



CHAN 10477

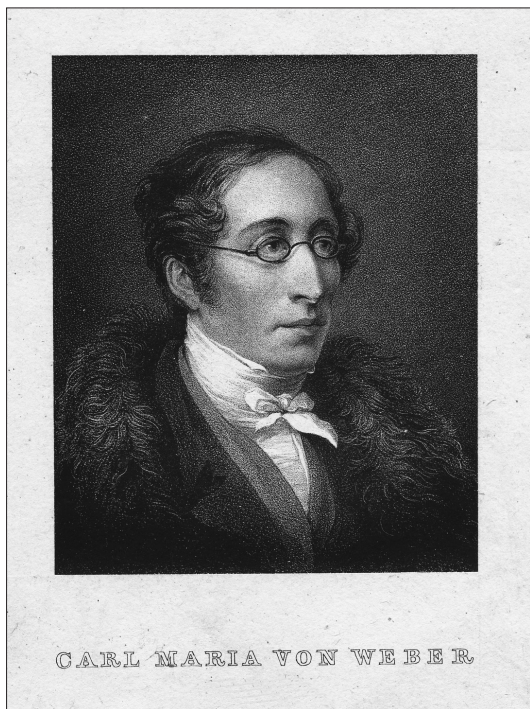
CHANDOS

Karen Geoghegan

Hummel
Weber
Jacobi
Berwald
Elgar
Gershwin

Orchestra of
Opera North
Benjamin Wallfisch





Carl Maria von Weber

Johann Nepomuk Hummel (1778–1837)

Grand Concerto, W 23

For Bassoon and Orchestra

in F major • in F-Dur • en fa majeur

Edited by Ronald Tyree

23:45

- | | | |
|---|---------------------------------|-------|
| 1 | I Allegro moderato | 10:46 |
| 2 | II Romanza. Andantino cantabile | 6:22 |
| 3 | III Rondo. Vivace | 6:31 |

Carl Maria von Weber (1786–1826)

Andante e Rondo unghese, Op. 35

in C minor • in c-Moll • en ut mineur

9:08

- | | | |
|---|--------------------|------|
| 4 | Andante – | 3:53 |
| 5 | Allegretto unghese | 5:14 |

Franz Berwald (1796–1868)

Concert Piece

in F major • in F-Dur • en fa majeur

11:10

- | | | |
|---|-------------|------|
| 6 | [Allegro] – | 5:22 |
| 7 | Andante – | 3:41 |
| 8 | Tempo I | 2:06 |

premiere recording of orchestral version

Carl Heinrich Jacobi (1791–1852)

Introduction and Polonaise, Op. 9

9	Introduction. Adagio –	9:00
10	Polonaise	1:32
		7:28

Sir Edward Elgar (1857–1934)

11	Romance, Op. 62	5:13
	For Bassoon and Orchestra	
	To Edwin James	
	Andante	

premiere recording in this version

George Gershwin (1898–1937)

12	Summertime	4:36
	Arranged by David Arnold	
		TT 63:31

Karen Geoghegan bassoon
Orchestra of Opera North
David Greed leader
Benjamin Wallfisch

Works for Bassoon and Orchestra

The bassoon has long been the Cinderella of the woodwind instruments. Its low register, apparent lack of agility and relegation in so much music to the function of providing a bass have made it the butt of ill-deserved humour. Some classical composers – even Haydn and Beethoven – made use of the comic potential of merely allowing it a solo passage to create what Donald Tovey termed ‘the Great Bassoon Joke’. Such misrepresentation ignores the fact that the bassoon has, in fact, great natural agility, a very wide range, and a sweet if soulful singing voice of which Stravinsky, for one, made unforgettable use in the opening pages of *The Rite of Spring*. The young Mozart’s Bassoon Concerto, K 191, eloquently demonstrated its aptitude as a concertante soloist, and though its solo repertoire remains small compared to that of flute, oboe or clarinet, that repertoire contains many remarkable works which deserve to be better known, by composers who have all had to take the instrument’s true measure and cater to its manifold strengths. In fact according to Cecil Gray, who penned this

thought in his posthumously published *Notebooks*, the bassoon is not so much the Cinderella as the Gorgonzola of the orchestra:

Actually the bassoon can be the most romantic and passionate of instruments and Gorgonzola can be the finest of cheeses – but they must both be treated properly.

In the works on this programme it is manifestly being ‘treated properly’ and allowed its full dignity as well as its potential for humour.

In 1804 **Johann Nepomuk Hummel** was appointed deputy *Kapellmeister* at the court of Esterházy, taking over the more mundane duties of Haydn, who was still officially *Kapellmeister* there although he was largely active in Vienna. Born in Pressburg (now Bratislava), Hummel had demonstrated great musical talent from an early age. At eight he had begun studying composition with Mozart in Vienna and had later taken lessons from Haydn, Albrechtsberger and Salieri – the same teachers as Beethoven. Among the first pieces Hummel produced in

his new role at Esterházy was his celebrated Trumpet Concerto. There is uncertainty about the date of his **Grand Concerto in F major** for bassoon and orchestra: some scholars have hazarded that it followed about a year after the Trumpet Concerto in 1805, but an inscription showing that Hummel wrote the work in Vienna points rather to the period 1811–16, after Hummel had left Esterházy. The dedicatee was a certain Greisbacher, but the only celebrated wind-player of that name was in fact a clarinetist, resident in Vienna. At this time the bassoon was undergoing a process of structural development. The range of the instrument became larger, the tone mellower and the instrument developed a greater dynamic range. Hummel's Concerto shows his awareness of these developments. Technically it is very demanding for the soloist, featuring long, florid passages with large leaps, often in fast tempo, between high and low registers.

Hummel's designation of the piece as a 'Grand' Concerto probably refers to its fullness of form, for the first movement is laid out on a large scale and the whole work bears witness to his knowledge of Mozart's concertos, including the more elaborate of the piano concertos. The first

and second movements are both in sonata form. The first opens *Allegro moderato* with a full-scale orchestral exposition that airs the two principal subjects – elegant tunes in high Classical style – before the solo bassoon makes its entry, adapting them to its own purposes. After some elaboration of the material, including a striking alternation of high and low notes by the soloist, a dramatic bridge-passage brings the reappearance of the second subject, which is heard in C major, the traditional dominant of F, for the first time. After this ensues the development section proper, during which the bassoon is kept busy with almost continual passage-work, and the movement is rounded off with a full recapitulation and coda. There is no solo cadenza *per se*, but the soloist is kept very fully occupied in the coda with writing that demands flawless technique in its rapid execution. In keeping with the air of elegance, the movement ends quietly.

The slow movement, in B flat, again begins with the orchestra expounding the principal theme, with the soloist following after in soulfully lyrical mood and making expressive use of the lowest notes in the instrument's range. Contrasting material takes the music into the more melancholy regions of G minor, before the return of the

principal theme, after which the bassoon is allowed a cadenza that is more in the style of a melancholic meditation than a display of bravura.

That is reserved for the cheerful rondo finale, which the bassoon opens with an irrepressible main theme that has the character of a country dance, though Hummel's peasants manifest a touch of urban elegance and sophistication. The form is punctuated by a series of contrasting episodes that show off the instrument's agility in rapid passage-work and skips between high and low. This, too, is a fully-worked-out movement, and as episode succeeds delightful episode the soloist is allowed full scope to establish the bassoon's credentials as an instrument that can surmount any challenge a composer might devise for it.

Few composers at the time emulated Hummel's example in treating the bassoon as a serious solo instrument, but one exception was **Carl Maria von Weber**. (Owing to the uncertainty in dating Hummel's concerto, it is possible that Weber's bassoon works were in fact written before it.) In 1809 Weber composed an **Andante and Hungarian Rondo** for viola and orchestra for his brother Fritz,

who played the viola. Four years later, at the request of Georg Friedrich Brandt, a bassoonist in the Munich orchestra, Weber turned it into a work for bassoon, cashing in, to some extent, on the success of the full-length Bassoon Concerto (also written for Brandt) that he had composed in the meantime. While arranging the work for bassoon, Weber reshaped the solo part and extended a couple of the *tuttis*, but otherwise left the musical fabric untouched.

The *Andante* opens in C minor, with *pizzicato* strings supporting a slightly melancholic, simply phrased tune in Siciliano rhythm. After a cadential passage that sounds almost too serious for its surroundings, Weber then writes three variations on the tune – the first passing it to the violins and giving the bassoon a running counterpoint, and for the second variation moving to the relative major key, E flat, for a more romantic, even song-like presentation of the melody by the bassoon. The third variation returns to the minor, and the bassoon's decoration of the theme is the most virtuosic music it has so far been given.

A dramatic linking passage (developed from the cadence that rounded off the first presentation of the theme) leads directly

into the Rondo (*Allegretto ungharese*), which exploits the Europe-wide craze for music in 'Hungarian gypsy' style to which Haydn, Dittersdorf and others had already catered. The Hungarian flavour is detectable, though comparatively superficial and stylized, creating just a trace of the exotic in the main Rondo theme, with its rather grotesquely cheerful skipping rhythms. This is interwoven with a series of episodes that play with rhythmic accents, syncopations and trills, while the returns of the theme are variously jovial or momentarily afflicted by seriousness. The ending of the movement is highly virtuosic, with a bravura flourish of triplets for the soloist.

One of the greatest and most original composers that Sweden has ever produced, **Franz Berwald** was born in Stockholm of a family that had originated in Germany and produced town musicians in Neumarkt and Königsberg before moving to Copenhagen in the early eighteenth century. Franz's father was a violinist in the Royal Opera Orchestra and was the boy's first teacher; Franz himself joined the Opera Orchestra as a violinist in 1812. He was already composing orchestral pieces and concertos in his late teens, but he lived during a period when the musical life of Sweden

was dominated by the activity of the Royal Opera at Stockholm and by influences from outside the country. Swedish composers were largely active in producing songs and choral music, often for the church; there was little in the way of native instrumental or orchestral music.

Nevertheless Berwald, around 1816, started producing orchestral and chamber works (most of them now lost) and having them performed, though they were not particularly well received. Eventually, seeing few opportunities for himself in Sweden, Berwald decided to attempt to make his name in Europe, and moved to Berlin in 1829. Before that, however, he had composed his **Konzertstück** for bassoon and orchestra in 1827, and had it performed in a Stockholm church in 1828 by a bassoonist from the Royal Opera Orchestra, Frans Preumayr. Berwald appreciated the vocal qualities of the bassoon, and was making his first attempts at composing opera – an unfinished *Gustav Vasa* – during the same period. Parts of the *Konzertstück* sound as if they might have been conceived for an operatic scene, though there is no doubt he was determined to exploit all of the instrument's particular agility in quickly spanning the extremes of its range.

Like many works with this title, Berwald's *Konzertstück* is a kind of compressed concerto in a ternary-form single movement. The first section is a lively *Allegro* in classical style, a short *ritornello* leading to the bassoon's vigorous first subject and, in the fullness of time, to a genially ambling second idea, punctuated by brief moments of repose and cadenza-like flourishes. An unexpected modulation (a Berwald trait) leads to the *Andante* central section, where a surprise awaits for British listeners, for the soulful melody that the bassoon now gives out is quite clearly the verse (that is, not the famous refrain) of the song 'Home, Sweet Home', originally composed by Henry Bishop for his opera *Clari, The Maid of Milan* which had been staged for the first time in London only four years earlier, in 1823. One presumes Berwald was hoping to cash in on its popularity, for the *Andante* unfolds as a series of bravura variations on the melody, before the material of the opening section (starting with the second subject) returns for a short recapitulation that rounds off the work in cheerful vein.

Though all the composers represented in this programme clearly treated the bassoon with knowledge of its potential

and sympathy for its special tonal qualities, only one was himself a virtuoso of the instrument. **Carl Jacobi**, born in 1791 in Ilmenau, Germany, came to be renowned as a master of the bassoon in the early decades of the nineteenth century. The son of a wind player, his career was centred in the city of Coburg. He entered the military band of the Duchy of Saxe-Coburg in 1814, and became a member of the court orchestra the following year. Granted the title of 'chamber virtuoso', Jacobi later became second conductor of the Coburg Theatre and, in 1832, Municipal Music Director of the town, but surviving correspondence requesting leave of absence shows that he was much in demand as a soloist and made several tours throughout Europe. He died in Coburg in 1852.

Jacobi must have been one of the most prolific composers for the bassoon of his own or any other time. He is credited with, among other works, three bassoon concertos, a concertino, a concertino for two bassoons and orchestra (believed to be lost), several other works for bassoon and orchestra as well as chamber works, duos for bassoon and piano, eleven duets for two bassoons and a celebrated set of six études for the instrument. Many of Jacobi's works

were published during his lifetime, and many have remained in print. Rewarding to play and well written for the bassoon, they bear testament to his skill as a player. The études have gone through several editions and are still considered useful for their technical and musical qualities.

Jacobi's **Introduction and Polonaise, Op. 9** was first published in 1828 and has remained a popular recital item in its reduction for bassoon and piano. The present disc, however, presents the first recording of its original form for bassoon and orchestra. (William Bailey, a bassoonist in the Hallé Orchestra, copied the score and parts from an unknown source early in the twentieth century.) Though presumably somewhat later than Weber's work, it is in a similar form with a moderately paced initial movement followed by an 'exotic' dance of Eastern European provenance, though in this case the introductory movement has become fairly vestigial and interest is thrown upon the following one. The short Introduction, in E flat, is a kind of operatic recitative recreated in instrumental terms, the bassoon very obviously taking on the role of a vocal soloist with elaborate coloratura roulades. This gives way immediately to the elaborate Polonaise in C major with its catchy main theme in characteristic polonaise

rhythm. This movement is in sonata-rondo form, the main theme recurring in different tonal situations, with a smoother contrasting subject that appears first in G and is eventually recapitulated in C, in addition to a central episode. The intricate decoration, exploitation of opposing registers, vertiginous scalic passages and lavish use of trills demonstrate Jacobi's entire command of bassoon technique, while the work's benign humour and attractive melodic style lend it distinction.

Edward Elgar was intimately acquainted with the bassoon from his earliest days in his father's music shop and as conductor of the wind band of the Worcester County Lunatic Asylum at Powick. Innumerable passages in his orchestral works (above all, perhaps, *Falstaff*, in which the instrument at certain junctures becomes the Fat Knight's very voice) demonstrate that he had a complete understanding of its expressive potential. The **Romance** for bassoon and orchestra was composed in January 1910, a small work turned out with obvious pleasure while Elgar was busy with a much larger project, his Violin Concerto, and was contemplating an even larger, the Second Symphony. Written for and dedicated to Edwin James, bassoonist

of the Herefordshire Orchestral Society, it was premiered at a concert of the Society on 16 February 1911, with James as the soloist and the conductor one of Elgar's closest friends, G.R. Sinclair. In a sense, the work most resembles one of Elgar's numerous light-music miniatures, such as *Chanson de Matin* or *Carissima*, but like many of them it carries an expressive charge that takes it beyond the mere genre piece. From beginning to end the bassoon is treated with no hint of humour but in its most romantically lyrical vein, discreetly and sympathetically assisted by the orchestra as it pours forth a stream of typically Elgarian melody, at once warm-hearted and slightly melancholic.

Summertime, the gloriously melancholic opening number of **George Gershwin's** opera *Porgy and Bess*, has good claim to be one of the greatest tunes of the twentieth century, and has flourished in innumerable arrangements. The *cantabile* writing of David Arnold's beautifully idiomatic arrangement exploits the bassoon's almost human eloquence to the full.

© 2008 Calum MacDonald

With grateful thanks to Richard J. Moore for supplying biographical information on Jacobi.

Karen Geoghegan began studying the bassoon at the age of twelve with Russell Cowieson, having previously played the violin since the age of five. A year later, she entered the Junior Academy of the Royal Scottish Academy of Music and Drama where she studied with Janet Bloxwich. She won the Gilbert Innes Prize for woodwind and the 2004 Concerto competition, and in 2004 and 2005 was awarded the Wolfson Scholarship. In 2006 she was selected to give a recital which was broadcast on BBC Radio Scotland, and also performed the Hindemith Trumpet and Bassoon Concerto with John Wallace. A keen orchestral musician, she was a member of the National Youth Orchestra of Scotland for four years and recently performed with Camerata Scotland and NYOS Futures.

Karen Geoghegan is currently a second year undergraduate student at the Royal Academy of Music studying with John Orford. She was awarded a full entrance scholarship from the South Square Trust and the Leverhulme Foundation. During her first year she was selected to perform the Mozart Bassoon Concerto with the Academy String Orchestra, and also received the Violet M. Wallace Award. She was runner-up in the recent BBC 2 programme *Classical Star* for her performance of the Hummel Bassoon

Concerto with the City of London Sinfonia at LSO St Luke's.

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

The musicians of the Orchestra of Opera North share a strong commitment to educational and community projects,

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

Born in London in 1979, **Benjamin Wallfisch** won prizes at the 2001 British Reserve Insurance Conducting Competition and Leeds Conductors' Competition before being appointed Associate Conductor of the English Chamber Orchestra and (between 2003 and 2005) Assistant Conductor of the Netherlands Radio Philharmonic. During this time he assisted some of the world's greatest conductors including Vladimir Ashkenazy, Valery Gergiev, Edo de Waart and Leonard Slatkin. In recent years he has conducted, among others, the London Symphony Orchestra, Bavarian Radio Symphony Orchestra, Hamburg Symphony, Staatskapelle Weimar, Netherlands Symphony Orchestra, Ulster Orchestra and Sydney Symphony Orchestra, and has performed concerti with soloists such as Evelyn Glennie, Freddy Kempf, Dame Felicity Lott, Branford Marsalis, Igor Oistrach, Jean-Yves Thibaudet and John Williams.

As a composer he has received over forty commissions for the concert hall, cinema, ballet and theatre. He made his

BBC Proms debut in 2006 conducting the world première of *Escape Velocity*, the fourth work composed under his ongoing tenure as Associate Composer of the Orchestra of St John's. He graduated from the Royal Academy of Music with a Master of Music degree with Distinction in composition and is the first

composer in the Academy's history to be awarded the coveted Honorary DipRAM. His debut CD as a composer was released in November 2006 to great critical acclaim, and he has also recorded Shostakovich's First Violin Concerto with Ruth Palmer and the Philharmonia.



Susie Ahlburg

Karen Geoghegan

Werke für Fagott und Orchester

Lange galt das Fagott als Aschenputtel unter den Holzblasinstrumenten. Die tiefe Lage, der scheinbare Mangel an Beweglichkeit und die Tatsache, dass sich das Instrument in so vielen Musikstücken darauf beschränken muss, die Basslinie zu liefern, haben zu so manchem unverdienten Witz geführt. Einige klassische Komponisten – sogar Haydn und Beethoven – bedienten sich des komischen Potentials des Instruments, indem sie ihm lediglich dann eine Solopassage zugestanden, wenn es darum ging, einen (wie Donald Tovey es nannte) “großen Fagottwitz” zu machen. Solche falschen Darstellungen strafen die eigentlich große natürliche Beweglichkeit des Fagotts Lügen, ebenso wie seinen großen Umfang und seine süße und gefühlvolle “Singstimme”, welche Strawinski, um nur ein Beispiel zu nennen, auf unvergessliche Art und Weise auf den Anfangsseiten von *Le Sacre du Printemps* einsetzte. Das Fagottkonzert des jungen Mozart KV 191 stellt ein beredtes Beispiel für die konzertanten Solofähigkeiten des Instruments dar, und obwohl sein Solorepertoire immer noch

kleiner ist als etwa jenes der Querflöte, der Oboe oder der Klarinette, so gehören doch viele bemerkenswerte Werke dazu, die größere Bekanntheit verdienen, und deren Komponisten sich alle mit den wahren Fähigkeiten des Instruments auseinanderzusetzen und auf seine vielfachen Stärken einzugehen wussten. Laut Cecil Gray, der in seinen posthum veröffentlichten *Notebooks* seine Gedanken niederschrieb, ist es sogar so, dass das Fagott nicht das Aschenputtel sondern der Gorgonzola des Orchesters ist:

Es ist nämlich so, dass das Fagott eines der romantischsten und leidenschaftlichsten Instrumente sein kann, genauso wie Gorgonzola einer der feinsten Käse sein kann – doch beide müssen richtig behandelt werden.

In den Werken dieser Zusammenstellung wird das Fagott ohne Zweifel “richtig behandelt”, und es darf seine volle Würde bewahren, ohne sein Potenzial für Humor verleugnen zu müssen.

Johann Nepomuk Hummel wurde im Jahre 1804 zum stellvertretenden

Kapellmeister am Hof des Fürsten Esterházy berufen, um dort die profaneren Pflichten Haydns zu übernehmen, der zwar offiziell immer noch Kapellmeister war, jedoch inzwischen zum größten Teil in Wien wirkte. Hummel wurde in Pressburg (heute Bratislava) geboren und zeigte schon früh großes musikalisches Talent. Im Alter von acht Jahren begann er mit dem Kompositionsstudium bei Mozart in Wien und nahm später auch bei Haydn, Albrechtsberger und Salieri – den Lehrern Beethovens – Unterricht. Zu den ersten Werken, die Hummel in seiner neuen Rolle am Hof Esterházy komponierte, gehörte sein berühmtes Trompetenkonzert. Das Entstehungsdatum seines **Großen Konzerts in F-Dur** ist ungewiss: Manche Forscher haben die Vermutung gewagt, dass es ein Jahr später als das Trompetenkonzert, also 1805, entstand, doch eine Anmerkung, aus welcher hervorgeht, dass Hummel das Stück in Wien komponierte, deutet eher auf den Zeitraum 1811–16 hin, also nachdem der Komponist den Hof Esterházy verlassen hatte. Das Werk ist einem gewissen Greisbacher gewidmet, doch der einzige bekannte Holzbläser dieses Namens war Klarinetist und wohnhaft in Wien. Zu jener Zeit befand sich das Fagott in einem

Prozess struktureller Entwicklung. Der Umfang wurde größer, der Ton sanfter, und das Instrument entwickelte ein größeres dynamisches Spektrum. Hummels Konzert zeigt, dass er um diese Entwicklung wusste. Es stellt mit seinen langen, reich verzierten Passagen, die große Sprünge zwischen hohem und tiefem Register (oft im schnellen Tempo) beinhalten, technisch hohe Ansprüche an den Ausführenden.

Hummels Benennung des Stücks als „Großes“ Konzert bezieht sich wahrscheinlich auf den Umfang seiner Form, denn der erste Satz ist groß angelegt, und das gesamte Werk zeugt von Hummels Kenntnis der Konzerte Mozarts, auch der komplizierteren Klavierkonzerte. Der erste und der zweite Satz sind beide in Sonatenhauptsatzform. Der erste beginnt als *Allegro moderato* mit einer vollen Orchesterexposition, welche die Hauptthemen – beides elegante Melodien im hoch-klassischen Stil – vorstellt, bevor dann das Solo-Fagott einsetzt und sie seinen eigenen Zwecken anpasst. Nach einer gewissen Ausarbeitung des Materials, zu der auch bemerkenswerte, alternierende hohe und tiefe Töne des Soloinstruments gehören, führt eine dramatische Überleitung zu einer Wiederkehr des zweiten Themas,

welches nun zum ersten Mal in C-Dur, der Dominante F-Durs, zu hören ist. Es folgt die eigentliche Durchführung, in der durch fast ununterbrochene Läufe dafür gesorgt wird, dass das Fagott immer beschäftigt ist. Der Satz wird durch eine vollständige Reprise und Coda abgerundet. Es gibt keine Solo-Kadenz an sich, doch der Solist wird in der Coda mit Material, welches in seiner rapiden Ausführung eine makellose Technik voraussetzt, vollkommen in Anspruch genommen. Passend zum vorherrschenden eleganten Stil endet der Satz leise.

Auch der langsame Satz in B-Dur beginnt mit der Vorstellung des Hauptthemas durch das Orchester. Es folgt der Solist in gefühlvoll lyrischer Stimmung, wobei die tiefsten Töne des Instruments ausdrucksstark zum Einsatz kommen. Kontrastierendes Material führt die Musik vor der Wiederkehr des Hauptthemas in die melancholischeren Gefilde von g-Moll, und dem Soloinstrument wird nun eine Kadenz zuteil, die in ihrem Stil eher einer schwermütigen Meditation als einer Zurschaustellung technischer Bravur gleicht.

Diese ist dem fröhlichen Rondo-Finale vorbehalten, welches das Fagott mit einem nicht zu bremsenden, in seinem Charakter

an einen ländlichen Tanz erinnernden Thema eröffnet – obwohl Hummels Bauern doch einen Hauch mondäner Eleganz und Kultiviertheit an den Tag legen. Die Form wird durch eine Reihe kontrastierender Episoden aufgebrochen, welche mit Hilfe von schnellen Läufen und Sprüngen zwischen hohen und tiefen Tönen die Agilität des Instruments demonstrieren. Auch hier handelt es sich um einen voll auskomponierten Satz, und während eine wunderbare Episode die nächste jagt, erhält der Solist Gelegenheit, das Fagott als ein Instrument zu etablieren, welches jeder Herausforderung, die ein Komponist nur erdenken kann, gewachsen ist.

Wenige Komponisten jener Zeit folgten Hummels Beispiel und behandelten das Fagott als ernst zu nehmendes Soloinstrument. Eine Ausnahme war **Carl Maria von Weber**. (Aufgrund der Unsicherheit in der Datierung von Hummels Konzert ist es allerdings möglich, dass Webers Werke für Fagott bereits früher entstanden waren.) Im Jahre 1809 schrieb Weber für seinen Bruder Fritz, der Bratsche spielte, ein **Andante und Rondo ungarese** für Bratsche und Orchester. Vier Jahre später arbeitete er das Werk auf Bitten Georg Friedrich Brandts,

der in München Fagottist im Orchester war, für Fagott um. Damit knüpfte er gewissermaßen an den Erfolg des ebenfalls für Brandt entstandenen, umfangreicheren Fagottkonzerts an, welches er in der Zwischenzeit komponiert hatte. Im Zuge der Umarbeitung für Fagott formte Weber den Solopart um und erweiterte ein paar Tutti-Passagen, ließ aber ansonsten das musikalische Material unberührt.

Das *Andante* eröffnet in c-Moll mit *pizzicato*-Streichern, die eine etwas melancholische, einfach phrasierte Melodie im Siciliano-Rhythmus begleiten. Nach einer kadenzartigen Passage, die fast zu ernst für ihre Umgebung klingt, schreibt Weber drei Variationen über diese Melodie. In der ersten erscheint sie in den Violinen, und das Fagott erhält einen laufenden Kontrapunkt. In der zweiten wählt er die Durparallele, Es-Dur, um die Melodie im Fagott romantischer, ja fast liedhafter zu präsentieren. Die dritte Variation kehrt zum Moll zurück, und bei der Auszierung des Themas durch das Fagott handelt es sich um die virtuoseste Musik, die der Komponist dem Soloinstrument bisher hat zukommen lassen.

Eine dramatische, aus der Kadenz zur Abrundung der ersten Präsentation des

Themas abgeleitete Übergangspassage führt direkt ins Rondo (*Allegretto ungharese*), welches der gleichen europaweiten Mode für Musik im Stile der „ungarischen Zigeuner“ geschuldet ist, welcher auch Haydn, Dittersdorf und andere schon gehuldigt hatten. Die ungarische Farbe ist durchaus erkennbar, wenn auch vergleichsweise oberflächlich und stilisiert, so dass im Hauptthema des Rondos mit seinen grotesk fröhlich hüpfenden Rhythmen nur ein Hauch des Exotischen spürbar ist. Eingeschoben werden mehrere Episoden, welche mit rhythmischen Akzenten, Synkopierungen und Trillern spielen, während das Thema bei seiner Rückkehr jeweils entweder fröhlich oder auch zeitweise ernsthaft geprägt ist. Das Ende des Satzes ist hoch virtuos mit einem bravurösen Triolenschwung für den Solisten.

Franz Berwald, einer der größten und originellsten Komponisten, die Schweden je hervorgebracht hat, wurde in Stockholm in eine Familie hineingeboren, die ursprünglich aus Deutschland stammte und aus der Stadtmusiker von Neumarkt und Königsberg hervorgegangen waren, bis sie Anfang des achtzehnten Jahrhunderts nach Kopenhagen übersiedelt war. Der Vater des Komponisten war Geiger

im Orchester der Königlichen Oper und sein erster Lehrer; 1812 trat auch Franz Berwald dem Opernorchester als Violinist bei. Schon als Jugendlicher komponierte er Orchesterstücke und Concerti, doch er lebte in einer Zeit, in der das musikalische Leben Schwedens durch die Aktivitäten der Königlichen Oper in Stockholm sowie durch Einflüsse von außerhalb des Landes bestimmt wurde. Schwedische Komponisten schrieben in erster Linie Lieder und Chormusik, und es gab wenig heimische Instrumental- oder Orchestermusik.

Dennoch begann Berwald um 1816 Orchester- und Kammermusikwerke zu komponieren (von denen die meisten inzwischen verschollen sind) und sie auch aufführen zu lassen, obwohl sie nicht besonders gut aufgenommen wurden. Da Berwald in Schweden wenige Möglichkeiten für sein Fortkommen sah, entschloss er sich sein Glück in Kontinentaleuropa zu versuchen und zog 1829 nach Berlin. Zuvor hatte er jedoch 1827 sein **Konzertstück** für Fagott und Orchester komponiert, welches im Jahre 1828 in einer Stockholmer Kirche von Frans Preumayr, einem Fagottisten des Königlichen Opernorchesters aufgeführt

wurde. Berwald schätzte die vokalen Qualitäten des Fagotts und war zur gleichen Zeit auch mit seinen ersten Versuchen auf dem Gebiet der Oper beschäftigt (ein unvollendeter *Gustav Vasa*). Teile des *Konzertstücks* klingen, als seien sie für eine Opernszene konzipiert gewesen, obwohl der Komponist hier ohne Zweifel entschlossen ist, die besondere Agilität des Instruments auszunutzen, vor allem was das schnelle Umspannen seiner extremen Lagen angeht.

Wie viele Werke mit diesem Titel ist auch Berwalds *Konzertstück* eine Art komprimiertes Konzert in einem einzigen, dreiteiligen Satz. Beim ersten Teil handelt es sich um ein lebhaftes *Allegro* im klassischen Stil, wobei ein kurzes Ritornell das kraftvolle erste Thema des Fagotts einleitet und schließlich auch zu einer liebenswert schlendernden zweiten Idee, unterbrochen von kurzen Momenten der Ruhe und kadenzartigen Schlenkern, führt. Eine unerwartete Modulation – eines von Berwalds Markenzeichen – leitet in den *Andante* Mittelteil über, wo den britischen Zuhörer eine Überraschung erwartet, denn bei der jetzt im Fagott erscheinenden gefühlvollen Melodie handelt es sich eindeutig um die Strophe (also nicht den berühmten Refrain) des Liedes „Home,

Sweet Home”, ursprünglich von Henry Bishop für seine Oper *Clari, The Maid of Milan* komponiert, die nur vier Jahre zuvor 1823 erstmals in London aufgeführt worden war. Man könnte annehmen, dass Berwald hoffte, aus der Beliebtheit des Stückes Kapital zu schlagen, denn das *Andante* entfaltet sich in einer Reihe bravuröser Variationen über die Melodie, bevor das Material des Anfangsteils (beginnend mit dem zweiten Thema) für eine kurze Reprise zurückkehrt, welche das Werk in fröhlicher Stimmung abrundet.

Obwohl alle in dieser Einspielung vertretenen Komponisten das Fagott in ihren Werken eindeutig in Kenntnis seiner Möglichkeiten und unter Berücksichtigung seiner besonderen klanglichen Qualitäten behandelten, war nur einer von ihnen selber ein Virtuose auf dem Instrument. **Carl Jacobi**, 1791 in Ilmenau geboren, wurde in den ersten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts als Meister des Fagotts berühmt. Er war der Sohn eines Holzbläasers, und seine Laufbahn war eng mit der Stadt Coburg verbunden. 1814 trat Jacobi der Militärkapelle des Herzogtums Sachsen-Coburg bei und wurde im folgenden Jahr Mitglied des Hoforchesters. Ihm wurde der Titel des “Kammervirtuosen”

verliehen, und später wurde er zum zweiten Dirigenten des Coburger Theaters sowie 1832 zum Musikdirektor der Stadt berufen. Überlieferte Briefwechsel, in denen Jacobi um Beurlaubung bittet, machen jedoch deutlich, dass er als Solist sehr gefragt war und einige Konzertreisen durch ganz Europa unternahm. Er starb 1852 in Coburg.

Jacobis œuvre für das Fagott gehört wohl zu den umfangreichsten sowohl seiner als auch jeder anderen Zeit. Zu den ihm zugeschriebenen Werken gehören unter anderem drei Fagottkonzerte, ein Concertino für Fagott, ein Concertino für zwei Fagotti und Orchester (vermutlich verschollen), weitere Werke für Fagott und Orchester sowie Kammermusikwerke, Duette für Fagott und Klavier, elf Duette für zwei Fagotti und eine berühmte Gruppe von sechs Etüden für das Instrument. Viele von Jacobis Werken wurden zu seinen Lebzeiten veröffentlicht, und viele sind seitdem auch im Druck geblieben. Dankbar für den Spieler und gut auf das Instrument abgestimmt, bezeugen sie Jacobis Fähigkeiten als Fagottist. Die Etüden sind in verschiedenen Editionen erschienen und werden aufgrund ihrer technischen und musikalischen Qualitäten immer noch gerne verwendet.

Jacobis **Introduktion und Polonaise op. 9** erschien erstmalig 1828 und ist seitdem in der Fassung für Fagott und Klavier ein beliebtes Konzertstück geblieben. Die vorliegende Aufnahme präsentiert jedoch die erste Einspielung der Originalversion für Fagott und Orchester. (William Bailey, Fagottist des Hallé Orchesters, kopierte die Partitur und die Stimmen Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts anhand einer unbekannten Quelle.) Obwohl wahrscheinlich etwas später entstanden als das Webers, ist dieses Werk ihm doch in seiner Form ähnlich mit einem Anfangssatz in moderatem Tempo, dem ein “exotischer” Tanz osteuropäischer Herkunft folgt – obwohl in diesem Falle der einleitende Satz recht spärlich geraten ist und das Hauptinteresse auf dem folgenden Satz liegt. Bei der kurzen Introduktion in Es-Dur handelt es sich um eine Art instrumentales Opernrezitativ, wobei das Fagott mit seinen ausgeklügelten Koloraturpassagen ganz eindeutig die Partie des Gesangsolisten übernimmt. Es folgt die kunstvolle Polonaise in C-Dur mit ihrem eingängigen Hauptthema im charakteristischen Rhythmus. Dieser Satz hat die Form eines Sonaten-Rondos, in dem das Hauptthema zusätzlich zu

einer zentralen Episode in verschiedenen tonalen Situationen mit einem ruhigen kontrastierenden Thema, welches zunächst in G-Dur auftaucht und später in C-Dur rekapituliert wird, wiederkehrt. Die komplizierten Verzierungen, die Nutzung gegensätzlicher Register, die schwindelerregenden Tonleiterpassagen und der verschwenderische Einsatz von Trillern demonstrieren Jacobis vollkommene Beherrschung der Fagotttechnik, während sein gutmütiger Humor und sein attraktiver melodischer Stil das Werk hervorheben.

Edward Elgar war mit dem Fagott bereits seit seinen frühen Jahren im Musikladen seines Vaters sowie aus seiner Zeit als Dirigent der Blaskapelle der Irrenanstalt von Worcester County in Podwick bestens vertraut. Zahllose Passagen aus seinen Orchesterwerken (vor allem wohl im *Falstaff*, wo das Instrument an manchen Stellen zur Stimme des Ritters selbst wird) zeigen, dass ihm das Ausdruckspotential des Fagotts voll und ganz vertraut war. Die **Romanze** für Fagott und Orchester komponierte Elgar im Januar 1910, ein kleines Werk, das mit offensichtlicher Freude entstand, während der Komponist mit einem viel größeren Projekt, nämlich seinem Violinkonzert,

beschäftigt war und bereits über ein noch größeres, seine Zweite Sinfonie, nachdachte. Für Edwin James, Fagottist der Herefordshire Orchestral Society geschrieben und ihm auch gewidmet, wurde das Werk bei einem Konzert der Orchestral Society am 16. Februar 1911 mit James als Solist und G.R. Sinclair, einem von Elgars engsten Freunden, als Dirigent uraufgeführt. Auf gewisse Art und Weise ähnelt das Werk am ehesten Elgars vielen leichteren Miniaturen, wie *Chanson de Matin* oder *Carissima*, aber wie viele von ihnen trägt auch dieses Stück eine emotionale Ladung, die weit über den Charakter des einfachen Genre-Stücks hinausgeht. Von Anfang bis Ende wird das Fagott ohne den geringsten Anflug von Humor behandelt, sondern vielmehr in seiner romantisch-lyrischen Art, diskret und einfühlsam vom Orchester unterstützt, während es sich in einem Strom für Elgar typischer Melodik ergießt, warmherzig und etwas schwermütig zugleich.

Summertime, die großartig melancholische Eröffnungsnummer von **George Gershwins** Oper *Porgy and Bess*, könnte mit Recht den Anspruch erheben, eine der größten Melodien des zwanzigsten Jahrhunderts zu sein und lebt in unzähligen Bearbeitungen weiter. David Arnolds

wunderschön idiomatisches Arrangement nutzt im *cantabile* voll und ganz die nahezu menschliche Eloquenz des Fagotts.

© 2008 Calum MacDonald
Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Mit herzlichem Dank an Richard J. Moore für die Bereitstellung der biografischen Informationen zu Carl Jacobi.

Karen Geoghegan nahm mit zwölf Jahren den Fagottunterricht bei Russell Cowieson auf, nachdem sie sich zunächst sieben Jahre lang der Violine gewidmet hatte. Im Jahr darauf trat sie in die Junior Academy der Royal Scottish Academy of Music and Drama ein, wo sie bei Janet Bloxwich studierte. Sie gewann den Gilbert-Innes-Preis für Holzbläser und den Konzertwettbewerb 2004; außerdem wurde sie 2004 und 2005 mit dem Wolfson-Stipendium ausgezeichnet. 2006 wurde sie zu einem von BBC Radio Scotland übertragenden Solokonzert eingeladen; außerdem führte sie gemeinsam mit John Wallace das Konzert für Trompete und Fagott von Hindemith auf.

Als engagierte Orchestermusikerin gehörte sie vier Jahre lang dem National Youth Orchestra of Scotland an, und

unlängst ist sie mit Camerata Scotland und NYOS Futures aufgetreten.

Derzeit studiert Karen Geoghegan im zweiten Jahr an der Royal Academy of Music in London bei John Orford. Vom South Square Trust und von der Leverhulme Foundation erhielt sie ein volles Antrittsstipendium, und in ihrem ersten Studienjahr wurde ihr eine Aufführung von Mozarts Fagottkonzert mit dem Streichorchester der Akademie anvertraut. Außerdem wurde sie mit dem Violet M. Wallace Award ausgezeichnet. In der BBC-Fernsehserie *Classical Star* kam sie kürzlich mit Hummels Fagottkonzert (begleitet von der City of London Sinfonia in LSO St. Luke's) auf den zweiten Platz.

Als einziges Ensemble in Großbritannien hat das **Orchestra of Opera North** eine ganzjährige Doppelaufgabe in Opernhaus und Konzertsaal. Es hat maßgeblich Anteil an den wichtigen Konzertreihen in Nordengland und konzertiert mit zahlreichen internationalen Gastdirigenten und Solisten. Im Rahmen der Leeds International Concert Season führt das Orchester regelmäßig berühmte Werke aus dem sinfonischen Repertoire auf und gibt eine Reihe von Galakonzerten.

Außerdem fungiert es als Hausorchester für den Dirigentenwettbewerb von Leeds. Das Orchester hat im Ausland gastiert (Teatro del Liceu Barcelona, Monaco Dance Forum und Ravenna Festival), und ist bei Festspielen für zeitgenössische Musik in Wien und Straßburg aufgetreten. Den britischen Konzertgängern ist das Orchester durch seine Auftritte in Sadler's Wells London, bei den BBC Proms, im South Bank Centre London und beim Hampton Court Festival ein Begriff. Innerhalb des Orchesters haben sich einige hervorragende Kammerensembles gebildet, die ebenfalls regelmäßig über die Region hinaus konzertieren.

Die Musiker des Orchestra of Opera North teilen ein starkes Engagement für die Musikvermittlung, sowohl kollektiv als auch in Zusammenarbeit mit Opera North Education. Viele der Spieler sind hervorragende Pädagogen, die auch verschiedentlich Lehraufträge am Royal Northern College of Music und an Universitäten in ganz Großbritannien erfüllen.

Benjamin Wallfisch, 1979 in London geboren, zeichnete sich als Wettbewerbsdirigent (British Reserve

Insurance Conducting Competition und Leeds 2001) aus, bevor er zum Associate Conductor des English Chamber Orchestra und zum Assistant Conductor des Nederlands Radio Filharmonisch Orkest (2003–2005) ernannt wurde. In dieser Zeit assistierte er einigen der berühmtesten Dirigenten der Welt, wie Wladimir Ashkenazi, Waleri Gergijew, Edo de Waart und Leonard Slatkin. In jüngsten Jahren hat er bei zahlreichen namhaften Orchestern den Taktstock geführt: London Symphony Orchestra, Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Hamburger Sinfoniker, Staatskapelle Weimar, Niederländische Sinfonieorchester, Ulster Orchestra und Sydney Symphony Orchestra. Solistisch wurde er von Künstlern wie Evelyn Glennie, Freddy Kempf, Dame Felicity Lott, Branford

Marsalis, Igor Oistrach, Jean-Yves Thibaudet und John Williams unterstützt.

Als Komponist hat er über vierzig Aufträge für Konzertsaal und Film, Ballett und Theater erhalten. 2006 debütierte er bei den BBC Proms mit der Weltaufführung von *Escape Velocity*, seinem vierten Werk als Hauskomponist des Orchestra of St John's. Die Royal Academy of Music absolvierte er als Master of Music im Fach Komposition, und als erster Komponist in der Geschichte der Academy erhielt er deren höchste Interpretationsauszeichnung, den begehrten Titel Honorary DipRAM. Seine Debüt-CD als Komponist erschien im November 2006 unter großem Zuspruch der Kritik; seitdem hat er mit Ruth Palmer und dem Philharmonia Orchestra das 1. Violinkonzert von Schostakowitsch aufgenommen.

Œuvres pour basson et orchestre

Le basson est depuis longtemps le souffre-douleur de la famille instrumentale des bois. Son registre grave, son apparent manque d'agilité, et le fait qu'il ait souvent été cantonné à un rôle de basse, en ont fait la cible de railleries non méritées. Certains compositeurs classiques – y compris Haydn et Beethoven – ont exploité le potentiel comique lié à un unique passage en solo pour créer ce que Donald Tovey a appelé "la bonne blague du basson". Le présenter sous ce faux jour revient à ignorer que le basson est, en fait, doté d'une grande agilité naturelle, d'un ambitus très étendu et d'une voix agréable, quoique plaintive, dont Stravinski, notamment, a fait un usage inoubliable dans les premières pages du *Sacre du printemps*. Le Concerto pour basson K 191 du jeune Mozart a démontré avec éloquence ses capacités de soliste concertant, et même si son répertoire de soliste demeure restreint comparé à celui de la flûte, du hautbois ou de la clarinette, il contient de nombreuses œuvres remarquables méritant d'être mieux connues, par des compositeurs qui tous ont dû évaluer cet

instrument à sa juste valeur et tenir compte de ses atouts variés. En fait, pour reprendre un commentaire de Cecil Gray dans ses *Notebooks* (Carnets), publiés après sa mort, la basson est moins le souffre-douleur que le gorgonzola de l'orchestre:

En fait, le basson peut être le plus romantique et le plus passionné des instruments, de même que le gorgonzola peut être le meilleur des fromages – à condition, pour l'un comme pour l'autre, qu'ils soient traités comme il se doit.

Les œuvres enregistrées ici le traitent manifestement "comme il se doit", lui reconnaissant non seulement son potentiel humoristique mais aussi toute sa dignité.

En 1804, **Johann Nepomuk Hummel** est nommé maître de chapelle adjoint à la cour des Esterházy, prenant en charge les tâches les plus routinières de Haydn, qui demeure le maître de chapelle officiel à Esterháza même s'il est très actif à Vienne. Né à Presbourg (aujourd'hui Bratislava), Hummel fait preuve d'un grand talent musical dès le plus jeune âge. À huit ans,

il commence à étudier la composition avec Mozart à Vienne avant de prendre des leçons auprès de Haydn, d'Albrechtsberger et de Salieri – les professeurs de Beethoven. Parmi les premières pièces écrites par Hummel dans ses nouvelles fonctions à Esterháza figure son célèbre Concerto pour trompette. On ne connaît pas avec certitude la date de son **Grand Concerto en fa majeur** pour basson et orchestre: certains musicologues ont avancé l'hypothèse qu'il avait été composé en 1805, environ un an après le Concerto pour trompette; toutefois, une inscription indiquant qu'il a été écrit à Vienne suggérerait plutôt la période 1811–1816, après le départ de Hummel d'Esterháza. Le dedicataire est un certain Greisbacher, mais le seul instrumentiste célèbre de ce nom, parmi les vents, est en fait un clarinettiste habitant Vienne. La facture du basson évolue à cette époque: l'instrument gagne en étendue, son timbre devient plus moelleux, et il acquiert une palette de nuances plus développée. Le Concerto de Hummel confirme que le compositeur a conscience de ces changements. Il est très exigeant techniquement pour le soliste, avec de longs passages ornements comportant de grands sauts, souvent à un tempo rapide, entre registre aigu et registre grave.

Le qualificatif de "Grand" Concerto choisi par Hummel renvoie probablement à sa plénitude formelle, car le premier mouvement est très développé, et l'œuvre tout entière montre que le compositeur connaissait les concertos de Mozart, y compris les plus complexes des concertos pour piano. Les deux premiers mouvements adoptent la forme sonate. Le premier commence *Allegro moderato* par une exposition orchestrale complète présentant les deux thèmes principaux – des mélodies élégantes de style éminemment classique – avant que le basson solo fasse son entrée et les adapte à sa guise. Après un travail sur le matériau musical, où le soliste fait notamment alterner notes aiguës et notes graves de façon saisissante, un pont dramatique amène le retour du second thème, que l'on entend pour la première fois en ut majeur, dominante traditionnelle de fa. Suit alors le développement proprement dit, au cours duquel le basson a fort à faire, toute cette section, ou presque, étant une démonstration de virtuosité, et le mouvement se conclut par une réexposition intégrale suivie d'une coda. Il n'y a pas de cadence de soliste au sens strict, mais le soliste est encore très occupé dans la coda, l'écriture exigeant par sa vélocité une technique sans faille. Fidèle à son

climat d'élégance, le mouvement s'achève paisiblement.

Le mouvement lent, en si bémol, commence lui aussi par une exposition du thème principal à l'orchestre, le soliste poursuivant dans une ambiance lyrique émouvante et faisant un usage expressif des notes graves de son instrument. Un matériau musical contrastant nous entraîne vers les régions plus mélancoliques de sol mineur, puis le thème principal revient, après quoi le basson a droit à une cadence de soliste qui relève plus d'une sombre méditation que d'une démonstration de virtuosité.

Celle-ci est réservée au joyeux rondo finale, qui débute au basson par un thème principal irrésistible ayant le caractère d'une danse paysanne, même si les paysans de Hummel font preuve d'un soupçon d'élégance et de sophistication urbaine. Sur le plan formel, ce mouvement est ponctué par une série d'épisodes contrastants mettant en valeur l'agilité de l'instrument grâce à des passages virtuoses rapides et à des bonds entre registre aigu et registre grave. Il s'agit là encore d'un mouvement entièrement développé, et les épisodes successifs, tous aussi plaisants les uns que les autres, donnent toute latitude au soliste pour démontrer les capacités du basson à

surmonter n'importe quel défi concocté par un compositeur.

À l'époque, peu de compositeurs suivent l'exemple de Hummel et traitent le basson comme un instrument soliste à part entière, mais **Carl Maria von Weber** fait exception. (Compte tenu des incertitudes entourant la date de composition du concerto de Hummel, il est possible que les œuvres pour basson de Weber lui soient en fait antérieures.) En 1809, Weber compose un **Andante et Rondo hongrois** pour alto et orchestre à l'intention de son frère Fritz, altiste. Quatre ans plus tard, à la demande de Georg Friedrich Brandt, bassoniste de l'orchestre de Munich, Weber le transforme en œuvre pour basson, tirant ainsi profit, dans une certaine mesure, du succès du véritable Concerto pour basson (lui aussi destiné à Brandt) qu'il a composé entre-temps. Weber profite de cet arrangement pour remanier la partie soliste et développer quelques-uns des *tutti*, mais laisse par ailleurs le tissu musical intact.

L'*Andante* débute en ut mineur, les *pizzicati* des cordes soutenant une mélodie légèrement mélancolique, de tournure simple, bâtie sur un rythme de sicilienne. Après une cadence semblant presque trop sérieuse au vu de ce qui l'entoure, se

succèdent trois variations sur cette mélodie: la première la fait passer aux violons et confie au basson un contrepoint continu; la deuxième module dans la tonalité relative, mi bémol, pour une présentation plus romantique, proche du chant, de cette mélodie par le basson; la troisième variation revient en mineur, et le basson ornemente le thème de telle façon que ce passage est le plus virtuose qu'il ait eu jusque-là.

Une transition dramatique (basée sur la cadence succédant à la première présentation du thème) mène directement au Rondo (*Allegretto ungarese*), qui exploite l'engouement de toute l'Europe pour la musique de style "tsigane hongrois" qu'avaient déjà tenté de satisfaire Haydn, Dittersdorf et d'autres. Le caractère hongrois est perceptible, même s'il est relativement superficiel et stylisé, donnant juste un soupçon de couleur locale au thème principal du Rondo, dont les rythmes bondissants sont assez grotesquement enjoués. À tout cela se mêle une série d'épisodes jouant avec les accents rythmiques, les syncopes et les trilles, tandis que les retours du thème sont tour à tour empreints de jovialité et d'une gravité momentanée. La conclusion de ce mouvement est hautement virtuose, avec une envolée de triolets pour le soliste.

L'un des compositeurs les plus originaux et les meilleurs que la Suède ait jamais produits est **Franz Berwald**, né à Stockholm au sein d'une famille originaire d'Allemagne qui, avant de s'installer à Copenhague au début du dix-huitième siècle, a fourni des musiciens aux villes de Neumarkt et de Königsberg. Le père de Franz est violoniste au sein de l'Orchestre de l'Opéra royal et est le premier professeur du jeune garçon; Franz rejoint lui-même l'Orchestre de l'Opéra en tant que violoniste en 1812. Dès la fin de l'adolescence, il commence à composer des pièces orchestrales et des concertos, mais il vit à une époque où la vie musicale suédoise est dominée par l'activité de l'Opéra royal de Stockholm, et par des influences extérieures au pays. Les compositeurs suédois écrivent surtout des mélodies et de la musique chorale, souvent sacrée; mais il n'existe guère de musique instrumentale ou orchestrale autochtone.

Vers 1816, Berwald commence, néanmoins, à composer des œuvres orchestrales et de musique de chambre (dont la plupart sont aujourd'hui perdues), et à les faire interpréter, mais elles ne sont pas particulièrement bien reçues. Finalement, estimant qu'il n'a guère de perspectives en Suède, Berwald décide d'essayer de se faire un nom ailleurs en Europe et part pour Berlin

en 1829. Entre-temps, il compose toutefois son *Konzertstück* pour basson et orchestre en 1827, et le fait jouer en 1828 dans une église de Stockholm, par Franz Preumayr, bassoniste de l'Orchestre de l'Opéra royal. Berwald apprécie le caractère chantant du basson et, à la même époque, tente pour la première fois de composer un opéra, *Gustav Vasa*, qui reste inachevé. Certains passages du *Konzertstück* pourraient avoir été conçus pour la scène lyrique, même s'il ne fait aucun doute que le compositeur veut absolument exploiter à fond la facilité de l'instrument à passer rapidement d'un extrême à l'autre de son ambitus.

Comme beaucoup d'œuvres portant ce titre, le *Konzertstück* de Berwald est une espèce de concentré de concerto en un seul mouvement tripartite. La première section est un *Allegro* enlevé de style classique, avec une brève *ritournelle* menant au premier thème vigoureux du basson puis, finalement, à une seconde idée progressant avec une tranquille bonhomie, mais ponctuée par de brefs instants de repos et par des envolées dignes d'une cadence de soliste. Une modulation inattendue (procédé caractéristique de Berwald) mène à la section centrale, *Andante*, où les auditeurs britanniques ont la surprise de clairement reconnaître, dans la mélodie nostalgique du basson, le couplet (et non

le célèbre refrain) de l'air "Home, Sweet Home", composé à l'origine par Henry Bishop pour son opéra *Clari, The Maid of Milan*, dont la création scénique eut lieu à Londres seulement quatre ans plus tôt, en 1823. On peut supposer que Berwald espérait profiter de la popularité de cette œuvre, car l'*Andante* enchaîne une série de variations virtuoses sur cette mélodie, avant que le matériau musical de la section initiale revienne (avec tout d'abord le second thème) pour une brève réexposition qui assure une conclusion enjouée à ce morceau.

S'il est clair que tous les compositeurs représentés ici connaissent le potentiel du basson et apprécient les qualités spécifiques de son timbre, seul l'un d'entre eux est lui-même virtuose de cet instrument. **Carl Jacobi**, né en 1791 à Ilmenau, en Allemagne, s'est assuré une renommée de maître du basson dans les premières décennies du dix-neuvième siècle. Fils d'un instrumentiste à vent, il mène une carrière centrée sur la ville de Cobourg. Il entre dans la fanfare militaire du duché de Saxe-Cobourg en 1814, puis rejoint les rangs de l'orchestre de la cour un an plus tard. Après avoir reçu le titre de "virtuose de chambre", Jacobi devient deuxième chef d'orchestre au Théâtre de Cobourg et, en 1832, directeur

de la musique de la ville, mais les lettres qui nous sont parvenues, où il demande l'autorisation de s'absenter, montrent qu'il est très demandé comme soliste et part plusieurs fois en tournée dans toute l'Europe. Il meurt à Cobourg en 1852.

Jacobi doit être l'un des musiciens, de son temps ou de n'importe quelle autre époque, à avoir le plus composé pour le basson. On lui attribue, parmi d'autres œuvres, trois concertos pour basson, un concertino, un concertino pour deux bassons et orchestre (sans doute perdu), plusieurs autres œuvres pour basson et orchestre ainsi que de la musique de chambre, des duos pour basson et piano, onze duos pour deux bassons, et un célèbre recueil de six études pour cet instrument. Les œuvres de Jacobi ont été en grande partie publiées de son vivant, et beaucoup sont encore éditées. Agréables à jouer et bien écrites pour le basson, elles témoignent de son talent d'instrumentiste. Les études ont connu plusieurs éditions et sont toujours appréciées pour leurs qualités techniques et musicales.

L'**Introduction et Polonaise, op. 9**, de Jacobi, a été publiée en 1828 et continue à être souvent donnée en concert dans sa réduction pour basson et piano. Le présent enregistrement est toutefois le premier à la

présenter sous sa forme originale pour basson et orchestre. (William Bailey, bassoniste de l'Orchestre Hallé, a copié la partition et les parties séparées à partir d'une source inconnue au début du vingtième siècle.) Bien qu'elle soit probablement un peu postérieure à l'œuvre de Weber, elle est d'une forme similaire, avec un premier mouvement au tempo modéré, suivi par une danse "pittoresque" en provenance de l'Europe de l'Est, même si le mouvement introductif est, en l'occurrence, très peu développé et si l'intérêt se focalise sur le mouvement suivant. La courte Introduction, en mi bémol, est une sorte de récitatif d'opéra recréé dans un langage instrumental, où le basson, de toute évidence, endosse le rôle d'un chanteur soliste, avec des roulades coloratures recherchées. Elle cède immédiatement la place à la Polonaise complexe en ut majeur, dont le thème principal, entraînant, adopte un rythme de polonaise caractéristique. Ce mouvement a la forme d'un rondo-sonate, le thème principal revenant dans différentes situations tonales, avec un thème contrastant plus tranquille apparaissant tout d'abord en sol avant d'être finalement réexposé en ut, sans compter un épisode central. L'ornementation complexe, l'exploitation de registres contrastés, les passages en gammes vertigineux et l'abondance de trilles prouvent la parfaite

maîtrise technique de Jacobi en tant que bassoniste, tandis que l'humour bon enfant et le style plaisamment mélodique de l'œuvre lui confèrent une distinction particulière.

Edward Elgar se familiarise de bonne heure avec le basson grâce au magasin de musique de son père et à sa propre expérience de chef de la fanfare de l'asile d'aliénés du comté de Worcester, à Powick. Dans ses œuvres orchestrales (et surtout, peut-être, dans *Falstaff*, où l'instrument devient par moments la voix même du "Gras Chevalier"), d'innombrables passages montrent qu'il a une parfaite connaissance du potentiel expressif de l'instrument. Composée en janvier 1910, la **Romance** pour basson et orchestre est une petite pièce écrite avec un plaisir manifeste par Elgar en parallèle avec une autre œuvre de beaucoup plus grande envergure, son Concerto pour violon, et alors qu'il songe à une autre pièce encore plus ambitieuse, la Seconde symphonie. Composée à l'intention de son dédicataire, Edwin James, bassoniste de la Société orchestrale du Herefordshire, elle a été créée lors du concert donné par celle-ci le 16 février 1911, avec James en soliste et l'un des meilleurs amis d'Elgar, G.R. Sinclair, à la tête de l'orchestre. En un sens, ce

morceau ressemble surtout à l'une des nombreuses miniatures de musique légère composées par Elgar, comme la *Chanson de matin* ou *Carissima*, mais, comme nombre d'entre elles, il est doté d'une puissance expressive qui lui permet de dépasser les limites de la simple pièce de genre. Du début à la fin, le basson est traité sans la moindre trace d'humour, mais toujours sous son aspect le plus romantique et lyrique, assisté avec discrétion et complicité par l'orchestre tandis qu'il s'épanche en mélodies typiquement elgariennes, à la fois chaleureuses et légèrement mélancoliques.

Summertime, le numéro initial et merveilleusement nostalgique de *Porgy and Bess*, l'opéra de **George Gershwin**, peut à juste titre se prévaloir d'être l'une des plus belles mélodies du vingtième siècle, et a connu d'innombrables arrangements. Celui de David Arnold est magnifiquement adapté au basson et exploite pleinement l'éloquence presque humaine dont il fait preuve dans les passages *cantabile*.

© 2008 Calum MacDonald

Traduction: Josée Bégaud

Avec mes plus sincères remerciements à Richard J. Moore, qui m'a communiqué des renseignements biographiques sur Jacobi.

Karen Geoghegan commence à étudier le basson à l'âge de douze ans avec Russell Cowieson, ayant d'abord travaillé le violon dès cinq ans. **Un an plus tard, elle entre à la Junior Academy of the Royal Scottish Academy of Music and Drama** où elle étudie avec Janet Bloxwich. **Elle remporte le Prix Gilbert Innes** pour bois et le Concours de concerto en 2004; en 2004 et 2005 elle reçoit la Bourse Wolfson. En 2006 elle est choisie pour donner un récital retransmis par BBC Radio Scotland et interprète aussi le Concerto pour trompette et basson de Hindemith avec John Wallace. Instrumentiste orchestrale enthousiaste, elle est membre du National Youth Orchestra of Scotland pendant quatre ans et se produit récemment avec Camerata Scotland et NYOS Futures.

Karen Geoghegan est étudiante en seconde année à la Royal Academy of Music où son professeur est John Orford. Elle bénéficie d'une bourse du South Square Trust et de la Fondation Leverhulme. Durant sa première année d'études, elle est choisie pour interpréter le Concerto pour basson de Mozart avec l'Academy String Orchestra et reçoit le Prix Violet M. Wallace. Elle a terminé seconde du récent programme de la BBC intitulé *Classical Star*

avec une interprétation du Concerto pour basson de Hummel avec le City of London Sinfonia à LSO St Luke's.

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

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

Né à Londres en 1979, **Benjamin Wallfisch** est lauréat en 2001 de deux concours de direction (British Reserve Insurance Conducting Competition et Leeds Conductors' Competition) avant d'être nommé chef associé de l'English Chamber Orchestra et (entre 2003 et 2005) assistant de l'Orchestre Philharmonique de la Radio Néerlandaise. Durant cette période il travaille avec des chefs de renom mondial comme Vladimir Ashkenazi, Valeri Gerguiev, Edo de Waart et Leonard Slatkin. Ces dernières années il dirige entre autres le London Symphony Orchestra, l'Orchestre Symphonique de la Radio Bavaroise, l'Orchestre Symphonique de Hambourg,

le Staatskapelle de Weimar, l'Orchestre Symphonique Néerlandais, l'Ulster Orchestra et le Sydney Symphony Orchestra. Il dirige en concerto des solistes tels Evelyn Glennie, Freddy Kempf, Dame Felicity Lott, Branford Marsalis, Igor Oistrakh, Jean-Yves Thibaudet et John Williams.

En tant que compositeur, il a reçu plus de quarante commandes pour la salle de concert, le cinéma, le ballet et le théâtre. Il a fait ses débuts aux Promenade Concerts de la BBC en 2006 dirigeant la création mondiale de *Escape Velocity*, sa quatrième composition depuis qu'il est compositeur associé de l'Orchestra of St John's. Diplômé de la Royal Academy of Music où il obtient un masters de musique avec mention très bien en composition, il est le premier compositeur dans l'histoire de l'Academy à recevoir le titre honorifique fort prisé de DipRAM. **Son premier CD en tant que compositeur paraît en novembre 2006** et fait l'unanimité des critiques; il a également enregistré le premier Concerto pour violon de Chostakovitch avec Ruth Palmer et le Philharmonia.

You can now purchase Chandos CDs online at our website: www.chandos.net
To order CDs by mail or telephone please contact Liz: 0845 370 4994

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.

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

Chandos 24-bit recording

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

Recording producer Rachel Smith

Sound engineer Jonathan Cooper

Assistant engineer Paul Quilter

Editor Rachel Smith

A&R administrator Mary McCarthy

Recording venue St George's Hall, Bradford; 9 & 10 January 2008

Front and back cover Photographs of Karen Geoghegan by Sussie Ahlburg

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative

Booklet editor Elizabeth Long

Copyright PD (Musica Rara bei Breitkopf & Hartel) (Hummel); 1992 Universal Edition, A.G., Wien (Weber); PD (First ed. Breitkopf 1828/30) (Jacobi); Copyright Control (written by George and Ira Gershwin; published by Chappells) (Gershwin)

© 2008 Chandos Records Ltd • © 2008 Chandos Records Ltd

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

Printed in the EU



Shambhala

Benjamin Wallfisch

Johann Nepomuk Hummel (1778–1837)

- 1 - 3 **Grand Concerto, W 23** 23:45
For Bassoon and Orchestra

Carl Maria von Weber (1786–1826)

- 4 - 5 **Andante e Rondo ungarese, Op. 35** 9:08

Franz Berwald (1796–1868)

- 6 - 8 **Concert Piece** 11:10

premiere recording of orchestral version

Carl Heinrich Jacobi (1791–1852)

- 9 - 10 **Introduction and Polonaise, Op. 9** 9:00

Sir Edward Elgar (1857–1934)

- 11 **Romance, Op. 62** 5:13
For Bassoon and Orchestra

premiere recording in this version

George Gershwin (1898–1937)

- 12 **Summertime** 4:36
Arranged by David Arnold

TT 63:31

Karen Geoghegan bassoon

Orchestra of Opera North

David Greed leader

Benjamin Wallfisch

With thanks to Shine Ltd.

'Classical Star' is a trademark owned and controlled by Shine Ltd.

© 2008 Chandos Records Ltd © 2008 Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

Printed in the EU

MCPS



LC 7038

DDD

TT 63:31

Recorded in 24-bit/96 kHz

'With her sound and focus she is already one of the great wind players in the country.'

Matthew Barley
Classical Star presenter

