

A photograph of two men, Reed Tetzloff and Sir John Eliot Gardiner, standing together. Reed Tetzloff is on the left, younger, with curly brown hair, wearing a dark suit jacket over a white shirt. Sir John Eliot Gardiner is on the right, older, with white hair and glasses, wearing a patterned blazer over a dark shirt. Gardiner has his hand on Tetzloff's shoulder. The background is dark and out of focus.

Schumann · Grieg

PIANO CONCERTOS

REED TETZLOFF

LUXEMBOURG PHILHARMONIC

SIR JOHN ELIOT GARDINER



Robert Schumann (1810-1856)

Piano Concerto in A minor op. 54 (*intermediate version, c1843*)

- | | |
|--------------------------------------|-------|
| 1. I. Allegro affettuoso | 14'59 |
| 2. II. Intermezzo-Andantino grazioso | 5'07 |
| 3. III. Allegro vivace | 10'04 |

Edvard Grieg (1843-1907)

Piano Concerto in A minor op. 16 (1868)

- | | |
|--|-------|
| 4. I. Allegro molto moderato | 12'56 |
| 5. II. Adagio | 6'26 |
| 6. III. Allegro moderato molto e marcato | 10'09 |

Reed Tetzloff piano
Luxembourg Philharmonic
Sir John Eliot Gardiner conductor

LUXEMBOURG PHILHARMONIC

Haoxing Liang concertmaster

<i>Fabian Perdichizzi</i> violin I	Valéria Pasternak
Ryoko Yano	Olha Petryk
Michael Bouvet	Jun Qiang
Irène Chatzisavas	Ko Taniguchi
Andrii Chugai	Xavier Vander Linden
Bartłomiej Ciaston	
Pieter Decolvenaer	<i>Florian Peelman</i> viola
Yulia Fedorova	<i>Maya Tal</i>
Andréa Garnier	Jean-Marc Apap
Jean-Emmanuel Grebet	Ryou Banno
Attila Keresztesi	Aram Diulgerian
Alexander Poljakov	Emma Girbal
Fabienne Welter	Olivier Kauffmann
	Esra Kerber
<i>Osamu Yaguchi</i> violin II	Grigory Maximenko
<i>César Laporev</i>	Viktoriya Orlova
Sébastien Grébille	
Wen Hung	
Quentin Jaussaud	
Marina Kalisky	
Gérard Mortier	

Ilia Laporev cello
Niall Brown
Xavier Bacquart
Vincent Gérin
Sehee Kim
Katrin Reutlinger
Karoly Sütö
Laurence Vautrin

Choul-Won Pyun double bass
Rafael Baena Nieto
Gilles Desmaris
Gabriela Fragner
Benoît Legot
Isabelle Vienne

Étienne Plasman flute
Christophe Nussbaumer

Philippe Gonzalez oboe
Olivier Germani

Arthur Stockel clarinet
Filippo Biuso

David Sattler bassoon
François Baptiste

*Cristiana Custodio** horn
Luise Aschenbrenner
Petras Bruzga
Miklós Nagy

Adam Rixer trumpet
Niels Vind

Léon Ni trombone
Vincent Debès
Guillaume Lebowski

Benjamin Schäfer timpani
Simon Stierle

* on trial period





Schumann and Grieg's piano concertos, so often paired together on recordings, have always felt to me like complementary visions of the Romantic piano concerto at its height. Schumann's work, inescapably tied to his own identity and to that of his beloved wife Clara, feels like an intimate conversation—often tender, sometimes mercurial—between soloist and orchestra. Grieg's, on the other hand, embraces a more extroverted, heroic discourse: bold gestures, dramatic contrasts, and sweeping lyricism.

Recording these two iconic concertos has given me the opportunity not only to explore their inner worlds but also to reimagine how they might speak to us today. That endeavor was deeply enriched by the chance to collaborate with the wonderful musicians of the Luxembourg Philharmonic and Sir John Eliot Gardiner on the podium. Sir John Eliot is an artist I've long admired for his revelatory musicianship and his unwavering commitment to emotional truth in performance. His approach to music-making emphasizes transparency, clarity, and expressive detail. Under his direction, no note is taken for granted and every line in the orchestra feels purposeful; every instrument, no matter how briefly heard, contributes a soloistic voice. He demands—and elicits—a heightened kind of listening from everyone on stage, which in turn invites a more engaged

response from the audience. This attentiveness is a guiding principle for our work together. We want to dust off these familiar pieces and encourage listeners to encounter them with fresh ears and open minds.

Our aim is also reflected in one of the more unusual aspects of this project: the choice to perform a rarely-heard intermediate version of the Schumann Concerto. It offers a glimpse into the work's evolution that will be completely new for most listeners. For me, it casts new light on Schumann's compositional process and his relationship with Clara, not only as a lover but also as a true artistic collaborator. In restoring many of Schumann's original thoughts on texture as well as thematic relationships, we hope to open up new expressive possibilities and bring fresh inflections to the dialogue between piano and orchestra.

Ultimately, we hope this recording invites listeners to rediscover the Schumann and Grieg concertos not as obligatory warhorses, but as living monuments that continue to challenge and surprise us. To play them is to engage in an ongoing conversation—with the composer, with one's collaborators, and with the audience. That conversation is never the same twice, and it's in that sense of discovery that we find the deepest joy.

Reed Tetzloff

Les concertos pour piano de Schumann et de Grieg, si souvent couplés au disque, m'ont toujours paru des visions complémentaires du concerto pour piano romantique à son apogée. L'œuvre de Schumann, indissociablement liée à sa propre identité et à celle de son épouse bien-aimée, Clara, ressemble à une conversation intime entre soliste et orchestre – souvent tendre, parfois fantasque. Celle de Grieg, en revanche, fait entendre un discours plus extraverti et héroïque : gestes audacieux, contrastes dramatiques, ample lyrisme.

L'enregistrement de ces deux concertos emblématiques m'a donné l'occasion non seulement d'explorer leur monde intérieur, mais de réimaginer la manière dont ils pourraient nous parler aujourd'hui. Ce projet a été d'autant plus enrichissant que j'ai eu la chance de collaborer avec les merveilleux musiciens de l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg sous la baguette de Sir John Eliot Gardiner. Gardiner est un artiste que j'admire depuis longtemps pour sa vision musicale révélatrice et sa constante quête de vérité émotionnelle dans l'interprétation. Sa pratique musicale souligne la transparence, la clarté et le détail expressif. Sous sa direction, aucune note ne va de soi, et chaque ligne de l'orchestre paraît porter une intention ; chaque instrument, si brièvement qu'on l'entende, a une

voix de soliste. Il demande – et obtient – de tous une écoute intense sur scène, ce qui à son tour suscite une réaction plus engagée de l'auditoire. Cette attention est un principe directeur de notre collaboration. Nous voulons dépoussiérer ces œuvres connues et encourager les auditeurs à les découvrir avec une oreille fraîche et un esprit ouvert.

Notre objectif se reflète également dans l'un des aspects plus inattendus du projet : la décision de présenter une version intermédiaire rarement entendue du Concerto de Schumann. Celle-ci offre en effet un regard sur l'évolution de l'œuvre qui sera complètement neuf pour la plupart des auditeurs. Pour moi, elle jette une lumière nouvelle sur le processus compositionnel de Schumann et sa relation avec Clara, épouse bien-aimée, mais aussi véritable collaboratrice artistique. En rétablissant bon nombre des idées primitives de Schumann sur la texture et les relations thématiques, nous souhaitons ouvrir de nouvelles possibilités expressives et donner des nuances inédites au dialogue entre piano et orchestre.

En fin de compte, nous espérons que cet enregistrement incitera les auditeurs à redécouvrir les concertos de Schumann et de Grieg non pas comme des classiques incontournables, mais comme des monuments vivants qui continuent de

nous interpeller et de nous surprendre. Les jouer, c'est s'engager dans une conversation continue – avec le compositeur, avec ses partenaires et avec le public. Cette conversation n'est jamais deux fois la même, et c'est cette impression de découverte qui nous donne la joie la plus profonde.

Reed Tetzloff

From inner poetry to northern fire

Reed Tetzloff

The Schumann and Grieg piano concertos, together, chart the full range of Romantic expression, from the poetic to the virtuosic, the confessional to the triumphant. It is not only their shared key and their musical resemblances that make them an ideal pairing: even moreso, it is the way in which they embody the 19th-century piano concerto at its height.

The intermediate version of Schumann Concerto

Robert Schumann (1810-1856) began to work on what would become his Piano Concerto in 1841 with a single-movement *Phantasie in A minor*, conceived as a musical portrait of his wife Clara. He shelved the piece for several years, then returned to it in 1845, expanding it into the three-movement concerto we know today. The initial movement became the *Allegro affettuoso*, and two additional movements—an *Intermezzo* and finale—were added. The result is a concerto that is structurally compact but emotionally boundless, with symphonic proportions balanced by chamber-like textures.

The opening is one of the most famous (and dreaded by pianists) in the concerto repertoire.

The music launches *in medias res* with a jolt from the orchestra followed by cascades in the piano. In Schumann's original conception, it was the piano alone that delivered the first two declamatory chords, answered a semitone lower by the orchestra. This dramatic call and response was altered, perhaps due to the challenge between soloist and conductor of coordinating such an opening in performance. Although the change became canonical, it robs us not only of a unique effect but also of an important instance of thematic transformation: Schumann's original conception of the opening is developed in the central section of the third movement as the piano and orchestra exchange chords, again a semitone apart, with the piano always coming first. In the intermediate version of the concerto heard on this recording, the original dialogue between soloist and orchestra is restored, offering new insight into Schumann's thinking.

Indeed, this album presents an *intermediate version* of the concerto—one that sits chronologically between the original *Phantasie*—of which the autograph has been lost—and the final published edition. The discrepancies

between these versions were brought to light through the groundbreaking research of the late American pianist Malcolm Frager, and later examined in detail by the pianist and scholar Robert Levin, who has frequently performed this intermediate version with Sir John Eliot Gardiner. The work of Dr. Levin and Sir John Eliot helped illuminate a wealth of changes made to orchestration, phrasing, articulation, and even motivic detail. Levin suggests that many of these changes may have stemmed from Clara's own preferences: after all, the piece was written for her and her input would have been paramount.

After the opening avalanche, the music catches its breath as the winds play the principal theme. This theme is a cipher, spelling out C-H-A-A for C-H-I-A-R-A (a pet name for Clara, with H representing B natural in the German musical alphabet). It is a typical secret message from a composer who was ever-fixated on codes, alter-egos, and the interaction between artistic expression and personal identity. Schumann's fascination with ciphers was entwined with his love of literature, and especially with the works of Jean Paul Richter and E.T.A. Hoffmann. In Hoffmann's tales—most notably those featuring the tormented Kapellmeister Kreisler, who inspired Schumann's *Kreisleriana*—music becomes a site of concealed truth and inner conflict. Kreisler

writes conventional music by day but composes what he truly feels by night, only to burn the impetuous and ungovernable pages by morning. This duality animates much of Schumann's music, and the Clara theme can be heard as both public declaration and hidden message. It is ever-present: even the second theme area of the first movement, which might normally present contrasting material, is simply a close variant of the initial motive, here played by a solo clarinet. This moment features playfully falling arpeggios: one of Schumann's most inspired flourishes that was later removed in the final version. The arpeggios' presence here are more than a curiosity; they highlight the spontaneous, almost improvisatory role of the winds in this concerto: rhetoric normally reserved for a soloist.

The poetry of the wind writing only heightens at the start of the development section. Schumann radically interrupts the movement with a nocturnal *Andante espressivo* in A flat major, led by a duet between piano and clarinet. This interlude originated in Schumann's 1840 *Liederjahr* ("year of song"), where he immersed himself in composing *lieder* leading up to his marriage to Clara on September 20, 1840. The duet in the concerto was originally sketched for a setting of Rückert's poem *Ich bin dein Baum, o Gärtner* ("I am your tree, O gardener"). Schumann ultimately chose

to use this idea in the concerto, and returned to the poem in 1851, setting it as a part of his op. 101 *Minnespiel*.

The interlude is jolted awake by the same call-to-arms music that began the piece (with syncopated orchestral commentary, restored in this performance). It is the only instance in which the opening material returns, save for its hidden motivic reappearance in the Finale. The development culminates with an extended spinning-out of the Clara motive, first played by a solo flute and then, gaining in richness, by the string section punctuated by increasingly dramatic piano commentary.

At the end of the recapitulation, a thrilling accelerando launches one of the piano literature's greatest cadenzas, in which virtuosity breathlessly serves the climactic structural and emotional argument. The Coda arrives as a final surge of energy. Astute listeners will note differences in both the orchestral accompaniment and in the figuration of the piano part as the movement hurtles, *sempre stringendo*, to its conclusion.

The *Intermezzo*, replacing the traditional slow movement, doubles down on the sense of intimate dialogue: As it was in the first movement, a short gesture is exchanged: piano first, followed by strings and winds. The tone is affectionate and the texture transparent. After giving the secondary

solo roles to the winds in the opening movement, Schumann richly features the cello in the central section. The *Intermezzo* transitions seamlessly into the final movement, linked *attacca* by hushed statements of the Clara cipher in the horns. The main theme of the finale, jubilantly in A major, is in fact a subtle inversion of the original Clara motive. Schumann's gift for layered rhythmic complexity reveals itself most strikingly in the movement's second subject: a passage that seems to unfold simultaneously in two and in a slower three, while also maintaining the fast triple tempo of the movement. As this material develops, a phrase from the *Intermezzo* emerges unexpectedly in the piano part, woven into the fabric of the scherzando texture in a moment of almost subconscious thematic recollection. The extensive coda unfolds with ever-increasing elation—a dance that seems determined never to end, each repetition gathering more joyfulness than the last.

The soloist as a hero: the Grieg Concerto

Despite the frequency with which the Grieg and Schumann piano concertos are paired, their characters are strikingly different. While Schumann's concerto draws listeners into a world of chamber-like intimacy and whispered emotional nuance, Grieg's A minor Concerto is

unabashedly extroverted: a theatrical, full-blooded Romantic statement that highlights the soloist as hero: Edvard Grieg (1843-1907) himself, a brash 24-year old from distant Norway, ready to conquer Europe. Backed by a broad orchestral canvas, the expansive brilliance of the piano writing—clearly indebted to the bravura tradition of Liszt—is on full display. Unsurprisingly, Liszt himself gave the work his enthusiastic endorsement.

Yet the connection to Schumann is more than incidental. Grieg studied with one of Schumann's most devoted advocates, Ernst Ferdinand Wenzel, at the Leipzig Conservatory, and many of Grieg's *lieder*, chamber works, and solo piano pieces took their cue from the Schumann tradition. In this concerto, the most unmistakable homage lies in the opening gesture. It also begins with a cascade from the piano—but Grieg magnifies the effect, launching the concerto with a timpani roll, followed by crashing octaves and a storm of arpeggios erupting from the depths of the keyboard. From the outset, Romantic rhetoric is stretched toward the grandest dimensions.

The “Nordic” identity of Grieg's music has often been emphasized, sometimes to the point of cliché, but the A minor Concerto offers a unique color and energy that distinguishes it from the Central European tradition. While sharing in the harmonic richness of late Romanticism, it avoids

Brahmsian rigor. Instead, the concerto pulses with open-air vitality—rugged melodic shapes, folk-like rhythmic impulses (including a spikily accented passage that sounds not far from the twentieth century), and modal inflections—most stunningly in a flattened leading tone at the climax of the last movement: an ingenious touch that electrified Liszt. Grieg's sound is not of the European continent; rather, it is unmistakably Scandinavian in spirit: animated by an inner northern fire.

After the first movement's thunderous cadenza and fiery ending, the second movement offers a moment of respite—an Adagio in D flat major that seems to float in from another world. The opening almost evokes the stateliness of a sarabande, with its gentle emphasis on the second beat and understated nobility of phrasing. The piano's shimmering lines broaden the landscape and lead to a full-hearted climax of the main theme. It is in this movement that Grieg's melodic gift—his ability to create lines that feel both inevitable and fresh—is most evident.

The finale returns us to the athleticism of the opening movement, but now with an even sharper folkloric edge. Its principal theme is clearly dance-inspired, with irregular accents and a rhythmic snap that harks back to Norwegian *halling* and *springdans* forms. The virtuosic demands on the soloist remain high throughout, including a series

of scales and runs that are nearly impossible to execute in tempo—yet to attempt to broaden them would destroy the rhythmic impulse. The central episode introduces a flute solo and a sense of vast tranquility. This flute theme is destined for a majestic transformation at the end of the movement, providing the requisite Romantic apotheosis. The concerto ends by recalling the timpani roll of the opening—a gesture that frames the concerto with elemental power.

In contrast to Schumann's inward and personal gaze, Grieg's Piano Concerto looks outward—to landscape, dance, and drama. It is a work of youthful idealism and lyrical power—in which its instant appeal is matched by its craft. That it continues to occupy such a beloved place in the repertoire is a testament to Grieg's singular voice: Romantic, yes—but entirely his own.

De la poésie intérieure au feu nordique

Reed Tetzloff

À eux deux, les concertos pour piano de Schumann et de Grieg couvrent toute la palette de l'expression romantique, du poétique au virtuose, de l'intime au triomphal. Ce n'est pas seulement leur tonalité commune et leurs ressemblances musicales qui en font un couplage idéal : c'est surtout la manière dont ils incarnent le concerto pour piano du XIX^e siècle à son apogée.

La version intermédiaire du Concerto de Schumann

Robert Schumann (1810-1856) commença à travailler à ce qui allait devenir son *Concerto pour piano* en 1841, avec une *Phantasie en la mineur* en un seul mouvement, conçue comme un portrait musical de son épouse Clara. Il mit ensuite la pièce de côté pendant plusieurs années, puis y revint en 1845, l'agrandissant pour en faire le concerto en trois mouvements qu'on connaît aujourd'hui. Le mouvement initial devint l'« Allegro affettuoso », auquel il ajouta deux autres mouvements – un « Intermezzo » et un finale. Le résultat est un concerto structurellement compact, mais sans

limites dans ses émotions, avec des proportions symphoniques contrebalancées par des textures proches de la musique de chambre.

Le début est l'un des plus célèbres (et des plus redoutés par les pianistes) de tout le répertoire concertant. La musique commence *in medias res* avec une énergique impulsion de l'orchestre suivie de cascades du piano. Dans la version primitive de Schumann, c'est le piano seul qui énonce les deux premiers accords déclamatoires, auxquels l'orchestre répond un demi-ton plus bas. Ce dialogue dramatique fut modifié, peut-être en raison de la difficulté pour le soliste et le chef de coordonner un tel début en concert. Bien que ce changement soit devenu la forme canonique, il nous prive non seulement d'un effet unique, mais aussi d'un important exemple de transformation thématique : le début, dans la version originale de Schumann, est développé dans la section centrale du troisième mouvement, lorsque le piano et l'orchestre échangent des accords, de nouveau à distance de demi-ton, le piano venant toujours en premier. Dans la version intermédiaire entendue ici, le dialogue original

entre soliste et orchestre est rétabli, offrant un éclairage nouveau sur la pensée de Schumann.

Cet album présente en effet une version intermédiaire du concerto, qui se situe chronologiquement entre la *Phantasie* originale – dont l'autographe est perdu – et la version finale publiée. Les divergences entre ces deux versions ont été mises au jour grâce au travail de pionnier du regretté pianiste américain Malcolm Frager, et ensuite étudiées en détail par le pianiste et musicologue Robert Levin, qui a souvent joué cette version intermédiaire avec Sir John Eliot Gardiner. Les recherches de Levin et de Gardiner ont contribué à éclairer de très nombreux changements faits à l'orchestration, au phrasé, à l'articulation et même aux détails motiviques. Levin pense que bon nombre de ces changements ont pu émaner des préférences personnelles de Clara : après tout, l'œuvre fut écrite pour elle, et ses avis ont donc dû beaucoup compter.

Après l'avalanche initiale, la musique reprend son souffle tandis que les vents jouent le thème principal. Ce thème est un cryptogramme qui emploie les notes du surnom affectueux de Clara, C-H-i-A-r-A (où C=*do*, H=*si* et A=*la* dans la notation allemande). C'est un message secret typique d'un compositeur obsédé par les codes, les alter ego et l'interaction entre expression artistique

et identité personnelle. Chez Schumann, la fascination des chiffres s'entremêlait à son amour de la littérature, en particulier des œuvres de Jean Paul Richter et de E.T.A. Hoffmann. Dans les contes d'Hoffmann – notamment ceux où apparaît Kreisler, le *Kapellmeister* tourmenté qui inspira les *Kreisleriana* de Schumann –, la musique devient un lieu de vérité cachée et de conflit intérieur. Kreisler écrit une musique conventionnelle le jour, mais compose ce qu'il ressent vraiment la nuit, uniquement pour brûler ces pages impétueuses et indisciplinées au petit matin. Cette dualité anime une grande partie de la musique de Schumann, et le thème de Clara peut s'entendre à la fois comme une déclaration publique et comme un message caché. Il est omniprésent : même le deuxième groupe thématique du premier mouvement, qui pourrait normalement présenter un matériau contrastant, est simplement une proche variante du motif initial, ici jouée par une clarinette solo. Ce moment fait entendre des arpèges descendants enjoués : l'une des figures les plus inspirées de Schumann, ensuite retirée de la version définitive. La présence des arpèges est ici plus qu'une curiosité ; ils soulignent le rôle spontané, de caractère presque improvisé, des vents dans ce concerto – une rhétorique normalement réservée à un soliste.

La poésie de l'écriture des vents est encore accentuée au début du développement. Schumann interrompt brusquement le mouvement avec un *Andante espressivo* nocturne en *la* bémol majeur, emmené par un duo entre piano et clarinette. Cet interlude est né au cours de l'« année du lied » de Schumann, 1840, où il s'est immergé dans la composition de lieder avant son mariage avec Clara le 20 septembre 1840. Le duo du concerto fut à l'origine esquissé pour le poème *Ich bin dein Baum, o Gärtner* (« Je suis ton arbre, ô jardinier ») de Rückert. Schumann décida en fin de compte d'utiliser cette ébauche dans le concerto, et reprit le poème en 1851 pour le mettre en musique dans le cadre de son *Minnespiel* op. 101.

L'interlude est réveillé en sursaut par le même appel aux armes qui commençait l'œuvre (avec un commentaire orchestral syncopé, rétabli dans cette interprétation). C'est la seule fois où le matériau initial revient, en dehors de sa réapparition motivique cachée dans le finale. Le développement culmine dans une longue élaboration du motif de Clara, d'abord joué par une flûte solo, puis, gagnant en richesse, par le pupitre de cordes, ponctué d'un commentaire de plus en plus dramatique du piano.

À la fin de la réexposition, un *accelerando* palpitant lance une des plus grandes cadences

de toute la littérature pianistique, qui met la virtuosité haletante au service de la tension structurelle et émotionnelle alors à son paroxysme. La coda arrive comme un dernier jaillissement d'énergie. L'auditeur attentif notera des différences à la fois dans l'accompagnement orchestral et dans la figuration de la partie de piano, tandis que le mouvement se précipite, *sempre stringendo*, vers sa conclusion.

L'« Intermezzo », qui remplace le mouvement lent traditionnel, renforce l'impression de dialogue intime. Comme dans le premier mouvement, un bref geste est échangé : le piano d'abord, suivi des cordes et des vents. Le ton est affectueux, et la texture transparente. Après avoir confié des rôles solistes secondaires aux vents dans le premier mouvement, Schumann donne une riche présence au violoncelle dans la section centrale. L'« Intermezzo » forme une transition sans couture avec le dernier mouvement, qui s'enchaîne *attacca* au moyen d'énoncés feutrés du thème de Clara aux cors. Le thème principal du finale, dans un *la* majeur jubilatoire, est en fait un subtil renversement du motif de Clara original. Le don de Schumann pour les strates rythmiques complexes se révèle de la manière la plus frappante dans le deuxième thème du mouvement – un passage qui semble se déployer simultanément à deux temps et

à trois temps plus lents, tout en préservant le tempo ternaire rapide du mouvement. Tandis que ce matériau se développe, une phrase de l'« Intermezzo » émerge de manière inattendue au piano, intégrée à la texture *scherzando* dans un moment de réminiscence thématique presque inconsciente. La longue coda se déploie avec une allégresse sans cesse croissante – une danse qui semble décidée à ne jamais finir, chaque répétition accumulant plus de joie que la précédente.

Le soliste en héros : le Concerto de Grieg

Bien que les concertos pour piano de Grieg et de Schumann soient souvent couplés, ils sont de caractères profondément différents. Alors que le concerto de Schumann attire l'auditeur dans un monde de nuances émotionnelles feutrées et une intimité proche de la musique de chambre, le *Concerto en la mineur* de Grieg est résolument extraverti : c'est une déclaration romantique théâtrale et fougueuse, qui érige le soliste en héros – Edvard Grieg (1843-1907) lui-même, jeune homme plein d'audace de 24 ans, originaire de la lointaine Norvège, prêt à conquérir l'Europe. Soutenue par une vaste toile orchestrale, la brillante virtuosité de l'écriture pianistique – manifestement redevable à la bravoure lisztienne – s'y déploie pleinement.

Sans surprise, Liszt en personne salua l'œuvre avec enthousiasme.

Pourtant, le lien avec Schumann est plus qu'anecdotique. Grieg étudia avec l'un des plus ardents avocats de Schumann, Ernst Ferdinand Wenzel, au Conservatoire de Leipzig, et bon nombre de ses mélodies, de ses œuvres de chambre et de ses pièces pour piano seul s'inscrivent dans la tradition schumannienne. Dans ce concerto, l'hommage le plus manifeste se trouve dans le geste initial. Il débute en effet lui aussi avec une cascade du piano – mais Grieg en magnifie l'effet, lançant le concerto avec un roulement de timbales, suivi d'octaves tonitruantes et d'une tempête d'arpèges qui font éruption des profondeurs du clavier. D'emblée, la rhétorique romantique est élargie aux plus grandioses dimensions.

On a souvent souligné l'identité « nordique » de la musique de Grieg, parfois à la limite du cliché, mais le *Concerto en la mineur* offre une couleur et une énergie uniques qui le distinguent de la tradition d'Europe centrale. Tout en partageant la richesse harmonique du dernier romantisme, il évite la rigueur brahmsienne. Au lieu de quoi le concerto vibre d'une vitalité qui nous transporte en plein air – avec ses lignes mélodiques abruptes, ses impulsions rythmiques d'allure populaire (dont un passage aux accents

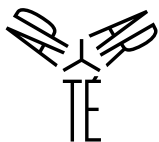
incisifs qui nous rapproche du XX^e siècle) et ses inflexions modales – en particulier cette saisissante sensible abaissée au point culminant du dernier mouvement : une touche ingénieuse qui électrisa Liszt. La sonorité de Grieg ne provient pas du continent européen ; elle est résolument scandinave dans son esprit, animée d'un feu intérieur jailli du Nord.

Après la cadence fulgurante et la fin enflammée du premier mouvement, le deuxième offre un moment de répit – un « Adagio » en *ré* bémol majeur qui semble émaner d'un autre monde. Le début évoque presque une solennelle sarabande, avec son délicat accent sur le deuxième temps et sa discrète noblesse de phrasé. Les lignes scintillantes du piano agrandissent le paysage et conduisent à une fervente culmination du thème principal. C'est dans ce mouvement que le don mélodique de Grieg – sa faculté de concevoir des lignes qui paraissent à la fois inévitables et fraîches – est le plus évident.

Le finale nous ramène à la vigueur du premier mouvement, mais désormais avec des accents folkloriques encore plus marqués. Le thème principal en est clairement inspiré par la danse, avec des accents irréguliers et une vitalité rythmique qui rappellent les formes traditionnelles norvégiennes du *halling* et de la

springdans. La virtuosité exigée du soliste reste d'un haut niveau tout du long, avec notamment une série de gammes et de traits pratiquement impossibles à exécuter au tempo – alors même que tenter de les élargir détruirait l'impulsion rythmique. L'épisode central introduit un solo de flûte et un sentiment de grande tranquillité. Ce thème de flûte est destiné à une transformation majestueuse à la fin du mouvement, formant l'indispensable apothéose romantique. Le concerto se termine en rappelant le roulement de timbales du début – geste qui encadre l'œuvre d'une force élémentaire.

En contraste avec le regard intériorisé et personnel de Schumann, le *Concerto pour piano* de Grieg est tourné vers l'extérieur – le paysage, la danse, le drame. C'est une œuvre d'un idéalisme juvénile et d'une grande puissance lyrique – dont l'attrait immédiat n'a d'égal que le métier qu'elle révèle. Le fait qu'il continue d'occuper une place de choix au répertoire témoigne de la voix singulière de Grieg : romantique, certes, mais tout à fait individuelle.



Enregistré par Floating Earth du 16 au 18 décembre 2024 à la Philharmonie Luxembourg

Direction artistique : Elizabeth Wilcock

Production exécutive : Aparté / Little Tribeca

Prise de son : Mike Hatch et Karel Bruggeman

Montage : Mike Hatch et Hugo Scremin

Mixage et mastering : Mike Hatch

Enregistré en 24 bits/96kHz

Piano : Steinway, modèle D, n° 597172 (2014)

Préparation et accord : Simon Kelly

Traduction française de Dennis Collins

Photos : Evgeny Evtyukhov (sauf mention contraire)

[LC] 83780

AP398 Little Tribeca © 2025 Reed Tetzloff © 2025 Aparté, a label of Little Tribeca

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin

apartemusic.com reedtetzloff.com philharmonie.lu



Also available



apartemusic.com