



**CHANDOS**  
SUPER AUDIO CD

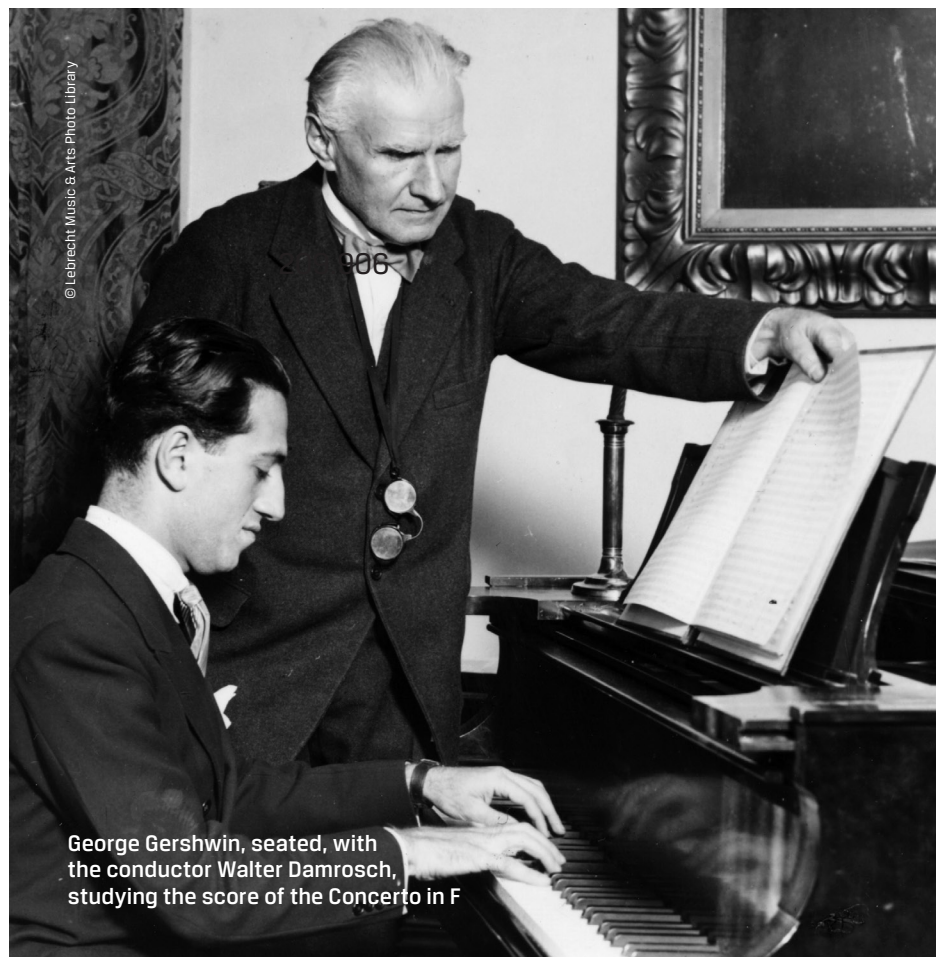
# AMERICAN PIANO CONCERTOS

GERSHWIN  
COPLAND  
BARBER

**XIAYIN WANG**  
PIANO

ROYAL SCOTTISH  
NATIONAL ORCHESTRA  
PETER OUNDJIAN





© Lebrecht Music & Arts Photo Library

George Gershwin, seated, with the conductor Walter Damrosch, studying the score of the Concerto in F

## American Piano Concertos

**Samuel Barber** (1910 – 1981)

**Concerto for Piano and Orchestra, Op. 38** (1962)\* **27:40**

To Manfred Ibel

- |     |                                                                                                                                                                                                                   |       |
|-----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| [1] | I Allegro appassionato – Più mosso –<br>Un poco meno, ma sempre con moto – Doppio meno mosso –<br>Doppio mosso, quasi tempo I – Come prima [Più mosso] –<br>Un poco meno, ma sempre con moto – Allegro misterioso | 13:52 |
| [2] | II Canzone. Moderato                                                                                                                                                                                              | 7:03  |
| [3] | III Allegro molto – Meno mosso – Tempo I – Meno mosso –<br>Somewhat boisterous, pesante – Con grazia, come prima –<br>Più mosso del Tempo I – Moving ahead, wildly<br>(Affrettando con frenesia)                  | 6:34  |

**Aaron Copland** (1900 – 1990)

**Concerto for Piano and Orchestra** (1926)\* **15:39**

To Alma Wertheim

- |     |                                                                                                                                                                                                                                                                                   |      |
|-----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| [4] | I Andante sostenuto – Lento molto – Andante sostenuto<br>(Tempo I) –                                                                                                                                                                                                              | 6:21 |
| [5] | II Molto moderato (molto rubato) – Doppio movimento –<br>Tempo I (Moderato moto) – Più mosso – Poco più mosso ancora –<br>Allegro assai – Meno mosso – Più mosso – Poco meno mosso –<br>A tempo [Allegro assai] – Subito tempo come prima (Molto lento) –<br>Subito molto allegro | 9:18 |

**George Gershwin** (1898 – 1937)

**Concerto** (1925)<sup>†</sup> **31:53**

in F major • in F-Dur • en fa majeur

for Piano and Orchestra

Edited by Frank Campbell-Watson

- |     |                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
|-----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| [6] | I Allegro – Meno mosso – Poco meno mosso – Molto meno mosso –<br>Allegro – Più mosso – Alla breve – Moderato cantabile –<br>Allegro molto – Poco meno – Pochissimo meno mosso – Grandioso –<br>Allegro – Meno mosso – Animato – Allegro con brio <span style="float: right;">12:58</span> |
| [7] | II Adagio – Andante con moto – Più mosso – Più mosso –<br>Tempo I – Moderato – Espressivo con moto –<br>Tempo I – Più mosso – Poco meno – Tempo I <span style="float: right;">11:59</span>                                                                                                |
| [8] | III Allegro agitato – L'istesso tempo – L'istesso tempo –<br>L'istesso tempo – Poco meno con grazia –<br>L'istesso tempo – Poco meno con grazia – L'istesso tempo –<br>Tempo I. Grandioso – Con brio – Presto – Meno mosso <span style="float: right;">6:47</span>                        |

**TT 75:44**

**Xiayin Wang** piano

**Royal Scottish National Orchestra**

**Maya Iwabuchi**<sup>\*</sup> • **James Clark**<sup>†</sup> leaders

**Peter Oundjian**

## American Piano Concertos

The three works on the present disc offer a fascinating insight into the varying attitudes of twentieth-century American composers to the musical traditions of both Europe and their homeland. Before a modern brand of nationalism began to manifest itself in American concert music in the 1920s, it was fully expected that any budding composer from the States would travel to Europe to further his or her studies under the tutelage of European composers. A favourite destination was Paris, where the composition teaching of Nadia Boulanger – co-founder in 1921 of the American Conservatory at Fontainebleau – quickly became legendary. Aaron Copland studied with her in the French capital in 1921 – 24, and among her other American students were Leonard Bernstein, Elliott Carter, Roy Harris, and Virgil Thomson. Samuel Barber, on the other hand, was strongly attracted to Italy, and studied in Rome in 1935 – 37 after having won the American Prix de Rome. Perhaps more than any other prominent North American composer of his generation, Barber was to remain strongly Eurocentric in stylistic outlook, fully committed to traditional forms

and writing in an often richly lyrical and romantic vein. In strong contrast, Copland had returned home after his sojourn in Paris determined to compose in a distinctively American idiom, and for a few years he experimented with sometimes brash musical elements borrowed from jazz before he abandoned this initiative in favour of a more rarefied response to diatonic American folk music.

The distinctive brand of symphonic jazz associated with George Gershwin came about through his having followed the reverse of Copland's cultural path: Copland was a concert composer who briefly toyed with a popular vernacular style, whereas Gershwin was a highly talented tunesmith from Tin Pan Alley and Broadway who passionately wanted to become a 'serious' composer. Like Copland, Gershwin turned to France for inspiration as his compositional aspirations became more ambitious. Two anecdotes concern Gershwin's desire to study composition with Maurice Ravel. In 1928 Ravel visited New York and met both Gershwin and the bandleader Paul Whiteman, who had commissioned Gershwin's *Rhapsody*

*in Blue* four years before. When Gershwin asked Ravel to give him lessons, the French composer replied: 'Why be a second-rate Ravel when you can be a first-rate Gershwin?' His other reported response to the same question was more mischievous: before answering, Ravel asked Gershwin how much he earned from his compositions and, on hearing the staggering statistics, simply declared: 'You teach me!' (The hit song of 1920, 'Swanee', had netted Gershwin some \$10,000 in royalties in the year of its release, and it has been estimated that *Rhapsody in Blue* earned him in excess of \$250,000 in the decade following its first performance.) Ravel was himself to incorporate jazz elements in a number of his late works, including the Violin Sonata, which was launched on the American tour, and the Piano Concerto in G major (1931).

#### **Gershwin: Concerto in F for Piano and Orchestra**

George Gershwin (1898 – 1937) had written *Rhapsody in Blue* for Whiteman's 'Experiment in Modern Music' concert at the Aeolian Hall in New York on 12 February 1924, and the billing of the occasion is a reminder that symphonic jazz was decidedly controversial in the 1920s. Gershwin's melding of the dance-band jazz of the time with a rather old-fashioned romantic-classical idiom – the latter dimension

of the work often compared to Liszt, both on account of the virtuosic piano writing and the loosely rhapsodic structure – was by no means the most successful attempt that Gershwin made at a hybrid concert-jazz style, though the effervescent jazziness of the original version (as premiered by Whiteman's own band) later became dulled by the over-inflated orchestration for full symphony orchestra in which the work became far more widely known. More satisfying in both their mutually beneficial balancing of classical and jazz elements and their greater structural coherence were the two substantial instrumental works that built on the precedent of *Rhapsody in Blue*: the Concerto in F for piano (1925) and the tone poem *An American in Paris* (1928).

The Concerto in F was composed in the summer of 1925 to a commission from the conductor Walter Damrosch and the New York Symphony Orchestra, and first performed by Gershwin with these forces at a packed Carnegie Hall on 3 December. (Prior to the premiere Gershwin had hired a private fifty-piece orchestra to try the piece out, evidently nervous on account of his limited experience of orchestration.) The reviews of the first performance were mixed, some critics feeling that the piece was neither good classical music nor good jazz, and many

taking the composer to task for his apparent structural slackness and limited command of developmental techniques. There was a distinct sense of disappointment, no doubt because the work had been too eagerly anticipated. Perhaps the most balanced view was offered by Samuel Chotzinoff, writing in *New York World* on the day following the premiere: while admitting that Gershwin was not gifted in matters of musical structure and that he was 'audaciously irresponsible and writes down, apparently, whatever he feels, indiscriminately', Chotzinoff nevertheless admired this 'genius' who had managed to capture the spirit of America by writing music

without the smallest hint of self-consciousness and with unabashed delight in the stridency, the gaucheries, the joy and excitement of life as it is lived right here and now.

**Copland: Concerto for Piano and Orchestra**

A belief in the creative potential of jazz was strikingly shown in a comment which Aaron Copland (1900–1990) made in an article published in 1927, that it might prove to be the substance not only of the American composer's fox trots and Charlestons, but of his lullabies and nocturnes.

By this date he had already composed two concert works which proved, as he put it,

that in those years 'any piece based on jazz was assured of a mild *succès de scandale*'. The first was *Music for the Theatre*, written in 1925 for the conductor Serge Koussevitzky, who apparently found negotiating the unfamiliar jazz rhythms exceptionally difficult. The second was the Concerto for Piano (composed in 1926), also premiered under Koussevitzky, with Copland as soloist, in Boston on 28 January 1927.

In his memoirs, Copland recalled that the interest in jazz which he showed in these two scores inevitably led to widespread comparisons between his work and that of Gershwin, especially since the latter's own Concerto had been launched shortly before Copland began work on his. Copland asserted that Gershwin's example had not influenced him, although Copland's first movement is coincidentally based on a blues melody also used by Gershwin in his second Prelude for piano (1926). One of the ironies of the 'American' soundscape in Copland's concerto is that certain key influences on the style originated in France, in particular in the shape of the jazzy ballet *La Création du monde* (1923) by Darius Milhaud, with its strikingly modernist take on blues and riffs, and the rhythmic vitality of the music of Stravinsky, who had explored jazz-like elements in a series of works based on ragtime in the late

1910s. Both these composers also inspired Copland with their distinctive polytonal harmony, in which unrelated chords are superimposed in illogical but colourful combinations.

After the first performance of Copland's concerto, the reviews were scathing. One critic likened the work's sound to that of 'a jazz dance hall next door to a poultry yard' while others declared that the concerto demonstrated 'a shocking lack of taste' and was 'a harrowing horror from beginning to end'. Some commentators were even misled into thinking that Copland had deliberately set out to mock American music. The concerto met with a far more appreciative reception when performed at Carnegie Hall in February 1927, though when Copland played it at the Hollywood Bowl in the summer of 1928 the orchestral musicians hissed and had to be disciplined by the conductor, Albert Coates. Astonishingly, the concerto was not played in America at all between 1930 and 1946, when the pianist Leo Smit resurrected it at the urging of Leonard Bernstein – the American composer who at that time was doing more than anyone else to develop the symphonic jazz style which Copland had dropped so rapidly in 1928 (a decision that had been reported in the *Los Angeles News* under the headline, 'Copland to Abandon Jazz

in Future Compositions'). In 1964, Bernstein persuaded Copland to play the piece again in public, and they afterwards recorded it for Columbia; by this stage in its life, and to the composer's amusement, the concerto had come to seem like a nostalgic throwback to the Jazz Age rather than the controversial cutting-edge experiment that had so shocked its first hearers.

**Barber: Concerto for Piano and Orchestra, Op. 38**

The traditional stylistic leanings and naturally romantic temperament of Samuel Barber (1910 – 1981) led to his occasionally being criticised for lacking stylistic individuality. His international reputation, as he himself regretted, was not helped by the over-exposure of his haunting *Adagio* for strings (an arrangement of the slow movement of his String Quartet of 1936), which became universally familiar on movie soundtracks while many of his more substantial works remained little known outside America. His tendency to compose long-breathed lyrical melodies, often thought to be a consequence of his original training as a singer, is well demonstrated by his Concerto for Violin (1939), with its lushly romantic first movement, and the Concerto for Cello (1945) subsequently commissioned by

Koussevitzky. Barber's Concerto for Piano (1962), however, is a much later work which vividly demonstrates how dissonant harmonic tendencies and even a certain carefully controlled jazziness came to enrich a musical language that nonetheless remained strongly rooted in romantic rhetoric.

Barber, who had first tried to write a piano concerto during his student years at the Curtis Institute in Philadelphia (1924 – 32), had a poor opinion of what he felt to be American composers' generally unimaginative keyboard writing, and sought to exploit the instrument more idiomatically in two mature works: a Sonata (1949), first performed by Vladimir Horowitz, and the Concerto, which was written for John Browning. Horowitz gave both Browning and Barber technical advice on the concerto before its first performance, and backed up the soloist's assertion that one passage was impossible to play at the rapid speed envisaged by the composer. The concerto was premiered by Browning and the Boston Symphony Orchestra under Erich Leinsdorf on 24 September 1962 to mark the opening of the new Philharmonic Hall at the Lincoln Center in New York. The piece, which won a Pulitzer Prize in the following year, was then widely performed on a major international

tour given by Browning with the Cleveland Orchestra under George Szell in 1965.

Browning's training had been in the Russian school of piano pedagogy, and Barber's own interest in Russian music comes appropriately to the fore in many places in the concerto. The music contains several echoes of Prokofiev's Third Piano Concerto (1921), especially in moments of harmonic ambiguity and muscular dissonance, and these resonances were noted with pleasure by audiences in the Soviet Union when Szell's tour ventured behind the Iron Curtain. Barber was already well known in the country at this time, for he had been the first American composer to attend the biennial Congress of Soviet Composers, in Moscow in March 1962; this visit was partly responsible for a delay in the completion of the concerto's finale, which was only finished a mere fortnight before the premiere. Also discernible are occasional reminiscences of Bartók, in particular his own Third Piano Concerto (1945) – significantly, perhaps, one of the least modernist of the Hungarian composer's mature works. Yet his compact and exciting finale suggests that Barber, too, could readily succumb to the heady appeal of jazzy rhythms and dynamic *ostinati*, features which characterise the more overtly

nationalistic sounds of the other works recorded here.

© 2013 Mervyn Cooke

With her winning combination of superb musicianship, personal verve, and technical brilliance, the pianist **Xiayin Wang** conquers the hearts of audiences wherever she appears. As a recitalist, chamber musician, and an orchestral soloist in such venues as the Carnegie Hall and Lincoln Center, New York she has already achieved a high level of recognition for her commanding performances. She completed studies at the Shanghai Conservatory and garnered numerous first prize awards and special honours for her performances throughout China. In 1997 she went to New York and soon was awarded the Certificate of Achievement by the Associated Music Teacher League of New York, also giving a recital at Weill Hall in Carnegie Hall. She continued her musical training at the Manhattan School of Music, from which she holds Bachelor's, Master's, and Professional Studies degrees. She has performed as soloist in orchestral concerts all over the United States, including Hawaii, as well as in South America, Costa Rica, Mexico, the Dominican Republic, Israel, and Asia. In Europe she has been heard in

St Petersburg, Bordeaux, Vienna, Glasgow, and London, among others. Imminently forthcoming tours will take her across the United States, Western Europe, and Russia. Her repertoire stretches from Bach, Mozart, Schumann, and Brahms to contemporary composers such as Earl Wild and Richard Danielpour, Book II of whose Preludes, *The Enchanted Garden*, she premiered in Alice Tully Hall, New York in 2009. As a dedicated chamber musician Xiayin Wang has partnered Catherine Manoukian as well as the Amity Players and Fine Arts Quartet in both the recording studio and the recital hall. Her previous recordings for Chandos have been widely praised. [www.xiayinwangpiano.com](http://www.xiayinwangpiano.com)

One of Europe's leading symphony orchestras, the **Royal Scottish National Orchestra** was formed in 1891 as the Scottish Orchestra, became the Scottish National Orchestra in 1950, and was awarded Royal Patronage in 1991. Throughout its proud history, it has played an important part in Scotland's musical life, among much else performing at the opening ceremony of the Scottish Parliament building in 2004. Renowned conductors such as George Szell, Sir John Barbirolli, Walter Susskind, Sir Alexander Gibson, Bryden Thomson, Neeme Järvi, Walter Weller, Alexander Lazarev, and Stéphane Denève have

contributed to its success. In 2012 the British-Canadian musician and conductor Peter Oundjian took up the position of Music Director, joined by the Dane Thomas Søndergård as Principal Guest Conductor. The Orchestra has a worldwide reputation for the quality of its recordings, having received the Diapason d'or de l'année as well as eight Grammy Award nominations over the last decade. More than 200 releases are available, the Orchestra's discography including recordings of the complete symphonies of Sibelius (Gibson), Prokofiev (Järvi), Nielsen (Thomson), Martinů (Thomson), and Roussel (Denève), and the major orchestral works of Debussy (Denève). The Royal Scottish National Orchestra is one of Scotland's National Performing Companies, supported by the Scottish Government. [www.rsno.org.uk](http://www.rsno.org.uk)

Famed for his skills at building orchestras and engaging audiences, **Peter Oundjian** has been Musical Director of the Toronto Symphony Orchestra since 2004 and Royal Scottish National Orchestra since 2012. His previous positions include Principal Guest Conductor and Artistic Advisor of the Detroit Symphony Orchestra. Born in Toronto, he was educated in

England, attending the Royal College of Music in London, before studying at The Juilliard School in New York. He was the longest-serving first violinist of the Tokyo String Quartet, and has been a visiting professor at the Yale School of Music for more than thirty years. He has received many prestigious awards and accolades for his work as a conductor. As a guest conductor he has enjoyed recent engagements with the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, Israel Philharmonic Orchestra, and Orchestre de Paris, and is soon to appear with the Finnish Radio Symphony Orchestra and Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin. He continued his relationship with the Orchestre philharmonique de Radio France by giving the opening concert of the Prague Spring festival with it in 2013. Highlights of his concert schedule in the US have been appearances with the symphony orchestras of Detroit, Philadelphia, Chicago, Boston, and San Francisco, and he is scheduled to conduct the Cincinnati Symphony Orchestra, St Louis Symphony, and Houston Symphony in the near future. Further afield, Peter Oundjian has conducted the Sydney Symphony Orchestra in Australia and the NHK Symphony Orchestra in Japan.



Dario Acosta Photography

Xiayin Wang

## Amerikanische Klavierkonzerte

Die drei vorliegenden Werke bieten einen faszinierenden Einblick in die unterschiedlichen Einstellungen amerikanischer Komponisten des zwanzigsten Jahrhunderts zu den musikalischen Traditionen Europas ebenso wie zu denen ihrer Heimat. Ehe sich in den 1920er-Jahren eine moderne Version von Nationalismus in der amerikanischen Konzertmusik auszubreiten begann, wurde von jedem angehenden Komponisten aus den USA ohne weiteres erwartet, nach Europa zu reisen, um sich unter der Anleitung europäischer Komponisten fortzubilden. Ein beliebtes Reiseziel war Paris, wo sich die Kompositionslehre von Nadia Boulanger – im Jahre 1921 Mitbegründerin des Conservatoire Américain in Fontainebleau – rasch einen legendären Ruf erwarb. Aaron Copland studierte 1921 – 1924 in der französischen Hauptstadt bei ihr, und zu ihren weiteren amerikanischen Schülern gehörten Leonard Bernstein, Elliott Carter, Roy Harris und Virgil Thomson. Samuel Barber fühlte sich hingegen stark nach Italien hingezogen und studierte 1935 – 1937 in Rom, nachdem er den amerikanischen Prix de Rome gewonnen

hatte. Barber blieb in seiner stilistischen Sichtweise wohl stärker eurozentrisch als irgendein anderer prominenter nordamerikanischer Komponist seiner Generation; er war ganz auf traditionelle Formen festgelegt und sein Schaffen war oft üppig lyrisch und romantisch gestaltet. Ganz im Gegensatz dazu war Copland nach seiner Rückkehr aus Paris fest entschlossen, in einem unverwechselbar amerikanischen Idiom zu komponieren, und einige Jahre lang experimentierte er mit manchmal grellen musikalischen Elementen aus dem Jazz-Bereich, ehe er diese Initiative zugunsten einer verfeinerten Reaktion auf diatonische amerikanische Volksmusik aufgab.

Die unverwechselbare Sorte von sinfonischem Jazz, die man mit George Gershwin verbindet, kam dadurch zustande, dass er die umgekehrte kulturelle Entwicklung zu Copland nahm: Copland war ein Konzertkomponist, der sich kurze Zeit für einen populären volkstümlichen Stil interessierte, während Gershwin ein ausgesprochen talentierter Liederschreiber für die Musikverlage der New Yorker Tin Pan Alley und für Broadway-Musicals war, der

unbedingt ein Komponist "ernster" Musik werden wollte. Wie Copland wandte er sich nach Frankreich, um sich inspirieren zu lassen, als seine kompositorischen Bestrebungen ehrgeiziger wurden. Zwei Anekdoten beschreiben Gershwins Wunsch, bei Maurice Ravel Komposition zu studieren. Im Jahre 1928 besuchte Ravel New York und traf sich dort mit Gershwin und mit dem Bandleader Paul Whiteman, der vier Jahre zuvor Gershwins *Rhapsody in Blue* in Auftrag gegeben hatte. Als Gershwin Ravel bat, ihm Unterricht zu geben, antwortete der französische Komponist: "Warum ein zweitklassiger Ravel werden, wenn Sie ein erstklassiger Gershwin sein können?" Seine andere überlieferte Reaktion auf die gleiche Frage war eher schelmisch: Ehe Ravel eine Antwort gab, fragte er Gershwin, wie viel er mit seinen Kompositionen verdiene, und als er die schwindelerregenden Summen zu hören bekam, erklärte er schlicht: "Unterrichten Sie mich!" (Mit "Swanee", seinem Hit von 1920, hatte Gershwin im Jahr seiner Veröffentlichung etwa 10.000 Dollar an Tantiemen verdient, und man schätzt, dass *Rhapsody in Blue* ihm im Jahrzehnt nach der Uraufführung über 250.000 Dollar einbrachte.) Ravel selbst sollte in einigen seiner späten Werke Jazz-Elemente verwenden, darunter in der Violinsonate, die

im Rahmen der Amerikatournee uraufgeführt wurde, sowie im Klavierkonzert in G-Dur (1931).

#### **Gershwin: Konzert in F-Dur für Klavier und Orchester**

George Gershwin (1898 – 1937) hatte *Rhapsody in Blue* für Whitemans Konzert "Experiment in Modern Music" am 12. Februar 1924 in der New Yorker Aeolian Hall geschrieben, und der Titel des Ereignisses erinnert daran, dass sinfonischer Jazz in den 1920er-Jahren ausgesprochen umstritten war. Gershwins Verbindung des Tanzband-Jazz der Epoche mit einem eher altmodischen romantisch-klassischen Idiom – letztere Dimension des Werks wurde oft mit Liszt verglichen, sowohl wegen der virtuellen Klavierführung als auch wegen des locker rhapsodischen Aufbaus – war keineswegs Gershwins erfolgreichster Versuch einer Mischung von Konzert- und Jazzstilen, auch wenn die spritzige "Jazziness" der Originalfassung (wie von Whitemans eigener Band uraufgeführt) später von der überzogenen, heute weit bekannteren Orchestrierung für volles Sinfonieorchester getrübt wurde. Erheblich befriedigender, sowohl in ihrer beiderseits vorteilhaften Gewichtung von klassischen und Jazz-Elementen als auch in ihrer besseren strukturellen Geschlossenheit,

waren die beiden substantiellen Instrumentalwerke, die auf dem Beispiel der *Rhapsody in Blue* aufbauten: das Klavierkonzert in F-Dur (1925) und die Tondichtung *An American in Paris* (1928).

Das F-Dur-Konzert entstand im Sommer 1925 im Auftrag des Dirigenten Walter Damrosch und des New York Symphony Orchestra, uraufgeführt von Gershwin und dem genannten Orchester am 3. Dezember des Jahres in der ausverkauften Carnegie Hall. (Vor der Premiere hatte Gershwin privat ein fünfzigköpfiges Orchester engagiert, um das Werk auszuprobieren, wohl weil er wegen seiner begrenzten Erfahrung im Orchestrieren nervös war.) Die Besprechungen der ersten Aufführung waren gemischt, denn manche Kritiker meinten, das Stück sei weder gute klassische Musik noch guter Jazz, und viele warfen dem Komponisten seine angebliche strukturelle Nachlässigkeit und die mangelnde Beherrschung der Themenverarbeitung vor. Es herrschte eindeutig ein Gefühl der Enttäuschung, wahrscheinlich deshalb, weil das Werk mit allzu hohen Erwartungen behaftet war. Die wohl ausgewogenste Beurteilung bot Samuel Chotzinoff in der Zeitung *New York World* am Tag nach der Uraufführung: Während er zugab, dass

Gershwin in Bezug auf die musikalische Struktur nicht besonders begabt war und dass er "unverantwortlich kühn offenbar niederschreibt, was immer ihm gefühlsmäßig in den Sinn kommt", bewunderte Chotzinoff nichtsdestoweniger dieses "Genie", das es geschafft hatte, den Geist Amerikas einzufangen, indem er Musik schrieb

ohne den geringsten Anflug von  
Befangenheit und mit ungenierter Freude  
an der Grellheit, den Plumpheiten, dem  
Spaß und der Aufregung des Lebens, wie  
es hier und heute gelebt wird.

#### **Copland: Konzert für Klavier und Orchester**

Wie sehr Aaron Copland (1900–1990) auf das kreative Potential des Jazz vertraute, kam in einer Anmerkung bemerkenswert zum Vorschein, die in einem 1927 veröffentlichten Artikel enthalten war, dass es sich nämlich erweisen könne, er werde

zur Grundlage nicht nur der Foxtrots  
und Charlestons des amerikanischen  
Komponisten, sondern auch seiner  
Wiegenlieder und Nocturnes.

Zu diesem Zeitpunkt hatte er bereits zwei Konzertwerke geschrieben, die nach seiner eigenen Aussage bewiesen, dass zu jener Zeit "jedem Stück auf der Grundlage des Jazz ein gewisser *succès de scandale* sicher war". Das erste einschlägige Werk war *Music for*

*the Theatre*, 1925 für den Dirigenten Sergei Kussewizki verfasst, der den Umgang mit den ungewohnten Jazz-Rhythmen offenbar ausgesprochen schwierig fand. Das zweite war das (1926 entstandene) Klavierkonzert, ebenfalls unter der Leitung von Kussewizki mit Copland als Solist am 28. Januar 1927 in Boston uraufgeführt.

In seinen Memoiren erinnerte sich Copland, dass das Interesse am Jazz, das er in diesen beiden Partituren zeigte, unweigerlich in weiten Kreisen zu Vergleichen zwischen seinen Kompositionen und denen von Gershwin geführt hatte, insbesondere da dessen Konzert der Öffentlichkeit vorgestellt worden war, ehe Copland wenig später mit der Arbeit an seinem eigenen begann. Copland beteuerte, dass Gershwins Vorbild ihn nicht beeinflusst habe, obwohl Coplands Kopfsatz zufälligerweise auf der gleichen Blues-Melodie beruht, die auch Gershwin in seinem zweiten Prélude für Klavier (1926) verwendet hatte. Eine Ironie der "amerikanischen" Klangwelt von Coplands Konzert ist, dass bestimmte wesentliche Einflüsse des Stils ihren Ursprung in Frankreich hatten, insbesondere in Form des Jazz-beeinflussten Balletts *La Création du monde* (1923) von Darius Milhaud mit seiner erstaunlich modernistischen Behandlung von Blues und Riffs, und der rhythmischen

Vitalität der Musik von Igor Strawinsky, der in einer Reihe von Werken der späten 1910er-Jahre auf der Grundlage des Ragtime jazzartige Elemente erkundet hatte. Beide Komponisten inspirierten Copland auch mit ihrer charakteristischen polytonalen Harmonik, in der nicht verwandte Akkorde in unlogischen, aber farbigen Kombinationen gegeneinander gesetzt werden.

Die Kritiken nach der Uraufführung von Coplands Konzert waren vernichtend. Ein Kritiker verglich den Klang mit dem eines "Jazz-Tanzsaals mit einer Geflügelzucht nebenan", während andere erklärten, das Konzert bewiese "einen schockierenden Mangel an Geschmack" und sei "von Anfang bis Ende ein grauenhafter Horror". Einige Kommentatoren ließen sich sogar zu dem Fehlurteil verleiten, Copland habe bewusst versucht, sich über amerikanische Musik lustig zu machen. Als das Konzert im Februar 1927 in der Carnegie Hall aufgeführt wurde, fand es eine weit positivere Aufnahme, doch als Copland es im Sommer 1928 in der Hollywood Bowl spielte, zischten die Orchestermusiker und mussten von ihrem Dirigenten Albert Coates zur Ordnung gerufen werden. Erstaunlicherweise wurde das Konzert zwischen 1930 und 1946 überhaupt nicht gespielt, ehe der Pianist Leo Smit es wieder auferstehen ließ, und zwar auf Anregung von Leonard Bernstein – dem

amerikanischen Komponisten, der damals mehr als irgendjemand anders dazu beitrug, den sinfonischen Jazzstil fortzuentwickeln, den Copland 1928 so rasch fallengelassen hatte (eine Entscheidung, die in der Zeitung *Los Angeles News* unter der Schlagzeile "Copland will Jazz in zukünftigen Kompositionen meiden" verkündet wurde). Im Jahre 1964 gelang es Bernstein, Copland dazu zu überreden, das Stück wieder öffentlich zu spielen, und danach nahmen sie es für die Plattenfirma Columbia auf Tonträger auf; in diesem Stadium seines Lebens und zur Belustigung des Komponisten hatte das Konzert den Anschein einer nostalgischen Rückbesinnung auf das Jazz-Zeitalter angenommen, statt wie das kontroverse, innovative Experiment zu wirken, das die ersten Zuhörer so schockiert hatte.

**Barber: Konzert für Klavier und Orchester op. 38**

Die Neigung zu traditionellen Stilelementen und das von Natur aus romantische Temperament von Samuel Barber (1910 – 1981) führten dazu, dass ihm gelegentlich vorgeworfen wurde, es fehle ihm an stilistischer Individualität. Sein internationaler Ruf litt, wie er selbst bedauerte, unter der übermäßigen Vertrautheit mit seinem sehnsuchtsvollen *Adagio for Strings* (einem Arrangement des langsamen Satzes seines

Streichquartetts von 1936), das als Filmmusik weltweit bekannt wurde, während viele seiner gehaltvolleren Werke außerhalb Amerikas wenig Aufmerksamkeit fanden. Seine Tendenz zur Komposition lang ausgeführter Melodien, oft seiner ursprünglichen Ausbildung als Sänger zugeschrieben, kommt im Violinkonzert (1939) mit seinem üppig romantischen Kopfsatz gut zur Geltung, ebenso in seinem Cellokonzert (1945), das in der Folge von Kussewizki in Auftrag gegeben wurde. Bei Barbers Klavierkonzert (1962) handelt es sich hingegen um ein viel späteres Werk, das deutlich zeigt, wie Tendenzen zu dissonanter Harmonik und sogar sorgsam in Zaum gehaltene Jazz-Elemente dazu beitrugen, eine musikalische Ausdrucksform zu bereichern, die nichtsdestoweniger fest in romantischer Rhetorik verwurzelt blieb.

Barber, der erstmals während seiner Studienjahre am Curtis Institute in Philadelphia (1924 – 1932) versucht hatte, ein Klavierkonzert zu schreiben, hatte keine hohe Meinung von der seiner Ansicht nach weitgehend phantasielosen Klavierführung amerikanischer Komponisten und bemühte sich, das Instrument in zwei reifen Werken mehr idiomatisch einzusetzen: in einer Sonate (1949), uraufgeführt von Wladimir Horowitz, und im Konzert, das für John Browning geschrieben wurde. Horowitz gab

Browning und Barber vor der Uraufführung des Konzerts spieltechnische Ratschläge und unterstützte die Beteuerung des Solisten, dass eine bestimmte Passage unmöglich in dem vom Komponisten vorgesehenen Tempo zu spielen sei. Das Konzert wurde am 24. September 1962 von Browning mit dem Boston Symphony Orchestra unter Erich Leinsdorf uraufgeführt, aus Anlass der Eröffnung der neuen Philharmonic Hall im New Yorker Lincoln Center. Das Stück, das im folgenden Jahr einen Pulitzer-Preis gewann, wurde dann im Rahmen einer bedeutenden internationalen Tournee im Jahre 1965 von Browning mit dem Cleveland Orchestra unter George Szell oftmals gespielt.

Brownings Ausbildung ging auf die russische Schule der Klavierpädagogik zurück, und Barbers eigenes Interesse an russischer Musik kommt an vielen Stellen des Konzerts angemessen zum Tragen. Die Musik enthält mehrere Anklänge an Prokofjews Drittes Klavierkonzert (1921), insbesondere in Momenten harmonischer Mehrdeutigkeit und kraftvoller Dissonanz, und dies wurde vom Publikum in der Sowjetunion zustimmend anerkannt, als sich Szells Tournee hinter den Eisernen Vorhang vorwagte. Barber war dort bereits wohlbekannt, denn er war der erste amerikanische Komponist gewesen, der im März 1962 in Moskau

am zweijährlich stattfindenden Kongress der Sowjetkomponisten teilgenommen hatte; dieser Besuch war teilweise dafür verantwortlich, dass sich die Fertigstellung des Konzertfinals verzögerte, das erst knappe vierzehn Tage vor der Uraufführung vollendet wurde. Ebenfalls erkennbar sind gelegentliche Erinnerungen an Bartók, insbesondere an dessen Drittes Klavierkonzert (1945) – es könnte bedeutsam sein, dass es sich dabei um das am wenigsten modernistische der reifen Werke des ungarischen Komponisten handelt. Doch sein kompaktes und aufregendes Finale lässt darauf schließen, dass sich auch Barber bereitwillig vom berauschenden Reiz jazzartiger Rhythmen und dynamischer Ostinati verführen ließ – Merkmale, die den Charakter der offenkundiger nationalistischen Klänge der anderen hier vorliegenden Werke bestimmen.

© 2013 Mervyn Cooke  
Übersetzung: Bernd Müller

Mit ihrer einnehmenden Kombination von überragendem musikalischem Talent, persönlicher Begeisterungsfähigkeit und spieltechnischem Können erobert sich die Pianistin **Xiayin Wang** bei jedem Auftritt die Herzen des Publikums. Als Recital- und

Kammermusikerin sowie als Orchestersolistin an Spielorten wie der Carnegie Hall und dem Lincoln Center in New York hat sie sich bereits ein hohes Maß an Anerkennung für ihre bestechenden Darbietungen gesichert. Sie schloss ihre Ausbildung am Konservatorium von Schanghai ab und sammelte für ihre Aufführungen in ganz China zahlreiche erste Preise und Sonderauszeichnungen ein. 1997 ging sie nach New York und bekam bald von der Associated Music Teacher League of New York deren Leistungszertifikat verliehen, woraufhin sie auch im Weill-Saal der Carnegie Hall ein Recital gab. Sie setzte ihre musikalische Ausbildung an der Manhattan School of Music fort, wo sie die akademischen Grade Bachelor, Master und Professional Studies erwarb. Sie ist als Solistin bei Orchesterkonzerten überall in den Vereinigten Staaten einschließlich Hawaii aufgetreten, außerdem in Südamerika, Costa Rica, Mexico, in der Dominikanischen Republik, in Israel und Asien. In Europa war sie unter anderem in St. Petersburg, Bordeaux, Wien, Glasgow und London zu hören. In nächster Zukunft wird sie Konzertreisen durch die USA, Europa und Russland unternehmen. Ihr Repertoire reicht von Bach, Mozart, Schumann und Brahms bis hin zu zeitgenössischen Komponisten wie Earl Wild und Richard Danielpour, dessen zweites Buch

von *Préludes*, *The Enchanted Garden*, sie 2009 in der New Yorker Alice Tully Hall uraufführte. Als engagierte Kammermusikerin hat Xiayin Wang mit Catherine Manoukian ebenso wie mit den Amity Players und dem Fine Arts Quartet sowohl im Aufnahmestudio als auch im Konzertsaal gespielt. Ihre bisherigen Einspielungen für Chandos haben hohes Lob geerntet. [www.xiayinwangpiano.com](http://www.xiayinwangpiano.com)

Das **Royal Scottish National Orchestra**, eines der führenden Sinfonieorchester Europas, wurde 1891 unter dem Namen Scottish Orchestra gegründet, 1950 in Scottish National Orchestra umbenannt und 1991 mit der Königlichen Schirmherrschaft (Royal Patronage) bedacht. Im Laufe seiner stolzen Geschichte hat es eine bedeutende Rolle im Musikleben Schottlands gespielt, unter anderem im Jahre 2004 mit einer Aufführung bei der Eröffnungszereemonie des schottischen Parlamentsgebäudes. Renommiertere Dirigenten wie George Szell, Sir John Barbirolli, Walter Susskind, Sir Alexander Gibson, Bryden Thomson, Neeme Järvi, Walter Weller, Alexander Lasarew und Stéphane Denève haben zu seinem Erfolg beigetragen. 2012 trat der britisch-kanadische Musiker und Dirigent Peter Oundjian den Posten des Musikdirektors an, und der Däne Thomas Søndergård wurde

zum Ersten Gastdirigenten berufen. Das Orchester hat sich weltweit einen Namen für die Qualität seiner Tonaufnahmen gemacht und über die vergangenen zehn Jahre sowohl den Diapason d'or de l'année gewonnen als auch acht Nominierungen für den Grammy Award erhalten. Es sind derzeit mehr als 200 Einspielungen erhältlich, denn die Diskographie des Orchesters umfasst Aufnahmen sämtlicher Sinfonien von Sibelius (Gibson), Prokofjew (Järvi), Nielsen (Thomson), Martinů (Thomson) und Roussel (Denève) sowie der bedeutenden Orchesterwerke von Debussy (Denève). Das Royal Scottish National Orchestra gehört zur Gruppe der nationalen Ensembles der darstellenden Künste Schottlands (National Performing Companies), unterstützt von der schottischen Regierung. [www.rsno.org.uk](http://www.rsno.org.uk)

**Peter Oundjian**, berühmt für seine Fähigkeit, Orchester aufzubauen und das Publikum einzubeziehen, ist seit 2004 Musikdirektor des Toronto Symphony Orchestra, seit 2012 auch des Royal Scottish National Orchestra. Zuvor war er Erster Gastdirigent und künstlerischer Berater des Detroit Symphony Orchestra. In Toronto geboren, wurde er in England ausgebildet, wo er das Royal College

of Music in London besuchte, ehe er an der Juilliard School in New York studierte. Er war der längst dienende erste Geiger des Tokyo String Quartet und ist seit über dreißig Jahren Gastprofessor an der Yale School of Music. Für sein Schaffen als Dirigent sind ihm zahlreiche angesehene Preise und Auszeichnungen zugesprochen worden. Als Gastdirigent hat er jüngst Engagements am Stockholmer Kungliga Filharmoniska Orkestern, dem Israel Philharmonic Orchestra und dem Orchestre de Paris absolviert und wird demnächst mit dem Finnischen Radio-Sinfonieorchester und dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin auftreten. Er hat seine Beziehung zum Orchestre philharmonique de Radio France fortgesetzt, indem er mit ihm 2013 das Eröffnungskonzert der Prager Frühjahrsfestspiele gab. Zu den Höhepunkten seiner Konzertprogramme in den USA gehörten Auftritte mit den Sinfonieorchestern von Detroit, Philadelphia, Chicago, Boston und San Francisco, und er wird in naher Zukunft das Cincinnati Symphony Orchestra, das St. Louis Symphony und das Houston Symphony dirigieren. Darüber hinaus hat Peter Oundjian in Australien das Sydney Symphony Orchestra und in Japan das NHK Symphony Orchestra geleitet.



Sian Richards

Peter Oundjian

## Concertos pour piano d'Amérique

Les trois œuvres de ce disque offrent un aperçu fascinant des diverses attitudes des compositeurs américains du vingtième siècle envers les traditions musicales d'Europe et de leurs pays d'origine. Avant qu'une expression moderne ne commence à se manifester dans la musique concertante américaine des années 1920, il était tout à fait normal pour un compositeur en herbe aux États-Unis de faire un séjour en Europe pour étudier auprès de compositeurs européens. La destination de prédilection était Paris où l'enseignement de la composition par Nadia Boulanger, co-fondatrice du Conservatoire américain de Fontainebleau en 1921, devint rapidement légendaire. Aaron Copland étudia avec elle dans la capitale française entre 1921 et 1924. Parmi ses autres étudiants des États-Unis on recense Leonard Bernstein, Elliott Carter, Roy Harris et Virgil Thomson. Samuel Barber, quant à lui, fut fortement attiré par l'Italie où il étudia à Rome entre 1935 et 1937 après avoir remporté le Prix de Rome américain en composition musicale. Peut-être bien plus que tous les autres grands compositeurs d'Amérique du Nord de sa génération, Barber restera très centré sur

l'Europe en termes de perspective stylistique, entièrement engagé dans les formes traditionnelles et composant dans un style souvent richement lyrique et romantique. En contraste à cette tendance, Copland qui rentrera dans son pays après son séjour parisien, sera déterminé à composer dans une tournure distinctement américaine et pendant quelques années il expérimentera parfois avec des éléments musicaux impétueux tirés du jazz avant d'abandonner cette initiative pour une réponse plus raréfiée à la musique folklorique américaine diatonique.

La touche distincte de jazz symphonique associée à George Gershwin est apparue lorsqu'il a suivi un chemin culturel différent de celui de Copland: Copland était un compositeur de musique de concert qui a joué brièvement avec un style vernaculaire populaire, tandis que Gershwin était un compositeur très talentueux sur Tin Pan Alley et Broadway qui souhaitait passionnément devenir un compositeur "sérieux". Comme Copland, Gershwin se tourna vers la France pour trouver son inspiration lorsque ses aspirations en matière de composition devinrent beaucoup

plus ambitieuses. Le désir de Gershwin d'étudier avec Maurice Ravel a engendré deux anecdotes. En 1928, Ravel se rendit à New York et rencontra Gershwin et le chef d'orchestre Paul Whiteman, qui avait commissionné la *Rhapsody in Blue* de Gershwin quatre ans plus tôt. Lorsque Gershwin demanda à Ravel de lui donner des leçons, le compositeur français répondit: "Vous perdriez la grande spontanéité de votre mélodie pour écrire du mauvais Ravel." Son autre réponse à la même question était plus malicieuse: avant de répondre, Ravel demanda à Gershwin combien il gagnait pour ses compositions et lorsqu'il entendit les chiffres il déclara tout simplement: "Enseignez-moi" (La célèbre chanson "Swanee", hit de l'année 1920, rapporta quelques 10 000 dollars en royalties à Gershwin l'année de sa sortie et il a été estimé que *Rhapsody in Blue* lui fit gagner plus de 250 000 dollars dans la décennie suivant sa première interprétation.) Ravel incorpora lui-même des éléments de jazz dans plusieurs de ses dernières œuvres, dont sa Sonate pour violon qui fut introduite lors de sa tournée américaine, et son Concerto en sol majeur (1931).

**Gershwin: Concerto en fa pour piano et orchestre**

George Gershwin (1898 – 1937) avait composé *Rhapsody in Blue* pour le concert

"Experiment in Modern Music" de Whiteman à l'Aeolian Hall de New York le 12 février 1924 et l'affichage de cet événement rappelle que le jazz symphonique était décidément très controversé dans les années 1920. Le mélange par Gershwin d'un ensemble de jazz de l'époque avec le style plus démodé du classique romantique, cette dimension de l'œuvre étant souvent comparée à Liszt, aussi bien pour la composition virtuose du piano que pour la structure légèrement rhapsodique, ne fut pas la tentative la plus réussie par Gershwin en matière de création d'un style hybride concert-jazz, même si le jazz effervescent de la version originale (comme interprétée pour la première fois par l'ensemble même de Whiteman) se trouva finalement émoussé par une orchestration exagérée destinée à un orchestre symphonique, qui est une version beaucoup plus connue de l'œuvre. Plus satisfaisantes du fait de leur équilibre mutuellement bénéfique d'éléments de jazz avec du classique, et de leur cohérence structurelle supérieure, sont les deux grandes œuvres instrumentales qui ont su profiter du précédent de *Rhapsody in Blue*, à savoir le Concerto in fa pour piano (1925) et le poème symphonique *An American in Paris* (Un Américain à Paris) (1928).

Le Concerto en fa fut composé durant l'été 1925 suite à une commande du chef

d'orchestre, Walter Damrosch, et du New York Symphony Orchestra. Il a été interprété pour la première fois par Gershwin dans un Carnegie Hall bondé le 3 décembre de la même année. (Avant la première, Gershwin loua un orchestre privé de cinquante personnes pour tester le morceau, étant évidemment nerveux à cause de son expérience limitée dans l'orchestration.) Les critiques de sa première performance furent mitigées, certains critiques trouvant que le morceau n'était ni un bon morceau de musique classique, ni du bon jazz, et beaucoup critiquèrent son manque apparent de structure et sa maîtrise limitée des techniques de développement. Une déception distincte se fit ressentir sûrement parce que cette œuvre avait été très attendue. La perspective la plus modérée fut peut-être celle de Samuel Chotzinoff, qui écrivit dans le *New York World* le jour après la première représentation: que bien que Gershwin n'était peut-être pas doué en matière de structure musicale et que tandis qu'il était "audacieusement irresponsable et qu'il écrit, apparemment, tout ce qu'il ressent, sans aucune discrimination", Chotzinoff admira néanmoins son "génie" pour avoir réussi à capturer l'esprit de l'Amérique dans sa composition musicale

sans la moindre trace de conscience de soi  
et avec le plaisir nullement décontenancé

de la stridence, des gaucheries, de la joie  
et de l'excitation de la vie alors qu'elle est  
vécue ici et maintenant.

#### **Copland: Concerto pour piano et orchestre**

Sa croyance dans le potentiel créatif du jazz fut démontrée de manière saisissante lors d'un commentaire émis par Aaron Copland (1900 – 1990) dans un article publié en 1927, qu'il pourrait s'avérer être

la substance, non seulement des  
Charlestons et des Fox Trots des  
compositeurs américains, mais également  
des nocturnes et des berceuses.

À cette date, il avait déjà composé deux œuvres concertantes prouvant, comme il le déclara, que durant ces années, "n'importe quel morceau fondé sur du jazz pouvait remporter un petit succès de scandale". Le premier morceau s'intitule *Music for the Theatre*, composé en 1925 pour le chef d'orchestre Serge Koussevitzky, qui apparemment trouva extrêmement difficile de négocier les tempos jazz auxquels il était peu habitué. Le second est le Concerto pour piano (composé en 1926), également joué pour la première fois sous la direction de Koussevitzky, le 28 janvier 1927 à Boston, avec Copland en soliste.

Dans ses mémoires, Copland se rappela que son intérêt pour le jazz, qu'il afficha dans

ces deux morceaux, engendra inévitablement des comparaisons entre son œuvre et celle de Gershwin, surtout parce que le concerto de ce dernier était sorti peu de temps avant que Copland ne commence à travailler sur le sien. Copland affirma que l'exemple de Gershwin ne l'avait pas influencé, même si le premier mouvement de Copland se fonde coïncidemment sur une mélodie blues également utilisée par Gershwin dans son deuxième Prélude pour piano (1926). L'une des ironies du paysage musical "américain" dans le concerto de Copland est que certaines influences clés sur le style provenaient de France, plus particulièrement sous la forme du ballet de danse classique à la musique fortement inspirée du jazz *La Création du monde* (1923) de Darius Milhaud, avec sa perspective moderniste sur le blues et les riffs, ainsi que la vitalité rythmique de la musique de Stravinsky, qui avait exploré des éléments semblables au jazz dans plusieurs œuvres fondées sur le ragtime à la fin des années 1910. Ces deux compositeurs ont aussi inspiré Copland avec leurs harmonies polytonales distinctes, dans lesquelles des accords sans rapports sont superposés selon des combinaisons illogiques, mais colorées.

Après la première interprétation du concerto de Copland, les critiques furent

cinglantes. Un critique compara le son de l'œuvre à celle "d'un hall de danse de jazz situé à côté d'une basse-cour" tandis que d'autres déclarèrent que le concerto démontrait "un manque choquant de goût" et que c'était "une horreur déchirante, du début jusqu'à la fin". Certains se trompèrent même à penser que Copland se mit délibérément à se moquer de la musique américaine. Le Concerto fut bien mieux apprécié lorsqu'il fut joué au Carnegie Hall en février 1927, même si lorsque Copland le joua au Hollywood Bowl de l'été 1928 les musiciens de l'orchestre se mirent à siffler et durent être rappelés à l'ordre par le chef d'orchestre Albert Coates. Étonnamment, le Concerto ne fut pas du tout joué aux USA entre 1930 et 1946, lorsque le pianiste Leo Smit le ressuscita à la demande pressante de Leonard Bernstein, le compositeur Américain qui à l'époque faisait bien plus que quiconque pour développer le jazz symphonique que Copland abandonna rapidement en 1928 (une décision qui fut rapportée dans le *Los Angeles News* sous le titre: "Abandon du jazz par Copland dans ses prochaines compositions"). En 1964, Bernstein persuada Copland de jouer à nouveau en public et ils l'enregistrèrent ensuite pour Columbia. À ce stade, et au grand amusement du compositeur, le Concerto sembla finalement être un retour

nostalgique à l'ère du jazz plutôt que l'expérience controversée et avant-gardiste qui avait tant choquée son premier auditoire.

**Barber: Concerto pour piano et orchestre, op. 38**

Les tendances stylistiques traditionnelles et le tempérament naturellement romantique de Samuel Barber (1910 – 1981) firent qu'il fut occasionnellement critiqué pour son manque d'individualité stylistique. Sa réputation internationale, comme il le regrettait lui-même, ne fut pas aidée par la surexposition de son obsédant *Adagio* pour cordes (un arrangement du mouvement lent de son quatuor à cordes de 1936), qui devint universalement familier sur les bandes sons de films tandis que plusieurs de ses grandes œuvres restèrent peu connues en dehors des États-Unis. Sa tendance de composition de mélodies lyriques et amples, souvent considérée comme une conséquence de sa formation à l'origine de chanteur, est bien démontrée par son Concerto pour violon (1939), au premier mouvement hautement romantique, et le Concerto pour violoncelle (1945) commandé ensuite par Koussevitzky. Le Concerto pour piano de Barber (1962), toutefois, est une œuvre bien plus tardive qui démontre de manière éclatante en quoi les tendances harmoniques et même un

certain côté jazz soigneusement contrôlé peuvent enrichir un langage musical qui reste néanmoins fortement ancré dans la rhétorique romantique.

Barber, qui a tout d'abord tenté de composer un concerto pour piano pendant ses années d'études au Curtis Institute de Philadelphie (1924 – 1932) avait une mauvaise idée de ce qu'il considérait être une composition pour clavier généralement sans imagination de la part des compositeurs Américains et il chercha à exploiter l'instrument de manière plus idiomatique avec deux œuvres mûres: une Sonate (1949), jouée pour la première fois par Vladimir Horowitz, et un Concerto, composé pour John Browning. Horowitz donna à Browning et Barber des conseils techniques au sujet du concerto avant sa première performance et il appuya l'affirmation du soliste selon laquelle il était impossible de jouer un passage aussi rapidement que ce qui était envisagé par le compositeur. Le concerto fut interprété pour la première fois par Browning et le Boston Symphony Orchestra sous la direction d'Erich Leinsdorf, le 24 septembre 1962, pour marquer l'ouverture du nouveau Philharmonic Hall au Lincoln Center de New York. Le morceau, qui remporta le Pulitzer l'année suivante, fut ensuite joué au cours d'une grande tournée internationale de Browning

avec le Cleveland Orchestra sous la direction de George Szell en 1965.

Browning suivit une formation avec l'école russe de pédagogie pianistique et l'intérêt particulier de Barber en musique russe apparaît de manière appropriée à divers endroits du Concerto. La musique contient plusieurs échos du Concerto pour piano no 3 de Prokofiev (1921), particulièrement dans des moments d'ambiguïté harmonique et de dissonance musculaire, et ces résonances furent remarquées avec plaisir par le public de l'Union Soviétique lorsque le tour de Szell s'aventura derrière le Rideau de fer. Barber était déjà connu dans le pays à cette époque puisqu'il fut le premier compositeur Américain à participer au Congrès biennal de l'union des Compositeurs soviétiques à Moscou en mars 1962. Cette visite fut en partie responsable d'un retard dans la composition du final du concerto, qui fut terminé quelques deux semaines avant sa première. Sont également discernables quelques rappels occasionnels de Bartók. Notamment son Concerto pour piano no 3 (1945) – significativement, peut-être, l'une des œuvres les moins modernistes des œuvres mûres du compositeur hongrois. Et pourtant ce final compact et excitant suggère que Barber pouvait lui aussi aisément succomber à l'appel enivrant des cadences du

jazz et *ostinati* dynamiques, qui caractérisent les sons les plus ouvertement nationalistes des autres œuvres enregistrées ici.

© 2013 Mervyn Cooke

Traduction: Surrey Translation Bureau

Grâce à ses qualités musicales exceptionnelles, à sa verve personnelle et à son éclatante technique, la pianiste **Xiayin Wang** séduit ses auditoires partout où elle se produit. En récital, dans le domaine de la musique de chambre ou en soliste avec orchestre, dans des lieux tels Carnegie Hall ou le Lincoln Center de New York, elle s'est déjà largement imposée par la maîtrise de ses prestations imposantes. Elle a achevé ses études au Conservatoire de Shanghai et reçu de nombreux premiers prix et distinctions pour ses exécutions dans toute la Chine. En 1997, elle s'est rendue à New York et a reçu peu après le Certificate of Achievement de l'Associated Music Teacher League de New York; elle a en outre donné un récital au Weill Hall de Carnegie Hall. Elle a poursuivi sa formation musicale à la Manhattan School of Music, couronnée par une licence, un master et un diplôme d'études professionnelles. Elle joue en soliste avec orchestre dans l'ensemble des États-Unis, y compris à Hawaï, ainsi qu'en

Amérique du Sud, au Costa Rica, au Mexique, en République dominicaine, en Israël et en Asie. En Europe, elle se produit notamment à Saint-Petersbourg, Bordeaux, Vienne, Glasgow et Londres. Dans un avenir très proche, ses tournées la conduiront aux États-Unis, en Europe de l'Ouest et en Russie. Son répertoire s'étend de Bach, Mozart, Schumann et Brahms aux compositeurs contemporains tels Earl Wild et Richard Danielpour, dont elle a créé le Livre II des Préludes, *The Enchanted Garden*, à l'Alice Tully Hall de New York en 2009. Chambriste enthousiaste, Xiayin Wang joue avec Catherine Manoukian ainsi qu'avec les Amity Players et le Fine Arts Quartet au disque comme au concert. Ses précédents enregistrements chez Chandos ont été largement couverts d'éloges. [www.xiayinwangpiano.com](http://www.xiayinwangpiano.com)

Le **Royal Scottish National Orchestra** est l'un des plus grands orchestres symphoniques d'Europe. Il fut formé en 1891 sous le nom de Scottish Orchestra; il devint le Scottish National Orchestra en 1950 et se vit accorder le patronage royal en 1991. Tout au long de sa grande histoire, il a occupé une place importante dans la vie musicale de l'Écosse, jouant notamment à la cérémonie d'ouverture du bâtiment du Parlement écossais en 2004. Des chefs d'orchestre célèbres tels George Szell, Sir John Barbirolli,

Walter Susskind, Sir Alexander Gibson, Bryden Thomson, Neeme Järvi, Walter Weller, Alexander Lazarev et Stéphane Denève ont contribué à son succès. En 2012, le musicien et chef d'orchestre canadien anglais Peter Oundjian a pris la fonction de directeur musical, et le Danois Thomas Søndergård celle de principal chef invité. L'orchestre jouit d'une réputation internationale pour la qualité de ses enregistrements: il a reçu un Diapason d'or de l'année, ainsi que huit nominations aux Grammy Awards au cours des dix dernières années. Plus de deux cents CD sont disponibles, la discographie de l'orchestre comprenant des enregistrements de l'intégrale des symphonies de Sibelius (Gibson), Prokofiev (Järvi), Nielsen (Thomson), Martinů (Thomson) et Roussel (Denève), ainsi que des œuvres orchestrales majeures de Debussy (Denève). Le Royal Scottish National Orchestra est l'une des formations nationales d'Écosse, subventionnée par le Gouvernement écossais dans le domaine du spectacle. [www.rsno.org.uk](http://www.rsno.org.uk)

**Peter Oundjian** s'est imposé comme un bâtisseur d'orchestres et un séducteur d'auditoires. Il est directeur musical du Toronto Symphony Orchestra depuis 2004 et du Royal Scottish National Orchestra depuis 2012. Parmi ses postes antérieurs,

on peut citer ceux de principal chef invité et conseiller artistique du Detroit Symphony Orchestra. Né à Toronto, il a fait ses études en Angleterre, au Royal College of Music de Londres, avant d'étudier à la Juilliard School de New York. Il a été le premier violon du Tokyo String Quartet et reste celui qui a occupé le plus longtemps ce poste. Il est professeur invité à la Yale School of Music depuis plus de trente ans. En tant que chef d'orchestre, il a reçu de nombreuses récompenses et honneurs prestigieux. Comme chef invité, il a été récemment invité à diriger l'Orchestre philharmonique royal de Stockholm, l'Orchestre philharmonique d'Israël et l'Orchestre de Paris, et il se produira

bientôt avec l'Orchestre symphonique de la Radio finlandaise et avec le Rundfunk-Sinfonieorchester de Berlin. Il a poursuivi ses relations avec l'Orchestre philharmonique de Radio France en donnant le concert inaugural du Festival du Printemps de Prague en 2013. Les point forts de son programme de concerts aux États-Unis sont des prestations avec les orchestres symphoniques de Detroit, Philadelphie, Chicago, Boston et San Francisco; il est en outre prévu qu'il dirige le Cincinnati Symphony Orchestra, le St Louis Symphony et le Houston Symphony dans un proche avenir. Plus loin de nous, Peter Oundjian a dirigé le Sydney Symphony Orchestra en Australie et l'Orchestre symphonique de la NHK au Japon.

Also available



The Piano Music of Earl Wild  
CHAN 10626

Also available



**Rachmaninoff**  
Moments musicaux • Études-tableaux, Op. 33 • Variations on a Theme of Corelli  
CHAN 10724

You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: [www.chandos.net](http://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 [srevill@chandos.net](mailto:srevill@chandos.net).

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.  
E-mail: [enquiries@chandos.net](mailto:enquiries@chandos.net) Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



[www.facebook.com/chandosrecords](http://www.facebook.com/chandosrecords)



[www.twitter.com/chandosrecords](http://www.twitter.com/chandosrecords)

#### **Chandos 24-bit / 96 kHz recording**

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

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

#### **Microphones**

Thuresson: CM 402 (main sound) | Schoeps: MK22 / MK4 / MK6 | DPA: 4006 & 4011 | Neumann: U89  
CM 402 microphones are hand built by the designer, Jörgen Thuresson, in Sweden.

Glasgow's  
Concert Halls  
Glasgow Royal  
Concert Hall  
City Halls  
Old Fruitmarket



**Recording producer** Brian Pidgeon

**Sound engineer** Ralph Couzens

**Assistant engineer** Jonathan Cooper

**Editor** Ben Connellan

**A & R administrator** Sue Shortridge

**Recording venue** Royal Concert Hall, Glasgow; 11 February (Concerto in F) & 29 and 30 April (other works) 2013

**Front cover** Photograph of Xiayin Wang by Dario Acosta Photography

**Back cover** Photograph of Peter Oundjian by Sian Richards

**Design and typesetting** Cassidy Rayne Creative ([www.cassidyrayne.co.uk](http://www.cassidyrayne.co.uk))

**Booklet editor** Finn S. Gundersen

**Publishers** G. Schirmer, Inc. (Barber), Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd (Copland), New World Music Corporation (Gershwin)

© 2013 Chandos Records Ltd

© 2013 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK



© Tom Finnie

Royal Scottish National Orchestra, with its Music Director, Peter Oundjian

CHANDOS

Wang / RSN0 / Oundjian

CHSA 5128

CHANDOS DIGITAL

CHSA 5128

# AMERICAN PIANO CONCERTOS

- SAMUEL BARBER** (1910 – 1981)  
 1–3 **CONCERTO FOR PIANO  
 AND ORCHESTRA, OP. 38** (1962)\* 27:40
- AARON COPLAND** (1900 – 1990)  
 4–5 **CONCERTO FOR PIANO  
 AND ORCHESTRA** (1926)\* 15:39
- GEORGE GERSHWIN** (1898 – 1937)  
 6–8 **CONCERTO** (1925)<sup>†</sup> 31:53  
 IN F MAJOR • IN F-DUR • EN FA MAJEUR  
 FOR PIANO AND ORCHESTRA TT 75:44

**XIAYIN WANG** PIANO  
**ROYAL SCOTTISH NATIONAL ORCHESTRA**  
**MAYA IWABUCHI\*** • **JAMES CLARK<sup>†</sup>** LEADERS  
**PETER OUNDJIAN**



Glasgow's  
 Concert Halls  
 Glasgow Royal  
 Concert Hall  
 City Halls  
 Old Fruitmarket

@ 2013 Chandos Records Ltd  
 © 2013 Chandos Records Ltd  
 Chandos Records Ltd  
 Colchester • Essex • England



CHANDOS

AMERICAN PIANO CONCERTOS

CHSA 5128



**DSD**  
 Direct Stream Digital

SA-CD, DSD and their logos are  
 trademarks of Sony.

**Multi-ch**  
**Stereo**

All tracks available  
 in stereo and  
 multi-channel

This Hybrid CD can  
 be played on any  
 standard CD player.