

CHANDOS

BEETHOVEN

COMPLETE WORKS FOR PIANO AND ORCHESTRA



HOWARD SHELLEY
pianist & conductor

Tasmin Little *violin* • Tim Hugh *cello*
Orchestra of Opera North



Ludwig van Beethoven, 1815

Painting by Willibrod Joseph Mähler (1778 – 1860) / AKG Images, London / Erich Lessing

Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)

Complete Works for Piano and Orchestra

COMPACT DISC ONE

Piano Concerto No. 1, Op. 15

in C major • in C-Dur • en ut majeur

Der Fürstin Anna Luise Barbara d'Erba-Odescalchi gewidmet

- | | | |
|-----|--------------------|-------|
| [1] | I Allegro con brio | 17:05 |
| [2] | II Largo | 10:55 |
| [3] | III Rondo. Allegro | 8:50 |

36:50

Piano Concerto No. 4, Op. 58

in G major • in G-Dur • en sol majeur

Seiner Hoheit dem Erzherzog Rudolph von Österreich untertänigst gewidmet

- | | | |
|-----|----------------------------|-------|
| [4] | I Allegro moderato | 18:36 |
| [5] | II Andante con moto – | 4:58 |
| [6] | III Rondo. Vivace – Presto | 9:33 |

33:07

[7] **Rondo, WoO 6** 10:14

in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur

Allegro – Andante – Tempo I – Presto

TT 80:41

COMPACT DISC TWO

Piano Concerto No. 2, Op. 19 28:44

in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur
Karl Nikl Edlem von Nikelsberg gewidmet

- | | | |
|-----|--------------------------|-------|
| [1] | I Allegro con brio | 13:58 |
| [2] | II Adagio | 8:39 |
| [3] | III Rondo. Molto allegro | 6:07 |

Piano Concerto No. 5, Op. 73 ‘Emperor’ 37:30

in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur
Dem Erzherzog Rudolph gewidmet

- | | | |
|-----|---------------------------|-------|
| [4] | I Allegro | 19:42 |
| [5] | II Adagio un poco mosso – | 7:37 |
| [6] | III Rondo. Allegro | 10:11 |

[7] **Beethoven and Mozart: An Obsession?** 12:40

A talk by Howard Shelley

TT 79:19

COMPACT DISC THREE

Piano Concerto No. 3, Op. 37

in C minor • in c-Moll • en ut mineur

Dem Prinzen Louis Ferdinand von Preußen gewidmet

[1]	I Allegro con brio	16:30
[2]	II Largo	9:24
[3]	III Rondo. Allegro – Presto	8:56

34:50

Piano Concerto, Op. 61

in D major • in D-Dur • en ré majeur

Arranged by the composer from the Violin Concerto

Frau Julie von Breuning gewidmet

[4]	I Allegro, ma non troppo	23:29
[5]	II Larghetto –	10:00
[6]	III Rondo. (Allegro)	9:50

43:19

TT 78:28

COMPACT DISC FOUR

- [1] **Fantasia, Op. 80*** 18:31

in C minor • in c-Moll • en ut mineur
for Piano, Chorus, and Orchestra
Seiner Majestät Maximilian Joseph König von Bayern zugeeignet
Kathryn McGuckin soprano • Gillene Herbert soprano
Hazel Croft mezzo-soprano • Paul Rendall tenor
Paul Gibson baritone • Dean Robinson bass
Adagio – Finale. Allegro – Meno allegro – Allegro molto –
Adagio, ma non troppo – Marcia, assai vivace – Allegro –
Allegretto, ma non troppo (quasi Andante con moto) – Presto

premiere recording

- Piano Concerto, WoO 4** 24:59

in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur
Orchestration and accompaniment reconstructed and recreated
by Howard Shelley

- [2] I Allegro moderato 9:57
[3] II Larghetto 7:36
[4] III Rondo. (Allegro ma non troppo) 7:26

	Triple Concerto, Op. 56†	33:51
	in C major • in C-Dur • en ut majeur	
	for Piano, Violin, Cello, and Orchestra	
	Dem Fürsten von Lobkowitz gewidmet	
[5]	I Allegro – Più allegro	16:58
[6]	II Largo –	4:59
[7]	III Rondo alla Polacca – Allegro	12:04
		TT 77:59

Tasmin Little violin†
Tim Hugh cello†
Chorus of Opera North*
 Timothy Burke chorus master
Orchestra of Opera North
 David Greed leader
Howard Shelley pianist & conductor



Howard Shelley and John Suchet

© Paul Marc Mitchell

Beethoven: Complete Works for Piano and Orchestra

Throughout his life, the main instrument of Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) was the piano, and it was therefore natural that he should compose several works for piano and orchestra. Nearly all of them are piano concertos or else some closely related genre. It is worth remembering that when Beethoven was born, in Bonn, the concerto was still the most prominent instrumental genre, having achieved this position through the contributions of Bach, Handel, Vivaldi, and others. Only towards the end of the eighteenth century did the symphony displace it, thanks especially to the efforts of Joseph Haydn, who wrote more than a hundred works in the genre but few concertos. The concerto nevertheless remained important throughout Beethoven's lifetime.

Beethoven encountered the concerto at an early age, for on 26 March 1778, when he was only seven (he was born in December 1770), he made his first known public appearance, entertaining the audience with 'various clavier concertos' at a concert in Cologne. It is not known which concertos he played, however,

nor whether he played the harpsichord or piano, as the word 'clavier' could refer to either instrument.

Piano Concerto in E flat, WoO 4

It was not long before Beethoven began to compose, and his earliest published efforts appeared in 1782 – 83. Shortly afterwards he composed his first known concerto, which survives in a manuscript copy that describes him as aged twelve. He later admitted, however, that as a child he never knew his age, and as he was described as aged six rather than seven at his 1778 performance, he was probably not twelve but thirteen when he composed this concerto.

The work is designated as 'for harpsichord or fortepiano', and around this time the piano began to displace the harpsichord as the main keyboard instrument, although early pianos were so different from modern ones that they are often referred to today by the eighteenth-century term 'fortepiano'. The concerto was not published at the time and therefore did not acquire an opus number; hence it is

now known as WoO 4 (WoO = *Werk ohne Opuszahl*, or work without opus number, following the numbering in Georg Kinsky's Beethoven catalogue of 1955). Unfortunately, the surviving manuscript contains just the keyboard part, with occasional indications of orchestration. As a result, the orchestral parts in the present recording, which have been specially prepared for the occasion by Howard Shelley, are conjectural. The main interest, however, lies in the piano part, which impresses particularly through its tremendous energy. Its technical demands indicate that, even at such an early age, Beethoven possessed a formidable keyboard technique, especially in the right hand, which predominates almost throughout.

The concerto is in the usual three-movement form of fast – slow – fast, the first movement interspersing four orchestral sections with solo sections that form an exposition, development, and recapitulation, followed near the end of the last orchestral section by an unaccompanied cadenza for the soloist. This pattern or some variant of it recurs in the opening movement of all Beethoven's concertos. One might expect the second movement, whose theme is related to that of the first, to bring some relief from the virtuoso style of the previous movement,

but the gentle start soon gives way to fantastic arabesques on the piano, every bit as challenging as the first-movement figurations. The finale, as in all Beethoven's concertos, is a rondo; this, too, has elaborate passagework for the right hand, alternating with numerous repetitions of a jaunty melody first heard on the piano alone.

Piano Concerto No. 2 in B flat, Op. 19 / Rondo in B flat, WoO 6

During the 1780s Beethoven also composed a concerto for flute, bassoon, and piano, but most of this is lost. He then began work on a piano concerto that would later become known as No. 2, but, although he probably did complete a version of it before he left Bonn for Vienna in 1792, again very little of it survives from this period. In 1793, once he had settled in Vienna, he set to work on a new version. During that year he also wrote out a score of a Rondo in B flat for piano and orchestra, known as WoO 6, and this was probably the original finale of the concerto. Unusually, this movement incorporates an extended *Andante* section in E flat, and in a different metre; it is possible that this slow episode was introduced to serve the purpose of a slow movement, and that the work was originally conceived in two movements,

a form occasionally found in concertos of the period. Certainly, there is no sign of Beethoven's having written any other slow movement for the concerto at this stage. When he came to revise the concerto once more, in 1794–95, Beethoven appears to have composed a new slow movement and finale while making much less substantial revisions to the first movement.

In 1798 he revised the concerto yet again, probably in preparation for a performance that he would give in Prague that October. Most of the piano part was not written out, however, but played from memory, and Beethoven still did not publish the work. As he said later:

Musical policy demands that one should keep the best concertos to oneself for a time.

The assumption was that the work would have more impact in live performance if it were kept unpublished. Finally, he sold it to the publisher Hoffmeister & Kühnel, writing out the piano part for the first time. Even then he went on to contemplate further revisions, which are annotated in the autograph score, but these never reached the publisher.

By the time the work appeared, in December 1801, Beethoven had composed and published another concerto, the C major, as Op. 15 (see below). Consequently, the

B flat concerto has a higher opus number and is known as No. 2, although it was composed earlier, while WoO 4, his true first piano concerto, has been left without an accepted concerto number. No. 2 shows a much greater level of harmonic and melodic sophistication than WoO 4, and much wider tonal variety, with excursions into several unusual keys, such as D flat major in the opening orchestral tutti and G major in the closing section of the finale.

Piano Concerto No. 1 in C, Op. 15

The first piano concerto that Beethoven composed exclusively in Vienna, No. 1 in C major, was completed in the early months of 1795 and probably received its premiere on 29 March that year, at Beethoven's first public performance in the city. It may have been an early version of the B flat concerto that was performed on this occasion, but the *Wiener Zeitung* of 1 April, though not specifying the key, described the work as 'quite new', which would clearly not have been true of the B flat concerto. Beethoven's friend Franz Wegeler relates an amusing anecdote about Op. 15: Beethoven composed the rondo finale only two days before the concert, while feeling unwell, and copyists sat in an adjacent room copying out parts page by page as they

appeared; at the rehearsal the next day the piano was found to be tuned a semitone lower than the wind instruments, but Beethoven nonchalantly transposed his piano part up a semitone, to C sharp major, to compensate.

Like the B flat concerto, the Concerto in C major was not published immediately. Beethoven revised it in 1800, and it was then published fairly quickly, appearing in March 1801 with a dedication to Countess Barbara Keglevics. She had been a piano pupil of Beethoven, who had already dedicated two works to her, but the dedication of the concerto may have been a way of honouring her marriage to Prince Odescalchi, which had taken place on 10 February 1801. Compared with the two previous concertos, the C major concerto is an even finer work, the material more rigorously and methodically worked out in the first movement, and the second movement exhibiting greater profundity, in the remote key of A flat major, while the finale is rich with subtle humour and craftsmanship.

Piano Concerto No. 3 in C minor, Op. 37

Even before he published Nos 1 and 2, Beethoven was working on Piano Concerto No. 3. Much of this was composed in 1800, probably in preparation for a benefit concert that he would give that spring. In fact, he

progressed to the very end of the work in outline, as is clear from recent investigations of the autograph score, but the details were not sufficiently finalised for a performance that year, and the work had to wait until 1803 for completion and a premiere. Even then, not all the details had been fully written out when Beethoven performed the work, on 5 April. His friend Ignaz von Seyfried later reported that he had turned pages for Beethoven at the concert, and that this had been a difficult operation, as many of the pages were almost entirely blank apart from a few squiggles that meant something to Beethoven but not to Seyfried. The image he conveys is clearly exaggerated, for the orchestral parts and much of the piano writing were in place by then, but a final version had not been established, and Beethoven made further revisions before the work appeared in print the following year.

There are some striking similarities between this work and Mozart's only concerto in C minor, KV 491, composed in 1786, and it is sometimes assumed that Beethoven used Mozart's work as a model. This theory, however, contains chronological difficulties that have only recently been brought to light. The concerto by Mozart was not published during his lifetime, and

the manuscript was kept under wraps by his widow, Constanze, the work not appearing in print until about August 1800, some months after Beethoven had drafted his own concerto in C minor. Thus many of the similarities, such as the unison opening, must be coincidental unless Beethoven had somehow managed to see Mozart's work – perhaps when he briefly studied with Mozart in 1787.

This is the only concerto by Beethoven in a minor key, and it uses the same key as so many of his most celebrated minor-key works, such as the *Pathétique* Sonata and the Fifth Symphony, evoking somewhat similar moods of pathos and anguish. Like the Fifth Symphony, too, it ends brightly in C major, after a coda that transforms the main theme of the finale into 6/8 time.

Triple Concerto in C, Op. 56

Even before he had completed the C minor concerto, Beethoven was contemplating a concerto in D major for violin, cello, piano, and orchestra. This work was sketched briefly in 1802, but was promptly set aside, and when he returned to this combination in 1804, Beethoven wrote an entirely new concerto, in C major. It is not known whether he had any specific violinist and cellist in mind, though he presumably intended the piano part for

himself. The work was written fairly quickly during a lull in the composition of his opera *Fidelio*, and was first tried out in the palace of Prince Franz Lobkowitz (to whom the work was eventually dedicated) around the middle of the year. Music for violin, cello, and piano was fairly common at the time – Beethoven's three trios, Op. 1 are an example – but combining them with an orchestra was, as he himself observed, 'something new', and no other such concertos from this period are known.

A concerto with this combination runs the risk that the cello will be overshadowed by the violin and piano. To overcome this problem, Beethoven gave the cello particular attention, and in all three movements it is the first solo instrument to be heard. The principle is even foreshadowed in the opening orchestral passage, which cellos and double-basses begin on their own. Another noteworthy feature is the fact that the second movement, which is quite short and almost wholly dominated by the solo instruments, runs into the finale without a proper break – a feature that Beethoven would adopt in several other works in the next few years, including his final two concertos.

Piano Concerto No. 4 in G, Op. 58

After the Triple Concerto, Beethoven's next

work in the genre was the lovely G major piano concerto, composed shortly after the completion of *Fidelio*. Once again there is some overlap with the preceding concerto, for the earliest idea for this concerto appears in a sketchbook of 1803–04, several pages before sketches for the Triple Concerto. The idea remained undeveloped until after Beethoven had completed his opera, but he then took it up around early 1806, although a paucity of sketches makes the precise chronology difficult to establish. The concerto was apparently performed privately in early 1807, and shortly thereafter a copy was sent to England for publication by Muzio Clementi; unfortunately, that copy was lost in transit, and an edition published in Vienna was the only one to materialise for several years. This appeared in August 1808, with a dedication to Beethoven's new friend Archduke Rudolph. Beethoven then gave the concerto's first public performance in December that year, at a mammoth all-Beethoven concert that also included the premieres of the Fifth and Sixth Symphonies and the Choral Fantasia (see below). On this occasion Beethoven added many more notes to the piano part of the concerto than had appeared in the printed copy; an indication of what he played that night is contained in a manuscript

copy used by the printer but then returned to Beethoven, for this contains numerous sketchy additions that were evidently made for the performance at the December concert but were never published at the time. Thus, as with so many of Beethoven's earlier concertos, this concerto has existed in more than one version; and in this case the standard one is not the latest.

The concerto is unusual in other ways, too. It begins with the piano on its own, contravening all tradition, before the orchestra answers in a different key. This opening signals a new relationship between soloist and orchestra, in which they work together much more closely than before. The second movement, too, exploits the idea of question and answer. This time the orchestra begins with a loud, assertive unison, which is answered by gently pleading chords on the piano. During succeeding exchanges the orchestra is gradually softened, by the end becoming completely pacified. The structure is so reminiscent of Orpheus taming the Furies that this legend is often assumed to be the inspiration behind the movement, but there is no concrete evidence that Beethoven had it in mind when composing the movement. In the finale, the reconciliation applies to key rather than instruments, for

the movement begins in C major, which is gradually reconciled to the main key of G.

Piano Concerto in D, Op. 61

Beethoven wrote his Violin Concerto in D very rapidly in autumn 1806 for his violinist friend Franz Clement, who gave the first performance on 23 December that year. The following spring the London-based composer and publisher Muzio Clementi met Beethoven during a visit to Vienna, and agreed to purchase several works for publication in London. These included the Fourth Piano Concerto (see above) and the Violin Concerto; but Clementi also persuaded Beethoven to arrange the solo part of the latter for piano, to create the option of a concerto for piano instead of violin. Such a bizarre request might well have been rejected out of hand, but Beethoven seems to have been intrigued by the challenge, and he spent some time that summer (1807) making the necessary adaptations to the solo part.

The Vienna edition of both versions of the concerto was published in the summer of 1808, but the London edition was severely delayed and did not appear until about two years later. Beethoven dedicated the violin version to his close friend Stephan von Breuning, a violinist whom he had known

as a child in Bonn and who, like Beethoven, had moved to Vienna. In April 1808, Breuning married Julie von Vering, a pianist, so it is fitting that Beethoven should dedicate the piano version of the concerto to her. Perhaps this was another wedding present, like the dedication of Concerto No. 1 to Princess Odescalchi.

One of the most notable features of the concerto is the opening bar for solo timpani, playing a rhythm that forms a basis for the whole of the expansive first movement, which, like that of the Fourth Piano Concerto, is lyrical rather than heroic or dramatic. The second movement is relatively short and, as in the Triple Concerto, runs into the finale without a break.

Choral Fantasia, Op. 80

The grand benefit concert which Beethoven gave in December 1808 was mentioned earlier as the occasion of the public premiere of his Fourth Piano Concerto and other works. He wanted to end the concert with a show-stopping spectacular that combined the forces used earlier – piano, orchestra, solo voices, and choir – and at the last minute decided to compose a Choral Fantasia for the purpose. Taking as his starting point the melody of a song, *Gegenliebe*, that he had composed many years earlier, he proceeded

to write a set of free orchestral variations on the theme, then introduce voices for the final variations, using a text apparently written for the occasion by Christoph Kuffner to fit the melody. He began the work with a piano solo – improvised on the night, before being worked out in detail the following year when the Fantasia was polished up for publication.

In its final form the work begins in C minor with an extended piano solo that seems to grope around until the introduction of the orchestra brings the music into the daylight of C major; further illumination is provided towards the end through the addition of voices. Kuffner's text celebrates the power of words and music to bring peace and joy, and the work as a whole can be seen as a powerful expression of progress from darkness to light, from chaos to artistic order. It also served Beethoven as an important model some years later for the finale of his Ninth Symphony, which develops several of the same ideas and is based on a melody that is clearly reminiscent of the theme used here.

Piano Concerto No. 5 in E flat, Op. 73 'Emperor'

Beethoven began his Fifth Piano Concerto shortly after the December 1808 benefit concert, and completed it later in 1809. Like the Violin Concerto and the Choral

Fantasia, it was eventually published both in London, by Clementi, and in Leipzig, by Breitkopf & Härtel, with both publishers paying Beethoven a fee for the privilege. This was his last piano concerto – his only serious attempt at composing another one, in 1815, quickly came to a halt – and it is the only one he never performed himself. His growing deafness led to his devoting increasing efforts to composition rather than practice, and the first known performance was given by Friedrich Schneider in Leipzig in November 1811. Thus the work, which was dedicated to Archduke Rudolph, represents the pinnacle of his concerto writing, and its majestic, noble character has earned it the nickname 'Emperor', at least in English-speaking countries.

Although it shows the same outward features as all Beethoven's other concertos – a three-movement pattern with a standard form in each movement – it reaches new levels of depth and complexity. The opening orchestral tutti is decorated at the start by strikingly innovative arpeggiated chords on the piano; and the main subsidiary theme is in the remote keys of B minor and B major. The slow movement, in B major, recalls both the key and the melodic outline of that subsidiary theme from the first movement. As in the Triple

Concerto and the Violin Concerto, the finale follows the slow movement without a break, and its theme is actually foreshadowed at a slow tempo in the concluding bars of the second movement – another innovation. Thus the concertos of Beethoven, though more regular than most of his other works, never fail to break new ground, as he repeatedly finds ways of adapting the conventions of the day.

The cadenzas

It was customary in Beethoven's day for the soloist to improvise a cadenza at a specific point near the end of the first movement (and sometimes elsewhere too). These improvisations were generally prepared to some extent beforehand, but they gave soloists the opportunity to demonstrate their own particular instrumental and improvisatory skills, using material from the concerto as a basis. In 1809, however, Beethoven wrote out cadenzas for all his published piano concertos, probably at the request of Archduke Rudolph. This did not, of course, include the early WoO 4, nor the Triple Concerto in which Beethoven had left no space for a cadenza, as an improvisation by three players would not work. It also did not include the 'Emperor' Concerto, whose piano part is so florid and virtuosic throughout the movement that

a full-scale cadenza would be redundant; instead, the pianist is specifically instructed to play just a short written-out cadenza. Beethoven did, however, provide a cadenza in 1809 for the piano version of the Violin Concerto (though not for the violin version), and this is perhaps the most unusual of them all, for it incorporates the timpani – recalling the opening bar for timpani solo. All the cadenzas exhibit Beethoven's style of 1809, and therefore may seem incongruous within the relevant concertos – especially No. 2, in which a highly elaborate cadenza seems to look forward to Beethoven's late period rather than back to the 1790s. But this incongruity does not appear to have bothered Beethoven, and the cadenzas effectively represent his last contributions to the concerto repertoire.

© 2011 Barry Cooper
University of Manchester

Performer's note

Arrangement of Concerto in E flat, WoO 4
Sadly, the only extant manuscript of the substantial early Concerto in E flat, WoO 4 is a piano score with the orchestral introductions and interludes reduced for the keyboard. There are occasional cues suggesting phrases

to be played by flutes, horns, and strings, so we assume that Beethoven had this particular line-up of instruments in mind. I have added a bassoon, as it was not uncommon at the time for this instrument to double the bass line. I have also taken into account the fact that piano reductions of the period did not tend to reflect what was happening in the orchestra once the solo part had started.

My approach to the reconstruction of this work was, in the first place, to absorb the spirit of the piece in its solo piano version, then to orchestrate it freely and in a way that my instinct and many years of performing music of the period suggested to me.

I have re-assigned elements of the solo part (mainly accompanying figurations) to the orchestra, where it seemed appropriate. I have also occasionally created dialogues between the piano and the orchestra by sharing some of the right-hand melody line with the principal flute. The cadenzas and lead-ins are my own.

I do not claim this to be a scholarly edition of the work, but I hope that it may present itself as an enjoyable performing version which keeps broadly within the stylistic boundaries of the time.

I would like to record my thanks to Andrew Fairley, the librarian of the Orchestra

of Opera North, for his valuable involvement in the preparation of this arrangement.

Piano Concerto No. 1 in C, first movement Cadenza

I have used here the longest and most powerful of the cadenzas which Beethoven supplied for his First Piano Concerto; it was written some years after the concerto itself. I confess that I have not used this wonderful cadenza in live performances because of a feeling that it can overbalance what is already a long and eventful, but tautly structured movement. However, I have now looked at it again and realised that it is just the penultimate section, in G major, which prompts my concern. This is due to the fact that Beethoven, after revisiting the main themes of the movement and arriving at the exciting downward triplets that elsewhere push us towards the major cadences, takes a step backwards to the march-like theme we have already heard several times in the movement, and which we will hear again in the orchestral coda. He is, of course, the master of extended trills and delayed resolutions and wants perhaps to play with us some more, but for me, at this juncture of the work, it is one section too far: he has already established the G dominant seventh some bars

earlier, and now gives us another passage based more or less exclusively on the same chord.

My feeling is entirely personal, I know, but strong nevertheless, so I have taken a slight liberty here with Beethoven's text and, emboldened by the fact that it *is* a cadenza and that the performer therefore might be allowed a little indulgence, I have left out this short section and moved straight to the final flourish (also featuring the G dominant seventh) which is followed by the wonderfully unique, humorous, and quirky handover to the orchestra.

Background to the spoken track

In 1787, when he was in his teens, Beethoven travelled to Vienna to meet with Mozart. Unfortunately, he was soon called back to Bonn because of his mother's illness, and it is not entirely clear how much time he spent with the older composer. I feel sure, however, that he must have heard about or seen Mozart's very recent Concerto in C minor, KV 491. Perhaps he saw the first page of the score in Mozart's house, or somebody told him how Mozart's latest concerto started; Mozart himself may even have discussed with him how unusual the opening was.

Whatever the circumstances, I have become increasingly convinced that Mozart's

concerto could well have acted on Beethoven as a powerful catalyst for harmonic daring and inventiveness, and set him on a train of development which he eventually acknowledges in his own Piano Concerto in C minor, No. 3, Op. 37.

On the spoken track in this set I demonstrate how Beethoven seems to refer to the concerto by Mozart, engaging in a sort of musical conversation with his late colleague.

© 2011 Howard Shelley

Enjoying a flourishing career that has taken her to every continent and major orchestra around the world, **Tasmin Little** continues to champion seldom-performed repertoire, notably Ligeti's challenging Concerto which she has performed with Sir Simon Rattle and the Berlin Philharmonic Orchestra, among others. Artistic Director of the hugely successful 'Delius Inspired' Festival in 2006, broadcast for a week on BBC Radio 3, two years later she began her first year as Artistic Director of the annual 'Spring Sounds' Festival. All the while she continued her campaign to bring classical music to a wider audience with her ambitious project 'The Naked Violin', a recording released exclusively for download, free of charge

on her website, for which she won the 2008 *Classic FM / Gramophone* Award for Audience Innovation. Her extensive work in the community, performing and talking to thousands of young people and adults, has brought her critical acclaim from a growing audience, world media, music observers, and politicians alike. As a consequence, she was the subject of a television documentary by the prestigious South Bank Show. Her discography, currently numbering more than twenty-five recordings, reflects her wide-ranging repertoire, which extends from Bruch and Brahms to Finzi, Karlowicz, and Arvo Pärt. Her recent acclaimed recording of Elgar's Violin Concerto for Chandos won the Critics' Award at the 2011 Classic Brit Awards. Tasmin Little is an Ambassador for The Prince's Foundation for Children and the Arts, President of the European String Teachers' Association, and a Fellow of the Guildhall School of Music and Drama. She has further received Honorary Degrees from the universities of Bradford, Leicester, Hertfordshire, and the City of London. She plays a violin made by Guadagnini in 1757. www.tasminlittle.org.uk

Following his success at the Tchaikovsky Competition in Moscow in 1990, the cellist

Tim Hugh has enjoyed an international career as a soloist, having worked and recorded with conductors such as Myung-whun Chung, Sir Andrew Davis, Sir Colin Davis, Bernard Haitink, Daniel Harding, Sir Yehudi Menuhin, André Previn, Mstislav Rostropovich, François-Xavier Roth, and Yan Pascal Tortelier. He studied at Yale University with Aldo Parisot, and afterwards with William Pleeth and Jacqueline du Pré whilst gaining his MA in Medicine and Anthropology at St John's College, Cambridge. A champion of contemporary music, he has performed Boulez's *Messagesquisse* with the BBC Symphony Orchestra and London Symphony Orchestra, as well as Dutilleux's *Tout un monde lointain*, Britten's Cello Symphony, and Hugh Wood's Cello Concerto, all at the BBC Proms. Under Valery Gergiev he gave the UK premiere of Boris Tishchenko's Cello Concerto with the London Symphony Orchestra at the Barbican and also premiered it at the Philharmonie in Berlin and at the Rotterdam Philharmonic Gergiev Festival. His repertoire further includes Strauss's *Don Quixote*, Messiaen's *Concert à quatre*, and concertos by Dvořák, Elgar, Haydn, Saint-Saëns, Ahmed Adnan Saygun, Shostakovich, Emil Tabakov, and Walton. He has appeared in concert and

recital all over Europe as well as in Ankara, Beirut, Dubai, and New York. As a chamber musician he plays regularly with the Nash Ensemble, and his large discography includes much of the piano trio repertoire with members of the Solomon Trio. Tim Hugh plays a cello by Zanoli. www.timhugh.co.uk

Since the foundation of the Company in 1978, the Chorus of Opera North has established a reputation for quality and versatility. It takes part in most productions of Opera North at the Leeds Grand Theatre, regularly tours the North of England, and often travels to Scotland, Northern Ireland, and London. On the concert platform it has given the world premiere of Takemitsu's *My Way of Life* and Philip Wilby's *A New World Dancing*, and given performances of Rachmaninoff's Vespers, Bach's St John Passion, the Requiems by Brahms, Fauré, and Duruflé, Britten's *Saint Nicolas*, and Bernstein's *Chichester Psalms*. It often gives concerts in the Howard Assembly Room at Opera North, as well as in other venues in Leeds and on tour. The Chorus of Opera North also features prominently in several opera recordings by the Company for Chandos: *Troilus and Cressida*, *The Duenna*, highlights from *Boris Godunov*, *Nabucco*,

Idomeneo, and, most recently, *Don Carlos*. The Chorus can be heard on recordings of music by Rodgers and Hammerstein and by Lerner and Loewe with Bryn Terfel and the Orchestra of Opera North.

The Orchestra of Opera North, Classic FM's Orchestra in Yorkshire, holds a unique place amongst British orchestras. It is the only ensemble in the UK to have a year-round dual role in the opera house and concert hall, and plays a significant part in the major concert series of Northern England, appearing with numerous international guest conductors and soloists. An important relationship with the Leeds International Concert Season sees it giving regular concerts of major symphonic repertoire as well as a series of gala concerts. It is also the resident orchestra for the Leeds Conductors Competition. Abroad the Orchestra has toured to the Gran Teatre del Liceu in Barcelona, Monaco Dance Forum, Ravenna Festival in Italy, and Bregenzer Festspiele in Austria, and given concerts at contemporary music festivals in Vienna and Strasbourg. It has regularly performed at Sadler's Wells, the BBC Proms, and South Bank in London, and at the Hampton Court Festival. Within the Orchestra there are a number of fine chamber ensembles which

also give regular concerts throughout the region and further afield. The musicians of the Orchestra of Opera North share a strong commitment to educational and community projects, both collectively and in collaboration with Opera North Education. Many of the players are outstanding teachers, and several hold professorships at the Royal Northern College of Music and at universities in the UK.

As a pianist, conductor, and recording artist, **Howard Shelley OBE** has enjoyed a distinguished career since his highly acclaimed London debut in 1971, performing each season with renowned orchestras at major venues around the world. Much of his current work is in the combined role of conductor and soloist. He has been closely associated with the music of Rachmaninoff and has performed and recorded complete and award-winning cycles of that composer's solo piano works, concertos, and songs. He has made more than

120 commercial recordings, all of which have won outstanding reviews. He has appeared in several television documentaries, including *Mother Goose*, a documentary on Ravel which won a Gold Medal at the New York Festivals Awards. As a conductor he has worked with all the major London orchestras and many other orchestras in the UK and abroad, including the Hong Kong Philharmonic, Singapore Symphony, Seattle Symphony, Naples Philharmonic, City of Mexico Philharmonic, Munich Symphony, Melbourne Symphony, West Australian Symphony, and Tasmanian Symphony orchestras. His long association with the London Mozart Players has included a substantial period as the orchestra's Principal Guest Conductor. In 1994 HRH The Prince of Wales conferred on Howard Shelley an Honorary Fellowship of the Royal College of Music, and in the 2009 New Year Honours he was awarded an OBE for services to classical music.



Tasmin Little

© Paul Marc Mitchell

Karen Lyndon Lewis



Tim Hugh

Beethoven: Sämtliche Werke für Klavier und Orchester

Sein ganzes Leben hindurch war das Klavier das wichtigste Instrument Ludwig van Beethovens (1770 – 1827); es war daher nur natürlich, dass er mehrere Werke für Klavier und Orchester schrieb. In der Mehrzahl handelt es sich um Klavierkonzerte oder eng verwandte Gattungen. Es sei daran erinnert, dass zu der Zeit, als Beethoven in Bonn das Licht der Welt erblickte, das Konzert noch immer die verbreitetste instrumentale Gattung war, deren Position durch die Beiträge von Bach, Händel, Vivaldi und anderen begründet worden war. Erst zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts hin verdrängte die Sinfonie das Konzert, vor allem dank der Leistungen von Joseph Haydn, der mehr als einhundert Werke zu dieser Gattung beisteuerte, aber nur wenige Konzerte schrieb. Trotzdem aber spielte das Konzert während Beethovens gesamter Lebenszeit eine wichtige Rolle.

Beethoven begegnete dem Konzert schon in jungen Jahren, denn am 26. März 1778 (er wurde im Dezember 1770 geboren) hatte er im Alter von nur sieben Jahren seinen ersten

öffentlichen Auftritt und unterhielt sein Publikum in einem in Köln veranstalteten Konzert mit "verschiedenen Clavier-Concerthen". Es ist allerdings weder bekannt, welche Konzerte er spielte, noch ob er für seinen Vortrag das Cembalo oder das Klavier wählte, da das Wort "Clavier" sich auf beide Instrumententypen beziehen kann.

Klavierkonzert in Es-Dur WoO 4
Beethoven begann schon bald zu komponieren, und seine ersten veröffentlichten Stücke erschienen 1782 / 83. Wenig später schrieb er sein erstes überliefertes Konzert, das in einer Handschrift vorliegt, die sein Alter mit zwölf Jahren angibt. Er gestand später jedoch ein, dass er als Kind nie wusste, wie alt er war, und da er anlässlich seines Auftritts von 1778 als Sechs- und nicht als Siebenjähriger beschrieben wurde, war er wohl eher dreizehn als zwölf Jahre alt, als er dieses Konzert schuf.

Das Werk ist als "pour le clavecin ou fortepiano" (für Cembalo oder Fortepiano) bezeichnet; in dieser Zeit begann das

Klavier das Cembalo als das verbreiteste Tasteninstrument zu verdrängen, wobei die frühen Klaviere sich wesentlich von den modernen Instrumenten unterschieden und heute daher oft mit dem im achtzehnten Jahrhundert geläufigen Begriff "Fortepiano" bezeichnet werden. Das Konzert wurde seinerzeit nicht veröffentlicht und erhielt daher keine Opusnummer; daher wird es heute unter der Bezeichnung WoO 4 geführt (WoO = Werk ohne Opuszahl nach der Zählung in Georg Kinskys Beethoven-Katalog von 1955). Unglücklicherweise enthält die überlieferte Handschrift lediglich die Klavierstimme, mit gelegentlichen Hinweisen zur Orchestrierung. Daher beruhen die von Howard Shelley eigens für die vorliegende Aufnahme erstellten Orchesterstimmen auf Mutmaßungen. Das Hauptinteresse gilt jedoch dem Klavierpart, der vor allem durch seine enorme Energie beeindruckt. Die technischen Anforderungen zeigen, dass Beethoven selbst in jungen Jahren schon über eine außergewöhnliche Klaviertechnik verfügte, vor allem in der rechten Hand, die fast in dem gesamten Werk dominiert.

Das Konzert folgt dem üblichen dreisätzigen Formschema schnell – langsam – schnell. Der erste Satz fügt zwischen vier

Orchesterabschnitten drei Soloabschnitte ein, die Exposition, Durchführung und Wiederholung bilden, und gegen Ende der letzten Orchesterpassage folgt eine unbegleitete Kadenz für den Solisten. Dieses Muster oder eine Variante davon findet sich in den Eröffnungssätzen sämtlicher Beethoven-Konzerte. Man könnte erwarten, dass der zweite Satz, dessen Thema mit dem des ersten verwandt ist, ein wenig Erholung von dessen virtuosem Stil bietet, doch der sanfte Beginn weicht schon bald einer Reihe von fantastischen Arabesken auf dem Klavier, die in jeder Hinsicht genauso anspruchsvoll sind wie die Figurationen des ersten Satzes. Das Finale ist wie in allen Konzerten Beethovens ein Rondo; auch dieser Satz weist komplexes Passagenwerk für die rechte Hand auf, im Wechsel mit zahlreichen Wiederholungen einer fröhlichen Melodie, die zuerst vom Klavier allein vorgetragen wird.

Klaviekonzert Nr. 2 in B-Dur op. 19 / Rondo in B-Dur WoO 6

In den 1780er Jahren komponierte Beethoven auch ein Konzert für Flöte, Fagott und Klavier, das aber größtenteils verschollen ist. Danach machte er sich an ein Klaviekonzert, das später als Nr. 2 bekannt werden sollte; doch obwohl er wahrscheinlich eine erste

Fassung des Werks vollendete, bevor er 1792 Bonn verließ und nach Wien zog, ist aus dieser Zeit nur sehr wenig erhalten. Nachdem er sich 1793 in Wien niedergelassen hatte, nahm er die Arbeit an einer neuen Fassung auf. In diesem Jahr schrieb er auch die Partitur eines Rondos in B-Dur für Klavier und Orchester nieder, das heute als WoO 6 bekannt ist und bei dem es sich wahrscheinlich um das ursprüngliche Finale des Konzerts handelte. Dieser Satz enthält ungewöhnlicherweise einen ausgedehnten *Andante*-Abschnitt in Es-Dur und einer anderen Taktart; möglicherweise wurde diese langsame Episode eingeflochten, um als langsamer Satz zu fungieren, und das Werk war ursprünglich in zwei Sätzen konzipiert – eine Form, die sich in Konzerten der Zeit gelegentlich findet. Jedenfalls gibt es keinerlei Anzeichen dafür, dass Beethoven zu diesem Zeitpunkt irgendeinen anderen langsamem Satz für das Konzert geschrieben hat. Als er das Konzert 1794/95 ein weiteres Mal überarbeitete, scheint der Komponist einen neuen langsamem Satz und ein neues Finale geschrieben zu haben, während er den ersten Satz einer wesentlich geringfügigeren Revision unterzog.

1798 überarbeitete er das Konzert ein weiteres Mal, wohl in Vorbereitung einer

Aufführung, die er für den Oktober des Jahres in Prag plante. Ein Großteil des Klavierparts war jedoch nicht ausgeschrieben und wurde aus dem Gedächtnis gespielt, und Beethoven gab das Werk immer noch nicht heraus. Wie er später anmerkte:

Es erfordert die Musikalische Politick, die besten Konzerte eine Zeitlang bey sich zu behalten.

Dem lag die Annahme zugrunde, dass das Werk bei Aufführungen größere Wirkung erzielen würde, wenn es noch nicht veröffentlicht war. Schließlich verkauft Beethoven die Komposition an den Verlag Hoffmeister & Kühnel und schrieb den Klavierpart nun auch zum ersten Mal aus. Selbst danach noch machte er sich weiterhin Gedanken über mögliche Überarbeitungen, wie den Anmerkungen in der autographen Partitur zu entnehmen ist; diese wurden dem Verleger aber nicht mehr mitgeteilt.

Als das Werk im Dezember 1801 im Druck erschien, hatte Beethoven bereits ein weiteres Konzert komponiert – das C-Dur-Konzert – und als op. 15 veröffentlicht (siehe unten). Das B-Dur-Konzert hat daher eine höhere Opuszahl und ist als Nr. 2 bekannt, obwohl es früher entstanden ist, während WoO 4, sein eigentliches erstes Klavierkonzert, ohne etablierte Konzertnummer geblieben ist.

Nr. 2 zeigt ein wesentlich höheres Maß an harmonischer und melodischer Raffinesse als WoO 4 sowie auch eine wesentlich größere tonale Variabilität, mit Exkursionen in verschiedene ungewöhnliche Tonarten wie etwa Des-Dur in dem zu Beginn stehenden Orchester-Tutti und G-Dur im letzten Abschnitt des Finale.

Klavierkonzert Nr. 1 in C-Dur op. 15

Das erste Klavierkonzert, das Beethoven zur Gänze in Wien komponierte, Nr. 1 in C-Dur, wurde in den ersten Monaten des Jahres 1795 vollendet und wahrscheinlich am 29. März des Jahres im Rahmen von Beethovens erstem öffentlichen Auftritt in der Stadt uraufgeführt. Möglicherweise erklang bei diesem Anlass eine frühe Fassung des B-Dur-Konzerts, doch die Ausgabe der *Wiener Zeitung* vom 1. April beschreibt das Werk – allerdings ohne die Tonart zu spezifizieren – als „ganz neu“, was auf das B-Dur-Konzert offensichtlich nicht zutraf. Beethovens Freund Franz Wegeler überliefert eine amüsante Anekdote zu op. 15: Beethoven, der sich unwohl fühlte, komponierte das Rondo-Finale nur zwei Tage vor dem Konzert, und in einem Nebengemach saßen bereits die Kopisten, die die Stimmen Seite für Seite abschrieben, sobald sie hereingereicht wurden; bei den

Proben am folgenden Tag zeigte sich, dass das Klavier einen Halbton tiefer gestimmt war als die Bläser, doch Beethoven transponierte seinen Klavierpart unbekümmert einen Halbton aufwärts nach Cis-Dur, um den Fehler zu kompensieren.

Wie das B-Dur-Konzert wurde auch das Konzert in C-Dur nicht sofort veröffentlicht. Beethoven überarbeitete es im Jahr 1800 und dann erschien es auch recht zügig im März 1801 mit einer Widmung an Gräfin Barbara Keglevics. Sie war eine Klavierschülerin Beethovens gewesen und er hatte ihr bereits zwei Kompositionen gewidmet; die Widmung des Konzerts mag zu Ehren ihrer Heirat mit Fürst Odescalchi erfolgt sein, die am 10. Februar 1801 stattgefunden hatte. Verglichen mit den beiden zuvor komponierten Konzerten stellt sich das C-Dur-Konzert als noch feiner gearbeitet heraus; im ersten Satz wird das musikalische Material noch strenger und methodischer verarbeitet und der in der entfernten Tonart As-Dur stehende zweite zeigt noch größere Tiefe, während das Finale reich an subtilem Humor und feiner Handwerkskunst ist.

Klavierkonzert Nr. 3 in c-Moll op. 37

Noch bevor er die Konzerte Nr. 1 und 2 veröffentlichte, arbeitete Beethoven bereits

am Klavierkonzert Nr. 3. Große Teile des Werks entstanden im Jahr 1800, wahrscheinlich in Vorbereitung eines Wohltätigkeitskonzerts, das er im Frühjahr zu geben plante. Tatsächlich gelang es ihm, das vollständige Werk rechtzeitig zu entwerfen, wie sich aus neueren Studien an der autographen Partitur ergibt; die Einzelheiten waren für eine Aufführung noch im selben Jahr jedoch noch nicht hinreichend ausgearbeitet und das Werk musste bis 1803 warten, bevor es vollendet wurde und zur Aufführung kam. Doch selbst als Beethoven das Werk am 5. April aufführte, waren noch nicht alle Details vollständig ausgeschrieben. Sein Freund Ignaz von Seyfried berichtete später, dass er während des Konzerts für Beethoven die Seiten wendete und das dies ein schwieriges Unterfangen gewesen sei, da viele Seiten noch leer waren außer ein paar Schnörkeln, die für Beethoven etwas bedeuteten, aber nicht für Seyfried. Die geschilderte Situation ist sicherlich übertrieben, da die Orchesterstimmen und ein Großteil des Klavierparts zu dieser Zeit bereits fixiert waren, doch eine endgültige Fassung lag in der Tat noch nicht vor und Beethoven nahm weitere Revisionen vor, bevor das Werk im folgenden Jahr in Druck erschien.

Es bestehen einige überraschende Ähnlichkeiten zwischen dieser Komposition und Mozarts 1786 entstandenem einzigen Konzert in c-Moll, KV 491, und es wird gelegentlich angenommen, dass Mozarts Werk Beethoven als Vorlage diente. Diese Theorie beinhaltet allerdings chronologische Ungereimtheiten, auf die erst in jüngster Zeit aufmerksam gemacht wurde. Mozarts Konzert wurde zu Lebzeiten des Komponisten nicht veröffentlicht und seine Witwe Constanze hielt das Manuskript unter Verschluss, bis das Werk um den August 1800 im Druck erschien, wenige Monate nachdem Beethoven den Entwurf seines eigenen Konzerts in c-Moll fertiggestellt hatte. Somit müssen viele Ähnlichkeiten wie etwa die Eröffnung im Unisono dem Zufall geschuldet sein, es sei denn, es wäre Beethoven irgendwie gelungen, Mozarts Komposition zu Gesicht zu bekommen – vielleicht 1787, als er für kurze Zeit bei Mozart Unterricht nahm.

Dies ist das einzige Konzert von Beethoven in einer Moltonart – derselben Tonart, in der so viele seiner gefeiertsten Werke in Moll stehen, etwa die *Pathétique* und die Fünfte Sinfonie, die vergleichbare Stimmungen von Pathos und Seelenqual evozieren. Wie auch die Fünfte Sinfonie endet das Werk in heiterem C-Dur nach einer Coda, die das

Hauptthema des Finale in den 6 / 8-Takt versetzt.

Tripelkonzert in C-Dur op. 56

Noch bevor er das c-Moll-Konzert vollendet hatte, machte Beethoven sich bereits Gedanken über ein Konzert in D-Dur für Violine, Cello, Klavier und Orchester. 1802 fertigte er einen kurzen Entwurf zu diesem Werk an, legte es aber schon bald beiseite, und als er 1804 zu dieser Besetzung zurückkehrte, schuf er ein völlig neues Konzert, in C-Dur. Es ist nicht bekannt, ob er an einen bestimmten Geiger und Cellisten dachte, aber den Klavierpart reservierte er sicherlich für sich selbst. Das Werk entstand recht zügig in einer Phase, in der er die Arbeit an seiner Oper *Fidelio* unterbrach, und wurde zuerst um die Mitte des Jahres im Palais des Fürsten Franz Lobkowitz geprobt (dem der Komponist es schließlich auch zueignete). Musik für Violine, Cello und Klavier war zu der Zeit recht verbreitet – Beethovens drei Trios op. 1 sind ein Beispiel hierfür – doch die Kombination mit einem Orchester war, wie er selbst bemerkte, „etwas Neues“, und es sind keine weiteren solchen Konzerte aus dieser Zeit bekannt.

Ein Konzert mit dieser Kombination von Instrumenten riskiert, dass das

Cello von Violine und Klavier übertönt wird. Um diesem Problem zu begegnen, widmete Beethoven dem Cello besondere Aufmerksamkeit und es erklingt in allen drei Sätzen als erstes Soloinstrument. Dieses Prinzip wird bereits in der eröffnenden Orchesterpassage angedeutet, in der Celli und Kontrabässe allein beginnen. Ein weiterer bemerkenswerter Aspekt ist der Umstand, dass der zweite Satz, der recht kurz ist und fast ausschließlich von den Soloinstrumenten dominiert wird, ohne richtige Pause ins Finale übergeht – ein Merkmal, das Beethoven in den folgenden Jahren in mehreren anderen Werken aufgriff, unter anderem auch in seinen beiden letzten Konzerten.

Klavierkonzert Nr. 4 in G-Dur op. 58

Nach dem Tripelkonzert war Beethovens nächstes Werk in dieser Gattung das liebliche G-Dur-Klavierskonzert, das kurz nach der Vollendung von *Fidelio* entstand. Auch hier gibt es wieder eine gewisse Überschneidung mit dem vorangehenden Konzert, denn die früheste musikalische Idee für dieses Konzert taucht in einem Skizzenbuch von 1803 / 04 einige Seiten vor den Skizzen für das Tripelkonzert auf. Beethoven verfolgte diesen Gedanken nicht weiter, bis er seine Oper vollendet hatte, doch dann griff er ihn um das

Jahr 1806 wieder auf, wobei sich aufgrund der Kargheit des überlieferten Skizzenmaterials kaum eine präzise Chronologie erstellen lässt. Das Konzert wurde anscheinend Anfang des Jahres 1807 privat aufgeführt und wenig später wurde eine Abschrift des Werks nach England geschickt, wo Muzio Clementi es herausgeben sollte; unglücklicherweise ging diese Abschrift unterwegs verloren, und so blieb es für mehrere Jahre bei einer Veröffentlichung in Wien. Diese erschien im August 1808 mit einer Widmung an Beethovens neuen Freund Erzherzog Rudolph. Die erste öffentliche Darbietung des Konzerts gab der Komponist dann im Dezember des Jahres im Rahmen eines gigantischen Konzerts ausschließlich mit eigenen Werken, in dem auch die Premieren der Fünften und Sechsten Sinfonie sowie der Chorfantasie gespielt wurden (siehe unten). Zu diesem Anlass fügte Beethoven zahlreiche zusätzliche Noten in den Klavierpart des Konzerts ein, die in der gedruckten Fassung nicht enthalten waren; ein Hinweis darauf, was er an diesem Abend spielte, findet sich in einer handschriftlichen Kopie, die der Drucker verwendete, dann aber Beethoven zurückgab, denn diese enthält zahlreiche skizzierte Ergänzungen, die offensichtlich für die Aufführung in dem Dezemberkonzert

eingefügt, jedoch nie veröffentlicht wurden. So hat wie viele frühere Konzerte auch dieses in mehr als einer Fassung existiert, und in diesem Fall ist die Standardfassung nicht auch zugleich die späteste.

Das Konzert ist auch in anderer Hinsicht ungewöhnlich. Zunächst spielt das Klavier entgegen allen Gepflogenheiten alleine, bevor das Orchester in einer anderen Tonart einsetzt. Dieser Beginn signalisiert ein neues Verhältnis zwischen Solist und Orchester, in dem diese viel enger zusammenarbeiten als zuvor. Auch der zweite Satz erkundet das Konzept von Frage und Antwort. Dieses Mal beginnt das Orchester mit einem lauten, selbstbewussten Unisono, auf das das Klavier mit sanft bittenden Akkorden antwortet. In dem nun folgenden Austausch wird das Orchester allmählich beschwichtigt, bis es am Ende völlig friedlich erscheint. Diese Struktur erinnert so unmittelbar an Orpheus, der die Furien besänftigt, dass vielfach angenommen wird, diese Legende habe dem Satz als Inspiration gedient; es gibt jedoch keine konkreten Hinweise, dass Beethoven sie im Sinn hatte, als er den Satz schrieb. Im Finale findet die Versöhnung eher auf der Ebene der Tonarten statt als auf der der Instrumente, denn der Satz beginnt in C-Dur, söhnt sich aber schrittweise mit der Grundtonart G-Dur aus.

Klavierkonzert in D-Dur op. 61
Beethoven schrieb sein Violinkonzert in D-Dur sehr rasch im Herbst 1806 für seinen Freund, den Geiger Franz Clement, der am 23. Dezember des Jahres die Uraufführung spielte. Im folgenden Jahr begegnete der in London lebende Komponist und Verleger Muzio Clementi Beethoven während eines Besuchs in Wien und zeigte sich bereit, eine Reihe von Werken zur Veröffentlichung in London zu erwerben. Unter diesen befanden sich das Vierte Klavierkonzert (siehe oben) und das Violinkonzert; doch Clementi überredete Beethoven außerdem, die Solopartie des letztgenannten Werks für Klavier zu bearbeiten, um die Option eines Konzerts für Klavier anstelle der Violine zu schaffen. Eine solch bizarre Anfrage hätte leicht sofort abgelehnt werden können, doch Beethoven scheint diese Herausforderung attraktiv gefunden zu haben und er verbrachte einige Zeit des Sommers 1807 damit, an der Solopartie die notwendigen Änderungen vorzunehmen.

Die Wiener Edition der beiden Fassungen des Konzerts erschien im Sommer 1808, die Londoner Ausgabe hingegen verzögerte sich erheblich und wurde erst zwei Jahre später veröffentlicht. Beethoven widmete die

Violinfassung seinem engen Freund Stephan von Breuning, einem Geiger, den er als Kind in Bonn gekannt hatte und der wie Beethoven nach Wien gezogen war. Im April des Jahres 1808 heiratete Breuning die Pianistin Julie von Vering und es ist daher nur passend, dass Beethoven ihr die Klavierfassung des Konzerts zueignete. Vielleicht handelte es sich auch hier um ein Hochzeitsgeschenk, ähnlich wie die Widmung des Konzerts Nr. 1 an die Fürstin Odescalchi.

Einer der bemerkenswertesten Aspekte des Konzerts ist der Eröffnungstakt für Solopauke, die einen Rhythmus spielt, der als Basis für den gesamten ausgedehnten ersten Satz dient, welcher wie der erste Satz des Vierten Klavierkonzerts eher lyrisch als heroisch oder dramatisch gehalten ist. Der zweite Satz ist recht kurz und geht wie im Tripelkonzert ohne Pause in das Finale über.

Chorfantasie op. 80
Wie bereits erwähnt war das große Wohltätigkeitskonzert, das Beethoven im Dezember 1808 gab, der Anlass für die öffentliche Uraufführung seines Vierten Klavierkonzerts und anderer Werke. Er wollte das Konzert mit einem atemberaubenden Spektakel beenden, das die im Verlauf der Darbietung eingesetzten

Kräfte noch einmal versammelte – Klavier, Orchester, Solostimmen und Chor – und beschloss in letzter Minute, zu diesem Zweck eine Chorfantasi zu schreiben. Als Ausgangspunkt nahm er die Melodie eines viele Jahre zuvor komponierten Liedes, *Gegenliebe*, und schrieb eine Reihe freier Orchestervariationen über dieses Thema; für die abschließenden Variationen führte er dann noch Vokalstimmen ein und verwendete einen Text, den Christoph Kuffner anscheinend für diesen Anlass auf die Melodie verfasst hatte. Beethoven begann das Stück mit einem Klaviersolo, das er am Abend des Konzerts improvisierte und im folgenden Jahr im Detail ausarbeitete, als er die Fantasie zur Veröffentlichung vorbereitete.

In seiner endgültigen Form beginnt das Werk in c-Moll mit einem ausgedehnten Klaviersolo, das ein wenig umherzuirren scheint, bis das Orchester einsetzt und die Musik ans Tageslicht von C-Dur führt; ein weiterer erleuchtender Aspekt kommt am Ende durch die hinzutretenden Vokalstimmen. Kuffners Text zelebriert die Kraft des Wortes und der Musik, Frieden und Freude zu vermitteln, und das Werk als Ganzes könnte als imposanter Ausdruck des Übergangs von der Dunkelheit ins Licht, vom Chaos zur künstlerischen Ordnung gesehen

werden. Die Komposition diente Beethoven zudem einige Jahre später als wichtige Vorlage für das Finale seiner Neunten Sinfonie, das einige der hier bereits angedeuteten Gedanken weiterentwickelt und auf einer Melodie basiert, die eindeutig an das hier verwendete Thema erinnert.

Klavierkonzert Nr. 5 in Es-Dur op. 73 "Emperor"

Beethoven nahm die Arbeit an seinem Fünften Klavierkonzert kurze Zeit nach dem oben beschriebenen Benefizkonzert auf und vollendete es im Verlauf des Jahres 1809. Wie das Violinkonzert und die Chorfantasi wurde es später von Clementi in London und von Breitkopf & Härtel in Leipzig veröffentlicht; beide Verleger zahlten Beethoven für dieses Privileg ein Honorar. Dies war sein letztes Klavierkonzert – sein 1815 unternommener einziger ernsthafter Versuch, noch ein weiteres Werk in dieser Gattung zu schreiben, wurde schon bald aufgegeben – und es ist das einzige, das er nie selber öffentlich spielte. Seine zunehmende Taubheit zwang ihn dazu, die Komponierstube mehr und mehr dem Konzertpodium vorzuziehen, und die erste dokumentierte Aufführung des Werks spielte Friedrich Schneider im November 1811 in

Leipzig. Somit repräsentiert das Erzherzog Rudolph gewidmete Werk den Gipfel seines Konzertschaffens, und sein majestätisch nobler Charakter hat ihm – zumindest in englischsprachigen Ländern – den Beinamen "Emperor" eingebracht.

Obwohl die Komposition dieselben strukturellen Merkmale aufweist wie alle übrigen Konzerte Beethovens – ein dreisätziges Schema mit einer standardisierten Form für jeden Satz – erreicht sie eine ganz neue Tiefe und Komplexität. Der Beginn des einleitenden Orchester-Tutti wird von überraschend neuartigen arpeggierten Akkorden im Klavier ausgeschmückt, und das zweite Hauptthema steht in den entfernten Tonarten h-Moll und H-Dur. Der langsame Satz in H-Dur erinnert an die Tonart und Melodieführung dieses zweiten Themas aus dem ersten Satz. Wie im Tripelkonzert und im Violinkonzert folgt das Finale ohne Pause auf den langsamen Satz, wobei sein Thema bereits in langsamem Tempo in den letzten Takten des zweiten Satzes angekündigt wird – eine weitere Neuerung. Somit sind Beethovens Konzerte zwar meist regelgerechter als die Mehrzahl seiner übrigen Kompositionen, zugleich aber erkunden sie auch jeweils musikalisches Neuland, indem der Komponist immer wieder Wege findet, die Konventionen der

Zeit seinen künstlerischen Intentionen anzupassen.

Die Kadenz

Zu Beethovens Zeit war es üblich, dass der Solist an einer bestimmten Stelle gegen Ende des ersten Satzes (und gelegentlich auch anderswo) eine Kadenz improvisierte. Diese Improvisationen wurden meistens bis zu einem gewissen Maß vorbereitet, aber sie gaben dem Solisten auch die Möglichkeit, seine spezifischen virtuosen und improvisatorischen Fähigkeiten zur Schau zu stellen, wobei ihnen das musikalische Material des Konzerts als Basis diente. 1809 schrieb Beethoven jedoch Kadenz für alle seine veröffentlichten Klavierkonzerte, womit er wahrscheinlich einer Bitte Erzherzog Rudolfs entsprach. Dies betraf natürlich weder das frühe Konzert WoO 4 noch das Tripelkonzert, in dem Beethoven keinen Raum für eine Kadenz gelassen hatte, da eine Improvisation von drei Spielern nicht funktioniert hätte. Es betraf auch nicht das "Emperor"-Konzert, dessen Klavierpart den ganzen Satz hindurch so überladen und virtuos ist, dass eine ausgewachsene Kadenz überflüssig wäre; stattdessen wird der Pianist ausdrücklich angewiesen, nur eine kurze ausgeschriebene Kadenz zu

spielen. Beethoven komponierte 1809 allerdings eine Kadenz für die Klavierfassung des Violinkonzerts (nicht aber für die Violinfassung), und diese ist von allen vielleicht die ungewöhnlichste, da sie die Pauke mit einbezieht – sie zitiert den Anfangsakt des Paukensolos. Sämtliche Kadzenzen weisen Beethovens Stil des Jahres 1809 auf und mögen daher im Kontext des jeweiligen Konzerts unpassend erscheinen – vor allem in Nr. 2, wo die äußerst raffinierte Kadenz die späte Schaffensphase des Komponisten vorauszunehmen scheint, anstatt auf die 1790er Jahre zurückzublicken. Doch diese Inkongruenz scheint Beethoven nicht gestört zu haben und die Kadzenzen repräsentieren somit seinen letzten Beitrag zum Konzertrepertoire.

© 2011 Barry Cooper
Universität Manchester
Übersetzung: Stephanie Wollny

Anmerkungen des Interpreten

Bearbeitung des Konzerts in Es-Dur WoO 4
Leider handelt es sich bei der einzigen überlieferten Quelle des groß angelegten frühen Konzerts in Es-Dur WoO 4 nur um eine Klavierstimme mit reduzierten

Orchesterterritorien. Gelegentlich gibt es Hinweise auf Passagen für Flöten, Hörner und Streicher, daher ist anzunehmen, dass Beethoven diese spezifische Kombination von Instrumenten im Sinn hatte. Ich habe noch ein Fagott hinzugefügt, da es zu der Zeit durchaus üblich war, mit diesem Instrument den Bass zu verstärken. Außerdem habe ich den Umstand berücksichtigt, dass Klavierreduktionen im späten achtzehnten Jahrhundert gewöhnlich nicht reflektierten, was im Orchester nach dem Einsetzen des Solo instruments geschah.

Ich näherte mich dieser Rekonstruktion, indem ich zunächst versuchte, den Geist des Werks in seiner Fassung für Klavier solo zu erfassen, um es dann frei und auf eine Weise zu orchestrieren, die mein musikalischer Instinkt und viele Jahre des praktischen Umgangs mit der Musik dieser Epoche mir nahelegten.

Wo es angemessen erschien, habe ich ursprünglich für die Solopartie intendierte Elemente (vor allem begleitende Figuren) dem Orchester zugeordnet. Außerdem habe ich hier und da Dialoge zwischen Klavier und Orchester geschaffen, indem ich Teile der von der rechten Hand gespielten Melodielinie der ersten Flöte zugewiesen habe. Die Kadzenzen und Überleitungen stammen von mir.

Ich erhebe nicht den Anspruch, eine wissenschaftliche Edition des Werks geschaffen zu haben, wohl aber vielleicht eine angenehm zu hörende Aufführungsfassung, die sich in etwa innerhalb der stilistischen Grenzen der Zeit bewegt.

Mein Dank gilt Andrew Fairley, dem Bibliothekar des Orchesters der Opera North, für seine wertvolle Hilfe bei der Anfertigung dieser Bearbeitung.

Klavierkonzert Nr. 1 in C-Dur, Kadenz des ersten Satzes

Ich habe hier die längste und kraftvollste der Kadenden verwendet, die Beethoven für sein Erstes Klavierkonzert schrieb; sie entstand einige Jahre nach Vollendung des Konzerts. Ich muss eingestehen, dass ich diese wunderbare Kadenz in Live-Aufführungen bisher nicht gespielt habe, da ich befürchtete, dass sie die Balance dieses ohnehin schon langen und ereignisreichen, zugleich aber straff strukturierten Satzes beeinträchtigen könnte. Nun habe ich sie mir aber noch einmal vorgenommen und festgestellt, dass es eigentlich nur der vorletzte Abschnitt (in G-Dur) ist, der mir problematisch erscheint. Das liegt daran, dass Beethoven, nachdem er die Hauptthemen des Satzes hat Revue passieren lassen und bei

den spannungsreichen abwärts gerichteten Triolen ankommt, die uns gewöhnlich den großen Schlusstrillern zuführen, sich noch einmal dem Marsch-artigen Thema zuwendet, das wir in dem Satz bereits mehrmals gehört haben und das wir auch in der Coda des Orchesters noch einmal hören werden. Beethoven ist natürlich der Meister der ausgedehnten Triller und verzögerten Auflösungen und möchte daher vielleicht noch etwas länger mit uns spielen, doch für mich ist dies an dieser Stelle des Werks ein Abschnitt zu viel – er hat den Dominantseptakkord auf G bereits einige Takte zuvor erreicht und liefert uns nun noch eine weitere Passage, die mehr oder weniger ausschließlich auf demselben Akkord basiert.

Mein Eindruck ist absolut persönlich, das weiß ich, zugleich ist er aber so stark, dass ich mir eine kleine Freiheit mit Beethovens Text erlaubt habe; ermutigt durch den Umstand, dass es sich hier schließlich um eine Kadenz handelt und dem Interpreten daher ein wenig Nachsicht gebührt, habe ich daher diesen kurzen Abschnitt ausgelassen und gehe direkt zu der abschließenden Verzierung über (die ebenfalls den Dominantseptakkord auf G enthält), an die sich der wunderbar einzigartige, humorvolle und eigenwillige Übergang zum Orchester anschließt.

Zum gesprochenen Track

Im Jahr 1787, als Beethoven ein Teenager war, reiste er nach Wien, um Mozart zu besuchen. Unglücklicherweise wurde er schon bald nach Bonn zurückberufen, da seine Mutter erkrankt war, und es ist nicht ganz klar, wie viel Zeit er mit dem älteren Komponisten verbrachte. Ich bin allerdings davon überzeugt, dass er Mozarts kurz zuvor vollendetes Konzert in c-Moll KV 491 gesehen oder zumindest davon gehört haben muss. Vielleicht sah er die erste Seite der Partitur in Mozarts Haus oder jemand erzählte ihm, wie Mozarts jüngstes Konzert begann, und vielleicht sprach Mozart sogar selbst mit ihm darüber, wie ungewöhnlich der Beginn des Werks war.

Was immer die genauen Umstände gewesen sein mögen, ich bin mehr und mehr überzeugt davon, dass Mozarts Konzert auf Beethoven wie ein kraftvoller Katalysator für harmonische Gewagtheit und Erfindungsgabe gewirkt haben und in ihm eine musikalische Entwicklung in Gang gesetzt haben könnte, die sich schließlich in seinem Klavierkonzert Nr. 3 in c-Moll op. 37 niederschlug.

Auf dem gesprochenen Track in dieser Einspielung zeige ich, wie Beethoven auf Mozarts Konzert Bezug zu nehmen und mit

seinem verstorbenen Kollegen in eine Art musikalischen Dialog einzutreten scheint.

© 2011 Howard Shelley

Übersetzung: Stephanie Wollny

Im Laufe ihrer blühenden Solokarriere, die sie über alle Kontinente geführt hat, ist Tasmin Little mit vielen der berühmtesten Orchestern der Welt aufgetreten. Nach wie vor engagiert sie sich für zu Unrecht vernachlässigte Werke, wie etwa das anspruchsvolle Violinkonzert von Ligeti, das sie unter anderem mit Sir Simon Rattle und den Berliner Philharmonikern aufgeführt hat. Sie war 2006 Künstlerische Leiterin des höchst erfolgreichen Festivals "Delius Inspired", das eine Woche lang vom BBC-Sender Radio 3 übertragen wurde, und begann zwei Jahre später ihre erste Spielzeit als Künstlerische Leiterin des alljährlich stattfindenden Festivals "Spring Sounds". Währenddessen setzte sie ihre Kampagne fort, klassische Musik einem breiteren Publikum nahe zu bringen, unter anderem mit ihrem ambitionierten Projekt "The Naked Violin", einer ausschließlich als Download von ihrer Website kostenlos erhältlichen Aufnahme, für die sie 2008 den *Classic FM / Gramophone* Preis für

Publikumsinnovation gewann. Ihre umfangreiche Öffentlichkeitsarbeit, im direkten Kontakt mit Tausenden von jungen Menschen und Erwachsenen, beeindruckte ein wachsendes Publikum, Medien in aller Welt, Musikkritiker und Politiker. Dies führte zu einem Fernsehprofil in der vielbeachteten britischen *South Bank Show*. Ihre Diskographie, die gegenwärtig mehr als fünfundzwanzig Einspielungen umfasst, spiegelt ihr weit gespanntes Repertoire wider, das sich von Bruch und Brahms bis hin zu Finzi, Karłowicz und Arvo Pärt erstreckt. Ihre jüngste Aufnahme von Elgars Violinkonzert für Chandos stieß auf großen Zuspruch und wurde bei den Classic Brit Awards 2011 mit dem Preis der Kritik ausgezeichnet. Tasmin Little ist Sonderbotschafterin der Prince's Foundation for Children and the Arts, Präsidentin der European String Teachers' Association (ESTA – Gesellschaft der Pädagogik für Streichinstrumente) und Fellow der Guildhall School of Music and Drama in London. Darüber hinaus wurde ihr von den englischen Universitäten Bradford, Leicester, Hertfordshire und City of London die Ehrendoktorwürde verliehen. Sie spielt eine Guadagnini-Violine von 1757.
www.tasminlittle.org.uk

Nach seinem Erfolg beim Moskauer Tschaikowski-Wettbewerb 1990 erfreut sich der Cellist **Tim Hugh** einer internationalen Solistenkarriere, in deren Verlauf er im Konzertsaal und im Aufnahmestudio mit Dirigenten wie Myung-Whun Chung, Sir Andrew Davis, Sir Colin Davis, Bernard Haitink, Daniel Harding, Sir Yehudi Menuhin, André Previn, Mstislaw Rostropowitsch, François-Xavier Roth und Yan Pascal Tortelier zusammengearbeitet hat. Er studierte in den USA an der Yale University bei Aldo Parisot und danach bei William Pleeth und Jacqueline du Pré, während er am St John's College der Universität Cambridge seinen Magistergrad in Medizin und Anthropologie erwarb. Als Verfechter zeitgenössischer Musik hat er Boulez' *Messagesquisse* mit dem BBC Symphony Orchestra und dem London Symphony Orchestra aufgeführt, außerdem Dutilleux' *Tout un monde lointain*, Brittens Cellosinfonie und Hugh Woods Cellokonzert, alle bei den BBC-Promadenkonzerten. Unter Waleri Gergjew gab er die britische Erstaufführung von Boris Tschtschenkos Cellokonzert mit dem London Symphony Orchestra im Londoner Barbican-Saal, dessen Premiere er auch in Berlin an der Philharmonie und beim Gergjew-Festival der Rotterdamer

Philharmonie spielte. Sein Repertoire umfasst weiterhin Richard Strauss' *Don Quixote*, Messiaens *Concert à quatre* sowie Konzerte von Dvořák, Elgar, Haydn, Saint-Saëns, Ahmed Adnan Saygun, Schostakowitsch, Emil Tabakow und William Walton. Er ist in Konzerten und Recitals in ganz Europa aufgetreten, daneben in Ankara, Beirut, Dubai und New York. Als Kammermusiker spielt er regelmäßig mit dem Nash Ensemble, und seine umfangreiche Diskographie umfasst einen Großteil des Repertoires für Klaviertrio mit Mitgliedern des Solomon Trios. Tim Hugh spielt ein Zanoli-Cello.

www.timhugh.co.uk

Seit der Gründung des Ensembles im Jahre 1978 hat der **Chor der Opera North** sich einen guten Ruf für Qualität und Vielseitigkeit erworben. Er nimmt an den meisten Inszenierungen der Opera North am Leeds Grand Theatre teil, unternimmt regelmäßig Tourneen durch den Norden Englands und reist oft nach Schottland, Nordirland und London. Auf dem Konzertpodium hat er die Uraufführung von Takemitsus *My Way of Life* und Philip Wilbys *A New World Dancing* gegeben, außerdem Darbietungen von Rachmaninows Vesper, Bachs Johannes-Passion, den Requiems von Brahms, Fauré und Duruflé,

von Brittens *Saint Nicolas* und Bernsteins *Chichester Psalms*. Er gibt oft Konzerte im Howard Assembly Room der Opera North sowie an anderen Aufführungsorten in Leeds und auf Tournee. Der Chor der Opera North spielt auch in mehreren Opernaufnahmen des Ensembles für Chandos eine bedeutende Rolle: in *Troilus and Cressida*, *La Dueña*, Highlights aus *Boris Godunow*, in *Nabucco*, *Idomeneo* und jüngst *Don Carlos*. Der Chor ist auf Einspielungen mit Musik von Rodgers und Hammerstein ebenso wie von Lerner und Loewe mit Bryn Terfel und dem Orchester der Opera North zu hören.

Das **Orchester der Opera North**, das Orchester des Rundfunksenders Classic FM in der Grafschaft Yorkshire, nimmt unter den Orchestern Großbritanniens eine einzigartige Stellung ein. Es ist das einzige Ensemble im Land, das ganzjährig eine Doppelfunktion im Opernhaus und im Konzertsaal einnimmt, und es spielt eine bedeutende Rolle in den wichtigsten Konzertreihen Nordenglands, bei denen es mit zahlreichen internationalen Gastdirigenten und Solisten auftritt. Eine eingehende Beziehung zur Leeds International Concert Season führt dazu, dass es regelmäßig Konzerte mit Werken des bekannten sinfonischen Repertoires sowie eine Reihe

von Galakonzerten gibt. Es ist außerdem das Hausorchester für den Dirigentenwettbewerb der Leeds Conductors Competition. Außerhalb Großbritanniens hat das Orchester am Gran Teatre del Liceu in Barcelona, beim Monaco Dance Forum, beim Ravenna-Festival in Italien und in Österreich bei den Bregenzer Festspielen gastiert sowie Konzerte bei den Festivals für zeitgenössische Musik in Wien und Straßburg gegeben. In London ist es regelmäßig am Sadler's Wells-Theater, bei den BBC-Promadenkonzerten und in den Konzertsälen des South Bank Centre aufgetreten, ebenso beim Hampton Court Festival. Im Rahmen des Orchesters existieren einige hervorragende Kammerensembles, die ebenfalls in der ganzen Region und darüber hinaus regelmäßig konzertieren. Die Musiker des Orchesters der Opera North engagieren sich stark für Erziehungs- und Gemeindeprojekte, sowohl im Kollektiv als auch in Zusammenarbeit mit der Organisation Opera North Education. Viele der Interpreten sind erstklassige Lehrkräfte, und mehrere von ihnen haben Professuren am Royal Northern College of Music in Manchester und an britischen Universitäten inne.

Als Pianist, Dirigent und Schallplattenkünstler erfreut sich **Howard Shelley OBE** seit seinem

begeistert aufgenommenen Londoner Debüt 1971 einer hoherfolgreichen Karriere. Jahr für Jahr tritt er mit berühmten Orchestern in den großen Konzertsälen der Welt auf. Häufig wirkt er dabei in der Doppelrolle von Dirigent und Solist. Man verbindet seinen Namen besonders mit der Musik Rachmaninows, dessen Soloklavierwerke, Konzerte und Lieder er in kompletten Zyklen aufgeführt und eingespielt hat. Seine insgesamt über 120 Schallplattenaufnahmen haben außergewöhnliche Anerkennung gefunden. Er ist in mehreren Fernsehdokumentationen aufgetreten, darunter *Mother Goose*, ein Dokumentarfilm über Ravel, der bei den New York Festivals Awards eine Goldmedaille erhielt. Neben den Londoner Orchestern hat er viele andere Orchester im In- und Ausland dirigiert, u.a. die Philharmoniker von Hongkong, Neapel und Mexiko-City sowie die Sinfoniker von Singapur, Seattle, München, Melbourne, Westaustralien und Tasmanien. Viele Jahre lang war Howard Shelley Hauptgästdirigent der London Mozart Players. 1994 wurde er von Prinz Charles zum Honorary Fellow des Royal College of Music ernannt, und 2009 erhielt er in Anerkennung seines Beitrags zum Musikleben den britischen Verdienstorden OBE (Officer of the Order of the British Empire).

Richard Moran



Chorus of Opera North

Richard Moran



Orchestra of Opera North

Beethoven: Œuvres complètes pour piano et orchestre

Le piano fut le principal instrument de Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) toute sa vie durant et il était donc naturel qu'il compose plusieurs œuvres pour piano et orchestre. Ce sont presque toutes des concertos pour piano ou bien des morceaux d'un genre étroitement apparenté. Il n'est pas inutile de se souvenir qu'à la naissance de Beethoven, à Bonn, le concerto était encore le genre instrumental le plus important, une position qu'il devait aux contributions de Bach, de Haendel, de Vivaldi et d'autres compositeurs. C'est seulement vers la fin du dix-huitième siècle que la symphonie le supplanta, notamment grâce aux initiatives de Joseph Haydn, qui écrivit plus d'une centaine d'œuvres dans ce genre, mais peu de concertos. Le concerto conserva néanmoins une place importante pendant toute la vie de Beethoven.

Beethoven était très jeune lorsqu'il affronta le concerto: le 26 mars 1778, il n'avait alors que sept ans (il était né en décembre 1770), il fit sa première apparition en public connue, divertissant l'auditoire avec "divers concertos

pour clavier" lors d'un concert à Cologne. On ignore toutefois quels concertos il joua et s'il joua du clavecin ou du piano, car le mot "clavier" pouvait désigner les deux instruments.

Concerto pour piano en mi bémol majeur, WoO 4

Il ne fallut guère attendre pour que Beethoven se mette à composer et ses premiers essais publiés parurent en 1782 – 1783. Peu après, il écrivit son premier concerto connu, dont un exemplaire manuscrit nous est parvenu qui nous apprend qu'il avait alors douze ans. Cependant, il admit par la suite que, dans son enfance, il ne sut jamais quel âge il avait et, comme il fut relaté qu'il avait six ans et non sept lors de sa prestation de 1778, il n'avait probablement pas douze ans, mais treize lorsqu'il composa ce concerto.

La partition mentionne que cette œuvre est écrite "pour le clavecin ou fortepiano". À cette époque, le piano commençait à supplanter le clavecin comme principal instrument à clavier, bien que les premiers

pianos diffèrent tellement des instruments modernes qu'ils sont souvent désignés de nos jours par le terme du dix-huitième siècle "pianoforte". Le concerto ne fut pas publié à l'époque et n'acquit donc aucun numéro d'opus; on le connaît donc aujourd'hui sous la référence WoO 4 (WoO = *Werk ohne Opuszahl* ou œuvre sans numéro d'opus, selon la numérotation établie dans le catalogue Beethoven de Georg Kinsky en 1955). Malheureusement, le manuscrit qui nous est parvenu contient juste la partie de clavier, avec d'occasionnelles indications d'orchestration. Les parties d'orchestre du présent enregistrement, que Howard Shelley a spécialement réalisées pour la circonstance, sont donc conjecturales. L'intérêt principal tient toutefois à la partie de piano, qui impressionne particulièrement par son incroyable énergie. Ses exigences techniques indiquent que, même aussi jeune, Beethoven possédait une extraordinaire technique du clavier, notamment à la main droite, qui prédomine pratiquement d'un bout à l'autre de l'œuvre.

Ce concerto est écrit dans la forme tripartite habituelle (rapide – lent – rapide), le premier mouvement entrecouplant quatre sections orchestrales de solos qui forment une exposition, un développement et une

réexposition, suivis vers la fin de la dernière section orchestrale d'une cadence sans accompagnement pour le soliste. On retrouve ce schéma ou une légère variante dans le mouvement initial de tous les concertos de Beethoven. On pourrait s'attendre à ce que le deuxième mouvement, dont le thème s'apparente à celui du premier, apporte un certain allègement au style virtuose du mouvement précédent, mais le doux commencement fait bientôt place à de fabuleuses arabesques au piano, tout aussi difficiles que les figurations du premier mouvement. Comme dans tous les concertos de Beethoven, le finale est un rondo; il comporte aussi des traits élaborés pour la main droite, qui alternent avec de nombreuses reprises d'une mélodie guillerette exposée tout d'abord au piano seul.

Concerto pour piano no 2 en si bémol majeur, op. 19 / Rondo en si bémol majeur, WoO 6

Au cours des années 1780, Beethoven composa aussi un concerto pour flûte, basson et piano, mais il est perdu en majeure partie. Il se mit ensuite à composer un concerto pour piano qui allait devenir le no 2; mais, même s'il en acheva probablement une version avant de quitter Bonn pour Vienne en 1792, il nous

est une fois encore parvenu peu de choses de cette période. En 1793, une fois installé à Vienne, il se mit à travailler à une nouvelle version. Cette année-là, il composa aussi un rondo en si bémol majeur pour piano et orchestre, connu sous la référence WoO 6; ce rondo était probablement le finale original du concerto. Chose rare, ce mouvement incorpore une longue section *Andante* en mi bémol majeur et dans un mètre différent; il se pourrait que cet épisode lent ait été introduit pour servir de mouvement lent et que cette œuvre ait été conçue à l'origine en deux mouvements, forme que l'on trouve parfois dans les concertos de cette époque. Il est certain qu'à ce stade rien n'indique que Beethoven ait écrit un autre mouvement lent pour ce concerto. Lorsqu'il en vint à réviser à nouveau ce concerto, en 1794 – 1795, Beethoven semble avoir composé un nouveau mouvement lent et un nouveau finale en apportant des révisions beaucoup moins substantielles au premier mouvement.

En 1798, il révisa pourtant encore une fois ce concerto, sans doute pour préparer une exécution qu'il allait donner à Prague au mois d'octobre de cette même année. Toutefois, il ne coucha sur le papier qu'une fraction de la partie de piano, mais la joua de mémoire encore sans la publier. Il dit par la suite:

La politique musicale exige qu'on se garde quelque temps pour soi-même les meilleurs concertos.

Il supposait par là que l'œuvre aurait plus d'impact lors d'une exécution si elle restait inédite. En fin de compte, il la vendit à l'éditeur Hoffmeister & Kühnel, en notant la partie de piano pour la première fois. Mais, même alors, il continua à envisager d'autres révisions, qui sont annotées sur la partition autographe, ces dernières ne parvinrent jamais à l'éditeur.

Au moment de la parution de cette œuvre, au mois de décembre 1801, Beethoven avait composé et publié un autre concerto, celui en ut majeur, sous l'op. 15 (voir ci-dessous). En conséquence, le Concerto en si bémol majeur a un numéro d'opus plus élevé et est connu comme le no 2, même s'il fut composé plus tôt, alors que le WoO 4, son véritable premier concerto pour piano, est resté sans numéro admis dans la succession des concertos. Le no 2 montre un niveau beaucoup plus élevé de sophistication harmonique et mélodique que le WoO 4, ainsi qu'une diversité tonale beaucoup plus large, avec des excursions dans plusieurs tonalités inhabituelles, comme ré bémol majeur dans le tutti orchestral initial et sol majeur dans la conclusion du finale.

Concerto pour piano no 1 en ut majeur, op. 15

Le premier concerto pour piano que Beethoven composa exclusivement à Vienne, le no 1 en ut majeur, achevé au cours des premiers mois de 1795, fut sans doute créé le 29 mars de la même année, lors de la première prestation publique de Beethoven dans cette ville. C'aurait pu être une première version du Concerto en si bémol majeur qui fut jouée en cette circonstance, mais le *Wiener Zeitung* du 1 avril, sans toutefois préciser la tonalité, décrit l'œuvre comme étant "tout à fait nouvelle", ce qui n'aurait clairement pu être le cas du Concerto en si bémol majeur. L'ami de Beethoven, Franz Wegeler, raconte une anecdote amusante à propos de l'op. 15: Beethoven ne composa le rondo final que deux jours avant le concert; or, il ne se sentait pas bien et les copistes se tenaient dans une pièce adjacente copiant les parties page par page au fur et à mesure qu'elles apparaissaient; à la répétition du lendemain, il se trouva que le piano était accordé un demi-ton plus bas que les instruments à vent, mais Beethoven transposa nonchalamment sa partie de piano en la remontant d'un demi-ton, en ut dièse majeur, pour compenser.

Comme le Concerto en si bémol majeur, le Concerto en ut majeur ne fut pas tout de

suite publié. Beethoven le révisa en 1800 et il fut ensuite édité assez rapidement, paraissant en mars 1801 avec une dédicace à la comtesse Barbara Keglevics. Elle avait compté parmi les élèves de piano de Beethoven, qui lui avait déjà dédié deux œuvres, mais la dédicace du concerto fut peut-être une manière d'honorer son mariage avec le prince Odescalchi, qui avait eu lieu le 10 février 1801. Comparé aux deux concertos antérieurs, le Concerto en ut majeur est une œuvre encore plus belle, le matériau est conçu de manière plus rigoureuse et méthodique dans le premier mouvement, et le deuxième mouvement, dans la tonalité éloignée de la bémol majeur, fait preuve d'une plus grande profondeur, alors que le finale est riche d'un humour et d'un art subtils.

Concerto pour piano no 3 en ut mineur, op. 37

Avant même d'avoir publié les nos 1 et 2, Beethoven travaillait au Concerto pour piano no 3. Il le composa en majeure partie en 1800, sans doute pour préparer un concert de bienfaisance qu'il devait donner au printemps. En fait, il en fit une ébauche complète jusqu'à la fin de l'œuvre, comme l'ont démontré des études récentes de la partition autographe, mais les détails n'étaient pas suffisamment

finalisés pour le jouer cette année-là et l'œuvre dut attendre 1803 pour être achevée et créée. Même à cette époque, tous les détails n'avaient pas été totalement couchés sur le papier lorsque Beethoven la joua le 5 avril. Son ami Ignaz von Seyfried rapporta par la suite qu'il avait tourné les pages pour Beethoven à ce concert et que ça avait été une opération difficile, car un grand nombre de pages étaient presque totalement vierges hormis quelques gribouillis qui voulait dire quelque chose pour Beethoven, mais pas pour Seyfried. L'image qu'il traduit est nettement exagérée, car les parties d'orchestre et une grande partie de l'écriture pianistique étaient alors en place, mais une version définitive n'avait pas été établie, et Beethoven apporta d'autres révisions avant que cette œuvre soit imprimée l'année suivante.

Cette œuvre présente certaines ressemblances frappantes avec le seul Concerto en ut mineur, KV 491, de Mozart, composé en 1786, et l'on avance parfois que Beethoven prit pour modèle l'œuvre de Mozart. Cependant, cette théorie comporte des problèmes chronologiques qui n'ont été mis en lumière qu'à une date assez récente. Le concerto de Mozart ne fut pas publié de son vivant et le manuscrit fut gardé secret par sa veuve, Constanze; il ne fut imprimé que vers

le mois d'août 1800, quelques mois après que Beethoven ait esquissé son propre concerto en ut mineur. Ainsi, un grand nombre de similitudes, comme le début à l'unisson, ne peuvent être que fortuites, à moins que Beethoven ait réussi d'une manière ou d'une autre à voir l'œuvre de Mozart – peut-être lorsqu'il travailla quelque temps avec Mozart en 1787.

C'est le seul concerto de Beethoven de tonalité mineure et il utilise la même tonalité qu'un grand nombre de ses œuvres les plus célèbres en mineur, telles la Sonate *Pathétique* et la Cinquième Symphonie, évoquant des atmosphères un peu analogues de pathétique et d'angoisse. Comme la Cinquième Symphonie, le concerto se termine également dans la tonalité brillante d'ut majeur, après une coda qui transforme le thème principal du finale en 6/8.

Triple Concerto en ut majeur, op. 56

Avant même d'avoir achevé le Concerto en ut mineur, Beethoven envisageait un concerto en ré majeur pour violon, violoncelle, piano et orchestre. Cette œuvre, brièvement esquissée en 1802, fut vite mise de côté et, lorsque Beethoven revint à cette combinaison instrumentale en 1804, il écrivit un concerto entièrement nouveau, en ut majeur. On

ignore s'il avait à l'esprit un violoniste et un violoncelliste spécifiques, mais il avait sans doute l'intention de se réservier la partie de piano. Cette œuvre fut écrite assez rapidement au cours d'une pause dans la composition de son opéra *Fidelio*; il l'essaya pour la première fois au palais du prince Franz Lobkowitz (à qui cette œuvre fut finalement dédiée) vers le milieu de l'année. La musique pour violon, violoncelle et piano était assez courante à l'époque – les trois trios, op. 1, de Beethoven en sont un exemple –, mais les associer avec un orchestre était, comme il le fit lui-même remarquer, "quelque chose de nouveau", et l'on ne connaît de cette époque aucun autre concerto de ce type.

Un concerto destiné à cette combinaison instrumentale court le risque que le violoncelle soit éclipsé par le violon et le piano. Pour surmonter ce problème, Beethoven accorda une attention particulière au violoncelle et, dans les trois mouvements, c'est le premier instrument soliste que l'on entend. Ce principe est même posé dès le passage orchestral initial, que les violoncelles et les contrebasses entament seuls. Autre caractéristique remarquable, le deuxième mouvement, qui est très court et presque totalement dominé par les instruments solistes, s'enchaîne au finale sans véritable

interruption – caractéristique que Beethoven allait adopter dans plusieurs autres œuvres au cours des années suivantes, notamment dans ses deux derniers concertos.

Concerto pour piano no 4 en sol majeur, op. 58

Après le Triple Concerto, l'œuvre suivante de Beethoven dans ce genre fut le beau Concerto pour piano en sol majeur, composé peu après l'achèvement de *Fidelio*. Une fois encore, il y a un certain chevauchement avec le concerto précédent, car la première idée de ce concerto apparaît dans un carnet d'esquisses de 1803 – 1804 plusieurs pages avant les esquisses du Triple Concerto. L'idée resta à l'état de germe jusqu'à l'achèvement de l'opéra, mais Beethoven la reprit ensuite au début de l'année 1806, quoique le manque d'esquisse rende une chronologie précise difficile à établir. Ce concerto fut apparemment joué en privé au début de l'année 1807 et, peu après, un exemplaire fut envoyé en Angleterre pour être publié par Muzio Clementi; malheureusement, cet exemplaire se perdit en transit et, pendant plusieurs années, on ne disposa que d'une édition publiée à Vienne en août 1808, avec une dédicace au nouvel ami de Beethoven, l'archiduc Rodolphe. Beethoven donna alors la première exécution publique de

ce concerto en décembre de la même année, lors du gigantesque concert entièrement consacré à sa musique qui comprenait aussi les créations de la Cinquième et de la Sixième Symphonie et la Fantaisie chorale (voir plus bas). En cette circonstance, Beethoven ajouta bien plus de notes à la partie de piano du concerto qu'il n'y en avait sur la partition imprimée; on trouve une indication de ce qu'il joua ce soir-là dans un exemplaire manuscrit utilisé par l'imprimeur, mais ensuite retourné à Beethoven car il contenait de nombreux ajouts esquissés manifestement destinés à l'exécution du concert de décembre, mais jamais publiés à l'époque. Ainsi, comme tant d'autres concertos antérieurs de Beethoven, celui-ci exista en plusieurs versions; et dans ce cas, la version standard n'est pas la dernière.

Ce concerto est également inhabituel à d'autres égards. Le piano commence seul, à l'encontre de toute tradition, avant que l'orchestre réponde dans une tonalité différente. Ce début signale une nouvelle relation entre le soliste et l'orchestre, qui travaillent ensemble beaucoup plus étroitement que par le passé. Le deuxième mouvement exploite aussi l'idée de question et réponse. Cette fois, l'orchestre commence avec un unisson fort et assuré, auquel répondent des accords doux et

suppliants du piano. Au cours des échanges suivants, l'orchestre s'adoucit peu à peu, il est presque complètement apaisé à la fin du mouvement. La structure rappelle tellement Orphée soumettant les Furies que cette légende est souvent supposée être la source d'inspiration de ce mouvement, mais aucune preuve concrète ne montre que Beethoven y pensait lorsqu'il le composa. Dans le finale, la réconciliation s'applique davantage à la tonalité qu'aux instruments, car le mouvement commence en ut majeur, qui se réconcilie peu à peu avec la tonalité principale de sol majeur.

Concerto pour piano en ré majeur, op. 61
Beethoven écrit très rapidement son Concerto pour violon en ré majeur à l'automne 1806 pour son ami violoniste Franz Clement, qui le crée le 23 décembre de la même année. Au printemps suivant, le compositeur et éditeur installé à Londres, Muzio Clementi, rencontra Beethoven au cours d'un voyage à Vienne et accepta de lui acheter plusieurs œuvres pour les publier à Londres. Parmi elles figuraient le Quatrième Concerto pour piano (voir plus haut) et le Concerto pour violon; mais Clementi persuada aussi Beethoven d'arranger pour piano la partie soliste de ce dernier afin

d'offrir une alternative pianistique au concerto pour violon. Une demande aussi étrange aurait pu être rejetée d'emblée, mais le défi semble avoir intrigué Beethoven et il passa un certain temps cet été-là (1807) à faire les adaptations nécessaires à la partie soliste.

L'édition viennoise des deux versions du concerto fut publiée au cours de l'été 1808, mais l'édition londonienne fut sérieusement retardée et ne parut qu'environ deux ans plus tard. Beethoven dédia la version pour violon à son ami proche Stephan von Breuning, violoniste qu'il connaissait depuis son enfance à Bonn et qui, comme Beethoven, s'était installé à Vienne. En avril 1808, Breuning épousa une pianiste, Julie von Vering, et il convenait donc qu'il lui dédie la version pour piano du concerto. Peut-être était-ce un autre cadeau de mariage comme la dédicace du Concerto no 1 à la princesse Odescalchi.

L'une des caractéristiques les plus remarquables du concerto est la mesure initiale confiée aux timbales seules: elles jouent un rythme qui constitue la base de tout le long premier mouvement, plus lyrique qu'héroïque ou dramatique comme celui du Concerto pour piano no 4. Le deuxième mouvement est relativement court et, comme dans le Triple Concerto, il s'enchaîne au finale sans interruption.

Fantaisie chorale, op. 80

Le grand concert de bienfaisance que donna Beethoven en décembre 1808 a été mentionné plus haut comme l'occasion de la première exécution publique de son Quatrième Concerto pour piano et d'autres œuvres. Il voulait terminer ce concert avec une œuvre spectaculaire qui soit le clou de la soirée et allie les effectifs utilisés auparavant – piano, orchestre, voix solistes et chœur – et, à la dernière minute, il décida de composer dans ce but une fantaisie chorale. En prenant comme point de départ le thème d'un lied, *Gegenliebe*, qu'il avait écrit plusieurs années auparavant, il se mit à composer des variations orchestrales libres sur ce thème, puis introduisit des voix pour les variations finales, utilisant un texte correspondant à la mélodie, texte apparemment écrit pour l'occasion par Christoph Kuffner. Il commença l'œuvre par un solo de piano, improvisé le soir de la création, avant de le travailler en détail l'année suivante lorsque la Fantaisie fut signée pour sa publication.

Sous sa forme définitive, cette œuvre commence en ut mineur avec un long solo de piano qui semble avancer à tâtons jusqu'à ce que l'entrée de l'orchestre introduise la musique dans la clarté d'ut majeur; elle s'illumine encore vers la fin grâce à l'ajout des

voix. Le texte de Kuffner célèbre le pouvoir des mots et de la musique pour apporter la paix et la joie; dans son ensemble, cette œuvre peut être considérée comme l'expression puissante du passage de l'obscurité à la lumière, du chaos à l'ordre artistique. Quelques années plus tard, elle servit en outre à Beethoven de modèle important pour le finale de sa Neuvième Symphonie, qui développe plusieurs idées similaires et repose sur une mélodie évoquant clairement le thème utilisé ici.

Concerto pour piano no 5 en mi bémol majeur, op. 73, "Empereur"
Beethoven commença son Cinquième Concerto peu après le concert de bienfaisance de décembre 1808 et l'acheva plus tard en 1809. Comme le Concerto pour violon et la Fantaisie chorale, il fut en fin de compte publié à Londres, par Clementi, et à Leipzig, par Breitkopf & Härtel, ces deux éditeurs versant à Beethoven des honoraires pour ce privilège. C'est le dernier concerto pour piano que Beethoven allait terminer – sa seule autre tentative sérieuse, en 1815, fut vite interrompue – et c'est le seul qu'il ne joua jamais lui-même. Sa surdité croissante l'amena à se consacrer davantage à la composition qu'à la pratique; la première exécution connue fut donnée par Friedrich Schneider à Leipzig en

novembre 1811. Ainsi, cette œuvre qu'il dédia à l'archiduc Rodolphe représente le sommet de son écriture dans le domaine du concerto, et son caractère majestueux et noble lui vaut le surnom d'"Empereur", tout au moins dans les pays anglophones et francophones.

Même s'il présente les mêmes caractéristiques apparentes que tous les autres concertos de Beethoven – un plan en trois mouvements avec une forme standard dans chaque mouvement – il atteint de nouveaux niveaux de profondeur et de complexité. Le tutti orchestral initial est décoré au début d'accords arpégés étonnamment novateurs au piano; et le principal thème secondaire est écrit dans les tonalités éloignées de si mineur et si majeur. Le mouvement lent, en si majeur, rappelle à la fois la tonalité et le profil mélodique de ce thème secondaire du premier mouvement. Comme dans le Triple Concerto et le Concerto pour violon, le finale s'enchaîne au mouvement lent sans interruption et son thème est en fait annoncé à un tempo lent dans les dernières mesures du deuxième mouvement, ce qui constitue une autre innovation. Ainsi les concertos de Beethoven, quoique plus conformes aux habitudes dans une large mesure que la plupart de ses autres œuvres, ne manquent jamais d'innover, car il trouvait sans cesse de nouvelles

manières d'adapter les conventions de son époque.

Les cadences

Du temps de Beethoven, les solistes avaient l'habitude d'improviser une cadence à un endroit spécifique, vers la fin du premier mouvement (et parfois aussi ailleurs). Ces improvisations étaient généralement préparées à l'avance dans une certaine mesure, mais elles donnaient aux solistes l'opportunité de faire la démonstration de leur propre talent d'instrumentiste et d'improviseur, en prenant pour base du matériel du concerto. En 1809, Beethoven écrit toutefois des cadences pour tous ses concertos pour piano publiés, sans doute à la demande de l'archiduc Rodolphe. Bien sûr, ceci ne s'applique ni au WoO 4 de jeunesse, ni au Triple Concerto où Beethoven n'avait laissé aucun espace pour une cadence, car une improvisation des trois instrumentistes ne fonctionnerait pas. Le Concerto l'"Empereur" n'était pas non plus concerné, car la partie de piano est si chargée et d'une telle virtuosité tout au long du mouvement qu'une grande cadence serait redondante; à la place, il est spécifiquement demandé au pianiste de jouer juste une courte cadence écrite. Beethoven donna néanmoins en 1809 une cadence pour la version pianistique du

Concerto pour violon (mais pas pour la version pour violon) et c'est peut-être la plus originale de toutes ses cadences, car elle incorpore les timbales – ce qui évoque la première mesure pour timbales seules. Toutes les cadences présentent le style beethovenien de 1809 et peuvent donc paraître déplacées au sein des concertos correspondants – surtout le no 2, où une cadence très élaborée reflète davantage la dernière période de Beethoven que son style des années 1790. Mais cette bizarrerie ne semble pas avoir gêné Beethoven et ces cadences représentent en réalité ses dernières contributions au répertoire du concerto.

© 2011 Barry Cooper

Université de Manchester

Traduction: Marie-Stella Pâris

Note de l'interprète

Arrangement du Concerto en mi bémol majeur, WoO 4

Le seul manuscrit existant de l'important concerto de jeunesse en mi bémol majeur, WoO 4, est malheureusement une partition pour piano avec des introductions et interludes orchestraux réduits pour clavier. Quelques signaux occasionnels laissent entendre que certaines phrases doivent être jouées par

les flûtes, les cors et les cordes; on suppose donc que Beethoven avait à l'esprit ce groupe spécifique d'instruments. J'ai ajouté un basson, car il n'était pas rare à cette époque que cet instrument double la basse. J'ai aussi tenu compte du fait que les réductions pour piano de l'époque n'avaient pas tendance à refléter ce qui se passait à l'orchestre une fois la partie soliste entrée en action.

Mon approche de la reconstruction de cette œuvre a consisté, en tout premier lieu, à m'imprégner de son esprit dans sa version pour piano seul, puis à l'orchestrer librement comme me l'inspiraient mon instinct et les nombreuses années au cours desquelles j'ai joué de la musique de cette époque.

J'ai redistribué dans les parties d'orchestre des éléments de la partie soliste (essentiellement des figurations de l'accompagnement), là où cela m'a paru approprié. De temps en temps, j'ai aussi créé des dialogues entre le piano et l'orchestre en partageant une partie de la ligne mélodique de la main droite avec la flûte principale. Les cadences et préambules sont de ma main.

Je ne prétends pas qu'il s'agit d'une édition savante de cette œuvre, mais j'espère qu'elle peut se présenter comme une version agréable à jouer qui reste globalement dans les limites stylistiques de l'époque.

Je souhaite adresser mes remerciements à Andrew Fairley, bibliothécaire de l'Orchestre de l'Opera North, pour sa précieuse implication dans la préparation de cet arrangement.

Concerto pour piano no 1 en ut majeur,

Cadence du premier mouvement

J'ai utilisé ici la plus longue et la plus magistrale des cadences que Beethoven a écrite pour son Premier Concerto pour piano; il l'a composée quelques années après le concerto lui-même. J'avoue ne pas avoir adopté cette merveilleuse cadence en concert, car j'ai le sentiment qu'elle risque de déséquilibrer ce qui est déjà un mouvement long, riche en événements, mais très bien structuré. Toutefois, après l'avoir réexaminée de très près, j'ai découvert que c'est juste l'avant-dernière section, en sol majeur, qui est la cause de mon inquiétude. Cela provient du fait qu'après avoir revisité les principaux thèmes du mouvement et être arrivé aux passionnants triolets descendants qui, ailleurs, nous poussent vers les cadences majeures, Beethoven fait un pas en arrière jusqu'au thème en forme de marche que l'on a déjà entendu à plusieurs reprises dans ce mouvement et qui reviendra à nouveau dans la coda orchestrale. Il est, bien sûr, le maître des longs trilles et

des résolutions retardées et veut peut-être jouer davantage avec nous, mais pour moi, à ce moment de l'œuvre, cela survient une section trop loin: il a déjà établi la septième de dominante (sur sol) quelques mesures plus tôt et nous donne maintenant un autre passage qui repose plus ou moins exclusivement sur le même accord.

Je sais que c'est une réaction totalement personnelle, mais profonde néanmoins, et j'ai donc pris ici une petite liberté avec le texte de Beethoven et, enhardi par le fait que *c'est* une cadence et que l'interprète peut donc s'accorder une petite faveur, j'ai omis cette courte section et suis allé directement au bouquet final (où figure aussi la septième de dominante (sur sol)) qui est suivi du retour à l'orchestre tout à fait unique, plein d'humour et excentrique.

Contexte de la plage parlée

En 1787, encore adolescent, Beethoven est allé à Vienne pour y rencontrer Mozart. Il a malheureusement été assez vite rappelé à Bonn en raison de la maladie de sa mère et l'on ne sait pas avec certitude combien de temps il a passé avec son aîné. J'ai pourtant la certitude qu'il a dû entendre parler ou avoir vu le très récent Concerto en ut mineur, KV 491, de Mozart. Peut-être a-t-il vu chez

Mozart la première page de la partition ou bien quelqu'un lui a peut-être dit comment commençait le dernier concerto de Mozart; il se pourrait même que Mozart lui-même lui ait dit à quel point le début était inhabituel.

Quoi qu'il en soit, je suis de plus en plus convaincu que le concerto de Mozart a très bien pu agir sur Beethoven comme un puissant catalyseur de son audace et de sa créativité harmoniques, et a déclenché une série de développements qui ont fini par se manifester dans son propre Concerto pour piano no 3 en ut mineur, op. 37.

Dans la plage parlée de ce coffret, je démontre comment Beethoven semble se référer au concerto de Mozart, en engageant une sorte de conversation musicale avec son regretté collègue.

© 2011 Howard Shelley

Traduction: Marie-Stella Pâris

Accompagnant un parcours glorieux qui l'a conduite dans chacun des continents et amenée à jouer avec tous les grands orchestres dans le monde, Tasmin Little continue à se faire la championne d'un répertoire rarement exécuté, notamment le Concerto de Ligeti, une gageure, qu'elle a joué avec Sir Simon Rattle et l'Orchestre philharmonique de Berlin,

entre autres. Directeur artistique en 2006 du "Delius Inspired" Festival immensément apprécié, retransmis pendant une semaine sur les ondes de BBC Radio 3, elle s'engagea, deux ans plus tard, dans sa première saison comme directeur artistique du "Spring Sounds" Festival qui a lieu annuellement. Pendant ce temps, elle n'a cessé de poursuivre sa campagne en vue de permettre à un public plus large d'avoir accès à la musique classique avec son ambitieux projet "The Naked Violin", un enregistrement réalisé uniquement pour pouvoir être téléchargé gratuitement sur son site, et grâce auquel elle a reçu le *Classic FM / Gramophone Award for Audience Innovation* 2008. Ses nombreuses activités communautaires qui l'ont amenée à jouer pour des milliers de jeunes gens et d'adultes et à communiquer avec eux lui valent d'être acclamée par un public de plus en plus large, par les médias internationaux, les observateurs musicaux ainsi que par des politiciens. En conséquence, un documentaire télévisé du prestigieux South Bank Show lui a été consacré. Sa discographie, comptant actuellement plus de vingt-cinq enregistrements, est le reflet de son large répertoire qui s'étend de Bruch et Brahms à Finzi, Karlowicz et Arvo Pärt. Son récent enregistrement acclamé du Concerto pour violon d'Elgar pour Chandos lui a valu le

prix de la critique lors des 2011 Classic Brit Awards. Tasmin Little est une ambassadrice de The Prince's Foundation for Children and the Arts, elle est aussi présidente de l'European String Teachers' Association et Fellow de la Guildhall School of Music and Drama. Elle a aussi reçu des titres honorifiques des universités de Bradford, de Leicester, de Hertfordshire et de la City of London. Son violon est un instrument de Guadagnini datant de 1757.
www.tasminlittle.org.uk

Depuis le succès qu'il a remporté au Concours Tchaïkovski à Moscou, en 1990, le violoncelliste Tim Hugh mène une carrière internationale de soliste qui l'a amené à travailler et à enregistrer avec des chefs d'orchestre tels Myung-whun Chung, Sir Andrew Davis, Sir Colin Davis, Bernard Haitink, Daniel Harding, Sir Yehudi Menuhin, André Previn, Mstislav Rostropovitch, François-Xavier Roth et Yan Pascal Tortelier. Après des études à l'Université de Yale avec Aldo Parisot, il travaille avec William Pleeth et Jacqueline du Pré tout en passant sa maîtrise en médecine et anthropologie au St John's College de Cambridge. Champion de la musique contemporaine, il joue *Messagesquise* de Boulez avec le BBC Symphony Orchestra

et le London Symphony Orchestra, ainsi que *Tout un monde lointain* de Dutilleux, la *Cello Symphony* (Symphonie concertante pour violoncelle) de Britten et le Concerto pour violoncelle de Hugh Wood, tous aux Proms de la BBC. Sous la direction de Valery Gergiev, il donne la première exécution britannique du Concerto pour violoncelle de Boris Titchenko avec le London Symphony Orchestra au Barbican et en donne aussi la première exécution à la Philharmonie de Berlin et au Festival philharmonique Gergiev de Rotterdam. Son répertoire comporte aussi *Don Quichotte* de Strauss, *Concert à quatre* de Messiaen et des concertos de Dvořák, Elgar, Haydn, Saint-Saëns, Ahmed Adnan Saygun, Chostakovitch, Emil Tabakov et Walton. Il se produit en concert et en récital dans toute l'Europe, ainsi qu'à Ankara, Beyrouth, Dubaï et New York. Dans le domaine de la musique de chambre, il joue régulièrement avec l'Ensemble Nash, et sa vaste discographie comprend une grande partie du répertoire des trios avec piano avec des membres du Trio Solomon. Tim Hugh joue un violoncelle de Zanoli. www.timhugh.co.uk

Depuis la fondation de la Compagnie en 1978, le Chœur de l'Opera North s'est forgé une réputation de qualité et de souplesse.

Il participe à la plupart des productions de l'Opera North au Grand Théâtre de Leeds, fait régulièrement des tournées dans le nord de l'Angleterre et se rend souvent en Écosse, en Irlande du Nord et à Londres. En concert, il a donné la création mondiale de *My Way of Life* de Takemitsu et d'*A New World Dancing* de Philip Wilby, et a chanté les Vêpres de Rachmaninoff, la Passion selon Saint Jean de Bach, les requiem de Brahms, Fauré et Duruflé, *Saint Nicolas* de Britten et les *Chichester Psalms* de Bernstein. Il donne souvent des concerts dans la Howard Assembly Room de l'Opera North, ainsi que dans d'autres lieux à Leeds et en tournée. Le Chœur de l'Opera North occupe aussi une place importante dans plusieurs enregistrements d'opéras réalisés par la Compagnie pour Chandos: *Troilus and Cressida*, *The Duenna*, les temps forts de *Boris Godounov*, *Nabucco*, *Idomeneo* et, très récemment, *Don Carlos*. On peut entendre ce chœur dans les enregistrements de Rodgers et Hammerstein et de Lerner et Loewe avec Bryn Terfel et l'Orchestre de l'Opera North.

L'Orchestre de l'Opera North, orchestre de Classic FM dans le Yorkshire, occupe une place unique parmi les orchestres britanniques. C'est le seul ensemble au

Royaume-Uni qui se partage entre le théâtre lyrique et le concert. Il joue un rôle important dans la vie musicale du nord de l'Angleterre, se produisant avec de nombreux chefs d'orchestre et solistes internationaux invités. Il entretient des relations importantes avec la saison internationale de concerts de Leeds qui l'amène à donner des concerts très réguliers consacrés au répertoire symphonique majeur, ainsi qu'une série de concerts de gala. Il est aussi l'orchestre résident du Concours de direction d'orchestre de Leeds. À l'étranger, cet orchestre s'est produit en tournée au Gran Teatre del Liceu à Barcelone, au Forum de la danse de Monaco, au Festival de Ravenne en Italie et au Festival de Bregenz en Autriche; il donne des concerts dans des festivals de musique contemporaine à Vienne et Strasbourg. Il joue régulièrement à Sadler's Wells, aux Proms de la BBC et à la South Bank à Londres, ainsi qu'au Festival de Hampton Court. Au sein de l'orchestre, plusieurs bons ensembles de musique de chambre se produisent aussi régulièrement dans toute la région et au-delà. Les musiciens de l'Orchestre de l'Opera North sont fortement engagés dans des projets pédagogiques et communautaires, collectivement et en collaboration avec Opera North Education. Un grand nombre de ses instrumentistes sont de remarquables

enseignants et sont titulaires de chaires au Royal Northern College of Music et dans des universités au Royaume-Uni.

Howard Shelley OBE mène une brillante carrière de pianiste et de chef d'orchestre depuis ses débuts acclamés à Londres en 1971. Il se produit chaque saison avec des orchestres renommés dans les plus grandes salles de concert du monde entier. La plupart de ses activités présentes l'amènent à se produire en soliste et comme chef. Étroitement associé à la musique de Rachmaninoff, il a joué et enregistré des cycles complets qui ont été primés de ses œuvres pour piano seul, ses concertos et ses mélodies. Il a réalisé plus de 120 enregistrements commerciaux qui ont tous suscité des éloges exceptionnels. Il figure dans plusieurs documentaires télévisés, notamment *Mother Goose* (Ma Mère l'oye) consacré à Ravel, qui a obtenu une médaille d'or décernée par le New York Festivals Awards. Comme chef d'orchestre, il a travaillé avec tous les orchestres londoniens et de nombreuses formations en Grande-Bretagne et à l'étranger, notamment avec la Philharmonie de Hong Kong, l'Orchestre symphonique de Singapour, le Seattle Symphony, les orchestres philharmoniques de Naples et Mexico, l'Orchestre symphonique

de Munich, le Melbourne Symphony, le West Australian Symphony et l'Orchestre symphonique de Tasmanie. Au cours de sa longue association avec les London Mozart Players, Howard Shelley a été leur chef principal invité pendant une longue période.

Le prince de Galles a conféré à Howard Shelley le titre de membre honoraire du Royal College of Music de Londres en 1994, et en 2009 il a été nommé Officier de l'Ordre de l'Empire britannique (OBE) pour ses services rendus à la musique classique.



Howard Shelley and the Orchestra of Opera North
during rehearsals in the Howard Assembly Room at Opera North

Dougie Scarfe



Tim Hugh, Howard Shelley, and Tasmin Little
during rehearsals in the Howard Assembly Room at Opera North

DISQUE COMPACT QUATRE

Fantaisie

Les harmonies de notre vie résonnent
D'un chant flatteur, gracieux et charmant,
Et le sens de la beauté donne naissance
À des fleurs au fleurissement éternel.

La paix et la joie avancent en parfaite union,
Comme le va-et-vient des vagues.
La dureté et l'hostilité qui se bousculaient
Cèdent la place à l'enthousiasme.

Quand la magie des sons règne
Et que parle la solennité du verbe,
Quelque chose de merveilleux se forme,
La nuit et les tempêtes se changent en lumière.

La paix extérieure et le bonheur intérieur
Règnent pour les bienheureux,
Et le soleil printanier des arts fait surgir
La lumière de cette paix et de ce bonheur.

La grandeur qui était dans le cœur
Refleurit et s'élève avec beauté vers le ciel,
Et quand un esprit prend son essor
Un chœur d'esprits lui répond sans cesse.

Acceptez donc, ô belles âmes,
Les présents du bel art avec joie!
Quand l'amour et la force s'unissent,
L'humanité reçoit la faveur des dieux.

Traduction: Francis Marchal

VIERTE COMPACT DISC

Fantasia

Schmeichelnd hold und lieblich klingen
Unsers Lebens Harmonien,
Und dem Schönheitssinn entschwingen
Blumen sich, die ewig blühn.

Fried' und Freude gleiten freundlich
Wie der Wellen Wechselspiel;
Was sich drängte rauh und feindlich,
Ordnet sich zu Hochgefühl.

Wenn der Töne Zauber walten
Und des Wortes Weihe spricht,
Muß sich Herrliches gestalten,
Nacht und Stürme werden Licht,

Äuß're Ruhe, inn'r Wonne
Herrschend für den Glücklichen.
Doch der Künste Frühlingssonne
Läßt aus beiden Licht entstehn.

Großes, das ins Herz gedrungen,
Bliht dann neu und schön empor,
Hat ein Geist sich aufgeschwungen,
Hallt ihm stets ein Geisterchor.

Nehmt denn hin, ihr schönen Seelen,
Froh die Gaben schöner Kunst.
Wenn sich Lieb' und Kraft vermählen,
Lohnt dem Menschen Götter Gunst.

Christoph Johann Anton Kuffner (1780 – 1846)

COMPACT DISC FOUR

Fantasia

Sweet, beguiling are the accents
Of our being's harmonies,
From our insight into beauty
Everlasting flowers grow.

Peace and joy pass by serenely
Like the play of wind and waves,
Every hostile, wild emotion
Is appeased and changed to bliss.

When sweet music reigns supreme,
And the words are sanctified,
Wondrous things must come to pass,
Night and storms are turned to light.

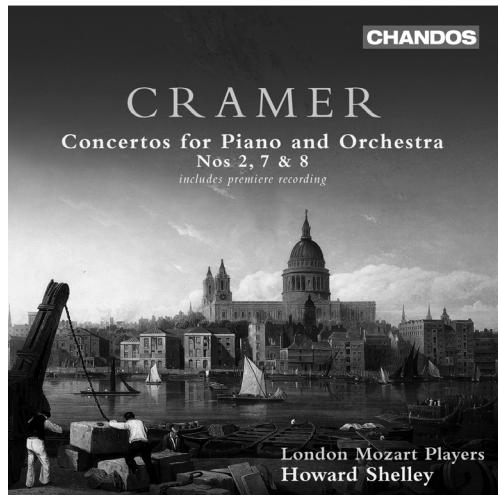
Outward calm and inward rapture
Reign supreme in happy breasts,
Yet art's sun will smile in springtime,
So that both are changed to light.

If perfection fills your hearts,
Beautiful new flowers shall bloom,
When the spirit rises upwards
Choirs of spirits will respond.

So accept, you lofty spirits,
Gladly what great art bestows!
If love and strength are joined, the Gods
Will reward mankind with grace.

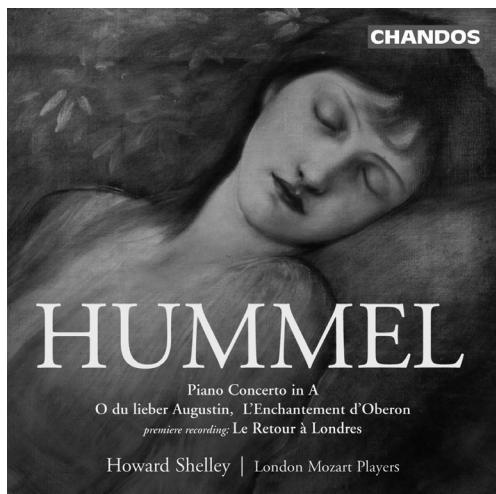
Translation: Gery Bramall

Also available



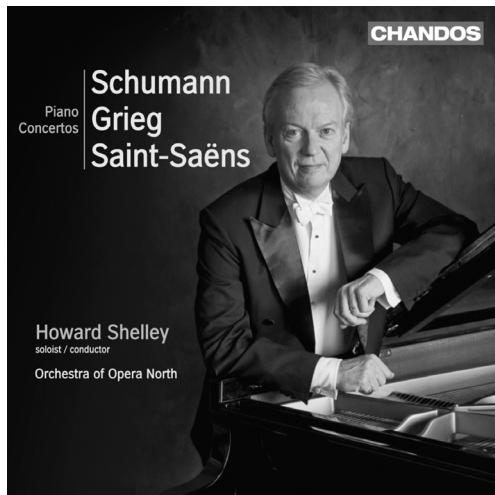
Cramer
Piano Concertos Nos 2, 7, and 8
CHAN 10005

Also available



Hummel
Piano Concerto in A major • Orchestral Works
CHAN 10374

Also available



Schumann · Grieg · Saint-Saëns
Piano Concertos
CHAN 10509

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

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

This recording has been made possible through a grant from the Trustees of the Opera North Future Fund.



Recording producer Rachel Smith
Sound engineer Ralph Couzens
Assistant engineer Jonathan Cooper
Editors Rachel Smith and Ben Connellan
A & R administrator Mary McCarthy
Recording venue Victoria Hall, Leeds Town Hall; 6 – 8 September 2010, 20 and 21 June, and 12 – 14 July 2011
Front cover Photograph of Howard Shelley © Paul Marc Mitchell
Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)
Booklet editor Finn S. Gundersen
© 2011 Chandos Records Ltd
© 2011 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK



Howard Shelley

© Paul Marc Mitchell

CHANDOS DIGITAL

4-disc set **CHAN 10695(4)**

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770 – 1827)

COMPLETE WORKS FOR PIANO AND ORCHESTRA

COMPACT DISC ONE

1 - 3	Piano Concerto No. 1, Op. 15	TT 80:41
4 - 6	Piano Concerto No. 4, Op. 58	36:50
7	Rondo, WoO 6	33:07

TT 80:41

36:50

33:07

10:14

COMPACT DISC TWO

1 - 3	Piano Concerto No. 2, Op. 19	TT 79:19
4 - 6	Piano Concerto No. 5, Op. 73 'Emperor'	28:44
7	Beethoven and Mozart: An Obsession? A talk by Howard Shelley	37:30

TT 79:19

28:44

37:30

12:40

COMPACT DISC THREE

1 - 3	Piano Concerto No. 3, Op. 37	TT 78:28
4 - 6	Piano Concerto, Op. 61, arranged from Violin Concerto	34:50

TT 78:28

34:50

43:19

COMPACT DISC FOUR

1	Fantasia, Op. 80*	TT 77:59
2 - 4	<i>premiere recording</i>	18:31
5 - 7	Piano Concerto, WoO 4, orchestrated by Howard Shelley Triple Concerto, Op. 56†	24:59

TT 77:59

18:31

24:59

33:51

Tasmin Little *violin*†

Tim Hugh *cello*†

Chorus of Opera North*

Timothy Burke *chorus master*

Orchestra of Opera North

David Greed *leader*

HOWARD SHELLEY *pianist & conductor*



This recording has been made possible through a grant
from the Trustees of the Opera North Future Fund.

© 2011 Chandos Records Ltd © 2011 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England



Beethoven and the
Piano Concerto

Beethoven, the finest piano virtuoso Vienna had seen, better even than Mozart, wrote just five piano concertos. He completed No. 5, the 'Emperor', at the age of forty-one. He lived for another fifteen years, but there were no more piano concertos. Why? Because his deafness had taken hold to such an extent that he could no longer perform in public. A disastrous performance of his 'Archduke' Trio brought his performing career to a close. One more attempt at composing a piano concerto was abandoned. We can mourn the loss, or be grateful for the sublime masterpieces that he gave us.

© 2011 John Suchet