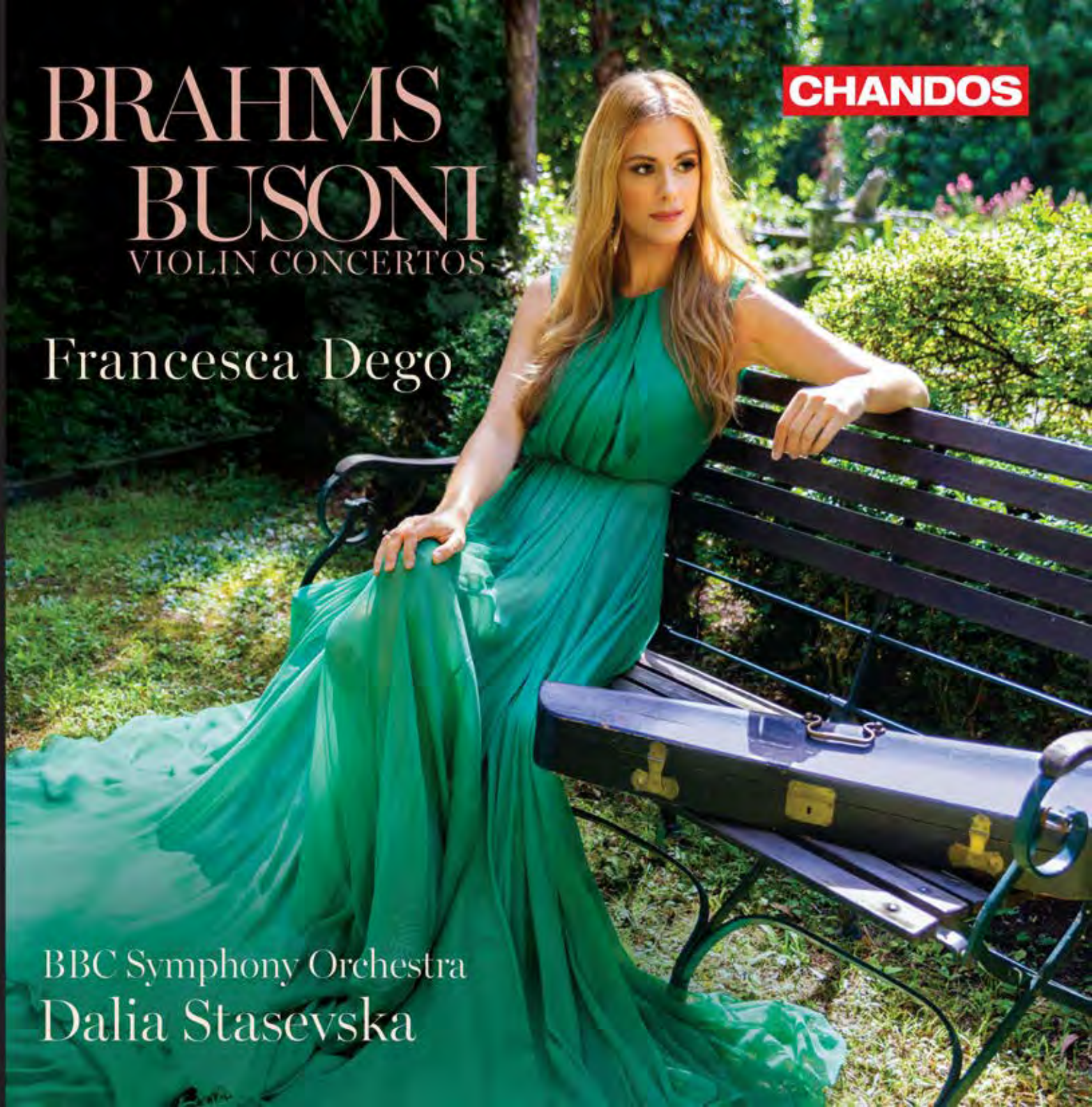


BRAHMS
BUSONI
VIOLIN CONCERTOS

CHANDOS

Francesca Dego

BBC Symphony Orchestra
Dalia Stasevska





Photograph by Julius Cornelius Scharwächter (1847 – 1904) /
Mary Evans Picture Library / Süddeutsche Zeitung Photo

Ferruccio Busoni, Berlin, 1898

Ferruccio Busoni (1866 – 1924)

Concerto, Op. 35a, K 243 (1896 – 97) 23:13

in D major • in D-Dur • en ré majeur

for Violin and Orchestra

Seinem Freunde Henri Petri zugebracht

- | | |
|---|--|
| 1 | Allegro moderato – Animando – Tranquillo –
Più moderato – Allegro – Quasi adagio –
Tempo I – Gemessen, mit Humor – Scherzoso –
Animando – 7:43 |
| 2 | Quasi andante – Poco agitato –
Tempo I – Più lento – Tranquillo – 8:48 |
| 3 | Allegro impetuoso – Tempo – (Schnell) – (Heftig) – Moderato –
Alla Marcia, pomposo umoristico – Stringendo –
Più stretto – Quasi presto – Più presto 6:42 |

Johannes Brahms (1833–1897)

Concerto, Op. 77 (1878) 38:04
in D major • in D-Dur • en ré majeur
for Violin with Orchestral Accompaniment
Joseph Joachim zugeeignet

- | | | |
|---|--|-------|
| 4 | Allegro non troppo – Tranquillo – A tempo –
Cadenza – Tranquillo – Animato
Cadenza by Ferruccio Busoni | 21:18 |
| 5 | Adagio – Poco a poco più largamente – Tempo I | 8:41 |
| 6 | Allegro giocoso, ma non troppo vivace – Poco più presto | 8:04 |

TT 61:25

Francesca Dego violin
BBC Symphony Orchestra
Stephen Bryant leader
Dalia Stasevska



Davide Cerati Fotografia

Francesca Deگو

Brahms / Busoni: Violin Concertos – Tradition and Renewal

Introduction

Johannes Brahms (1833 – 1897) and Ferruccio Busoni (1866 – 1924) are rarely mentioned in one breath. When they are, it is generally in the context of their radically different arrangements of Bach's Chaconne for solo violin. Both are for piano, but Brahms's version is unusually chaste – Brahms restricts himself to the left hand, adding almost nothing to Bach's score – while Busoni's is a work of excess; notes spill from the page.

The composers seem poles apart, too, in their approach to musical politics. By the end of the nineteenth century, Brahms was widely viewed as a dyed-in-the-wool conservative interested only in music rooted in tradition, and having little appetite for polemics. As he put it, 'I speak through my music'. Busoni, by contrast, was a committed *littérateur*, and the titles of several essays – 'Sketch of a New Aesthetic of Music' (1907), 'The New Harmony' (1911), 'New Beginning' (1913) – leave no doubt that he wished to be seen as an innovator, a radical even. Indeed, Busoni's 'New Aesthetic' sets out beliefs that would have been anathema to Brahms – for

example, 'the function of the creative artist consists of making laws, not following laws'.

Nonetheless, there are strong reasons for coupling the violin concertos of Brahms and Busoni. This curious situation is explained partly by the complexity of Busoni's aesthetic – as the critic Gerald Abraham put it, 'everything about Busoni is paradoxical' – partly by the changes seen over time in Busoni's compositional style. Busoni wrote the Violin Concerto relatively early in his career, at a time when Brahms's star was still high in Busoni's firmament.

Busoni: Violin Concerto

Busoni was born near Florence, the son of a virtuoso clarinetist and a pianist mother who was of mixed German-Italian heritage. His musical talent was recognised early – he could play by ear by the age of four – and his childhood was not unlike Mozart's, marked by constant travelling and frequent piano recitals. (He also studied violin for a while, but the piano was always his focus.)

Busoni first came to prominence in February 1876, when he gave a solo concert

in Vienna. Eduard Hanslick, one of Brahms's circle of friends, published a very positive review, noting that, while the careers of *Wunderkinder* tend to burn out fast, 'nine-year-old Busoni will surely become a great musical artist'. When Brahms and Busoni first met is not clear, but Brahms took an interest not long after Busoni made his Viennese debut. At one point Brahms even talked of mentoring the budding composer, rather as Schumann had mentored him. However, their relationship was never easy. In the late 1870s or early 1880s, Brahms suggested that Busoni take lessons in counterpoint from the pioneering Beethoven scholar Gustav Nottebohm, a close friend. Busoni – like Hugo Wolf, who was also sent to Nottebohm – took exception to his teacher's strict regime and rebelled. Brahms apparently lost interest at that point, claiming that he 'doesn't care for those who consider themselves infant prodigies'.

That, however, is only part of the story. Busoni went on to publish several pieces dedicated to Brahms and, later in his career, arranged six of Brahms's Chorale Preludes, Op. 122, for piano. What is more, only a few weeks after having spoken so dismissively about prodigies, Brahms wrote a letter of recommendation for Busoni. This bore fruit,

and Busoni soon left Vienna for Leipzig to study with another of Brahms's colleagues, Carl Reinecke. Whatever the nature of the composers' personal relationship, Busoni clearly retained some respect for the music of Brahms. On the day of Brahms's funeral, 6 April 1897, he performed the D minor Piano Concerto, Op. 15. Earlier that day, he had followed Brahms's coffin as it was borne through the streets of Vienna.

Busoni's Violin Concerto, like the two violin sonatas that appeared either side of it, owes its existence to Busoni's friendship with Henri Petri, a Dutch violinist who had studied with Joseph Joachim, to whom Brahms had dedicated his Violin Concerto and who had been the closest friend of the composer in his youth. It was begun in 1896 and premièred, in Berlin, in 1897, a few months after Brahms's death.

Arguably, the Concerto reconciles the styles of Brahms and Liszt, the two most important influences of Busoni's formative years. Structurally, it follows Liszt's favoured pattern of a single movement made up of sections based on standard symphonic units – in this case, an opening *Allegro moderato*, a slower passage marked *Quasi andante*, and an *Allegro impetuoso* that Busoni characterised as 'a type of carnival'.

The Brahmsian influence is felt most strongly in the detail. Gerald Abraham claimed to hear Brahms's voice again and again; as he put it, the work 'might almost have been written by Brahms'. Perhaps the most obvious trace of Brahms's Violin Concerto lies in the way the soloist enters. As Francesca DeGo notes elsewhere, in both concertos the violin loops up, over a dominant pedal, to sing forth in the heights.

Busoni's treatment of themes owes something to both Brahms and Liszt. Historians have often drawn a dividing line between Liszt's technique of thematic transformation and Brahms's use of developing variation. (The former, as the label suggests, usually requires the recasting of entire themes, whereas the latter involves a dense web of motivic cross-references, as in Beethoven's mature practice.) Indeed, around the time of the Violin Concerto, Busoni wrote that

every motif contains, like a seed, its
life-germ within itself; each inevitably
unfolds in its individual way, yet each
obediently follows the laws of eternal
harmony

– words that could easily have been written by Brahms.

Some writers have criticised Busoni's reluctance to move beyond classical models:

Sergio Sablich, the principal Italian authority on the composer, describes the Violin Concerto as a 'transitional work that juxtaposes different styles without leaving a personal footprint'. Busoni himself held the Concerto in high regard. As he wrote to his publishers in 1898, the work was his 'most successful to date – so much so that it's likely to have a great future'. His confidence in the Concerto is reflected in the fact that he waived a publication fee in favour of multiple copies of the new work. More than twenty were despatched to top violinists in Europe and North America – with good effect, for the Concerto soon entered the repertoire of virtuosos including Adolf Busch, Fritz Kreisler, and Joseph Szigeti. Over the decades, however, Busoni's Violin Concerto has faded from sight, awaiting the advocacy of a fresh generation of interpreters.

Brahms: Violin Concerto

The fate of Brahms's Violin Concerto was rather different. Contemporary violinists were slow to embrace it, and it earned its place as one of the cornerstones of the violin repertoire only after some years.

The Concerto springs from one of the most productive periods in Brahms's life. It was composed in southern Austria during the

summer of 1878, one year after the Second Symphony, with which it shares tonality, D major, and several thematic shapes. We learn from Brahms's correspondence with Joseph Joachim that the original plan was for four movements, including an adagio and a scherzo. Over the following months, the two inner movements were dropped, and a new slow movement took their place. Several critics, noting that Brahms's Second Piano Concerto has a scherzo in the key of D minor, assume that this was one of the discarded movements. Some go so far as to claim that both found a new home in the Piano Concerto. However, there is no hard evidence for either theory; translating movements conceived for a largely monophonic instrument into thick piano textures may not have been as straightforward as some assume.

Though the final stages of composition went remarkably smoothly – Brahms often struggled with new genres – the shaping of the solo violin part occupied the composer for months. Joachim's initial response to the violin part was diplomatic: some passages, Joachim claimed, were 'strikingly original in terms of violin technique', a phrase that hints at unwonted, perhaps unwelcome, challenges. His letters contain numerous corrections and alternatives, many of which

were accepted by the composer, though often with further refinements. Even after Joachim premièred the Concerto, on New Year's Day 1879, Brahms refused to publish it. Joachim retained the manuscript score and parts and, drawing on insights gleaned from later performances, continued to suggest adjustments to both solo part and orchestral accompaniment. The printed score eventually appeared in October 1879.

Though Joachim performed Brahms's Violin Concerto many times over the years, relatively few contemporaries took up the challenge. The Concerto's technical difficulties were partly to blame. Some talked of a concerto not so much *for* as *against* the violin – a quip variously attributed to Hans von Bülow and Joseph Hellmesberger, both intimates of Brahms. Indeed, the great Polish virtuoso Henryk Wieniawski called the Concerto 'unplayable', while Pablo de Sarasate, another leading violinist, refused to perform it on the grounds that he did not like being upstaged by the principal oboist, whose solo at the start of the central *Adagio* – 'the only melody in the whole piece', according to Sarasate – takes up about a quarter of the movement.

Another factor may have been the lack of a cadenza. The Violin Concerto by Brahms

is the last major work in the genre for which the composer failed to provide a cadenza. This decision is usually linked to Brahms's love of tradition – after all, classical composers frequently left a hole at this point in the score. However, Brahms's lack of confidence in writing for violin, as revealed by the Joachim correspondence, may also have played a role.

Because of the connection between the two musicians, the cadenza by Joachim is often seen as close to what Brahms might have written, had he played the violin. That has not stopped others from stepping into the breach. Brahms's publisher, N. Simrock, issued cadenzas by Leopold Auer, Tor Aulin, Carl Halir, Hugo Heermann, Henri Marteau, Franz Ondříček, Edmund Singer, and Florian Zajić during Brahms's lifetime – to which they later added contributions by Alberto Bachmann, Vasily Bezekirsky, Władysław Górski, and Alfred Marchot. Other musicians who tried their hand include George Enescu, Jascha Heifetz, Fritz Kreisler, Max Reger, Donald Francis Tovey, and Eugène Ysaÿe.

In 1913, some fifteen years after Brahms's death, Busoni also composed a cadenza for Brahms's Violin Concerto. By this stage, his enthusiasm for the work seems to have dimmed somewhat: in a letter to his wife, dated 12 March 1910, he described it as second-rate

and 'stolen from Beethoven' – a clear reference to the latter's Violin Concerto, of 1806. But if the truth be told, both Brahms and Busoni owed a significant debt to their great predecessor.

From its first performance onwards, Brahms's Concerto was seen as a direct response to Beethoven's, in much the same way as Brahms's symphonies were deemed a continuation of Beethoven's symphonic legacy. Indeed, at its première, Joseph Joachim made a clear statement about compositional lineages by pairing Brahms's Violin Concerto with Beethoven's. The shared elements – key, character, etc. – were enhanced by the special significance which Beethoven's Concerto held for Joachim. It was he who had championed the work at a time when it was largely neglected. It may seem odd today, but Eugène Ysaÿe claimed, in the 1880s, that without Joachim's 'ideal interpretation', Beethoven's Violin Concerto 'might have been lost'.

Busoni was also fascinated by Beethoven's Concerto. At some point in 1898 – probably while working on his own Violin Concerto – Busoni asked his friend Ottokar Nováček to remodel for violin the cadenza which Beethoven wrote for his piano arrangement of the Violin Concerto (the work sometimes known as Beethoven's Piano Concerto, Op. 61a). Busoni was delighted with the result: 'we've

now gained a cadenza by Beethoven, as it were, for his own Violin Concerto’.

This was one way of addressing the lack of a cadenza in Beethoven’s Concerto. However, Busoni found another, for he composed three cadenzas for the work, the first of which includes accompanimental parts for strings and timpani. Here we find another point of contact, for Beethoven’s Violin Concerto opens with quiet strokes on solo timpani – a striking effect that is echoed in Busoni’s cadenza for Brahms’s Concerto, in which the timpani play almost throughout, as well as in Busoni’s own Violin Concerto, in which timpani and solo violin are frequently juxtaposed. Tellingly, Busoni wrote his cadenza for Beethoven’s Violin Concerto at exactly the same time as his cadenza for that of Brahms, in September 1913.

Conclusion

In an undated poem written during his youth, Busoni addresses Brahms’s debt to Beethoven:

Was du geerbt, hast du nicht wachsen laßen
Vielmehr seh ich den Schatz
zusammenschmelzen.

[You have failed to let your inheritance
grow;
Rather, I see the treasure melt away.]

One might extrapolate from this that the mature Busoni considered Brahms guilty of returning without interest the material he had ‘stolen from Beethoven’ for his Violin Concerto. Brahms would have felt no shame. When a friend, Otto Dessooff, confessed to writing a theme similar to one by Brahms, he received a brisk brush-off:

You mustn’t change a single note of it.
You know after all I’ve also stolen in my
time, and worse thefts too.

We shall never know what Busoni thought of his personal debts to Beethoven and Brahms. However, it is hard to imagine that, when composing his Violin Concerto, around 1897, he saw it as anything other than part of a line of succession stretching back to the start of the century.

© 2024 Martin Ennis

A note by the soloist

When asked to name their favourite composer, a lot of musicians will say, ‘whoever I’m playing right now’. For me, that would not be true – it is really Brahms! I have played all of his chamber music, the Double Concerto, and of course the Violin Concerto more times than I can count. The Concerto has always been a part of me, an inspiring staple on and

off stage since I first performed it, aged fifteen. (At that time I even read through it at the Milan Conservatoire, a conducting student, Daniele Rustioni, sitting at the piano – and ended up marrying him!)

You read interviews with great pedagogues and players of the past, who say that you should not touch this concerto before you are forty, with a beard! So perhaps it was courageous, or maybe reckless, to study it so young. But it definitely saved me from the awed reverence for the music, which I might otherwise have had, and which can be paralysing. Of course, I was terrified when I performed it as a teenager, but I remember the youthful sense of strength I had to get through it. Now, playing it brings a whole world of thoughts into my head at once; it is a formidable concerto emotionally, and I have had to learn to pace myself. I have had the privilege to probe the depths of the score with many great teachers and conductors. You have to know it inside out, know how your ‘voice’ fits into it, as it is a symphonic work despite being a concerto. You have to feel when to push, and when to listen and follow.

When I was in my early twenties, Sir Roger Norrington, with whom I have since recorded all Mozart’s concertos, invited me to perform it with the Gürzenich Orchestra, in Cologne.

His adherence to the relatively swift tempi and extensive instructions left by Joseph Joachim was certainly eye-opening, and I have found that these can go hand in hand with the heartfelt patience and consistent warmth that need to pervade the sound, to allow this exquisite music to unfold. As it happens, performing Brahms’s Concerto a few years ago in Austria, I met another terrific conductor: Dalia Stasevska. She has become a close friend and one of my most exciting regular collaborators.

Busoni composed his D major Concerto, Op. 35a when he was thirty and immersed in a whirlwind of concert engagements throughout Europe. It is dedicated to Henri Petri, a student of Joachim’s, and permeated with the spirit of Brahms’s masterpiece, allusions surfacing sometimes as direct homage and sometimes as inescapable spectre. The suspended trill before the violin – after roaming up and down the fingerboard in a prolonged cadence – reaches the noble and solemn theme in the first movement could just as easily culminate in the theme from Brahms’s concerto, and the oboe’s soaring presence in the introduction to the second movement, together with literal melodic and rhythmical quotations in the last movement’s coda, provides a personal and exhilarating

twist to that classic. The Cadenza that Busoni wrote for the first movement of Brahms's Concerto (which, of course, I chose to play in this recording!) also uses lines and technical solutions similar to those of his own concerto.

When I first started studying and performing Busoni's work, the fact that these two concerti were so closely intertwined was one of the reasons why I fell in love with it. It is a jewel in its own right, but the fact that it uses such a traditional canvas for personal and innovative ideas only makes it more attractive. Busoni considered himself more of a German than an Italian composer but his soul, and the flamboyant essence of a real virtuoso (second only to Paganini in Italian musical history!), rings out in this joyous and preposterously demanding piece. I feel that if Liszt had written a violin concerto it might have contained this kind of energy and intent (and, like Busoni's, a dense and harmonically original second movement to die for!).

To be able to record Brahms's Violin Concerto is a dream and a milestone for every violinist and I feel that with 'my' Brahms I do not want to compete with the many gorgeous versions out there but instead to declare my own love and history with my favourite violin concerto. Busoni's Concerto, however, is a rarely performed work, brought to the

studio only a handful of times. It represents a different kind of responsibility, one that pushed me to want to rediscover every detail of this music as if it had never been played before. I feel privileged to have been able to explore this repertoire in the company of the extraordinary BBC Symphony Orchestra, who brought their experience, depth of sound, and history of excellence to Brahms on the one hand, and their complete technical control and joyful curiosity to Busoni on the other. Working with Dalia on this recording has been an adventure of sheer delight, in friendship and in music making – and a great way to push back on the whole 'forty, with a beard' idea!

© 2024 Francesca Deگو

Born in Lecco, Italy, to Italian and American parents, **Francesca Deگو** is celebrated for her sonorous tone, compelling interpretations, and flawless technique. She regularly appears with such major orchestras worldwide as the Philharmonia Orchestra, Hallé, City of Birmingham Symphony Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, London Symphony Orchestra, Royal Scottish National Orchestra, Gürzenich Orchester Köln,

Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, NHK Symphony Orchestra, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, in Rome, Orchestra Teatro Regio Torino, Orchestra Filarmonica della Fenice, in Venice, Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi, Orquestra de la Comunitat Valenciana, National Symphony Orchestra, in Washington DC, Indianapolis Symphony Orchestra, Detroit Symphony Orchestra, Dallas Symphony Orchestra, Auckland Philharmonia Orchestra, Orchestre des Champs-Élysées, in Paris, and Orchestre philharmonique de Monte-Carlo. Her international career to date has allowed her to work alongside esteemed conductors such as Philippe Herreweghe, Fabio Luisi, Sir Roger Norrington, Daniele Rustioni, Dalia Stasevska, Krzysztof Urbański, and Xian Zhang. An outstanding collaborative artist, she thrives in chamber settings, having performed with Salvatore Accardo, Mahan Esfahani, Narek Hakhnazaryan, Jan Lisiecki, Mischa Maisky, Antonio Meneses, Shlomo Mintz, Daniel Müller-Schott, Francesco Piemontesi, Roman Simović, Kathryn Stott, and Alessandro Taverna, as well as her regular recital partner, the pianist Francesca Leonardi.

Having made her concerto début, in California, at the age of seven, performing Bach, Francesca DeGo first rose to prominence

as the first Italian female prize-winner for nearly fifty years at the renowned Premio Paganini, in Genoa, where she received the Enrico Costa award for having been the youngest finalist. Paganini and his *œuvre* have been a steady companion in her life since, and in 2019 she was invited to perform his First Violin Concerto on 'Il Cannone' at a special concert in Genoa, celebrating his anniversary. She has recorded the complete solo Caprices, and, together with the City of Birmingham Symphony Orchestra, Paganini's First Concerto coupled with the Violin Concerto by Wolf-Ferrari. She is a frequent contributor to specialist music magazines, penning a monthly column for *Suonare News* among others, and has written articles and opinion pieces in the British and international musical press. Francesca DeGo has also published a book, issued by Arnoldo Mondadori Editori – *Tra le Note. Classica: 24 chiavi di lettura* – in which she explores how classical music can be listened to and better understood today. She plays a precious violin made by Francesco Ruggeri, in Cremona, in 1697.

At the heart of British musical life since its foundation, in 1930, the **BBC Symphony Orchestra** plays a central role at the BBC Proms, at the Royal Albert Hall, during

which it performs at the First and Last Nights and appears regularly with leading conductors and soloists. It undertakes an annual season of concerts at the Barbican, where it is Associate Orchestra. Its commitment to contemporary music is demonstrated by a range of premières each season, as well as Total Immersion days, devoted to specific composers or themes. Its richly varied programming includes well-loved works at the heart of classical music, newly commissioned pieces, collaborations with highly regarded musicians from the world of pop, and, in recent years, evenings of words and music featuring readings by well-known authors. The Orchestra maintains close relationships with its roster of conductors and guest artists: Sakari Oramo, Chief Conductor; Dalia Stasevska, Principal Guest Conductor; Semyon Bychkov, Günter Wand Conducting Chair; Sir Andrew Davis, Conductor Laureate; and Jules Buckley, Creative Artist in Association. It also makes regular appearances with the BBC Symphony Chorus. The vast majority of performances are broadcast on BBC Radio 3. Attendance is free to a number of studio recordings each season; these often feature up-and-coming new talent, including members of BBC Radio 3's New Generation Artists scheme. All broadcasts are available for thirty days on

BBC Sounds and the Orchestra can also be seen on BBC TV and BBC iPlayer and heard on the BBC's online archive, Experience Classical. The BBC Symphony Orchestra and Chorus, alongside the BBC Concert Orchestra, BBC Singers, and BBC Proms, also offer enjoyable and innovative education and community activities and take a leading role in the BBC Ten Pieces and BBC Young Composer programmes. bbc.co.uk/symphonyorchestra

Chief Conductor of the Lahti Symphony Orchestra and Artistic Director of the Lahti International Sibelius Festival, **Dalia Stasevska** also holds the post of Principal Guest Conductor of the BBC Symphony Orchestra and has made several appearances at the BBC Proms, including the First Night of the Proms, in 2023. She studied violin and composition at the Tampere Conservatoire and violin, viola, and conducting at the Sibelius Academy, in Helsinki, where her conducting teachers included Jorma Panula and Leif Segerstam. She appears as a guest conductor with prominent orchestras worldwide such as the New York Philharmonic, Los Angeles Philharmonic, San Francisco Symphony, Philadelphia Orchestra, Radio Filharmonisch Orkest, The

Netherlands, Orchestre national de France, and Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, and has conducted Britten's *A Midsummer Night's Dream* at Glyndebourne Festival Opera. A passionate advocate for the music of contemporary composers, in both concert programming and recordings, she has conducted works by Thomas Adès, Helen Grime, Jóhann Jóhannsson, Noriko Koide, Anna Meredith, Andrew Norman, Kaija Saariaho, Caroline Shaw, Outi Tarkiainen, Andrea Tarrodi, Judith Weir, and Julia Wolfe, amongst others. She conducted the

Royal Stockholm Philharmonic Orchestra at the Nobel Prize Ceremony in 2018, and in 2020 received the Order of Princess Olga by President Volodymyr Zelenskyy for contributing to the development of international cooperation, strengthening the prestige of Ukraine, and promoting its historical and cultural heritage. Dalia Stasevska was awarded the Conductor Award of the Royal Philharmonic Society in 2020, Alfred Kordelin Prize in 2022, and award for Personality of the Year by *BBC Music Magazine* in 2023.

Brahms / Busoni: Violinkonzerte – Tradition und Erneuerung

Einleitung

Johannes Brahms (1833 – 1897) und Ferruccio Busoni (1866 – 1924) werden selten in einem Atemzug genannt. Wenn doch, dann meist im Kontext ihrer radikal unterschiedlichen Bearbeitungen von Bachs Chaconne für Violine solo. Beide Fassungen sind Klavierstücke, aber während sich Brahms ungewöhnlich schlicht gibt, beschränkt auf die linke Hand und fast ohne Erweiterung der Partitur Bachs, ist Busonis Version ein Werk der Fülle: Noten sprühen geradezu von der Seite.

Auch in ihrer Haltung zur Musikpolitik scheinen Welten zwischen den beiden Komponisten zu liegen. Gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts galt Brahms weithin als eingefleischter Konservativer, der sich nur für Musik interessierte, wenn sie in der Tradition verwurzelt war, und wenig Appetit auf Polemik hatte. Klipp und klar gesagt: „In meinen Tönen spreche ich.“ Busoni hingegen war ein engagierter Literat, und die Titel mehrerer Essays – „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst“ (1907), „Die neue Harmonik“ (1911), „Neuer

Anfang“ (1913) – lassen keinen Zweifel daran, dass er als Erneuerer, ja als Radikaler betrachtet werden wollte. In der Tat legt Busonis „neue Ästhetik“ Überzeugungen dar, die Brahms ein Gräuel gewesen wären – zum Beispiel: „Die Aufgabe des Schaffenden besteht darin, Gesetze aufzustellen, und nicht, Gesetzen zu folgen.“

Dennoch gibt es gute Gründe, die Violinkonzerte von Brahms und Busoni zu koppeln. Diese merkwürdige Situation erklärt sich zum Teil aus der Komplexität von Busonis Ästhetik – wie der Kritiker Gerald Abraham es ausdrückte: „Alles an Busoni ist paradox“ –, zum anderen aus den Veränderungen, die mit der Zeit in Busonis Kompositionsstil auftraten. Busoni schrieb das Violinkonzert in relativ jungen Jahren, als der Stern von Brahms noch hoch an seinem Firmament stand.

Busoni: Violinkonzert

Busoni wurde in der Nähe von Florenz als Sohn eines Klarinettenvirtuosen und einer Pianistin deutsch-italienischer Herkunft geboren. Sein musikalisches Talent trat früh

in Erscheinung – bereits im Alter von vier Jahren konnte er nach Gehör spielen – und seine Kindheit verlief ähnlich wie die von Mozart, geprägt von ständigen Reisen und häufigen Klavierprogrammen. (Eine Zeit lang studierte er auch Violine, aber das Klavier war immer sein Schwerpunkt.)

Im Februar 1876 machte Busoni mit einem Solokonzert in Wien erstmals auf sich aufmerksam. Eduard Hanslick, ein Freund von Brahms, veröffentlichte eine sehr positive Rezension, in der er feststellte, dass die Karrieren von Wunderkindern zwar dazu neigen, schnell auszubrennen, aus dem neunjährigen Busoni jedoch ein großer Tonkünstler werden müsse. Wann sich Brahms und Busoni zum ersten Mal begegneten, ist nicht klar, aber Brahms interessierte sich schon kurz nach Busonis Wiener Debüt. Er überlegte zeitweilig sogar, den angehenden Komponisten unter seine Fittiche zu nehmen, so wie Schumann dies für ihn selbst getan hatte, doch war ihre Beziehung nie einfach. Um 1880 schlug Brahms Busoni vor, sich bei dem bahnbrechenden Beethoven-Forscher Gustav Nottebohm, einem engen Freund, im Kontrapunkt unterrichten zu lassen. Busoni nahm – so wie Hugo Wolf, der ebenfalls zu Nottebohm geschickt wurde – Anstoß an

dem strengen Regime seines Lehrers und rebellierte. Daraufhin verlor Brahms offenbar das Interesse und erklärte: "Ich kann das 'Wunderkindspielen' nicht leiden."

Das ist aber nicht das Ende der Geschichte. Busoni veröffentlichte mehrere Brahms gewidmete Werke und arrangierte später sechs von dessen Choralvorspielen op. post. 122 für Klavier. Mehr noch: Nur wenige Wochen, nachdem er sich so abschätzig über Wunderkinder geäußert hatte, schrieb Brahms ein Empfehlungsschreiben für Busoni, das Früchte trug. Busoni verließ die Donaumetropole, um in Leipzig bei Carl Reinecke, einem anderen Kollegen von Brahms, zu studieren. Wie auch immer die persönliche Beziehung der Komponisten geartet sein mochte, bewahrte Busoni doch eindeutig einen gewissen Respekt vor der Musik von Brahms. Anlässlich der Beisetzung von Brahms am 6. April 1897 schloss sich Busoni dem Trauermarsch durch die Straßen Wiens an. Später führte er das Klavierkonzert d-Moll op. 15 auf.

Wie auch die zwei Violinsonaten, die zu beiden Seiten des Konzerts erschienen, verdankt Busonis Violinkonzert seine Entstehung dem niederländischen Geiger Henri Petri, einem Schüler Joseph Joachims, dem Brahms sein Violinkonzert gewidmet

hatte und der engster Jugendfreund des Komponisten gewesen war. Es wurde 1896 begonnen und 1897, wenige Monate nach dem Tod von Brahms, in Berlin uraufgeführt.

Das Konzert bringt die Stile von Brahms und Liszt, den beiden wichtigsten Einflüssen aus Busonis prägenden Jahren, in Einklang. Strukturell folgt es dem von Liszt bevorzugten Muster eines geschlossenen Satzes aus Abschnitten, die auf sinfonischen Standardeinheiten basieren – in diesem Fall einem einleitenden *Allegro moderato*, einer langsameren Passage mit der Anweisung *Quasi andante* und einem *Allegro impetuoso*, das Busoni als „eine Art Karneval“ charakterisierte.

Der Brahms'sche Einfluss ist am stärksten im Detail zu spüren. Gerald Abraham vermochte immer wieder Brahms' Stimme zu hören; das Werk könne „fast von Brahms geschrieben worden sein“. Der vielleicht deutlichste Anklang von Brahms' Violinkonzert liegt im Eintritt des Solisten. Wie Francesca DeGo an anderer Stelle bemerkt, schwingt sich die Violine in beiden Konzerten über ein dominantes Pedal empor, um in den höheren Gefilden zu singen.

Busonis Umgang mit Themen verneigt sich sowohl vor Brahms als auch vor Liszt. Historiker haben oft eine Trennlinie

zwischen Liszts Technik der thematischen Transformation und Brahms' Einsatz der entwickelnden Variation gezogen. (Ersteres erfordert, wie die Bezeichnung andeutet, in der Regel die Neufassung ganzer Themen, während letzteres ein dichtes Netz von motivischen Querverweisen beinhaltet, wie in Beethovens reifer Methodik.) Tatsächlich schrieb Busoni um die Zeit des Violinkonzerts:

Jedes Motiv birgt wie ein Samenkorn seinen Lebenskeim in sich; jedes entfaltet sich unweigerlich auf seine eigene Weise, obgleich jedes gehorsam den Gesetzen der ewigen Harmonie folgt.

Eine Erklärung, die auch von Brahms stammen könnte.

Manche Autoren haben Busonis Widerwillen, über klassische Vorbilder hinauszugehen, kritisiert: Sergio Sablich, der führende italienische Kenner des Komponisten, beschreibt das Violinkonzert als ein „Übergangswerk, das verschiedene Stile nebeneinander stellt, ohne einen persönlichen Fußabdruck zu hinterlassen“. Busoni selbst schätzte das Konzert sehr. Wie er 1898 an seinen Verleger schrieb, hielt er es für sein „bisher bestgelungenes und derart, dass es eine gute Zukunft haben dürfte“.

Sein Vertrauen in das Konzert spiegelt sich darin wider, dass er im Gegenzug für mehrere Exemplare des neuen Werkes auf ein Veröffentlichungshonorar verzichtete. Mehr als zwanzig wurden an Spitzengeiger in Europa und Nordamerika verschickt – mit gutem Erfolg, denn das Konzert fand bald Eingang in das Repertoire von Virtuosen wie Adolf Busch, Fritz Kreisler und Joseph Szigeti. Im Laufe der Jahrzehnte ist Busonis Violinkonzert jedoch in Vergessenheit geraten; es wartet nun auf die Fürsprache einer neuen Generation von Interpreten.

Brahms: Violinkonzert

Dem Violinkonzert von Brahms erging es anders. Zeitgenössische Geiger mochten sich nur langsam damit anfreunden, und erst nach Jahren setzte es sich als einer der Eckpfeiler des Violinrepertoires durch.

Das Konzert geht auf eine der schaffensfreudigsten Zeiten im Leben von Brahms zurück. Es entstand im Sommer 1878 in Südösterreich, ein Jahr nach der Zweiten Sinfonie, mit der es die Tonart, D-Dur, und mehrere thematische Formen teilt. Aus der Korrespondenz von Brahms mit Joseph Joachim erfahren wir, dass ursprünglich vier Sätze geplant waren, darunter ein Adagio und ein Scherzo. In den folgenden Monaten

wurden die beiden inneren Sätze aufgegeben, und ein neuer langsamer Satz trat an ihre Stelle. Einige Kritiker weisen darauf hin, dass das Zweite Klavierkonzert ein Scherzo in der Tonart d-Moll besitzt, und vermuten, dass es sich dabei um einen der verworfenen Sätze handelt. Manche gehen sogar so weit zu behaupten, dass beide im Klavierkonzert eine neue Heimat gefunden hätten. Es gibt jedoch keine stichhaltigen Beweise für diese Theorien; die Übertragung von Sätzen, die für ein weitgehend monophones Instrument konzipiert wurden, in dichte Klaviertexturen war vielleicht nicht so einfach, wie manch einer annimmt.

Obwohl die letzten Schritte der Komposition bemerkenswert reibungslos verliefen – Brahms tat sich oft mit neuen Gattungen schwer – beschäftigte die Gestaltung des Solo-Violinparts den Komponisten monatelang. Joachims erste Reaktion auf den Violinpart war diplomatisch: Einige Passagen, so Joachim, seien “recht originell violinmäßig” – eine Formulierung, die auf ungewohnte, vielleicht unwillkommene Herausforderungen hindeutet. Die Briefe Joachims enthalten zahlreiche Korrekturen und Alternativen, von denen viele vom Komponisten übernommen wurden, wenn auch oft mit

weiteren Verfeinerungen. Selbst nachdem Joachim das Konzert am Neujahrstag 1879 uraufgeführt hatte, weigerte sich Brahms, es zu veröffentlichen. Joachim behielt die handschriftliche Partitur und Stimmen und schlug auf der Grundlage späterer Aufführungen immer wieder Anpassungen sowohl für den Solopart als auch für die Orchesterbegleitung vor. Die gedruckte Partitur erschien schließlich im Oktober 1879.

Obwohl Joachim das Brahms'sche Werk im Laufe der Jahre viele Male aufführte, nahmen nur relativ wenige Zeitgenossen diese Herausforderung an. Schuld waren eben nicht zuletzt die technischen Schwierigkeiten, sodass man witzelte, es sei ein Konzert nicht so sehr *für*, sondern *gegen* die Violine – ein Bonmot, das verschiedentlich Hans von Bülow oder Joseph Hellmesberger, beide mit Brahms befreundet, zugeschrieben wird. Der große polnische Virtuose Henryk Wieniawski nannte das Konzert "unspielbar", während Pablo de Sarasate, ein anderer prominenter Geiger, das Werk mit der Begründung ablehnte, er lasse es sich nicht von der Oboe vorblasen. Deren Solo zu Beginn des zentralen *Adagios* – laut Sarasate "die einzige Melodie im ganzen Stück" – nimmt etwa ein Viertel des Satzes ein.

Ein weiterer Faktor mag der Verzicht auf eine Kadenz gewesen sein. Das Violinkonzert von Brahms ist das letzte große Werk der Gattung ohne eine ausgeschriebene Kadenz. Diese Entscheidung erklärt man gewöhnlich mit der Traditionsliebe von Brahms – schließlich haben klassische Komponisten an dieser Stelle ihrer Partitur häufig ein Vakuum hinterlassen. Aber wie aus der Joachim-Korrespondenz hervorgeht, mag auch das mangelnde Selbstvertrauen des Meisters in die kompositorische Beherrschung der Violintechnik eine Rolle gespielt haben.

Wegen der Verbindung zwischen den beiden Musikern wird Joachims Kadenz oft als Einblick in das betrachtet, was Brahms vielleicht komponiert hätte, wenn die Violine sein Instrument gewesen wäre. Das hat andere nicht davon abgehalten, in die Bresche zu springen. Der Brahms-Verlag N. Simrock gab noch zu Brahms' Lebzeiten Kadenzen von Leopold Auer, Tor Aulin, Carl Halir, Hugo Heermann, Henri Marteau, Franz Ondříček, Edmund Singer und Florian Zajíc heraus, zu denen später Beiträge von Alberto Bachmann, Vasily Bezekirsky, Władysław Górski und Alfred Marchot hinzukamen. Weitere Musiker, die sich an der Aufgabe versuchten, waren George Enescu, Jascha Heifetz, Fritz Kreisler, Max Reger, Donald Francis Tovey und Eugène Ysaÿe.

1913, rund fünfzehn Jahre nach Brahms' Tod, komponierte Busoni auch eine Kadenz zu dessen Violinkonzert. Zu diesem Zeitpunkt scheint seine Begeisterung für das Werk nachgelassen zu haben: In einem Brief vom 12. März 1910 an seine Frau bezeichnete er es als zweitklassig und "von Beethoven gestohlen" – eine klare Anspielung auf dessen Violinkonzert von 1806. Aber ehrlich gesagt haben sowohl Brahms als auch Busoni ihrem großen Vorgänger viel zu verdanken.

Von der Uraufführung an verstand man Brahms' Konzert als direkte Antwort auf das von Beethoven, ähnlich wie Brahms' Sinfonien als Fortsetzung von Beethovens sinfonischem Erbe galten. In der Tat machte Joseph Joachim bei seiner Uraufführung eine klare Aussage über kompositorische Nachfolgelinien, indem er Brahms' Violinkonzert dem Beethovens gegenüberstellte. Die Gemeinsamkeiten – Tonart, Gestalt usw. – wurden durch die besondere Bedeutung verstärkt, die Beethovens Konzert für Joachim hatte. Er hatte sich für das Werk zu einer Zeit eingesetzt, als es weitgehend vernachlässigt wurde. Es mag heute seltsam erscheinen, aber Eugène Ysaÿe konstatierte in den 1880er Jahren, dass Beethovens Violinkonzert ohne Joachims "ideale Interpretation ... verloren gegangen sein könnte".

Busoni war ebenfalls von Beethovens Konzert fasziniert. Im Verlauf des Jahres 1898 – wahrscheinlich während der Arbeit an seinem eigenen Violinkonzert – bat Busoni seinen Freund Ottokar Nováček, die Kadenz, die Beethoven für seine Klavierfassung des Violinkonzerts (manchmal auch als Beethovens Klavierkonzert op. 61a bekannt) geschrieben hatte, für Violine zu bearbeiten. Busoni freute sich über das Ergebnis:

Nováček hat die Aufgabe in einer – wie mich dünkt – durchaus gelungenen Weise gelöst, so dass wir durch ihn gewissermaßen eine Beethoven'sche Cadenz zu dessen Violin-Concert gewonnen haben.

So ließ sich der Mangel einer Kadenz in Beethovens Konzert beispielsweise beheben. Busoni fand aber noch einen anderen Weg, indem er drei Kadenzen für das Werk komponierte, von denen die erste Begleitstimmen für Streicher und Pauken enthält. Hier finden wir einen weiteren Anknüpfungspunkt, denn Beethovens Violinkonzert beginnt mit leisen Paukenschlägen allein – ein markanter Effekt, der sich in Busonis Kadenz zu Brahms' Konzert (wo die Pauken fast durchgehend spielen) sowie in Busonis eigenem Violinkonzert (wo Pauken und Solovioline

häufig nebeneinander stehen) wiederfindet. Bezeichnenderweise schrieb Busoni seine Kadenz für Beethovens Violinkonzert genau zur gleichen Zeit wie seine Kadenz für Brahms: im September 1913.

Fazit

In einem undatierten Gedicht aus seiner Jugendzeit wird Brahms von Busoni daran erinnert, dass er Beethoven zu Dank verpflichtet ist:

Was du geerbt, hast du nicht wachsen
lassen

Vielmehr seh ich den Schatz
zusammenschmelzen.

Der reife Busoni warf Brahms offenbar vor, für sein Violinkonzert bei Beethoven Material "gestohlen" und zinslos zurückgegeben zu haben. Brahms hätte sich nicht geschämt. Als ihm der befreundete Otto Dessoff gestand, ein Thema geschrieben zu haben, das einem der seinigen ähnelte, wurde er scharf abgewiesen:

Keine Note darfst Du daran ändern.
Schließlich weißt Du natürlich, daß
ich bei der Gelegenheit auch und viel
schlimmer gestohlen habe.

Wir werden nie erfahren, was Busoni von seinen eigenen Schulden bei Beethoven und Brahms hielt. Man kann sich jedoch kaum

vorstellen, dass er sein Violinkonzert, als er es um 1897 schuf, anders sah als im Rahmen einer Nachfolgelinie, die bis zum Anfang des Jahrhunderts zurückreichte.

© 2024 Martin Ennis

Übersetzung: Andreas Klatt

Anmerkungen der Solistin

Auf die Frage nach ihrem Lieblingskomponisten würden viele Musiker erwidern: "Das wäre jemand, den ich gerade spiele." Auf mich träfe das nicht zu – es ist wirklich Brahms! Ich habe seine gesamte Kammermusik, das Doppelkonzert und natürlich das Violinkonzert öfter gespielt, als ich zählen kann. Das Konzert ist von jeher ein Teil von mir, ein inspirierendes Fundament im Alltag wie auf der Bühne, seit ich es mit fünfzehn Jahren zum ersten Mal aufgeführt habe. (Damals studierte ich es sogar am Mailänder Konservatorium in einer Leseprobe, bei der mich ein Dirigierstudent, Daniele Rustioni, am Klavier begleitete – bevor er mich später auch noch heiratete!)

Man liest Interviews mit großen Pädagogen und Musikern der Vergangenheit, die von diesem Konzert abraten, bevor man vierzig ist, mit Bart! Vielleicht war es also mutig, wenn nicht sogar verwegen, es so

jung in Angriff zu nehmen. Aber es hat mir definitiv die ehrfürchtige Hochachtung vor dieser Musik erspart, die mich sonst vielleicht gelähmt hätte. Natürlich hatte ich Angst, als ich das Werk als Teenager aufführte, aber ich erinnere mich an das jugendliche Gefühl der Stärke, das ich hatte, um es durchzustehen. Wenn ich es jetzt spiele, bedrängt mich sofort eine ganze Welt von Gedanken. Es ist emotional ein überwältigendes Konzert, und ich musste lernen, meine Kräfte einzuteilen. Ich hatte das Privileg, mit vielen großartigen Lehrern und Dirigenten die Tiefen der Partitur auszuloten. Man muss es in- und auswendig kennen, wissen, wie die eigene "Stimme" hineinpasst, denn es ist über das Instrumentalkonzert hinaus ein sinfonisches Werk. Man muss spüren, wann man drängen muss, wann man zuhören und folgen muss.

Als ich Anfang zwanzig war, bekam ich von Sir Roger Norrington, mit dem ich inzwischen alle Mozart-Konzerte eingespielt habe, eine Einladung, es mit dem Gürzenich-Orchester in Köln aufzuführen. Seine Beachtung der relativ schnellen Tempi und der ausführlichen Anweisungen, die Joseph Joachim hinterlassen hat, öffnete mir sicherlich die Augen, und ich habe festgestellt, dass dies Hand in Hand gehen kann mit der von Herzen kommenden

Geduld und beständigen Wärme, die den Klang erfüllen müssen, damit sich diese exquisite Musik entfalten kann. Wie es der Zufall will, habe ich vor ein paar Jahren in Österreich eine andere großartige Dirigentin mit dem Brahms'schen Konzert erlebt: Dalia Stasevska. Sie ist seitdem eine enge Freundin und eine meiner aufregendsten regelmäßigen Mitarbeiterinnen.

Busoni komponierte sein D-Dur-Konzert op. 35a, als er dreißig Jahre alt war und in einen Wirbelsturm von Konzertverpflichtungen ganz Europa faszinierte. Es ist Henri Petri, einem Schüler Joachims, gewidmet und durchdrungen vom Geist des Brahms'schen Meisterwerks, dessen Anspielungen mal als direkte Hommage, mal als unentrinnbares Gespenst erscheinen. Der vorgehaltene Triller der Violine erreicht, nachdem sie in einer langen Kadenz auf dem Griffbrett auf und ab gewandert ist, das edle und feierliche Thema des ersten Satzes, das ebenso gut im Thema aus dem Brahms-Konzert gipfeln könnte, und die schwebende Präsenz der Oboe in der Einleitung zum zweiten Satz, im Verbund mit den direkten melodischen und rhythmischen Zitat in der Coda des letzten Satzes, verleiht diesem Klassiker eine persönliche und aufregende Wendung. Auch die Kadenz, die Busoni für

den ersten Satz des Brahms-Konzerts schrieb (und für die ich mich natürlich in dieser Aufnahme entschieden habe!), arbeitet ebenso mit Linien und technische Lösungen, die denen seines eigenen Konzerts ähneln.

Als ich begann, Busonis Werk einzustudieren und aufzuführen, war der Umstand, dass diese beiden Konzerte so eng miteinander verflochten waren, einer der Gründe, warum ich mich darin verliebte. Es ist ein eigenständiges Juwel, aber dass es eine so traditionelle Leinwand für persönliche und innovative Ideen nutzt, macht es noch attraktiver. Busoni betrachtete sich eher als deutschen denn als italienischen Komponisten, aber seine Seele und das extravagante Wesen eines echten Virtuosen (in der italienischen Musikgeschichte nur von Paganini übertroffen!) erklingen in diesem fröhlichen und absurd anspruchsvollen Stück. Ich glaube, wenn Liszt ein Violinkonzert geschrieben hätte, wäre es von solcher Energie und Intention erfüllt (und besäße einen dichten und harmonisch originellen zweiten Satz, himmlisch wie bei Busoni!).

Brahms' Violinkonzert einspielen zu können, ist ein Traum und ein Meilenstein für

jeden Geiger, und ich möchte mit "meinem" Brahms nicht mit den vielen wunderschönen Versionen konkurrieren, die bereits vorliegen, sondern stattdessen meine eigene Liebe und Geschichte zu meinem liebsten Violinkonzert erklären. Busonis Konzert hingegen ist ein selten gespieltes Werk, mit nur einer Handvoll von Studioaufnahmen. Es steht für eine andere Art von Verantwortung, die mich dazu gebracht hat, diese Musik in allen Details neu entdecken zu wollen, als wäre sie nie zuvor gespielt worden. Es war für mich ein Privileg, dieses Repertoire gemeinsam mit dem BBC Symphony Orchestra erforschen zu können, einem Ausnahmeorchester, das einerseits im Fall von Brahms seine Erfahrung, Klangtiefe und Exzellenz und andererseits bei Busoni seine umfassende Technik und Entdeckungsfreude zur Geltung gebracht hat. Mit Dalia an dieser Aufnahme wirken zu können, war ein Abenteuer reiner Freude, in Freundschaft und Musik – und eine großartige Möglichkeit, das ganze "Vierzig, mit Bart"-Argument zu widerlegen!

© 2024 Francesca DeGo
Übersetzung: Andreas Klatt



Dalia Stasevska and Francesca DeGo during the recording sessions



Mark Allan

BBC Symphony Orchestra, with its Chief Conductor, Sakari Oramo, at the Barbican, 3 February 2023

Brahms / Busoni: Concertos pour violon – Tradition et renouveau

Introduction

Il est rare que Johannes Brahms (1833 – 1897) et Ferruccio Busoni (1866 – 1924) soient cités en un seul souffle. Quand ils le sont, c'est généralement dans le contexte de leurs arrangements radicalement différents de la Chaconne de Bach pour violon solo. Ces deux arrangements sont pour piano, mais la version de Brahms est inhabituellement sobre – Brahms se limite à la main gauche et n'ajoute quasiment rien à la partition de Bach – tandis que Busoni écrit une œuvre qui est dans l'excès, les notes foisonnant et semblant ruisseler de la page.

Les deux compositeurs semblent avoir des approches très éloignées aussi de la démarche musicale. À la fin du dix-neuvième siècle, Brahms était largement considéré comme un conservateur invétéré, uniquement intéressé par la musique ancrée dans la tradition et se tenant à l'écart de toute polémique. "Je parle au travers de ma musique", dit-il. Busoni, au contraire, était un littérateur engagé, et les titres de quelques-uns de ses essais – "Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst" (Esquisse d'une nouvelle esthétique musicale

[1907]), "Die neue Harmonik" (La Nouvelle Harmonie [1911]), "Neuer Anfang" (Renouveau [1913]) – ne laissent planer aucun doute quant à son souhait d'être perçu comme un innovateur, même radical. En effet la "nouvelle esthétique" de Busoni énonce des opinions qu'aurait sévèrement réprochées Brahms – par exemple celle-ci: "la fonction de l'artiste créateur consiste à édicter des lois, et non à les respecter."

Néanmoins, il y a de sérieuses raisons d'associer les concertos pour violon de Brahms et de Busoni. Ce curieux état de fait s'explique, d'une part, par la complexité de l'esthétique de Busoni – comme le dit le critique Gerald Abraham "tout chez Busoni est paradoxal" – et, d'autre part, par les changements qui marquèrent au fil des ans son style compositionnel. Busoni composa le Concerto pour violon relativement tôt dans sa carrière, à une époque où l'étoile de Brahms était à son zénith encore dans le firmament du compositeur italien.

Busoni: Concerto pour violon

Busoni naquit près de Florence. Son père était

clarinettiste virtuose et sa mère, pianiste et d'origine germano-italienne. Son talent musical fut reconnu très tôt – il pouvait jouer à l'oreille à l'âge de quatre ans – et son enfance, comme celle de Mozart, fut marquée par des voyages constants et de fréquents récitals de piano. (Il étudia aussi le violon pendant un certain temps, mais c'est toujours sur le piano qu'il se focalisa.)

Busoni fit impression pour la première fois en février 1876, lorsqu'il se produisit en soliste à Vienne. Eduard Hanslick, qui faisait partie du cercle d'amis de Brahms, publia une critique très positive au sujet du jeune pianiste, soulignant que si les carrières d'enfant prodige tendent à n'être qu'un feu de paille, "Busoni, qui a neuf ans, deviendra sûrement un grand musicien". On ne sait pas exactement quand Brahms et Busoni firent connaissance, mais Brahms s'intéressa à Busoni peu de temps après les débuts à Vienne de ce dernier. À un certain moment, Brahms envisagea même de servir de mentor au jeune compositeur, un peu comme Schumann le fit pour lui. Mais leurs relations furent toujours complexes. Vers la fin des années soixante-dix, ou peut-être le début de la décennie suivante, Brahms suggéra que Busoni prenne des cours de contrepoint avec un de ses proches amis, Gustav Nottebohm, grand expert de Beethoven qui fit œuvre de

pionnier. Busoni – comme Hugo Wolf qui fut aussi envoyé chez Nottebohm – désapprouva ses principes stricts et se rebella. Apparemment Brahms perdit à ce point l'envie de s'intéresser à lui, disant "je ne supporte pas ceux qui se considèrent comme des enfants prodiges".

Mais ce n'est là qu'un épisode de l'histoire. Busoni continua à publier diverses pièces dédiées à Brahms et, plus tard, il arrangea pour piano six des Préludes chorals, opus 122, de Brahms. De plus, quelques semaines seulement après avoir parlé avec mépris des prodiges, Brahms écrivit une lettre de recommandation pour Busoni. La démarche fut fructueuse, et Busoni quitta bientôt Vienne pour Leipzig afin de poursuivre sa formation avec un autre confrère de Brahms, Carl Reinecke. Quelle que fut la nature des liens personnels qui se tissèrent entre les deux compositeurs, Busoni garda de toute évidence du respect pour la musique de Brahms. Le jour des funérailles de Brahms, le 6 avril 1897, il joua son Concerto pour piano en ré mineur, opus 15. Et plus tôt dans la journée, il avait suivi sa dépouille dans les rues de Vienne.

Le Concerto pour violon de Busoni, comme les deux sonates pour violon qui l'encadrent, doit son existence à l'amitié qui l'unissait à Henri Petri, un violoniste des Pays-Bas qui avait étudié avec Joseph Joachim,

à qui Brahms avait dédié son Concerto pour violon et qui avait été son plus proche ami dans sa jeunesse. Il fut commencé en 1896 et créé à Berlin en 1897, quelques mois après le décès de Brahms.

En réalité, le Concerto concilie les styles de Brahms et de Liszt, les deux influences qui ont le plus marqué les années de formation de Busoni. Structurellement, il suit le schéma que privilégie Liszt c'est-à-dire un mouvement unique fait de sections basées sur des unités symphoniques standards – dans le cas présent, une ouverture *Allegro moderato*, un passage plus lent annoté *Quasi andante* et un *Allegro impetuoso* que Busoni définissait comme “une sorte de carnaval”.

C'est dans le détail que l'influence brahmsienne se ressent le plus. Gerald Abraham prétendit entendre sans cesse la voix de Brahms; selon ses mots l'œuvre “aurait presque pu être écrite par Brahms”. C'est sans doute dans la manière dont entrent les solistes que se perçoit la marque la plus évidente de l'influence du Concerto pour violon de Brahms. Comme le souligne Francesca DeGo, dans les deux concertos les notes du violon s'envolent dans les hauteurs, sur une pédale de dominante, pour y poursuivre leur chant.

Dans la manière dont il traite les thèmes, Busoni est influencé tant par Brahms que

par Liszt. Les historiens ont souvent tracé une ligne de démarcation entre la technique de transformation thématique de Liszt et l'utilisation par Brahms de la variation qui se développe. (Dans le premier cas, comme le suggère les termes utilisés, une refonte de thèmes entiers est habituellement nécessaire, tandis que dans le second cas, il faut un tissu dense de références motiviques, comme le fait Beethoven dans ses œuvres de maturité.) En effet, à peu près au moment où il composa le Concerto pour violon, Busoni écrivit que chaque motif recèle, une sorte de semence, son germe de vie; et si chacun se déploie inévitablement de sa propre manière, c'est toujours en obéissant aux lois de l'éternelle harmonie – des mots que Brahms aurait facilement pu écrire.

Certains auteurs ont critiqué le fait que Busoni se soit montré réticent à aller au-delà des modèles classiques: Sergio Sablich, le principal expert du compositeur en Italie, décrit le Concerto pour violon comme une “œuvre de transition qui juxtapose différents styles sans laisser une empreinte personnelle”. Busoni lui-même avait beaucoup d'admiration pour son Concerto. Il écrivit à ses éditeurs, en 1898, que cette nouvelle œuvre était “la plus réussie à ce jour – à tel point qu'elle

pourrait avoir une destinée prestigieuse”. Sa confiance dans cette composition est reflétée par le fait qu’il renonça à une taxe de publication pour avoir des copies multiples de la nouvelle œuvre. Une vingtaine d’entre elles furent envoyées à des violonistes de renom en Europe et en Amérique du Nord – et avec succès, car le Concerto fit bientôt son entrée dans le répertoire des violonistes virtuoses tels Adolf Busch, Fritz Kreisler et Joseph Szigeti. Toutefois, au fil des décennies, le Concerto pour violon de Busoni a disparu de notre horizon, attendant qu’une nouvelle génération d’interprètes le réhabilite.

Brahms: Concerto pour violon

Le destin du Concerto pour violon de Brahms fut assez différent. Les violonistes contemporains furent lents à le jouer, et il ne devint une pierre angulaire du répertoire du violon qu’après quelques années.

C’est au cours d’une des périodes les plus productives de la vie de Brahms que le Concerto vit le jour. Il fut composé dans le sud de l’Autriche pendant l’été de 1878, un an après la Deuxième Symphonie, et dans la même tonalité, ré majeur; ces œuvres ont aussi en commun plusieurs contours thématiques. La correspondance de Brahms avec Joseph Joachim nous apprend que

quatre mouvements étaient prévus dans le plan original, dont un adagio et un scherzo, mais ensuite, les deuxième et troisième mouvements furent abandonnés, et un nouveau mouvement lent les remplaça. Plusieurs critiques, remarquant que le Second Concerto pour Piano de Brahms comprend un scherzo dans la tonalité de ré mineur, supposent qu’il s’agit de l’un des deux mouvements abandonnés. Certains vont jusqu’à dire que les deux furent relogés dans le Concerto pour piano. Il n’y a toutefois aucun argument valable en faveur de l’une ou l’autre théorie; adapter des mouvements conçus pour un instrument essentiellement monophonique en textures denses pour le piano peut ne pas avoir été aussi simple que certains le pensent.

Alors que les étapes finales de composition furent remarquablement aisées – Brahms luttait souvent avec les genres nouveaux –, la mise en forme de la partie violon occupa le compositeur pendant des mois. La réponse initiale de Joachim à la partie violon fut diplomatique: certains passages, prétendit Joachim, étaient “étonnamment originaux en termes de technique de violon”, une phrase qui évoque des défis non désirés, peut-être malvenus. Les lettres de Joachim contiennent de nombreuses corrections ou

suggestions d'alternatives; nombreuses d'entre elles furent acceptées par le compositeur, et souvent améliorées encore. La création du concerto par Joachim, le jour du Nouvel An en 1879, ne suffit pas à convaincre Brahms de le publier. Joachim conserva le manuscrit de la partition et des différentes parties, et s'inspirant de l'enseignement fourni par des exécutions ultérieures, il continua à suggérer des ajustements tant à la partie solo qu'à l'accompagnement orchestral. La partition imprimée vit le jour en octobre 1879.

Bien que Joachim ait joué le Concerto pour violon de Brahms de nombreuses fois au fil des ans, relativement peu de musiciens contemporains ont relevé ce défi. Les difficultés techniques du Concerto en sont partiellement la cause. On évoqua un concerto non pas vraiment *pour* violon, mais *contre* l'instrument – une boutade attribuée à Hans von Bülow ou à Joseph Hellmesberger, deux amis intimes de Brahms. En effet, le grand virtuose polonais Henryk Wieniawski dit que le concerto était "injouable", tandis que Pablo de Sarasate, un autre violoniste de renom, refusa de le jouer sous prétexte qu'il n'aimait pas être éclipsé par le premier hautbois dont le solo au début de l'*Adagio* central – "la seule mélodie de toute la pièce", selon Sarasate – occupe à peu près un quart du mouvement.

Un autre facteur expliquant la rareté des exécutions du Concerto peut avoir été l'absence de cadence. Le Concerto pour violon de Brahms est la dernière œuvre majeure dans le genre pour laquelle le compositeur ne fournit pas de cadence. Cette décision est généralement considérée comme liée au fait que Brahms aimait la tradition – après tout, les compositeurs classiques laissaient souvent un vide dans la partition à ce stade. Mais le manque de confiance de Brahms quand il composait pour violon, que révèle sa correspondance avec Joachim, peut aussi avoir joué un rôle.

Étant donné les liens étroits qui unissaient les deux musiciens, la cadence de Joachim est souvent considérée comme proche de ce que Brahms aurait écrit s'il avait joué du violon. Cela n'a pas empêché d'autres musiciens de s'engouffrer dans la brèche. L'éditeur de Brahms, N. Simrock, publia des cadences de Leopold Auer, Tor Aulin, Carl Halir, Hugo Heermann, Henri Marteau, Franz Ondříček, Edmund Singer et Florian Zajík du vivant de Brahms – auxquelles s'ajoutèrent plus tard des contributions d'Alberto Bachmann, Vasily Bezekirsky, Władysław Górski et Alfred Marchot. Et parmi les autres musiciens qui ont tenté de composer une cadence pour le concerto figurent George Enescu, Jascha

Heifetz, Fritz Kreisler, Max Reger, Donald Francis Tovey et Eugène Ysaÿe.

En 1913, environ quinze ans après le décès de Brahms, Busoni composa aussi une cadence pour le Concerto pour violon du compositeur. À ce stade, son enthousiasme pour cette œuvre semblait s'être un peu affaibli: dans une lettre à son épouse datée du 12 mars 1910, il la décrit comme une pièce de second rang et "volée à Beethoven" – une référence claire au Concerto pour violon de ce dernier datant de 1806. Mais en réalité, tant Brahms que Busoni avaient une dette envers leur illustre prédécesseur.

Dès sa création, le Concerto de Brahms fut considéré comme une réponse directe à celui de Beethoven, de la même manière que les symphonies de Brahms furent vues comme le prolongement de l'héritage symphonique de Beethoven. En effet, lors de sa création, Joseph Joachim fit une déclaration claire au sujet des lignées de compositions appariant le Concerto pour violon de Brahms et celui de Beethoven. Les éléments partagés – tonalité, caractère, etc. – furent rehaussés par la signification particulière qu'avait le Concerto de Beethoven pour Joachim. C'est lui qui s'était fait le défenseur de l'œuvre à une époque où elle était fortement négligée. Cela peut sembler étrange aujourd'hui, mais Eugène Ysaÿe assura, dans les années 1880,

que sans "l'interprétation idéale" de Joachim, le Concerto pour violon de Beethoven "aurait pu disparaître".

Busoni était aussi fasciné par le Concerto de Beethoven. En 1898 – probablement lorsqu'il travaillait à son propre Concerto pour violon –, Busoni demanda à son ami Ottokar Nováček d'adapter pour violon la cadence que composa Beethoven pour son arrangement pour piano du Concerto pour violon (l'œuvre parfois appelée Concerto pour piano, opus 61a, de Beethoven). Busoni fut ravi du résultat: "Nous disposons maintenant, en quelque sorte, d'une cadence de Beethoven pour son propre Concerto pour violon."

Ceci fut une manière de répondre à l'absence de cadence dans le Concerto de Beethoven, mais Busoni en trouva une autre, car il composa trois cadences pour l'œuvre, dont la première comprend des parties d'accompagnement pour cordes et timbales. Nous trouvons ici un autre point de contact car le Concerto pour violon de Beethoven commence par les doux battements d'une timbale solo dont l'effet est étonnant et auxquels font écho la cadence de Busoni pour le Concerto de Brahms avec les timbales qui résonnent tout du long ainsi que le propre Concerto pour violon de Busoni dans lequel timbales et violon solo sont souvent

juxtaposés. Que Busoni ait écrit sa cadence pour le Concerto pour violon de Beethoven en septembre 1913, exactement au même moment que sa cadence pour celui de Brahms, est révélateur.

Conclusion

Dans un poème non daté écrit dans sa jeunesse, Busoni évoque la dette de Brahms envers Beethoven:

Was du geerbt, hast du nicht wachsen
lassen
Vielmehr seh ich den Schatz
zusammenschmelzen.

[Tu n'as pas fait fructifier ton héritage,
Au contraire, je vois ton trésor se
liquéfier.]

On peut extrapoler que Busoni dans sa maturité accusait Brahms de restituer sans y porter intérêt le matériau “volé à Beethoven” pour son Concerto pour violon. Brahms n'en aurait éprouvé aucune honte. Quand un ami, Otto Dessoff, avoua avoir écrit un thème similaire à l'un de ceux de Brahms, la réponse fut vive:

N'en changez aucune note. Vous savez bien sûr que j'ai aussi commis quelques larcins à l'occasion, et de plus graves encore.

Nous ne saurons jamais ce que Busoni pensait de sa dette personnelle envers Beethoven et Brahms. Mais il est difficile d'imaginer que, lorsqu'il composa son Concerto pour violon vers 1897, il ne le vit pas comme une pièce faisant partie d'une lignée qui avait pris naissance au début du siècle.

© 2024 Martin Ennis

Traduction: Marie-Françoise de Meets

Note de la soliste

Quand on leur demande de dire quel est leur compositeur favori, de nombreux musiciens disent “celui dont je joue l'œuvre en ce moment”. Pour moi, ce n'est pas vrai – c'est réellement Brahms! J'ai joué toute sa musique de chambre, le Double Concerto et, bien sûr, le Concerto pour violon, plus que je ne saurais le dire. Le Concerto a toujours fait partie de moi, il a toujours été une pièce fondamentale d'un grand intérêt sur scène et en dehors, depuis le jour où je l'ai exécuté pour la première fois, à l'âge de quinze ans. (À cette époque, je l'ai même parcouru au Conservatoire de Milan, avec un étudiant en direction d'orchestre, Daniele Rustioni, assis au piano – et j'ai fini par l'épouser!)

Dans certaines interviews de grands pédagogues ou interprètes du passé, on lit

qu'il ne faut pas toucher à ce concerto avant l'âge de quarante ans, avant de porter une barbe! Ce fut peut-être courageux de ma part, ou irresponsable, de l'étudier si jeune. Mais cela m'épargna clairement de ressentir cette révérence émerveillée pour l'œuvre que j'aurais pu éprouver sinon, et qui aurait pu être paralysante. J'étais bien sûr terrifiée en le jouant comme adolescente, mais je me souviens de la force juvénile qui me fit relever ce défi. Maintenant quand je l'exécute, je suis envahie d'emblée par toute une palette de sentiments; c'est un concerto qui est extraordinaire émotionnellement et j'ai dû apprendre à me maîtriser. J'ai eu le privilège de sonder les profondeurs de la partition avec de nombreux professeurs et chefs d'orchestre. Il faut en connaître parfaitement tous les aspects, et savoir comment sa propre "voix" peut s'y faire entendre, car c'est une œuvre symphonique malgré qu'il s'agisse d'un concerto. Il faut savoir quand lui imprimer une dynamique, et quand il faut écouter et suivre.

Lorsque j'étais au début de la vingtaine, Sir Roger Norrington, qui a enregistré avec moi depuis tous les concertos de Mozart, m'invita à le jouer avec le Gürzenich Orchester à Cologne. Son respect du tempo relativement rapide et des instructions nombreuses laissées par Joseph Joachim m'ont sans aucun doute ouvert les

yeux, et j'ai trouvé que son approche était tout à fait compatible avec la profonde sérénité et la chaleur qui doivent sans cesse imprégner les sonorités pour permettre à cette exquise musique de se déployer. J'ai aussi rencontré il y a quelques années une autre cheffe d'orchestre extraordinaire qui dirigeait le Concerto de Brahms en Autriche: Dalia Stasevska. Elle est devenue une grande amie et l'une de mes collaboratrices régulières les plus fascinantes.

Busoni composa son Concerto en ré majeur, opus 35a, à l'âge de trente ans et se lança alors dans un tourbillon d'engagements de concert dans toute l'Europe. L'œuvre est dédiée à Henri Petri, un étudiant de Joachim, et elle est imprégnée de l'esprit du chef-d'œuvre de Brahms, des allusions affleurant tantôt comme un hommage direct au compositeur, tantôt comme un spectre incontournable. Un trille, comme suspendu, précède l'entrée du violon qui va atteindre le thème noble et solennel dans le premier mouvement, après avoir exploré en tous sens, des plus aigües aux plus graves, toute une palette de notes en une cadence prolongée; cette culminance pourrait tout aussi bien se retrouver dans le thème du concerto de Brahms. La présence du hautbois qui s'envole dans les airs dans l'introduction du deuxième mouvement, avec des citations mélodiques et rythmiques littérales dans la coda du dernier

mouvement, offre une variante personnelle et captivante à ce classique. La cadence qu'écrivit Busoni pour le premier mouvement du Concerto de Brahms (que j'ai évidemment choisi de jouer pour cet enregistrement!) fait appel à des lignes et des solutions techniques similaires à ce qui se trouve dans son propre concerto.

Lorsque je me mis à étudier et jouer cette œuvre de Busoni, le fait que ces deux concertos étaient si proches fut l'une des raisons pour lesquelles elle me séduisit. C'est véritablement un bijou, et le choix d'un canevas si traditionnel pour des idées aussi personnelles et innovantes ne la rend que plus attractive. Busoni avait de lui-même l'image d'un compositeur allemand plus qu'italien, mais son âme ainsi que l'essence flamboyante de l'authentique virtuose qu'il était (venant en deuxième position après Paganini dans l'histoire de la musique en Italie!), retentissent dans cette œuvre joyeuse et démesurément exigeante. Je pense que si Liszt avait écrit un concerto pour violon, il aurait pu être animé de ce genre d'énergie et de détermination (et aurait eu, comme celui de Busoni, un deuxième mouvement d'une intense densité et originalité!).

Pouvoir enregistrer le Concerto pour violon de Brahms est un rêve et un jalon dans la vie de tout violoniste et j'ai le sentiment qu'avec "mon" Brahms, je n'ai pas envie d'entrer en compétition avec les nombreuses et excellentes versions qui existent, mais plutôt de déclarer ma flamme pour mon concerto favori et de raconter mon histoire avec cette œuvre. Le Concerto de Busoni est une œuvre rarement exécutée, entendue en studio quelque fois seulement. La jouer suppose une responsabilité différente, un sentiment qui m'incita à vouloir redécouvrir tous les détails de cette musique comme si elle n'avait jamais été jouée. Je me sens privilégiée d'avoir pu explorer ce répertoire en compagnie de l'extraordinaire BBC Symphony Orchestra qui apporta à l'œuvre de Brahms son expérience, la profondeur de ses sonorités et son excellence historique, et à l'œuvre de Busoni, sa perfection technique et sa joyeuse curiosité. Travailler avec Dalia à cet enregistrement a été, amicalement et musicalement parlant, un pur bonheur – et une merveilleuse manière de repousser dans sa globalité l'image de cette exigence des "quarante ans, et de la barbe"!

© 2024 Francesca Deگو
Traduction: Marie-Françoise de Meeûs



Francesca DeGo

Davide Cerari Fotografia

Also available



CHAN 20234

Mozart
Violin Concertos, Volume 1



Also available



CHAN 20263

Mozart
Violin Concertos, Volume 2



You can purchase Chandos CDs and DVDs or download high-resolution sound files online at our website:
www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos products please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,
Essex CO2 8HX, UK.

E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

A Hybrid SA-CD is made up of two separate layers, one carries the normal CD information and the other carries the SA-CD information. This hybrid SA-CD can be played on most standard CD players, but will only play normal stereo. It can also be played on an SA-CD player reproducing the stereo or multi-channel DSD layer as appropriate.



The BBC word mark and logo are trade marks of the British Broadcasting Corporation and used under licence. BBC Logo © 2011

Acknowledgement

Special thanks to



Recording producer Brian Pidgeon

Sound engineer Ralph Couzens

Assistant engineer Alexander James

Editor Jonathan Cooper

A & R administrators Sue Shortridge and Karen Marchlik

Recording venue Phoenix Concert Hall, Fairfield Halls, Croydon; 4 and 5 July 2023

Front cover Photograph of Francesca Deگو by Davide Cerati Fotografia

Back cover Photograph of Dalia Stasevska © Sanna Lehto Photography

Design and typesetting Cass Cassidy

Booklet editor Finn S. Gundersen

Publishers N. Simrock, Berlin (Brahms), Breitkopf & Härtel, Leipzig (Busoni)

© 2024 Chandos Records Ltd

© 2024 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

CHSA 5333

CHANDOS

CHANDOS

Deigo / BBC Symphony Orchestra / Stasevska

BRAHMS / BUSONI: VIOLIN CONCERTOS

FERRUCCIO BUSONI (1866–1924)

1-3 Concerto, Op. 35a, K 243 (1896–97) 23:13
in D major · in D-Dur · en ré majeur
for Violin and Orchestra

JOHANNES BRAHMS (1833–1897)

4-6 Concerto, Op. 77 (1878) 38:04
in D major · in D-Dur · en ré majeur
for Violin with Orchestral Accompaniment

TT 61:25

Francesca Dego violin
BBC Symphony Orchestra
Stephen Bryant leader
Dalia Stasevska



The BBC word mark and logo are trade marks of the British Broadcasting Corporation and used under licence. BBC Logo © 2011

© 2024 Chandos Records Ltd © 2024 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd · Colchester · Essex · England



SA-CD and its logo are trademarks of Sony.



All tracks available in stereo and multi-channel

This Hybrid SA-CD can be played on most standard CD players.

CHSA 5333

CHSA 5333