CHAN 10374 Cover.qxd 11/9/06 1:25 pm Page 1

CHAN 10374

CHANDOS

HUMMEL

Piano Concerto in A
O du lieber Augustin, L'Enchantement d'Oberon
premiere recording: Le Retour à Londres

Howard Shelley | London Mozart Players

CHAN 10374 BOOK.qxd 11/9/06 1:22 pm Page 2

Peter Joslin Collection

Johann Nepomuk Hummel

Johann Nepomuk Hummel (1778–1837)

1		**L'Enchantment d'Oberon, Op. 116**	**17:33**
		Fantaisie caractéristique	
		Allegro energico – Larghetto – Allegro non troppo	
		premiere recording	
		Le Retour à Londres, Op. 127	**14:26**
		Introduction and Grand Rondeau Brillant for the Piano Forte	
		To Mr Ignace Moscheles	
2		Introduction. Largo –	3:30
3		Allegretto vivace	10:55
		Piano Concerto in A major	**28:30**
		in A-Dur • en la majeur	
4	I	Allegro moderato	13:53
5	II	Romanza. Adagio	6:02
6	III	Rondo	8:33
7		**O du lieber Augustin**	**8:57**
		Edited by Fritz Stein	
		Eight variations and coda	
		Allegretto un poco andante – Allegro molto	
			TT 69:41

London Mozart Players
Howard Shelley piano/director

Hummel: L'Enchantement d'Oberon and other works

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

Born in what is now Bratislava, capital of Slovakia, in 1788, Hummel moved with his family to Vienna where Mozart, impressed by the eight-year-old prodigy, apparently took him as a live-in pupil for two years, treating him like a son. He also advised Hummel's father to take the boy on a concert tour, and the pair left at the end of 1788, taking in, among other cities, Prague, Dresden, Berlin, Hamburg and Copenhagen. After visiting Edinburgh, Durham and Cambridge, they settled in London, a city always open to foreign musicians in spite of its not-so-latent xenophobia. During Hummel's two years there he met Haydn, Pleyel and Clementi (with whom he probably had lessons) and published his Opp. 1 and 2, each containing three sets of variations on popular and folk tunes. His autograph score is signed 'Master Hummel from Vienna – only Twelve years of age' although, in time-honoured fashion with child prodigies, the published score claims that he was eleven!

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

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

L'Enchantment d'Oberon, Op. 116 (Fantaisie caractéristique)

This Fantasie for piano and orchestra was composed in November 1829 as one of a series of works to be used in a tour of France and England the following year. For various reasons, Hummel, then Kapellmeister at Weimar, had accumulated six months' worth of concert-tour leave for 1830 and had already prepared for the challenge by writing three works for piano and orchestra, Opp. 115, 116 and 117, as well as other pieces, including the concerto-like 'Military' Septet in C, Op. 114. The present work was entitled *Oberons Zauberhorn* (Oberon's Magic Horn); in October 1830, after the tour was over, it was published simultaneously in Vienna, Paris and London, the norm with Hummel's works and those of some of his contemporaries.

The concerted Fantasie belonged to a class of works whose aim was less the seriousness of the concerto than more colourful and entertaining qualities couched in a shorter piece, often with a programme – explicit or implicit. This work is of the latter kind, and falls into the category of the *Konzertstück*, the best and one of the first examples of which is Weber's Op. 79 – published six years before – with its story of a Crusader departing and returning in triumph to his waiting love. Hummel's work owes something else to Weber; in fact it could be seen as a double tribute to the composer, who had died in London three years earlier in 1826. The 'Oberon' of the title refers to

Weber's last opera of that name written for London audiences at the suggestion of Charles Kemble (but having very little to do with Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream*). Following some of the main episodes in Weber's opera, the five sections in Hummel's work are connected loosely by keys and much more tightly by motivic references, the main one of which – a third rising by step – opens the introductory first section of the work, *Allegro energico* in E minor, and is followed by a short piano flourish. The gambit is repeated on the supertonic and the rest is in the nature of an opera overture in which there are references to the ensuing sections of the piece. The second section, a *Larghetto* in 3/4 time, is in the remote but connected key of A flat major, which is one of several key-shifts of a third, a more colouristic alternative to the usual dominant. The rising third is again prominent in a gentle, four-part chorale on two clarinets and two bassoons, which the piano immediately subjects to decoration. The temperature begins to rise, and soon we are in the hands of Hummel the virtuoso – a feature of this work which did not please the more stuffy of the London critics when he performed it there – and this blends into the third section, an *Allegro non troppo*. This time the stepwise third falls rather than rises, couched in the characteristic dotted rhythm, and when it dies away in the distance we have the unmistakable sound of thunder. Musical depictions of storms, like battles, were very popular at that time and many a concerto or similar piece has a 'storm' subtitle; the work was sometimes published as *L'Orage sur mer*. With its lightning, black clouds and torrential rain, it is very effective, as such pieces go, especially when one remembers the much more thunderous sound of the period piano, with its banks of overtones and much slacker string tension. The calm which follows in the last section brings a reference to the rising third of the opening, this time in E major and – magically – on solo horn, complete with interpolated piano flourishes. If the references to Weber's *Oberon* were missed by the audiences up to now, it is unlikely that this would pass them by, as it is the very opening of the opera's overture (in an adjacent key) and also the opening of its finale. This third then becomes the beginning of the quirky theme which Weber uses in his finale-opening with the title 'Air indien' and which Hummel begins to treat fugally before resorting to a more normative usage of decoration and virtuoso

reinterpretation. It was a brave touch to end the piece with another reference to the opening, but Hummel knew his audiences, and he pulls it off brilliantly.

Le Retour à Londres, Op. 127

The title and circumstances of this work give us an interesting insight into the politics of concert-giving in the early nineteenth century. Most tours would prompt the virtuoso-composer of the period to write a 'Return to...' and even a 'Farewell to...' in the spirit of urban and national flattery. This example was written for the composer's 'first grand farewell tour' of 1831; he was then fifty-three and wanted to capitalise on the previous year's successes in Paris and London. It was unfortunate that matters civil as well as musical were not at their best – in London at least, where both the public disturbances over parliamentary reform (and the dissolution of Parliament for elections) and the arrival of the already-legendary violinist Paganini conspired against him. Still, Hummel had powerful friends and his first concert was 'Under the immediate PATRONAGE of Her MAJESTY the QUEEN'. This was Adelaide, the predecessor of Victoria, and she and her husband, King William, were staunch fans of Hummel and enjoyed a private performance of the present work at the second of two specially-arranged Court concerts. The piece was billed as *Mon retour à LONDRES* in that first public concert and, as its subtitle informs us, was one of that very popular class of pseudo-concertos, the 'Introduction and Rondeau'; like many others it was both *grand* and *brillant*.

The Introduction is of the familiar moody, ruminatory type ending with a cadenza (so-called, though a little restrained by Hummel's standards) leading to the rondo theme, a jaunty, folksy number revelling in the more modal keys of the third and the sixth, both minor. Hummel would have had plenty of experience in this kind of tune through his settings of British folksongs for the Edinburgh publisher, Thomson. The rondo section alternates with a first episode in the dominant (C major) – in the ever-popular military style presented on woodwind – and with a second in A flat major of a chorale-like cut whose seriousness is, however, punctured by cheeky single-note octaves in the piano. These later blossom into a series of triplets running all over the keyboard and it is difficult not to be carried along by the general sense of gaiety and well-being, even though we are aware that

this is very competent padding. The woodwind are again detailed for the slow chords, modulating back to the tonic for the last return of the rondo which has the customary double trills before its final flourish.

Piano Concerto in A major

This is one of two early piano concertos in A major, the autograph MS of which belonged in the collection of one of the composer's descendants, Frau Maria Hummel in Florence. Dating is difficult, but a date during the 1790s has been assigned to it by Hummel scholar Joel Sachs, on which reckoning the composer would have been between the ages of twelve and twenty-two. Comparison with other works for piano and orchestra from this period would suggest a date near the turn of the century, c. 1798, when he was just ending his teens. The concerto is extremely confident and competent for someone of that age and bears testimony to what he imbibed from his principal teacher, Mozart. The form is Mozartean as is the handling of thematic and harmonic material, although the master's prodigality of themes is not so much in evidence. The first movement, *Allegro moderato*, opens with a soft, arpeggiaic theme which gives little away and, because of that, can serve both as an introduction and a main theme; on its various returns, it is a useful guide to the form of the work, that of the Mozart-inspired virtuoso concerto which was to become more-or-less standardised in the early nineteenth century. As such, it must be one of the earliest of its kind formally. The theme is repeated at a louder dynamic with a canonic answer from the flute and oboes and is then extended, to be followed by the second main theme in the tonic key. This, surprisingly, is very similar to the main theme, in that it is also arpeggiaic, but the passing notes dominate after the opening. This *tutti* section is rounded off with the opening idea, this time with the winds interpolating a reference to the second theme. The predominantly lyrical nature of the work is reinforced by the piano's solo entry, again arpeggiaic, but offbeat (it could easily have been headed *innocente*, which H.C. Robbins Landon, referring to a different piece, aptly translated as 'deadpan'); it leads to a theme that is the exclusive property of the piano, and is yet another permutation of the arpeggio which remains at the root of this work. This is the place at which, in later concertos, the listener could expect a nocturne-like flow of decorated melody over a regular accompaniment. The last we have, but melodically this is a very restrained Hummel indeed and even the figuration rarely departs from the shapes used by Mozart. On the other hand, the second subject, now in the dominant key of E, is given a loud and chordal treatment at the beginning, though it quickly subsides and has a pizzicato string accompaniment. After increasing bravura and a spectacular, accompanied double trill, the movement's central section is announced by a *forte* repeat of the opening. This central section would, in regular sonata form, be the place where the thematic material would undergo development, but in the virtuoso concerto this tends to take second place to a journey through related keys with much virtuosity on the piano. This section is an interesting hybrid in that it has the bravura – though, as I said, restrained – but also develops motifs from the material, principally the second subject. It also indulges in a gambit which will become a favourite in later Hummel and, indeed, the virtuoso composers in general: a move to a key a third away from the original, in this case C major. This is a colouristic shift which seems like a different country and Hummel is in no great hurry to return home. When he does, it is to the expected, modified repeat of the work's exposition, with the pre-coda accompanied trills even more impressive.

The central movement is an *Adagio* in E major with the heading 'Romanze' (which Mozart very occasionally used in a similar context), introduced by a gentle theme on strings, reinforced with woodwind on its repeat. When the piano enters, *forte*, we are on much more familiar ground with Hummel in his best cantabile-decorative style of flowing right-hand melody and a supporting but unobtrusive left hand. This is Hummel, already a great improviser, giving rein to the kind of fantasy which was to captivate audiences everywhere. The Rondo finale, in 6/8 and introduced by the solo piano, is reminiscent of Haydn or even the young Beethoven in its popular appeal and in the violins' (with flute) attempt to take over – which they do, but only after the piano allows them to. The movement is largely episodic, and in a more general sense than the fact that there are 'official' episodes in the rondo-form anyway: that these are often clearly assigned to either orchestra or soloist is part of its humour, or at least, geniality. Another example is when the piano solo tries to appropriate the material of the first episode (in the dominant, E), only for it to peter out and have the orchestra give the

'proper' version, with the addition of dotted rhythms. Once the piano takes over, however, there is no stopping it; this time the orchestra fizzles out on a few pizzicati while the soloist, after a cadenza, brings back the rondo theme, solo.

F sharp minor (the relative minor of A) is chosen for the second episode – a comparatively extended one, at the end of which there is a humorous altercation between soloist and orchestra who tease each other with a single repeated note. Again the piano wins the right to restate the main rondo theme for the return of the opening section to finish the work. The comparative restraint of this piece suggests that it is a student work, possibly composed while Hummel was under the tutelage of Haydn; it is certainly a remarkable achievement for one so young.

Eight variations and coda on 'O du lieber Augustin'

The present variation-set, dating from around 1803, the same time as the well-known Trumpet Concerto, is similarly impressive. The use of the orchestra alone allows for no distraction by soloistic fireworks, and the form of theme-and-variations is a very amenable one for cutting one's teeth in instrumentation. After a typical dance-hall signal – a single note, C, in several octaves – Hummel gives us the two-sectioned theme on the oboe with a light accompaniment. A short link takes us to the first variation in which the solo flute arpeggiates the theme for the most part with a similar accompaniment to that of the theme, while variation two provides an agile counterpart to the violins' rendition of the theme. In variation three – with genuine melodic variation as opposed to decorative infilling – flute and oboe have a section of the theme each, and variation four features a solo violin. It is here that the vague reminders of Haydn begin to crystallise. Apart from the general folk-inspiration of much of Haydn's music, especially that written for London, the slow movement of his *Drumroll* Symphony (No. 103 in E flat, which Hummel probably knew) has solos for woodwind as well as one specifically for the London orchestra's leader J.P. Salomon (who was responsible for Haydn's coming to London) marked cheekily 'Salomon solo, ma piano', in which the writing is very similar to Hummel's here. Variation five is 'minore' and revels in the rather bizarre pairing of piccolo and first bassoon, while the next variation features the oboe. Again very reminiscent of Haydn's orchestral writing in the *Drumroll*, variation seven is shared between flute, bassoon and some nifty arpeggios on the horns, while the last variation alternates a loud, dotted *tutti* with softer, gentler writing. A burst of A flat opens a fairly lengthy coda which allows for some development of the theme and, in a final evocation of its origins, Hummel gives us a version accompanied by drone bass before gathering up the orchestra for the final close. No doubt this work would have been useful in paving the way for Hummel's later commission to write the dance-music for Vienna's glittering Apollosaal and its grand balls attended by the aristocracy of Europe during the years of the Congress of Vienna.

©2006 Derek Carew

As a pianist, conductor and recording artist **Howard Shelley** has enjoyed a distinguished career since his highly acclaimed London debut in 1971, performing each season with renowned orchestras at major venues around the world. Much of his current work is in the combined role of conductor and soloist. He has been closely associated with the music of Rachmaninov and has performed and recorded complete cycles of his solo piano works, concertos and songs. His recent recordings of piano concertos by Mozart and Hummel have also won exceptional praise, and more than eighty other commercial recordings testify to his wide-ranging repertoire. He has appeared in several television documentaries, including *Mother Goose*, a documentary on Ravel featuring Shelley as presenter, conductor and pianist, which won a Gold Medal at the New York Festivals Awards. His long association with the London Mozart Players has included a substantial period as their Principal Guest Conductor. Howard Shelley has also been Music Director and Principal Conductor of Sweden's Uppsala Chamber Orchestra. In 1994 HRH The Prince of Wales conferred on him an Honorary Fellowship of the Royal College of Music.

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

Founded in 1949 by Harry Blech, and now Britain's longest-established chamber orchestra, the London Mozart Players have developed a distinctively dynamic sound, described as a judicious balance between authentic and modern. The conductor

Andrew Parrott is Music Director, Sir James Galway OBE is Principal Guest Conductor, Nicolae Moldoveanu is Associate Guest Conductor, and the actor Simon Callow CBE is Theatrical Adviser. Resident Orchestra of Fairfield Concert Hall and the London Borough of Croydon since 1989, the London Mozart Players are generously supported by Nestlé UK and Croydon Council.

The orchestra appears at festivals and concert series throughout the UK and overseas and in 2003 made its Salzburg Festival debut. It runs an extensive education programme, the aim of which is to bring live music-making to all sectors of the community, both in London and more rural locations nationwide. The orchestra is currently enjoying a three-year residency with East Lindsey District Council in Lincolnshire. In the autumn of 2002, it completed a tour with the Jazz/Klezmer/World Music group The World Quintet.

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

Hummel: Oberons Zauberhorn u.a. Werke

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

Hummel wurde 1778 in Pressburg, dem heutigen Bratislava, geboren und zog mit der Familie nach Wien, wo Mozart offenbar von dem achtjährigen Wunderkind so beeindruckt war, dass er Johann Nepomuk für zwei Jahre als Schüler in sein Haus aufnahm und wie einen Sohn behandelte. Er empfahl auch Hummels Vater, mit dem Jungen auf Konzertreise zu gehen, und so traten die beiden 1788 ihre erste Europatournee an, die sie unter anderem nach Prag, Dresden, Berlin, Hamburg und Kopenhagen führte. Über Edinburgh, Durham und Cambridge kamen sie schließlich nach London. In dieser Stadt, die trotz ihrer spürbaren Fremdenfeindlichkeit ausländischen Musikern gegenüber stets aufgeschlossen war, ließ Hummel sich für die nächsten zwei Jahre nieder. Er begegnete dort Haydn, Pleyel und Clementi (bei dem er wahrscheinlich Stunden nahm) und veröffentlichte sein op. 1 und op. 2 mit jeweils drei Sätzen von Variationen über populäre und volkstümliche Melodien. Das Autograph weist den Komponisten als "Meister Hummel aus Wien – nur zwölf Jahre alt" aus, obwohl die veröffentlichte Partitur dann in bester Wunderkindtradition sein Alter auf elf Jahre heruntersetzte!

Nach der Heimreise über Den Haag, Amsterdam, Bonn, Frankfurt am Main und Linz widmete sich Hummel für die nächsten zehn Jahre dem Studium bei jenen großen

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

Sieben Jahre später kehrte Hummel nach Wien zurück, wo er die berühmte Sängerin Elisabeth Röckl heiratete (zu deren Verehrern, aus mehr als musikalischen Gründen, auch Beethoven zählte); sie bestärkte ihn darin, seine Karriere als Konzertpianist wieder-aufzunehmen, und in der Tat waren dem Virtuosen weitere große Erfolge beschieden. Nach drei unbefriedigenden Jahren als Kapellmeister in Stuttgart (1813–1816) wurde er 1819 zum Hofkapellmeister des Großfürsten von Weimar ernannt, wo er in die Tradition erlauchter Komponisten eintrat, die einmal von J.S. Bach über Liszt bis zu Richard Strauss reichen sollte. Das Renommee Hummels war mit dem seines Weimarer Zeitgenossen Goethe vergleichbar, und durch den beiderseitigen Kontakt begegnete der Komponist vielen der führenden Intellektuellen und Künstler Europas. Sein Anstellungsvertrag war großzügig und ließ ihm viel Zeit für Konzertreisen, so dass es die Familie Hummel bis zum Tode Johann Nepomuks im Jahre 1837 glücklich in Weimar hielt.

Oberons Zauberhorn op. 116

Die vorliegende Fantasie für Klavier und Orchester entstand im November 1829 als Teil einer Reihe von Werken, die anlässlich einer für das folgende Jahr geplanten Reise durch Frankreich und England komponiert wurden. Aus verschiedenen Gründen hatte Hummel, damals noch Kapellmeister in Weimar, längere Zeit keinen Urlaub in Anspruch genommen, und so hatte sich ein halbes Jahr Freiraum für eine Konzertreise 1830 angesammelt. Hummel hatte sich auf diese Herausforderung bereits bestens vorbereitet. Drei Werke für Klavier und Orchester, op. 115, 116 und 117, waren fertiggestellt, ebenso wie einige andere Stücke, zu denen auch das Große Septett militaire C-Dur op. 114 gehörte, das selbst fast ein Konzert zu nennen ist. Das Werk, um das es hier geht, erhielt den Titel *Oberons Zauberhorn* und wurde im Oktober 1830, nach beendeter Konzertreise, gleichzeitig in Wien, Paris und London veröffentlicht. Für Hummel, wie auch einige seiner Zeitgenossen, war dies eine ganz normale Vorgehensweise.

Die konzertante Fantasie gehörte zu einer Kategorie von Werken, deren erklärtes Ziel nicht in der Ernsthaftigkeit eines Instrumentalkonzerts lag. Vielmehr sollte es ein kurzes, farbenfrohes und unterhaltsames Stück sein, das oft auch als Programmmusik angelegt war – sowohl explizit als auch implizit. Das vorliegende Werk ist ein Beispiel für implizite Programmmusik und fällt in die Kategorie der Konzertstücke. Eines der ersten Beispiele für dieses Genre – und auch eines der besten – ist das 1823 veröffentlichte Konzertstück für Klavier und Orchester op. 79 von Carl Maria von Weber, dem die Geschichte eines Kreuzfahrers zugrunde liegt, der nach vollbrachter Reise im Triumphzug zu seiner wartenden Liebsten zurückkehrt. Hummels Stück ist Weber auch noch auf andere Weise verpflichtet; man könnte es sozusagen als doppelten Tribut an den Komponisten bezeichnen, der 1826 in London gestorben war. Der "Oberon" aus dem Titel bezieht sich auf Webers letzte, gleichnamige Oper, die auf Anregen Charles Kembles für das Londoner Publikum entstand (und deren Libretto mit der Gestalt aus Shakespeares *Sommernachtstraum* nur sehr wenig zu tun hat). Die fünf Teile von Hummels Stück folgen einigen der wichtigsten Handlungselemente in Webers Oper und sind durch ihre Tonarten lose miteinander verbunden. Eine engere Verknüpfung entsteht durch die motivischen Bezüge, deren wichtigster – ein stufenweise aufsteigendes Terzintervall – auch den einleitenden ersten Teil des Werks, ein *Allegro energico* in e-Moll, eröffnet, gefolgt von einem kurzen Fanfarenstoß des Klaviers. Dieser kompositorische Schachzug wird einen Sekundschritt höher wiederholt; und darauf folgt eine Art Opernouvertüre, in der bereits Anklänge auf die folgenden Teile des Stücks zu finden sind. Der zweite Teil, ein *Larghetto* im Dreivierteltakt, ist in der ungewöhnlichen, aber mit dem Vorrangegangenen durchaus in Bezug stehenden Tonart as-Moll notiert. Hummel bedient sich einer Reihe von Tonartwechseln im Terzabstand; eine abwechslungsreiche Alternative zu der sonst üblichen Dominante. Die aufsteigende Terz ist auch ein zentrales Element in dem zarten, vierstimmigen Choral, der von zwei Klarinetten und zwei Fagotten vorgestellt und vom Klavier sofort mit zahlreichen Ausschmückungen übernommen wird.

Daraufhin beginnt das Werk temperamentvoller zu werden, und schon bald befinden wir uns in den Händen des Virtuosen Hummel – eine Facette des Werkes, die den konservativeren Londoner Kritikern nicht zusagte, als es dort aufgeführt wurde. Der zweite Teil verschmilzt übergangslos mit dem dritten, einem *Allegro non troppo*. Dieses Mal ist die Stufenbewegung des Terzintervalls abfallend statt aufsteigend, jedoch nach wie vor eingebettet in den charakteristischen punktierten Rhythmus. Während das Motiv in der Ferne verklingt, ist ganz deutlich Donnergrollen zu hören. Musikalische Beschreibungen von Stürmen oder auch Schlachten waren zur damaligen Zeit überaus beliebt; zahlreiche Konzerte oder artverwandte Werke haben das Wort "Sturm" im Untertitel. Der vorliegende Satz ist gelegentlich auch als *L'Orage sur mer* veröffentlicht worden. Mit seinen Blitzen, schwarzen Wolken und sintflutartigen Regenfällen ist es auf seine Art ein sehr wirkungsvolles Stück, insbesondere wenn man sich vergegenwärtigt, dass sich das damals übliche Klavierinstrument durch einen wesentlich stärker "donnernden" Klang, zahlreiche Obertöne und weit weniger straff gespannte Saiten auszeichnete. Die im letzten Teil auf den Sturm folgende Ruhe nimmt das aufsteigende Terzmotiv der Einleitung wieder auf, diesmal in E-Dur und – wunderbarerweise – auf dem Solohorn, wobei auch die eingeworfenen Klavierfanfaren nicht fehlen. Falls das Publikum die Verwandtschaft zu Webers *Oberon* bisher überhört hatte, so dürfte es spätestens jetzt den Bezug hergestellt haben, denn es handelt sich hier um das Eingangsthema der Ouvertüre (in einer angrenzenden Tonart), sowie auch den Beginn des Finales. Das Terzmotiv wird hier zum Beginn des schrulligen Themas mit dem Titel "Air indien", das Weber in der Exposition des Finales benutzt. Hummel behandelt dieses Thema zunächst als Fuge, um dann zu der herkömmlicheren Bearbeitung in Form von Variation und virtuoser Reinterpretation überzugehen. Es ist ein mutiger Kunstgriff, das Stück mit einer erneuten Anspielung auf den Beginn zu beenden, aber Hummel war sich seines Publikums sicher und bringt dies auf glänzende Weise zuwege.

Le Retour à Londres op. 127

Titel und nähere Umstände dieses Werks geben uns einen interessanten Einblick in die Konzertpraxis des frühen neunzehnten Jahrhunderts. Die meisten Konzertreisen bildeten eine Veranlassung für den jeweiligen Komponisten und Virtuosen der Zeit, ein Stück mit dem Titel "Rückkehr nach …" oder gar "Lebewohl an …" zu verfassen, im Sinne eines Kompliments an Stadt oder Land. Das vorliegende Beispiel entstand anlässlich der ersten großen Abschiedstournee des Komponisten im Jahre 1831. Hummel war damals dreiundfünfzig Jahre alt und wollte aus dem Erfolg, den er im vorangegangenen Jahr in Paris und London zu verzeichnen gehabt hatte, Kapital schlagen. Unglücklicherweise stand es jedoch seinerzeit sowohl mit den gesellschaftlichen als auch den musikalischen Verhältnissen nicht zum Besten, zumindest in London nicht, wo es zu öffentlichen Unruhen aufgrund einer Parlamentsreform (und der Auflösung des Parlaments für Neuwahlen) gekommen war. Auch das Eintreffen des damals bereits legendären Geigers Paganini gereichte Hummel nicht zum Vorteil. Er verfügte jedoch über hochgestellte Gönner, und sein erstes Konzert stand unter "der direkten Schirmherrschaft Ihrer Majestät der Königin". Es handelte sich hierbei um Königin Adelaide, die Vorgängerin Viktorias. Sie war ebenso wie ihr Gemahl, König William, eine überzeugte Anhängerin Hummels, und beide kamen in den Genuss einer Privataufführung des vorliegenden Werkes während des zweiten von zwei eigens für den Hof arrangierten Konzerten. Das Stück war in dieser ersten öffentlichen Aufführung als *Mon Retour à Londres* angekündigt; und wie aus dem Untertitel zu erkennen war, handelte es sich um eines jener damals sehr beliebten Stücke namens "Einleitung und Rondeau", die dem Konzert sehr verwandt waren. Wie viele seiner Artgenossen war auch dieses Beispiel ebenso grandios wie brillant.

Die Exposition ist im herkömmlichen, melancholisch-grüblerischen Stil gehalten und endet mit einer Kadenz (die jedoch für Hummels Maßstäbe sehr zurückhaltend ausfällt). Diese geht in ein unbeschwertes, volkstümliches Rondo-Thema über, das die modaleren, jeweils in Moll stehenden Terz- und Sext-Tonarten durchwandert. Hummel hatte mit dieser Art Melodie reichlich Erfahrung, denn er hatte für den Edinburgher Verleger Thomson zahlreiche Arrangements britischer Volkslieder verfasst. Der Rondo-Teil des Stücks erklingt abwechselnd mit zwei Episoden. Die erste in der Dominante C-Dur ist im allzeit beliebten militärischen Stil gehalten und wird von den Holzbläsern gespielt, während die zweite in

As-Dur eher choralähnlich anmutet, wobei ihr ernster Charakter jedoch durch vorwitzige Oktavklänge im Klavier durchbrochen wird. Aus diesen entwickelt sich später eine Reihe von Triolen, die über die gesamte Klaviatur wandern, und es fällt schwer, sich von dem allgemeinen Eindruck der Fröhlichkeit und des Behagens nicht mitreissen zu lassen, auch wenn dem Zuhörer gegenwärtig ist, dass es sich hier letztlich um ausgeklügeltes Füllwerk handelt. Die Holzbläser treten für die langsamen Akkorde wieder in Erscheinung und modulieren das Ganze zurück zur Tonika. Daraufhin kehrt das Stück ein letztes Mal zum Rondo-Thema zurück. Die abschließende Fanfare wird von dem üblichen Doppeltriller eingeleitet.

Klavierkonzert A-Dur

Dieses Stück ist eines von zwei frühen Klavierkonzerten in A-Dur, deren Manuskripte sich in der Sammlung einer der Nachfahren Hummels, der in Florenz wohnhaften Maria Hummel, befinden. Es ist schwierig, die Werke genau zu datieren; aber der Hummel-Forscher Joel Sachs hat sie gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts angesiedelt. Nach dieser Einschätzung wäre Hummel bei ihrer Entstehung zwischen 12 und 22 Jahren alt gewesen. Vergleiche mit anderen Werken für Klavier und Orchester aus dieser Zeit legen ein Entstehungsdatum nicht weit vom Jahrhundertwechsel nahe, um 1798, als Hummel kurz vor seinem zwanzigsten Geburtstag stand. Für jemanden dieses Alters ist das Konzert überaus selbstbewusst und kompetent zu nennen; es zeigt deutlich, wieviel er von Mozart, seinem wichtigsten Lehrer, in sich aufgesogen hat. Sowohl Form als auch Umgang mit dem thematischen und harmonischen Material ist "mozartisch", obwohl der geradezu verschwenderische Themenreichtum des Meisters hier nicht widergespiegelt ist. Der erste Satz, ein *Allegro moderato*, beginnt mit einem leisen Thema im Arpeggio, das zunächst nur sehr wenig verrät und daher sowohl als Exposition als auch als Hauptthema dienen kann. Durch seine zahlreichen Reprisen ist es ein nützlicher Wegweiser zu der Form des Werkes, nämlich dem von Mozart inspirierten Virtuosenkonzert, das im frühen neunzehnten Jahrhundert mehr oder weniger Standard werden sollte. Als solches zählt es wohl formal zu den frühesten Beispielen dieses Genres. Das Thema wird in erhöhter Dynamik wiederholt und von den Flöten und Oboen im Kanon beantwortet, woraufhin es vergrößert wird, um schließlich vom zweiten Hauptthema in der Tonika abgelöst zu werden. Dieses zweite Thema ist überraschenderweise dem ersten sehr ähnlich, denn es bedient sich ebenfalls des Arpeggios. Hier werden jedoch die Durchgangstöne nach der Eröffnungssequenz dominant. Der *Tutti*-Teil wird durch das Eingangsthema wieder abgerundet, das diesmal durchbrochen wird durch die das zweite Thema anspielenden Bläser. Der vorherrschend lyrische Charakter des Werkes wird noch verstärkt durch den Einsatz des Soloklaviers, wieder im Arpeggio, aber diesmal auf der unbetonten Taktzeit. (Dieser Teil könnte durchaus mit *innocente* überschrieben sein, einem von H.C. Robbins Landon in Bezugnahme auf ein anderes Werk sehr passenderweise mit "abgebrüht" übersetzten Begriff). Es folgt ein Thema, das allein dem Klavier gehört und eine weitere Permutation des Arpeggios, des stilistischen Kernstücks des Werkes, darstellt. An dieser Stelle würde der Zuhörer in später entstandenen Konzerten nunmehr den nocturne-ähnlichen Fluss einer reich verzierten Melodie über einer herkömmlichen Begleitung erwarten. Letztere ist vorhanden, aber melodisch handelt es sich hier um ein sehr zurückhaltendes Beispiel für den hummelschen Stil, und selbst die Verzierungen weichen nur selten von den bei Mozart anzutreffenden Formen ab. Andererseits erfährt das zweite Thema, das nun in der Dominante E-Dur steht, eine Umwandlung zu lauten Akkordklängen, geht dann jedoch rasch zurück und wird von den Streichern im Pizzicato begleitet. In der Folge wird das Ganze mehr und mehr zum Bravourstück, und nach einem spektakulären, vom Orchester begleiteten Doppeltriller leitet eine im *forte* stehende Wiederholung der Exposition das Herzstück des Satzes ein. Dieser zentrale Teil wäre in einer normalen Sonatenform der Ort, wo das thematische Material zur Durchführung gelangt, aber in einem Virtuosenkonzert steht dieses Formelement tendenziell im Hintergrund. Im Vordergrund steht eine Reise durch verwandte Tonarten mit reichlich virtuosen Einlagen auf dem Klavier. Es handelt sich bei diesem Teil um eine interessante hybride Form, denn obwohl es sich um ein Bravourstück handelt – wenn auch, wie gesagt, in zurückgehaltener Form – birgt es zusätzlich noch eine thematische Durchführung in sich, vor allem hinsichtlich des zweiten Themas. Darüber hinaus stößt man hier auch auf einen kompositorischen Trick, den der spätere Hummel – sowie auch die Komponisten des virtuosen Stils im

Allgemeinen – überaus häufig und gerne anwandte: die Modulation der ursprünglichen Tonart eine Terz höher oder tiefer, in diesem Falle nach C-Dur. Es ergibt sich ein Farbwechsel, der wie der Eintritt in ein vollkommen anderes Land wirkt, und Hummel beeilt sich nicht gerade damit, wieder nach Hause zurückzukehren. Wenn er es schließlich doch tut, so geschieht das in der zu erwartenden, modifizierten Wiederholung der Exposition, wobei die Triller in der Schlussgruppe vor der Coda noch eindrucksvoller ausfallen.

Der Mittelteil ist ein *Adagio* in E-Dur mit der Überschrift "Romanze" (eine Bezeichnung, die auch Mozart gelegentlich an ähnlicher Stelle benutzte) und beginnt mit einem zarten Streicherthema, das bei seiner Reprise von den Holzbläsern verstärkt wird. Sobald das Klavier im *forte* einsetzt, mutet das Ganze wesentlich vertrauter an, was den sonst üblichen Stil des Komponisten anbetrifft. In bester hummelscher Manier fließt hier in der rechten Hand eine *Cantabile*-Melodie mit Verzierungen, während die linke eine unaufdringliche Begleitung dazu spielt. Hier ist Hummel, bereits damals ein begnadeter Meister der Improvisation, in seinem Element und läßt jener Art von Phantasie freien Lauf, die später überall das Publikum in ihren Bann ziehen sollte. Das Rondo-Finale im 6/8-Takt wird vom Soloklavier eingeleitet und erinnert an Haydn oder sogar den jungen Beethoven, wenn man die gezielte Breitenwirkung und den Versuch der Geigen (zusammen mit der Flöte) bedenkt, das Ganze an sich zu reißen – was sie schließlich tatsächlich tun, aber erst, nachdem das Klavier es ihnen erlaubt. Der Satz hat zumeist episodischen Charakter, der über die in einem Rondo ohnehin übliche Episodenform noch hinausgeht. Dass diese Episoden oft eindeutig entweder dem Orchester oder dem Solisten zugeschrieben sind, unterstreicht den humoristischen, volksnahen Charakter, der das Rondo ausmacht. Ein weiteres Beispiel dieses Charakters ist jener Moment, in dem das Klavier den Versuch startet, sich das Themenmaterial der ersten Episode (in der Dominante E-Dur) anzueignen, nur um dann zu versickern, damit das Orchester die "richtige" Version vorspielen kann, ausgeweitet durch einen punktierten Rhythmus. Sobald das Klavier jedoch einmal die Sache wieder übernommen hat, lässt es sich nicht mehr aufhalten; diesmal "verpufft" das Orchester in ein paar Pizzicatos, während der Solist nach einer Kadenz ganz allein das Rondothema wieder aufnimmt.

Die zweite Episode steht in fis-Moll (der Mollparallele zu A-Dur) und ist verhältnismäßig lang. An ihrem Ende gibt es eine humorige Auseinandersetzung zwischen Solist und Orchester, die einander mit einer einzelnen, wiederholten Note zum besten halten. Auch diesmal gewinnt das Klavier und präsentiert erneut das Rondothema, um die Rückkehr der Eingangspassage einzuleiten, mit der das Stück endet. Der verhältnismäßig zurückhaltende Charakter dieses Werks legt den Gedanken nahe, dass es von dem Schüler Hummel komponiert wurde, möglicherweise in der Zeit, als er bei Haydn studierte. Auf jeden Fall ist es für einen so jungen Komponisten eine bemerkenswerte Leistung.

Acht Variationen und Coda zu dem Thema "O du lieber Augustin"

Der vorliegende Variationszyklus von 1803, dem Jahr des bekannten Trompetenkonzerts, ist ähnlich beeindruckend. Dass hier nur das Orchester im Spiel ist, verhindert Ablenkungen durch solistische Feuerwerke, und die Form des Themas mit Variationen bietet sich hervorragend für eine Art Meisterprüfung in der Instrumentation an. Nach einer typischen Tanzsaal-Fanfare – der einzelnen Note C in mehreren Oktaven – stellt Hummel das zweiteilige Thema durch die Oboe mit zarter Begleitung im Orchester vor. Eine kurze Überleitung führt zur ersten Variation, in der die Soloflöte das Thema in Arpeggios übernimmt, ähnlich begleitet wie das Originalthema, während die zweite Variation aus einem leichtfüßigen Kontrapunkt zu der Themenversion besteht, die die Violinen dargeboten hatten. In der dritten Variation – die über tatsächliche melodische Variationen verfügt statt lediglich verzierendes Füllwerk – haben die Flöte und Oboe jeweils einen Teil des Themas für sich; und in der vierten Variation ist eine Solovioline zu hören. Hier kristallisieren sich auch die bisher nur vagen Andeutungen an Haydn. Ein Großteil von Haydns Werk ist von volksmusikalischen Klängen inspiriert, insbesondere jene Stücke, die für das Londoner Publikum entstanden; doch hat der langsame Satz seiner Sinfonie "Mit dem Paukenwirbel" (Nr. 103 Es-Dur, die Hummel höchstwahrscheinlich bekannt war) darüber hinaus auch Solos für Holzbläser sowie ein weiteres Solo eigens für den Londoner Kapellmeister J.P. Salomon (dem der London-Besuch Haydns zu verdanken war), das scherzhaft mit "Salomon solo, ma piano" überschrieben und den Variationen

Hummels an dieser Stelle sehr ähnlich ist. Die fünfte Variation steht in "minore" und präsentiert die eher bizarre Kombination von Piccolo-Flöte und erstem Fagott, während in der nächsten Variation eine Oboe erklingt. Die siebte Variation, die sich auf Flöte, Fagott und einige flotte Arpeggios in den Hörnern aufteilt, erinnert wiederum sehr an Haydns orchestralen Stil in der Sinfonie "Mit dem Paukenwirbel", während sich in der achten Variation laute, punktierte *Tutti*-Stellen mit leiseren, sanfteren Passagen abwechseln. Die recht ausgedehnte Coda wird durch ein explosionsartiges As-Dur eröffnet und präsentiert das Thema in mehreren Durchführungen. Kurz vor Schluss ruft Hummel uns den Ursprung des Themas in Erinnerung, indem er es in einer vom Brummbass begleiteten Version erklingen lässt, um dann das gesamte Orchester zum Abschluss noch einmal zusammenzufassen. Dieses Werk wird Hummel ohne Zweifel den Weg geebnet haben, als er sich um Aufträge für Tanzmusik in Wiens prächtigem Apollosaal bewarb, wo während des Wiener Kongresses die Aristokratie Europas ihre verschwenderischen Bälle feierte.

© 2006 Derek Carew

Übersetzung: Andreas Klatt

Als Pianist, Dirigent und Schallplattenkünstler erfreut sich **Howard Shelley** seit seinem begeistert aufgenommenen Londoner Debüt im Jahre 1971 einer hocherfolgreichen Karriere. Jahr für Jahr tritt er mit berühmten Orchestern in den großen Konzertsälen der Welt auf. Derzeit wirkt er häufig in der Doppelrolle von Dirigent und Solist. Man verbindet seinen Namen besonders mit der Musik Rachmaninows, dessen Klavierwerke, Konzerte und Lieder er in kompletten Zyklen aufgeführt und eingespielt hat. Seine jüngsten Aufnahmen von Klavierkonzerten Mozarts und Hummels haben ebenfalls außergewöhnliche Anerkennung gefunden, und über achtzig weitere Schallplatten-aufnahmen bezeugen sein breit gefächertes Repertoire. Er ist in mehreren Fernsehdokumentationen aufgetreten, darunter *Mother Goose*, ein Dokumentarfilm über Ravel, mit Howard Shelley als Moderator, Dirigent und Pianist, der bei den New York Festivals Awards eine Goldmedaille erhielt. Viele Jahre lang war er Hauptgastdirigent der London Mozart Players. Außerdem war er Musikdirektor und Chefdirigent beim Uppsala Kammarorkester. 1994 wurde er von Prinz Charles zum Honorary Fellow des Royal College of Music ernannt.

Die als eines der herausragendsten Kammerorchester Europas geltenden **London Mozart Players** sind international für die Qualität ihrer Aufführungen besonders des zentralen klassischen Repertoires bekannt.

Das Ensemble, das 1949 von Harry Blech gegründet wurde und damit heute das älteste bestehende Kammerorchester Englands ist, hat einen ganz eigenen dynamischen Klang entwickelt, der als ausgewogene Balance zwischen authentisch und modern beschrieben wurde. Die künstlerische Leitung hat der Dirigent Andrew Parrott, Sir James Galway OBE fungiert als Erster Gastdirigent, Nicolae Moldoveanu als Assoziierter Gastdirigent, und der Schauspieler Simon Callow CBE ist Berater für Theaterfragen. Seit 1989 sind die London Mozart Players Hausorchester der Fairfield Concert Hall und des London Borough of Croydon; sie werden großzügig unterstützt von Nestlé UK und dem Croydon Council.

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

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

Hummel: L'Enchantement d'Oberon et autres œuvres

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

Né à Bratislava en 1778 (anciennement Presbourg), capitale de la Slovaquie moderne, Hummel s'installe avec sa famille à Vienne où Mozart, impressionné par ce prodige de huit ans, décide semble-t-il de le prendre chez lui comme élève pendant deux ans, le traitant comme un fils. Mozart conseille ensuite au père de Hummel d'emmener le garçon en tournée, et tous deux se mettent en route à la fin de 1788, visitant entre autres Prague, Dresde, Berlin, Hambourg et Copenhague. Après avoir séjourné à Édimbourg, Durham et Cambridge, ils s'installent à Londres, une ville toujours ouverte aux musiciens étrangers malgré une xénophobie assez manifeste. Hummel y demeure deux ans, rencontrant Haydn, Pleyel et Clementi (qui lui donna probablement des leçons) et publiant ses op. 1 et 2, chacun comprenant trois séries de variations sur des airs populaires et folkloriques. Sa partition autographe est signée "Monsieur Hummel de Vienne – âgé seulement de douze ans", bien que, comme il se doit pour les enfants prodiges, la partition publiée déclare qu'il n'a que onze ans!

Après un voyage de retour qui lui permet de découvrir La Haye, Amsterdam, Bonn, Francfort et Linz, Hummel se lance dans dix années d'études avec ce triumvirat viennois de professeurs qui a formé tant de compositeurs, à savoir Haydn, Albrechtsberger et Salieri. En 1804, Haydn fait au jeune homme le plus beau compliment en le recommandant pour le poste que lui-même s'apprête à quitter, celui de Kapellmeister du prince Nikolaus Esterházy à Eisenstadt. Haydn gardera le titre (avec un salaire) jusqu'à la fin de sa vie et son protégé reçoit le titre un peu moins prestigieux de Konzertmeister.

Sept ans plus tard, Hummel est de retour à Vienne, où il épouse la célèbre chanteuse Elisabeth Röckl (qui compte Beethoven parmi ses admirateurs, lequel apprécie plus que son talent) qui l'encourage à retrouver la salle de concert, où il connaît un grand succès. Après trois années peu satisfaisantes comme Kapellmeister à Stuttgart (1813–1816), il est nommé Kapellmeister du grand duc de Weimar en 1819, poste tenu par toute une lignée d'illustres compositeurs, de J.S. Bach jusqu'à Liszt et Richard Strauss. Les fonctions de Hummel correspondent plus ou moins à celles de Goethe, également à Weimar, et les deux hommes se voient souvent, ce qui permet au compositeur de rencontrer certains des plus grands artistes et des plus fins esprits d'Europe. Son contrat généreux lui offre souvent l'occasion de faire des tournées comme pianiste. La famille Hummel vit heureuse à Weimar jusqu'à la mort de Johann Nepomuk en 1837.

L'Enchantement d'Oberon, op. 116 (Fantaisie caractéristique)

Cette Fantaisie pour piano et orchestre, composée en novembre 1829, fait partie d'une série d'œuvres destinées à une tournée en France et en Angleterre l'année suivante. Pour diverses raisons, Hummel, alors maître de chapelle à Weimar, pouvait prendre six mois de congés pour partir en tournée en 1830 et s'était déjà préparé à ce défi en écrivant trois œuvres pour piano et orchestre, opus 115, 116 et 117, ainsi que d'autres pièces, dont un Septuor "militaire" en ut, opus 114, aux allures de concerto. L'œuvre qui nous occupe ici était intitulée *Oberons Zauberhorn* (Le Cor enchanté d'Oberon); en octobre 1830, une fois la tournée achevée, elle fut publiée simultanément à Vienne, Paris et Londres, la norme pour les œuvres de Hummel et celles de certains de ses contemporains.

Cette Fantaisie concertante relevait d'un type d'œuvre dont le but avoué était moins le sérieux du concerto que le côté coloré et distrayant de pièces courtes, souvent dotées d'un programme, explicite ou implicite. Nous sommes ici dans le second cas et l'œuvre appartient au genre du *Konzertstück*, dont le meilleur exemple, et l'un des plus précoces, est l'op. 79 de Weber – publiée six

ans auparavant –, relatant le départ puis le retour triomphal d'un croisé auprès de la bien-aimée qui l'attend. La composition de Hummel doit autre chose à Weber; en fait, on peut y voir un double hommage au compositeur, décédé à Londres trois ans auparavant en 1826. L"Oberon" du titre renvoie au dernier opéra de Weber, ainsi intitulé, écrit pour le public londonien à la suggestion de Charles Kemble (mais sans grand rapport avec *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare). Suivant certains des principaux épisodes de l'opéra de Weber, les cinq sections de la Fantaisie de Hummel sont vaguement reliées entre elles par leurs tonalités, et beaucoup plus étroitement par des références motiviques, dont la principale – une tierce montant par degrés – apparaît dès le début de la première section introductive de l'œuvre, un *Allegro energico* en mi mineur, et est suivie d'une courte fanfare au piano. Cette entrée en matière est répétée à la sus-tonique, et le reste rappelle une ouverture d'opéra avec ses références aux sections suivantes de l'œuvre. La deuxième section, un *Larghetto* à 3/4, est dans la tonalité éloignée mais apparentée de la bémol majeur; l'œuvre modulera ainsi plusieurs fois à la tierce, une alternative plus colorée à l'habituelle modulation à la dominante. La tierce ascendante occupe de nouveau le premier plan dans un choral paisible à quatre parties confié à deux clarinettes et deux bassons, que le piano enjolive aussitôt. La température commence à monter, et bientôt nous sommes entre les mains de Hummel le virtuose – un aspect de cette œuvre qui déplût aux critiques les plus guindés lorsque le compositeur interpréta l'œuvre à Londres –, puis on passe sans solution de continuité à la troisième section, un *Allegro non troppo*. Cette fois, la tierce descend par degrés au lieu de s'élever, énoncée dans son rythme pointé caractéristique, et lorsqu'elle s'éteint dans le lointain, on entend le bruit reconnaissable entre tous du tonnerre. Les descriptions musicales d'orages, ou de batailles, étaient très populaires à l'époque, et maint concerto ou morceau similaire est doté d'un sous-titre évoquant l'orage; celui-ci fut parfois publié sous le titre *L'Orage sur mer*. Avec ses éclairs, ses nuages noirs et sa pluie torrentielle, il est très efficace dans son genre, notamment lorsqu'on se rappelle la sonorité beaucoup plus tonitruante du piano de l'époque, avec ses amoncellements d'harmoniques et la moindre tension de ses cordes. Le calme qui suit, dans la dernière section, introduit une référence à la tierce montante du début, cette fois en mi majeur et – magiquement – au cor solo, sans oublier les fanfares au piano. Si l'auditoire n'a pas relevé les références à l'*Oberon* de Weber jusque-là, il est peu probable que celle-ci lui échappe puisque c'est le début même de l'ouverture de l'opéra (dans une tonalité voisine) ainsi que l'introduction du finale. Cette tierce devient ensuite le début du thème original utilisé par Weber dans l'introduction de son finale sous le titre "Air indien", tandis que Hummel commence par la traiter comme un sujet de fugue avant de recourir à une utilisation plus attendue de l'ornementation et de la réinterprétation virtuose. Terminer l'œuvre par une nouvelle référence à l'introduction fut une idée courageuse, mais Hummel connaissait son public et tire brillamment son épingle du jeu.

Le Retour à Londres, op. 127

Le titre et les circonstances de cette œuvre nous donnent un aperçu intéressant des conventions propres aux concerts du début du dix-neuvième siècle. La plupart des tournées encourageaient le virtuose-compositeur de l'époque à écrire un "Retour à…" ou même un "Adieu à…" dans un esprit de flatterie urbaine ou nationale. Le présent exemple fut écrit pour la "première grande tournée d'adieux" du compositeur en 1831; il avait alors cinquante-trois ans et voulait tirer profit de ses succès de l'année précédente à Paris et à Londres. Malheureusement, la situation civile et musicale n'était pas des meilleures – à Londres, du moins, où tout se ligua contre lui, aussi bien les troubles publics causés par la réforme parlementaire (et la dissolution du Parlement pour les élections) que l'arrivée du violoniste Paganini, déjà légendaire. Quoi qu'il en fût, Hummel avait des amis puissants, et son premier concert fut placé "Sous le PATRONAGE immédiat de Sa MAJESTÉ la REINE". Il s'agissait d'Adélaïde, à laquelle succéderait Victoria; son mari Guillaume IV et elle étaient de fervents admirateurs de Hummel et assistèrent à une exécution privée de l'œuvre lors du second de deux concerts spécialement organisés à l'intention de la Cour. Lors de cette première audition publique, l'œuvre était intitulée *Mon retour à LONDRES* et relevait, comme le précise son sous-titre, de ce type très apprécié de pseudo-concerto qu'est l'"Introduction et Rondeau"; comme beaucoup d'autres, elle était à la fois majestueuse et brillante.

L'introduction est, comme souvent, sombre et méditative, et se termine par une cadence (ainsi nommée, bien qu'un peu retenue à l'aune de Hummel) menant au thème du rondo, musique vive et de caractère

populaire faisant ses délices des tonalités plus modales, toutes deux mineures, à la tierce et à la sixte. Hummel avait une large expérience de ce genre de mélodie grâce à ses arrangements de chansons populaires britanniques pour l'éditeur édimbourgeois Thomson. Le refrain alterne avec un premier épisode à la dominante (ut majeur) – dans le style militaire, toujours populaire, présenté aux bois – et avec un second en la bémol majeur bâti comme un choral, mais dont la gravité est ébranlée par d'impertinentes octaves isolées au piano. Celles-ci s'épanouissent par la suite en une série de triolets couvrant tout le clavier, et il est difficile de ne pas se laisser aller au sentiment général de gaieté et de bien-être, même si l'on est conscient qu'il s'agit là d'un remplissage très compétent. Les bois se voient de nouveau confier les accords lents, revenant à la tonalité d'origine pour la dernière apparition du refrain, avec ses double trilles traditionnels avant la fanfare finale.

Concerto pour piano en la majeur

Il s'agit là d'un des deux concertos pour piano de jeunesse en la majeur de Hummel, dont le manuscrit autographe faisait partie de la collection d'une des descendantes du compositeur, Frau Maria Hummel, à Florence. Il est difficile à dater, mais le spécialiste de Hummel Joel Sachs pense qu'il remonte aux années 1790, ce qui signifie que le compositeur aurait eu entre douze et vingt-deux ans. Une comparaison avec d'autres œuvres pour piano et orchestre de la même période suggère que l'œuvre date de la fin du siècle, vers 1798, et de la fin de l'adolescence du compositeur. Ce concerto est extrêmement assuré et compétent pour quelqu'un de cet âge, et témoigne de l'influence de son principal professeur, Mozart. La forme est mozartienne, ainsi que le traitement du matériau thématique et harmonique, même si la profusion des thèmes propre au maître n'est pas aussi évidente ici. Le premier mouvement, *Allegro moderato*, débute par un thème doux et arpégé qui ne révèle pas grand-chose des intentions du compositeur et qui, pour cette raison, peut servir à la fois d'introduction et de thème principal; lors de ses différents retours, c'est un guide utile quant à la forme de l'œuvre, celle du concerto virtuose d'inspiration mozartienne qui allait plus ou moins se standardiser au début du dix-neuvième siècle. En tant que tel, c'est sans doute l'un des plus précoces de son genre sur le plan formel. Le thème est repris dans une

nuance plus forte avec une réponse en canon de la flûte et des hautbois, puis étendu avant d'être suivi du second thème principal dans la tonalité d'origine. Celui-ci, étonnamment, rappelle beaucoup le thème principal, étant lui aussi arpégé, mais les notes de passage dominent après l'introduction. Cette section en *tutti* se conclut par l'idée introductive, les vents interpolant cette fois une référence au second thème. La nature essentiellement lyrique de l'œuvre est renforcée par l'entrée en solo du piano, de nouveau arpégée, mais sur les temps faibles (elle pourrait aisément être marquée *innocente*, terme judicieusement traduit par H.C. Robbins Landon, à propos d'une autre pièce, par "pince-sans-rire"); cette entrée du piano débouche sur un thème qui est la propriété exclusive du piano, et qui est une nouvelle permutation de l'arpège qui reste à la base de cette œuvre. C'est le moment où, dans des concertos plus tardifs, l'auditeur pourrait s'attendre à un flot de mélodie ornementée, évoquant un nocturne, sous-tendu par un accompagnement régulier. L'accompagnement est bien là, mais sur le plan mélodique nous avons affaire à un Hummel vraiment très retenu, et l'ornementation elle-même s'éloigne rarement des motifs utilisés par Mozart. Le second sujet, désormais dans la tonalité de la dominante, mi, bénéficie en revanche d'un traitement sonore et harmonique au départ, même s'il retombe rapidement et est accompagné par les cordes en pizzicato. Après une virtuosité croissante et un spectaculaire double trille accompagné, la section centrale du mouvement est annoncée par une reprise *forte* de l'introduction. Dans une forme sonate régulière, cette section centrale correspondrait au développement du matériau thématique, mais, dans le concerto virtuose, ce développement tend à céder la place à une exploration des tonalités voisines et à une démonstration de virtuosité du piano. Ici, cette section est un hybride intéressant dans la mesure où elle a certes recours à la virtuosité – quoique retenue, comme je l'ai dit – mais développe aussi certains motifs du matériau thématique, principalement du second sujet. Elle s'offre aussi une entrée en matière qui deviendra un procédé favori de Hummel par la suite, et, à vrai dire, des compositeurs virtuoses en général: une modulation à la tierce par rapport à la tonalité d'origine, en l'occurrence en ut majeur. Cela introduit un changement de couleur qui semble nous faire passer dans un autre univers, et Hummel ne se montre nullement pressé de rentrer au pays. Lorsqu'il s'y décide, c'est avec le retour

attendu et modifié de l'exposition de l'œuvre, la pré-coda étant accompagnée de trilles encore plus impressionnants.

Le mouvement central est un *Adagio* en mi majeur intitulé "Romanze" (titre très occasionnellement utilisé par Mozart dans un contexte similaire), introduit par un thème tranquille aux cordes, renforcées par les bois lors de sa reprise. Lorsque le piano fait son entrée, *forte*, nous sommes en terrain beaucoup plus familier, Hummel déployant son meilleur style décorativo-cantabile, avec une mélodie fluide à la main droite et une main gauche porteuse mais discrète. Déjà grand improvisateur, Hummel donne libre cours au genre de fantaisie qui allait universellement captiver le public. Le Rondo finale, à 6/8 et introduit par le piano solo, évoque Haydn ou même le jeune Beethoven par son charme populaire et par la tentative des violons (et de la flûte) de s'affirmer en maîtres, ce qu'ils finissent par faire, mais seulement après y avoir été autorisés par le piano. Ce mouvement est en grande partie épisodique, et pas seulement parce que la forme rondo comporte de toute façon des "épisodes" officiels: que ceux-ci soient souvent clairement assignés soit à l'orchestre, soit au soliste, fait partie de son humour ou, du moins, de sa bonne humeur. Un autre exemple survient lorsque le piano solo essaie de s'approprier le matériau du premier épisode (à la dominante, mi), avec pour seul résultat que celui-ci se tarit et que l'orchestre doit donner la version "correcte", enrichie de rythmes pointés. Une fois que le piano a repris le pouvoir, cependant, il n'y a plus moyen de l'arrêter; cette fois, l'orchestre disparaît en quelques pizzicati tandis que le soliste, après une cadence, ramène, seul, le thème du rondo.

Fa dièse mineur (relatif mineur de la) est choisi pour le deuxième épisode – un épisode assez long à la fin duquel survient une altercation humoristique entre le soliste et l'orchestre qui se taquinent mutuellement avec une unique note répétée. Une fois encore, le piano remporte le droit de réintroduire le thème principal du rondo afin que l'œuvre se conclue sur le retour de la section initiale. La relative retenue de cette pièce suggère que c'est l'œuvre d'un élève, peut-être composée alors que Hummel était le disciple de Haydn; c'est assurément une réussite remarquable pour quelqu'un d'aussi jeune.

Huit variations et coda sur "O du lieber Augustin"

La présente série de variations, qui date d'environ 1803 et est donc contemporaine du célèbre Concerto pour trompette, est tout aussi impressionnante. L'utilisation de l'orchestre seul ne permet pas les distractions offertes par la pyrotechnie soliste, et la forme "thème et variations" est très maniable pour qui s'essaie à l'instrumentation. Après un signal typique de la salle de bal – une seule note, ut, à plusieurs octaves –, Hummel nous fait découvrir son thème en deux sections au hautbois, avec un accompagnement léger. Une courte transition mène à la première variation, dans laquelle la flûte solo arpège le thème avec la plupart du temps un accompagnement similaire à celui du thème, tandis que la deuxième variation introduit une contrepartie agile à l'exposé du thème par les violons. Dans la troisième variation – qui comporte de véritables variations mélodiques et pas seulement un remplissage décoratif –, la flûte et le hautbois se voient chacun confier une section du thème, et la quatrième variation fait appel à un violon solo. C'est ici que les vagues réminiscences de Haydn commencent à prendre corps. Empreint d'une inspiration générale d'essence folklorique caractéristique d'une bonne partie de la musique de Haydn, notamment celle écrite pour Londres, le mouvement lent de sa Symphonie "Roulement de timbales" (no 103 en mi bémol, que Hummel connaissait probablement) comporte aussi des solos de bois, ainsi qu'un solo spécifiquement écrit à l'intention du premier violon de l'orchestre londonien, J.P. Salomon (qui était responsable de la venue à Londres de Haydn), marqué facétieusement "Salomon solo, ma piano", et dont l'écriture est très similaire à celle de Hummel ici. La cinquième variation est "minore" et se délecte de l'association assez curieuse du piccolo et du premier basson, tandis que la variation suivante met le hautbois au premier plan. Rappelant fort, elle aussi, l'écriture orchestrale de Haydn dans le "Roulement de timbales", la septième variation se partage entre la flûte, le basson et d'habiles arpèges des cors, tandis que la dernière variation fait alterner un *tutti* sonore, au rythme pointé, avec une écriture plus douce et plus tranquille. Un passage en la bémol introduit une coda assez longue qui permet un certain développement du thème et, dans une dernière évocation de ses origines, Hummel nous donne une version accompagnée d'une basse en bourdon avant de rassembler l'orchestre pour la conclusion finale. Cette œuvre fut sans aucun doute de celles qui valurent à Hummel la commande de la musique de danse de la resplendissante Apollosaal de Vienne et de ses bals somptueux

où se pressa l'aristocratie européenne durant les années du congrès de Vienne.

© 2006 Derek Carew
Traduction: Josée Bégaud

Howard Shelley mène une brillante carrière de pianiste et de chef d'orchestre depuis ses débuts acclamés à Londres en 1971. Il se produit chaque saison avec des orchestres renommés dans les plus grandes salles de concert du monde entier. La plupart de ses activités présentes l'amènent à se produire en soliste et comme chef. Étroitement associé à la musique de Rachmaninov, il a joué et enregistré ses œuvres complètes pour piano seul, ses concertos et ses cycles de mélodies. Ses récents enregistrements de concertos pour piano de Mozart et de Hummel ont également suscité des éloges exceptionnels, tandis que plus de quatre-vingts disques témoignent de la très grande diversité de son répertoire. Il figure dans plusieurs documentaires télévisés, notamment *Mother Goose* (Ma Mère l'oye) consacré à Ravel, dans lequel il tient les rôles de présentateur, pianiste et chef. Ce film a obtenu une médaille d'or décernée par le New York Festivals Awards. Au cours de sa longue association avec les London Mozart Players, Howard Shelley a été leur chef principal invité pendant une longue période. Il a également été directeur musical et chef principal de l'Orchestre de chambre d'Uppsala en Suède. Le prince de Galles a conféré à Howard Shelley le titre de membre honoraire du Royal College of Music de Londres en 1994.

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

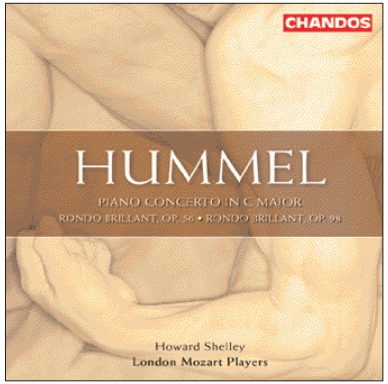
Fondé en 1949 par Harry Blech, et aujourd'hui le plus ancien orchestre de chambre d'Angleterre, cet ensemble a développé un timbre dynamique distinctif, décrit comme étant un équilibre judicieux entre authentique et moderne. Andrew Parrott est directeur musical de l'orchestre, Sir James Galway OBE chef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

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

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

CHAN 10374 BOOK.qxd 11/9/06 1:22 pm Page 34

Also available



Hummel
Piano Concerto in C major, Op. 34
Rondo brillant, Op. 56
Rondo brillant, Op. 98
CHAN 10216

Hummel
Adagio and Rondo alla polacca
Violin Concerto in G
Piano Variations, Op. 115
Potpourri, Op. 94
CHAN 10255

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 48dB 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'.

Steinway Concert Grand provided and maintained by Steinway & Sons, London

Performing edition of *L'Enchantment d'Oberon* by Stephen Hogger and Howard Shelley

Recording producer Rachel Smith
Sound engineer Jonathan Cooper
Assistant engineer Michael Common
Editor Rachel Smith
Music administrator Stephen Hogger
A & R administrator Charissa Debnam
Recording venue St Silas Church, Kentish Town, London; 27 & 28 July 2005
Front cover *Sleeping Princess* by Sir Edward Burne-Jones (1833–1898)/Sotheby's/akg-images
Back cover Photograph of Howard Shelley by Robbie Jack
Design Amy Cassidy
Booklet typeset by Dave Partridge
Booklet editor Elizabeth Long
Copyright Chandos Music Ltd (*L'Enchantement d'Oberon*), Friedrich Hofmeister Musikverlag (Piano Concerto)
℗ 2006 Chandos Records Ltd
© 2006 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HQ, England
Printed in the EU

CHAN 10374 Inlay.qxd 12/9/06 9:52 am Page 1

CHANDOS DIGITAL CHAN 10374

Printed in the EU | MCPS

LC 7038 | DDD | TT 69:41

Recorded in 24-bit/96 KHz

Johann Nepomuk Hummel (1778-1837)

1		**L'Enchantment d'Oberon, Op. 116** Fantaisie caractéristique Allegro energico – Larghetto – Allegro non troppo	17:33
		premiere recording **Le Retour à Londres, Op. 127**	14:26
2		Introduction. Largo –	3:30
3		Allegretto vivace	10:55
		Piano Concerto in A major in A-Dur • en la majeur	28:30
4	I	Allegro moderato	13:53
5	II	Romanza. Adagio	6:02
6	III	Rondo	8:33
7		**O du lieber Augustin** Eight variations and coda Allegretto un poco andante – Allegro molto	8:57
			TT 69:41

London Mozart Players
Howard Shelley piano/director

℗ 2006 Chandos Records Ltd © 2006 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

HUMMEL: PIANO CONCERTO ETC. - London Mozart Players/Shelley
CHANDOS CHAN 10374

HUMMEL: PIANO CONCERTO ETC. - London Mozart Players/Shelley
CHANDOS CHAN 10374