklich; wir scheinen den Komponisten bei der Zwiesprache mit sich selbst zu erleben.

Das Thema ist eine wunderschöne D-Dur-Melodie in reichem kontrapunktischen Tonsatz, der eine schiere Überfülle an Variationsmöglichkeiten bereitstellt. Doch Brahms konzentriert sich auf die harmonische Struktur des Themas als Rahmen für seine Erfindungen – obwohl die harmonische Struktur paradoxerweise selbst an jedem Ende durch einen Orgelpunkt beherrscht und beschränkt wird, dessen Konsequenzen manchmal akzeptiert, manchmal ignoriert werden. Von den insgesamt elf Variationen bewegen sich bis auf die letzte alle innerhalb der Grenzen des ungewöhnlich dimensionierten Themas: zwei neuntaktige Hälften, die jeweils wiederholt werden.

Die ersten sieben Variationen, allesamt in D-Dur, sind ruhig und introvertiert; mehrere ihrer Techniken galten zur damaligen Zeit als „archaisch“. Nummer 5 etwa ist ein Kanon in Gegenbewegung, wobei der Kanon in der zweiten Hälfte der Variation einen Takt näher rückt. Die Blöße und Kantigkeit von Nr. 7, ein noch strengerer Kanon mit weiten Sprüngen in beiden Händen, erinnert im Notenbild an Webern. Mit Nr. 8, einer energischen Etüde in martialisch punktierten Rhythmen, steigert sich das Tempo, und die Tonalität wechselt zu Moll. Die nächste Variation bildet den dynamischen Höhepunkt und verwandelt den Orgelpunkt in polternde Trommeleffekte, die einen emphatischen akkordischen Satz unterstützen. Von hier aus mündet die Musik ruhelos in die Variation 11, die zu D-Dur und dem Ursprungstempo des Themas zurückkehrt, um dann in eine weitläufige Coda zu münden, die schließlich eine verhaltene, aber wunderbare Auflösung erfährt; in wiegenliedartigem Rhythmus erklingt eine letzte Reminiszenz an das Thema.

Fast 40 Jahre liegen zwischen diesem Werk und Brahms' letzten Kompositionen für sein eigenes Instrument – die, nach langer Pause, die Linie der 1854 mit den Balladen op. 10 begonnenen Miniaturen fortsetzten. Obwohl einige von ihnen in den 1880er Jahren entworfen sein könnten, ist es wahrscheinlich, dass die vier Sammlungen von Klavierstücken, die er unter den Opuszahlen 116 bis 119 veröffentlichte, vor allem einer großen Gruppe entnommen sind, die im Vorfeld der Publikation im Jahr 1892 komponiert wurde. Sie entfernen sich aufs Äußerste von der Rhetorik seiner frühen Sonaten oder der kampfeslustigen Herausforderung, die die Variationen über Themen von Händel und Paganini darstellen. Obwohl in einigen von ihnen verschiedentlich das Feuer und die Energie früher Tage aufblitzt, ist der vorherrschende Charakter reflektierend, nachdenklich, in sich versunken – und zugleich uner-

müddlich in der Erkundung harmonischer und satztechnischer Effekte, rhythmischer Mehrdeutigkeit, struktureller Elision und unberechenbarer Fantasie. Sie gehören zu den persönlichsten Klavierwerken, die je geschrieben wurden, wirken sie doch – ähnlich wie die Variationen über ein eigenes Thema – wie Selbstgespräche ihres Komponisten, bestimmt nur für sein eigenes privates Spiel, allenfalls noch vor einigen engen Freunden. (Clara Schumann war die Erste, die die Manuskripte sah.)

Man könnte die **Drei Intermezzi** op. 117 als ein Triptychon von Wiegenliedern betrachten. Dem ersten Intermezzo (Es-Dur) sind tatsächlich Zeilen aus einem schottischen Wiegenlied (der Grenzballade *Lady Anne Bothwell's Lament*) in der deutschen Übersetzung von Herder vorangestellt; seine unvergessliche Melodie – eine mittlere Stimme, sanft geschaukelt in wiederholtem Oktavumfang – ist den Worten auf vollkommene Weise angepasst. (Diese „wortlose Vertonung“ eines schottischen Texts hat Vorläufer in Brahms' früher d-moll-Ballade aus op. 10 nach der Grenzballade *Edward* oder aber auch in der Verwendung der Ballade *My Heart's in the Highlands* im Finale der Klaviersonate C-Dur op. 1.) Der Mittelteil steigt zu einer dunklen es-moll-Tonalität hinab, was die Eindringlichkeit der beruhigenden Reprise mit ihren raffiniert verwobenen Imitationen noch steigert.

Das zweite Intermezzo (b-moll) entringt einer einfachen, fallenden Arpeggio-Figur, die anmutig durch eine Folge von Tonarten fließt, eine Musik von klagender Delikatesse. Eine Art Miniatur-Sonate mit sanfterem zweitem Thema in D-Dur zeichnet sich ab; Durchführung und Reprise durchdringen einander in einer spiralförmigen Arpeggio-Konfiguration. Die Coda schließlich führt tonale Stabilität in Form eines ruhelosen F-Orgelpunkts ein, über dem der zweite Gedanke verklingt.

Wie das erste Stück, beschwört das letzte (cis-moll) den Balladenton herauf, diesmal aber ohne ein erkennbares Thema. Es ist ein vergleichsweise weiträumiger Satz, der düster und *sotto voce* mit einem typischen Brahms-Thema in gewichtigen Oktaven beginnt. Später wird diese Melodie zu einer Mittelstimme vor reichem harmonischem Hintergrund; ein stark kontrastierender Mittelteil in A-Dur erzeugt mit sanft synkopierten Figurationen und Oktavierungen eine zwielichtige Welt beinahe impressionistischen Schimmers und Halbdunkels.

Für Brahms scheint dieses Werk, das eines der dunkelsten und zugleich schönsten unter den späten Klavierstücken ist, eine besondere persönliche Bedeutung gehabt zu haben: „Wiegenlieder meiner Schmerzen“, nannte er sie einmal.

Wie die Scherzi seiner drei Klaviersonaten und das „F-A-E“-Scherzo für Violine und Klavier (alle in den Jahren 1851 bis 1853 entstanden) zeigen, war das dreiteilige Scherzo die erste musikalische Gattung, die Brahms meisterlich beherrschte. Das älteste darunter – tatsächlich ist es das älteste erhaltene vollständige Originalwerk von Brahms überhaupt – ist das **Scherzo es-moll**, 1851 komponiert und drei Jahre später mit der Opuszahl 4 veröffentlicht. Dies war eines der ersten Werke, die er 1853 Liszt und Schumann vorstellte, als er sie mit einem Empfehlungsschreiben seines neuen Freundes Joseph Joachim aufsuchte. Obwohl formal vergleichsweise einfach, ist es von beeindruckend großen Dimensionen: Zwei Trios erweitern die übliche A-B-A-Form in eine A-B-A-C-A-Form samt Coda mit Durchführungscharakter. Die organische Durchführung der Themen lässt mit einer Raffinesse und Kontinuität aufhorchen, die sowohl vom Scherzo zum ersten Trio wie auch von einem Trio zum anderen reicht; die Scherzo-Teile werden von einem unermüdlichen rhyth-

mischen Drang angetrieben, den man durchaus dämonisch nennen könnte. Mit ihrem Anflug Hoffmann'scher Teufeleien weisen sie den 18-jährigen Komponisten sogleich als Kind der Romantik aus: das zweite Thema ist offenbar eine bewusste Reminiszenz an Heinrich Marschners damals populäre „Erdgeist-Oper“ *Hans Heiling*. Es ist kein Wunder, dass Liszt das Stück ausnehmend zusagte. Ob Brahms ein bestimmtes Modell im Sinn hatte, ist ungewiss: Es gibt einige eher allgemeine Ähnlichkeiten mit Chopins Scherzi, doch erklärte Brahms später, dass er diese zur Zeit der Komposition seines eigenen Scherzos noch nicht gekannt habe. Die Besessenheit der rhythmischen Arbeit lässt eher an Beethoven denn an irgendeine andere zeitgenössische Inspirationsquelle denken – unter Brahms' Zeitgenossen beschäftigte sich nur Alkan damit, diesen Aspekt der Beethoven'schen Klassizität weiterzuentwickeln.

© *Malcolm MacDonald* 2014

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.); die jüngste CD seiner Einspielung der Klaviersolowerke von Brahms [BIS-2047] erhielt von der *International Record Review* die Ehrung IRR Outstanding, während *Fono Forum* dem Pianisten eine „herausragende Klangkultur“ bescheinigte.

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.

Weitere Informationen finden Sie auf www.jonathanplowright.com

La sonate pour piano en do majeur que Brahms a publiée à la fin de 1853 comme son op. 1 est généralement et naturellement connue comme sa première sonate pour piano mais le manuscrit porte en en-tête « Vierte Sonate » (Quatrième sonate). Il en découle que la Sonate en fa dièse mineur issue la même année comme l'opus 2 et maintenant connue comme sa **Seconde sonate pour piano**, devrait être considérée comme la « Troisième sonate » dans un ordre de prépublication dont les deux premiers membres sont complètement disparus. La Sonate en fa dièse mineur a certainement été terminée avant la composition de la volumineuse Sonate en do majeur. Comme avec cette dernière cependant, la première portion à avoir été écrite serait le mouvement lent en forme de variations : il semble presque que Brahms, encore adolescent, ait écrit deux brèves séries de variations et se soit ensuite mis à composer des sonates autour d'elles.

La Sonate en fa dièse mineur est une espèce de « Sonate-fantaisie » influencée par la manière plutôt que la matière de la période centrale de Beethoven et très caractérisée par le *Sturm und Drang*. Brahms ne devait pas retourner à cette manière. En gros, on peut en dire que c'est la moins réussie de ses grandes œuvres pour piano et la seule qui rappelle certains de ses contemporains étiquetés de romantiques mineurs. Elle ne peut pourtant en aucun cas être rejetée : son exécution fait souvent beaucoup d'effet, les mouvements intérieurs sont excellents et l'énergie et l'originalité qui s'en dégagent révèlent déjà un compositeur de qualité exceptionnelle.

Le premier sujet déchiqueté et turbulent du premier mouvement, une idée saisissante en elle-même, s'accorde difficilement avec le second groupe qui rappelle Schumann à son plus sentencieux. Le développement utilise beaucoup d'octaves martelées et de virtuosité, d'effet exaltant mais aussi épuisant.

Brahms le médiévaliste s'expose dans l'*Andante* en si mineur, inspiré par le texte (non pas la musique) d'un authentique *Minnelied* du poète suisse Kraft von Toggenberg, *Mir ist leide* (« Je me désole que l'hiver ait mis à nu bois et landes »). L'air original de cette chanson n'a pas survécu et c'est ainsi que le thème de l'*Andante* est entièrement de Brahms ; ses trois variations semblent suivre les atmosphères sombres des trois divisions du poème. Le scherzo laconique et raillant vient comme une sorte de postlude ironique car il repose lui-même sur une métamorphose du thème de l'*Andante*. Un trio mélodieux et cadencé en ré majeur ramène à la musique du scherzo avec des répétitions de notes bourdonnantes et dissonantes que les auditeurs de l'époque ont dû trouver extraordinaires.

Le finale est le mouvement le plus complexe et prolongé de la sonate : il est révélateur que Brahms, âgé de 19 ans seulement, posait le poids architectural vers la fin d'une œuvre en plusieurs mouvements, comme il devait le faire plus tard dans la Symphonie no 1 par exemple. Une « Introduzione » met en opposition un thème décharné en octaves avec des passages fleuris, improvisés de gammes et de trilles. Une fois le mouvement principal en route, le thème décharné devient une mélodie dont la grâce déambulante est digne de Schubert, sa bonhomie subtilement et délicatement sapée par des éclats dissonants dans l'accompagnement. Un long second groupe inconséquemment « dramatique » survient, puis la procédure est dominée par son caractère *agitato* fébrile presque jusqu'à la page finale *sostenuto*. Brahms rappelle encore une fois ici l'esprit de l'introduction du mouvement et la sonate, dont les tensions sont résolues, se termine par de vertigineuses fioritures de cadence.

Comme le montrèrent les mouvements lents des deux premières sonates pour piano – toutes deux en forme de variations – et ensuite les *Variations sur*

un thème de Robert Schumann en 1854, la forme de thème et variations était un genre dans lequel Brahms se révéla rapidement être un maître précoce. Les étendues et raffinées **Variations sur un thème original** op. 21 no 1 sortirent à la fin des années 1850 en compagnie d'une pièce beaucoup plus simple, les *Variations sur une chanson hongroise*. Comme son compagnon, l'opus 21 no 1 est certainement une pièce plus ancienne que son numéro d'opus ne le suggère mais la date exacte est restée évasive. On sait cependant avec certitude qu'elle fut écrite après 1854 (et ainsi après les *Variations Schumann* op. 9) mais elle date fort probablement des années difficiles 1855–57 quand Brahms, frustré par ce qui lui semblait être les imperfections de sa technique de composition, produisit un grand nombre de pièces vocales et instrumentales qui essayaient d'assimiler le savoir acquis par l'étude des anciens maîtres. L'opus 21 no 1 est une recherche et une création personnelle d'une poésie et substance considérables mais il appartient à cette orbite générale dans la mesure où il étudie et cherche à maîtriser de nouveaux aspects de la technique de variations. L'atmosphère prédominante est lyrique mais pensive et on semble entrevoir le compositeur en tête-à-tête avec lui-même.

Le thème est une ravissante mélodie en ré majeur, présentée avec un riche contrepoint qui la laisse presque dans un excédent de possibilités de variation. Brahms se concentre cependant sur la structure harmonique du thème pour fournir une charpente à de nouvelles inventions – quoique la structure harmonique soit paradoxalement elle-même dominée et quelque peu limitée à chaque extrémité du thème par une pédale à la basse dont les conséquences sont parfois acceptées et parfois ignorées. Des onze variations, toutes sauf la dernière prennent place dans les dimensions insolites du thème : deux moitiés de neuf mesures, chaque moitié est répétée.

Les sept premières variations, toutes en ré majeur, sont calmes et introspectives, exposant plusieurs formules techniques considérées alors comme « archaïques ». La cinquième par exemple, est un canon en mouvement contraire, le canon avançant une mesure plus proche dans la seconde moitié de la variation. Nue et angulaire, la septième, un canon plus strict encore avec ses larges sauts aux deux mains, ressemble presque à du Webern sur la page. Avec la huitième, une étude énergique en rythmes pointés martiaux, la cadence augmente et la tonalité passe au mode mineur. La variation suivante forme le sommet dynamique, tournant la pédale à la basse en un effet de roulement de tambour pour renforcer les accords énergiques. A partir d'ici, la musique s'estompe avec inquiétude jusqu'à la onzième variation qui retourne à ré majeur et au tempo original du thème, puis aboutit à une longue coda qui finit par apporter une résolution tamisée mais ravissante, avec un rappel final du thème dans un rythme apaisant de berceuse.

Près de 40 ans séparent cette œuvre et les dernières compositions de Brahms pour son instrument – qui poursuivirent, après un long intervalle, la série de miniatures commencée avec ses Ballades op. 10 de 1854. Quoique quelques-unes puissent avoir été esquissées dans les années 1880, il semble plausible que les quatre séries de *Klavierstücke* auxquelles il donna les numéros d'opus 116 à 119 aient été compilées à partir d'un grand nombre de morceaux composés peu avant leur publication en 1892. Ces séries se tiennent le plus loin possible de la rhétorique de ses premières sonates ou du défi batailleur des variations sur des thèmes de Haendel et de Paganini. Quoique quelques pièces permettent de brefs aperçus sur l'ancien feu et l'énergie d'autrefois, elles sont surtout réfléchies, songeuses, profondément introspectives tout en explorant infailliblement l'effet harmonique et textuel, l'ambiguïté rythmique, l'élision structurelle et

l'imagination fantasque. Elles se placent parmi la musique pour piano la plus personnelle jamais écrite car elles semblent – comme les Variations sur un thème original – un produit du tête-à-tête du compositeur avec lui-même, quelque chose à jouer pour lui ou au plus pour quelques rares amis intimes (Clara Schumann fut la première à les voir en manuscrit).

La série de **Trois Intermezzi** op. 117 peut être vue comme un triptyque de berceuses. En mi bémol, le premier s'ouvre sur une ballade écossaise de frontière (*Lady Anne Bothwell's Lament*) dans la traduction allemande de Herder – et sa mélodie inoubliable, une voix du milieu doucement bercée dans le cadre d'une octave répétée, va aux paroles comme un gant. (Cet arrangement sans paroles d'un original écossais est un parallèle à la Ballade en ré mineur op. 10 de sa jeunesse, d'après la ballade de frontière *Edward*, ou encore son emploi de la ballade *My Heart's in the Highlands* dans le finale de la Sonate pour piano en do majeur op. 1). La section centrale descend dans la tonalité sombre de mi bémol mineur, ce qui augmente l'intensité du retour à la berceuse avec son imitation habilement entrelacée.

En si bémol mineur, le second Intermezzo extrait de la musique d'une délicatesse plaintive à partir d'un simple arpège descendant qui se fond, avec une grâce fluide, dans une suite de tonalités : et la pièce trace une forme de sonate en miniature où le second sujet coule plus doucement en ré bémol majeur. Développement et réexposition se fusionnent grâce à une spirale d'arpèges : la coda impose finalement la stabilité tonale au moyen d'une pédale agitée sur fa, sur laquelle le second sujet s'évanouit.

Comme la première pièce, la dernière, en do dièse mineur, rappelle un caractère de ballade mais cette fois sans sujet spécifiquement indiqué. Ce mouvement comparativement spacieux commence dans la pénombre et *sotto*

voce avec un thème typiquement brahmzien présenté en octaves sévères. Dans des apparitions ultérieures, cette mélodie devient une voix intérieure contre un riche fond harmonique. La section intermédiaire apporte un fort contraste en la majeur ; ses douces syncopes et déplacements d'octaves créent un monde crépusculaire presque impressionniste de lueurs et de demi-lumière.

À la fois l'une des plus sombres et des plus belles des dernières œuvres pour piano de Brahms, cette collection semble avoir revêtu une signification personnelle spéciale pour lui. Il en parla une fois comme des « berceuses de ma douleur » (« Wiegenlieder meiner Schmerzen »).

La forme ternaire de scherzo est le premier genre musical que Brahms a complètement maîtrisé, comme le montrent les scherzos de ses trois sonates pour piano et le Scherzo « F-A-E » pour violon et piano (tous écrits dans la période 1851–53). Le tout premier – d'ailleurs la première œuvre entièrement originale de Brahms à avoir survécu – est le **Scherzo en mi bémol mineur** composé en 1851 et publié trois ans plus tard comme son opus 4. C'est l'une des premières pièces qu'il a montrées à Liszt et à Schumann en 1853 grâce à une lettre d'introduction de son nouvel ami Joseph Joachim. Quoique la forme en soit comparativement simple, elle impressionne par ses dimensions – il y a deux trios, étendant la forme habituelle de A-B-A en une A-B-A-C-A avec une coda d'élaboration. Le développement organique des thèmes est déjà remarquable pour sa subtilité et sa continuité, du scherzo au premier trio et d'un trio à l'autre ; et les sections de scherzo sont propulsées par une poussée rythmique implacable qui pourrait assez justement être dite démoniaque. Elles marquent instantanément le compositeur de 18 ans comme un enfant de l'ère romantique avec leur bouffée de malignité hoffmannesque : le thème secondaire est apparemment une réminiscence délibérée de « l'opéra de troll » *Hans*

Heiling, œuvre alors populaire de Heinrich Marschner. Il n'est pas surprenant que Liszt ait trouvé la pièce si sympathique à Weimar. Il est moins sûr que Brahms ait eu un modèle spécifique en tête : quoiqu'il s'y trouve quelques ressemblances assez généralisées aux scherzi de Chopin, Brahms soutint plus tard qu'il ne les connaissait pas quand il a composé son propre Scherzo. Le caractère obsessionnel du travail rythmique suggère Beethoven plutôt qu'une autre source contemporaine d'inspiration – parmi les contemporains de Brahms, seul Alkan développait cet aspect du classicisme de Beethoven.

© **Malcolm MacDonald** 2014

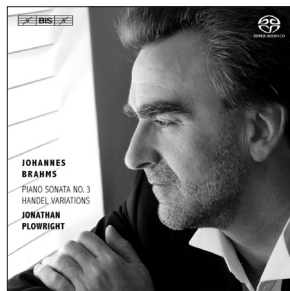
Salué dans *Gramophone* comme « l'un des meilleurs pianistes en vie », **Jonathan Plowright** est reconnu mondialement comme un pianiste vraiment exceptionnel. Médaille d'or à l'Académie Royale de Musique de Londres, boursier Fulbright et lauréat de plusieurs concours, il a gagné le premier Prix Médaille 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* ; le disque précédent dans sa série des œuvres de Brahms pour piano solo [BIS-2047] a été choisi comme IRR Outstanding dans l'*International Record Review* tandis que le critique du *Guardian* l'a considéré comme « une vitrine éblouissante pour son superbe talent ». Jonathan Plowright a été membre du jury de concours inter-

nationaux 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

ALSO AVAILABLE



JOHANNES BRAHMS

Piano Sonata No. 3 in F minor · Variations and Fugue on a Theme by Handel
BIS-2047 SACD

CD-Tipp *Radio Bremen* · IRR Outstanding *International Record Review*
Editor's Choice *Limelight* · 5 Diapasons *Diapason*

‘His warmth and sincerity combine with a superbly assured and powerful technique...
I can scarcely wait for further volumes from this pianist...’ *Gramophone*

„Jonathan Plowright hat alles, was einen wirklich großen Pianisten auszeichnet: einen wandlungsfähigen Klavierton, eine Technik, die über jeden Zweifel erhaben ist und eine unverwechselbare Persönlichkeit. ... Plowright und Brahms – das ist ein britisch-deutsches Dreamteam.“ *Radio Bremen*

‘Certainly one of the best recordings of the sonata to date.’ *International Record Review*

‘Jonathan Plowright’s performance has tremendous warmth, plus an intimate atmosphere.’ *BBC Music Magazine*

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: January 2014 at Potton Hall, Saxmundham, Suffolk, England
Producer: Jeremy Hayes
Sound engineer: Jeffrey Ginn
Piano technician: Graham Cooke
Equipment: B&K and 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: Matthias Spitzbarth
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Malcolm MacDonald 2014
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover photo of Jonathan Plowright: © 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-2117 SACD © & © 2014, BIS Records AB, Åkersberga.

