



CHANNEL CLASSICS

CCS SA 30511

**Dejan Lazić**

**Australian Chamber Orchestra**

Richard Tognetti, leader

**Beethoven**

Piano Concerto No. 4 in G major, op. 58

Piano Sonatas No. 14 ('Moonlight') & No. 31 (op. 110)



Photo: Susie Knoll, Munich

## Dejan Lazić

Pianist and composer Dejan Lazić was born into a musical family in Zagreb, Croatia, and grew up in Salzburg, Austria, where he studied at the *Mozarteum*. He is quickly establishing a reputation worldwide as 'a brilliant pianist and a gifted musician full of ideas and able to project them persuasively' (*Gramophone*). *The New York Times* hailed his performance as '... full of poetic, shapely phrasing and vivid dynamic effects that made this music sound fresh, spontaneous and impassioned'. After a highly successful Edinburgh Festival recital, *The Scotsman* recently wrote: 'Dejan Lazić shines like a new star!'

As recitalist and soloist with orchestra Dejan Lazić has appeared at major venues in Europe, North and South America, Asia, and Australia, and has been invited to numerous international festivals.

Immediately after his orchestral debuts at New York Lincoln Center with the Budapest Festival Orchestra under Iván Fischer and at London Royal Festival Hall with the London Philharmonic Orchestra under Kirill Petrenko, he gave a highly successful series of recitals at London Queen Elizabeth Hall, Amsterdam Concertgebouw,

Munich Prinzregententheater, Menuhin Festival Gstaad, Washington Kennedy Center, as well as in Tokyo, Beijing and Istanbul. In Summer 2008 he performed Beethoven's 3rd Piano Concerto at the Great Hall of People in Beijing in a televised pre-olympic gala concert for an audience of 7,000.

Recently, he also performed very successfully with the Philharmonia Orchestra under Vladimir Ashkenazy, City of Birmingham Symphony Orchestra under Giovanni Antonini, Atlanta and Seattle Symphonies under Robert Spano, Swedish Radio and Danish National Symphonies, and Rotterdam Philharmonic Orchestra. In early 2010 he toured Spain with Bamberger Symphoniker under Jonathan Nott and in Autumn 2010 he toured Asia with Budapest Festival Orchestra under Iván Fischer.

Other orchestral engagements lead him to the BBC Symphony in London, SWR Symphony in Stuttgart, MDR Symphony in Leipzig, Residentie Orkest in The Hague, Royal Scottish National Orchestra, Orquesta Ciudad de Barcelona, and Orquesta Sinfonica do Estado de Sao Paulo. With Basel Chamber Orchestra and Giovanni Antonini he performs on tour, among others

at Vienna Konzerthaus, Munich Herkulesaal, Cologne Philharmonie, and Brussels Palais des Beaux Arts, and currently he is 'Artist in Residence' with the Netherlands Chamber Orchestra in Amsterdam.

Dejan Lazić also enjoys a growing following in the Far East to where he returned last season for a tour with the NHK Symphony Orchestra. Other Asian engagements include those with the Yomiuri Nippon Symphony Orchestra (including concerts in the Suntory Hall and at the Metropolitan Art Space in Tokyo), Sapporo Symphony, Seoul Philharmonic, Hong Kong Philharmonic, National Symphony Orchestra of Taiwan, as well as a series of recitals throughout Japan, in Hong Kong, and in the Forbidden City Concert Hall in Beijing, China.

In November 2009 he toured Australia with the Australian Chamber Orchestra led by Richard Tognetti, including concerts at the world famous Sydney Opera House. In 2011 he will be touring Europe and South America with the Budapest Festival Orchestra and Iván Fischer, including concerts at the world-famous BBC Proms in London and in Teatro Colon in Buenos Aires.

Alongside his solo career Dejan Lazić is

also a passionate chamber musician. He records exclusively for Channel Classics and has released a dozen of recordings so far. The 1st volume of his new 'Liaisons' series with works by Scarlatti and Bartók was released in 2007 to great critical acclaim; the 2nd volume with a Schumann/Brahms program was released in 2009, the 3rd volume with a C.P.E. Bach/Britten program will be released in September 2011. In the Fall of 2008 he released a CD with the London Philharmonic Orchestra under Kirill Petrenko playing Rachmaninov's famous 2nd Piano Concerto – a live recording that has earned rave reviews from critics and audiences worldwide and in addition, it won the prestigious German *Echo Klassik* Award 2009.

Dejan Lazić is also active as a composer. His works include various piano compositions, chamber music (including String Quartet op. 9, written for Mstislav Rostropovich's 70th birthday gala), and orchestral works, as well as Cadenzas for Mozart, Haydn, and Beethoven Piano Concertos. In 2007/08 season he premiered his piano cycle 'Kinderszenen – Hommage à Schumann' op. 15 at Amsterdam Concertgebouw.

His recent arrangement of Brahms' Violin Concerto for piano and orchestra saw its World Premiere on October 1, 2009 in Atlanta, USA, with the Atlanta Symphony Orchestra under their music director Robert Spano. This concert was also recorded live by Channel Classics and the CD was released in early 2010 to great critical acclaim. The European Premiere of this arrangement will take place in the Fall of 2011 at Amsterdam Concertgebouw with the Netherlands Chamber Orchestra led by Gordan Nikolić.

**Richard Tognetti**  
**Artistic Director and Leader**  
**Australian Chamber Orchestra**

Award-winning violinist and conductor Richard Tognetti has established an international reputation for his compelling performances and artistic individualism. One of Australia's most eminent musicians, he performs on period, modern and electric instruments. His compositions and transcriptions have been performed throughout the world. Highlights of his career as director, soloist or chamber music partner include the Sydney Festival (conducting Mozart's *Mitridate*); and appearances with the Handel & Haydn Society (Boston), the Hong Kong Philharmonic, the Irish Chamber Orchestra and the major Australian symphony orchestras. Richard Tognetti was made an Australian National Living Treasure in 1999. He performs on a 1743 Guarneri del Gesù, made available exclusively to him by an anonymous Australian benefactor.

Internationally renowned for inspired programming and the rapturous response of audiences and critics, the Australian Chamber Orchestra moves hearts and stimulates minds with repertoire spanning



six centuries and a vitality and virtuosity unmatched by other ensembles.

Richard Tognetti was appointed Artistic Director and Lead Violin in 1989. Under his inspiring leadership, the ACO has performed as a flexible and versatile 'ensemble of soloists', on modern and period instruments, as a small chamber group, a small symphony orchestra, and as an electro-acoustic collective. The ACO's unique artistic style encompasses not only the masterworks of the classical repertoire, but innovative cross-artform projects and a vigorous commissioning program.

### **Australian Chamber Orchestra**

More than 40 international tours to Europe, the USA and Asia have included regular appearances at the world's prestigious concert halls, including Amsterdam's Concertgebouw, London's Wigmore Hall, New York's Carnegie Hall and Lincoln Center, Vienna's Musikverein and Washington's Kennedy Center. Festival appearances include the BBC Proms, Tanglewood, Ravinia, Interlochen and New York's Mostly Mozart. Regular collaborators include Emmanuel Pahud, Steven Isserlis, Dawn Upshaw and Pieter Wispelwey.

Several of the ACO's principal musicians perform with spectacularly fine instruments. Tognetti plays a 1743 Guarneri del Gesù (ex Carrodus) violin and Principal Cello Timo-Vekko Valve plays a 1729 Giuseppe Guarneri Filius Andreae cello, both on loan from anonymous benefactors. Assistant Leader Satu Vänskä plays a 1759 J.B. Guadagnini violin on loan from the Commonwealth Bank Group. In a nod to

past traditions, only the cellists are seated – the resulting sense of energy and individuality is one of the most commented-upon elements of an ACO concert.

The ACO has an extensive, award-winning discography on labels including BIS, Sony, EMI, Hyperion, Chandos and ABC Classics and appears in the television series *Classical Destinations II* and film *Musica Surfica*. **aco.com.au**



## **Violin 1**

Richard Tognetti (Artistic Director  
and Lead Violin)

Satu Vänskä (Assistant Leader)

Madeleine Boud

Ilya Isakovich

Mark Ingwersen

Zoë Black

## **Violin 2**

Helena Rathbone (Principal)

Aiko Goto

Alice Evans

Myee Clohessy

Veronique Serret

Christina

Katsimbardis

## **Viola**

Christopher Moore (Principal)

Stephen King

Nicole Divall

Caroline Henbest

## **Cello**

Timo-Veikko Valve (Principal)

Melissa Barnard

Julian Thompson

Eve Silver

## **Double Bass**

Maxime Bibeau (Principal)

Axel Ruge

## **Flute**

Alison Mitchell

## **Oboe**

Shefali Pryor

Ngairé de Korte

## **Clarinet**

Cathy McCorkill

Matthew Larsen

## **Bassoon**

Brock Imison

Anthony Grimm

## **Horn**

Robert Johnson

Frankie Lo Surdo

## **Trumpet**

Leanne Sullivan

Alexandra Bieri

## **Timpani**

Brian Nixon



*'He to whom my music makes itself understood, must become free of all the misery that others lug with them'*

Ludwig van Beethoven

The first performance of the **4th Piano Concerto**, with Beethoven at the piano, took place in March 1807 at two concerts in the Viennese palace of the Bohemian Prince Lobkowitz, together with the Coriolan Overture and the 4th Symphony. Franz Joseph von Lobkowitz was so impressed that he proposed to have an arrangement of the orchestral version made for his favourite type of chamber music, the string quintet. With his alterations to the solo part, sketched at more than eighty points in the first and last movements, Beethoven indicates that he authorised and collaborated on this type of arrangement. The highly demanding solo part apparently formed no impediment for a version reflecting the energetic musical requirements of the age – and preparing the way for Franz Liszt.

This arrangement for *Pianoforte und Quintuor-Ensemble* (2 violins, 2 violas and violoncello) was created in the early summer of 1807. For the purposes of this

recording, its rediscovery nearly 190 years later was not only highly informative and most inspiring, but also of great influence on the integral shaping of the orchestral version of this work.

This is not only a matter of the perception and comparison of the most diverse details, which can be directly filtered from the score and from the solo part, intensified by all its virtuosic demands; it also embraces tempos, dynamic and particularly agogic aspects. An example of the latter are the *ritardando – a tempo* additions in the first movement, carefully made by Beethoven: through the more flexible and supple chamber version, they put this work in a completely new light. It should be mentioned, however, that the second movement of the orchestral version could be used without adaptation, since its reduced instrumentation for strings is identical to the chamber version, which simply leaves out the double-bass part.

Regarding our concert performance, it must be admitted that we had the great luxury of a one-month tour of Australia, with twelve performances of this marvellous work, before making the live recording of the final concert in Sydney. Naturally, this

presented us with many possibilities, and gave us time and space to nurture this exceptional and unique masterpiece. Exploration, experimentation, questions, answers – we followed many paths and took many risks, all to the benefit of the music and Beethoven's score.

In purely musical terms, this 'outcome', with the Australian Chamber Orchestra directed by Richard Tognetti, is a mixed form or combination, in which the well-known version for piano and (symphony) orchestra, performed as usual with a conductor, is brought together with the newly discovered chamber version for piano and string quintet.

In his works, Beethoven unites absolute music with programme music, the concertante style with the symphonic, chamber music and opera tragedy. Indeed, the second movement, with its sensitive and introvert solo part but highly energetic and dramatic orchestral writing, occasionally reminds one of *Fidelio*. It forms a strong contrast to the first movement – lyrical and idyllic, but also expressive and dramatic – and the dancelike, cheerful and brilliant third movement.

In Beethoven's time it was customary

that the soloist, who was often a composer as well, improvised the cadenzas. Beethoven personally challenged the young Franz Liszt not only to compose more, but also generally to improvise his own cadenzas. I have therefore taken the liberty of writing my own cadenzas for the first and last movements.

Although the 4th Piano Concerto and the two piano sonatas are works from different creative periods, they have many characteristics in common. Not only their distinctly lyrical, poetic, vocal and improvisatory character, but also the long dramatic build-up and passion with which the works are imbued, the *attacca* transitions between the movements, rich and prosodic *recitativo* passages, strong dynamic contrasts, alternation of homophony and polyphony, and a most innovative, modern and abstract use of pedalling.

In both sonatas, Beethoven writes the menuetto/scherzo as second movement, instead of as third as was customary. Generally speaking, the term *romantic irony* links the two sonatas to the piano concerto. Around 1800, Friedrich Schlegel had already formulated his concept of romantic irony, and Ludwig van Tieck employed it

slightly later in his literary comedies.

The dark, dramatic trait is heard directly in the **Piano Sonata No. 14 in C-sharp minor, op. 27, No. 2**. It is well known that Beethoven did not coin the title 'Moonlight sonata'; much more appropriately, he called it *Sonata quasi una fantasia*. The word 'fantasia' reflects the unusual sequence of movements and the shift of emphasis to the final movement, and this in turn explains the tempos, which are uncharacteristic in terms of conventional sonata form.

Both tempo and character of the first movement (*adagio sostenuto*, but *alla breve*) are determined by the dotted funeral march rhythm. It is the same rhythm and really the same tempo as, for example, the Funeral March from Sonata No. 2 by Frédéric Chopin and the March from the symphonic poem 'Kossuth' by Bela Bartók. Of interest is Beethoven's indication for the first movement: *Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini* (one must play this entire piece with the utmost delicacy and without dampers). 'Without dampers' doubtlessly means 'with pedal', but the question remains whether the entire piece is to be played with pedalling, or with a *single* pedal. Carl Czerny, a

pupil of Beethoven, wrote: 'The indicated pedalling is to be repeated for each bass note'. Moreover, one must bear in mind that Beethoven's piano was in some respects quite different to today's modern Steinway.

Franz Liszt described the second movement as 'a flower between two precipices'. This short movement in D-flat major – in the main section lively and gracious, but in the Trio also ironic – is indeed a contrast between the first and final movements. In the latter, sonata form is again abandoned in music that is as fast as lightning, highly dramatic and symphonically conceived. With its freedom of form and emotionally charged style, this sonata is without doubt an important forerunner of the romantic era.

In the **Piano Sonata No. 31 in A-flat major, op. 110** Richard Wagner is said to have heard the budding and rustling of spring, and to have requested Franz Liszt to play the last movement a little slower to strengthen this impression. For Igor Stravinsky, the 'miracle' of the concluding Fugue lay in the 'substance of the counterpoint, escaping every description'. Claudio Arrau felt 'the entire archetypal drama of life, death and rebirth', while G. B. Shaw

praised it as 'the most beautiful of all Beethoven sonatas'.

Baroque and classical, instrumental and vocal, light homophony and complex counterpoint: this work appears to abolish on an unprecedented scale the boundaries of eras, sorts and genres. Only through Beethoven's unbridled expressive urge are they welded together to form a compendium of the entire history. It is hardly surprising that Karl Michael Komma remarked that the sonata stands 'as a *magnum opus* at a peak in European music history, since it marries the classical with the baroque and points forward to the romantic era and romantic classicism'. Quantities that are available on the piano, 'a musical means of fulfilment' – words spoken by Thomas Mann's first-person narrator Serenus Zeitblom in *Doktor Faustus*, as he recalls the memorable musical interpretations of Wendell Kretzschmar: 'the music though audible, but in a half imperceptible, almost abstract manner, characteristic of its spiritual nature, becomes audible.'

With its songlike beginning, full of profound, soft (*con amabilità*) but also

expressive simplicity, the opening movement is already full of surprises and deceptive expectation. An *Allegro molto* follows as second movement – a furious F minor Scherzo in 2/4 time with a slightly bizarre, virtuosic Trio in the middle. The concise coda, with its energetic chords, evaporates into a *piano* and paves the way for the third movement. After only three beats, an *Adagio* is followed by a baroque-like *recitativo*, and in turn by the Aria – a 'lament' full of painful expression, reminiscent of the aria 'Es ist vollbracht' and its viola da gamba solo from Bach's St John Passion. And then – a three-part Fugue in A-flat major, yet another genre in this wide-reaching sonata. Almost interrupted by the tattered and torn variation on the Aria – singing reduced to sheer sobbing – the Fugue emerges, first in G-major with the theme in inversion, 'gradually reviving' and modulating to the hymnic key of A-flat major, and moving towards the sonata's transcendental, homophonic conclusion. It is as though this polyphony – as in Bach – no longer suffices, and that it can only end up in homophony...

Dejan Lazić

Translation: Stephen Taylor

*'Wem meine Musik sich verständlich macht, der muss frei werden von all dem Elend, womit sich die anderen schleppen.'*

Ludwig van Beethoven

Die erste Aufführung des **Klavierkonzerts Nr. 4** mit Beethoven am Klavier fand im März 1807 bei zwei Konzerten im Wiener Stadtpalais des böhmischen Fürsten Lobkowitz statt, zusammen mit seiner Coriolan-Ouverture und der Vierten Symphonie. Franz Joseph von Lobkowitz war von der Komposition so beeindruckt, dass wohl auf ihn der Gedanke zurückgeht, aus der Konzertfassung eine solche für seine kammermusikalische Favoritbesetzung Streichquintett arrangieren zu lassen. Beethoven zeigte mit seinen Änderungen zum Solopart, die er an mehr als achtzig Stellen der Ecksätze skizzierte, dass er eine derartige Bearbeitung autorisiert und mitgestaltet hatte. Offensichtlich war der virtuose Anspruch kein Hinderungsgrund für eine Bearbeitung, in der sich das vitale Musikbedürfnis der Epoche spiegelt – eine Wegbereitung zu Franz Liszt.

Diese Fassung für *Pianoforte und Quintuor-Ensemble* (2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncello) entstand im Früh-

sommer 1807 und dessen Wiederentdeckung, beinahe 190 Jahre nach ihrer Entstehung, war für uns bei dieser Aufnahme nicht nur höchst informativ und äusserst inspirierend, sondern auch von grossem Einfluss bei der ganzheitlichen Gestaltung dieses Werkes in ihrer Konzertfassung.

Dabei denke ich hier nicht nur an die Vergleiche und das Wahrnehmen der verschiedensten Details, die man sowohl in der Partitur als auch im durch all die virtuososen Anforderungen gesteigerten Solopart klar und deutlich herausfiltern kann, sondern auch an die *tempi*, die dynamische und vorallem an die agogische Komponente, wie z.B. die von Beethoven selbst sorgfältig nachgetragene *ritardando – a tempo* Ergänzung(en) im ersten Satz, die durch die flexiblere und beweglichere Kammermusikfassung dieses Werk in einem völlig neuen Licht erscheinen lässt. Dabei muss man wohl erwähnen dass der zweite Satz der Konzertfassung ohne weiteres in jene übernommen werden konnte, weil dessen reduzierte Instrumentierung für Streicher identisch mit der Bearbeitung ist, wobei lediglich auf den Kontrabaß verzichtet wurde.

Bei unserer konzertanten Aufführung muss ich hiermit ebenfalls die wichtige Tatsache erkennen, dass wir den grossen Luxus hatten eine einmonatige Tournee mit zwölf Konzerten durch ganz Australien mit diesem wunderbaren Werk zu unternehmen, bevor wir das letzte Konzert in Sydney live aufgenommen haben. Dies eröffnete uns natürlich viele Möglichkeiten und gab uns Zeit und Raum mit diesem einmaligen und einzigartigen Meisterwerk der Literatur während der ganzen Tournee zu wachsen, es zu erforschen, zu experimentieren, einander zu fordern, Fragen zu stellen, Antworten zu suchen, uns verschiedenste Wege zu trauen und sogar Risiken einzugehen – alles aber im Dienste der Musik und der Partitur.

Rein musikalisch betrachtet ist dieses 'Ergebnis' mit dem Australischen Kammerorchester unter der Leitung von Richard Tognetti eine Art Mischform oder Kombination, die die bekannte Fassung für Klavier und (Symphonie-)Orchester, normalerweise mit einem Dirigenten aufgeführt, mit der neuentdeckten Kammermusik-Fassung für Klavier und Streichquintett verbindet.

In seinem Werk verbindet Beethoven die absolute mit der Programm-Musik, den kon-

zertanten Stil mit der Symphonik, Kammermusik und Operntragik. Dabei erinnert ja der zweite, im Solopart sensible und introvertierte, beim Orchester aber höchst energische und dramatische Satz mancherorts an *Fidelio* und steht im starken Kontrast zum einerseits lyrisch-idyllischen, andererseits expressiven und ausdrucksstarken ersten, und dem eher tänzerischeren und brillanten dritten Satz.

Da es zur Zeit Beethovens üblich war dass der oftmals auch selbst komponierende Solist die Kadenz frei improvisiert, und da sogar Beethoven persönlich den jungen Franz Liszt aufforderte nicht nur mehr zu komponieren, sondern auch bei den Kadenzgen generell mehr zu improvisieren, nahm ich mir die Freiheit und schrieb eine eigene Kadenz für die beiden Ecksätze.

Obwohl dieses Klavierkonzert und die beiden Klavieronaten Werke aus verschiedenen Schaffensphasen Beethovens sind, gibt es viele Merkmale die sie eng verbinden: Dabei denke ich bei allen drei Werken nicht nur an ihren ausgeprägt lyrischen, poetischen, vokalen und zugleich improvisatorischen Charakter, sondern auch an die lang aufbauende Dramatik und die

Leidenschaft die durch die ganzen Sätze inhaltlich durchgezogen und ausgedrückt werden, die *attacca* Übergänge zwischen den Sätzen, die reichen, prosodischen *recitativo* Segmente, die starken dynamischen Kontraste, die Kontraste zwischen Homophonie und Polyphonie, den äusserst innovativen und bereits höchst modernen, abstrakten Pedalgebrauch.

Bei den beiden Sonaten fällt auf, dass Beethoven dem normalerweise für den dritten Satz bestimmten *menuetto* bzw. *scherzo* hier beide Male für den zweiten Satz vorgesehen hat, ausserdem könnte generell der Begriff *romantische Ironie* die beiden Klaviersonaten mit dem Klavierkonzert verbinden – bereits um 1800 hat Friedrich Schlegel seine Formulierungen der romantischen Ironie konzipiert und Ludwig van Tieck benutzte sie etwas später in seinen literarischen Komödien.

Den dunklen, dramatischen Zug merken wir sofort bei der **Klaviersonate Nr. 14 in cis-Moll, Op. 27, Nr. 2** die bekannterweise nicht von Beethoven 'Mondschein-Sonate' genannt wurde, sondern viel passender *Sonata quasi una fantasia*. Die Bezeichnung 'Fantasie' bezieht sich auf die ungewöhnliche Satzfolge der Sonate und

die Schwerpunktverschiebung auf den letzten Satz. Damit lassen sich die für die herkömmliche Sonatenform untypischen Tempi der jeweiligen Sätze erklären.

Sowohl das Tempo als auch der Charakter des ersten Satzes (es ist ein *Adagio sostenuto*, aber *alla breve*) ist bestimmt von dem punktierenden Trauermarsch-Rhythmus und dies ist ja der selbe Rhythmus und somit eigentlich das selbe Tempo wie z.B. der zweite Satz der Trauermarsch-Sonate von Frédéric Chopin oder der Trauermarsch aus der symphonischen Dichtung 'Kossuth' von Bela Bartok. Interessanterweise steht für den ersten Satz die Spielanweisung Beethovens *Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini* (auf deutsch: 'Man muss dieses ganze Stück sehr zart und ohne Dämpfer spielen'). 'Ohne Dämpfer' bedeutet zweifellos 'mit Pedal', jedoch bleibt die Frage offen, ob das ganze Stück generell mit Pedal oder in einem *einzigem* Pedal gespielt werden soll. Carl Czerny, Beethovens Schüler, schreibt allerdings: 'Das vorgezeichnete Pedal ist bei jeder Bassnote von Neuem zu nehmen'. Ausserdem müsste man hier auch noch bedenken dass sich Beethovens Klavier in

einigen Aspekten deutlich vom heutigen, modernen Steinway unterscheidete.

Den zweiten Satz nannte Franz Liszt 'eine Blume zwischen zwei Abgründen' – im Hauptteil lebhaft und graziös, im Trio aber auch ironisch, dieser kurze Satz in Des-Dur ist tatsächlich ein Gegensatz zwischen den beiden Ecksätzen. Der dritte, rasant schnelle, hochdramatische und symphonisch konzipierte Satz weist wieder die Struktur des Sonatenhauptsatzes auf. Diese Sonate gilt mit ihren formalen Freiheiten und ihrem emotionsbestimmten Stil durchaus als wichtiger Vorläufer der musikalischen Romantik.

Richard Wagner soll in der **Klaviersonate Nr. 31 in As-Dur, Op. 110** das Knospen und Rauschen des Frühlings gehört und Franz Liszt gebeten haben, den letzten Satz etwas langsamer zu spielen, damit dieser Eindruck sich verstärke; für Igor Strawinsky lag das 'Wunder' der Schlußfuge in der 'Substanz des Kontrapunkts und entwindet sich jeder Beschreibung'; Claudio Arrau fühlte in ihr 'das gesamte archetypische Drama von Leben, Tod und Wiedergeburt', und G. B. Shaw pries sie überhaupt als 'schönste aller Beethoven-Sonaten'.

Barock und Klassik, Instrumental- und

Vokalmusik, schlichte Homophonie und komplexe Kontrapunktik: Epochen-, Gattungs- und Genre Grenzen scheinen in diesem Werk in unerhörtem Maße aufgehoben und allein durch Beethovens unbändigen Ausdrucks Willen zu einem Compendium der ganzen Historie zusammengeschnitten. Kein Wunder dass Karl Michael Komma feststellen konnte, die Sonate stehe 'als ein Hauptwerk an einem Scheitelpunkt der europäischen Musikgeschichte, da es das Klassische mit dem Barocken vermählt und mit vielen Zügen auf die Romantik und den romantischen Klassizismus vorausweist. Dargeboten auf dem Klavier – 'ein musikalisches Verwirklichungsmittel', wie Thomas Mann seinen Ich-Erzähler Serenus Zeitblom sich im *Doktor Faustus* an die denkwürdigen Musikvorträge des Wendell Kretzschmar erinnern läßt, 'durch das die Musik zwar hörbar, aber auf eine halb unsinnliche, fast abstrakte und darum ihrer geistigen Natur eigentümlich gemäße Weise hörbar werde'.

Schon der erste Satz, mit seinem liebhaften Beginn voll inniger, sanfter (*con amabilità*), aber zugleich ausdrucksvoller Einfachheit, steckt voller Überraschungen und getäuschten Hörerwartungen. Ein



*Allegro molto* folgt als zweiter Satz, es ist ein grimmiges f-Moll-Scherzo im 2/4-Takt mit einem leicht bizzaren, virtuosen Trio in der Mitte. Die knappe Coda mit energischen Akkorden verflüchtigt sich ins *piano* – und gibt den Weg zum dritten Satz frei. Ein *Adagio* überläßt schon nach drei Takten die Bühne einem barock anmutenden *recitativo*, und gleich danach kommt schon die Arie – es ist ein 'klagender Gesang' voll schmerzlichen Ausdrucks, eine Ähnlichkeit zur Arie 'Es ist vollbracht' und ihrem Gamben-Solo aus Bachs 'Johannes-Passion' läßt sich hier ebenso vorweisen. Und dann – eine

dreistimmige Fuge in As-Dur, also wieder eine neue Gattung in dieser stilistisch so reichhaltigen Sonate. Fast unterbrochen durch die zerfledderte und zerrissene Variation der Arie – hier wird der Gesang zum reinen Schluchzen – steigt die Fuge, diesmal zuerst in G-Dur deren Thema zunächst in Umkehrung erscheint, 'nach und nach auflebend' und modulierend ins hymnische As-Dur, zum transzendentalen, homophonen Schluß der Sonate. Es scheint ja als ob sich diese Polyphonie nicht mehr – wie noch bei Bach – selbst genügt und dass sie hiermit nur noch in Homophonie einmünden kann...

Dejan Lazić

‘Celui qui comprend ma musique doit se libérer de toute la détresse portée par les autres.’

Ludwig van Beethoven

Le **4ème Concerto pour piano** fut créé en mars 1807 lors de deux concerts à Vienne, au palais du prince Lobkowitz. Beethoven tenait la partie de clavier. Le programme de ces concerts comprenait également l'Ouverture Coriolan et la 4ème symphonie. Franz Joseph von Lobkowitz fut tellement impressionné par le concerto qu'il demanda à Beethoven un arrangement de la version orchestrale pour son effectif favori de musique de chambre, le quintette à cordes. En modifiant la partie soliste à plus de dix-huit endroits dans le premier et le dernier mouvement, Beethoven montra qu'il autorisait ce type d'arrangements et qu'il lui arrivait d'en faire. La partie soliste, très exigeante, ne constitua aucun obstacle à une version qui reflétait les besoins musicaux vitaux de l'époque – et prépara le chemin à Franz Liszt.

Cet arrangement pour *Pianoforte und Quintuor-Ensemble* (2 violons, 2 altos, et violoncelle) vit le jour au début de l'été 1807. Sa redécouverte dans le cadre de

cet enregistrement, presque 190 ans plus tard, fut extrêmement riche d'enseignements et particulièrement inspirante, mais eut aussi une grande influence sur le façonnage dans son ensemble de la version orchestrale de cette œuvre.

Il ne s'agit pas seulement de perception et de comparaison des détails les plus divers pouvant être analysés à partir de la partition et de la partie soliste, intensifiée par ses exigences de virtuosité. Il s'agit aussi de tempo, de dynamique et d'aspects particuliers de l'agogique. Examinons par exemple les soigneux ajouts par Beethoven des indications *ritardendo* – *a tempo* dans le premier mouvement: au moyen de la version de chambre, plus souple et plus flexible, ils donnent à l'œuvre un éclairage entièrement nouveau. Notons cependant que le deuxième mouvement de la version orchestrale pourrait être utilisé sans aucune adaptation, vu que son instrumentation réduite pour les cordes est identique à celle de la version de chambre qui ne laisse de côté que la partie de contrebasse.

Il faut reconnaître que nous avons eu l'immense privilège de pouvoir exécuter cette merveilleuse œuvre douze fois en

concert lors d'une tournée d'un mois en Australie avant d'effectuer l'enregistrement live lors du concert final à Sydney. Naturellement, cela nous donna de nombreuses possibilités, nous donna le temps et l'espace nécessaire pour nourrir ce chef d'œuvre aussi unique qu'exceptionnel: temps d'exploration, d'expérimentation, de questions, de réponses – nous avons suivi de nombreux chemins et pris de nombreux risques, tous au profit de la musique et de la partition de Beethoven.

En des termes purement musicaux, cet 'aboutissement', avec l'Australian Chamber Orchestra dirigé par Richard Tognetti, est une forme mixte ou une combinaison reliant la célèbre version pour piano et orchestre (symphonique), exécutée comme de coutume avec un chef d'orchestre, avec la version de chambre nouvellement redécouverte pour piano et quintette à cordes.

Dans ces œuvres, Beethoven unifia la musique pure et la musique à programme, le style concertato et le style symphonique, la musique de chambre et l'opéra tragique. En effet, le deuxième mouvement, avec sa partie soliste sensible et introvertie mais aussi son écriture orchestrale fortement énergique et dramatique, rappelle par

moments des passages de *Fidelio*. Il constitue un fort contraste avec le premier mouvement – lyrique et idyllique, mais aussi expressif et dramatique – et le troisième mouvement, joyeux, brillant et dansant.

À l'époque de Beethoven, il était habituel que le soliste, souvent compositeur lui-même, improvise les cadences. Beethoven défia personnellement le jeune Franz Liszt non seulement à composer plus mais également à improviser plus aux cadences. J'ai par conséquent pris la liberté de composer mes propres cadences pour le premier et le dernier mouvement.

Si le 4ème concerto pour piano et les deux sonates pour piano virent le jour lors de différentes périodes créatrices, elles ont de nombreuses caractéristiques en commun: non seulement leur caractère clairement lyrique, poétique, vocal et improvisé, mais aussi la longue intensification dramatique et la passion dont elles sont imprégnées, les transitions *attacca* entre les mouvements, les passages *recitativo* riches et prosodiques, les forts contrastes dynamiques, l'alternance d'homophonie et de polyphonie, et une utilisation plus innovatrice, moderne et abstraite de la pédale.

Dans les deux sonates, Beethoven

utilisa un menuetto/scherzo comme deuxième mouvement et non comme troisième mouvement comme c'était habituellement le cas. De façon générale, on pourrait dire que l'*ironie romantique* relie les deux sonates au concerto pour piano. Friedrich Schlegel avait déjà formulé son concept d'ironie romantique vers 1800, et Ludwig van Tieck l'utilisa légèrement plus tard dans ses comédies littéraires.

On perçoit immédiatement le caractère sombre et dramatique de la **Sonate pour piano n°14 en do dièse mineur, op. 27 n°2**. On sait que ce ne fut pas Beethoven qui inventa le titre de 'Sonate au clair de lune'. Il la baptisa beaucoup plus pertinemment *Sonata quasi una fantasia*. Le mot 'fantaisie' traduit ici la succession inhabituelle de mouvements et le changement de l'accentuation dans le mouvement final, et ceci explique à son tour les tempi des mouvements respectifs peu caractéristiques dans le cadre de la forme de la sonate conventionnelle.

Le tempo comme le caractère du premier mouvement (*adagio sostenuto*, mais *alla breve*) sont déterminés par le rythme pointé de la marche funèbre. C'est également le rythme et le tempo, par

exemple, du deuxième mouvement de la Sonate Marche funèbre de Frédéric Chopin ou de la Marche funèbre de 'Kossuth', poème symphonique de Béla Bartók. L'indication suivante de Beethoven est intéressante: *Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini* (on doit jouer la pièce entière avec la plus grande délicatesse et sans étouffoirs). 'Sans étouffoirs' signifie probablement 'avec pédale', mais la question reste de savoir si l'on doit jouer toute la pièce en changeant ou en gardant la pédale, en sachant que Carl Czerny, l'un des élèves de Beethoven, écrivit ce qui suit: 'L'indication de pédale doit être répétée à chaque note de basse.' D'autre part, on doit garder à l'esprit que le piano de Beethoven était à de nombreux niveaux très différent du Steinway moderne actuel.

Franz Liszt décrit le deuxième mouvement comme 'une fleur entre deux précipices'. Ce bref mouvement en ré bémol majeur – vif et gracieux dans la section principale, mais aussi ironique dans le trio – contraste en effet avec le premier et le dernier mouvement. Dans ce dernier, la forme sonate fut de nouveau abandonnée au profit d'un discours musical aussi rapide

que l'éclair, extrêmement dramatique et conçu de manière symphonique. Avec sa liberté formelle et son style chargé sur le plan émotionnel, cette sonate annonça sans aucun doute l'époque romantique.

On dit que Richard Wagner aurait entendu dans la **Sonate pour piano n°31 en la bémol majeur, op. 110**, le bourgeonnement et le bruissement du printemps, et qu'il aurait demandé à Franz Liszt de jouer le dernier mouvement un peu plus lentement pour renforcer cette impression. Pour Igor Stravinsky, le 'miracle' de la fugue conclusive se situait dans la 'substance du contrepoint, échappant à toute description'. Claudio Arrau y sentit 'l'entier archétype du drame de la vie, de la mort et de la renaissance', tandis que G.B. Shaw la loua comme 'la plus belle de toutes les sonates de Beethoven'.

Baroque et classique, instrumental et vocal, homophonie légère et contrepoint complexe: les frontières entre les époques, les espèces et les genres semblent dans une grande mesure être abolies dans cette œuvre et ne semblent réunies pour former ensemble un condensé de l'histoire entière qu'à travers le désir ardent et effréné de

Beethoven. Il est donc peu surprenant que Karl Michael Komma ait déclaré que cette sonate se situe 'comme un *magnum opus* au sommet de l'histoire de la musique européenne, puisqu'elle réunit le classique au baroque et pointe en direction de l'époque romantique et du classicisme romantique. Présenté au piano – 'moyen de création musicale', – comme se le rappelle le personnage narrateur de Thomas Mann dans son *Doktor Faustus*, Serenus Zeitblom, suite aux mémorables conférences musicales de Wendell Kretschmar-, 'il devient communément perceptible, comme la musique certes audible mais à moitié immatérielle, presque abstraite, conformément à sa nature spirituelle.'

Le premier mouvement déjà, avec son début chantant, doux (*con amabilità*), plein et profond, mais aussi sa simplicité expressive, est riche en surprises et en espoirs auditifs déçus. Il est suivi par un deuxième mouvement, *Allegro molto* – Scherzo furieux en fa mineur de mesure à 2/4, pourvu d'un Trio virtuose, un peu bizarre. La brève coda, avec ses accords énergiques, disparaît dans un *piano*, ouvrant la voie au troisième mouvement.

Après seulement trois temps, un *Adagio* est suivi par un *récitatif* aux airs baroques puis par une aria – 'lamentation' douloureuse, réminiscence de l'aria 'Es ist vollbracht' et son solo pour viole de gambe de la Passion selon saint Jean. Suit alors une fugue à trois voix en la bémol majeur, genre encore nouveau dans cette sonate si riche sur le plan stylistique. Presque interrompue par la variation de l'aria, déchirée, en lambeaux –

le chant étant réduit à d'abrupts sanglots –, la fugue émerge, tout d'abord en sol majeur avec son sujet inversé, puis 'progressivement réanimée', elle module dans la tonalité de la bémol majeur, pour se mouvoir en direction de la conclusion homophone et transcendante de la sonate. C'est comme si cette polyphonie ne se suffisait plus – comme chez Bach – et ne pouvait plus qu'aboutir à l'homophonie...

Dejan Lazić

Traduction: Clémence Comte

## **Complete discography Dejan Lazić**

CCS 13398

**Mozart: 'Retrospection'**

CCS 15998

**Chopin: 'Retrospection'**

CCS 17598

**Ravel: 'Retrospection'**

CCS SA 19703

**Haydn: English Sonatas**

**Beethoven: Piano Concerto No. 2**

CCS 16298

**Chopin: Waltzes for cello and piano,  
vol.1**

CCS SA 20003

**Shostakovich, Prokofiev, Britten:  
Sonatas for cello and piano**

CCS SA 20705

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

CCS SA 22605

**Beethoven: Complete Sonatas and  
Variations for cello and piano**

CCS SA 24707

**Brahms: Sonatas for cello and piano**

CCS SA 23407

**Scarlatti, Bartók: 'Liaisons', vol.1**

CCS SA 27609

**Schumann, Brahms: 'Liaisons', vol.2**

CCS SA 26308

**Rachmaninov: Piano Concerto No. 2 /  
Moments Musicaux**

CCS SA 29410

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

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

CCS SA 26308

**Rachmaninov: Piano  
Concerto No. 2 /  
Moments Musicaux  
with London  
Philharmonic Orchestra /  
Kirill Petrenko**



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

- \* 'ECHO Klassik' Award 2009
- \* 'Classic FM Magazine' Orchestral CD of the Month
- \* 'Stereoplay' CD of the Month
- \* 'Piano News' CD of the Month

CCS SA 29410

**Brahms/arr. Lazić:  
Piano Concerto No. 3 in  
D major (after Violin  
Concerto), op. 77  
with Atlanta Symphony Orchestra /  
Robert Spano, world premiere**



Lazić's profound understanding of Brahms makes this disc a startling success.'  
*(Gramophone)*

'Lazić überzeugt jedoch nicht nur als Bearbeiter, sondern auch als Interpret. Strukturhellende Klarheit auf der Basis einer hochpräzisen Pianistik verbindet sich in seinem Spiel mit exzellenter Legatokultur und Pianissimo-Sensibilität. Dabei ist Atlanta Symphony ein einfühlsamer Partner.'

*(Fono Forum)*

'This is one outstanding recording, and Lazić has done everyone a service by coming up with this very serviceable and idiomatic arrangement... This is definite Want List material for sure, and deserves the highest recommendation.'  
*(Fanfare)*





Please send to Veuillez retourner:

**CHANNEL CLASSICS RECORDS**

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

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

**Review** Critiques

**Store** Magasin

**Radio** Radio

**Advertisement** Publicité

**Recommended** Recommandé

**Other** Autre

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

**Artist performance** L'interprétation

**Reviews** Critique

**Sound quality** La qualité de l'enregistrement

**Price** Prix

**Packaging** Présentation

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

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

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

**I would like to receive the CHANNEL CLASSICS CATALOGUE/SAMPLER**

**Name** Nom

**Address** Adresse

**City/State/Zipcode** Code postal et ville

**Country** Pays

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



## ***Production***

Channel Classics Records bv

### **Producing**

C. Jared Sacks

### **Recording engineer\* & editing**

C. Jared Sacks

### **Cover design**

Ad van der Kouwe, Manifesta, Rotterdam

### **Photography**

Susie Knoll, Munich

### **Liner notes**

Dejan Lazić

[with thanks to Karin Schwarz-Feyhl]

### **Recording locations**

City Recital Hall Angel Place, Sydney, Australia

[Concerto]

Muziekgebouw Frits Philips, Eindhoven,

The Netherlands [Sonatas]

### **Translations**

Stephen Taylor (English)

Clémence Comte (French)

### **Recording dates**

November 2009 [Concerto]

November 2010 [Sonatas]

### **Piano**

Steinway & Sons, Hamburg model D

### **Piano Technician**

Erik van der Heide

## ***Technical information***

### **Microphones**

Bruel & Kjaer 4006, Schoeps

### **Digital converter**

DSD Super Audio / Meitnerdesign AD/DA

[Concerto]

DSD Super Audio / Grimm Audio [Sonatas]

Pyramix Editing/Merging Technologies

### **Speakers**

Audio Lab, Holland

### **Amplifiers**

van Medevoort, Holland

### **Mixing board**

Rens Heijnis, custom design

### **Mastering Room**

Speakers

B+W 803d series

Amplifier

Classe 5200

Cables\*\*

Van den Hul

\*with special thanks for the technical assistance of Virginia Read, Simon Lear, and David Kim-Boyle in Sydney for helping to make the recording of the concerto possible.

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

**for our complete catalogue visit [www.channelclassics.com](http://www.channelclassics.com)**

**Piano Concerto No. 4 in G major,  
op. 58**

*live recording*

- |   |  |       |
|---|--|-------|
| 1 | Allegro moderato<br>(Cadenza: Dejan Lazić) | 18.54 |
| 2 | Andante con moto                           | 5.31  |
| 3 | Rondo – Vivace<br>(Cadenza: Dejan Lazić)   | 11.21 |
| 4 | Applause                                   |       |

**Piano Sonata No. 14 in C-sharp  
minor, op. 27, No. 2 ('Moonlight' /  
'Mondschein' / 'Au clair de lune')**

*Sonata quasi una fantasia*

- |   |                  |      |
|---|------------------|------|
| 5 | Adagio sostenuto | 5.02 |
| 6 | Allegretto       | 2.39 |
| 7 | Presto agitato   | 7.05 |

**Piano Sonata No. 31 in A-flat major,  
op. 110**

- |    |   |       |
|----|---|-------|
| 8  | Moderato cantabile,<br>molto espressivo   | 5.47  |
| 9  | Allegro molto   | 2.06  |
| 10 | Adagio ma non troppo<br>(Recitativo; Arioso dolente) –<br>Fuga: Allegro ma non troppo –<br>L'istesso tempo di Arioso –<br>L'istesso tempo della Fuga,<br>poi a poi di nuovo vivente | 10.22 |
|    | Total time  | 69.38 |

**Dejan Lazić**

**Australian Chamber Orchestra**

Richard Tognetti, leader

**Ludwig van Beethoven (1770-1827)**

Piano Concerto No. 4 in G major, op. 58

Piano Sonata No. 14 ('Moonlight')

Piano Sonata No. 31, op. 110

