



CHANNEL CLASSICS

CCS SA 29410

Dejan Lazić
Atlanta Symphony Orchestra
Robert Spano, conductor

Brahms / arr. Lazić
Piano Concerto no. 3 in D major
after Violin Concerto, op. 77

world premiere

**Johannes Brahms /
arr. Dejan Lazić
Piano Concerto No. 3 in D major
(after Violin Concerto, op. 77)**

**Influences and the Process of
Arrangement: From Historical
Backgrounds to Composing of an
Original Cadenza**

My source of inspiration was a joint one: the piano versions of the Violin Concertos of Bach and Beethoven, which were made by the composers themselves.

I started working on this project in early 2003 and completed it in 2008. The violin was always a favourite love, and I continue to hold violinists in high esteem, realising just how wonderful their literature is. Thus far, I have been tremendously lucky to have had many an opportunity to perform with some wonderful colleagues. And it is with a degree of pride that I present – after Bach and Beethoven – the third ‘great B’ in the present arrangement.

Subjectivity plays a role of course, and I have always found this particular concerto, along with Beethoven’s 4th Piano Concerto,

to be amongst the best instrumental concertos ever written. Naturally, I felt the challenge to arrange the Brahms early on. I was intrigued by the idea of rendering it in an idiomatic version for piano and orchestra. The ultimate aim was clear: I wanted to perform it myself!

Perhaps composer and piano virtuoso Muzio Clementi felt the same way after listening to Beethoven’s Violin Concerto. Shortly after the performance, he asked Beethoven to arrange it for piano and orchestra, for he had fallen in love with this beautiful piece and wanted to play it himself, to present it to London audiences, and to make it as popular in England as it was on the Continent at the time.

It is also interesting to note how Beethoven treats the first movement’s original Cadenza and how that passage holds major significance for him in the new arrangement: there, he composed an entirely new Cadenza and scored it for piano and timpani no less. Similarly, in my piano version of the Brahms Violin Concerto, I composed a new Cadenza, for the simple reason that there is no extant Brahms Cadenza. Added to which, Cadenzas by Joachim, Kreisler or Heifetz remain ‘stubbornly’ suited to the violin, and are not

really pianistic in their conception of the music; any arrangement of these would detract too much from their very essence. Besides, should not every Cadenza be sort of a 'free area', one in which every soloist ought to be able to improvise on material previously heard?

The desire to arrange a violin concerto as a piano concerto just because one envisages donning the garb of the soloist, is not a good enough motive to take on this challenge. But I also do not feel there is any other romantic violin concerto that would survive the transformation.

At a musicological level, the correspondence between Brahms and his dedicatee Joseph Joachim played a major role for me. After numerous changes, much good advice, and actual corrections by Joachim it remains quite clear that Brahms had always composed as a pianist (at the piano) and therefore felt this music as a pianist, if also as a symphonic composer (originally, Brahms wrote the Violin Concerto in four movements, which was typical for a symphony). It is quite obvious that the Violin Concerto had its roots in both friendship and practicality: his aim was

to write a concerto for Joachim, from which we can infer the term concerto took on a greater significance than the violin itself. But we are skating on thin ice here, what I mean to say is that it is quite justified to speculate about what would have happened if Joachim had been a cellist or a clarinetist, or even... a pianist!

What emerges from the text most readily is a liberal dose of difficulty that is simply not in the nature of the violin: Brahms remained first and foremost a pianist and thus on the outside of the world of a violin virtuoso. Maybe this explains why Hans von Bülow once described the concerto as being 'against the violin'. Sarasate, for his part, simply refused to play it, and Wieniawski commented that it was 'simply unplayable'. That is as may be, and we now know this not to be the case.

But another – possibly more important – question pops its head above the parapet: is one actually 'allowed' to make such an arrangement?

With the benefit of hindsight, we know that Brahms made countless arrangements and transcriptions of his and other composers'

works. I am convinced these were more than justified; hence, I hope that Brahms himself would not have anything against my idea. Let us dwell for a moment on Brahms and his contemporaries (not least Franz Liszt), who made a plethora of transcriptions, arrangements, variations, and produced much else besides. Nowadays, we seem to fail to cherish this great tradition. Maybe I am behaving here more as a composer than a performer – the line that divides production and reproduction is obviously an extremely thin one.

Again, turn your thoughts to Brahms's beautiful Violin Sonata in G major, and then, if you will, to his own transcription of the piece for cello: what emerges is the wonderful Cello Sonata in D major, the composer wisely recasting the work in another key. A new tonality, another instrument. Altered and modified, the piece experiences a kind of transmogrification. The musical metamorphosis is complete. The same goes for both masterly written Clarinet Sonatas which Brahms transcribed for Viola, or his version of Bach's famous Chaconne for violin solo in D minor - for piano/left hand! At the end of the day, this

is about music and not about the institutionalization of music...

What lingers is the rhetorical question of what is a transcription, what makes an arrangement, what may be defined as a new version. The key to this conundrum is that I sought to construct anew the violin part, recomposing the voice in a thoroughgoing Brahmsian style and adding my own Cadenza. Throughout the piece that was my thought: to imagine what Brahms would do. Of great import is that the orchestral score remains entirely unchanged!

With this arrangement – done solely out of respect and admiration for the composer – my main goal was to translate Brahms's unique musical language into a new setting without losing any of its original musical value and, in addition, to give pianists an equal chance to perform and enjoy this wonderful music the same way violinists do for exactly 130 years now.

Performing Practice: Aesthetics, Tempo, Rhythm and Rubato

Joachim's understanding of Brahms's notation and expectations can be explored

through a range of sources: from his correspondence with Brahms and the famous Joachim-Moser 'Violinschule' to his five recordings from 1903, which allow us to understand much that would otherwise remain unclear. Furthermore, Joachim was seen as putting his extraordinary technical abilities at the service of 'high artistic ideal' and his 'severity and purity of style, which strives to hide the charms of virtuosity rather than accentuate them' was much praised by Hanslick.

Brahms was notoriously unwilling to specify tempo by means of metronome and so he provided no guidance for the Violin Concerto beyond the Italian tempo terms. Joachim's metronome marks of 1905 are probably a reliable guide to the tempo at which he himself performed the concerto. They are, in some respects, surprising; quarter note = 126 for the rich, symphonic and rather rhapsodic first movement and quarter note = 104 for the Hungarian-inspired Rondo are very much faster than the tempo taken by modern violinists. Bernard D. Sherman has observed that they are 'far faster than any recording known to me'. Joachim himself was well aware of the

fact that these metronome marks might make the concerto 'too difficult to play'. The marking eighth note = 72 for the chorale-like, poetic second movement (originally 'Un poco larghetto', later changed by Brahms to 'Adagio') is also rather brisk in relation to conventional interpretations.

Joachim's approach to rhythm was very different from that of contemporary violinists, who adhere closely to the written text in this respect. His recordings reveal that his performance of the written rhythms is very free, but within a more or less regular pulse. His use of un-notated rubato, in the sense of absolute increase or decrease of tempo, is generally restrained and subtle.

How essential any of these factors may be to a stylistically convincing performance of this concerto remains debatable. But, as Clive Brown states correctly: 'Brahms himself was remarkably flexible about how his music should be performed, accepting that there was no single valid approach, though he was perfectly capable of walking out of a performance that displeased him...'

Johannes Brahms 2 Rhapsodies, op. 79 & Scherzo, op. 4

Brahms composed the 2 Rhapsodies, op. 79 in summer 1879 - in the same year his Violin Concerto op. 77 saw its premiere in Leipzig!

At first, No. 1 was entitled 'Capriccio', obviously because of its agitated character, but later changed to 'Presto agitato', and the marking of the passionate and, just like the Violin Concerto's Rondo, Hungarian-inspired No. 2 was 'Molto passionato'. But when Clara Schumann played the work at a private performance, she took tempi substantially slower, which led Brahms to delete the 'Presto' of the former and to qualify the 'Molto passionato' of the latter by adding 'ma non troppo Allegro' in the engraver's copy. However, the 'Rhapsodies' were dedicated to Elisabeth von Herzogenberg, the wife of Heinrich von Herzogenberg, professor of music in Berlin, and herself an excellent pianist. At her suggestion, Brahms reluctantly renamed the sophisticated compositions from 'Klavierstücke' ('Piano Pieces') to 'Rhapsodies' and already before the

publication she wrote to Brahms on May 3, 1880: 'The title 'Rhapsodies' is probably the most suitable after all, even though the concise form of the pieces appears almost to contradict the meaning of the word 'rhapsodic'.'

The earliest surviving original composition of Johannes Brahms, Scherzo, op. 4 was composed in 1851 when Brahms was only 18 years old and already highly active as a pianist. It remains one of Brahms's larger solo piano works in which he was obviously influenced by the same form composed by Beethoven (the main Scherzo part) and Chopin (Trio II). The style of Trio I however reminds very much of Schubert's 'Moments Musicaux'. Especially in this piece, Brahms maintained a Classical sense of form and order, and both, somewhat intimate Trio I and rather passionate and truly romantic Trio II are in huge contrast to the virtuosic, energetic, and highly rhythmical main Scherzo part in exotic and distant key of E-flat minor.

Dejan Lazić

Dejan Lazić

Pianist Dejan Lazić was born into a musical family in Zagreb, Croatia, and grew up in Salzburg, Austria, where he studied at the *Mozarteum*. He is quickly establishing a reputation worldwide as 'a brilliant pianist and a gifted musician full of ideas and able to project them persuasively' (*Gramophone*).

The New York Times hailed his performance as 'full of poetic, shapely phrasing and vivid dynamic effects that made this music sound fresh, spontaneous and impassioned'. After a highly successful Edinburgh Festival recital, *The Scotsman* wrote recently: 'Dejan Lazić shines like a new star!'

As recitalist and soloist with orchestra Dejan Lazić has appeared at major venues in Europe, North and South America, Asia, and Australia, and has been invited to numerous international festivals. In Spring 2008 he gave his orchestral debuts at New York's Lincoln Center with the Budapest Festival Orchestra and Iván Fischer and at London's Royal Festival Hall with the London Philharmonic Orchestra under the direction of Kirill Petrenko. He

also gave recital debuts at the Amsterdam Concertgebouw, London Queen Elizabeth Hall, and in Istanbul. In Summer 2008 he performed Beethoven's 3rd Piano Concerto at the Beijing Great Hall of People in a televised pre-olympic gala concert for an audience of 7000.

He also performed very successfully with the Philharmonia Orchestra under Vladimir Ashkenazy, City of Birmingham Symphony under Giovanni Antonini, Bamberg Symphony under Jonathan Nott, Atlanta Symphony under Robert Spano, Swedish Radio, Indianapolis, and Sapporo Symphonies, as well as with the Seoul, Hong Kong, and Rotterdam Philharmonic Orchestras.

Other orchestral engagements lead him to the BBC Symphony in London, Danish National Symphony in Copenhagen, Residentie Orkest in The Hague, Orquesta Ciudad de Barcelona, Seattle Symphony, and MDR Symphony in Leipzig. With Basel Chamber Orchestra and Giovanni Antonini he performs on tour, among others, at the Vienna Konzerthaus, Munich Herkulessaal, Cologne Philharmonie, and Brussels Palais des Beaux Arts.

From the 2008/09 season Dejan Lazić is

'Artist in Residence' with the Netherlands Chamber Orchestra in Amsterdam. He also enjoys a growing following in the Far East to where he returned in Spring 2009 for engagements with Yomiuri Nippon Symphony Orchestra in Tokyo (Suntory Hall & Metropolitan Art Space) and for a series of recitals throughout Japan and at the Forbidden City Concert Hall in Beijing, China.

In November 2009 he toured Australia with the Australian Chamber Orchestra led by Richard Tognetti, including concerts at the world famous Sydney Opera House. In early 2010 he will be touring Japan with the NHK Symphony Orchestra and in the following season he will be touring South America, China, and Korea with the Budapest Festival Orchestra and Iván Fischer.

Alongside his solo career Dejan Lazić is also a passionate chamber musician. He works regularly with artists such as Benjamin Schmid, Gordan Nikolić and Richard Tognetti.

Dejan Lazić records exclusively for Channel Classics and has released a dozen of recordings so far. The first volume of his new 'liaisons' series with works by Scarlatti

and Bartók was released in 2007 to great critical acclaim; the 2nd volume with a Schumann/Brahms programme has just been released, the 3rd volume with a C.P.E. Bach/Britten programme will be released in 2010. In Fall 2008 he released a disc with the London Philharmonic Orchestra under Kirill Petrenko playing Rachmaninov's famous 2nd Piano Concerto - a live recording that has earned rave reviews from critics and audiences worldwide and in addition it won the prestigious German *Echo Klassik* Award 2009.

Dejan Lazić is also active as a composer. His works include various piano compositions, chamber music (including String Quartet op. 9, written for Mstislav Rostropovich's 70th birthday gala), and orchestral works, as well as Cadenzas for Mozart, Haydn, and Beethoven Piano Concertos. In the 2007/08 season he premiered his piano cycle 'Kinderszenen – Hommage à Schumann' op. 15 at the Amsterdam Concertgebouw. His present arrangement of Brahms's Violin Concerto for piano and orchestra saw its World Premiere in October 2009 with the Atlanta Symphony Orchestra and Robert Spano in Atlanta, USA.



Robert Spano

Music director Robert Spano, now in his ninth season as music director of the Atlanta Symphony Orchestra, is recognized internationally as one of the most imaginative conductors of his generation. Since 2001 he has invigorated and expanded the Orchestra's repertoire while elevating the ensemble to new levels of international prominence and acclaim.

Since his arrival in September 2001, the Orchestra and audiences have been invigorated through a creative programming mix, recordings, and visual enhancements, such as the 'Theater of a Concert,' the Orchestra's continuing exploration of different formats, settings, and enhancements for the musical performance experience. Also emerging is the Atlanta School of Composers, Mr. Spano's commitment to nurturing and championing music through multi-year partnerships defining a new generation of American composers, including Osvaldo Golijov, Jennifer Higdon, Christopher Theofanidis, and Michael Gandolfi. Since the beginning of his tenure, Mr. Spano and the ASO have

performed over 100 contemporary works (composed since 1950), including nine ASO-commissioned world premieres, two additional world premieres, and one U.S. premiere.

In the 2007-2008 season, Mr. Spano conducted and recorded the Atlanta Symphony Orchestra and Chorus in Puccini's *La Bohème*, the first American recording of the opera since 1956. It was released in conjunction with the semi-staged performance he led at Verizon Wireless Amphitheatre at Encore Park, the Orchestra's new state-of-the-art 12,000 seat venue in Alpharetta, GA.

Mr. Spano has appeared with the major orchestras of North America, including those in Boston, Chicago, Cleveland, Los Angeles, New York, Philadelphia and San Francisco. Among the orchestras he has led internationally are the Royal Concertgebouw Orchestra, Orchestra Filarmonica della Scala, Czech Philharmonic, Berlin Radio Sinfonie Orchestra, BBC Scottish and BBC Symphony Orchestras, City of Birmingham Symphony Orchestra, New Japan Philharmonic and Oslo Philharmonic.

Mr. Spano has also appeared with the opera companies of Chicago, Houston, and Santa Fe, and at the Royal Opera at Covent Garden and Welsh National Opera.

Musical America's 2008 'Conductor of the Year,' Mr. Spano was also Music Director of the Ojai Festival in 2006, Director of the Festival of Contemporary Music at the Boston Symphony Orchestra's Tanglewood Music Center in 2003 and 2004, where he was Head of the Conducting Fellowship Program from 1998-2002, and was Music Director of the Brooklyn Philharmonic from 1996-2004.

He is on the faculty of Oberlin Conservatory, and has received honorary doctorates from Bowling Green State University and the Curtis Institute of Music.

Atlanta Symphony Orchestra

The Atlanta Symphony Orchestra, currently in its 65th season, is one of America's leading orchestras, known for the excellence of its live performances, presentations, renowned choruses, and its impressive list of Grammy® Award-winning

recordings. The leading cultural organization in the Southeast, the Atlanta Symphony Orchestra serves as the cornerstone for artistic development and music education in the region. Under the Creative Partnership of Music Director Robert Spano, Principal Guest Conductor Donald Runnicles, and President and CEO Allison Vulgamore since September 2001, the Orchestra and audiences together explore a creative programming mix, recordings, and visual enhancements, such as the ASO Theater of a Concert, the Orchestra's continuing exploration of different formats, settings, and enhancements for the musical performance experience. Another example is the Atlanta School of Composers, which reflects Mr. Spano and the Orchestra's commitment to nurturing and championing music through multi-year partnerships defining a new generation of American composers.

During its 31-year history with Telarc, the Orchestra has recorded more than 100 albums and its recordings have won 26 Grammy Awards in categories including Best Classical Album, Best Orchestral Performance, Best Choral Performance, and Best Opera Performance. The ASO

Chorus has earned nine Grammy® Awards for Best Choral Performance, most recently for the Berlioz Requiem in 2005.

The Atlanta Symphony Orchestra performs more than 200 concerts each year to a combined audience of more than a half million in a full schedule of performances which also feature educational and community concerts. A recognized leader and supporter of contemporary American music, the Orchestra recently received the 2007 award for Strongest Commitment to New American Music from the American Society of Composers, Authors, and Publishers. In addition, Music Director Robert Spano was named Musical America 2008 Conductor of the Year. With the opening of the 12,000-seat Verizon Wireless Amphitheatre at Encore Park in May 2008, the Atlanta Symphony Orchestra became the first U.S. orchestra to annually perform and present in its concert hall, and in two amphitheaters. In Summer 2008, the Orchestra celebrated 35 years at legendary Chastain Park Amphitheater, the award-winning 6,500 seat venue in Atlanta, during the ASO's annual Delta Classic Chastain concert series.

Johannes Brahms / Arr. Dejan Lazić Klavierkonzert Nr. 3 in D-Dur (nach dem Violinkonzert, Op. 77)

Einflüsse und der Prozess des Arrangements:

Von historischen Hintergründen zur Komposition einer Originalkadenz

Meine Inspirationsquelle war das Vorbild: die Klavierfassungen der Violinkonzerte von Bach und Beethoven, welche die Komponisten selbst angefertigt hatten.

Ich begann Anfang 2003 mit der Arbeit an diesem Projekt, das ich 2008 vollendete. Die Violine genoss stets meine besondere Neigung, und ich schätze die Geiger weiterhin sehr, zumal ich mir ihrer wunderbaren Literatur bewusst bin. Daher fühlte ich mich außerordentlich glücklich, dass ich oft die Gelegenheit hatte, mit einigen großartigen Kollegen zusammen aufzutreten. Es erfüllt mich nun mit einem gewissen Stolz, dass ich – nach Bach und Beethoven – das dritte 'große B' im vorliegenden Arrangement vorstellen darf.

Die Subjektivität spielt natürlich immer eine

Rolle, und ich fand dieses spezielle Konzert, ebenso wie Beethovens 4. Klavierkonzert, schon immer eines der besten Instrumentalkonzerte, die je geschrieben wurden. Natürlich spürte ich mich schon früh herausgefordert, das Brahms Violinkonzert zu arrangieren. Mich reizte der Gedanke, es in eine idiomatische Fassung für Klavier und Orchester zu übertragen. Das Ziel war mir dabei klar: Ich wollte es selbst öffentlich spielen!

Vielleicht fühlte der Komponist und Klaviervirtuose Muzio Clementi gleichermaßen, nachdem er Beethovens Violinkonzert gehört hatte. Kurz nach der Aufführung bat er Beethoven, es für Klavier und Orchester zu arrangieren, denn er hatte sich in dieses wunderbare Werk verliebt und wollte es selbst spielen, um es den Hörern in London vorzustellen und es in England ebenso beliebt zu machen, wie es auf dem Kontinent war.

Es ist auch interessant festzustellen, wie Beethoven die Originalkadenz des ersten Satzes behandelt und wie diese Passage für ihn im neuen Arrangement eine besondere Bedeutung behält: Hier komponierte er eine völlig neue Kadenz und setzte sie

für Klavier und – Pauken!

In ähnlicher Weise habe ich zu meiner Klavierfassung des Violinkonzerts von Brahms eine neue Kadenz komponiert, und zwar aus dem einfachen Grunde, dass es keine erhaltene Brahms-Kadenz gibt. Hinzu kommt, dass die Kadenzen von Joachim, Kreisler oder Heifetz recht 'eigenwillig' nur geigerisch und nicht so recht für das Klavier ausgelegt sind; jedes Arrangement dieser würde doch zu sehr von ihrem eigentlichen Wesensgehalt ablenken. Im übrigen: sollte nicht jede Kadenz eine Art von 'Freiraum' bieten, in der jeder Solist über das zuvor gehörte Klangmaterial improvisieren kann?

Der Wunsch, ein Violinkonzert als Klavierkonzert zu arrangieren, nur weil man beabsichtigt, sich mit dem Gewand des Solisten zu schmücken, ist kein hinlängliches Motiv, auf diese Herausforderung einzugehen. Aber ich meine auch nicht, dass es irgend ein anderes romantisches Violinkonzert gibt, das diese Umwandlung überleben könnte. Auf musikologischer Ebene spielte die Korrespondenz zwischen Brahms und Joseph Joachim, dem das Konzert gewidmet ist, für mich eine große Rolle.

Nach zahlreichen Änderungen, vielen guten Ratschlägen und praktischen Korrekturen durch Joachim ist es doch recht deutlich, dass Brahms immer als Pianist (am Klavier) komponiert hatte und somit seine Musik als Pianist empfunden hatte, vielleicht auch als symphonischer Komponist (ursprünglich schrieb Brahms das Violinkonzert in vier Sätzen, was typisch für die Symphonie war). Offensichtlich hatte das Violinkonzert seine Wurzeln sowohl in der Freundschaft als auch im Praktischen: Brahms beabsichtigte, ein Konzert für Joachim zu schreiben, und daraus können wir folgern, dass der Begriff Konzert eine größere Bedeutung hatte, als die Violine selbst. Aber hier begeben wir uns auf Glatteis, ich wollte eigentlich nur sagen, dass die Erwägung durchaus berechtigt ist, was geschehen wäre, wenn Joachim ein Cellist oder Klarinettist gewesen wäre oder gar ... ein Pianist!

Was aus dem Text sogleich hervorgeht, ist ein erheblicher Schwierigkeitsgrad, welcher der Natur der Geige einfach nicht entspricht: Brahms war und blieb in erster Linie Pianist, und die Welt der Violinvirtuosen war ihm fremd. Vielleicht erklärt das, warum Hans von Bülow einmal

sagte, es sei ein Konzert 'gegen die Violine'. Sarasate seinerseits weigerte sich einfach, es überhaupt zu spielen und Wieniawski kommentierte, es sei 'einfach unspielbar'. Das mag dahingestellt sein, wir wissen jedenfalls, das dem nicht so ist.

Aber eine andere – vielleicht wichtigere – Frage taucht zwangsläufig auf: Ist man überhaupt 'berechtigt', ein solches Arrangement zu machen?

Mit dem Vorteil der Erkenntnisse der Nachwelt wissen wir, dass Brahms zahllose Arrangements und Transkriptionen seiner Werke und denen anderer Komponisten anfertigte. Ich bin überzeugt, dass diese mehr als nur berechtigt waren, und daher hoffe ich, dass Brahms selbst keinen Einwand gegen meine Idee hätte. Verweilen wir einen Augenblick bei Brahms und seinen Zeitgenossen (nicht zuletzt Franz Liszt), die eine Überfülle an Transkriptionen, Arrangements und Variationen anfertigten und daneben noch vieles weitere hervorbrachten. Heutzutage sind wir wohl nicht mehr imstande, diese große Tradition wertzuschätzen. Vielleicht verhalte ich mich hier auch mehr als Komponist denn als Interpret – die Grenze, welche die

Produktion von der Reproduktion scheidet, ist offenbar außerordentlich schmal.

Wenden Sie Ihre Gedanken nun Brahms' wundervoller Violinsonate in G-Dur zu und dann, wenn Sie wollen, seiner eigenen Transkription dieses Werks für Cello: was herauskommt, ist die großartige Cellosonte in D-Dur, die der Komponist wohlweislich in eine andere Tonart gesetzt hat. Eine neue Tonart, ein anderes Instrument. Geändert und modifiziert, erlebt man das Werk in einer Art von gänzlicher Umgestaltung. Die musikalische Metamorphose ist vollständig. Dasselbe gilt für beide meisterhaft geschriebenen Klarinettensonaten, die Brahms für Bratsche transkribierte, oder seine Fassung von Bachs berühmter Chaconne für Violine solo in d-Moll - für Klavier linke Hand! Am Ende handelt es sich dabei um Musik und nicht um die Institutionalisierung der Musik...

Es bleibt die rhetorische Frage, was ist eine Transkription, was kennzeichnet ein Arrangement, was kann als eine neue Fassung bezeichnet werden. Der Schlüssel zu diesem Rätsel bestand darin, dass ich versuchte, eine neue Violinstimme zu

konstruieren, indem ich die Stimme in einem radikalen Brahms'schen Stil neu komponierte und meine eigene Kadenz hinzufügte. Während des ganzen Werks verfolgte mich der Gedanke: mir vorzustellen, was Brahms machen würde. Von großer Bedeutung ist, dass die Orchesterpartitur völlig unverändert bleibt!

Mit diesem Arrangement - bei dem ich nur die Achtung und Bewunderung für den Komponisten vor Augen hatte - war es mein Hauptziel, Brahms' einzigartige musikalische Sprache in eine neue Fassung zu übertragen, ohne dabei auch nur das Geringste seines ursprünglichen musikalischen Wertes zu verlieren, und darüber hinaus dem Pianisten eine ebenbürtige Gelegenheit zu eröffnen, diese wunderbare Musik in gleicher Weise zu spielen und zu genießen, wie die Geiger das nunmehr seit genau 130 Jahren können.

Vortragspraxis: Ästhetik, Tempo, Rhythmus und Rubato

Joachims Verständnis der Notierung und der Erwartungen von Brahms lässt sich aus einer Reihe von Quellen erforschen: Von seiner Korrespondenz mit Brahms und der

berühmten Joachim-Moser 'Violinschule' bis hin zu seinen fünf Aufnahmen von 1903, durch die wir vieles verstehen können, was uns sonst unklar bliebe. Überdies galt Joachim als ein Künstler, der seine außergewöhnlichen technischen Fähigkeiten in den Dienst des 'hohen künstlerischen Ideals' stellte, und seine 'Strenge und stilistische Reinheit, welche danach streben, die Reize der Virtuosität eher zu verbergen als sie hervorzuheben' wurden von Hanslick sehr gelobt.

Brahms war entschieden dagegen, Tempi durch Metronomvorschriften anzugeben, und so hinterließ er keine Hinweise zum Violinkonzert, die über die italienischen Tempoangaben hinausgehen. Joachims Metronomnotierungen von 1905 sind wahrscheinlich zuverlässige Hinweise auf das Tempo, in dem er selbst das Konzert spielte. Sie sind in mancherlei Hinsicht überraschend; Viertelnote = 126 für den vollen, symphonischen und eher rhapsodischen ersten Satz und Viertelnote = 104 für das ungarisch inspirierte Rondo sind sehr viel schneller als das Tempo, das die Geiger unserer Zeit ansetzen. Bernard D. Sherman bemerkte, dass sie 'weitaus

schneller, als alle mir bekannten 'Einspielungen' sind. Joachim selbst war sich der Tatsache wohl bewusst, dass diese Metronomangaben das Konzert 'zu schwer spielbar' machen könnten. Die Angabe Achtelnote = 72 für den choralhaften, poetischen zweiten Satz (original 'Un poco larghetto', später von Brahms in 'Adagio' geändert) ist ebenfalls recht flott im Verhältnis zu konventionellen Interpretationen.

Joachims Auffassung vom Rhythmus unterschied sich sehr von der zeitgenössischer Geiger, die sich in dieser Hinsicht enger an den geschriebenen Text halten. Seine Aufnahmen offenbaren, dass seine Wiedergabe der geschriebenen Rhythmen sehr frei ist, aber innerhalb eines mehr oder weniger regelmäßigen Impulses. Seine Verwendung des unnotierten Rubatos im Sinne der unbeschränkten Zunahme oder Minderung des Tempos ist allgemein verhalten und subtil.

Wie wesentlich alle diese Faktoren zu einer stilistisch überzeugenden Aufführung dieses Konzerts sein mögen, sei dahingestellt. Aber, wie Clive Brown richtig feststellt: 'Brahms selbst war

bemerkenswert flexibel hinsichtlich dessen, wie seine Musik vorgetragen werden sollte, in dem er anerkannte, dass es keine einzige allein gültige Vortragsmöglichkeit gebe, wengleich er auch ohne weiteres aus dem Konzertsaal hinausgehen konnte, wenn die Aufführung ihm missfiel..'

Johannes Brahms 2 Rhapsodien, Op. 79 & Scherzo, Op. 4

Brahms komponierte die beiden Rhapsodien Op. 79 im Sommer 1879 - im selben Jahr, in dem sein Violinkonzert Op. 77 in Leipzig uraufgeführt wurde! Anfangs trug die erste die Überschrift 'Capriccio', offenbar wegen ihres lebhaften Charakters, aber später änderte er dies in 'Presto agitato', und die Bezeichnung der leidenschaftlichen und, ebenso wie das Rondo des Violinkonzerts ungarisch inspirierten, zweiten lautete 'Molto passionato'. Aber als Clara Schumann das Werk in einem privaten Kreis spielte, nahm sie die Tempi wesentlich langsamer, was Brahms veranlasste, das 'Presto' der ersten zu streichen und das 'Molto passionato' der zweiten zu präzisieren, indem er in das Heft

des Notenstechers schrieb 'ma non troppo Allegro'. Allerdings wurden die Rhapsodien Elisabeth von Herzogenberg gewidmet, der Gattin von Heinrich von Herzogenberg, Professor der Musik in Berlin, die selbst eine hervorragende Pianistin war. Auf ihre Anregung hin nannte Brahms Schwere Herzens die anspruchsvollen Kompositionen um von 'Klavierstücke' in 'Rhapsodien', und schon vor der Veröffentlichung schrieb sie Brahms am 3. Mai 1880: 'Der Titel 'Rhapsodien' ist schließlich wohl der am besten geeignete, auch wenn die knappe Form der Stücke der Bedeutung des Begriffs 'rhapsodisch' fast zu widersprechen scheint.'

Die älteste erhaltene Originalkomposition von Johannes Brahms, das Scherzo Op. 4, entstand 1851, als Brahms erst 18 Jahre alt und als Pianist schon sehr rege beschäftigt war. Es gehört zu Brahms' größeren Werken für Klavier solo, bei denen er offenbar durch dieselbe Form beeinflusst war, wie Beethoven (der Scherzo-Hauptteil) und Chopin (Trio II) sie komponiert hatten. Der Stil des Trios I erinnert jedoch sehr an Schuberts 'Moments Musicaux'. Besonders in diesem Stück behielt Brahms ein

klassisches Gespür für Form und Ordnung, und beide, das recht intime Trio I und das sehr leidenschaftliche und wahrhaft romantische Trio II, stehen in starkem Kontrast zum virtuosen, energischen und sehr rhythmischen Scherzo-Hauptteil in der ungewöhnlichen und ausgefallenen Tonart es-Moll.

Dejan Lazić

Übersetzung: Erwin Peters

Johannes Brahms / arr. Dejan Lazić Concerto pour piano n°3 en Ré majeur (d'après le Concerto pour violon op. 77)

Influences et genèse de l'arrangement: De l'arrière-plan historique à la composition d'une cadence originale

Ma source d'inspiration a été double: Les versions pour clavier des concertos pour violon de Bach et de Beethoven effectuées par les compositeurs eux-mêmes m'ont en effet beaucoup interpellées.

Ce projet a vu le jour au début de l'année 2003 et a touché sa fin en 2008. J'ai toujours eu un amour particulier pour le violon et je continue à tenir les violonistes en haute estime, surtout au regard de leur répertoire ô combien magnifique. Jusqu'à présent, j'ai eu la très grande chance d'avoir souvent eu l'opportunité de jouer avec des collègues merveilleux. Et c'est avec une certaine fierté que je présente au moyen de ce présent arrangement – après ceux de Bach et Beethoven – le troisième 'grand B'.

La subjectivité joue un rôle, bien sûr, et pour

moi, ce concerto en particulier, comme le 4^{ème} concerto de Beethoven, a toujours fait partie des meilleurs concertos instrumentaux jamais composés. Naturellement, j'ai senti naître très tôt en moi ce défi d'arranger cette œuvre de Brahms. J'étais intrigué par l'idée de le traduire dans ce qui serait une version idiomatique pour piano et orchestre. L'objectif ultime était clair: je voulais le jouer moi-même! Ce fut peut-être ce que ressentit Muzio Clementi, pianiste virtuose et compositeur, après avoir entendu le concerto pour violon de Beethoven. Peu après l'exécution, il demanda à Beethoven de l'arranger pour piano et orchestre. Il était tombé amoureux de cette très belle pièce et voulait la jouer lui-même, la présenter au public londonien, et la rendre aussi populaire en Angleterre qu'elle l'était à cette époque sur le continent.

Il est intéressant de noter comment Beethoven traita la cadence originale du premier mouvement et comment ce passage garda pour lui une importance majeure dans le nouvel arrangement: le compositeur écrivit à cet endroit une cadence entièrement nouvelle et l'instrumenta pour piano et timbales, rien que cela...

De la même manière, dans ma version pour piano du concerto pour violon de Brahms, j'ai composé une nouvelle cadence, pour la simple raison qu'il n'existe pas de cadence originale de Brahms. De plus, les cadences de Joachim, Kreisler ou Heifetz, restent 'obstinément' imprégnées du langage du violon et ne sont pas conçues pour être jouées au piano. Tout arrangement de ces dernières porterait atteinte à leur essence profonde. En outre, chaque cadence ne devrait-elle pas être une sorte de 'zone libre', où chaque soliste devrait être capable d'improviser sur le matériau entendu précédemment?

Le désir d'arranger un concerto pour violon en concerto pour piano simplement parce que l'on envisage d'endosser le costume du soliste n'est pas un motif suffisant pour soutenir un tel défi. Mais j'avais également le sentiment qu'aucun autre concerto pour violon romantique ne pourrait survivre à une telle transformation.

Sur le plan musicologique, la correspondance entre Brahms et son dédicataire Joseph Joachim joua pour moi un rôle majeur. Après les nombreuses modifications, les multiples bons conseils, et les

véritables corrections de Joachim, il reste clair que Brahms composa toujours comme un pianiste (au piano) et ressentit par conséquent cette musique comme un compositeur pianiste autant que comme un compositeur symphoniste (Brahms composa initialement son Concerto pour violon en quatre mouvements, nombre de mouvements caractéristique pour une symphonie). Il est relativement évident que le Concerto pour violon prit ses origines tant dans l'amitié existante entre les deux hommes que dans l'aspect pratique de la situation: le désir du compositeur fut d'écrire un concerto avant tout pour Joachim. Cela nous permet de déduire que le terme concerto eut pour lui une plus grande importance que l'idée de violon en soi. Mais nous marchons ici sur des œufs. Ce que je tends à dire ici est qu'il est assez compréhensible que l'on émette des hypothèses sur ce qui se serait passé si Joachim avait été violoncelliste, clarinettiste, voire même... pianiste!

Ce que l'on note le plus aisément lorsque l'on se penche sur le texte, c'est une dose importante de difficultés tout simplement étrangères à la nature du violon: Brahms

resta en premier et avant tout un pianiste, donc externe au monde d'un violoniste virtuose. Cela explique peut-être pourquoi Hans von Bülow dit à propos du concerto qu'il allait 'contre le violon'. Sarasate, pour sa part, refusa de le jouer, et Wieniawski le qualifia tout simplement d'injouable. Nous savons aujourd'hui que ce n'est pas le cas.

Mais une autre question – peut-être plus importante – surgit: Est-on en réalité 'autorisé' à faire un arrangement. Avec du recul, nous savons que Brahms fit un nombre incalculable d'arrangements et de transcriptions de ses pièces et d'œuvres d'autres compositeurs. Je suis convaincu qu'ils furent plus que justifiés; et de là, j'espère que Brahms lui-même n'aurait pas été opposé à mon idée. Arrêtons-nous un moment sur Brahms et ses contemporains (notamment sur Franz Liszt) qui donnèrent le jour à une pléthore de transcriptions, d'arrangements, de variations, etc. De nos jours, la tendance n'est pas de chérir cette grande tradition. Je me comporte peut-être ici plus comme un compositeur que comme un interprète – la ligne qui départage la production et la reproduction est évidemment extrêmement fine.

Considérons la très belle Sonate pour violon en sol majeur de Brahms, puis la transcription pour violoncelle de cette pièce par le compositeur: Elle devint une merveilleuse Sonate pour violoncelle en ré majeur. Prudemment, le compositeur transposa l'œuvre dans un autre ton: autre instrument, autre tonalité. Transformée et modifiée, l'œuvre subit une sorte de transmutation. La métamorphose musicale fut totale. Il en est de même des deux sonates pour clarinette magistralement composées que Brahms transcrivit pour alto, ou bien de sa version pour piano (pour la main gauche) de la célèbre Chaconne de Bach pour violon seul en ré mineur ! Après tout, il s'agit de musique, et non pas d'institutionnalisation de la musique...

Reste enfin la question rhétorique de savoir ce qu'est une transcription, ce que constitue un arrangement, et ce que l'on doit comprendre par nouvelle version. Cela a aboutit à ce qui suit: une reconstruction de la partie de violon. J'ai en effet recomposé complètement cette dernière dans le style de Brahms et ai ajouté ma propre Cadenza. Tout au long de ce travail, je n'avais qu'une idée: imaginer ce que Brahms aurait fait s'il

avait été à ma place. Très important: la partition d'orchestre est restée absolument inchangée!

Par cet arrangement – qui a vu le jour seulement par respect et admiration pour le compositeur –, mon but principal a été de traduire le langage musical unique de Brahms dans une nouvelle version sans aucune perte de sa qualité musicale originale, et de donner en outre aux pianistes la possibilité d'interpréter et d'apprécier cette musique merveilleuse de la même manière que les violonistes le font depuis exactement maintenant 130 ans.

Interprétation: esthétique, tempo, rythme et rubato

On peut rechercher des traces de la manière dont Joachim comprit la notation et les attentes de Brahms dans un certain nombre de sources allant de sa correspondance avec Brahms et de la célèbre

Joachim-Moser Violinschule à ses cinq enregistrements de 1903, qui nous permettent de comprendre une grande partie de ce qui serait resté sans cela obscur. Joachim était en outre connu pour

mettre son extraordinaire habileté technique au service d'un 'idéal artistique très élevé' et son 'austérité et pureté de style, qui s'efforçaient à cacher les charmes de la virtuosité plutôt que de les accentuer' étaient très appréciées par Hanslick.

Brahms refusait de façon notoire de spécifier le tempo au moyen du métronome. Il ne prodigua donc aucun conseil pour le Concerto pour violon au-delà des indications de tempo en Italien. Les indications métronomiques de Joachim (1905) donnent probablement des indications fiables sur la manière dont il interpréta lui-même le concerto. Elles sont à certains égards surprenantes:

Noire = 126 pour le premier mouvement riche, symphonique et plutôt rhapsodique.
Noire = 104 pour le Rondo d'inspiration hongroise. Ces deux tempi sont beaucoup plus vifs que ceux pris par les violonistes modernes. Bernard D. Sherman a observé qu'ils sont 'de beaucoup plus rapides que ceux de tous les enregistrements que je connais'. Joachim avait conscience que ces indications de tempo pourraient rendre le concerto 'trop difficile'. L'indication croche = 72 pour le deuxième mouvement poétique

de type choral (initialement 'Un poco larghetto', puis modifiée plus tard par Brahms en 'Adagio') est également rapide en comparaison avec les interprétations conventionnelles.

L'approche du rythme qu'avait Joachim était très différente de celle des violonistes contemporains qui suivent de près à cet égard le texte écrit. Ses enregistrements révèlent que son interprétation du rythme écrit était très libre, mais au sein d'une pulsation plus ou moins régulière. Son utilisation d'un rubato non noté, dans le sens d'une accélération et décélération absolue de tempo, est généralement contenue et subtile.

Johannes Brahms 2 Rhapsodies op. 79 & Scherzo op. 4

Brahms composa ses deux Rhapsodies op. 79 durant l'hiver 1879 – année de la création de son Concerto pour violon à Leipzig!
À l'origine, la Rhapsodie n°1 fut visiblement intitulée 'Capriccio' pour son caractère

agité. Ce titre fut toutefois modifié plus tard en 'Presto agitato'. La deuxième rhapsodie, passionnée et d'inspiration hongroise, tout comme le Rondo du Concerto pour violon, fut intitulée 'Molto passionato'. Quand Clara Schumann joua cette œuvre lors d'un concert privé, elle prit des tempi cependant considérablement plus lents. Ils incitèrent Brahms à supprimer dans les copies pour l'imprimeur la mention 'Presto' pour la première rhapsodie, et à rajouter pour la deuxième, après la mention 'Molto passionato', les mots 'ma non troppo Allegro'. Les Rhapsodies furent dédiées à Elisabeth von Herzogenberg, épouse de Heinrich von Herzogenberg, professeur de musique à Berlin. Cette femme était une excellente pianiste. Suite à ses suggestions, Brahms changea à contre cœur le nom de ses compositions raffinées intitulées jusque-là 'Klavierstücke' (pièces pour piano) en 'Rhapsodie'. Avant leur publication, Elisabeth von Herzogenberg écrivit le 3 mai 1880 à Brahms ce qui suit: 'Le titre 'Rhapsodie' est probablement le plus convenable de tous, même si la forme concise des pièces semble presque contredire le sens du mot 'rhapsodique'.

L'œuvre originale la plus ancienne de Johannes Brahms conservée jusqu'à nos jours, son Scherzo op.4, fut composée en 1851. Brahms n'avait alors que 18 ans et avait déjà une activité importante comme pianiste. C'est une de ses œuvres pour piano seul de vaste envergure dans lesquelles il fut influencé de manière évidente par le traitement de cette même forme par Beethoven (mouvement principal Scherzo) et par Chopin (Trio II). Le style du Trio I rappelle quant à lui beaucoup les 'Moments musicaux' de Schubert. Dans cette pièce en particulier, Brahms conserva un sens classique de l'ordre et de la forme. Les deux trios, le Trio I assez intime et le Trio II plutôt passionné et vraiment romantique, forment un immense contraste avec le mouvement principal Scherzo. Ce mouvement virtuose, énergique et extrêmement rythmique fut composé dans la tonalité exotique et éloignée de mi bémol mineur.

Dejan Lazić

Traduction: Clémence Comte

Complete discography Dejan Lazić

CCS 13398

Mozart: 'Retrospection'

CCS 15998

Chopin: 'Retrospection'

CCS 17598

Ravel: 'Retrospection'

CCS SA 19703

Haydn: English Sonatas

Beethoven: Piano Concerto No. 2

CCS 16298

Chopin: Waltzes, vol.1 for cello and piano

CCS SA 20003

Shostakovich, Prokofiev, Britten: Sonatas for cello and piano

CCS SA 20705

Schubert: Sonata in B-flat major, D 960 - Moments musicals, D 780

CCS SA 22605

Beethoven: Complete Sonatas and variations for cello and piano

CCS SA 24707

Brahms: Sonatas for cello and piano

CCS SA 23407

Scarlatti, Bartók: 'Liaisons', vol.1

www.dejanlazic.com



CCS SA 26308

Rachmaninov: Piano Concerto no. 2 / Moments Musicaux

**with London Philharmonic Orchestra /
Kirill Petrenko**

Pianist Dejan Lazić achieves the seemingly impossible by making Rachmaninov's well-known, much played work sound fresh. His affinity with the music is total, commanding all the imagination and technical immensity it requires.

Malcolm Hayes, Classic FM Magazine,

* 'ECHO Klassik' Award 2009

* 'Classic FM Magazine' Orchestral CD of the Month

* 'Stereoplay' CD of the Month

* 'Piano News' CD of the Month



CCS SA 27609

Schumann, Brahms 'Liaisons', vol.2

(...) As before, Lazić's playing is at a supremely high level with every piece presented in performances, which are for all intents and purposes technically perfect. And as before, technical perfection is the least of Lazić's achievements, because the real greatness of his performances is their exemplary musicianship and their consummate lyricism.

All Music Guide

(...) Lazić has a beautiful touch and an impeccable technique. (...) The sound quality is superb, the playing excellent.

MusicWeb

* 'Audiophile Audition' 5 stars

* BBC Radio 3's best of 2008

* 'Gramophone' Critics' Choice for 2008



Please send to Veuillez retourner:

CHANNEL CLASSICS RECORDS

Waldijk 76, 4171 CG
 Herwijnen, the Netherlands
 Phone: (+31.418) 58 18 00
 Fax: (+31.418) 58 17 82

Where did you hear about Channel Classics? Comment avez-vous appris l'existence de Channel Classics?

Review Critiques

Store Magasin

Radio Radio

Advertisement Publicité

Recommended Recommandé

Other Autre

Why did you buy this recording? Pourquoi avez-vous acheté cet enregistrement?

Artist performance L'interprétation

Reviews Critique

Sound quality La qualité de l'enregistrement

Price Prix

Packaging Présentation

What music magazines do you read? Quels magazines musicaux lisez-vous?

Which CD did you buy? Quel CD avez-vous acheté?

Where did you buy this CD? Où avez-vous acheté ce CD?

I would like to receive the CHANNEL CLASSICS CATALOGUE/SAMPLER

Name Nom

Address Adresse

City/State/Zipcode Code postal et ville

Country Pays

Please keep me informed of new releases via my e-mail:



Production

Channel Classics Records by

Producer, recording engineer, editing

C. Jared Sacks

Live recording Atlanta with the kind assistance of Fred Horton and Tommy Joe Anderson

Additional editing (solo pieces)

Rob Faber

Photography

Felix Bröde

Cover design

Ad van der Kouwe, Manifesta, Rotterdam

Liner notes

Dejan Lazić

Instruments

Steinway & Sons, New York model D (Atlanta)

Steinway & Sons, Hamburg model D (Eindhoven)

Piano technicians

Atlanta: Jonathan Edwards

Eindhoven: Erik van der Heide

Recording locations

Symphony Hall, Woodruff Arts Center, Atlanta,

USA (Concerto) / Frits Philips Muziekcentrum,

Eindhoven, The Netherlands (Solo)

Recording date

October 2009

Dejan Lazić and Channel Classics would like to thank Robert Spano and Atlanta Symphony Orchestra for making this world premiere possible.

*Technical information***Microphones**

Bruel & Kjaer 4006, Schoeps

Digital converters

Atlanta: Genex AD/DA DSD recorder

Eindhoven: DSD Super Audio / Meitnerdesign AD/DA

Pyramix Editing / Merging Technologies

Speakers

Audio Lab, The Netherlands

Amplifiers

van Medevoort, The Netherlands

Cables

Van den Hul*

Mixing board

Rens Heijnis, custom design

*Mastering Room***Speakers**

B+W 803d series

Amplifier

Classe 5200

Cables

Van den Hul*

* exclusive use of Van den Hul cables
The INTEGRATION and The SECOND®

for our complete catalogue visit www.channelclassics.com

**Piano Concerto no. 3 in D major -
after Violin Concerto, op. 77**

live recording

- | | | |
|---|----------------------------------------------|-------|
| 1 | Allegro non troppo
(cadenza: Dejan Lazić) | 22.03 |
| 2 | Adagio
(oboe solo: Elizabeth Koch) | 9.17 |
| 3 | Allegro giocoso, ma non
troppo vivace | 7.43 |
| 4 | applause | |

2 Rhapsodies, op. 79

- | | | |
|---|--------------------------------------------------------------|------|
| 5 | no. 1 in B minor: Agitato | 9.02 |
| 6 | no. 2 in G minor: Molto passionato,
ma non troppo allegro | 6.17 |

Scherzo in E-flat minor, op. 4

- | | | |
|---|-------------------------------------------------|-------|
| 7 | Allegro molto e con fuoco
(Rasch und feurig) | 10.58 |
| | total time | 66.10 |

Dejan Lazić
Atlanta Symphony Orchestra
Robert Spano, conductor

Johannes Brahms / arr. Dejan Lazić

Piano Concerto no. 3 in D major after Violin Concerto, op. 77

Johannes Brahms

2 Rhapsodies, op. 79 / Scherzo, op. 4

