



CHAN 10415

premiere recordings

CHANDOS

HUMMEL

Ballet music from

Sappho von Mitilene
Das Zauberschloß

Twelve Waltzes and Coda

London Mozart Players
Howard Shelley





Lebrecht Music & Arts Picture Library

Johann Nepomuk Hummel

Johann Nepomuk Hummel (1778–1837)

premiere recordings

Ballet Suite 'Sappho von Mitilene', Op. 68

46:48

- | | | |
|----|--|------|
| 1 | Overture. Andante – Allegro molto | 6:14 |
| 2 | 1 Andante maestoso – Allegro moderato | 2:48 |
| 3 | 2 Opfer. Larghetto | 1:52 |
| 4 | 3 Solo di Mme Viganò. Adagio ma non troppo – Allegro con fuoco | 6:03 |
| 5 | 4 Andante grazioso | 1:13 |
| 6 | 5 Allegretto | 4:11 |
| 7 | 6 Marcia con moto – Allegretto | 3:41 |
| 8 | 7 Larghetto sostenuto assai – Allegro vivace | 5:14 |
| 9 | 8 Pastorale. Allegro vivo | 2:45 |
| 10 | 9 Andante maestoso – Poco allegretto – Tempo d'Écossaise | 4:29 |
| 11 | 10 Andante con moto – Allegro vivace 'la furia' | 4:15 |
| 12 | Finale. Larghetto e cantabile – Allegretto | 3:58 |

Ballet Suite 'Das Zauberschloß'

19:13

(The Magic Castle)

Largo – Allegro vivace – Andante – Allegro molto – Lento
Allegro con spirito – Allegro vivace – Andante grazioso –
Allegro assai



Hummel: Ballet Music

Twelve Waltzes and Coda

14	No. 1	9:38
15	No. 2	0:46
16	No. 3	0:38
17	No. 4	0:37
18	No. 5	0:35
19	No. 6	0:36
20	No. 7	0:21
21	No. 8	0:21
22	No. 9	0:44
23	No. 10	0:41
24	No. 11	0:31
25	No. 12	0:29
26	Coda	0:37
		2:36

TT 75:39

London Mozart Players

Howard Shelley piano/director

The case of Hummel is sadly typical of that of many early nineteenth-century composers. Accorded the greatest respect as composer and performer and showered with gifts and honours for most of his life, Hummel fell into near-oblivion soon after his death, his music rarely heard apart from representations in conservatory curricula. Happily, he and others like him are now beginning to enjoy the popularity they deserve. A most versatile composer, his output embraces all genres with the significant exception of the symphony – unsurprising, perhaps, in view of Beethoven’s ongoing contribution; compare Brahms’ reticence in embarking on his own first essay in the form.

Born in what is now Bratislava, capital of Slovakia, in 1778, the Hummels moved to Vienna where Mozart, impressed by the eight-year-old prodigy, apparently took him as a live-in pupil for two years, treating him like a son. He also advised Hummel’s father to take the boy on a concert-tour, and the pair left at the end of 1788, taking in, among other cities, Prague, Dresden, Berlin, Hamburg and Copenhagen. After visiting

Edinburgh, Durham and Cambridge, they settled in London, a city always open to foreign musicians in spite of its not-so-latent xenophobia. During Hummel’s two years there, he met Haydn, Pleyel and Clementi (with whom he probably had lessons) and published his Opp 1 and 2, each containing three sets of variations on popular and folk tunes. His autograph score is signed ‘Master Hummel from Vienna, only Twelve years of age’ although, in time-honoured fashion with child prodigies, the published score claims that he was eleven!

Travelling home via The Hague, Amsterdam, Bonn, Frankfurt am Main and Linz, Hummel embarked on a decade of study with that Viennese teaching triumvirate responsible for training so many composers, Haydn, Albrechtsberger and Salieri, and in 1804, Haydn paid the young man the ultimate compliment in recommending him for the post which he himself was vacating, that of Kapellmeister to Prince Nikolaus Esterházy at Eisenstadt. Haydn kept the actual title (with a salary) until the end of his life and his protégé received the slightly less



prestigious title of Konzertmeister. After seven years, Hummel was back in Vienna, where he married the well-known singer Elisabeth Röckel (whose admirers included Beethoven, for more than musical reasons) and she encouraged him to return to the concert platform, where he enjoyed great success. After three unfulfilling years as Kapellmeister in Stuttgart (1813–16), he was appointed grand-ducal Kapellmeister at Weimar in 1819, joining a distinguished line of composers, from J.S. Bach through Liszt and Richard Strauss. Hummel's post was roughly the equivalent of that held by Goethe, also in Weimar, and the two had much contact, through which the composer met many of Europe's leading intellectuals and artists. His contract was a congenial one, allowing him plenty of opportunity for concert tours. The Hummel family remained contentedly in Weimar until Johann Nepomuk's death in 1837.

The music on this CD shows a different side of the pianist-composer, that of dance composer. Vienna was well-known for its love – at times, mania – for the dance, and of course nurtured the waltz, of which more later. Hummel composed a number of ballets for the choreographer and dancer Giulio (or Giuglio) Viganò, son and brother,

respectively, of more famous choreographer-dancers Onorato and Salvatore; it was for the latter that Beethoven wrote his *Creatures of Prometheus*. The Viganòs were part of a dynasty which had important effects on the development of ballet in the nineteenth century.

Ballet Suite 'Sappho von Mitilene', Op. 68

Little is known of Sappho and much of that little is disputed. What is fairly certain is that she was born on the island of Lesbos around the seventh century BC and was famed for her beauty, her poetry and what commentators of earlier periods called her 'amorous disposition' which embraced women and men alike. Mitilene was the capital city of Lesbos where she lived. Of her great quantity of poetry only fragments survive, but they are sufficient to show her greatness and originality, her 'Sapphic verse' being admired for its freedom and licentiousness. She is reputed to have thrown herself from the cliffs of the island when her love for a young ferryman was not returned.

The circumstances of this music are almost as shrouded in mystery as its Classical protagonist. The basic plot and storyline have not survived, though there are tantalising clues in the little information

the manuscript gives us. The work was not published in its original scored form, but this was quite normal for the period, as full scores were extremely rare, orchestral pieces being disseminated as instrumental parts or, more commonly, in arrangements for piano and/or chamber groupings. The autograph manuscript is dated 11 September 1812 and there was at least one performance (at the Court Theatre in Vienna) which would have been soon after its composition. As was his habit, Hummel arranged the ballet for piano solo and published it as Op. 68 in a series of his own works for piano called *Répertoire de musique pour les dames*; it appeared in about 1814. Hummel adapted some of the music for a different ballet some ten years later, which suggests a short run for the original.

The piece was called *Ein Großes Heroisches Ballet* ('large' and 'heroic') with a large orchestra; its five acts would have made a very full evening even by the standards of the time, when concerts and other musical productions were much longer than today. The present suite begins with the overture, opening, surprisingly, with a pastoral section which is taken from a later movement in the ballet, a practice which, though par for the course in overtures of a decade or two later, was not frequent at

this time. It features a solo clarinet, the first of many such which highlight the solo woodwinds and horns, suggesting that the Imperial orchestra was well-endowed in these sections. A brief, faster section and a pause lead to the syncopated main melody of the movement, in a variant of sonata form. Act I begins with an *Andante maestoso* featuring the full orchestra that includes, as well as trumpets and timpani, one each of alto, tenor and bass trombones, adding their distinctive gravity to the proceedings. This solemn procession leads to a short, quicker section, and after a pause to an *Allegro moderato*, again with solo clarinet. No. 2 is headed 'Opfer' in the manuscript and stars two solo cellos; the whole piece is grave and religious, suggesting 'offering' as a translation of the heading rather than 'sacrifice'. No. 3, beginning *Adagio ma non troppo*, bears the instruction 'Solo di Mme Viganò', reminding us that all the members of that family married ballet dancers who performed regularly. The main aria-like melody is here played on another non-resident orchestral instrument, the cor anglais, and returns in varied form. A solo oboe plays a decorative passage before the cor anglais, not to be outdone, returns with a final, more decorated version and



the music changes to a sudden *Allegro con fuoco* with dramatic tremolando strings and diminished chords. (Madame Viganò must have had some stamina as this is a long and varied movement.) Some ancient Classical sources talk of a political coup on Lesbos in which the aristocrats were overthrown – temporarily, at least – and many of them exiled; this movement may well depict such an occurrence. In Hummel’s original score No. 4 was No. 10, the first number in the fourth act, but this light, gentle minuet for strings alone that asks to be danced to seems an unlikely introduction.

Act II begins with No. 5, an *Allegretto* with a sprightly tune on strings answered by solo oboe with bassoon interjections; the solo oboe remains in command when the music changes to a *pas de deux*. After a faster section there is a march which, with its skittish solo flute, suggests dressed-up children rather than the military.

No. 6 opens the third act and is another march (in D) with plenty of exposure for horns, trumpets and timpani, but this time more grown-up and ceremonial with a contrasting minor section in the relative (B) minor. The return of the march moves on to an *Allegretto* in G major. We seem to be in different terrain now and this feeling

is reinforced in the next section, No. 7, where there is a sense of open country: first with a mildly folk-like melody on solo horn with light string accompaniment; then with birdlike melodies on solo clarinet and, especially, solo flute, and in which the horn tries to participate. Although not quite concerto standard, this horn-writing must have given the player, with his natural (i.e. valveless) instrument, some tricky moments. When the music accelerates to *Allegro vivace*, the horn is further taxed with another folk-like tune, this time with a distinctly rustic cut; the movement finishes in a blaze of glory. We remain in the country for No. 8 (*Allegro vivo*) headed ‘Pastorale’ in C major, which begins with the music that opened the overture. This winds along like a lazy stream, although there are a couple of small cataracts on the way and it broadens out towards the end. In the following number (9) another dancer in the company is given his or her chance in a *pas seul*: it begins with a flourish, *Andante maestoso*, but settles into a more leisurely *Poco allegretto*, a medium-paced waltz, featuring solo oboe, clarinet and flute in conversation. The music becomes more agitated and a short cadenza on the oboe leads to an *écossaise*, a popular communal dance of the time with two beats to the bar

and a characteristic, fussy rhythm. This is in several episodes which would undoubtedly feature several aspiring solo dancers from the corps de ballet. The metre and a good deal of the feel of this *écossaise* carry over into No.10. It begins with a short section, *Andante con moto* in A flat major which, after cooling us into a false sense of security, suddenly erupts in an *Allegro vivace* marked ‘la furia’, a dance of the Furies common not only in ballets but also as a danced insertion in operas with Classical Greek or Roman libretti. This has all the expected ingredients, pounding rhythms and rushing semiquavers, together with the wide leaps characteristic of the supernatural demons it depicts, and is a fitting and exciting end to the ballet’s third act.

Act IV had originally opened with the minuet (not so-called) which forms No. 4 of this suite and the remainder is one single movement entitled ‘Finale’. It opens with a leisurely *Larghetto e cantabile* marked *pas de trois*, with strings accompanying a solo flute whose tune becomes more decorative until it becomes an unmeasured solo cadenza and changes from three to two time for an *Allegretto* where it has to share the limelight with other members of the woodwinds. The music increases in speed, spirit and rusticity before ending our suite emphatically. Hummel

goes on to write another act, complete with a chorus of male spirits from under the ground and ending with another dance of the Furies.

Ballet suite ‘Das Zauberschloß’

Unlike *Sappho*, this work was not published in any form and even less is known about it. There is no mention of a performance, although since it too was written for Viganò, it seems likely that it received at least one. The often strongly contrasting numbers which we saw in *Sappho* should remind us that ballet was a visual rather than a musical medium at this time, and variety and spectacle were its essence. The present work, *The Magic Castle*, is in a single multi-sectioned movement lasting some twenty minutes. Its time-span and character, as well as its subject-matter, suggest that it may have been a ballet for children, or perhaps a kind of entr’acte intended as light relief from a more serious work or works. It is a fantasy-ballet, the title suggesting a German folk-tale combining elements such as mysterious and timeless walls and turrets, armies and courtly life, with the ever-present Austro-German forests not too far away.

After a solemn opening of a few bars, perhaps suggesting the brooding immensity of an uninhabited ruin, birds awaken and a



series of distant trumpet fanfares are heard. Hummel's orchestra is unusually large, with two each of flutes, oboes, clarinets, bassoons and horns together with three trumpets, timpani and a percussion section of snare drum, cymbals and triangle; the percussion, however, are used sparingly and to good effect. The fanfare causes a tremor of fear in the strings and the process is repeated before the threat seems to have gone and the strings settle down to accompany a jaunty tune on solo clarinet, joined shortly by bassoon. A downward rush on the violins precipitates a loud unison passage which stalks along before it becomes calmer and the flute begins a tune which is again interrupted by the strings' agitation before the fanfare returns, leading to a series of build-ups ending on a pause on a loud unison G. An *Allegro vivace* ensues, sounding like riders approaching with a triumphal tune on the full orchestra; this is interrupted by mournful strains but the riders keep approaching, finally halting. After a short interlude we have what appears to be a set of courtly dances, the first in 6/8 time changing the key to a bright C major. After a series of similar episodes, the tempo changes to a more leisurely *Andante* and the feeling becomes distinctly archaic, even medieval,

with a measured, mournful dance mostly on strings but with woodwinds participating on occasion. The fanfare breaks in, this time accompanied by the extra percussion as well as the timpani, but the dancing goes on with a rustic tune followed by a similar, more old-fashioned one in A minor. Again, the fanfare appears several times, each time shorter than the previous and each time failing to make an impression on the dancers. A final, longer try still fails, but after a short return to the rustic style, the music changes to a slow, stately rendering of the then well-known tune 'La Follia' (or 'Folies d'espagnol') which, already centuries old and featuring in countless variation-sets during that time, is here subjected to Hummel's varying. It appears first on strings alone, then on oboe accompanied by a countermelody on violins, with all the strings playing quite a tricky pizzicato. A bassoon joins the oboe and the section comes to a decisive end. An *Allegro con spirito* follows, the key dropping a semitone from E minor to E flat major and, with a hint of tarantella rhythm, the music begins to gather pace; it finally subsides before being revived by a series of three downward-rushing scales on the violins. The final section begins in C major, *Allegro vivace*, with a more definite stab at

a tarantella (with cross-rhythms) which is in turn interrupted by a predecessor of the waltz, the more leisurely Austrian *Ländler*, highlighting the woodwind soloists. However, the faster, more Italianate strain takes over, *Allegro assai*, and ends the ballet with clearly-punctuating chords.

Twelve Waltzes and Coda

The great popularity of public (or semi-public) dancing in the German-speaking lands (especially, of course, Vienna) was a good source of revenue and advertisement for composers of the period – a period, it must be remembered, in which popular and art music had not quite separated out into the more watertight categories of later times. Even the greatest composers contributed: it was Mozart's only duty during the last four years of his life as imperial Kammermusicus (Chamber-musician), providing posterity with some of its happiest and greatest dance-music. The popularity grew during the last twenty years of the eighteenth century and the social liberality of the then emperor, Joseph II, opened up public dancing to all levels of society. Every major city had at least one public dance-hall often, as in the case of the Redoutensaal in Vienna, doubling up as a concert-venue. Indeed, Beethoven's first

orchestral work after moving to Vienna was a set of dances for this very venue. When the sumptuous Apollo Saal – with its five great, pillared dance-halls with crystal chandeliers and mirrored walls, together with a couple of dozen rococo-styled drawing rooms, three glass-domed gardens with waterfalls and swans and thirteen kitchens – was opened in 1808, the young Hummel was chosen to write the dances for the opening night. Thus, by 1817, the date of this set, he was a seasoned dance-composer. An interesting feature of the orchestration here harks back to the basic popular dance-band of the time, consisting basically of two violins and bass with whatever other instruments were available: this orchestra's string section contains no violas, only two violins and the cello doubling the basses' line at the octave. Earlier public dances would be based around the *Contretanz* (a corruption of the English 'country-dance') which was very popular during the previous century, and the various dances covered by the term *Deutsche* or German dance, folk dances of a very vigorous nature often involving stamping and twirling the partner around dangerously. These included dances such as the *Ländler*, *Spinner* and *Dreher* associated with the inns in the Viennese woods and



suburbs. They all shared two features which would persist when the term ‘waltz’ would be used to lump them all together: most of them had three beats to the bar, and they involved close body-contact between the dancers – unheard-of in polite society. This diversity in waltz-types can be heard in the present set in E flat, which remained unpublished, except for four of its numbers which appeared in piano arrangements.

The suite is one of several of which the dancers’ evening would be comprised. The opening, with its stern trumpets, is a call to get ready but also harks back to the days when the first dance would be the minuet, the favoured dance of aristocratic society. This impression is soon dispelled by the dance itself, with solo clarinet giving a very Alpine-sounding melody in arpeggios. The second half reverts to something more stately and the whole does suggest that mingling of social ranks mentioned above. All these dances follow the same form, a first section which is repeated, and a second section which may be contrasting (as here) but which ends with the opening section; this is also repeated. Woodwind are prominent in the second dance also, and the third is more ceremonial. No. 4 has a very Viennese cut to it, and we are

back to pomp and circumstance in the fifth with horns, trumpets and drums thundering out the beats. No. 6 is a very good example of the *Ländler*, one of the waltz’s country cousins with its gentle syncopations which reinforce rather than disrupt the beat and the ‘snap’ rhythm at the ends of the sections. We remain in the country for No. 7 with the solo clarinets sounding like a shepherd’s pipe. No. 8 comes as a shock, an *Alla Turca*, testifying to the enduring popularity of all things Turkish during the period – fashions, coffee and what was thought to be Turkish music. The characteristics associated with this are in evidence here – a simple repetitive rhythm, simple harmonies, brass instruments and piccolo and an expanded percussion section, in this case including Turkish drums, cymbals and triangle. The ninth waltz brings us a little closer to home, a waltz of a very popular Swiss type with yodeling; this persists in No. 10, which features a pedal (drone) bass at the beginning. The penultimate waltz is again ceremonial with full orchestra (but no Turkish percussion) and the last is another *Ländler*. Although the basic beat persists in the Coda, it was probably intended to be listened to rather than danced to. It is an extended piece in which the full orchestra (including Turkish percussion but not

piccolo) is shown to advantage and makes a rousing climax to an interesting insight into the public dance-scene of the period.

© 2007 Derek Carew

Regarded as one of Europe’s finest chamber orchestras, the **London Mozart Players** are renowned internationally for the quality of their performances, particularly of the core classical repertoire.

Founded in 1949 by Harry Blech, and now Britain’s longest-established chamber orchestra, the London Mozart Players have developed a distinctively dynamic sound, described as a judicious balance between authentic and modern. The conductor Andrew Parrott is Music Director, Sir James Galway OBE is Principal Guest Conductor, Nicolae Moldoveanu is Associate Guest Conductor, and the actor Simon Callow CBE is Theatrical Adviser. Resident Orchestra of Fairfield Concert Hall and the London Borough of Croydon since 1989, the London Mozart Players are generously supported by Nestlé UK and Croydon Council.

The orchestra appears at festivals and concert series throughout the UK and overseas and in 2003 made its Salzburg Festival debut. It runs an extensive education

programme, the aim of which is to bring live music-making to all sectors of the community, both in London and more rural locations nationwide. The orchestra is currently enjoying its second three-year residency with East Lindsey District Council in Lincolnshire. In the autumn of 2002, it completed a tour with the Jazz/Klezmer/World Music group The World Quintet.

Recording projects for Chandos include, in addition to the complete Hummel piano concertos cycle with Howard Shelley, the ongoing Contemporaries of Mozart series.

As a 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 cycles of that composer’s solo piano works, concertos and songs. His recent recordings of piano concertos by Mozart and Hummel have also won exceptional praise, and more than eighty other commercial recordings testify to his wide-ranging repertoire.



He has appeared in several television documentaries, including *Mother Goose*, a documentary on Ravel featuring Shelley as presenter, conductor and pianist, which won a Gold Medal at the New York Festivals Awards. His long association with the London Mozart Players has included a

substantial period as their Principal Guest Conductor. Howard Shelley has also been Music Director and Principal Conductor of Sweden's Uppsala Chamber Orchestra. In 1994 HRH The Prince of Wales conferred on him an Honorary Fellowship of the Royal College of Music.

Hummel: Ballettmusik

Der Fall Hummel ist leider typisch für viele Komponisten des frühen neunzehnten Jahrhunderts. Während er zu Lebzeiten als Komponist und Interpret höchste Anerkennung genoss und mit Ehren überhäuft wurde, geriet Hummel schon bald nach seinem Tod weitgehend in Vergessenheit, und von den Lehrplänen der Konservatorien abgesehen, wurde sein Werk generell vernachlässigt. Zum Glück erlangen er und seinesgleichen nun langsam wieder das Ansehen, das ihnen zusteht. Das Schaffen dieses ungemein vielseitigen Komponisten umfasst alle Genres, bezeichnenderweise allerdings nicht die Sinfonie, was wiederum durchaus verständlich ist, wenn man bedenkt, dass diese praktisch von Beethoven belegt war; selbst Brahms tat sich bekanntlich mit seiner ersten Sinfonie überaus schwer.

Hummel wurde 1778 in Pressburg, dem heutigen Bratislava, geboren und zog mit der Familie nach Wien, wo Mozart offenbar von dem achtjährigen Wunderkind so beeindruckt war, dass er Johann Nepomuk für zwei Jahre als Schüler in sein Haus

aufnahm und wie einen Sohn behandelte. Er empfahl auch Hummels Vater, mit dem Jungen auf Konzertreise zu gehen, und so traten die beiden 1788 ihre erste Europatournee an, die sie unter anderem nach Prag, Dresden, Berlin, Hamburg und Kopenhagen führte. Über Edinburgh, Durham und Cambridge kamen sie schließlich nach London. In dieser Stadt, die trotz ihrer spürbaren Fremdenfeindlichkeit ausländischen Musikern gegenüber stets aufgeschlossen war, ließ Hummel sich für die nächsten zwei Jahre nieder. Er begegnete dort Haydn, Pleyel und Clementi (bei dem er wahrscheinlich Stunden nahm) und veröffentlichte sein op. 1 und op. 2 mit jeweils drei Sätzen von Variationen über populäre und volkstümliche Melodien. Das Autograph weist den Komponisten als "Meister Hummel aus Wien – nur zwölf Jahre alt" aus, obwohl die veröffentlichte Partitur dann in bester Wunderkindtradition sein Alter auf elf Jahre heruntersetzt!

Nach der Heimreise über Den Haag, Amsterdam, Bonn, Frankfurt am Main und Linz widmete sich Hummel für die



nächsten zehn Jahre dem Studium bei jenen großen drei Wiener Pädagogen, die so viele berühmte Komponisten ausbildeten: Haydn, Albrechtsberger und Salieri. 1804 erwieß Haydn dem jungen Mann die größte Ehre, als er ihn für seine eigene Nachfolge als Kapellmeister am Hof von Fürst Nikolaus Esterházy in Eisenstadt empfahl. Haydn behielt sich den Titel (mit einem Salär) bis zu seinem Lebensende vor, während sein Protégé nun die nicht ganz so prestigeträchtige Position eines Konzertmeisters bekleidete.

Sieben Jahre später kehrte Hummel nach Wien zurück, wo er die berühmte Sängerin Elisabeth Röckl heiratete (zu deren Verehrern, aus mehr als musikalischen Gründen, auch Beethoven zählte); sie bestärkte ihn darin, seine Karriere als Konzertpianist wieder aufzunehmen, und in der Tat waren dem Virtuosen weitere große Erfolge beschieden. Nach drei unbefriedigenden Jahren als Kapellmeister in Stuttgart (1813–1816) wurde er 1819 zum Hofkapellmeister des Großfürsten von Weimar ernannt, wo er in die Tradition erlauchter Komponisten eintrat, die einmal von J.S. Bach über Liszt bis zu Richard Strauss reichen sollte. Das Renommee Hummels war mit dem seines Weimarer Zeitgenossen Goethe vergleichbar, und durch den beiderseitigen

Kontakt begegnete der Komponist vielen der führenden Intellektuellen und Künstler Europas. Sein Anstellungsvertrag war großzügig und ließ ihm viel Zeit für Konzertreisen, so dass es die Familie Hummel bis zum Tode Johann Nepomuks im Jahre 1837 glücklich in Weimar hielt.

Die auf der vorliegenden CD versammelten Werke zeigen den Pianisten und Komponisten von einer anderen Seite – als Schöpfer von Tanzmusik. Die Wiener waren bekannt für ihre Liebe – fast könnte man von einer Manie sprechen – zum Tanz, und ganz besonders pflegte man natürlich den Walzer, von dem später noch die Rede sein wird. Hummel schrieb eine Reihe von Ballettmusiken für den Choreographen und Tänzer Giulio (oder Giuglio) Viganò, den Sohn und Bruder der berühmteren Choreographen und Tänzer Onorato bzw. Salvatore Viganò; für letzteren komponierte Beethoven seine *Geschöpfe des Prometheus*. Die Viganòs gehörten zu einer Künstler-Dynastie, die die Entwicklung des Ballett im 19. Jahrhundert wesentlich beeinflusste.

Ballettsuite “Sappho von Mitilene” op. 68
Über die Gestalt der Sappho ist nur wenig bekannt, und selbst dieses wenige ist umstritten. Als einigermaßen gesichert

gilt, daß sie etwa im siebten Jahrhundert vor Christus auf der Insel Lesbos geboren wurde und berühmt war für ihre Schönheit, für ihre Dichtkunst und für was Kommentatoren in früherer Zeit ihre “der Liebe zugeneigte Gesinnung” nannten, die sich übrigens sowohl auf Männer als auch auf Frauen bezog. Sappho lebte in Mitilene, der Hauptstadt von Lesbos. Von den einst umfangreichen Zeugnissen ihrer Dichtkunst haben sich nur Bruchstücke erhalten, doch auch diese vermögen ihre Größe und Originalität zu zeigen, wobei man ihre “sapphischen Verse” vor allem wegen ihrer Freizügigkeit und Unverblümtheit rühmt. Sappho soll sich aus unerwiderter Liebe zu einem jungen Fährmann von den Klippen ihrer Insel gestürzt haben.

Die Entstehungsumstände von Hummels Ballettmusik sind fast ebenso dem Vergessen anheimgefallen wie ihre klassische Protagonistin. Die Geschichte selbst und der Handlungsverlauf sind nicht überliefert, die wenigen der Handschrift zu entnehmenden Informationen geben jedoch den einen oder anderen interessanten Hinweis. Das Werk wurde nicht in seiner ursprünglichen Orchesterbesetzung veröffentlicht, was seinerzeit auch nicht üblich war; Orchesterpartituren waren

ausgesprochen selten, denn sinfonische Werke wurden meist in Stimmen oder häufiger noch in bearbeiteter Form für Klavier oder Kammerensemble verbreitet. Das Autograph ist auf den 11. September 1812 datiert und zumindest eine Aufführung (am Wiener Hoftheater) fand schon bald nach Fertigstellung der Komposition statt. Wie gewöhnlich bearbeitete Hummel seine Ballettmusik für Klavier und veröffentlichte sie als Teil einer Sammlung von Klavierwerken unter dem Titel *Répertoire de musique pour les dames* (op. 68), die um das Jahr 1814 erschien. Einen Teil der Musik verwendete er etwa zehn Jahre später für ein anderes Ballett, woraus sich schließen läßt, daß das ursprüngliche Werk sich nur kurze Zeit auf dem Spielplan hielt.

Das Werk trug den Titel *Ein Großes Heroisches Ballett* und ist für volles Orchester geschrieben; mit seinen fünf Akten hätte es einen sehr langen Abend gefüllt – selbst zu einer Zeit, als Konzerte und andere musikalische Darbietungen üblicherweise wesentlich länger waren als heute. Die zu Beginn der Suite stehende Ouvertüre setzt überraschend mit einem pastoralen Abschnitt ein, der einem späteren Teil des Balletts entnommen ist – eine Praxis, die ein oder zwei Jahrzehnte später zwar durchaus den



typischen Aufbau einer Ouvertüre reflektierte, zu dieser Zeit aber ungewöhnlich war. Der Satz sieht eine Soloklarinette vor – das erste von zahlreichen solistisch eingesetzten Instrumenten aus der Gruppe der Holzbläser und Hörner; offensichtlich war das kaiserliche Hoforchester in diesen Bereichen bestens ausgestattet. Ein von einer Generalpause gefolger kurzer schnellerer Abschnitt leitet zu der synkopierten Hauptmelodie des in einer Variante der Sonatenform stehenden Satzes über. Der erste Akt beginnt mit einem *Andante maestoso* für volles Orchester, mit Pauken und Trompeten sowie je einer Alt-, Tenor- und Baßposaune, die der Musik ihre typische gravitatische Stimmung verleihen. Diese feierliche Prozession führt zu einem kurzen schnelleren Abschnitt und nach einer Pause zu einem *Allegro moderato*, in dem wiederum die Soloklarinette erklingt. Nr. 2 trägt in der Handschrift den Titel “Opfer” und ist mit zwei solistischen Violoncelli besetzt; das Stück ist insgesamt von ernsthaft-religiöser Stimmung und schildert wohl die Darbringung eines rituellen Opfers. Nr. 3 beginnt *Adagio ma non troppo* und trägt die Anweisung “Solo di Mme Viganò”; dies erinnert uns daran, daß alle Mitglieder dieser Künstlerfamilie professionelle Tänzerinnen heirateten. Die

in veränderter Form wiederholte arienhafte Hauptmelodie wird hier auf einem anderen untypischen Orchesterinstrument gespielt, dem Englischhorn. Es folgt eine verzierte Passage in der Solooboe, bevor das Englischhorn, das sich nicht ausstechen lassen will, mit einer abschließenden, noch stärker ausgezierten Variante antwortet und die Musik sich zu einem plötzlichen *Allegro con fuoco* mit einem dramatischen Streicher-Tremolando und verminderten Akkorden wandelt. (Madame Viganò hatte offensichtlich große Ausdauer, die sie in diesem ausgedehnten und vielgestaltigen Satz unter Beweis stellte.) In einer Reihe von Quellen der klassischen Antike ist von einem politischen Coup auf Lesbos die Rede, in dem die Aristokraten – zumindest zeitweise – entmachtet wurden und viele von ihnen ins Exil fliehen mußten; dieser Satz könnte durchaus ein solches Ereignis schildern. Die Nr. 4 stand in Hummels Originalpartitur an der Stelle von Nr. 10, der ersten Nummer des vierten Aktes, doch dieses leichte, zarte Menuett für Streicher ist offensichtlich zum Tanzen gedacht und eignet sich kaum als Einleitung.

Der zweite Akt beginnt mit Nr. 5, einem *Allegretto* mit einer lebhaften Melodie in den Streichern, auf die die Solooboe antwortet,

welche wiederum von Einwürfen im Fagott unterbrochen wird; die Oboe dominiert auch im anschließenden *Pas de deux*. Nach einem schnelleren Abschnitt folgt ein Marsch, der mit seiner tänzelnden Soloflöte eher an verkleidete Kinder als an das Militär denken läßt.

Nr. 6 eröffnet den dritten Akt und ist ein weiterer Marsch (in D-Dur) mit zahlreichen brillanten Passagen für Hörner, Trompeten und Pauken; insgesamt ist dieses Stück aber gravitatischer und zeremonieller und enthält zudem einen kontrastierenden Abschnitt in der parallelen Molltonart (h-Moll). Der wiederkehrende Hauptteil des Marsches leitet sodann zu einem *Allegro* in g-Moll über. Nun scheinen wir uns auf einem ganz anderen Terrain zu befinden, und dieser Eindruck wird im nächsten Abschnitt (Nr. 7) noch verstärkt, in dem wir an eine ländliche Idylle denken müssen; zunächst hören wir eine volksliedhafte Melodie im Solohorn mit leichter Streicherbegleitung, sodann einige an Vogelgezwitscher erinnernde Weisen in der solistischen Klarinette und vor allem auch in der Soloflöte, in die das Horn sich einzumischen versucht. Obwohl sie noch nicht ganz Konzertstandard erreicht, muß diese Passage dem Naturhornspieler mit seinem

ventillosen Instrument doch einige Mühe bereitet haben. Nun schwingt die Musik sich zu einem *Allegro vivace* auf und das Horn ist in einer weiteren volksliedhaften Melodie mit deutlich rustikalem Gestus noch stärker gefordert; der Satz endet mit einem brillianten Finale. Auch Nr. 8 (*Allegro vivo*), in C-Dur und mit dem Titel “Pastorale” versehen, spielt auf dem Lande; hier erklingt die Musik, die die Ouvertüre eröffnete. Der Satz scheint sich einen gemächlichen Flußlauf entlangzuwinden, allerdings begegnen wir unterwegs ein oder zwei kleinen Stromschnellen und zum Schluß wird das Gewässer breiter. In der anschließenden Nummer (Nr. 9) bekommt ein weiterer Tänzer (oder eine Tänzerin) der Truppe die Gelegenheit, in einem *Pas seul* zu brillieren. Dieser beginnt mit großer Geste – *Andante maestoso* –, fährt dann aber in einem gemächlicheren *Poco allegretto* fort, einem mittelschnellen Walzer, in dem die solistische Oboe, Klarinette und Flöte miteinander parlieren. Die Musik wird sodann etwas lebhafter und eine kurze Kadenz in der Oboe leitet zu einer *Écossaise* über, einem seinerzeit beliebten Volkstanz mit einem sehr charakteristischen flinken Zweierrhythmus. Dieser Tanz besteht aus mehreren Episoden, die sicherlich



verschiedenen aspirierenden Solotänzern aus dem Corps de Ballet Gelegenheit gaben, auf sich aufmerksam zu machen. Die Taktart und Stimmung der *Écossaise* sind auch in Nr. 10 noch zu spüren. Diese beginnt mit einem kurzen *Andante con moto* in As-Dur, das uns zunächst mit einem falschen Gefühl der Sicherheit einlullt, bevor es plötzlich in ein *Allegro vivace* ausbricht, das "la furia" überschrieben ist. Dieser Tanz der Furien ist nicht nur in Ballettmusiken häufig anzutreffen, sondern auch als getanzte Einlage in Opern, deren Libretti im klassischen Griechenland oder Rom angesiedelt sind. Der Tanz enthält sämtliche zu erwartenden Zutaten – hämmernde Rhythmen und rasche Sechzehntelnoten verbunden mit den typischen weiten Sprüngen, die die übernatürlichen Dämonen charakterisieren sollen – und liefert somit einen passenden und wirkungsvollen Abschluß des dritten Akts.

Der vierte Akt hatte ursprünglich mit dem (nicht als solches bezeichneten) Menuett begonnen, das nun die Nr. 4 der Suite bildet; der Rest besteht aus einem einzigen Satz, der "Finale" überschrieben ist. Dieser beginnt mit einem als *Pas de trois* betitelten gemächlichen *Larghetto cantabile*, in dem die Streicher eine

solistische Flöte begleiten, deren Melodie zunehmend ausgeziet wird, bis sie in eine freie Kadenz mündet; das anschließende *Allegretto* wechselt vom Dreier- zum Zweierrhythmus, und jetzt muß die Flöte sich das Rampenlicht mit anderen Holzbläsern teilen. Die Musik nimmt nun an Tempo, Temperament und bäuerlicher Ausgelassenheit zu, bevor die Suite emphatisch endet. Hummel schrieb noch einen fünften Akt, in dem unter anderem ein Chor von männlichen Geistern der Unterwelt auftritt und der mit einem weiteren Tanz der Furien endet.

Ballettsuite "Das Zauberschloß"

Im Gegensatz zu *Sappho* wurde dieses Werk nie in irgendeiner Form veröffentlicht und über seine Geschichte ist sogar noch weniger bekannt. Eine Darbietung ist nirgendwo bezeugt; da aber auch dieses Ballett für Viganò geschrieben wurde, ist wohl von wenigstens einer Aufführung auszugehen. Die häufig stark kontrastierenden Nummern in *Sappho* sollten uns daran erinnern, daß das Ballett seinerzeit eher ein visuelles als ein musikalisches Medium war, für das Abwechslung und Spektakel unabdingbar waren. *Das Zauberschloß* besteht aus einem einzigen, in zahlreiche

Abschnitte unterteilten Satz, der insgesamt etwa zwanzig Minuten dauert. Länge, Thema und Charakter des Werks lassen vermuten, daß es sich um ein Ballett für Kinder handelte oder vielleicht um eine Art Zwischenaktmusik, die als leichte Unterbrechung eines ernsthafteren Kontexts intendiert war. Dies ist ein Fantasie-Ballett, dessen Titel an ein Märchen denken läßt, mit solch typischen Elementen wie geheimnisvolle uralte Gemäuer und Türme, das Militär und das höfische Leben sowie die immer präsenten ausgedehnten Wälder des habsburgischen Reiches.

Nach einer feierlichen Eröffnung von wenigen Takten, die vielleicht die Düsternis einer riesigen Burgruine veranschaulichen soll, hört man das Lärmen erwachender Vögel sowie eine Reihe entfernter Trompetenfanfaren. Hummel sieht eine ungewöhnlich große Orchesterbesetzung vor, mit je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten und Hörnern sowie drei Trompeten, Pauken und einer aus Leinentrommel, Becken und Triangel bestehenden Schlagzeuggruppe, die zwar nur wenig, dafür aber sehr effektiv eingesetzt wird. Die Fanfaren lösen ein angstvolles Erzittern in den Streichern aus; diese Abfolge wird wiederholt, bevor

die Bedrohung zu weichen scheint und die Streicher sich zur Begleitung einer heiteren Melodie in der Soloklarinette anschicken, in die das Fagott schon bald mit einfällt. Eine abwärts schießende Figur in den Violinen leitet rasch zu einer laut daherschreitenden Passage im unisono über, die allmählich ruhiger wird; die Flöte hebt nun zu einer Melodie an, die erneut von den aufgewühlten Streichern unterbrochen wird, bevor wieder die Fanfare ertönt und zu einer Reihe aufeinander aufbauender Figuren führt, die mit einer Fermate auf dem unisono und im forte erklingenden Ton G enden. Es folgt ein *Allegro vivace*, das mit seiner vom vollen Orchester gespielten triumphalen Melodie wie ein Trupp sich nähernder Reiter anmutet; die Melodie wird zwar von klagenden Tönen unterbrochen, doch die Reiter stürmen weiter voran, bis sie schließlich anhalten. Nach einem kurzen Zwischenspiel hören wir was wie eine Reihe von höfischen Tänzen klingt, von denen der erste im 6/8-Takt steht und einen Tonartenwechsel zu strahlendem C-Dur vollzieht. Nach einer Reihe ähnlicher Episoden wechselt das Tempo zu einem gemächlicheren *Andante* und die Stimmung wird nun deutlich archaisch, ja mittelalterlich, mit



einem gemessenen, düsteren Tanz, der vor allem von den Streichern ausgeführt wird, in dem gelegentlich aber auch die Holzbläser zu hören sind. Erneut bricht der Fanfarenklang herein, diesmal begleitet von der Schlagzeuggruppe und den Pauken; der Tanz wird jedoch fortgesetzt mit einer bäuerlichen Melodie, auf die eine ähnliche, altmodischere Weise in a-Moll folgt. Die Fanfare ertönt noch einige weitere Male, jeweils kürzer als zuvor, doch auch jetzt zeigen sich die Tänzer unbeeindruckt. Auch ein letzter längerer Versuch bleibt unbeachtet, doch nun wechselt die Musik nach einer kurzen Wiederholung der bäuerlichen Weise zu einer langsamen, majestätischen Darbietung der Jahrhunderte alten und weithin bekannten Melodie “La Follia” (oder “Folies d’espagnol”), von der es bereits zahllose Variationen gab und der Hummel nun noch seine eigenen hinzufügte. Die Melodie erklingt zuerst nur in den Streichern und dann in der Oboe, die von einer Gegenmelodie in den Violinen begleitet wird, wobei alle Streicher ein sehr schwieriges Pizzicato spielen. Die Oboe wird nun durch ein Fagott ergänzt und der Abschnitt kommt zu einem lebhaften Schluß. Es folgt ein *Allegro con spirito*, wobei die Tonart von e-Moll einen Halbtonschritt

zu es-Moll abfällt und die Musik mit einem Anflug des Tarantella-Rhythmus allmählich schneller wird und schließlich verklingt, bevor sie von einer Serie von drei abwärtsrasenden Tonleitern in den Violinen wiederbelebt wird. Der letzte Abschnitt beginnt *Allegro vivace* in C-Dur mit einem eindeutigeren Zitat einer Tarantella (mit Gegenrhythmen), die wiederum von einem Vorläufer des Walzers, dem österreichischen Ländler unterbrochen wird, in dem vor allem die solistischen Holzbläser zu Gehör kommen. Schließlich setzt sich jedoch die schnellere italienische Komponente (*Allegro assai*) durch und endet das Ballett mit deutlich akzentuierten Akkorden.

Zwölf Walzer und Coda

Die große Beliebtheit, der sich öffentliche (oder halböffentliche) Tanzveranstaltungen in den deutschsprachigen Ländern (vor allem natürlich in Wien) erfreuten, bedeutete für die Komponisten eine gute Einkommensquelle wie auch eine gute Möglichkeit, bekannt zu werden – wobei daran erinnert sei, daß populäre und Kunstmusik in dieser Zeit noch längst nicht so streng getrennte Kategorien bildeten wie später. Selbst die größten Komponisten steuerten Werke in dieser Gattung bei; so

war dies zum Beispiel in den letzten vier Jahren seines Lebens Mozarts einzige Pflicht als kaiserlicher Kammermusicus, und er beglückte die Nachwelt mit einigen ihrer gelungensten und großartigen Tanzmusiken. Diese Beliebtheit wuchs in den letzten beiden Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts noch, und der auch in sozialen Belangen überaus liberale Kaiser Joseph II. machte öffentliche Tanzveranstaltungen allen Gesellschaftsschichten zugänglich. Jede größere Stadt verfügte über wenigstens einen öffentlichen Tanzsaal, der häufig zugleich auch als Konzertsaal fungierte – so etwa der Redoutensaal in Wien. Tatsächlich handelte es sich bei dem ersten Orchesterwerk, das Beethoven nach seiner Übersiedelung nach Wien komponierte, um eine Reihe von Tänzen für eben diese Institution. Als im Jahre 1808 der prächtige Apollo-Saal mit seinen fünf großen säulengeschmückten Tanzhallen, seinen Kristallüstern und verspiegelten Wänden sowie zwei Dutzend Salons im Rokokostil, drei glasbekuppelten Gärten mit Wasserfällen und Schwänen und dreizehn Küchen eingeweiht wurde, beauftragte man den jungen Hummel, die Tänze für den Eröffnungsabend zu komponieren. Als 1817 die hier präsentierte Serie von Tänzen entstand, war er daher

schon ein erfahrener Komponist in diesem Genre. Ein interessanter Aspekt der Orchestrierung dieser Tänze geht zurück auf die typische einfache Spielergruppe der Zeit, die eigentlich nur aus zwei Geigen und einem Baß bestand und durch die jeweils zur Verfügung stehenden Instrumente ergänzt wurde: Der Streicherapparat des hier spielenden Orchesters verzichtete auf Bratschen und sieht nur zwei Violinen und ein Violoncello vor, das eine Oktave nach oben versetzt mit dem Baß *colla parte* läuft. Frühere Gruppentänze basierten auf dem *Contretanz* (eine Korruption des englischen “country-dance”), der im Jahrhundert zuvor sehr beliebt war, sowie auf den verschiedenen unter dem Sammelbegriff “Deutscher” kursierenden Tänzen – sehr lebhafteste Volkstänze, bei denen man häufig kräftig aufstampfte und die Tanzpartnerin gefährlich herumwirbelte. Zu diesen Tänzen zählten die *Ländler*, *Spinner* und *Dreher*, die man mit den Gaststätten im Wienerwald und in den Vororten assoziierte. All diesen Tänzen waren zwei Eigenschaften gemeinsam, die beibehalten wurden, als man sie unter dem Begriff “Walzer” zusammenwürfelte – sie standen fast immer im Dreiertakt und die Tänzer hatten engen Körperkontakt, was



in der gehobenen Gesellschaft als unerhört galt. Die Vielseitigkeit des Walzers ist in der hier präsentierten Suite in e-Moll deutlich zu hören. Nur vier der zwölf Nummern wurden in Form von Klavierbearbeitungen veröffentlicht.

Ein Tanzabend bestand gewöhnlich aus mehreren solchen Suiten. Der Beginn mit seinen strengen Trompetenstößen gleicht einem Aufruf, sich bereitzuhalten; zugleich aber erinnert er an die Zeiten, als die Suiten mit einem Menuett eröffnet wurden, dem bevorzugten Tanz der Aristokratie. Dieser Eindruck wird jedoch rasch von dem Tanz selbst vertrieben, der sich durch eine ausgesprochen alpin klingende arpeggierte Melodie in der Soloklarinette auszeichnet. Die zweite Hälfte gibt sich etwas gesetzter, so daß sich insgesamt der Eindruck der oben erwähnten Vermischung der gesellschaftlichen Ränge durchsetzt. Alle diese Tänze folgen demselben Formschema – an einen ersten Teil, der wiederholt wird, schließt sich ein ebenfalls wiederholter zweiter Teil an, der – wie hier – einen Kontrast bilden kann, der aber in jedem Fall mit dem Eröffnungsteil endet. Auch im zweiten Tanz fällt den Holzbläsern eine prominente Rolle zu, während der dritte eher zeremoniell daherkommt. Nr. 4 hat etwas sehr typisch

Wienerisches, Nr. 5 hingegen ist wieder ausgesprochen prunkvoll, wobei Hörner, Trompeten und Trommeln die Taktschläge geradezu herausdonnern. Bei Nr. 6 handelt es sich um ein sehr einprägsames Beispiel eines Ländlers – einer der rustikalen Verwandten des Walzers, dessen sanfte Synkopierungen die Taktbetonung und den schnappenden Rhythmus am Ende der Abschnitte eher noch betonen als sie zu unterbrechen. Auch Nr. 7 kommt mit seiner wie eine Schäferflöte klingenden Soloklarinette vom Lande. Nr. 8, eine *Alla Turca*, ist eine rechte Überraschung und bezeugt die anhaltende Popularität von allem, was nur entfernt türkisch wirkte – in der Mode, in der Vorliebe für den Kaffee und in dem, was man für türkische Musik hielt. Die mit dieser Musik assoziierten Charakteristika sind denn auch sämtlich hier versammelt – ein einfacher, ständig wiederholter Rhythmus, schlichte Harmonien, Blechblasinstrumente und Piccoloflöte sowie eine große Schlagzeuggruppe, die hier türkische Trommel, Becken und Triangel umfaßt. Der neunte Walzer ist da der Heimat schon etwas näher, er folgt einem sehr populären Schweizer Typus mit Jodlern; diese sind auch in Nr. 10 zu hören, wo zu Beginn ein Orgelpunkt (Bordunbaß) erklingt. Der

vorletzte Walzer ist wieder zeremoniell und setzt das volle Orchester ein (allerdings ohne türkisches Schlagzeug), und der letzte ist ein weiterer Ländler. Die Coda schließlich behält zwar den Grundrhythmus bei, war aber wohl eher zum Zuhören als zum Tanzen gedacht. In diesem ausgedehnten Finale wird noch einmal das volle Orchester glanzvoll präsentiert (einschließlich des türkischen Schlagzeugs, doch ohne Piccoloflöte), und so endet ein interessanter Einblick in die öffentliche Tanzszene dieser Epoche mit einem erhebenden abschließenden Höhepunkt.

© 2007 Derek Carew
Übersetzung: Stephanie Wöllny

London Mozart Players sind international für die Qualität ihrer Aufführungen besonders des zentralen klassischen Repertoires bekannt.

Das Ensemble, das 1949 von Harry Blech gegründet wurde und damit heute das älteste bestehende Kammerorchester Englands ist, hat einen ganz eigenen dynamischen Klang entwickelt, der als ausgewogene Balance zwischen authentisch und modern beschrieben wurde. Die künstlerische Leitung hat der Dirigent Andrew Parrott, Sir James Galway OBE

fungiert als Erster Gastdirigent, Nicolae Moldoveanu als Assoziierter Gastdirigent, und der Schauspieler Simon Callow CBE ist Berater für Theaterfragen. Seit 1989 sind die London Mozart Players Hausorchester der Fairfield Concert Hall und des London Borough of Croydon; sie werden großzügig unterstützt von Nestlé UK und dem Croydon Council.

Das Orchester gastiert in ganz Großbritannien sowie im Ausland auf Festivals und in Konzertserien und feierte 2003 sein Debüt bei den Salzburger Festspielen. Es hat ein breit angelegtes Erziehungsprogramm etabliert, dessen Ziel es ist, sowohl in London als auch landesweit in der Provinz aktive Musikausbildung in alle Schichten der Gesellschaft zu tragen. Gegenwärtig nehmen die London Mozart Players eine zweite dreijährige Verpflichtung als Gastorchester des East Lindsey District Council in Lincolnshire wahr. Im Herbst 2002 beendete das Orchester eine Tournee mit dem Jazz/Klezmer/World-Music-Ensemble The World Quintet.

Neben der Gesamtaufnahme der Klavierkonzerte von Hummel mit Howard Shelley arbeitet das Orchester auch weiter an der Chandos-Serie "Contemporaries of Mozart", die der Musik von Zeitgenossen Mozarts gewidmet ist.



Als Pianist, Dirigent und Schallplattenkünstler erfreut sich **Howard Shelley** seit seinem begeistert aufgenommenen Londoner Debüt im Jahre 1971 einer hochechfolgreichen Karriere. Jahr für Jahr tritt er mit berühmten Orchestern in den großen Konzertsälen der Welt auf. Derzeit wirkt er häufig in der Doppelrolle von Dirigent und Solist. Man verbindet seinen Namen besonders mit der Musik Rachmaninows, dessen Klavierwerke, Konzerte und Lieder er in kompletten Zyklen aufgeführt und eingespielt hat. Seine jüngsten Aufnahmen von Klavierkonzerten Mozarts und Hummels haben ebenfalls außergewöhnliche

Anerkennung gefunden, und über achtzig weitere Schallplattenaufnahmen bezeugen sein breit gefächertes Repertoire. Er ist in mehreren Fernsehdokumentationen aufgetreten, darunter *Mother Goose*, ein Dokumentarfilm über Ravel, mit Howard Shelley als Moderator, Dirigent und Pianist, der bei den New York Festivals Awards eine Goldmedaille erhielt. Viele Jahre lang war er Hauptgastdirigent der London Mozart Players. Außerdem war er Musikdirektor und Chefdirigent beim Uppsala Kammarorkester. 1994 wurde er von Prinz Charles zum Honorary Fellow des Royal College of Music ernannt.

Hummel: Musique de ballet

Hummel est un exemple malheureusement bien typique de ce qui arriva à tant de compositeurs du début du dix-neuvième siècle. Profondément respecté de son vivant en tant que compositeur et interprète, comblé de cadeaux et d'honneurs sa vie durant, Hummel tomba quasiment dans l'oubli peu après sa mort, son œuvre restant dans l'ensemble négligée à l'exception de quelques pièces au programme des conservatoires. Par bonheur, il commence aujourd'hui, avec d'autres comme lui, à jouir d'une popularité bien méritée. Compositeur aux talents multiples, sa production englobe tous les genres à une exception importante près: la symphonie. Mais lorsqu'on pense à celles que Beethoven composait à l'époque, cela n'est guère surprenant; Brahms lui-même hésita longtemps avant de se lancer pour la première fois dans ce genre.

Né à Bratislava en 1778 (anciennement Presbourg), capitale de la Slovaquie moderne, Hummel s'installe avec sa famille à Vienne où Mozart, impressionné par ce prodige de huit ans, décide semble-t-il de le prendre chez lui comme élève

pendant deux ans, le traitant comme un fils. Mozart conseille ensuite au père de Hummel d'emmener le garçon en tournée, et tous deux se mettent en route à la fin de 1788, visitant entre autres Prague, Dresde, Berlin, Hambourg et Copenhague. Après avoir séjourné à Édimbourg, Durham et Cambridge, ils s'installent à Londres, une ville toujours ouverte aux musiciens étrangers malgré une xénophobie assez manifeste. Hummel y demeure deux ans, rencontrant Haydn, Pleyel et Clementi (qui lui donna probablement des leçons) et publiant ses op. 1 et 2, chacun comprenant trois séries de variations sur des airs populaires et folkloriques. Sa partition autographe est signée "Monsieur Hummel de Vienne – âgé seulement de douze ans", bien que, comme il se doit pour les enfants prodiges, la partition publiée déclare qu'il n'a que onze ans!

Après un voyage de retour qui lui permet de découvrir La Haye, Amsterdam, Bonn, Francfort et Linz, Hummel se lance dans dix années d'études avec ce triumvirat viennois de professeurs qui





a formé tant de compositeurs, à savoir Haydn, Albrechtsberger et Salieri. En 1804, Haydn fait au jeune homme le plus beau compliment en le recommandant pour le poste que lui-même s'apprête à quitter, celui de Kapellmeister du prince Nikolaus Esterházy à Eisenstadt. Haydn gardera le titre (avec un salaire) jusqu'à la fin de sa vie et son protégé reçoit le titre un peu moins prestigieux de Konzertmeister.

Sept ans plus tard, Hummel est de retour à Vienne, où il épouse la célèbre chanteuse Elisabeth Röckl (qui compte Beethoven parmi ses admirateurs, lequel apprécie plus que son talent) qui l'encourage à retrouver la salle de concert, où il connaît un grand succès. Après trois années peu satisfaisantes comme Kapellmeister à Stuttgart (1813–1816), il est nommé Kapellmeister du grand duc de Weimar en 1819, poste tenu par toute une lignée d'illustres compositeurs, de J.S. Bach jusqu'à Liszt et Richard Strauss. Les fonctions de Hummel correspondent plus ou moins à celles de Goethe, également à Weimar, et les deux hommes se voient souvent, ce qui permet au compositeur de rencontrer certains des plus grands artistes et des plus fins esprits d'Europe. Son contrat généreux lui offre souvent l'occasion de faire des tournées comme pianiste. La famille

Hummel vit heureuse à Weimar jusqu'à la mort de Johann Nepomuk en 1837.

La musique enregistrée sur ce disque présente un aspect différent du pianiste-compositeur: celui du compositeur de danse. Vienne était bien connue pour son engouement – et parfois sa passion effrénée – pour la danse, et bien entendu c'est la ville qui favorisa le développement de la valse, dont nous parlerons plus loin. Hummel composa plusieurs ballets pour Giulio (Giuglio) Viganò, fils d'Onorato et frère de Salvatore, deux chorégraphes et danseurs plus célèbres; c'est pour Salvatore Viganò que Beethoven composa sa partition *Les Créatures de Prométhée*. Les Viganò appartenaient à une dynastie qui exerça une influence importante sur l'évolution du ballet au dix-neuvième siècle.

Suite de ballet “Sappho von Mtilene”, op. 68

On sait très peu de chose concernant Sappho et ce peu est un sujet de controverse. Cependant, il est assez certain qu'elle naquit sur l'île de Lesbos vers le septième siècle avant J-C et qu'elle fut célèbre pour sa beauté et sa poésie, et pour ce que les commentateurs du passé qualifièrent de “disposition amoureuse”, qui incluait

femmes et hommes. Mytilène était la capitale de Lesbos où elle vécut. De sa vaste production poétique seuls quelques fragments ont survécu, mais ils sont suffisants pour montrer son importance et son originalité, sa strophe dite *sapphique* étant admirée pour sa liberté et son caractère licencieux. Elle se serait jetée du haut d'une falaise de l'île à cause de son amour sans espoir pour un jeune batelier.

Les détails concernant cette musique sont presque aussi mystérieux que ceux de son héroïne antique. Bien que l'argument de base et le scénario aient disparu, il existe des indices très séduisants dans les quelques informations fournies par le manuscrit. L'œuvre ne fut pas publiée sous sa forme orchestrale originale, mais ce fait était parfaitement normal pour l'époque car les partitions complètes étaient extrêmement rares, les pièces d'orchestre étant disséminées sous la forme de parties instrumentales, ou plus communément sous la forme d'arrangements pour piano et/ou ensembles de chambre. Le manuscrit autographe est daté du 11 septembre 1812, et il y eut au moins une exécution (au théâtre de la cour à Vienne) qui dut suivre peu après la composition de l'œuvre. Selon son habitude, Hummel arrangea le ballet

pour piano solo et le publia vers 1814 sous le numéro d'op. 68 dans son recueil de pièces pour piano intitulé *Répertoire de musique pour les dames*. Il adapta plusieurs de ces morceaux pour un autre ballet quelque dix ans plus tard, ce qui suggère une courte série de représentations pour l'original.

La pièce s'intitulait *Ein Großes Heroisches Ballet* (“grand” et “héroïque”), pour grand orchestre; ses cinq actes devaient constituer une soirée très chargée, même par rapport aux habitudes de l'époque, la durée des concerts et autres productions musicales étant alors beaucoup plus longues qu'aujourd'hui. La présente suite commence par une ouverture qui débute de manière surprenante par une section pastorale empruntée à un mouvement venant plus loin dans le ballet, une pratique qui, si elle était typique dans les ouvertures une décennie ou deux plus tard, était alors peu fréquente à cette époque. Elle fait entendre une clarinette solo, la première des nombreuses apparitions soulignant les bois et les cors traités en solo, et donnant à penser que l'orchestre impérial était richement fourni dans ces sections. Un bref passage plus rapide et une pause conduisent à la principale mélodie syncopée du mouvement dont la structure



est une variante de la forme sonate. L'Acte I commence par un *Andante maestoso* faisant appel à tout l'orchestre; outre les trompettes et les timbales, il comporte un trombone alto, un trombone ténor et un trombone basse qui ajoutent leur gravité distinctive à l'ensemble. Cette procession solennelle mène à une brève section plus rapide, et après une pause à un *Allegro moderato*, de nouveau avec une clarinette solo. Le no 2 est intitulé "Opfer" dans le manuscrit et met en vedette deux violoncelles; la pièce entière est d'un caractère grave et religieux, et suggère "offrande" comme traduction du titre plutôt que "sacrifice". Débutant par un *Adagio ma non troppo*, le no 3 porte l'indication "Solo di Mme Viganò", et nous rappelle que tous les membres de cette famille se marièrent à des danseurs de ballet qui se produisaient régulièrement. La mélodie principale en forme d'aria est jouée ici par un autre instrument non-résident de l'orchestre, le cor anglais, et revient sous une forme variée. Un hautbois solo exécute un passage orné avant d'être suivi par le cor anglais qui, pour ne pas se laisser surpasser, joue une version finale encore plus ornée. La musique se transforme subitement en un *Allegro con fuoco* avec des trémolos dramatiques aux cordes et des accords diminués. (Madame

Viganò devait posséder une certaine endurance car ce mouvement est long et varié.) Certaines sources antiques parlent d'un coup d'état politique sur l'île de Lesbos qui renversa l'aristocratie – temporairement du moins – et contraignit à l'exil un grand nombre de ses membres; ce mouvement pourrait bien décrire un tel événement. Dans la partition originale de Hummel, le no 4 était le no 10, c'est-à-dire le premier numéro du quatrième acte; mais ce tendre et léger menuet pour cordes seules, qui demande à être dansé, semble une introduction peu probable.

L'Acte II commence avec le no 5, un *Allegretto* avec une mélodie alerte aux cordes à laquelle répondent un hautbois solo et les interjections du basson; le hautbois garde le commandement quand la musique se transforme en un *pas de deux*. Après une section plus rapide vient une marche qui, avec sa flûte solo espiègle, fait songer à des enfants déguisés plutôt qu'à des soldats.

Ouvrant l'Acte III, le no 6 est de nouveau une marche (en ré majeur) mettant en relief les cors, les trompettes et les timbales, mais cette fois-ci plus adulte et cérémonieuse avec une section contrastée dans le ton relatif mineur (si mineur). Le retour de la marche conduit à un *Allegretto* en sol majeur. Il

semble que nous soyons sur un terrain différent maintenant, et ce sentiment est renforcé par la section suivante, no 7, où règne une impression de campagne: d'abord avec une mélodie légèrement folklorique au cor solo et un accompagnement léger des cordes; puis des mélodies comme des chants d'oiseaux à la clarinette solo, et tout particulièrement à la flûte solo, tandis que le cor essaye de participer. Bien qu'elle ne soit pas exactement d'un niveau de concerto, l'écriture de la partie de cor dut donner au corniste, avec son instrument naturel (sans valves), quelques moments périlleux. Quand la musique accélère en un *Allegro vivace*, le cor est de nouveau mis à l'épreuve par une mélodie de genre folklorique, cette fois dans un style distinctivement rustique; le mouvement se termine dans une splendeur glorieuse. Nous restons à la campagne avec le no 8 (*Allegro vivo*) intitulé "Pastorale" en ut majeur, qui commence avec la musique entendue au début de l'ouverture. Le mouvement serpente tel un ruisseau paresseux, bien qu'il y ait deux petites cataractes en cours de route, et il s'élargit vers la fin. Dans le numéro suivant (no 9), un autre danseur de la compagnie reçoit l'opportunité de faire un *pas seul*: celui-ci commence de manière brillante, *Andante*

maestoso, mais s'installe dans un *Poco allegretto* plus calme, une valse modérée dans laquelle conversent un hautbois, une clarinette et une flûte. La musique devient plus agitée et une brève cadence au hautbois conduit à une *écossaise*, une populaire danse collective de l'époque à deux temps par mesure avec un rythme tarabiscoté caractéristique. Elle se déroule en plusieurs épisodes qui devaient sans aucun doute mettre en valeur plusieurs danseurs solos potentiels du corps de ballet. La mesure et une bonne partie de l'allure de cette *écossaise* se prolongent dans le no 10. Il commence par une courte section, *Andante con moto* en la bémol majeur qui, après nous avoir donné une fausse impression de sécurité, se lance subitement dans un *Allegro vivace* marqué "la furia", une danse des Furies commune non seulement aux ballets, mais également aux opéras (comme passage dansé) sur des librettos s'inspirant de l'antiquité grecque et romaine. Elle possède tous les ingrédients auxquels on peut s'attendre – rythmes frénétiques et doubles croches précipitées accompagnant les grands sauts caractéristiques des démons surnaturels qu'ils décrivent – et conclut le troisième acte de manière appropriée et enthousiaste.

L'Acte IV s'ouvrait à l'origine par le menuet (mais pas ainsi nommé) qui



constitue le no 4 de cette suite et le reste est un seul mouvement intitulé “Finale”. Il commence par un calme *Larghetto cantabile* portant l’indication *pas de trois*, avec les cordes accompagnant une flûte solo dont la mélodie s’orne de plus en plus jusqu’à devenir une cadence solo non mesurée; elle passe ensuite de trois à deux temps par mesure pour un *Allegretto* où elle partage la vedette avec d’autres membres de la section des bois. La musique augmente en vitesse, en esprit et en rusticité avant de conclure la suite avec emphase. Hummel continue la composition d’un acte supplémentaire complet, avec un chœur d’esprits (voix d’hommes) placés sous la scène, qui se termine par une autre danse des Furies.

Suite de Ballet “Das Zauberschloß”

Contrairement à *Sappho*, cette œuvre demeura totalement inédite, et nous avons encore moins d’informations la concernant. Aucune exécution n’est mentionnée, mais comme elle fut, également, écrite pour Viganò, il semble probable qu’elle a été au moins jouée une fois. Les numéros souvent très contrastés que nous avons vus dans *Sappho* devraient nous rappeler que le ballet était une forme d’expression visuelle plutôt que musicale à cette époque, et la variété

et le spectacle constituaient son essence. L’œuvre présente, *Le Château magique*, est en un seul mouvement fait de plusieurs sections, et dure environ vingt minutes. Sa durée et son caractère, ainsi que son sujet, suggèrent qu’elle fut, peut-être, un ballet pour enfants, ou un genre d’entre acte servant d’intermède léger à une œuvre ou des œuvres plus sérieuses. C’est une fantaisie-ballet dont le titre évoque un conte du folklore allemand où se mêlent des éléments tels que des tours et des murs mystérieux immémoriaux, des armées, la vie de cour, avec non loin la forêt austro-allemande toujours présente.

Après le début solennel de quelques mesures suggérant, peut-être, l’immensité menaçante d’une ruine inhabitée, les oiseaux s’éveillent et des fanfares de trompettes retentissent dans le lointain. L’effectif de l’orchestre de Hummel est ici d’une dimension inhabituelle, avec deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons et deux cors, trois trompettes, timbales et une section de percussion contenant tambour militaire, cymbales et triangle; la percussion est, cependant, utilisée de manière très modérée et avec le meilleur effet. La fanfare produit un frisson de peur parmi les cordes et le

procédé est répété avant que la menace semble être évanouie; les cordes se calment pour accompagner un air guilleret confié à une clarinette solo bientôt rejointe par un basson. Une cascade rapide aux violons précipite un passage fortissimo à l’unisson qui règne un moment avant de s’apaiser; les flûtes jouent ensuite un air qui est de nouveau interrompu par l’agitation des cordes avant le retour de la fanfare, conduisant à une série de crescendo s’achevant sur un point d’orgue au-dessus d’un sol fortissimo à l’unisson. Suit un *Allegro vivace* qui sonne comme des cavaliers approchant avec un air triomphal joué par l’orchestre au complet; ceci est interrompu par des accents mélancoliques mais les cavaliers continuent de s’approcher, et finissent par s’arrêter. Un bref interlude est suivi par ce qui semble être une série de danses de cour, la première à 6/8 modulant dans la brillante tonalité d’ut majeur. Après plusieurs épisodes semblables, le tempo se transforme en un *Andante* plus paisible, et l’atmosphère devient clairement archaïque, médiévale même, avec une danse triste et mesurée principalement confiée aux cordes avec quelques ajouts des bois. La fanfare fait irruption, cette fois accompagnée par la percussion supplémentaire ainsi que les

timbales, mais la danse se poursuit par un air rustique suivi d’un autre d’un genre plus ancien en la mineur. La fanfare réapparaît encore plusieurs fois, chaque fois plus courte qu’auparavant, et chaque fois échouant à produire une impression sur les danseurs. Une dernière tentative plus longue échoue une fois encore, mais après un bref retour du style rustique, la musique se transforme en une lente et imposante version de la mélodie alors très connue “La Follia” (ou “Folies d’espagnol” [sic]) qui, vieille déjà de plusieurs siècles et apparaissant dans d’innombrables séries de variations pendant ce temps, est ici soumise aux variations de Hummel. Elle est d’abord entendue aux cordes seules, puis au hautbois accompagné par une contre-mélodie aux violons, avec toutes les cordes exécutant un pizzicato assez difficile. Un basson se joint au hautbois et la section parvient à une fin résolue. Suit un *Allegro con spirito*; la tonalité s’abaisse d’un demi-ton de mi mineur à mi bémol majeur et, avec un soupçon de rythme de tarentelle, la musique commence à prendre de l’élan; elle finit par s’apaiser avant d’être revigorée par une série de trois gammes descendant très rapidement aux violons. La section finale commence en ut majeur, *Allegro vivace*, avec une allure de tarentelle



plus marquée (avec rythmes croisés); elle est à son tour interrompue par un précécesseur de la valse, le *Ländler* autrichien plus tranquille, mettant en relief les bois solistes. Cependant, la tendance plus rapide et plus italienne prend le dessus, *Allegro assai*, et conclut le ballet avec des accords clairement ponctués.

Douze Valses et Coda

La grande popularité des bals publics (ou semi-publics) dans les pays de langue allemande (spécialement à Vienne, bien entendu) était une excellente source de revenu et de publicité pour les compositeurs de l'époque – une époque, il faut s'en souvenir, où la distinction entre musique populaire et musique savante n'était pas aussi fortement marquée que par la suite. Même les plus grands compositeurs composèrent dans ce genre: ce fut la seule obligation de Mozart pendant les quatre dernières années de son existence comme Kammermusicus (musicien de chambre) impérial, donnant à la postérité quelques-unes de ses musiques de danse les plus heureuses et les plus grandes. Cette popularité grandit au cours des vingt dernières années du dix-huitième siècle, et le libéralisme social de l'empereur d'alors,

Joseph II, ouvrit les portes des bals publics à toutes les classes de la société. Chaque ville importante possédait au moins une salle de danse qui souvent, comme dans le cas de la Redoutensaal de Vienne, servait également de salle de concert. En effet, la première œuvre pour orchestre que Beethoven écrivit après s'être installé à Vienne fut une suite de danses pour cette même salle: quand la somptueuse Apollo Saal – avec ses cinq grandes salles de bal ornées de colonnes avec chandeliers en cristal et miroirs muraux, plus deux douzaines de salons de style rococo, trois jardins couverts d'un dôme en verre avec cascades et cygnes, et treize cuisines – ouvrit en 1808, le jeune Hummel fut choisi pour composer les danses de la soirée d'ouverture. Ainsi, parvenu en 1817, la date de ce recueil, il était devenu un compositeur de danse chevronné. Un aspect intéressant de l'instrumentation rappelle ici la formation de base des orchestres de danse en vogue à l'époque: deux violons et contrebasse avec n'importe quel autre instrument disponible; la section des cordes de cet ensemble est privée d'altos, et ne possède que deux violons et un violoncelle qui double à l'octave la ligne des contrebasses. Auparavant, les bals publics s'organisaient autour de la *Contretanz* (une

corruption du mot anglais "contry-dance") qui était très populaire au siècle précédent; les diverses danses regroupées sous le terme *Deutsche* ou danse allemande étaient des danses folkloriques très vigoureuses impliquant souvent un lourd piétinement et le tournoiment dangeureux du partenaire. Elles incluaient le *Ländler*, le *Spinner* et le *Dreher* associés avec les auberges des bois et de la banlieue de Vienne. Elles partageaient toutes deux caractéristiques qui allaient subsister quand le terme "waltz" fut utilisé pour les regrouper ensemble: la plupart d'entre elles avaient trois temps par mesure, et elles impliquaient un contact étroit entre les danseurs – inconnu dans la société polie. La variété de ces valse est manifeste dans le présent recueil en mi bémol, qui demeura inédit à l'exception de quatre de ses numéros qui parurent sous forme d'arrangements pour piano.

La suite est l'une de celles qui pouvaient être dansées au cours d'une soirée. Le début, avec ses trompettes sévères, est un appel à se tenir prêt, mais évoque également le temps où la première danse était le menuet, la danse favorite de l'aristocratie. Cette impression est vite dissipée par la danse elle-même, avec une clarinette solo jouant une mélodie en arpèges aux sonorités très

alpines. La seconde moitié retrouve un caractère plus solennel et l'ensemble suggère ce mélange de classes sociales mentionné plus haut. Toutes ces danses suivent la même forme: une première section avec reprise suivie d'une seconde faisant parfois contraste (comme dans le cas présent) mais qui se termine par le retour de la première section; ceci est également répété. Les bois sont également prédominants dans la deuxième danse, tandis que la troisième possède un caractère plus solennel. La no 4 dégage un parfum très viennois, et nous retrouvons le grand appareil dans la cinquième avec cors, trompettes et les tambours soulignant fortement les temps. La no 6 est un très bon exemple de *Ländler*, l'un des cousins campagnards de la valse avec ses douces syncopes renforçant plutôt que dérangeant la pulsation et le rythme "cinglant" à la fin des sections. Nous restons à la campagne avec la no 7 dont les clarinettes solos sonnent comme la flûte d'un berger. La no 8 fait l'effet d'un choc: c'est une danse *Alla Turca*, témoignage de la popularité durable de tout ce qui était turc à cette époque – modes, café, et ce qui était assimilé à de la musique turque. Les caractéristiques associées à cette idée sont évidentes ici – rythme répétitif simple, harmonies simples, cuivres, piccolo



et une importante percussion incluant tambours turcs, cymbales et triangle. La valse no 9 nous ramène plus près de chez nous; elle est d'un style suisse très populaire avec tyrolienne; cet effet est maintenu dans la no 10 qui fait entendre au début une pédale à la basse (bourdon). L'avant-dernière valse possède de nouveau un caractère de cérémonie avec grand orchestre (mais sans percussion turque) et la dernière est un autre *Ländler*. Bien que le rythme de base persiste au cours de la Coda, elle fut probablement conçue pour être écoutée plutôt que dansée. En effet, c'est une pièce développée dans laquelle l'orchestre au complet (incluant la percussion turque mais sans le piccolo) est présenté de manière avantageuse, et forme un exaltant point culminant à cet aperçu intéressant dans le domaine des bals publics de cette époque.

© 2007 Derek Carew
Traduction: Francis Marchal

Considéré comme l'un des meilleurs orchestres de chambre d'Europe, l'ensemble des **London Mozart Players** est célèbre dans le monde entier pour la qualité de ses interprétations, en particulier des œuvres fondamentales du répertoire classique.

Fondé en 1949 par Harry Blech, et aujourd'hui le plus ancien orchestre de chambre d'Angleterre, cet ensemble a développé un timbre dynamique distinctif, décrit comme étant un équilibre judicieux entre authentique et moderne. Andrew Parrott est directeur musical de l'orchestre, Sir James Galway OBE chef principal invité, Nicolae Moldoveanu chef associé invité, et l'acteur Simon Callow CBE conseiller théâtral. Orchestre en résidence du Fairfield Concert Hall et du London Borough of Croydon depuis 1989, les London Mozart Players jouissent du généreux soutien de la société Nestlé UK et du Conseil Municipal de Croydon.

Les London Mozart Players se produisent dans des festivals et des séries de concerts à travers la Grande-Bretagne et à l'étranger, et ils firent leurs débuts au Festival de Salzbourg en 2003. Ils dirigent un important programme éducatif dont le but est de donner la possibilité à tous les groupes sociaux d'entendre de la musique vivante à Londres et dans les régions plus rurales à travers le pays. L'ensemble bénéficie actuellement d'une deuxième période de trois ans comme orchestre en résidence de l'East Lindsey District Council dans le Lincolnshire. Au cours de l'automne 2002,

l'orchestre a achevé une tournée avec le Jazz/Klezmer/World Music ensemble, le World Quintet.

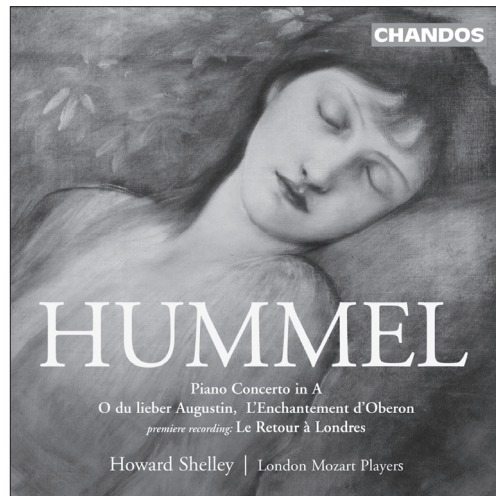
Les projets d'enregistrements des London Mozart Players pour Chandos incluent, en plus du cycle complet des concertos pour piano de Hummel avec Howard Shelley, la série en cours des "Contemporaries of Mozart".

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 ses œuvres complètes pour piano seul, ses concertos et ses cycles

de mélodies. Ses récents enregistrements de concertos pour piano de Mozart et de Hummel ont également suscité des éloges exceptionnels, tandis que plus de quatre-vingts disques témoignent de la très grande diversité de son répertoire. Il figure dans plusieurs documentaires télévisés, notamment *Mother Goose* (Ma Mère l'Oye) consacré à Ravel, dans lequel il tient les rôles de présentateur, pianiste et chef. Ce film a obtenu une médaille d'or décernée par le New York Festivals Awards. Au cours de sa longue association avec les London Mozart Players, Howard Shelley a été leur chef principal invité pendant une longue période. Il a également été directeur musical et chef principal de l'Orchestre de chambre d'Uppsala en Suède. Le prince de Galles a conféré à Howard Shelley le titre de membre honoraire du Royal College of Music de Londres en 1994.



Also available



Hummel
Piano Concerto in A • Le Retour à Londres etc
CHAN 10374

38

You can now purchase Chandos CDs online at our website: www.chandos.net
For mail order enquiries contact Liz: 0845 370 4994

Any requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs should be made direct to the Finance Director, Chandos Records Ltd, at the address below.

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'.

Performing editions by Stephen Hogger and Howard Shelley
Parts and scores available from Stephen Hogger at Chandos Music Services on 01206 520570

Recording producer Brian Couzens

Sound engineer Jonathan Cooper

Assistant engineer Paul Quilter

Music administrator Stephen Hogger

Editor Rachel Smith

A & R administrator Mary McCarthy

Recording venue St Silas the Martyr church, Kentish Town, London; 3 & 4 July 2006

Front cover Ballet dancer's foot on point © Tetra Images

Back cover Photograph of Howard Shelley by Robbie Jack

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative

Booklet editor Elizabeth Long

© 2007 Chandos Records Ltd

© 2007 Chandos Records Ltd

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

Printed in the EU

39



HUMMEL: BALLET MUSIC - London Mozart Players / Shelley

CHANDOS
CHAN 10415

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10415

JOHANN NEPOMUK
HUMMEL (1778–1837)

premiere recordings

- | | | |
|---------|---|----------|
| 1 - 12 | Ballet Suite 'Sappho von Mitilene', Op. 68 | 46:48 |
| 13 | Ballet Suite 'Das Zauberschloß'
(The Magic Castle) | 19:13 |
| 14 - 26 | Twelve Waltzes and Coda | 9:38 |
| | | TT 75:39 |

London Mozart Players
Howard Shelley piano/director

Printed in the EU | Public Domain



LC 7038 | DDD | TT 75:39

Recorded in 24-bit/96 kHz



© 2007 Chandos Records Ltd
© 2007 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd
Colchester • Essex • England

HUMMEL: BALLET MUSIC - London Mozart Players / Shelley

CHANDOS
CHAN 10415