



DECCA

KAVAKOS
BRAHMS
VIOLIN CONCERTO

GEWANDHAUSORCHESTER
CHAILLY

BARTÓK RHAPSODIES
BRAHMS HUNGARIAN DANCES
PÉTER NAGY



JOHANNES BRAHMS 1833–1897
Violin Concerto in D major, op.77*
ré majeur · D-Dur

- | | | |
|-----|---|-------|
| [1] | I Allegro non troppo
Cadenza: Joseph Joachim | 23.41 |
| [3] | II Adagio
Oboe solo: Henrik Wahlgren | 9.49 |
| [3] | III Allegro giocoso, ma non troppo vivace | 8.04 |

BÉLA BARTÓK 1881–1945

Rhapsody No.1 for violin and piano, BB 94⁺

- | | | |
|-----|------------------------|------|
| [4] | I Moderato — | 4.17 |
| [5] | II Allegretto moderato | 5.13 |

Rhapsody No.2 for violin and piano, BB 96⁺

- | | | |
|-----|----------------------------|------|
| [6] | I Lassù: Moderato | 4.09 |
| [7] | II Friss: Allegro moderato | 5.53 |

BRAHMS arr. Joseph Joachim
Hungarian Dances⁺
Danses hongroises · Ungarische Tänze
 No.1 in G minor: Allegro molto
sol mineur · g-Moll
 No.2 in D minor: Allegro non assai
ré mineur · d-Moll

- | | | |
|-----|---|------|
| [8] | No.1 in G minor: Allegro molto
<i>sol mineur · g-Moll</i> | 3.12 |
| [9] | No.2 in D minor: Allegro non assai
<i>ré mineur · d-Moll</i> | 3.15 |

- 10 No.6 in B flat major: Vivace 3.25
si bémol majeur · B-Dur
- 11 No.11 in D minor: Poco andante 3.19
ré mineur · d-Moll

LEONIDAS KAVAKOS violin
Gewandhausorchester/Riccardo Chailly*
Péter Nagy piano⁺

DDD

© 2013 Decca Music Group Limited
 © 2013 Decca Music Group Limited
 Executive Producer: Alexander Van Ingen
 Recording Producers: John Fraser 1–3; Stephan Schellmann 4–11
 Recording Engineers: Philip Siney 1–3; Jonathan Stokes 4–11
 Assistant Engineers: Eike Boehm & Henrik Eibisch 1–3
 Tape Editors: Simon Kiln 1–3; Stephan Schellmann 4–11
 Production Co-ordinator: Joanne Baines
 Recording Locations: Teldex Studios, Berlin, 14–16 March 2013 4–11;
 Gewandhaus zu Leipzig, 6–11 May 2013 1–3
 Publisher: Boosey & Hawkes (Hawkes & Son 1929) 4–7
 Booklet Editing: WLP Ltd
 Introductory Note & Translations © 2013 Decca Music Group Limited
 All Artist Photos: Decca / Daniel Regan
 Art Direction: Anthony Lui for WLP Ltd
 www.deccaclassics.com www.riccardochailly.com www.kavakos.com

WORKS FOR VIOLIN BY BRAHMS AND BARTÓK

Johannes Brahms: Concerto for violin and orchestra in D major, op.77,
composed mainly in 1877–78, premiered in Leipzig on New Year's Day 1879

When Johannes Brahms composed his First Piano Concerto, which was a catastrophic failure at the Leipzig Gewandhaus in 1859, he was still searching for a path to the post-Beethovenian symphony. This ensured that the concerto, with its grand symphonic design, was barely fathomable to his contemporaries. By the time he composed his Violin Concerto twenty years later, he had already completed his first two symphonies, perfected his technique of developing variation and become a mature symphonist. This too ensured that his concerto, with its symphonic design, was difficult for the public to grasp.

For there is one thing these two concertos are not: neither is standard virtuoso fare. Both are insanely difficult for the soloist (and equally insanely difficult to accompany), and both hide their huge technical challenges behind a structural probity that is not concerned with effects and instead focuses on formal logic and rigour, on structure and development.

In the case of the Violin Concerto this has led to many choice *bons mots*. Pablo de Sarasate, for example, was outraged that the soloist had to tag after the oboist in the

concerto's only genuine melody (he meant the opening of the middle movement). Many violinists, even those who consider their technique impeccable, have dismissed the piece as unplayable. Soon the quip began to circulate that Brahms had written a concerto *against* rather than *for* the violin. This is a quality the piece shares with Beethoven's concerto, whose symphonic scope and seriousness of expression surely guided Brahms in his Op.77.

The symphonic scope of Brahms's concerto bears witness to the mature symphonist at every turn. Even the unusually long orchestral introduction (actually a preliminary exposition) shows how he distributes the movement's weight. For eighty-nine bars the conductor tells the orchestra what has to be done with the chordal material from which Brahms develops the opening movement. Only then does the soloist enter — not with a grand gesture, but by taking over the line almost casually above a pastel-hued seventh chord. What then follows is tough mental and mechanical work for the violinist. But once the soloist penetrates this cosmos of double stops, broken chords, strings of trills and acerbic passagework, the added sensual value is considerable. The virtuoso comes into his own at last in the final movement. Here Brahms, with a glittering

and sure-footed *all'ongarese*, placates even the sceptics among violinists and grants the audience considerable visual appeal.

The appeal is all the greater when Leonidas Kavakos and Riccardo Chailly take the metronome marks found among Joseph Joachim's posthumous papers as their guide. It was Joachim who gave the work its premiere in the Leipzig Gewandhaus, under the composer's baton. Before then, he had given his pianist-friend Brahms crucial advice in the elaboration of the violin part. Though Brahms followed Joachim whenever he found something too difficult or impossible to play, he almost always pressed ahead with his own solutions rather than adopting the proposals from his violinist friend.

The Gewandhaus premiere was a success, despite the reservations that many people held toward the work. And since Joachim immediately included his friend's concerto in his repertoire and played it all over the world, and since many of his countless pupils quickly learned to appreciate it in turn, it soon took hold. Today the Brahms Concerto is unquestionably among the most important and most frequently played works in its genre — which is also one reason why entire generations of performers have covered the score with idiosyncrasies and bad habits like mildew. The Teutonic heft with which many players have tried to reshape the work's alleged shortage of virtuosic impact

has not always done it any favours.

Riccardo Chailly and Leonidas Kavakos have gone, so to speak, back to the roots and returned to the score, to a compositional fabric which, when viewed from the standpoint of structure rather than effect, is not as doughy and massive as the clichés would have it. And when they do, an almost classical lucidity shines forth from behind the grand gestures.

Brahms: Hungarian Dances

In their day the Hungarian Dances for piano duet were an overnight sensation. None of Brahms's works had higher sales figures during his lifetime. Yet he did not even deign to give them an opus number. His scruples arose from the fact that not all the material for the twenty-one pieces flowed from his own pen; many he had taken from coffee-house variants of Hungarian folk songs of the sort he had encountered in the 1850s, when he toured small-town venues as accompanist to the Hungarian violin virtuoso Eduard Reményi.

This had no adverse effect on the work's success, however, and Brahms's publisher Simrock constantly badgered him to produce new arrangements. For example, Joseph Joachim arranged several of the favourite pieces for violin and piano for his own use. In this version, too, the dances display their irresistible rhythmic, melodic and harmonic charm.

Bartók: Rhapsodies

It is to Béla Bartók's tireless ethnomusicological research that we owe the discovery that the original tunes of Brahms's Hungarian Dances are not Hungarian folk songs at all. In 1928 Bartók wrote his two Rhapsodies for violin and piano, which he later arranged for violin and orchestra.

The highly virtuosic and tremendously

effective Rhapsodies are dedicated to his fellow countryman and close friend, Joseph Szigeti. In both pieces he borrowed pre-existing material. But unlike Brahms in his polished Hungarian Dances, he took pains to respect the identity of the music and to reshape it into art.

Peter Korfmacher

Translation J. Bradford Robinson

ŒUVRES POUR VIOLON DE BRAHMS ET BARTÓK

Johannes Brahms : Concerto pour violon et orchestre en ré majeur op. 77 *composé pour l'essentiel en 1877 et 1878, créé à Leipzig le 1^{er} janvier 1879*

Lorsqu'il composa son Premier Concerto pour piano, dont la création, au Gewandhaus de Leipzig, en 1859, se solda par un échec cuisant, Johannes Brahms cherchait encore comment écrire une symphonie après Beethoven. Cela explique que le concerto en question, en raison de son écriture puissamment symphonique, déconcerta la majorité des auditeurs de l'époque. Lorsqu'il composa, vingt ans plus tard, son Concerto pour violon, Brahms avait déjà écrit ses deux premières symphonies, mis au point sa technique de la variation comme mode de développement et gagné ses galons de symphoniste, de sorte que l'œuvre désarçonna à son tour le public.

De fait, ces deux concertos n'entrent, ni l'un ni l'autre, dans la catégorie des concertos virtuoses de facture classique. Tous deux sont d'une monstrueuse difficulté aussi bien pour le soliste que pour le chef. Tous deux cachent leurs redoutables exigences techniques derrière une structure austère recherchant nullement l'effet et obéissant à une logique rigoureuse en termes de forme, d'architecture et de développement.

Le Concerto pour violon suscita ainsi de nombreuses formules à l'emporte-pièce. Pablo de Sarasate, par exemple, s'indignait de ce que la seule véritable mélodie du mouvement lent fût énoncée d'abord par le hautbois. D'innombrables violonistes réputés posséder une technique à toute épreuve décrétèrent, pour leur part, l'œuvre injouable, et la rumeur se répandit bientôt que Brahms avait écrit un concerto non pour le violon mais contre. Ce dernier point rapproche le concerto de Brahms de celui de Beethoven dont l'ampleur symphonique et le ton grave inspira de toute évidence Brahms pour son Opus 77.

L'écriture très orchestrale du concerto de Brahms est celle d'un symphoniste accompli. À elle seule, l'introduction exceptionnellement longue confiée à l'orchestre — en fait une sorte d'exposition anticipée — nous montre la manière dont Brahms répartit le poids de l'œuvre. L'orchestre expose en quatre-vingt-neuf mesures le matériau harmonique à partir duquel Brahms élabore tout le premier mouvement. Le soliste n'intervient qu'ensuite, sans emphase, de manière presque réservée, prolongeant la ligne générale sur un accord pastel de septième. Lui incombe alors un travail technique et mental des plus ardu. S'il doit affronter un univers parsemé de doubles cordes,

d'accords, de trilles et de passages escarpés, le violoniste explore également des régions de pure sensualité. Lorsqu'arrive le finale, il peut enfin donner libre cours à sa virtuosité. Par une écriture "à la hongroise" cursive et efficace, Brahms reconquiert les violonistes les plus récalcitrants et offre au public un spectacle de premier ordre.

Celui-ci ressort d'autant mieux que Leonidas Kavakos et Riccardo Chailly se conforment aux tempi originaux, retrouvés dans les archives de Joseph Joachim. Ce dernier, qui créa l'œuvre au Gewandhaus de Leipzig, sous la direction du compositeur, avait prodigué à celui-ci des conseils précieux pour l'écriture de la partie soliste. Cependant, même s'il tenait compte des remarques de Joachim lorsque celui-ci estimait un passage trop ardu, Brahms modifiait presque toujours le texte selon ses propres vues et non selon celles de Joachim.

La création du concerto au Gewandhaus fut, en dépit des réserves émises par de nombreux observateurs, un franc succès. Comme Joachim intégra immédiatement l'œuvre de son ami dans son répertoire pour la jouer dans le monde entier, et que beaucoup de ses innombrables élèves l'adoptèrent à leur tour, le concerto s'imposa très rapidement. Aujourd'hui, il fait incontestablement partie des concertos pour violon les plus joués, ce qui est l'une

des raisons pour lesquelles un cortège de mauvaises habitudes, créées par les interprètes eux-mêmes de génération en génération, vinrent se substituer au texte original. La lourdeur teutonne dont firent assaut nombre de violonistes désireux d'en "rattraper" le prétendu déficit virtuose ne rendit pas toujours service à l'œuvre.

En partant de sa structure intrinsèque et non de l'effet qu'elle est censée produire, Riccardo Chailly et Leonidas Kavakos opèrent une sorte de retour aux sources, restaurant une partition bien moins opulente et impavide qu'une certaine tradition nous l'a transmise. Derrière le geste monumental, une clarté classique se fait jour.

Brahms : Danses hongroises

Écrites pour piano à quatre mains, les Danses hongroises de Brahms firent, en leur temps, l'effet d'une bombe. Aucune de ses œuvres ne se vendit mieux de son vivant. Pourtant, le compositeur ne leur attribua aucun numéro d'opus. Ce scrupule provenait du fait qu'il ne se considérait pas comme l'auteur de l'intégralité du matériau contenu dans ces vingt et une danses, ayant librement puisé dans les arrangements de mélodies hongroises fréquemment joués dans les cafés et qu'il découvrit dans les années 1850, tandis qu'il accompagnait au piano, dans les petites localités, le violoniste virtuose hongrois Eduard Reményi.

Cela n'en freina en rien le succès, au

point que Simrock, l'éditeur de Brahms, n'eut de cesse d'en demander de nouvelles adaptations. Joseph Joachim réalisa d'ailleurs pour lui-même des transcriptions pour violon et piano des danses les plus populaires. Les versions du présent enregistrement en restituent, elles aussi, l'irrésistible charme mélodique, harmonique et rythmique.

Bartók : Rhapsodies

Béla Bartók, dont les infatigables recherches ethno-musicales ont montré que les modèles ayant inspiré les Danses

hongroises de Brahms n'avaient en fait rien à voir avec l'authentique folklore magyar, composa en 1928 deux Rhapsodies pour violon et piano, dont il allait réaliser plus tard une version pour violon et orchestre.

Il dédia ces deux pages on ne peut plus virtuoses et brillantes à son compatriote et ami Joseph Szigeti. Dans ces deux rhapsodies, Bartók se base sur un matériau préexistant dont il s'attache, à la différence de ce que fit Brahms dans ses lisses Danses hongroises, à respecter l'identité musicale.

Peter Korfmacher

Traduction : Hugues Mousseau

WERKE FÜR VIOLINE VON BRAHMS UND BARTÓK

Johannes Brahms: Konzert für Violine und Orchester in D-Dur, op. 77, komponiert im Wesentlichen 1877/78, uraufgeführt am Neujahrstag 1879 in Leipzig

Als Johannes Brahms sein 1. Klavierkonzert komponierte, das 1859 im Leipziger Gewandhaus mit Bausch und Bogen durchfiel, war er noch auf der Suche nach einem Weg zur Sinfonie nach Beethoven. Dies sorgte dafür, dass das d-Moll-Konzert für die Zeitgenossen in seiner großsinfonischen Anlage schwer fasslich war. Als Brahms 20 Jahre später sein Violinkonzert komponierte, hatte er die beiden ersten Sinfonien vollendet, seine entwickelnde Variation voll ausgearbeitet, und war zum Sinfoniker gereift, was dazu führte, dass sein D-Dur-Konzert für die Zeitgenossen in seiner sinfonischen Anlage schwer fasslich war.

Denn eines sind beide Werke gewiss nicht: Virtuosenfutter klassischen Zuschnitts. Beide sind sie unanständig schwer für den Solisten (und ebenso unanständig schwer zu begleiten), und beide verbergen sie ihre enormen technischen Anforderungen hinter einem strukturellen Ernst, der sich nicht um den Effekt schert, sondern Logik und Strenge von Form, Aufbau und Entwicklung im Blick hat.

Das führte beim Violinkonzert zu vielen schönen Bonmots. Pablo de Sarasate beispielsweise zeigte sich empört darüber,

dass in diesem Konzert der Solist sich die einzige wirkliche Melodie — er meinte den Beginn des Mittelsatzes — vom Solo-Oboisten vorspielen lassen müsse. Zahlreiche Geiger, auch solche, deren Technik als wasserdicht gelten musste, lehnten das Stück als unspielbar ab. Und bald setzte sich das geflügelte Wort durch, Brahms habe kein Konzert für Violine und Orchester geschrieben, sondern eines dagegen. Dies verbindet das Stück mit Beethoven, dessen Violinkonzert mit seinem sinfonischen Gehalt und inhaltlichem Ernst gewiss für Brahms' op. 77 Pate stand.

Die sinfonische Anlage des Brahms-Konzerts zeigt durch und durch den reifen Sinfoniker. Bereits die ungewöhnlich lange Einleitung des Orchesters — eigentlich bereits eine vorweggenommene Exposition — zeigt, wie der Komponist die Gewichte verteilt. 89 Takte lang gibt der Dirigent mit dem Orchester vor, was aus dem akkordischen Material zu machen ist, aus dem Brahms den Kopfsatz entwickelt, dann erst tritt der Solist hinzu. Nicht mit großer Geste, sondern beinahe beiläufig über pastellenem Septakkord die Linie übernehmend. Was für den Geiger folgt, ist harte geistige und handwerkliche Arbeit. Doch durchdringt ein Musiker diesen Kosmos aus Doppelgriffen, Akkordzerlegungen, Trillerketten und herben Passagen, ist auch der sinnliche Mehrwert

erheblich. Im Finale schließlich kommt auch der Virtuose auf seine Kosten. Mit einem gleisnerisch wirkungssicheren All'ongarese besänftigt Brahms hier selbst die Skeptiker unter seinen Geigern und gönnt dem Publikum doch noch erheblichen Schauwert.

Dieser wird noch dadurch gesteigert, dass Leonidas Kavakos und Riccardo Chailly bei den Metronomzahlen Maß nehmen, die sich im Nachlass Joseph Joachims gefunden haben. Der spielte im Gewandhaus unter der musikalischen Leitung des Komponisten die Uraufführung und hatte den vom Klavier kommenden Freund bereits zuvor bei der Ausgestaltung des Violinparts entscheidend beraten. Wenngleich Brahms Joachim folgte, wenn er etwas für unmöglich oder zu schwer befand, so drang er fast immer zu eigenen Lösungen vor, statt die vom Geiger vorgeschlagenen Änderungen anzunehmen.

Die Uraufführung im Gewandhaus war trotz der Vorbehalte, die viele dem Werk gegenüber äußerten, ein Erfolg. Und da Joseph Joachim das Werk des Freundes sofort in sein Repertoire übernahm und auf der ganzen Welt spielte, darüber hinaus viele seiner zahllosen Schüler es ihrerseits schnell schätzen lernten, setzte es sich rasch durch. Heute gehört es unwidersprochen zu den wichtigsten und auch zu den meistgespielten des Genres, was auch einer der Gründe dafür ist, dass sich wie Mehltau die Eigen- und Unarten ganzer

Interpretengenerationen über die Partitur gelegt haben. Denn die teutonische Schwere, mit der viele den vermeintlichen Mangel an virtuoser Wirkungsmacht zu überformen versuchten, hat dem Werk nicht immer gutgetan.

Riccardo Chailly und Leonidas Kavakos kehren gleichsam zu den Wurzeln zurück, zur Partitur, zu einem Satz, der so pastos und gewaltig, wie das Klischee es weiß, dann doch nicht ist, wenn man ihn von der Struktur her auffasst und nicht von der Wirkung. Dann scheint eine nachgerade klassische Klarheit hinter dem monumentalen Gestus hervor.

Brahms: Ungarische Tänze

Die "Ungarischen Tänze für das Pianoforte, zu vier Händen gesetzt von Johannes Brahms" schlugen seinerzeit ein wie eine Bombe. Keines seiner Werke verkaufte sich zu Lebzeiten besser. Dabei versah der Komponist sie nicht einmal mit einer Opuszahl. Seine Skrupel erwuchsen aus dem Umstand, dass er das Material der insgesamt 21 Sätze nicht durchweg selbst erfunden, sondern den Kaffeehaus-Varianten ungarischer Volkslieder entnommen hatte, wie er sie kennenlernte, als er in den 1850er Jahren als Klavierbegleiter des ungarischen Geigenvirtuosen Eduard Reményi über die Dörfer tingelte.

Dem Erfolg tat dies keinen Abbruch, und so ließ Brahms' Verleger Simrock nicht

locker, drang immer wieder auf neue Bearbeitungen. Für den Eigengebrauch richtete beispielsweise Joseph Joachim einige der beliebtesten Sätze für Violine und Klavier ein. Und auch in dieser Version entfalten die Tänze ihren unwiderstehlichen rhythmischen, melodischen und harmonischen Charme.

Bartók: Rhapsodien

Béla Bartók, dessen unermüdlicher musikethnologischer Forschung wir heute die Kenntnis verdanken, dass es sich bei den Vorlagen zu Brahms' Ungarischen Tänzen

keineswegs um ungarische Volkslieder handelte, schrieb 1928 seine beiden Rhapsodien für Violine und Klavier, die er später auch für Violine und Orchester einrichtete.

Er widmete die hochvirtuosen und ungeheuer wirkungsvollen Rhapsodien seinem Landsmann und engen Freund Joseph Szigeti. In beiden Rhapsodien griff Bartók auf präexistentes Material zurück, bei dem er, anders als Brahms in seinen glättenden Ungarischen Tänzen, darum bemüht war, die jeweilige musikalische Identität zu respektieren und kunstmusikalisch zu überformen.

Peter Korfmacher



Johannes Brahms

WARNING: All rights reserved. Unauthorised copying, reproduction, hiring, lending, public performance and broadcasting prohibited. Licences for public performance or broadcasting may be obtained from Phonographic Performance Ltd., 1 Upper James Street, London W1F 9DE. In the United States of America unauthorised reproduction of this recording is prohibited by Federal law and subject to criminal prosecution.



beethoven: the violin sonatas
Leonidas Kavakos/Enrico Pace
478 3523



brahms: the symphonies · orchestral works
Gewandhausorchester/Riccardo Chailly
478 5344



