

A woman with long dark hair, wearing a long, flowing blue dress, stands on dark, jagged rocks by the sea. She is looking upwards and to the right, with her left hand holding a portion of her dress. The background features a vast, choppy sea under a sky filled with heavy, grey clouds. The overall mood is dramatic and ethereal.

DECCA

BRITTEN BARBER

Piano Concertos • Nocturnes

ELIZABETH JOY ROE

LONDON SYMPHONY ORCHESTRA

EMIL TABAKOV



Benjamin Britten 1913-1976

Piano Concerto, Op. 13 (Revised Version 1945)

- | | | |
|---|--|---------|
| 1 | I. Toccata. Allegro molto e con brio | [12:56] |
| 2 | II. Waltz. Allegretto | [05:04] |
| 3 | III. Impromptu. Andante lento | [08:11] |
| 4 | IV. March. Allegro moderato sempre alla marcia | [08:28] |

Samuel Barber 1910-1981

Piano Concerto, Op. 38

- | | | |
|---|-------------------------|---------|
| 5 | I. Allegro appassionato | [14:33] |
| 6 | II. Canzone. Moderato | [07:43] |
| 7 | III. Allegro molto | [06:30] |

Samuel Barber

- | | | |
|---|---|---------|
| 8 | Nocturne for Piano (Homage to John Field), Op. 33 | [04:25] |
|---|---|---------|

Benjamin Britten

- | | | |
|---|------------------------|---------|
| 9 | Night Piece (Notturmo) | [05:53] |
|---|------------------------|---------|

ELIZABETH JOY ROE piano

LONDON SYMPHONY ORCHESTRA

EMIL TABAKOV conductor



Only connect!

– E. M. Forster

This album unites my American roots with my longstanding affinity for England, as well as my fascination with the night, the idea of place, and eras past. I have lived with these two concerti for years; I associate these underplayed gems with the dynamism of inspired creativity and nascent possibility. The Nocturnes, though brief, offer an intimate glimpse into the worlds of two major figures of twentieth-century music. Benjamin Britten (1913-1976) and Samuel Barber (1910-1981) brought a singular voice to their compositions. With emotional immediacy and eloquence, each work on this album evokes milieu, mood, and memory to virtually cinematic effect, while striking resonant chords both comforting and haunting.

Upon exploring the lives and oeuvre of Britten and Barber, I uncovered an array of similarities between the two men: not only did their personal histories overlap in time, albeit on opposite sides of the Atlantic, but they also were accomplished pianists with a passion for vocal music; they channeled a shared love of poetry and literature into some of their most important compositions (which showcase a masterful treatment of libretti); their partners in life and work—Peter Pears and Gian Carlo Menotti, respectively—were eminent artists in their own right, fulfilling the role of creative muse; both had middle class upbringings and displayed a remarkable talent for composition at an early age; they attained widespread recognition and prestigious honours (including two Pulitzer Prizes for Barber and a life peerage for Britten) during their lifetimes; and the musical idiom of both composers, though eclectic and cosmopolitan, inherently bears the spiritual imprint of their native

countries. (It is also worth noting their cross-cultural connections: Britten moved to the States for a few years for political, professional, and personal reasons, while Barber, who was of English-Irish-Scottish descent, was a Europhile who had many compositions performed in the UK, including his highly successful *Dover Beach*, based on a British poem and place. Another transatlantic intersection: his Nocturne pays tribute to the Irish composer John Field.)

Both did not believe in artistic elitism and strove to stay true to their personal tastes. Britten once stated his compositional ethos in a speech given to the Aspen Institute in 1964:

“Music does not exist in a vacuum. [...] There are many dangers which hedge round the unfortunate composer: pressure groups which demand true proletarian music, snobs who demand the latest *avant-garde* tricks; critics who are already trying to document today for tomorrow, to be the first to find the correct pigeon-hole definition. These people are dangerous—not because they are necessarily of any importance in themselves, but because they make the composer, above all the young composer, self-conscious, and instead of writing his own music, music which springs naturally from his gift and personality, he may be frightened into writing pretentious nonsense or deliberate obscurity. [...] That is what we should aim at—pleasing people today as seriously as we can, and letting the future look after itself.”

Barber also followed the beat of his own drummer: “I can only say that I myself wrote always as I wished, without a tremendous desire to find the latest thing possible.” Nonetheless, they endured their fair share of criticism from avant-garde circles. The critic and composer Virgil Thomson was not a fan of either’s music, dismissing Britten’s as “safe” and Barber’s as “high middlebrow.”

Still, from a postmodern perspective, Britten and Barber were originals whose subtle experimentation and innovative treatments of traditional tonality seemed to foretell the non-systematic, genre-blurring styles heard in the new music of our time. Britten, in particular, had the kind of prolific versatility today’s composers emulate: his catalogue includes scores for film, theatre, and radio, as well as music with an overtly educative purpose (such as *The Young Person’s*

Guide to the Orchestra). In the realms of artistic entrepreneurship and advocacy, they were ahead of the curve. Britten founded the world-renowned Aldeburgh Festival, and Barber served as president of the International Music Council of UNESCO; both were committed to the education and support of young artists. Without a doubt their legacies have stood the test of time; their music ranks among the most popular, influential, and performed works of the twentieth-century repertory (Barber's cathartic *Adagio for Strings* instantly springs to mind, and the international concert scene was recently rife with Britten centennial tributes).

The music of both Britten and Barber shaped my artistic development at pivotal points in my life, introducing me to illuminating new soundscapes and techniques, and inspiring me to approach my music-making with greater boldness and honesty. Most significantly, their creations continue to shed light on the vagaries and virtues of humanity—its humour and tragedy, struggles and aspirations, banality and reverence.

Britten: Piano Concerto, Op. 13

*Look, stranger, at this island now
The leaping light for your delight discovers,
Stand stable here
And silent be,
That through the channels of the ear
May wander like a river
The swaying sound of the sea.*

— W. H. Auden, "On This Island"

I learned Britten's Piano Concerto as a graduate student at Juilliard. (In fact, I made my New York concerto debut with this work, as soloist with the Juilliard Orchestra conducted by Maestro James Conlon at Lincoln Center's Alice Tully Hall.) It immediately resonated with me; I thrilled to its energy and originality. The rigorous, sharply etched figurations felt enlivening to play, and the slow movement captivated my imagination—I could envision the fog encroaching upon the East Anglian

coast, the chill darkness and stark beauty of the seaside landscape a manifestation of inner desolation.

Incidentally, Britten's music is permeated by the theme of man as outcast (in his words, "a subject very close to my heart—the struggle of the individual against the masses"). One of my first, and most visceral, experiences of his music was a viewing of *Peter Grimes* at the Metropolitan Opera in New York. I was mesmerised by the potency of the music, and the bleak narrative seemed to hint at the oppression Britten experienced in his own life. He lived with his lover Peter Pears as openly as was conceivable during an era when homosexuality was considered a crime; he was also a pacifist when such a stance was unpopular. His courage and iconoclasm are triumphantly evident in the Piano Concerto Opus 13, a work of unusual ambition and verve.

The concerto, though virtuosic, is much more than an empty showpiece; its flashes of irony, and clever interplay between piano and orchestra, reveal keen artistic instincts. Britten was only 24 but already considered a prodigious talent when he composed this work. At the end of 1937—a momentous year for the composer, marked by the devastating loss of his mother and the fortuitous advent of Peter Pears—he received the green light to move forward with an exciting project: a BBC commission for a piano concerto to be performed during the following season of Promenade Concerts (otherwise known as "The Proms"). Britten described his new composition, dedicated to his friend and fellow composer Lennox Berkeley, as "simple and direct in form ... not by any means a Symphony with pianoforte but rather a bravura Concerto with orchestral accompaniment." On 18 August 1938, the piece received its premiere at the Queen's Hall in London, featuring Britten as soloist with the BBC Symphony Orchestra conducted by Sir Henry Wood. It received an enthusiastic ovation from the audience, but the critical reception was mixed. Perhaps due to the latter, Britten revised the work in 1945, replacing the original slow movement ("Recitative and Aria") with an "Impromptu."

The opening movement, bursting with irresistible exuberance and drive, symbolically announces a fresh personal and creative start for the young Britten. Reminiscent of Prokofiev or Shostakovich texturally and attitudinally, it features the piano and orchestra in a lively, intensely rhythmic dialogue, hurtling toward a striking, *glissando*-laden, and at times impressionistic cadenza that

traverses the full range of the keyboard. As the concerto proceeds, it becomes increasingly unconventional. The quirky second movement is no ordinary waltz; its initial suavity veers into sinister and sardonic territory. This complex take on the Viennese waltz may reflect Britten's dismay and bitterness towards the political situation in Europe, with the Nazi *Anschluss* occurring in March of 1938. The third movement is an Impromptu centered on a mournful, modal theme played by the soloist, followed by a series of variations. Atmospheric and expansive, the movement grows to a sonorous climax (perhaps the emotional peak of the entire concerto) before ultimately fading away, as if merely a dream. Out of the ether emerges the finale, a March; its militaristic bombast and evocative orchestration call back to mind the anxious state of a world on the eve of war. Contrary to Britten's initial description of the work, the finale leaves an especially symphonic impression, and as a whole, the concerto's glittering surface belies an intriguing, portentous subtext; it is certainly more fraught with symbolism and psychology than it may appear.

Additionally, this early masterwork reveals a young composer in the process of distilling his vision to its truest essence. As Britten himself once stated: "Music for me is clarification; I try to clarify, to refine, to sensitize ... My technique is to tear all the waste away; to achieve perfect clarity of expression, that is my aim."

Barber: Piano Concerto, Op. 38

*Only, from the long line of spray
Where the sea meets the moon-blanch'd land,
Listen! you hear the grating roar
Of pebbles which the waves draw back, and fling,
At their return, up the high strand,
Begin, and cease, and then again begin,
With tremulous cadence slow, and bring
The eternal note of sadness in.*

— Matthew Arnold, "Dover Beach"

I first encountered the music of Barber in high school. The Fugue (from his piano sonata) was one of my recital and audition staples; I always felt intrepid while performing its thorny lines of counterpoint, which cross and diverge in an aggressive yet exhilarating dance. I learned his concerto a few years later as a college student at Juilliard; it was poignant to work on this piece at the same school where the concerto's dedicatee, the superb American pianist John Browning, once studied and taught. Juilliard comprises a vital cornerstone—physically and spiritually—of Lincoln Center, the world-class performing arts complex that was built in the 1960s, signaling the renewal of New York's Upper West Side (once the rough ghetto of *West Side Story* lore and now one of the most upscale neighbourhoods worldwide). As a Juilliard student, I would stroll across the hallowed grounds of Lincoln Center, gazing upon the Chagall murals hanging in the lobby of the Metropolitan Opera House as well as the imposing architectural lines of the David H. Koch Theater (home of the New York City Ballet) and Avery Fisher Hall (home of the New York Philharmonic). Incidentally, it was at the latter venue (formerly known as Philharmonic Hall) that Browning gave the premiere of the concerto, for the grand opening of Lincoln Center in 1962. To this day Barber's concerto reminds me of these bastions of culture as well as the exaltation of rebirth. As fate would have it, I was invited to replace Browning in subscription performances of this masterwork with the Delaware Symphony when he passed away in 2003; I was deeply honoured to pay my respects to an icon of American pianism in his signature piece.

The Piano Concerto Opus 38 may arguably be the preeminent American piano concerto *and* Barber's *pièce de résistance*. It was commissioned in 1959 by the music-publishing firm G. Schirmer, Inc., for the occasion of the company's centenary. Barber began composing the concerto in 1960, moulding the work to fit Browning's pianistic style and vast technical capabilities. Although Barber completed the first two movements that year, he did not finish the final movement until roughly two weeks before the world premiere performance (on 24 September 1962). Browning divulged that the initial version of the finale was impossible to execute at full tempo; when the legendary Vladimir Horowitz—for whom Barber wrote his Piano Sonata—also deemed it unplayable, Barber reworked the piano part to make it more manageable (though, to be sure, it remains a finger-twister!). Despite the last-minute commotion, Browning, the Boston Symphony Orchestra, and conductor Erich Leinsdorf did the piece justice; the premiere was a triumph, and the work eventually earned Barber the 1963 Pulitzer Prize and the 1964 Music Critic Circles Award.

In his program notes for the work, Barber writes:

"The Concerto begins with a solo for piano in recitative style in which three themes or figures are announced, the first declamatory, the second and third rhythmic. The orchestra interrupts, *più mosso*, to sing the impassioned main theme, not before stated. All this material is now embroidered more quietly and occasionally whimsically by piano and orchestra until the tempo slackens (*doppio meno mosso*) and the oboe introduces a second lyric section. A development along symphonic lines leads to a cadenza for the soloist, and a recapitulation with fortissimo ending."

"The second movement (Canzone) is song-like in character, the flute being principal soloist. The piano enters with the same material, which is subsequently sung by muted strings to the accompaniment of piano figurations."

"The last movement (Allegro molto in 5/8), after several fortissimo repeated chords by the orchestra, plunges headlong into an ostinato bass figure for piano, over which several themes are tossed. There are two contrasting sections (one *un pochettino meno*, for clarinet solo, and one for three flutes, muted trombones and harp, *con grazia*) where the fast tempo relents; but the ostinato figure keeps insistently reappearing, mostly by the piano protagonist, and the 5/8 meter is never changed."

The concerto, though essentially modern and American, also feels neo-Romantic in scope, structure, and temperament. The composer John Corigliano accurately described Barber's compositional language as "an alternation between post-Straussian chromaticism and often diatonic typical American simplicity." From the very start, the soloist is placed at the forefront and takes on a heroic role throughout (especially in the ferocious first movement cadenza). The opening movement is hefty and maximal, alternating between high intensity and tender lyricism; the

juxtaposition of these diametrical forces gives the music its drama and frisson. The central movement, Canzone, reveals Barber's intuitive flair for the melodic. [The main theme originally appeared in an Elegy he composed for flute and piano in 1959; unsurprisingly the flute is given a prominent role in the reworked version.] The pianist and orchestra play off one another in a duet of voluptuous beauty, while flecks of dissonance add to the yearning melancholy. The hovering conclusion of the Canzone leads directly into a fast and furious finale, driven by a relentless ostinato in 5/8 meter; the rhythmic asymmetry gives the movement a jagged, amorphous, and practically jazzy quality. Throughout the soloist and orchestra are locked in a battle of wills, and even ancillary gestures teem with an excitement bordering on the demonic.

This work reveals a composer at the height of his powers and remains one of the most epic concerti in the piano repertoire. Most importantly, it illustrates Barber's devotion to emotional vulnerability and truth: "When I write an abstract piano sonata or concerto, I write what I feel. I believe this takes a certain courage."

Barber: Nocturne (Homage to John Field), Op. 33

Britten: Night-Piece (Notturmo)

*When all things repose, do you alone
Awake to hear the sweet harps play
To Love before him on his way,
And the night wind answering in antiphon
Till night is overgone?*

—James Joyce, "At That Hour"

As a postscript to these mammoth concerti, here is a little night music: the only nocturnes Barber and Britten wrote for solo piano. These nocturnes aptly represent the distinctive style of each composer, resulting in radically different portraits of the night.

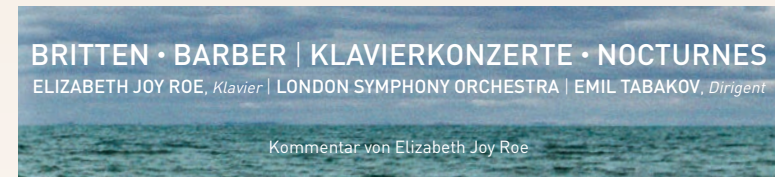
Composed in 1959, just prior to the creation of his piano concerto, Barber's Nocturne is the more traditional of the two. He pays direct homage to the Irish composer John Field, the inventor of the nocturne and a source of inspiration to Frédéric Chopin (whose nocturnes would become paragons of the genre). One can easily detect the influence of both Field and Chopin in the flowing harmonic accompaniment of Barber's Nocturne, but the chromatic melody, built upon a twelve-note row, is thoroughly his own. Sumptuous and nostalgic, the piece slowly but inexorably builds to a fervent climax before expiring into oblivion, much like the passions of a nocturnal tryst (or the reminiscence of one).

Britten composed his Notturmo in 1963 as a test piece for the first Leeds International Piano Competition. Less sentimental but possibly more evocative than Barber's, this nocturne echoes the music of Béla Bartók and Olivier Messiaen with its idiosyncratic gestures and nightingale chirps disrupting the quasi-minimalist landscape. Some nocturnal scene or impression—perhaps conveying the journey from wakefulness to slumber, or the mysterious abstraction of dreams—crystallises in Britten's nuanced handiwork.

.....

This music may evoke a moment in history, a place on earth, a familiar or foreign sound, a cherished memory, an inspired idea, and more. Or it might carry you to a realm of timelessness and wonder, beyond thought and description, where the profoundly humane converges with the transcendent.

© 2014 Elizabeth Joy Roe. All rights reserved.



Beziehungen knüpfen!

[E. M. Forster]

Dieses Album verbindet meine amerikanische Herkunft und meine schon lange bestehende Affinität zu England mit meiner Faszination für die Nacht, für geschichtsträchtige Orte und für längst vergangene Zeiten. Ich lebe seit vielen Jahren mit diesen beiden Konzerten, und diese viel zu selten gespielten Juwelen der Violinliteratur stehen für mich für die dynamische Kraft schöpferischer Inspiration und sich entfaltender Möglichkeiten. Die Nocturnes, so kurz sie sind, geben einen tiefen Einblick in die Welt zweier herausragender Figuren der Musik des 20. Jahrhunderts. Ein unverwechselbarer Ton prägt die Werke von Benjamin Britten (1913–1976) und Samuel Barber (1910–1981). Mit beredtem, unmittelbarem Ausdruck führt jedes der hier eingespielten Werke mit fast filmischer Präzision Zusammenhänge, Stimmungen und Erinnerungen vor Augen und lässt dabei etwas in der Seele des Hörers anklingen, das tröstlich und zugleich wehmütig scheint.

Als ich mich mit Leben und Werk dieser beiden Komponisten beschäftigte, stieß ich auf eine Reihe von Parallelen zwischen ihnen. Sie lebten nicht nur ungefähr zur selben Zeit – wenn auch auf verschiedenen Seiten des Atlantiks –, sondern waren auch beide versierte Pianisten und begeisterten sich für Vokalmusik; ihre Liebe zur Literatur und speziell zur Lyrik schlug sich in einigen ihrer bedeutendsten Kompositionen nieder (die allesamt einen meisterhaften Umgang mit der jeweiligen Textvorlage dokumentieren); ihre Partner im Leben und in der Arbeit – Peter Pears bzw. Gian Carlo Menotti – waren selbst namhafte Künstler und regten sie zu zahlreichen Werken

an; beide entstammten der Mittelschicht und ließen bereits in früher Jugend ein bemerkenswertes kompositorisches Talent erkennen; schon zu Lebzeiten erlangten sie in weiten Kreisen Anerkennung und wurden mit hohen Auszeichnungen bedacht (Barber erhielt zweimal den Pulitzer-Preis, Britten wurde in den Adelsstand erhoben); und ihr musikalisches Idiom, obschon eklektisch und universell, erweist sich doch als dem Geist ihres jeweiligen Heimatlandes verpflichtet. (Man beachte auch ihre Verbindungen zur Kultur des jeweils anderen: Britten lebte aus politischen, beruflichen und persönlichen Gründen einige Jahre lang in den USA; Barber, als Spross englisch-irisch-schottischer Vorfahren, orientierte sich stark nach Europa und ließ viele seiner Werke in Großbritannien aufführen, darunter das äußerst erfolgreiche *Dover Beach*, das auf einem englischen Gedicht basiert und von einem Ort in England inspiriert wurde). Eine weiterer Brückenschlag über den Atlantik hinweg: Barbers Nocturne ist eine Hommage an den irischen Komponisten John Field.

Beiden lag ein künstlerisch elitäres Denken fern, und jeder versuchte, den eigenen Leitlinien treu zu bleiben. Britten formulierte sein kompositorisches Credo in einer Rede, die er 1964 am Aspen Institute hielt:

»Musik existiert nicht im luftleeren Raum. [...] Viele Gefahren lauern auf den unglücklichen Komponisten: Interessengruppen, die eine echt proletarische Musik fordern; Snobs, die nach den neuesten avantgardistischen Kunststückchen verlangen; Kritiker, die den heutigen Stand schon für morgen dokumentieren wollen, um bei der korrekten Einteilung in Schubladen die Ersten zu sein. All diese Leute sind gefährlich – gar nicht so sehr, weil sie *per se* eine Bedeutung hätten, sondern weil sie das Selbstvertrauen des Komponisten, und vor allem das des jungen Komponisten, so weit untergraben, dass er statt einer ihm gemäßen Musik, die ganz von selbst seiner Begabung und seiner Natur entspringt, aus lauter Angst irgendeinen präventösen Quatsch oder etwas absichtlich Unverständliches schreibt. [...] Wir sollten uns also ernsthaft darum bemühen, unsere Zeitgenossen zu erfreuen, und die Zukunft sich selbst überlassen.«

Auch Barber versuchte, seiner inneren Stimme zu folgen: »Ich kann nur feststellen, dass ich so komponiert habe, wie ich es schon immer für richtig hielt – ohne den Ehrgeiz, ewig brandaktuell zu sein.«

Gleichwohl blieb sie nicht von Kritik seitens der Avantgarde verschont. Dem Kritiker und Komponist Virgil Thomson etwa missfiel ihre Musik; er tat Britten als »bequem« ab und nannte Barber einen »Otto Normalverbraucher mit Anspruch«.

Von der Postmoderne aus gesehen, weist die Musik von Britten und Barber dennoch originelle Züge auf. Das unterschwellig Experimentelle ihrer Musik und ihr neuartiger Umgang mit traditioneller Tonalität nahmen, so scheint es, die regellosen, alle Gattungsgrenzen verwischenden Stile der Neuen Musik unserer Zeit vorweg. Gerade Britten war von genau jener nimmermüden Flexibilität, die so viele heutige Komponisten anstreben. Sein Werkverzeichnis enthält Musik für Film, Theater und Rundfunk ebenso wie Stücke mit eindeutig pädagogischer Absicht (beispielsweise *The Young Person's Guide to the Orchestra*). Und wenn es um künstlerisches Unternehmertum und das Eintreten für andere ging, hatten sie beide durchaus die Nase vorn. Britten gründete das weltbekannte Aldeburgh Festival und Barber war Vorsitzender des Internationalen Musikrates der UNESCO; beide widmeten sich intensiv der Ausbildung und Unterstützung junger Künstler. Zweifellos hat sich ihr Vermächtnis als lebensfähig erwiesen: Ihre Werke gehören zu den beliebtesten, wirkungsstärksten und meistgespielten Stücken im Repertoire des 20. Jahrhunderts (man denkt sogleich an Barbers emotionsgeladenes *Adagio for Strings*, und im internationalen Konzertleben häuften in letzter Zeit die Gedenkveranstaltungen zu Brittens 100. Geburtstag).

Die Musik von Britten und Barber hat meine künstlerische Entwicklung an entscheidenden Punkten meines Lebens geprägt, mir neue Klangwelten und Techniken eröffnet und mich in meinem künstlerischen Tun zu einem kühneren, ehrlicheren Ansatz ermutigt. Was am wichtigsten ist: Ihre Werke werfen noch immer ein bezeichnendes Licht auf die Irrungen und Tugenden der Menschheit – ihren Humor und ihre Tragik, ihr Ringen und ihre Hoffnungen, ihre Banalität und ihre Erhabenheit.

Britten: Klavierkonzert op. 13

*Steh ruhig da
und sei ganz still,
damit die Kanälchen deines Obres
stromesgleich durchwandern mag
der wiegend' Klang des Meeres.*

W. H. Auden, »Auf dieser Insel« (deutsch von Werner Richter)

Ich erarbeitete mir Britten's Klavierkonzert während meines Aufbaustudiums an der Juilliard School. Sofort brachte es etwas in mir zum Klingen; ich fand seine Energie und seine Originalität höchst anregend. Wenn ich seine kraftvollen, scharf profilierten Figurationen spielte, fühlte ich mich ungeheuer lebendig, und der langsame Satz fesselte meine Fantasie – vor meinem geistigen Auge sah ich, wie Nebel die Küste von East Anglia einhüllt, und die kühle Dunkelheit und herbe Schönheit der Landschaft am Meer erschienen mir wie der Ausdruck innerer Leere.

Nicht von ungefähr zieht sich durch Britten's Musik das Motiv des Menschen als Ausgestoßener (in seinen Worten »ein Thema, das mir sehr am Herzen liegt – der Kampf des Individuums gegen die Masse«). Eine meiner ersten und prägendsten Begegnungen mit seiner Musik war eine Vorstellung von *Peter Grimes* in der Metropolitan Opera in New York. Ich war wie gebannt von der Kraft seiner Musik, und die düstere Geschichte kam mir vor wie ein Widerhall des gesellschaftlichen Drucks, den Britten in seinem Leben selbst erfahren haben mochte. Er und sein Freund Peter Pears führten ihre Beziehung vor den Augen der Öffentlichkeit so unverstellt, wie es in einer Zeit, in der Homosexualität noch als Straftat galt, überhaupt möglich war. Zudem war Britten bekennender Pazifist, worüber man damals die Nase rümpfte. Sein Mut und sein Aufbegehren trugen im Klavierkonzert op. 13, einem ungewöhnlich ehrgeizigen, rasanten Werk, einen strahlenden Sieg davon.

Das Konzert ist, bei aller Virtuosität, frei von Effekthascherei. In immer wieder aufblitzender Ironie und ausgefeiltem Wechselspiel zwischen Klavier und Orchester offenbart sich ein scharfer

künstlerischer Gestaltungssinn. Britten war erst 24 Jahre alt, als er dieses Stück schrieb, wurde aber bereits als sensationelles Talent gehandelt. Ende 1937 – in jenem äußerst ereignisreichen Jahr hatte er den Verlust seiner Mutter zu beklagen und war durch einen glücklichen Zufall Peter Pears begegnet – erhielt er grünes Licht für die Weiterarbeit an einem spannenden Projekt: dem Auftrag der BBC für ein Klavierkonzert, das in der folgenden Spielzeit im Rahmen der Promenade Concerts (auch als »Proms« bekannt) aufgeführt werden sollte. Britten beschrieb sein neues Werk, das er seinem Freund und Komponisten-Kollegen Lennox Berkeley widmete, als »formal einfach und geradlinig [...] beileibe keine Symphonie mit Klavier, sondern ein virtuosos Konzert mit Orchesterbegleitung«. Bei der Uraufführung am 18. August 1938 in der Londoner Queen's Hall spielte Britten als Solist gemeinsam mit dem BBC Symphony Orchestra unter der Leitung von Sir Henry Wood. Das Publikum war begeistert, die Reaktion der Kritiker indessen gemischt. Vielleicht war dies der Grund, weswegen Britten das Stück 1945 umarbeitete und den ursprünglichen langsamen Satz (»Recitative and Aria«) durch ein »Impromptu« ersetzte.

Der Kopfsatz, gleichsam die symbolische Ankündigung von Britten's persönlichem wie künstlerischem Neuanfang, birst fast vor mitreißendem Überschwang. Von Struktur und Charakter her erinnert der Satz an Prokofjew oder Schostakowitsch. Klavier und Orchester führen einen lebhaften, rhythmisch prägnanten Dialog und stürmen voran, einer eindrucksvollen, stellenweise impressionistischen Kadenz voller Glissandi entgegen, die den gesamten Umfang der Klaviatur ausschöpft. Der etwas verschrobene zweite Satz ist kein gewöhnlicher Walzer; seine anfängliche Liebesswürdigkeit verkehrt sich bald in Düsternis und bittere Ironie. Diese komplexe Walzer-Parodie spiegelt möglicherweise Britten's Bestürzung und Verbitterung angesichts der gesamteuropäischen Situation nach dem »Anschluss« Österreichs im März 1938 wider. Der dritte Satz, Impromptu, präsentiert ein klagendes kirchentonales Thema des Soloinstruments, dem einige Variationen folgen. Der atmosphärisch dichte, weitläufige Satz steigert sich zu einer volltönenden Klimax (hier liegt vielleicht der emotionale Höhepunkt des Konzerts), bevor die Musik wieder abebbt, als sei alles nur ein Traum gewesen. Wie aus dem Nichts nimmt das Finale Gestalt an, ein Marsch. Sein militärischer Pomp und die suggestive Orchestrierung lassen an die Angst einer Welt am Vorabend des Krieges denken. Im Gegensatz zu Britten's eingangs zitierter Beschreibung des Stücks wirkt das Finale ausgesprochen symphonisch; unter der glitzernden Oberfläche des Konzerts schimmert allenthalben ein faszinierender, bedeutungsschwerer Subtext durch –

sicherlich ist hier mehr an Symbolik und Psychologie im Spiel, als es anfangs scheint.

Unabhängig davon wird hinter diesem frühen Meisterwerk ein junger Komponist erkennbar, der seine Vorstellungen bis zur letzten Konsequenz ausformuliert. Wie Britten selbst es einmal ausdrückte: »Musik bedeutet Klärung für mich; ich versuche, klar zu stellen, zu verfeinern, zu sensibilisieren [...] Meine Technik besteht darin, alles Überflüssige zu entfernen; vollkommene Klarheit des Ausdrucks zu erzielen – danach strebe ich.«

Barber: Klavierkonzert op. 38

*Nur dort, wo in dem langen Schaumstrich sucht
die See das mondgebleichte Land –
hör zu! – dort tönt das reibende Geräusch
der Kiesel, rückgesaugt von Wellen, die verrinnen
und wiederkehren, geschleudert an den Strand
beginnen, fliehn und wiederum beginnen:
Im langen Rhythmus, breit und bebend bringen
sie ew'ge Trauertöne in das Land.*

Matthew Arnold, »Am Strand von Dover« (deutsch von Peter Duyster)

Barbers Musik lernte ich an der Highschool kennen. Die Fuge aus seiner Klaviersonate war fester Bestandteil meiner Konzert- und Bewerbungsstücke; ich fand es immer heikel, ihre widerborstigen kontrapunktischen Stimmen zu spielen, die sich kreuzen und dann, wie in einem spannungsvollen, aber berausenden Tanz, wieder auseinanderstreben. Einige Jahre später, während meiner Zeit an der Juilliard School, studierte ich das Konzert ein; es hatte etwas Wehmütiges, mir dieses Stück an selben Institut zu erarbeiten, an dem der Widmungsträger, der herausragende amerikanische Pianist John Browning, einst studiert und unterrichtet hatte. Juilliard ist, im wörtlichen wie im übertragenen Sinne, ein wichtiger Eckpfeiler des Lincoln Center. Dieses in aller Welt renommierte Kulturzentrum wurde in den 1960er-Jahren gebaut, um ein Zeichen für die Aufwertung der New Yorker Upper West Side zu setzen (einst ein heruntergekommenes Ghetto und Schauplatz der *West*

Side Story, ist sie mittlerweile zu einem der teuersten Wohnviertel der Welt avanciert). Als Juilliard-Studentin flanierte ich oft über den heiligen Boden des Lincoln Center. Ich betrachtete die Wandbilder von Chagall im Foyer der Metropolitan Opera und die imposanten Konturen des H. Koch Theater, wo das New York City Ballet beheimatet ist, und der Avery Fisher Hall, des früher als »Philharmonic Hall« bekannten Sitzes des New York Philharmonic Orchestra – wo übrigens Browning 1962, bei der großen Eröffnung des Lincoln Center, die Uraufführung des Klavierkonzerts spielte. Bis heute erinnert mich Barbers Konzert an diese Bastionen der Kultur und das Hochgefühl eines Neuanfangs. Das Schicksal wollte es, dass man mich nach Brownings Tod im Jahre 2003 bat, statt seiner das Barber-Konzert mit dem Delaware Symphony Orchestra zu spielen; ich empfand es als große Auszeichnung, dem Grandseigneur des amerikanischen Klavierspiels mit jenem Stück die Ehre zu erweisen, das so etwas wie sein Aushängeschild war.

Barbers Opus 38 ist ohne Frage das prominenteste aller amerikanischen Klavierkonzerte und zugleich Barbers *pièce de résistance*. Es wurde 1959 vom Musikverlag G. Schirmer aus Anlass von dessen 100-jährigem Bestehen in Auftrag gegeben. Barber begann 1960 mit der Arbeit an dem Stück und schnitt es genau auf den Klavierstil und das immense technische Können von Browning zu. Die ersten beiden Sätze stellte er noch im selben Jahr fertig; den letzten Satz jedoch vollendete Barber erst rund zwei Wochen vor der Uraufführung (am 24. September 1962). Browning ließ verlauten, dass die Originalfassung des Finales im geforderten Tempo unmöglich zu spielen sei; als der legendäre Vladimir Horowitz – für den Barber seine Klaviersonate schrieb – den Satz gleichfalls für unspielbar erklärte, arbeitete Barber die Klavierstimme um und erleichterte die Spielbarkeit ein wenig (freilich kann man sich daran noch immer die Finger brechen). Trotz aller Hektik bis zur letzten Minute wurden Browning, das Boston Symphony Orchestra und der Dirigent Erich Leinsdorf dem Stück vollauf gerecht; die Uraufführung war ein Triumph, und schließlich brachte das Stück Barber 1963 den Pulitzer-Preis und 1964 den Music Critic Circles Award ein.

Im Programmheft beschreibt Barber das Stück wie folgt:

»Das Konzert beginnt mit einem rezitativischen Klaviersolo, in dem drei Themen, drei musikalische Einfälle vorgestellt werden: der erste

deklamatorisch geprägt, die anderen beiden rhythmisch. Das Orchester unterbricht, *più mosso*, und stimmt das vorher noch nicht erklangene, leidenschaftliche Hauptthema an. All dieses Material wird nun, etwas stiller und stellenweise ironisch gebrochen, von Klavier und Orchester ausgeschmückt, bis das Tempo wieder nachgibt (*doppio meno mosso*) und die Oboe einen zweiten, lyrischeren Abschnitt eröffnet. Eine quasi symphonische Durchführung führt zur Solokadenz und schließlich zu einer Reprise, die im Fortissimo schließt.«

»Der zweite Satz (Canzone) ist von sanglichem Charakter, wobei die Flöte als wichtigstes Soloinstrument fungiert. Das Klavier setzt mit dem thematischen Material ein, das die Streicher später *con sordino*, gleichsam singend, zu den begleitenden Klavierfigurationen hören lassen.«

»Der letzte Satz (ein Allegro molto im 5/8-Takt) stürzt sich nach einigen Fortissimo-Akkorden des Orchesters kopfüber in eine ostinate Bassfigur des Klaviers, über der mit verschiedenen Themen jongliert wird. Es gibt zwei kontrastierende Abschnitte, der eine *un pochettino meno* für Klarinette solo, der andere für drei Flöten, gestopfte Posaunen und Harfe, *con grazia*. In ihnen verlangsamt sich das Tempo; die Ostinato-Figur jedoch kehrt, meistens im Klavier, ständig wieder, und die Taktart 5/8 wird konsequent durchgehalten.«

Das Konzert ist vom Charakter her modern und amerikanisch, wirkt hinsichtlich Umfang, Form und Stimmung aber auch neo-romantisch. Der Komponist John Corigliano schrieb einmal sehr treffend, Barbers Tonsprache bewege sich »zwischen post-Straussischem Chromatismus und einer oft diatonischen, typisch amerikanischen Einfachheit«. Das Soloinstrument steht von Anfang an im Vordergrund und leistet unentwegt Heldenhaftes (besonders in der furiosen Kadenz des ersten Satzes). Der Kopfsatz hat es in sich und geht bis an die Grenzen des Ausdrucks, indem er zwischen Höchstspannung und zartem Lyrismus hin- und herwechselt; das Nebeneinander dieser extremen Gegensätze erfüllt die Musik mit Dramatik und Nervenkitzel. Der Mittelsatz, Canzone,

lässt Barbers instinkthafes Gespür für Melodik erkennen. (Das Hauptthema komponierte er bereits für seine *Elegy* für Flöte und Klavier von 1959; daher überrascht es nicht, dass die Flöte hier eine tragende Rolle spielt.) Zwischen Klavier und Orchester entspinnt sich ein Dialog von sinnlicher Schönheit; funkelnde Dissonanzen verstärken die sehnsuchtsvoll-melancholische Stimmung. Der schwebende Schluss der Canzone leitet direkt zum schnellen, fulminanten Finale über, das von einem ruhelosen Ostinato im 5/8-Takt vorangetrieben wird; die asymmetrische Taktart verleiht dem Satz etwas Ungeschliffenes, Ungreifbares und eigentlich Jazziges.

Dieses Stück zeigt einen Komponisten auf der Höhe seiner Schaffenskraft und ist nach wie vor eines der gehaltvollsten Klavierkonzerte im Repertoire. Vor allem aber dokumentiert es Barbers Bekenntnis zu emotionaler Offenheit und Wahrhaftigkeit: »Wenn ich etwas Abstraktes schreibe, eine Klaviersonate oder ein Konzert, schreibe ich auf, was ich fühle. Ich denke, dazu gehört ein gewisser Mut.«

Barber: Nocturne (Homage to John Field) op. 33

Britten: Night-Piece (Notturmo)

*Da alles in Schlummer noch,
wachst du schon,
Zu hören der süßen Harfen Spiel
Vor der Liebe auf ihrem Weg zum Ziel
Und des Nachtwinds flüsternde Antiphon,
Bis der Nacht Überwindung ihr Lohn?*

James Joyce, »Zu der Stunde« (deutsch von Hans Wollschläger)

Wie ein Postskriptum folgen diesen riesenhaften Konzerten als kleine Nachtmusik die einzigen Nocturnes, die Barber und Britten für Klavier zu zwei Händen geschrieben haben. Die stilistischen Eigenarten der beiden Komponisten, die zu fundamental verschiedenen Bildern der Nacht führen, zeigen sich in diesen Nocturnes besonders deutlich.

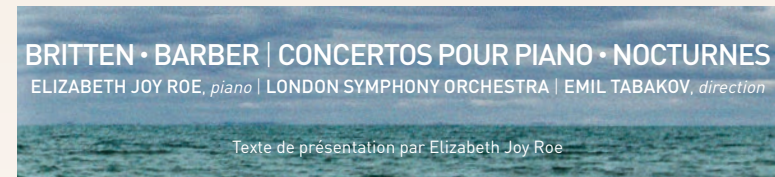
Barbers Nocturne, entstanden 1959 quasi im Vorfeld des Klavierkonzerts, ist das traditionellere der beiden Stücke. Barber verbeugt sich ausdrücklich vor dem irischen Komponisten John Field, der als Erfinder des Nocturnes gilt und zum Vorbild für Chopin wurde (dessen Nocturnes als Inbegriff der Gattung gelten). Unschwer ist der Einfluss von Field und Chopin in den fließenden Arpeggien der Begleitung von Barbers Nocturne erkennbar, aber die auf einer Zwölftonreihe basierende Melodie ist ohne Vorbild. In vollen, wehmütigen Klängen baut sich das Stück allmählich, aber unaufhaltsam zu einem leidenschaftlichen Höhepunkt auf, bevor es sich im Nichts verliert – ganz ähnlich der Leidenschaft eines nächtlichen Stelldicheins (oder wie die Erinnerung daran).

Britten schrieb sein Notturmo 1963 als Pflichtstück für den ersten Internationalen Klavierwettbewerb in Leeds. Es gibt sich weniger gefühlvoll, aber vielleicht noch suggestiver als das von Barber und lässt mit kleinen Irritationen und dem Zwitschern der Nachtigall, die die quasi minimalistische Klangwelt stören, an Werke von Béla Bartók und Olivier Messiaen denken. Ein Gefühl oder ein Eindruck des Nächtlichen – vielleicht soll der Übergang vom Wachen zum Schlafen dargestellt werden oder die geheimnisvolle Entrücktheit des Traums – materialisiert sich in Britdens differenzierter Satztechnik.

.....

Vielleicht ruft diese Musik einen vergangenen Augenblick zurück, einen Ort irgendwo auf der Welt, einen vertrauten oder einen fremden Klang, etwas, an das man sich gern erinnert, einen anregenden Gedanken und noch mehr ... Vielleicht lässt man sich von ihr aber auch in ein Reich der Zeitlosigkeit und der Wunder entführen, wo, jenseits alles Erklärbaren und Beschreibbaren, das zutiefst Menschliche und das Transzendente eins werden.

© 2014 Elizabeth Joy Roe. Alle Rechte vorbehalten
Übersetzung: Stefan Lerche



Relier suffit !

– E. M. Forster

Cet album unit mes racines américaines à mes affinités de longue date pour l'Angleterre, ainsi qu'à ma fascination pour la nuit, pour la notion de lieu et pour les époques passées. Je vis avec ces deux concertos depuis des années ; j'associe ces joyaux trop peu joués au dynamisme d'une créativité inspirée et de possibilités naissantes. Les Nocturnes, bien que brefs, offrent un aperçu intime de l'univers de deux grandes figures de la musique du xx^e siècle. Benjamin Britten (1913–1976) et Samuel Barber (1910–1981) ont apporté une voix singulière à leurs compositions. Avec éloquence et une immédiateté émotionnelle, chaque œuvre de cet album recrée de manière presque cinématographique des milieux, des ambiances et des souvenirs, tout en éveillant en l'auditeur des échos à la fois réconfortants et envoûtants.

En explorant la vie et l'œuvre de Britten et de Barber, j'ai découvert de multiples similarités entre les deux hommes : non seulement leur histoire personnelle se chevauche dans le temps, même s'ils vécurent chacun d'un côté de l'Atlantique, mais ils furent l'un et l'autre des pianistes accomplis passionnés par la musique vocale ; ils tirèrent de leur commun amour pour la poésie et la littérature quelques-unes de leurs compositions les plus importantes (qui brillent par un traitement magistral du livret) ; chacun eut pour compagnon de vie et de travail un artiste éminent qui lui servit de muse – Peter Pears pour Britten, Gian Carlo Menotti pour Barber ; l'un comme l'autre, ils furent éduqués dans une famille de classe moyenne et manifestèrent très tôt un remarquable talent pour la composition ; ils parvinrent de leur vivant à une large reconnaissance

accompagnée de distinctions honorifiques (dont deux prix Pulitzer pour Barber et une paire à vie pour Britten) ; enfin, leur langage musical, bien qu'éclectique et cosmopolite, porte en soi le sceau spirituel de leur pays d'origine. (Leurs liens transculturels méritent aussi d'être soulignés : Britten passa quelques années aux États-Unis pour des raisons politiques, professionnelles et personnelles, tandis que Barber, dont la famille était d'origine anglaise, irlandaise et écossaise, était un europhile dont de nombreuses compositions furent jouées au Royaume-Uni, notamment *Dover Beach*, basé sur un poème et un lieu britanniques, qui remporta un grand succès. Autre intersection transatlantique : son Nocturne rend hommage au compositeur irlandais John Field.)

Ne se souciant apparemment ni l'un ni l'autre d'élitisme artistique, ils cherchèrent avant tout à rester fidèles à leurs goûts personnels. Britten exposa son éthique de la composition dans un discours qu'il adressa à l'Institut Aspen en 1964 :

« La musique n'existe pas dans le vide. [...] De nombreux dangers entourent le malheureux compositeur : des groupes de pression exigent une véritable musique prolétaire, des snobs exigent les toutes dernières trouvailles de l'avant-garde ; des critiques voudraient déjà décrire aujourd'hui pour demain, afin d'être les premiers à définir la case où chacun sera rangé. Ces gens sont dangereux – non pas parce qu'ils sont nécessairement importants en eux-mêmes, mais parce qu'ils rendent le compositeur, et surtout le jeune compositeur, conscient de son image, si bien qu'au lieu d'écrire sa propre musique, une musique prenant naturellement sa source dans son don et sa personnalité, il peut être poussé par la peur à écrire des non-sens prétentieux ou des œuvres délibérément obscures. [...] Tel devrait être notre but : plaire aux gens aujourd'hui aussi sérieusement que possible, et laisser l'avenir s'occuper de lui-même. »

Barber suivait lui aussi sa propre voie : « Je peux seulement dire que j'ai moi-même toujours écrit comme je le souhaitais, sans particulièrement désirer trouver la toute dernière nouveauté. » Ils endurèrent néanmoins leur part de critiques de la part des milieux d'avant-garde. Le critique et compositeur Virgil Thomson n'était pas amoureux de leur musique, taxant celle de Britten de

« sûre » et reprochant à celle de Barber ses « exigences intellectuelles moyennement hautes ».

Quoi qu'il en soit, d'un point de vue postmoderne, Britten et Barber furent des compositeurs originaux qui, par leur expérimentation subtile et leur traitement novateur de la tonalité traditionnelle, semblaient annoncer les styles non systématiques, estompant la frontière entre les genres, propres à la musique nouvelle de notre époque. Britten, notamment, avait cet éclectisme prolifique prisé par les compositeurs actuels : son catalogue inclut des partitions pour le cinéma, pour le théâtre et pour la radio, ainsi que de la musique à ambition ouvertement éducative (tel *The Young Person's Guide to the Orchestra*). Dans le domaine de l'entreprise et de la sensibilisation artistiques, ils étaient en avance sur leur temps. Britten fonda le Festival d'Aldeburgh, de renommée internationale, et Barber fut président du Conseil international de la musique de l'UNESCO ; l'un et l'autre soutenaient activement les jeunes artistes et se consacraient à leur formation. Leur héritage a sans aucun doute résisté à l'épreuve du temps ; leurs œuvres comptent parmi les plus populaires, les plus influentes et les plus jouées du répertoire du xx^e siècle (on pense immédiatement au cathartique *Adagio pour cordes* de Barber, et de multiples hommages ont marqué, en 2013, le centenaire de la naissance de Britten, dans le monde entier).

La musique de Britten et de Barber a façonné mon évolution artistique à certains moments clés de ma vie, me faisant découvrir de nouvelles techniques et de nouveaux paysages sonores éclatants, et m'incitant à aborder la musique avec plus d'audace et d'honnêteté. Surtout, leurs créations continuent à illuminer les vicissitudes et les vertus de l'humanité – son humour et sa tragédie, ses luttes et ses aspirations, sa banalité et sa capacité à inciter la révérence.

Britten: Concerto pour piano opus 13

*Regarde, étranger, cette île à présent
Dévoilée pour ta joie par la lumière bondissante,
Reste ici sans bouger
Et sois silencieux,
Que par les canaux de l'oreille*

*Puisse serpenter comme un fleuve
Le flux et reflux sonore de la mer.*

– W. H. Auden, « Sur cette île »

J'ai appris le Concerto pour piano de Britten quand j'étais étudiante de troisième cycle à la Juilliard School. Il résonna immédiatement en moi : je fus enthousiasmée par son énergie et par son originalité. Les figurations rigoureuses, incisives étaient vivifiantes, et le mouvement lent captivait mon imagination – j'avais l'impression de voir le brouillard accroché aux côtes de l'East Anglia, l'obscurité, le froid et la beauté austère de ce paysage côtier reflétant une désolation intérieure.

Mentionnons au passage que la musique de Britten est habitée par le thème de l'homme paria (« un sujet qui [lui] tenait beaucoup à cœur – la lutte de l'individu contre les masses », pour reprendre sa formulation). L'une de mes premières expériences de sa musique, et l'une des plus viscérales, fut une représentation de *Peter Grimes* au Metropolitan Opera de New York. Je fus fascinée par le pouvoir de cette musique, et le livret si sombre semblait faire allusion au caractère oppressant de l'existence de Britten. Il était gai et vécut avec son compagnon Peter Pears aussi ouvertement qu'il était possible à une époque où l'homosexualité était considérée comme un crime ; il était aussi pacifiste à une époque où de telles convictions étaient impopulaires. Son courage et son non-conformisme sont triomphalement évidents dans le Concerto pour piano opus 13, une œuvre d'une ambition et d'une verve inhabituelles.

Ce concerto, bien que virtuose, est bien plus qu'un simple morceau de bravoure ; son ironie et les échanges habiles entre le piano et l'orchestre révèlent des instincts artistiques aiguisés. Britten n'avait que 24 ans, mais il était déjà considéré comme prodigieusement talentueux quand il composa cette œuvre. À la fin de l'année 1937 – une année d'une immense importance pour lui, marquée par la perte dévastatrice de sa mère et par le bonheur de sa rencontre avec Peter Pears –, il reçut le feu vert pour mener à son terme un projet excitant : une commande par la BBC d'un concerto pour piano destiné à être joué durant les Promenade Concerts (ou « Proms ») de la saison suivante. Britten décrivit sa nouvelle composition, dédiée à son ami et confrère compositeur Lennox Berkeley, comme « simple et directe au niveau de la forme [...], en aucune façon une symphonie avec piano-forte, mais plutôt un concerto virtuose avec accompagnement orchestral ».

Le 18 août 1938, l'œuvre fut créée au Queen's Hall de Londres, avec Britten en soliste et le BBC Symphony Orchestra sous la baguette de Sir Henry Wood. Elle fut ovationnée par le public, mais l'accueil critique fut mitigé. C'est peut-être la raison pour laquelle Britten la révisa en 1945, remplaçant le mouvement lent original (« Récitatif et Aria ») par un « Impromptu ».

Le mouvement initial, débordant d'une exubérance et d'un allant irrésistibles, annonce symboliquement un nouveau départ créatif et personnel pour le jeune Britten. Rappelant Prokofiev ou Chostakovitch par sa texture et son attitude, il présente le piano et l'orchestre dans un dialogue vivant et intensément rythmique, se précipitant vers une cadence de soliste saisissante, riche en *glissando* et par moments impressionniste, qui parcourt toute l'étendue du clavier. Plus le concerto progresse, moins il est conventionnel. Le deuxième mouvement décalé n'est pas une valse ordinaire ; sa suavité initiale devient peu à peu sinistre et sardonique. Ce détournement complexe de la valse viennoise reflète peut-être le désarroi et l'amertume de Britten à l'égard de la situation en Europe, où l'*Anschluss* nazi survint en mars 1938. Le troisième mouvement est un Impromptu dont l'élément central est un thème modal désolé joué par le soliste, auquel succède une série de variations. Évocateur et expansif, ce mouvement amène un climax sonore (peut-être le sommet émotionnel de tout le concerto) avant de s'évanouir, comme s'il n'avait été qu'un rêve. Le finale, une Marche, semble surgir de nulle part ; sa grandiloquence militariste et son orchestration évocatrice rappellent la situation inquiétante d'un monde à l'orée de la guerre. Contredisant la description initiale de l'œuvre par Britten, ce finale laisse une impression particulièrement symphonique, et le brio superficiel de ce concerto dément dans l'ensemble un sujet sous-jacent solennel et intrigant ; il est assurément plus empreint de psychologie et de symbolisme qu'on ne le croirait au premier abord.

Qui plus est, ce chef-d'œuvre précoce révèle un jeune compositeur distillant sa vision des choses en sa plus pure essence. Comme l'affirma un jour Britten : « La musique est pour moi clarification ; j'essaie de clarifier, de raffiner, de sensibiliser [...] Ma technique consiste à me débarrasser de tout ce qui est inutile ; parvenir à une parfaite clarté de l'expression, tel est mon but. »

Barber: Concerto pour piano opus 38

*[...] de la longue ligne d'écume
Où mer et sol blanc de lune se joignent,
Écoute ! l'on entend le grincement
Des galets que la vague entraîne, et puis rejette,
À son retour, sur la rive élevée,
Commencer, s'arrêter, et puis recommencer,
D'un rythme lent, tremblant, et apporter
La note éternelle de la tristesse.*

– Matthew Arnold, « Sur la plage de Douvres »,

traduit par L. Cazamian, *Anthologie de la poésie anglaise*, © Stock, 1946.

J'ai découvert la musique de Barber au lycée. La Fugue (de sa sonate pour piano) était l'une des œuvres que j'interprétais régulièrement en récital et en audition ; j'avais toujours le sentiment d'être intrépide en jouant ses lignes hérissées de contrepoint, qui se croisent et divergent en une danse agressive et pourtant exaltante. J'ai appris son concerto quelques années plus tard en tant qu'étudiante de premier cycle à la Juilliard School ; il était émouvant de travailler ce morceau dans l'école où son dédicataire, le remarquable pianiste américain John Browning, avait fait ses études puis enseigné. La Juilliard School est une pierres angulaires – physiquement et spirituellement – du Lincoln Center, un complexe de niveau international consacré aux arts de la scène. Construit dans les années 1960, il marqua le renouveau de l'Upper West Side new-yorkais (un ancien ghetto mal famé immortalisé par *West Side Story*, désormais devenu l'un des quartiers les plus chics du monde entier). Pendant ma scolarité à la Juilliard School, j'aimais traverser les espaces sacrés du Lincoln Center, admirer les fresques de Chagall ornant le hall du Metropolitan Opera et les lignes architecturales imposantes du Théâtre David H. Koch (siège du New York City Ballet) ou de l'Avery Fisher Hall (qui abrite le New York Philharmonic). C'est d'ailleurs dans cette salle de concert (autrefois appelée Philharmonic Hall) que Browning créa ce concerto, à l'occasion de l'inauguration solennelle du Lincoln Center en 1962. Aujourd'hui encore, le concerto de Barber évoque pour moi ces bastions de la culture et l'exaltation du renouveau. Le sort voulut qu'à la mort de John Browning, en 2003, je sois invitée à le remplacer comme soliste du Concerto de Barber avec

l'Orchestre symphonique de Delaware ; ce fut un grand honneur pour moi de rendre ainsi hommage à l'une des grandes figures du pianisme américain dans l'une des pièces qui lui étaient étroitement associées.

L'opus 38 de Barber est sans doute le concerto pour piano américain le plus connu, et dans le même temps la pièce maîtresse de l'œuvre de ce compositeur. Il lui fut commandé en 1959 par la maison d'édition G. Schirmer, qui fêtait ses cent ans d'existence. Barber en commença la composition en 1960, le modelant sur le style pianistique de Browning et sur ses vastes capacités techniques. S'il termina les deux premiers mouvements cette même année, il n'acheva le dernier mouvement qu'environ deux semaines avant la création mondiale (le 24 septembre 1962). Browning révéla que la version initiale du finale était impossible à jouer au tempo prévu ; quand le légendaire Vladimir Horowitz – pour qui Barber composa sa Sonate pour piano – le jugea lui aussi injouable, Barber remania la partie de piano pour la rendre plus abordable (même si elle continue assurément à exiger une grande dextérité !). En dépit de ces changements de dernière minute, Browning, le Boston Symphony Orchestra et le chef Erich Leinsdorf firent honneur à l'œuvre ; la première fut un triomphe, et l'œuvre valut finalement à Barber le prix Pulitzer en 1963, et le prix du Cercle des critiques musicaux en 1964.

Dans le texte qu'il rédigea pour le programme, Barber écrit :

« Le Concerto débute par un solo de piano dans le style d'un récitatif. Trois thèmes ou motifs y sont annoncés, le premier déclamatoire, le deuxième et le troisième rythmiques. L'orchestre l'interrompt, *più mosso*, pour chanter le thème principal passionné, que l'on n'a pas encore entendu. Le piano et l'orchestre brodent à présent ce matériau plus calmement et par moments avec fantaisie, jusqu'à ce que le tempo ralentisse (*doppio meno mosso*) et que le hautbois introduise une deuxième section lyrique. Un développement de type symphonique mène à une cadence de soliste, puis à une réexposition se terminant fortissimo. »

« Le deuxième mouvement (Canzone) est chantant, et la flûte est le soliste principal. Le piano fait son entrée avec le même matériau, par la suite chanté par les cordes avec sourdine accompagnées de figurations du piano. »

« Le dernier mouvement (Allegro molto à 5/8), après plusieurs accords fortissimo répétés par l'orchestre, se précipite dans un motif d'ostinato au piano, au-dessus duquel viennent s'ajouter plusieurs thèmes. Dans deux sections contrastantes (l'une *un pochettino meno*, pour clarinette solo, l'autre pour trois flûtes, trombones avec sourdine et harpe, *con grazia*), le tempo rapide s'accalmite ; mais le motif d'ostinato ne cesse de réapparaître avec insistance, le plus souvent confié au protagoniste qu'est le piano, et la mesure reste d'un bout à l'autre à 5/8. »

Ce concerto, même s'il est essentiellement moderne et américain, fait aussi penser au néo-romantisme par son envergure, sa structure et son tempérament. Le compositeur John Corigliano a justement décrit le langage compositionnel de Barber comme « une alternance de chromatisme post-straussien et de simplicité typiquement américaine, souvent diatonique ». Dès le début, le soliste est au premier plan, et d'un bout à l'autre il endosse un rôle héroïque (surtout dans la redoutable cadence du premier mouvement). Le mouvement initial est puissant et maximal, tour à tour d'une haute intensité et d'un tendre lyrisme ; la juxtaposition de ces forces diamétralement opposées confère son caractère dramatique et excitant à la musique. Le mouvement central, Canzone, révèle le don inné de Barber pour la mélodie. (Le thème principal apparut à l'origine dans une Élégie qu'il composa pour flûte et piano en 1959 ; il n'est donc guère étonnant que la flûte joue un rôle de premier plan dans la version remaniée.) Le pianiste et l'orchestre se mettent réciproquement en valeur dans un duo d'une voluptueuse beauté, tandis que des bribes de dissonance ajoutent à la mélancolie nostalgique. La conclusion suspendue du Canzone mène directement à un finale rapide et furieux, sous-tendu par un ostinato implacable à 5/8 ; l'asymétrie rythmique donne un caractère haché, informe et presque jazzy à ce mouvement.

L'œuvre révèle un compositeur au sommet de ses moyens, et demeure l'un des concertos les plus épiques du répertoire pianistique. Surtout, il illustre son goût pour la vulnérabilité et la vérité émotionnelles : « Quand j'écris une sonate ou un concerto abstrait pour piano, j'écris ce que je sens. Cela me semble demander un certain courage. »

Barber: Nocturne (Hommage à John Field), opus 33

Britten: Night-Piece (Notturmo)

*Quand toute chose repose, es-tu seul
À t'éveiller pour entendre les douces harpes
Jouer pour l'Amour en le précédant,
Et le vent nocturne répondre en antiphonie
Jusqu'à ce que la nuit s'achève ?*

~ James Joyce, « À cette heure »

En guise de post-scriptum à ces deux gigantesques concertos, une petite musique de nuit : les seuls nocturnes composés par Barber et par Britten pour piano seul. Illustrant bien le style distinctif de chacun, ils offrent deux portraits radicalement différents de la nuit.

Composé en 1959, juste avant la création de son concerto pour piano, le Nocturne de Barber est le plus traditionnel des deux. Il rend directement hommage au compositeur irlandais John Field, inventeur du nocturne qui inspira Frédéric Chopin (dont les nocturnes allaient devenir des modèles du genre). L'influence de Field et de Chopin se discerne aisément dans l'accompagnement harmonique fluide du Nocturne de Barber, mais la mélodie chromatique, fondée sur une série de douze sons, n'appartient qu'à lui. Somptueuse et nostalgique, cette pièce monte lentement mais inexorablement vers un climax fervent avant d'expirer dans l'oubli, à l'instar des passions d'un rendez-vous amoureux nocturne (ou du souvenir que l'on en garde).

Britten composa son *Notturmo* en 1963 en tant que morceau de concours pour le premier Concours international de piano de Leeds. Moins sentimental, mais peut-être plus évocateur que celui de Barber, ce nocturne fait écho à la musique de Béla Bartók et d'Olivier Messiaen avec ses idiosyncrasies et son chant de rossignol venant troubler le paysage presque minimaliste. Le langage nuancé de Britten cristallise une scène ou une impression nocturne – traduisant peut-être le passage de l'éveil au sommeil, ou la mystérieuse abstraction des rêves.

Cette musique peut évoquer un moment de l'histoire, un lieu sur la terre, un son familier ou étranger, un souvenir qui nous est cher, une idée inspirée, ou plus... Ou bien elle peut vous emporter, au-delà de toute pensée et de toute description, vers le royaume d'un émerveillement hors du temps où le profondément humain converge avec la transcendance.

© 2014 Elizabeth Joy Roe. Tous droits réservés.
Traduction : Josée Bégau

Recording | Cadogan Hall, London, September 20-22, 2013

Executive Producer | Jimmy Kim | Recording Producer | Stephan Cahen

Tonmeister | Jin Choi | Editing | Kaling Khouw

Recorded and mastered by **sempre la musica**
International Recording Services & Music Production

Coordinator & Orchestra Manager | Marc Stevens

Piano | Steinway & Sons

Publisher | © Boosey & Hawkes [Britten], Music Sales Limited [Barber]

www.elizabethjoyroe.com

Liner notes | © Elizabeth Joy Roe | Cover & Booklet Photos | © Lisa-Marie Mazzucco

Design & Art Direction | Dong Jun Lee

© 2014 Elizabeth Joy Roe | © 2014 Universal Music Group International

ELIZABETH JOY ROE

Pianist

A distinctively versatile and visionary pianist, ELIZABETH JOY ROE has been hailed "brilliant" (*The New York Times*), "an artist to be taken seriously" (*The Chicago Tribune*), "electrifying" (*The Dallas Morning News*), "a mature, fascinating interpreter and an artist of intelligence, insight, and a genuine grace" (*The Southampton Press*), and she was named one of the classical music world's "Six on the Rise: Young Artists to Watch" by *Symphony Magazine*. The recipient of the prestigious William Petschek Piano Debut Recital Award, she has appeared as recitalist, orchestral soloist, and collaborative musician at major venues worldwide, including Carnegie Hall, Lincoln Center, and the 92nd Street Y (New York); the Kennedy Center (Washington, DC); Salle Cortot (Paris); the Ravinia Festival (Chicago); the Seoul Arts Center (Korea); the National Center for the Performing Arts (Beijing); the Oriental Art Center (Shanghai); Teatro Argentino (Buenos Aires); the Adrienne Arsht Center (Miami); the Banff Centre (Canada); and the Festspiele Mecklenburg-Vorpommern (Germany). She has given the Carnegie Hall premiere of Messiaen's *Visions de l'Amen* for the composer's centennial celebration, hosted by Pierre Boulez; performed for members of the United Nations; presented at international leadership symposia including the EG, Imagine Solutions Conference, La Ciudad de las Ideas, and Chicago Ideas Week; and completed an artistic residency sponsored by the U.S. Embassy in Argentina.

Ms. Roe's multifaceted career includes performance broadcasts on the BBC, NPR, PBS, and KBS; new music premieres; and a diverse range of artistic projects and collaborations. Her discography comprises a solo album, *Images Poétiques* (Universal Classics Korea / Deutsche Grammophon), and four piano duo albums, of which *When Words Fade* (Steinway Label) spent over a dozen weeks at the top of the Billboard classical chart. An avid chamber musician, she has collaborated with an

array of esteemed artists, including violinist Daniel Hope, violist Richard O'Neill, cellist Ralph Kirshbaum, the Parker Quartet, and jazz pianist Shelly Berg; she is also a founding member of Decoda (the first ever Affiliate Ensemble of Carnegie Hall) and Trio Ariadne (ensemble-in-residence at the Green Music Center in California). Most notably, she co-created the groundbreaking Anderson & Roe Piano Duo, whose concerts, compositions, social media presence (including a blog featured in *Gramophone*), and Emmy-nominated music videos (viewed by millions on YouTube) have captivated audiences around the globe.

Ms. Roe made her concerto debut in 1997 with the Chicago Philharmonic, eliciting critical acclaim from *The Chicago Tribune's* John von Rhein: "Elizabeth Joy Roe supplied scintillation in the Grieg [Concerto] ... A lot of pianists play the Grieg but not many adults twice the age of Miss Roe could make this familiar score sing so poetically or with such spontaneity." She has since appeared with the Hartford, Tucson, Santa Fe, Indianapolis, Milwaukee, Chautauqua, Corpus Christi, Lubbock, and Ars Viva Symphony Orchestras; the Juilliard Orchestra; the Calgary and Seongnam Philharmonic Orchestras; the Indianapolis and Milwaukee Chamber Orchestras; and members of the Metropolitan Opera Orchestra, among others. In 2003, she stepped in on short notice to replace the late John Browning for subscription performances of the Barber Piano Concerto (Browning's signature work) with the Delaware Symphony Orchestra; *The Delaware News Journal* pronounced her pianism as "astonishing" and "stunning."

Committed to arts advocacy, Ms. Roe was an inaugural fellow of The Academy—a program of Carnegie Hall, The Juilliard School, and the Weill Music Institute. As part of this esteemed fellowship, she performed regularly at Carnegie Hall with Ensemble ACJW, taught at PS 131Q in Queens, and co-directed the Children's Music Campaign NYC. She has held teaching positions at Smith College (as Visiting Artist and Lecturer in Music) and Sonoma State University (as Weill Hall Artist-in-Residence). In recognition of her educational and leadership endeavors, she was awarded the McGraw-Hill Companies' Robert Sherman Award for Music Education and Community Outreach.

A Chicago native, Ms. Roe was 13 years old when she won the grand prize at the IBLA International Piano Competition in Italy. Throughout her career she has received honours from the National YoungArts Foundation, the Music for Youth Foundation, the National Association for Professional Asian Women, and the Samsung Foundation of Culture. She earned her bachelor's and master's degrees from The Juilliard School as a full scholarship student of Yoheved Kaplinsky, graduating with Scholastic Distinction for her thesis on representations of music in the fiction of Thomas Mann, Marcel Proust, and E. M. Forster. A Steinway Artist and Soros Fellow, Ms. Roe's mission is to connect with others through the inspiration, joy, and essential humanity of music. www.elizabethjoyroe.com

This album has been a dream project and a true labour of love. The Anglophile in me thrilled at the opportunity to make a recording in London (one of my favourite cities in the world) at the exquisite Cadogan Hall; it was personally meaningful to record two concerti close to my heart with the singularly phenomenal musicians of the London Symphony Orchestra, whose consummate artistry, professionalism, and humility never ceased to inspire me. In addition to the exceptional LSO personnel, I must thank the following individuals and organisations for their vital involvement in this project: my outstanding recording team, Stephan Cahen & Jin Choi, for making the entire process such a joy with your brilliance, humour, and commitment; the indefatigable Jimmy Kim for your insight and enthusiasm; Maestro Emil Tabakov for your remarkable, rigorous direction; Steinway & Sons for always providing me with a beautiful piano; Decca and Universal for your galvanising support.

Additional heartfelt thanks go to all the people who have lit up my musical path and personal journey over the years: my teachers, colleagues, mentors, supporters, audiences, and friends around the globe.

I dedicate this album to Mrs. Ra Hee Hong, whose incredible passion for the arts and extraordinary generosity elicit my profound gratitude and admiration. And to my family, whose infinite love makes all things possible—thank you.

– EJR

