



**JOHANNES BRAHMS**

SEVEN FANTASIES, OP. 116

SCHUMANN VARIATIONS, OP. 9

PIANO SONATA NO. 1, OP. 1

**JONATHAN PLOWRIGHT**

## BRAHMS, JOHANNES (1833–97)

	PIANO SONATA NO. 1 in C major, Op. 1 (1852–53)	29'45
1	I. <i>Allegro</i>	11'28
2	II. <i>Andante</i>	5'59
3	III. Scherzo. <i>Allegro molto e con fuoco</i>	5'38
4	IV. Finale. <i>Allegro con fuoco</i>	6'28
	 FANTASIES, Op. 116 (1892)	 20'32
5	I. Capriccio in D minor. <i>Presto energico</i>	2'06
6	II. Intermezzo in A minor. <i>Andante</i>	3'30
7	III. Capriccio in G minor. <i>Allegro passionato</i>	3'08
8	IV. Intermezzo in E major. <i>Adagio</i>	4'20
9	V. Intermezzo in E minor. <i>Andante con grazia ed intimissimo sentimento</i>	2'01
10	VI. Intermezzo in E major. <i>Andantino teneramente</i>	3'10
11	VII. Capriccio in D minor. <i>Allegro agitato</i>	1'52

## VARIATIONS ON A THEME BY ROBERT SCHUMANN

17'37

in F sharp minor, Op. 9 (1854)

12	Thema. <i>Ziemlich langsam</i>	1'09
13	Variation I. <i>L'istesso tempo</i>	1'05
14	Variation II. <i>Poco più mosso</i>	0'29
15	Variation III. <i>Tempo di tema</i>	1'02
16	Variation IV. <i>Poco più mosso</i>	0'41
17	Variation V. <i>Allegro capriccioso</i>	0'45
18	Variation VI. <i>Allegro</i>	0'46
19	Variation VII. <i>Andante</i>	0'59
20	Variation VIII. <i>Andante (non troppo lento)</i>	1'18
21	Variation IX. <i>Schnell</i>	0'30
22	Variation X. <i>Poco Adagio</i>	2'06
23	Variation XI. <i>Un poco più animato</i>	0'52
24	Variation XII. <i>Allegretto, poco scherzando</i>	0'40
25	Variation XIII. <i>Non troppo Presto</i>	0'30
26	Variation XIV. <i>Andante</i>	0'55
27	Variation XV. <i>Poco Adagio</i>	1'48
28	Variation XVI. <i>Adagio</i>	1'50

TT: 68'59

JONATHAN PLOWRIGHT *piano*

The question ‘what are Brahms?’ is a classic gaffe, yet it hints at a more serious consideration. Brahms was both a Classic and Romantic, a contrapuntist (as the late Denis Matthews pointed out, his sets of variations abound in contrapuntal devices) and a lyricist in a thousand. Brahms plurality makes him many things: pin him down and he walks away with the pin.

Again, the division of his piano music into clearly defined periods becomes clouded. The grandeur and rhetoric of the three Sonatas (Opp. 1, 2 and 5) emerge once again in the Op. 79 Rhapsodies and most of all in the E flat Rhapsody that concludes Op. 119, a final and exultant farewell to the keyboard. Meanwhile the early Op. 10 Ballades are for the greater part examples of withdrawal and introspection rather than wild rhetoric. The sets of Capricci and Intermezzi, too, are sufficiently varied – one minute volatile, the next serene – to make the titles seem provisional, virtually interchangeable, so that the listener may well ask: when is an intermezzo an intermezzo, a capriccio a capriccio?

More generally, it is surely one of the great ironies that music of the highest calibre, because of its original and pioneering nature, is invariably received with at best condescension, at worst hostility. Beethoven was for long considered an uncouth successor to Mozart; much of Chopin was thought audacious to the point of obscurity (for Mendelssohn the finale of the B flat minor Sonata was beyond the pale: ‘as music, I abhor it’). The astonishing prophecy of late Liszt was adduced as evidence of senility, his crowning master-piece, the Sonata in B minor, found by Clara Schumann to be ‘nothing but sheer racket’. The Paris Conservatoire branded Debussy as a traitor to its cause while Fauré felt that his time would come only after his death. The list is endless and Brahms is no exception. To those long accustomed to the chandelier glitter of, say, Hummel with his love of sparkling cascades, the heavy chords, thirds and sixths preferred by Brahms seemed a grey, cluttered and opaque alternative. His treatment of the piano as a *primus inter pares* in the

two piano concertos was thought an affront to a more flamboyant and accepted tradition. Audiences were irritated rather than challenged by music that, Janus-like, looked both backwards and forwards; music of a quasi-orchestral magnificence when not lost in timeless reverie. Tchaikovsky's infamous characterization of Brahms as 'a giftless bastard' is the ultimate instance of how one genius can show a blanket incomprehension of another.

The fifth disc in Jonathan Plowright's journey through Brahms's complete piano music is an assertion of this infinite variety. Was it the Piano Sonata in C major that Brahms played to the astonished Schumanns at their first meeting in 1853? Schumann, most perceptive of critics, instantly sensed the presence of greatness, while Clara exclaimed in her diary that he came 'as if sent straight from God'. How they must have wondered at a youthful composer's audacity in recalling the opening assertion of Beethoven's 'Hammerklavier', that Mount Everest and greatest of all piano sonatas. Unduly neglected, especially in favour of the Third Sonata (rather than the boldly experimental Second), Op. 1 begins with a rhetorical force and a virtuosity as demanding as it is brilliantly alive, a severe challenge for even the most intrepid virtuoso. There is ample contrast throughout. Relative austerity follows in the second movement (*Andante*), the hymnal character of which is underlined by distant *pianissimo* chimes, and by an ending that is conciliatory and expressive even by Brahms's standards. This is followed by a driving, leaping scherzo, its daunting strength that of a far from gentle giant, the polar opposite of, say Mendelssohn's gossamer fairy-tale variety. The finale, *Allegro con fuoco*, is of a tempestuous propulsion and syncopation which relaxes into a second subject of beguiling warmth before a fast and furious coda *Presto agitato, ma non troppo*.

The Op. 116 Fantasies form an incomparably rich reflection of bitter-sweet nostalgia, that Brahms hallmark, shot through with bold, fist-shaking declamation. It is not hard to imagine the shock of the new for Brahms's first listeners when

confronted by the rebellion of the opening capriccio. A violent curtain-raiser, its changes of step and rhythm vitalise one massive arching phrase after another. The quietly echoing cadences of No.2 are a far cry from such turbulence, even if Brahms's unease is omnipresent, notably in the central hallucinatory flight. No.3 is again intricate and tempest-tossed, albeit with a glowing and assuaging interlude, while Nos 4, 5 and 6, like the three Intermezzi of the following Op. 117, unite, as it were, to form a deeply introspective slow movement. There is a near-minimalist transparency to the moonlit opening of No. 4 (a foretaste of the desolate E flat minor Intermezzo that ends Op. 118 – and of Debussy's impressionism) and a startling modernity in No.5. I have never forgotten the impact of hearing this Intermezzo for the first time in a recital by Emil Gilels. Such forward-looking daring and idiosyncrasy shattered any conventional notion I may have had of Brahms's expressive range. The more accessible No. 6 brings some solace, but its outwardly tranquil character is rudely broken by the fierce diminished-seventh gestures of No. 7. Later, at the centre of alternately soaring and plunging quaver figurations we hear a powerful and sombre alternative to Sigismund Thalberg's famous 'three-hand effect'.

The Op. 9 Variations on a theme by Schumann are a far cry from the more familiar and extrovert 'Paganini' and 'Handel' sets. A haunting tribute by one composer to the tragedy of another, it is understandably largely withdrawn and recondite in manner. Brahms takes his theme from the first *Albumblatt* in Schumann's *Bunte Blätter*. With few exceptions the mood is introverted and elusive and, with tragic foreboding, elegiac. Devoted to both Robert and Clara Schumann, Brahms was shattered by Robert's increasing mental instability. (Later the piano's first entry in the *Adagio* of the D minor Concerto would bear eloquent witness to Brahms's pain at hearing of Schumann's attempted suicide.) This combined with his increasing love for Clara – a love she felt unable to return fully – explains the overall mood

of the work, with Variations 15 (*Poco Adagio*) and 16 (*Adagio*) forming a deeply expressive, quiet and restrained close to these Variations ‘on a Theme of His, dedicated to Her’.

Today we have, hopefully, moved beyond references to music of ‘turgidity and a ham-fisted heaviness’ which ‘suffers from the young virtuoso’s efforts to make the piano do more than it can’. Such comments now seem wide of the mark, failing to acknowledge that Brahms’s virtuosity is of ‘a very personal kind, fashioned by (and in turn fashioning) the matter in hand and far removed from conventional dexterity’. Again, a classicist in one sense, he was also a visionary looking far into the future. For Clara Schumann ‘his things are very difficult’ – as she quailed before the fearsome demands of the ‘Paganini’ Variations. But for her husband, less concerned with pianistic problems, Brahms had sprung ‘like Minerva, fully armed from the head of Jove’.

© *Bryce Morrison 2017*

With a long list of critically acclaimed performances and recordings, **Jonathan Plowright** has been described as ‘one of the finest living pianists’ by *Gramophone* magazine. Gold Medallist at the Royal Academy of Music, Peabody Conservatory Concours winner and a Fulbright Scholar, Plowright was a prizewinner in many competitions, including first prizewinner of the Baltimore Symphony Orchestra Awards and the European Piano Competition. Since then, he has performed in many of the finest concert halls around the world, with many world class orchestras, ensembles and conductors and given numerous radio broadcasts.

Plowright’s many successful recordings have won such accolades as Preis der Deutschen Schallplattenkritik, *Gramophone* Editor’s Choice, *BBC Music Magazine* Choice, Diapason d’Or, *Fono Forum* Tipp, ICMA 2017 nomination, and CD of the

Week on Classic FM, ABC Classic FM, in the *Daily Telegraph* and *Sunday Times*. The four previous discs in this series are no exception, his performances being compared to the great Brahms interpreters of all time, and all earning 'Editor's Choices' and 5-star reviews in international publications, with Volume 3 shortlisted for a 2016 *Gramophone* Award.

Elected a Fellow of the Royal Academy of Music in 2013, Jonathan Plowright serves on competition juries, gives masterclasses, and is on the Keyboard Faculty of the Royal Conservatoire of Scotland.

[www.jonathanplowright.com](http://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)

Shortlisted 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*

**VOLUME 4: PAGANINI VARIATIONS, Op. 35; BALLADES, Op. 10;  
TWO RHAPSODIES, Op. 79; PIANO PIECES, Op. 119** (BIS-2137 SACD)

Editor's Choice *Gramophone*  
'Plowright at his best, with an outstanding singing tone and wonderfully long, sustained lines.' *Pianist Magazine*



Die Frage „Was sind Brahms?“<sup>1</sup> ist ein klassischer Fauxpas, doch sie hat auch einen ernsthaften Hintergrund. Brahms war zugleich Klassiker und Romantiker, Kontrapunktiker (Denis Matthews hat darauf hingewiesen, dass seine Variationenwerke mit kontrapunktischen Mitteln gespickt sind) und schwärmerischer Freigeist sondergleichen. Brahms' Facettenreichtum ist schier unerschöpflich: Wer ihn festgenagelt zu haben meint, dem entwindet er den Nagel sogleich.

Auch die Einteilung seiner Klaviermusik in klar definierte Perioden fällt schwer. Großartigkeit und Rhetorik der drei Sonaten (op. 1, 2 und 5) erscheinen in den Rhapsodien op. 79 wieder, vor allem aber in der Es-Dur-Rhapsodie, die sein Opus 119 beschließt – ein endgültiger, jubelnder Abschied vom Klavier. Die frühen Balladen op. 10 dagegen sind größtenteils Beispiele des Rückzugs und der Innenschau statt wilder Rhetorik. Die Capricci und Intermezzi sind ebenfalls so vielfältig – eben noch impulsiv, im nächsten Augenblick schon friedlich –, dass die Titel provisorisch, praktisch austauschbar erscheinen; dem Zuhörer drängt sich die Frage auf: Wann ist ein Intermezzo ein Intermezzo, ein Capriccio ein Capriccio?

Von einer allgemeineren Perspektive aus betrachtet, gehört es sicher zu den größten ironischen Paradoxen, dass Musik höchsten Ranges aufgrund ihrer originellen, bahnbrechenden Art zunächst bestenfalls auf Herablassung, schlimmstenfalls auf Feindseligkeit stößt. Beethoven galt lange als ein unkultivierter Nachfolger Mozarts; Chopin erschien kühn bis zur Unverständlichkeit (Mendelssohn hielt das Finale der b-moll-Sonate für jenseits der Grenzen des Erlaubten: „Als Musik verabscheue ich es“). Die erstaunlich prophetischen Spätwerke Liszts wurden als Beleg für Altersschwäche gewertet; sein krönendes Meisterwerk, die Sonate h-moll, war für Clara Schumann „nur noch blinder Lärm“. Das Pariser Conservatoire brandmarkte

<sup>1</sup> Ausdruck der so unschuldigen wie unübersetzbaren Vermutung, das Wort „Brahms“ sei Plural von „Brahm“ – was auch immer das sei...

Debussy als Verräter an der Sache, während Fauré spürte, dass seine Zeit erst nach seinem Tod kommen würde. Die Liste ist endlos, und Brahms bildet keine Ausnahme. Denen, die den Kronleuchterglanz eines Hummel mit seinem Faible für funkelnde Kaskaden gewohnt waren, erschienen die von Brahms bevorzugten wuchtigen Akkorde, Terzen und Sexten als eine graue, überladene und undurchsichtige Alternative. Dass er in seinen beiden Klavierkonzerten das Klavier als *primus inter pares* behandelte, wurde als ein Affront gegenüber einer schillernden Solistentradition begriffen. Das Publikum war von einer janusköpfigen Musik, die sowohl zurück wie nach vorn sah, mehr irritiert als herausgefordert – eine Musik von quasi-orchesterlicher Pracht, so sie sich nicht in zeitentrückte Träumerei versenkte. Tschaikowskys berüchtigtes Diktum, Brahms sei „ein unbegabter Bastard“, ist das ultimative Beispiel dafür, dass ein Genie vollkommenes Unverständnis für ein anderes an den Tag legen kann.

Die fünfte Station von Jonathan Plowrights Reise durch Brahms' gesamtes Klavierschaffen bezeugt diese unendliche Vielfalt. War es die Klaviersonate C-Dur, die Brahms den erstaunten Schumanns bei ihrer ersten Begegnung im Jahr 1853 vorspielte? Schumann, dieser hellsichtige Kritiker, verspürte sofort Brahms' Größe, während Clara in ihr Tagebuch notierte, er komme „wie eigens von Gott gesandt!“. Wie sie der Mut dieses jugendlichen Komponisten erstaunt haben muss, an die Eröffnung von Beethovens „Hammerklavier“-Sonate, den Mount Everest unter den Klaviersonaten, anzuknüpfen! Allzu sehr im Schatten namentlich der Dritten Sonate stehend (weniger in dem der kühnen, experimentellen Zweiten), beginnt op. 1 auf so anspruchsvolle wie funkensprühende Weise voll rhetorischer Kraft und Virtuosität – und stellt damit selbst für den unerschrockensten Virtuosen eine große Herausforderung dar. Der erste Satz ist geprägt von zahlreichen Kontrastwirkungen; relativ streng gibt sich der zweite Satz (*Andante*), dessen hymnischer Charakter von fernen *Pianissimo*-Glocken und durch ein selbst für Brahms' Verhältnisse versöhnliches und ausdrucksvolles Ende unterstrichen wird. Darauf folgt ein

treibendes, sprunghaftes Scherzo, dessen einschüchternde Stärke einen alles andere als sanften Riesen zu erkennen gibt – das genaue Gegenteil also etwa von Mendelssohns zart-märchenhafter Spielart. Das Finale (*Allegro con fuoco*) stürmt synkopisch voran und beruhigt sich mit einem zweiten Thema von betörender Warmherzigkeit; eine schnelle, wütende Coda (*Presto agitato, ma non troppo*) beendet das Werk.

Die Fantasien op. 116 stellen einen unvergleichlich reichhaltigen Widerschein bittersüßer Nostalgie dar, jenes Markenzeichen von Brahms, das mit kühner, angriffslustiger Deklamation durchsetzt ist. Es fällt nicht schwer sich vorzustellen, wie der Schock des Neuen auf Brahms' erste Zuhörer wirkte, als sie mit dem rebellischen ersten Capriccio konfrontiert wurden. Dieser fulminante Auftakt lässt mit seinen Gangart- und Rhythmuswechseln einen großen Melodiebogen nach dem anderen erblühen. Die leise widerhallenden Kadenzen von Nr. 2 sind von solchen Turbulenzen weit entfernt, wenngleich Brahms' Unbehagen allgegenwärtig ist – vor allem im halluzinatorischen Exkurs des Mittelteils. Nummer 3 ist erneut komplex und von Stürmen getrieben, wenn auch mit einem glimmenden, beschwichtigenden Zwischenspiel, während die Nummern 4 bis 6 – wie die drei Intermezzi des sich anschließenden Opus 117 – zusammen gewissermaßen einen sehr introvertierten langsamen Satz bilden. Der mondbeschienene Beginn der Nr. 4 ist von nahezu minimalistischer Transparenz (ein Vorgeschmack auf das trostlose e-moll-Intermezzo, das Opus 118 beschließt – und auf Debussys Impressionismus), während Nr. 5 verblüffend modern wirkt. Der Eindruck, den die erste Begegnung mit diesem Intermezzo in einem Konzert von Emil Gilels bei mir hinterließ, ist mir unvergesslich. Diese zukunftsweisende Kühnheit und Eigenart erschütterte jede hergebrachte Vorstellung, die ich von Brahms' Ausdrucksspektrum gehabt haben mochte. Die zugänglichere Nr. 6 spendet etwas Trost, doch zerbricht ihr äußerlich ruhiger Charakter unter den heftigen verminderten Septimen der Nr. 7. Später, inmitten

abwechselnd ansteigender und abstürzender Achtelpassagen erklingt eine kraftvolle und düstere Alternative zu Sigismund Thalbergs berühmtem „Dreihandeffekt“.

Die Variationen über ein Thema von Robert Schumann op. 9 haben nicht viel gemein mit den vertrauteren und extrovertierteren Paganini- und Händelvariationen. Dieser eindringliche Tribut eines Komponisten an das tragische Schicksal eines anderen ist verständlicherweise von eher zurückhaltender Art. Brahms entnimmt das Thema dem ersten *Albumblatt* aus Schumanns *Bunten Blättern*; von wenigen Ausnahmen abgesehen, ist die Atmosphäre introvertiert, verschlossen und – tragische Vorahnung – elegisch. Brahms, der von Schumanns zunehmender geistiger Umnachtung erschüttert war, widmete das Werk Robert und Clara Schumann. (Später wird der erste Einsatz des Klaviers im *Adagio* des d-moll-Konzerts beredtes Zeugnis des Schmerzes sein, den Brahms auf die Nachricht von Schumanns Selbstmordversuch empfand.) Verknüpft man dies mit seiner wachsenden Liebe zu Clara – eine Liebe, die sie nicht gleichermaßen erwidern konnte –, so wird die Grundstimmung dieses Werks verständlich. Die Variationen 15 (*Poco Adagio*) und 16 (*Adagio*) bilden einen ausdrucksstarken, ruhigen und verhaltenden Abschluss dieser Variationen „über ein Thema von ihm. / Ihr zugeeignet“.

Heutzutage haben wir hoffentlich Einschätzungen überwunden, denenzufolge Brahms' Musik wegen „der Bemühungen des jungen Virtuosen, dem Klavier mehr abzuverlangen als das, wozu es in der Lage ist“, von „Schwülstigkeit und tollpatschiger Schwerfälligkeit“ geprägt sei. Derlei Kommentare (wie dieser aus einem alten Klaviermusikführer) dürfen als höchst unangemessen gelten, verkennen sie doch, dass Brahms' Virtuosität „von einer ganz persönlichen Art ist, die von ihrem jeweiligen Gegenstand geprägt wird (und die, umgekehrt, auch diesen prägt); mit der herkömmlichen Geläufigkeit hat sie nicht viel zu tun“ (Denis Matthews). Einmal mehr: Brahms war ein Klassizist, aber auch ein Visionär, der weit in die Zukunft blickte. Für Clara Schumann waren „seine Sachen sehr schwer“ (so ihre Äußerung

angesichts der furchterregenden Anforderungen der Paganinivariationen). Für ihren Mann hingegen, dem es weniger um pianistische Probleme ging, war Brahms „wie Minerva, gleich vollkommen gepanzert aus dem Haupte des Kronion“ entsprungen.

© *Bryce Morrison 2017*

**Jonathan Plowright** wurde von *Gramophone* als „einer der besten Pianisten der Gegenwart“ gefeiert; seine Konzerte und Aufnahmen sind von der Kritik mit großem Lob bedacht worden. Er hat zahlreiche Preise und Auszeichnungen erhalten, u.a. die Goldmedaille der Royal Academy of Music in London, 1. Preise bei den Baltimore Symphony Orchestra Awards, der European Piano Competition und dem Peabody Conservatory Concours und ein Fulbright-Stipendium. Er ist auf den bedeutendsten Konzertpodien der ganzen Welt mit führenden Orchestern, Ensembles und Dirigenten zu Gast und hat etliche Rundfunkaufnahmen vorgelegt.

Plowrights erfolgreiche Einspielungen haben zahlreiche Auszeichnungen erhalten (Preis der Deutschen Schallplattenkritik, *Gramophone* Editor's Choice, *BBC Music Magazine* Choice, Diapason d'Or, *Fono Forum* Tipp, Nominierung bei der ICMA 2017 sowie „CD der Woche“ auf Classic FM, ABC Classic FM, im *Daily Telegraph* und der *Sunday Times*). Die vier vorangegangenen SACDs dieser Reihe bilden keine Ausnahme: Seine Deutungen werden mit den größten Brahms-Interpreten aller Zeiten verglichen und in internationalen Publikationen mit „Editor's Choices“ und Höchstwertungen bedacht; Folge 3 wurde 2016 für einen *Gramophone* Award nominiert.

Jonathan Plowright wurde 2013 zu einem Fellow der Royal Academy of Music ernannt. Er ist Jurymitglied bei Wettbewerben, gibt Meisterklassen und gehört der Fakultät für Tasteninstrumente des Royal Conservatoire of Scotland an.

[www.jonathanplowright.com](http://www.jonathanplowright.com)

**L**a question «qu'est-ce que des Brahms» est une gaffe classique, elle porte pourtant à une réflexion plus sérieuse. Brahms était à la fois un classique et un romantique, un contrapuntiste (feu Denis Matthews fit remarquer que ses séries de variations foisonnent de constructions de contrepoint) et un poète lyrique exceptionnel. Les multiples talents de Brahms le rendent difficile à étiqueter : essayez de l'enfermer dans un genre et il le fera éclater.

De plus, la division de sa musique pour piano en périodes nettement définies est floue. La grandeur et la rhétorique des trois sonates (op. 1, 2 et 5) émergent encore une fois dans les Rhapsodies de l'opus 79 et surtout dans la Rhapsodie en mi bémol qui termine l'opus 119, un adieu final et exultant au piano. Entretemps, les Ballades du juvénile opus 10 sont en majeure partie des exemples de retrait et d'introspection plutôt que de rhétorique passionnée. Les séries de Capricci et les Intermezzi aussi sont suffisamment variées – un moment fugaces, l'autre sereins – pour rendre les titres provisoires, pratiquement interchangeables, de sorte que l'auditeur puisse demander : quand un intermezzo est-il un intermezzo et un caprice, un caprice ?

En général, l'ironie du sort veut que la musique du plus haut calibre, à cause de sa nature originale et novatrice, soit invariablement reçue au mieux avec condescendance, au pire avec hostilité. Beethoven fut longtemps considéré comme un grossier successeur de Mozart ; beaucoup de musique de Chopin était vue comme audacieuse jusqu'à en être obscure (pour Mendelssohn, le finale de la sonate en si bémol mineur était moins que rien : «comme musique, je l'abhorre»). La prophétie étonnante du vieux Liszt a été comprise comme un signe évident de sénilité, son chef-d'œuvre couronné, la Sonate en si mineur, a été qualifié par Clara Schumann de «rien d'autre que du pur tapage.» Le Conservatoire de Paris accusa Debussy de trahir sa cause tandis que Fauré pensait qu'on ne le reconnaîtrait qu'après son décès. Cette liste est interminable et Brahms n'y fait pas exception. Pour ceux habitués

depuis longtemps au chandelier rutilant de Hummel par exemple, avec son penchant pour les cascades étincelantes, les lourds accords, tierces et sixtes parallèles que Brahms préférerait semblent une alternative grise, encombrée et opaque. Son traitement du piano comme un *primus inter pares* dans les deux concertos pour piano était un affront à la tradition plus flamboyante acceptée alors. Le public était irrité plus que mis au défi par la musique qui, comme une face de Janus, se tournait à la fois vers le passé et l'avenir : de la musique d'une magnificence presque orchestrale quand elle n'était pas perdue dans une rêverie intemporelle. L'infâme remarque de Tchaïkovski à l'effet qu'il était « un bâtard sans talent » est l'exemple ultime de l'incompréhension générale d'un génie face à un autre.

Le cinquième disque de l'intégrale de la musique pour piano de Brahms par Plowright est une assertion de cette infinie variété. Est-ce la sonate en do majeur que Brahms a jouée à sa première rencontre avec les Schumann ? En critique très fin, Schumann sentit immédiatement la présence de la grandeur tandis que Clara s'exclama dans son journal qu'il était venu « comme s'il avait été envoyé directement par le bon Dieu. » Comme ils ont dû être épatés par l'audace d'un jeune compositeur qui rappelait le début de l'affirmation de la sonate « Hammerklavier » de Beethoven, ce mont Everest des sonates et la plus grande de toutes. Trop négligé, surtout en faveur de la troisième sonate (plutôt que de la seconde avec son audace expérimentale), l'opus 1 commence avec une force rhétorique et une virtuosité aussi exigeantes que brillamment en vie, un défi austère même pour le virtuose le plus intrépide. Les contrastes se succèdent tout le long. Une austérité relative est introduite dans le second mouvement (*Andante*) dont le caractère d'hymne est souligné par un carillon distant *pianissimo*, et par une fin conciliatoire et expressive même par les normes de Brahms. Un impérieux Scherzo sautillant arrive ensuite, avec sa force intimidante loin d'un géant gentil, le pôle opposé des contes de fées de tulle de Mendelssohn. *Allegro con fuoco*, le finale est une sorte de propulsion

orageuse et de syncopes qui de détendent en un second sujet à la chaleur séduisante avant une coda *Presto agitato ma non troppo* rapide et furieuse.

Les Fantaisies de l'opus 116 forment une réflexion riche de nostalgie aigre-douce, cette caractéristique de Brahms, projetée avec une rhétorique assurée et convaincante. Il est facile d'imaginer le choc de ceux qui entendaient Brahms pour la première fois, confrontés à la rébellion du capriccio d'ouverture. Un violent lever de rideau, ses changements de mesure et de rythme vitalisent les massives phrases arquées les unes après les autres. Les cadences paisiblement sonores du deuxième sont loin d'une telle turbulence même si le malaise de Brahms est omniprésent, surtout dans l'envol central hallucinatoire. Le troisième est encore compliqué et agité quoique avec un interlude embrasé et apaisant tandis que les 4<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup>, comme les trois Intermezzi de l'opus 117 suivant, semblent s'unir pour former un mouvement lent profondément introspectif. Le début lunaire du 4<sup>e</sup> (un avant-goût de l'Intermezzo en mi bémol mineur qui termine l'opus 118 – et de l'impressionnisme de Debussy) et un modernisme étonnant dans le 5<sup>e</sup> apportent une transparence presque minimaliste. Je n'ai jamais oublié l'impact produit par la première écoute de cet Intermezzo dans un récital d'Emil Gilels. Une audace aussi avant-gardiste et particulière ébranla toute notion conventionnelle que j'aurais pu avoir de l'étendue expressive de Brahms. Plus accessible, le 6<sup>e</sup> apporte un peu de réconfort mais son caractère apparemment tranquille est rudement bousculé par les intenses gestes de septième diminuée du 7<sup>e</sup>. Plus tard, au milieu de croches qui se gonflent et se dégonflent en alternance, on entend une forte et sombre alternative au célèbre « effet de trois mains » de Sigismond Thalberg.

Les variations opus 9 sur un thème de Schumann diffèrent beaucoup des séries plus familières et extraverties de Paganini et de Haendel. Un hommage poignant d'un compositeur à la tragédie d'un autre, il reste évidemment en grande partie retiré et obscur. Brahms a tiré son thème de la première *Albumblatt* de *Bunte Blätter*



de Schumann. À quelques exceptions près, l'atmosphère est introvertie et évasive de même qu'élégiaque au pressentiment tragique. Attaché à Robert et Clara Schumann, Brahms était secoué par l'instabilité mentale croissante de Robert. (Plus tard, la première entrée du piano dans l'*Adagio* du concerto en ré mineur sera un témoin éloquent du chagrin de Brahms à la nouvelle de la tentative de suicide de Schumann.) De plus, vu son amour de plus en plus fort pour Clara – un amour auquel elle se sentait incapable de répondre pareillement – l'atmosphère générale de l'œuvre est compréhensible, les variations 15 (*Poco Adagio*) et 16 (*Adagio*) formant une fin profondément expressive, calme et retenue à ces Variations « sur un de ses thèmes à lui, dédiées à elle ».

Nous espérons aujourd'hui avoir dépassé les références de la musique turgide et lourde qui souffre des efforts du jeune virtuose à extraire du piano plus qu'il ne peut donner. De tels commentaires semblent maintenant un peu malplacés, échouant à reconnaître que la virtuosité de Brahms est d'un style très personnel, façonné par (et façonnant à son tour) le sujet en question et loin de la dextérité conventionnelle. Un classique en un sens, il était aussi un visionnaire qui voyait loin dans l'avenir. Pour Clara Schumann, « ses choses étaient très difficiles » – comme elle le dit des demandes redoutables des Variations « Paganini ». Mais pour son mari, moins concerné par les problèmes de piano, Brahms avait surgi « comme Minerve, en armure de combat, de la tête de Jupiter. »

© *Bryce Morrison 2017*

Fort d'une longue liste de concerts et d'enregistrements acclamés par la critique, **Jonathan Plowright** a été décrit comme « l'un des meilleurs pianistes en vie » par le magazine *Gramophone*. Médailliste d'or à l'Académie royale de musique, gagnant de concours au conservatoire Peabody et boursier Fulbright, Plowright a gagné des prix dans plusieurs compétitions dont le premier prix des bourses de l'Orchestre symphonique de Baltimore et du Concours européen de piano. Depuis lors, il s'est produit dans plusieurs des salles les plus réputées au monde et avec de nombreux orchestres, ensembles et chefs de renommée internationale. Il a donné de nombreux concerts à la radio.

Plowright a remporté beaucoup de succès avec des enregistrements qui ont gagné le Preis der Deutschen Schallplattenkritik, *Gramophone* Editor's Choice, *BBC Music Magazine* Choice, Diapason d'Or, *Fono Forum* Tipp, ICMA 2017 nomination et CD of the Week sur Classic FM, ABC Classic FM, dans le *Daily Telegraph* et le *Sunday Times*. Les quatre disques précédents de cette série ne font pas exception, ses interprétations étant comparées aux grands interprètes de Brahms de tous temps et tous gagnant « Editor's Choices » et des critiques de cinq étoiles dans des publications internationales; le troisième volume est mis en nomination pour un 2016 *Gramophone* Award.

Élu membre de l'Académie royale de musique en 2013, Jonathan Plowright fait partie de jurys de concours, donne des cours de maître et siège à la Faculté d'Instruments à clavier au Conservatoire royal d'Écosse.

[www.jonathanplowright.com](http://www.jonathanplowright.com)

For my wife, Diane – *Jonathan Plowright*

## 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 2017 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

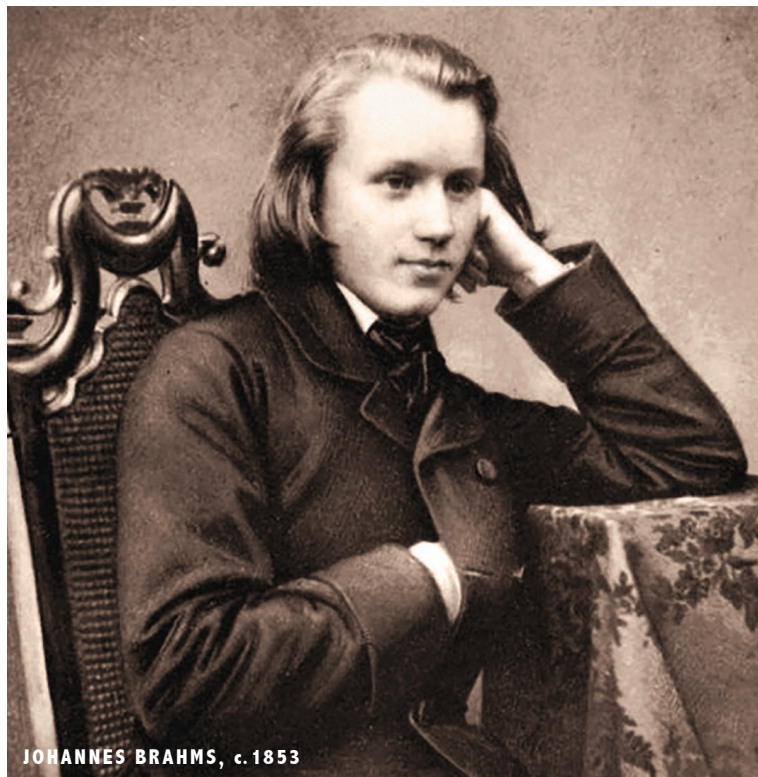
Cover text: © Bryce Morrison 2017  
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)  
Cover photo: © Diane Shaw  
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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-2147 © & ® 2017, BIS Records AB, Åkersberga.



**JOHANNES BRAHMS, c. 1853**