

CHANDOS

Piano
Concertos

Schumann
Grieg
Saint-Saëns



Howard Shelley

soloist / conductor

Orchestra of Opera North

CHAN 10509





© Lebrecht Music & Arts Photo Library

Robert Schumann

Robert Schumann (1810 – 1856)

Piano Concerto in A minor, Op. 54 (1841 – 45) 28:02
in a-Moll • en la mineur

- | | | |
|---|-------------------------------------|-------|
| 1 | I Allegro affettuoso | 12:57 |
| 2 | II Intermezzo. Andantino grazioso – | 4:42 |
| 3 | III Allegro vivace | 10:23 |

Edvard Grieg (1843 – 1907)

Piano Concerto in A minor, Op. 16 (1868, rev. 1907) 28:33
in a-Moll • en la mineur

- | | | |
|---|--------------------------------------|-------|
| 4 | I Allegro molto moderato | 11:56 |
| 5 | II Adagio – | 6:24 |
| 6 | III Allegro moderato molto e marcato | 10:11 |

Camille Saint-Saëns (1835 – 1921)

Piano Concerto No. 2 in G minor, Op. 22 (1868) 22:25
in g-Moll • en sol mineur

- | | | |
|---|-----------------------|------|
| 7 | I Andante sostenuto | 9:59 |
| 8 | II Allegro scherzando | 5:48 |
| 9 | III Presto | 6:36 |

TT 79:00

Orchestra of Opera North

David Greed leader

Howard Shelley soloist/conductor

Schumann / Grieg / Saint-Saens: Piano Concertos

The title of concerto in the Romantic period embraced varying conceptions of the form. On the one hand, there was the full-scale concerto in the tradition established by Mozart and Beethoven and upheld notably by Brahms, with three self-contained movements, the first and largest including a substantial opening orchestral statement. On the other, there was the slighter type of concerto or 'concert-piece' pioneered by Spohr and Weber and adopted by Mendelssohn, lacking that big orchestral exposition and with its movements linked into a continuous sequence. There was also a divide between concertos written by virtuosos for their own use, lightly accompanied and placing the emphasis firmly on solo display, and those which employed soloist and orchestra together in 'symphonic' development of their material. But of course these distinctions were not hard and fast: many works combined elements of classical concerto and concert-piece, and no concerto was completely lacking in the virtuosity that lies at the heart of the genre.

Robert Schumann's only completed Piano Concerto leans towards the more light-weight type, with no opening orchestral

exposition and with the second and third movements linked and thematically connected to the first; and, although it was written for a virtuoso, Schumann's wife Clara, it is far from a display piece, reverting instead to the Mozartian conception of the concerto as chamber music writ large, with the piano frequently engaged in dialogue with an orchestral section or soloist. The Concerto was composed in two stages: the first movement completed in 1841, as a free-standing *Fantasia* in A minor; the remaining two movements – finale first, then slow movement – added four years later. The 'lively and tender' opening movement is in a unique conflation of sonata and variation forms. Its main theme, played by the oboe just after the piano's opening flourish, recurs in many transformations: as the contrasting second subject; as the melody of an apparently independent slower episode, marked *Andante espressivo*, placed where the development normally begins; as the passionate idea which drives the development section itself; and – after the recapitulation and a cadenza for the soloist – as the brisk march tune which brings

the movement to an end. Nor did Schumann forget this protean idea when he completed the Concerto. Its rising scale can be traced in the dialogue between piano and orchestra which forms the outer sections of the 'graceful' F major Intermezzo, surrounding a central section with a soaring cello melody. Its falling first phrase is recalled briefly by wind and piano in the transition between the two added movements. And its outline is replicated in the main theme of the A major finale, a movement of buoyant triple-time forward motion overlaid in one important subsidiary idea by teasing syncopations.

Edvard Grieg wrote his single Piano Concerto, the largest concert work of his maturity, during a holiday in Denmark in the summer of 1868; he performed it frequently, as conductor and soloist, and made revisions to it, chiefly concerning details of the orchestration, right up to the end of his life. The Concerto seems to be modelled on that of Schumann, not only in its key of A minor but also in its formal outline, with the first movement lacking a long orchestral exposition and the slow movement leading into the finale. The start of the work even corresponds closely to Schumann's opening, with a piano flourish introducing a melody led by the oboe. But Grieg's first movement is more generous in its

invention of contrasting material, including an expressive cello melody as second subject. Its unifying device is not the first theme but the opening flourish, with its initial falling phrase derived from the folk music of Grieg's native Norway: this returns to launch the development section, and again – after the recapitulation and an extended cadenza – to end the movement. The same theme, disguised by pearly piano figuration, also appears in the middle section of the D flat major slow movement, between a hushed opening section and a forceful reprise. After a little linking passage, the final rondo is in the rhythm of the Norwegian folk dance called the 'halling', though it has a central episode, led off by the flute, which is slower and more lyrical. There is a double coda, in which the 2/4 time of the 'halling' is metamorphosed into the 3/4 of another Norwegian dance, the 'springdans', and then the flute melody is transformed (with a striking modal flattened seventh) to give the Concerto a grandiose A major conclusion.

Camille Saint-Saëns was the first major French composer to write concertos, including five for the piano which were designed partly as vehicles for his own virtuoso playing. The best known of these is the Second, in G minor, which, probably after years of germination, was composed in

less than three weeks in the spring of 1868 (shortly before the Grieg Concerto). The work consists of three separate movements, but in an accelerating sequence so unconventional as to detach it completely from the classical tradition. The first movement, although the longest, has a preludial feeling. It begins with a piano solo in the manner of a Bach fantasia, which Saint-Saëns said had its roots in an organ improvisation. After a strong orchestral entry hinting at baroque style, the soloist introduces a melody which Saint-Saëns borrowed from an exercise by his pupil Gabriel Fauré; a new section begins with shimmering Chopin-like figuration, and makes a powerful acceleration towards the return of the Fauré theme. The movement is rounded off by a developmental cadenza and a final return to the strong orchestral statement. The second movement is an E flat major scherzo of dancing lightness, in sonata-rondo form – that is with a regular second subject, a smooth melody with a swaying accompaniment, and a developmental central episode. The finale has a whirling tarantella-like first theme, and a second subject of stern octave trills; the two are brought into confrontation in the central development section, but in the coda the tarantella wins out almost completely. Despite its minor

keys, this movement has the quality of hectic brilliance associated with the Second Empire of Napoleon III – justifying the second half of the old wisecrack that the Concerto ‘begins with Bach and ends with Offenbach’.

© 2009 Anthony Burton

Howard Shelley on the interpretation of these concertos

Ever since I first fell in love with the Schumann Piano Concerto in my early teens, I have been intrigued and slightly puzzled by the tradition of slowing the fourth bar of the *Allegro affettuoso* first movement to what is effectively no more than an *Andante*, even though there is no indication of any *ritenuto* or tempo shift in the score. At this point the famous melody, expounded first in the orchestra and immediately repeated on the solo piano, does indeed sound very beautiful and convincing at a slower speed. But for me the succeeding phrases do not feel comfortable at this tempo, and a very considerable *accelerando* (again not marked) is needed if the next orchestral *tutti* is to return, as I feel it should, to the excitement of the opening flourish.

A metronome marking of 84 to the minim, taken from Schumann’s manuscript, is given in almost all editions of this work,

reducing only to 72 to the dotted minim for the central *Andante espressivo* section. These are extraordinarily fast basic tempos. One can be sceptical about metronome marks and their real value; but it is worth noting that Schumann’s wife Clara, who was closely involved in the creation of the Concerto, and who not only premiered and gave many performances of the work but also edited it for the complete Schumann edition, never saw fit to change these indications, though elsewhere she was quite happy to adjust her husband’s metronome marks considerably.

It is not just the metronome marks, however, that have always made me wonder whether this music could have more of a febrile, forward flow, but also the articulation markings in much of the material. In the first theme, for instance, the accented first note, the sudden little crescendo to *sforzando*, the short slurs, semi-staccatos and syncopations suggest to me an unsettled and passionate expressivity. In the following phrases, where Schumann could so easily have written a warm sextuplet in the accompanying piano figuration, he opts for a slightly angular quintuplet, uncomfortable at a slower tempo but making absolute sense at a faster, more agitated speed. Then at bar 48 he marks every other beat with staccatos – a marking

which is uncomfortable to comply with at a broader tempo. And one has to ask whether, if he had wanted the opening theme slow, he would have allowed the *Andante espressivo* incarnation of this theme to carry such a fast metronome mark.

There are similar issues in the second movement of the Schumann – a surprisingly fast metronome mark, suggesting perhaps a lighter lyricism than we are sometimes used to, especially in the big cello melody – and also in the first movement of the Saint-Saëns Second Concerto, which is often taken at about half its marked speed. As for the Grieg Concerto, we are fortunate to have Percy Grainger’s very informative and detailed notes on this piece as he discussed it with the composer; and, whilst I am not convinced by the need for Grainger’s re-writing of several passages, I do find his description of Grieg’s own manner of playing fascinating: for instance concerning the last movement’s F major central section, which he says Grieg played with restless, almost feverish emotionality. Elsewhere he points out that Grieg’s tempos were generally faster than when others played the piece.

These are some of the considerations which have led to the interpretations on this recording. Directing a highly responsive orchestra from the keyboard has

also allowed me great freedom in realising my ideas.

© 2009 Howard Shelley

The **Orchestra of Opera North** is the only ensemble in the UK to have a year-round dual role in the opera house and concert hall. It plays a significant part in the major concert series of northern England and appears with numerous international guest conductors and soloists. An important relationship with Leeds International Concert Season sees it performing regular concerts of major symphonic repertoire and a series of gala concerts. It is also the resident Orchestra for the Leeds Conductors' Competition. The Orchestra has toured abroad to the Teatro del Liceu in Barcelona, the Monaco Dance Forum and the Ravenna Festival in Italy, and has performed concerts at Contemporary Music Festivals in Vienna and Strasbourg. In the UK, it has regularly performed in London at Sadler's Wells, the BBC Proms, South Bank and at the Hampton Court Festival. Within the Orchestra there are a number of fine chamber ensembles which also give regular concerts throughout the region and further afield.

The musicians of the Orchestra of Opera North share a strong commitment

to educational and community projects, both collectively and in collaboration with Opera North Education. Many of the players are outstanding teachers, and several hold professorships at the Royal Northern College of Music and at universities in the UK.

As pianist, conductor and recording artist **Howard Shelley** has enjoyed a distinguished career since his highly acclaimed London debut in 1971, performing each season with renowned orchestras at major venues around the world. Much of his current work is in the combined role of conductor and soloist. He has been closely associated with the music of Rachmaninov and has performed and recorded complete and award-winning cycles of that composer's solo piano works, concertos and songs. He has made over one hundred commercial recordings all of which have won outstanding reviews. He has appeared in several television documentaries, including *Mother Goose*, a documentary on Ravel which won a Gold Medal at the New York Festivals Awards. As conductor he has worked with all the major London orchestras and many other orchestras in the UK and abroad including the Hong Kong Philharmonic, Singapore Symphony, Seattle Symphony, Naples Philharmonic, City of Mexico

Philharmonic, Munich Symphony, Melbourne Symphony, West Australian Symphony and Tasmanian Symphony. His long association with the London Mozart Players has included a substantial period as their Principal Guest

Conductor. In 1994 HRH The Prince of Wales conferred on him an Honorary Fellowship of the Royal College of Music and in the 2009 New Year's Honours he was awarded an OBE for services to classical music.



© Douglas Scarfe

At the recording session

Klavierkonzerte von Schumann, Grieg und Saint-Saëns

In der Romantik wurde der Terminus "Konzert" auf ganz unterschiedliche Art und Weise ausgelegt. Einerseits gab es die großformatigen Konzerte nach der Tradition von Mozart und Beethoven, der vor allem Brahms folgte, mit drei in sich geschlossenen Sätzen, deren ersten und längsten eine ausführliche Orchesterexposition eröffnete. Andererseits gab es auch die leichteren "Konzertstücke", wie die von den Wegbereitern Spohr und Weber, aufgegriffen von Mendelssohn – ohne eine große Orchesterexposition und mit nahtlos verbundenem zweiten und dritten Satz. Es wurde zudem auch unterschieden zwischen den von Virtuosen für den eigenen Vortrag geschriebenen Konzerten mit eher schlichter Begleitung, bei denen der Schwerpunkt eindeutig auf dem Solopart lag, und denen, die Solisten und Orchester in einer "sinfonischen" Durchführung des Stoffes miteinander verwoben. Allerdings waren diese Unterschiede keineswegs in Stein gemeißelt: Viele Konzerte enthielten sowohl Elemente der klassischen Gattung als auch des Konzertstücks, und kein

Konzert vernachlässigte den eigentlichen Schwerpunkt der Gattung gänzlich: die Virtuosität.

Robert Schumanns einziges vollendetes Klavierkonzert tendiert eher zu der "leichteren" Version ohne Einleitung durch eine Orchesterexposition; ferner geht der zweite Satz nahtlos in den dritten über und beide sind thematisch mit dem ersten verknüpft. Obwohl das Konzert für Schumanns Frau Clara geschrieben wurde, ist es keineswegs ein Bravourstück, sondern greift eher zum Stil Mozarts zurück, der das Konzert als großformatige Kammermusik behandelte, in der das Klavier im Dialog mit einer Instrumentalgruppe agiert. Schumann komponierte sein Konzert in zwei Etappen: Der erste, 1841 vollendete Satz war eine eigenständige *Fantasie* in a-Moll, die verbleibenden zwei Sätze – zunächst das Finale, dann der langsame Satz – entstanden vier Jahre später. Im *Allegro-affettuoso*-Kopfsatz sind die Sonaten- und Variationsform in einzigartiger Verschmelzung verflochten. Unmittelbar nach den schwungvollen Abwärtsakkorden

des Klaviers erklingt in der Oboe das vielfach umgearbeitete Hauptthema: einmal als kontrastierendes Nebenthema, dann als Melodie einer scheinbar unabhängigen, langsameren *Andante-espressivo*-Episode an der Stelle, die normalerweise die Durchführung eröffnet; es erklingt ebenfalls als die eigentliche Durchführung, und nach der Reprise und der Solokadenz als flotter Marsch, der den Satz zu Ende führt. Auch bei der Vollendung des Konzerts ließ Schumann dieses vielfach veränderte Motiv nicht außer Acht. Die Aufwärtsskala meldet sich im Dialog des Klaviers mit dem Orchester zu Beginn und am Ende des zweiten Satzes, ein *Andante-grazioso*-Intermezzo in F-Dur mit einer blühenden Cellomelodie im Mittelteil. Die erste, abfallende Phrase wird in der Überleitung vom zweiten zum dritten Satz kurz vom Klavier und den Holzbläsern angespielt. Schließlich taucht der Umriss des Hauptthemas im A-Dur-Finale in lebhaft drängendem Dreierhythmus wieder auf, überlagert von einem prägnanten Nebenthema mit schelmischen Synkopen.

Edward Griegs einziges Klavierkonzert, das größte Orchesterwerk seines späteren Schaffens, entstand 1868 während eines Sommeraufenthalts in Dänemark; er dirigierte es häufig oder spielte selbst die

Solopartie und feilte daran bis an sein Lebensende, vor allem in Bezug auf die Orchestrierung. Das Werk scheint sich an dem Konzert von Schumann zu orientieren, zum einen in der Tonart a-Moll und zum anderen in der formellen Struktur – ein Kopfsatz ohne die übliche lange Exposition im Orchester und ein langsamer Satz, der unmittelbar in das Finale übergeht. Sogar die ersten Takte entsprechen seinem Vorgänger, denn der schwungvollen Einleitung folgt eine Melodie in der Oboe. Allerdings ist Grieg im Kopfsatz großzügiger in seinem Einfallsreichtum kontrastierender Elemente, darunter das Nebenthema, eine expressive Melodie der Celli. Das Element, das dem Satz Geschlossenheit verleiht, ist nicht das Hauptthema, sondern das Motiv der ersten Takte, dessen Abwärtsphrase an die Volksmusik von Griegs norwegischer Heimat anklingt; es leitet die Durchführung ein und beschließt den Satz nach der Reprise und der großen Kadenz. Hinter perlenden Figurationen des Klaviers verborgen, taucht dieses Motiv auch im Mittelteil des langsamen Satzes in Des-Dur auf, den ein zarter erster Abschnitt und eine energische Reprise rahmen. Einer kurzen Überleitung folgt das Rondo-Finale im Rhythmus des norwegischen Volkstanzes

“Halling” mit einem langsameren lyrischen Mittelabschnitt, in dem die Soloflöte ein neues Thema anstimmt. In der Doppelcoda wird aus dem 2/4-Takt des Halling ein anderer norwegischer Tanz, der “Springdans” im 3/4-Takt; das Flöten Thema wird durch eine prägnante, modal verminderte Septime umgestaltet und führt das Konzert zu seinem grandiosen Abschluss.

Camille Saint-Saëns war der erste bedeutende französische Komponist, der sich mit Konzerten befasste; die fünf Klavierwerke waren unter anderem als Bravourstücke für seine eigene Virtuosität bestimmt. Am bekanntesten ist das zweite Klavierkonzert in g-Moll, das im Frühjahr 1868, also kurz vor dem Klavierkonzert von Grieg, in weniger als drei Wochen entstand – vermutlich nach jahrelangem Heranreifen. Das Werk ist in drei Sätze gegliedert, die aber infolge der unkonventionell zunehmenden Temposteigerung völlig von der klassischen Tradition abweichen. Der erste Satz ist zwar der längste, wirkt aber eher wie ein Präludium. Das Klaviersolo, das ihn eröffnet, ist ganz im Stil einer Fantasie von Bach und hatte laut Saint-Saëns seinen Ursprung in einer Orgel Improvisation. Es folgt eine kräftige, quasi-barocke Orchestereinleitung, danach eine solistische Melodie, die der

Komponist eingeständenermaßen bei seinem Schüler Gabriel Fauré entliehen hatte; ein neuer Abschnitt beginnt mit schillerndem Figurenwerk à la Chopin, dann führt ein gewaltiges *Accelerando* zum “Fauré-Thema” zurück. Einer als Durchführung fungierenden Kadenz folgt das Thema des Orchesters und beschließt den ersten Satz. Der zweite ist ein Sonatenrondo, ein tänzelndes Scherzo in Es-Dur mit einem regelgerechten Nebenthema, eine gefällige Melodie mit wiegender Begleitung und einer Durchführung in der Mitte. Das KopftHEMA des Finale ist eine wirbelnde Tarantella, das Nebenthema bringt markante Oktaventriller; in der Durchführung laufen sie einander den Rang ab, aber in der Coda behält die Tarantella fast gänzlich die Oberhand. Trotz der Molltonarten ist dieser Satz vom hektischen Glanz des *Deuxième Empire* angehaucht und bestätigt die scherzhafte Bemerkung, dass dieses Konzert mit Bach beginnt und mit Offenbach endet.

© 2009 Anthony Burton
Übersetzung: Gery Bramall

Howard Shelley: Die Interpretation dieser Konzerte

Seit ich mich als junger Teenager in das Klavierkonzert von Schumann verliebte,

macht mir ein Problem zu schaffen: Warum wird traditionsgemäß Takt 4 des ersten Satzes, *Allegro affettuoso*, geradezu zum *Andante* verlangsamt, obwohl in der Partitur weder *ritenuto* noch ein anderes neues Tempo vorgeschrieben ist? Gewiss wirkt hier die berühmte, zunächst im Orchester und dann sofort vom Solisten gespielte Melodie sehr schön und überzeugend, wenn sie langsamer vorgetragen wird. Allerdings scheinen mir die darauffolgenden Phrasen in diesem Tempo nicht ganz stimmig, denn wenn das nächste Orchestertutti zur Euphorie der Eröffnung zurückkehren soll, was ich für angebracht halte, ist ein beträchtliches, ebenfalls nicht vorgezeichnetes *accelerando* erforderlich.

In Schumanns Manuskript und in so gut wie allen Editionen dieses Konzerts ist die Metronombezeichnung fast durchweg “halbe Note = 84”; allein im *Andante-esspressivo*-Mittelteil des Satzes verlangsamt sich das Tempo auf “punktierte halbe Note = 72”. Das sind erstaunlich schnelle Grundtempi. Natürlich kann man die Metronomangaben und ihre echte Bedeutung anzweifeln; allerdings muss man in Betracht ziehen, dass Schumanns Gattin Clara, die starken Anteil am Entstehen des Konzerts hatte, es uraufführte, häufig spielte und die Gesamtausgabe edierte, diese Tempobezeichnungen nie

änderte, obwohl sie bei anderen Werken die Vorschriften ihres Ehemanns erheblich und ganz ungeniert überarbeitete.

Allerdings sind es nicht nur die Tempobezeichnungen, die bei mir die Frage aufwerfen, ob diese Musik nicht fieberhaft vorwärts drängen sollte, sondern auch die zahlreichen Artikulationszeichen. So weisen im Hauptthema die akzentuierte erste Note, das plötzliche kleine Crescendo zum *Sforzando*, die kurzen Bindebögen, Semistaccati und Synkopen meines Erachtens auf eine unruhige, leidenschaftliche Expressivität hin. In den darauffolgenden Phrasen hätte Schumann beispielsweise die Begleitfiguration des Klaviers ohne Weiteres in warme Sextolen kleiden können; statt dessen entschied er sich für etwas kantige Quintolen, die in einem langsamen Tempo nicht angenehm liegen, hingegen in einem schnelleren, erregten Tempo durchaus stimmig sind. Darüber hinaus versah er in Takt 48 jeden zweiten Takteil mit Staccati, eine Vorgabe, die bei einem gedehnten Tempo recht schwer zu erfüllen ist. Man fragt sich auch, ob er bei der Version des *Andante espressivo* ein so schnelles Tempo vorgeschrieben hätte, wenn ihm für das Eröffnungsthema wirklich ein langsames Tempo vorgeschwebt wäre.

Ähnlich verhält es sich im zweiten Satz von Schumanns Konzert: eine erstaunlich rasche Metronomangabe, die vielleicht auf ungewohnt leichtere lyrische Klänge deutet, vor allem in der großen Cello-Melodie. Auch der Kopfsatz des zweiten Klavierkonzerts von Saint-Saëns wird häufig halb so schnell gespielt wie vorgeschrieben. Über das Klavierkonzert von Grieg steht uns glücklicherweise der aufschlussreiche Bericht zur Verfügung, den Percy Grainger nach seinen Diskussionen mit dem Komponisten verfasste. Ich bin zwar nicht von der Notwendigkeit seiner Retuschen gewisser Passagen überzeugt, doch Graingers Schilderung von Griegs eigenem Klavierspiel ist faszinierend: So habe er im letzten Satz den Mittelabschnitt in F-Dur mit rastloser, geradezu fieberhafter Emotion interpretiert. Ferner wies er darauf hin, dass Grieg im Allgemeinen sein Konzert schneller spielte als andere Pianisten.

Auf diesen Überlegungen basieren meine Interpretationen in der vorliegenden CD. Das Dirigat eines überaus sensitiven Orchesters vom Klavier aus ermöglichte mir zudem, meine Vorstellungen frei zu realisieren.

© 2009 Howard Shelley
Übersetzung: Gery Bramall

14

Als einziges Ensemble in Großbritannien hat das **Orchestra of Opera North** eine ganzjährige Doppelaufgabe in Opernhaus und Konzertsaal. Es hat maßgeblich Anteil an den wichtigen Konzertreihen in Nordengland und konzertiert mit zahlreichen internationalen Gastdirigenten und Solisten. Im Rahmen der Leeds International Concert Season führt das Orchester regelmäßig berühmte Werke aus dem sinfonischen Repertoire auf und gibt eine Reihe von Galakonzerten. Außerdem fungiert es als Hausorchester für den Dirigentenwettbewerb von Leeds. Das Orchester hat im Ausland gastiert (Teatro del Liceu Barcelona, Monaco Dance Forum und Ravenna Festival), und ist bei Festspielen für zeitgenössische Musik in Wien und Straßburg aufgetreten. Den britischen Konzertgängern ist das Orchester durch seine Auftritte in Sadler's Wells London, bei den BBC Proms, im South Bank Centre London und beim Hampton Court Festival ein Begriff. Innerhalb des Orchesters haben sich einige hervorragende Kammerensembles gebildet, die ebenfalls regelmäßig über die Region hinaus konzertieren.

Die Musiker des Orchestra of Opera North teilen ein starkes Engagement für die Musikvermittlung, sowohl

kollektiv als auch in Zusammenarbeit mit Opera North Education. Viele der Spieler sind hervorragende Pädagogen, die auch verschiedentlich Lehraufträge am Royal Northern College of Music und an Universitäten in ganz Großbritannien erfüllen.

Als Pianist, Dirigent und Schallplattenkünstler erfreut sich **Howard Shelley** seit seinem begeistert aufgenommenen Londoner Debüt 1971 einer hochechfolgreichen Karriere. Jahr für Jahr tritt er mit berühmten Orchestern in den großen Konzertsälen der Welt auf. Häufig wirkt er dabei in der Doppelrolle von Dirigent und Solist. Man verbindet seinen Namen besonders mit der Musik Rachmaninows, dessen Soloklavierwerke, Konzerte und Lieder er in kompletten Zyklen aufgeführt und eingespielt hat. Seine insgesamt über

einshundert Schallplattenaufnahmen haben außergewöhnliche Anerkennung gefunden. Er ist in mehreren Fernsehdokumentationen aufgetreten, darunter *Mother Goose*, ein Dokumentarfilm über Ravel, der bei den New York Festivals Awards eine Goldmedaille erhielt. Neben den Londoner Orchestern hat er viele andere Orchester im In- und Ausland dirigiert, u.a. die Philharmoniker von Hongkong, Neapel und Mexiko-City sowie die Sinfoniker von Singapur, Seattle, München, Melbourne, Westaustralien und Tasmanien. Viele Jahre lang war Howard Shelley Hauptgastdirigent der London Mozart Players. 1994 wurde er von Prinz Charles zum Honorary Fellow des Royal College of Music ernannt, und 2009 erhielt er in Anerkennung seines Beitrags zum Musikleben den britischen Verdienstorden OBE.

15

Schumann / Grieg / Saint-Saëns: Concertos pour piano

À l'ère romantique, le titre de concerto embrassait diverses conceptions de cette forme. D'une part, le concerto de grande envergure, dans la tradition créée par Mozart et Beethoven et perpétuée notamment par Brahms, comportait trois mouvements indépendants avec, dans le premier (le plus long), une exposition orchestrale initiale substantielle. À l'inverse, le concerto de moindre envergure ou "pièce de concert", élaboré par Spohr et Weber et adopté par Mendelssohn, était dépourvu de cette grande exposition orchestrale et ses mouvements s'enchaînaient sous forme de séquence continue. On faisait, aussi, une distinction entre les concertos écrits par des virtuoses à leur propre usage, avec un accompagnement léger et cherchant à valoriser le soliste, et ceux qui intégraient conjointement le soliste et l'orchestre dans le développement "symphonique" de leur matériel. Mais, naturellement, ces distinctions n'étaient pas absolues: beaucoup d'œuvres alliaient des éléments du concerto classique et de la pièce de concert, et aucun concerto n'était totalement dépourvu de la virtuosité qui est au cœur du genre.

16

Le seul concerto pour piano complet de **Robert Schumann** s'apparente au type le plus léger: il ne comporte pas d'exposition orchestrale initiale; le deuxième et le troisième mouvements s'enchaînent et comportent un lien thématique avec le premier: et bien qu'il ait été écrit pour une virtuose, la femme de Schumann, Clara, c'est loin d'être une pièce destinée à exhiber la virtuosité du soliste; il s'apparente, plutôt, à la conception mozartienne du concerto, de la musique de chambre poussée à l'extrême où le piano engage souvent un dialogue avec une partie de l'orchestre ou un soliste. Ce concerto fut composé en deux phases: le premier mouvement fut achevé en 1841, sous la forme d'une Fantaisie en la mineur indépendante; les deux mouvements restants – tout d'abord le finale, puis le mouvement lent – furent ajoutés quatre ans plus tard. Le mouvement initial, "vif et tendre", est un assemblage unique de forme sonate et de forme variations. Son thème principal, joué par le hautbois juste après les appels initiaux du piano, revient dans de nombreuses transformations: sous forme de second sujet contrasté;

sous forme de mélodie d'un épisode plus lent apparemment indépendant, marqué *Andante espressivo*, qui se situe à l'endroit où commence normalement le développement; sous forme de l'idée passionnée qui conduit le développement lui-même; et – après la réexposition et une cadence du soliste – sous forme d'un air de marche animé qui mène le mouvement à sa conclusion. Schumann n'oublia pas non plus cette idée changeante lorsqu'il acheva le concerto. Sa gamme ascendante peut se retrouver dans le dialogue entre le piano et l'orchestre qui constitue les sections externes du "gracieux" *Intermezzo* en fa majeur, entourant une section centrale avec une mélodie de violoncelle qui s'élève vers les cieux. Sa première phrase descendante est brièvement rappelée par les instruments à vent et le piano dans la transition entre les deux mouvements ajoutés. Et ses grandes lignes reviennent dans le thème principal du finale en la majeur, mouvement enjoué à trois temps qui ne cesse d'aller de l'avant, interrompu dans une idée subsidiaire importante par des syncopes moqueuses.

Edvard Grieg composa son unique Concerto pour piano, l'œuvre concertante la plus longue de sa maturité, au cours de vacances au Danemark durant l'été 1868. Il le joua et le dirigea souvent, et il y apporta des

révisions jusqu'à la fin de sa vie; ces révisions concernent essentiellement des détails d'orchestration. Ce concerto semble modelé sur celui de Schumann, non seulement dans sa tonalité de la mineur, mais encore dans son profil formel, puisque le premier mouvement est dépourvu d'une longue exposition orchestrale et que le mouvement lent mène au finale sans interruption. Le début de l'œuvre correspond même étroitement à celui de Schumann, avec des appels au piano qui introduisent une mélodie menée par le hautbois. Mais, dans le premier mouvement, Grieg invente un matériel contrasté plus généreux, avec une mélodie expressive confiée au violoncelle en guise de second sujet. Son élément unificateur n'est pas le premier thème mais les appels du début, avec sa phrase descendante initiale qui puise ses racines dans la musique traditionnelle de la Norvège natale de Grieg; celle-ci revient pour lancer le développement et aussi – après la réexposition et une longue cadence – pour conclure le mouvement. Le même thème, déguisé par une figuration perlée au piano, apparaît aussi dans la section centrale du mouvement lent en ré bémol majeur, entre une section initiale feutrée et une reprise énergique. Après un petit passage de transition, le rondo final adopte le rythme de la danse traditionnelle

17

norvégienne appelée “halling”, mais il comporte un épisode central, introduit par la flûte, qui est plus lent et plus lyrique. Il y a une double coda, dans laquelle le rythme à 2/4 du “halling” se métamorphose en un rythme à 3/4 d’une autre danse norvégienne, la “springdans”; la mélodie de la flûte est ensuite transformée (avec une frappante septième modale bémolisée) pour donner au concerto une conclusion grandiose en la majeur.

Camille Saint-Saëns fut le premier grand compositeur français à écrire des concertos, notamment cinq concertos pour piano qui furent conçus en partie pour mettre en valeur sa propre virtuosité. Le plus célèbre d’entre eux est le Concerto no 2 en sol mineur qui, sans doute après des années de maturation, fut composé en moins de trois semaines, au printemps 1868 (peu avant le concerto de Grieg). L’œuvre se compose de trois mouvements séparés, mais dans une succession précipitée si peu conventionnelle qu’il se situe complètement en dehors de la tradition classique. Le premier d’entre eux, bien que ce soit le plus long, donne l’impression d’être un prélude. Il commence par un solo pianistique à la manière d’une fantaisie de Bach qui, selon Saint-Saëns, tirait son origine d’une improvisation à l’orgue. Après une puissante entrée orchestrale qui fait allusion

au style baroque, le soliste expose une mélodie que Saint-Saëns emprunta à un exercice de son élève Gabriel Fauré; une nouvelle section commence avec une figuration chatoyante dans le style de Chopin, avant de subir une forte accélération qui amène, à nouveau, au thème de Fauré. Le mouvement s’achève sur une cadence qui sert de développement et sur un retour final de la puissante exposition orchestrale. Le deuxième mouvement, en mi bémol majeur, est un scherzo d’une légèreté dansante, en forme de rondo de sonate – c’est-à-dire avec l’habituel second sujet, une mélodie fluide sur un accompagnement oscillant, et un épisode central de développement. Le finale présente un premier thème tourbillonnant comparable à une tarentelle, et un second sujet en trilles sévères à l’octave; les deux s’affrontent dans le développement central mais, dans la coda, c’est la tarentelle qui l’emporte presque complètement. Malgré ses tonalités mineures, ce mouvement possède un brillant très intense qui correspond au Second Empire de Napoléon III – justifiant la seconde partie d’un vieux jeu de mot selon lequel ce concerto “commence avec Bach et s’achève avec Offenbach”.

© 2009 Anthony Burton
Traduction: Marie-Stella Pâris

Howard Shelley: Note sur l’interprétation de ces concertos

Depuis que je suis tombé amoureux du Concerto pour piano de Schumann, alors que j’avais une dizaine d’années, je suis toujours intrigué et un peu déconcerté par la tradition qui consiste à ralentir la quatrième mesure du premier mouvement *Allegro affettuoso* pour en arriver, en réalité, à quelque chose qui n’est guère plus qu’un *Andante*, alors que rien sur la partition n’indique le moindre *ritenuto* ou changement de tempo. À cet endroit, la célèbre mélodie, exposée tout d’abord à l’orchestre et immédiatement reprise par le piano seul, est évidemment très belle et convaincante dans un tempo plus lent. Mais, pour moi, les phrases suivantes ne sont pas confortables à ce tempo et un très grand *accelerando* (qui n’est pas non plus indiqué) est nécessaire pour que le *tutti* orchestral suivant revienne, comme ce doit être le cas à mon avis, à la fièvre des appels initiaux.

Presque toutes les éditions de cette œuvre comportent une indication métronomique de 84 à la blanche, qui figure sur le manuscrit de Schumann et qui ne descend qu’à 72 à la blanche pointée pour la section *Andante espressivo* centrale. Ce sont des tempos de base extraordinairement rapides. On peut mettre en doute les indications métronomiques

et leur réelle valeur; mais il faut noter que la femme de Schumann, Clara, qui a été étroitement impliquée dans la création du concerto et qui l’a non seulement créé et en a donné de nombreuses exécutions, mais l’a aussi édité pour l’édition complète des œuvres de Schumann, n’a jamais jugé utile de changer ces indications, alors que, pour d’autres œuvres, elle a considérablement rectifié, et avec le plus grand bonheur, les indications métronomiques de son mari.

Toutefois, ce ne sont pas seulement les indications métronomiques qui m’amènent toujours à me demander si cette musique pourrait être plus mouvementée, plus fébrile, mais aussi les indications d’articulation d’une grande partie du matériel. Dans le premier thème, par exemple, la première note accentuée, le petit crescendo soudain à *sforzando*, les courtes liaisons, les demi-staccatos et les syncopes me suggèrent une expressivité troublée et passionnée. Dans les phrases suivantes, où Schumann aurait facilement pu écrire un chaleureux sextolet dans la figuration de l’accompagnement pianistique, il opte pour un quintolet légèrement anguleux, inconfortable à un tempo plus lent mais très logique dans un tempo plus rapide, plus agité. Ensuite, à la mesure 48, il marque un temps sur deux avec

des staccatos – indication qu’il est difficile de respecter dans un tempo plus large. Et s’il avait voulu que le thème initial soit lent, on peut se demander s’il aurait admis qu’il porte une indication métronomique si rapide, lorsqu’il revient dans l’*Andante espressivo*.

Des questions analogues se posent à propos du deuxième mouvement du concerto de Schumann – une indication métronomique très rapide, suggérant peut-être un lyrisme plus léger que ce à quoi nous sommes parfois habitués, surtout dans la grande mélodie de violoncelle – et aussi dans le premier mouvement du Concerto no 2 de Saint-Saëns, qui est souvent pris à environ la moitié du tempo marqué. Quant au Concerto de Grieg, nous avons la chance de disposer des notes détaillées et très instructives de Percy Grainger sur cette pièce, car il en a parlé avec le compositeur; et, si je ne suis pas convaincu de l’utilité des divers passages réécrits par Grainger, je trouve vraiment fascinante sa description de la manière dont jouait Grieg: par exemple, en ce qui concerne la section centrale en fa majeur du dernier mouvement que, selon Grainger, Grieg jouait avec une émotion agitée, presque fiévreuse. Ailleurs, il souligne que les tempos de Grieg étaient généralement plus rapides que ceux des autres interprètes qui ont joué cette œuvre.

Voici, donc, quelques considérations qui ont abouti aux interprétations présentées dans cet enregistrement. Et le fait de diriger un orchestre très réceptif depuis le clavier m’a également autorisé une grande liberté dans la réalisation de mes idées.

© 2009 Howard Shelley

Traduction: Marie-Stella Pâris

L’**Orchestra of Opera North** est le seul ensemble du Royaume-Uni à travailler toute l’année à l’opéra et en concert. Il joue un rôle important dans la plus grande série de concerts du nord de l’Angleterre et se produit avec de nombreux solistes et chefs internationaux. Dans le cadre des liens solides forgés avec la Saison de concerts internationaux de Leeds, l’ensemble interprète régulièrement les grandes œuvres du répertoire symphonique et participe à des concerts de gala. C’est également l’ensemble résident du Concours de direction de Leeds. L’Orchestre renferme en son sein plusieurs ensembles de chambre de qualité qui se produisent régulièrement dans la région et au delà. L’Orchestre a fait des tournées à l’étranger au Teatro del Liceu à Barcelone, au Forum de danse de Monaco et au Festival de Ravenne en Italia, et a joué dans le cadre des Festivals de musique contemporaine de Vienne

et Strasbourg. Au Royaume-Uni, l’ensemble se produit fréquemment à Londres, à Sadler’s Wells, dans le cadre des Promenade Concerts de la BBC, dans les salles de la South Bank et au Festival de Hampton Court.

Les musiciens de l’Orchestra of Opera North prennent au sérieux leur rôle éducatif et communautaire, à la fois collectivement et en collaboration avec Opera North Education. Beaucoup sont d’excellents professeurs et plusieurs d’entre eux enseignent au Royal Northern College of Music et dans les universités du Royaume-Uni.

Howard Shelley mène une brillante carrière de pianiste et de chef d’orchestre depuis ses débuts acclamés à Londres en 1971. Il se produit chaque saison avec des orchestres renommés dans les plus grandes salles de concert du monde entier. La plupart de ses activités présentes l’amènent à se produire en soliste et comme chef. Étroitement associé à la musique de Rachmaninov, il a joué et enregistré des cycles complets qui ont été primés de ses œuvres pour piano seul, ses concertos et ses mélodies. Il a réalisé plus

de cent enregistrements commerciaux qui ont tous suscité des éloges exceptionnels. Il figure dans plusieurs documentaires télévisés, notamment *Mother Goose* (Ma Mère l’oye) consacré à Ravel, qui a obtenu une médaille d’or décernée par le New York Festivals Awards. Comme chef d’orchestre, il a travaillé avec tous les orchestres londoniens et de nombreuses formations en Grande-Bretagne et à l’étranger, notamment avec la Philharmonie de Hong Kong, l’Orchestre symphonique de Singapour, le Seattle Symphony, les orchestres philharmoniques de Naples et Mexico, l’Orchestre symphonique de Munich, le Melbourne Symphony, le West Australian Symphony et l’Orchestre symphonique de Tasmanie. Au cours de sa longue association avec les London Mozart Players, Howard Shelley a été leur chef principal invité pendant une longue période. Le prince de Galles a conféré à Howard Shelley le titre de membre honoraire du Royal College of Music de Londres en 1994, et en 2009 il a été nommé Officier de l’Ordre de l’Empire britannique (OBE) pour ses services rendus à la musique classique.



© Douglas Scarfe

Howard Shelley at the recording session

You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at sevill@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

Chandos 24-bit recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Recording producer Rachel Smith

Sound engineer Ralph Couzens

Assistant engineer Jonathan Cooper

Editor Rachel Smith

A& R administrator Mary McCarthy

Recording venue Victoria Hall, Leeds Town Hall; 4 & 5 July 2008

Front cover Photograph of Howard Shelley by Eric Richmond

Back cover Photograph of Howard Shelley on session by Douglas Scarfe

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative

Booklet editor Elizabeth Long

© 2009 Chandos Records Ltd

© 2009 Chandos Records Ltd

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

Printed in the EU

SCHUMANN • GRIEG • SAINT-SAËNS: PIANO CONCERTOS – ONO/Shelley

CHANDOS
CHAN 10509

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10509

	Robert Schumann (1810 – 1856)	
	Piano Concerto in A minor, Op. 54 (1841 – 45)	28:02
	in a-Moll • en la mineur	
<input type="checkbox"/>	I Allegro affettuoso	12:57
<input type="checkbox"/>	II Intermezzo. Andantino grazioso –	4:42
<input type="checkbox"/>	III Allegro vivace	10:23
	Edvard Grieg (1843 – 1907)	
	Piano Concerto in A minor, Op. 16 (1868, rev. 1907)	28:33
	in a-Moll • en la mineur	
<input type="checkbox"/>	I Allegro molto moderato	11:56
<input type="checkbox"/>	II Adagio –	6:24
<input type="checkbox"/>	III Allegro moderato molto e marcato	10:11
	Camille Saint-Saëns (1835 – 1921)	
	Piano Concerto No. 2 in G minor, Op. 22 (1868)	22:25
	in g-Moll • en sol mineur	
<input type="checkbox"/>	I Andante sostenuto	9:59
<input type="checkbox"/>	II Allegro scherzando	5:48
<input type="checkbox"/>	III Presto	6:36
	TT	79:00

Orchestra of Opera North

David Greed *leader*

Howard Shelley *soloist / conductor*

Orchestra of
Opera North

© 2009 Chandos Records Ltd © 2009 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

SCHUMANN • GRIEG • SAINT-SAËNS: PIANO CONCERTOS – ONO/Shelley

CHANDOS
CHAN 10509