

CHANDOS

Felix Mendelssohn

Die erste Walpurgisnacht · Vom Himmel hoch

Fanny Mendelssohn Hensel

Hiob · Gartenlieder



Julia Doyle soprano
Jess Dandy contralto
Mark Le Brocq tenor
Ashley Riches baritone

Crouch End Festival Chorus
London Mozart Players
David Temple



Science History Images / Alamy Stock Photo

Fanny Cäcilie Hensel, née Mendelssohn, with her husband, Wilhelm, c. 1840

Felix Mendelssohn (1809 – 1847)

Vom Himmel hoch, BWV A 22 (1831)* 13:57

in C major • in C-Dur • en ut majeur

Chorale Cantata on Luther's Christmas Carol

for Soprano, Baritone, Five-part Chorus, and Orchestra

Edited by Karen Lehmann

- | | | | |
|---|---|--|------|
| 1 | 1 | Coro: 'Vom Himmel hoch'. Allegro | 5:11 |
| 2 | 2 | Aria (Baritone): 'Es ist der Herr Christ, unser Gott'.
Andante con moto – | 2:11 |
| 3 | 3 | Choral: 'Er bringt euch alle Seligkeit'. [] | 0:38 |
| 4 | 4 | Aria (Soprano): 'Sei willekomm, du edler Gast'. Allegretto | 3:25 |
| 5 | 5 | Arioso (Baritone): 'Das also hat gefallen dir'. [] – | 0:54 |
| 6 | 6 | Schlußchor: 'Lob, Ehr sei Gott im höchsten Thron'.
Moderato | 1:36 |

Fanny Cäcilie Hensel (née Mendelssohn)

(1805 – 1847)

Hiob, H-U 258 (1831)† 11:30

Cantata for Chorus and Orchestra

Edited by Conrad Misch

- | | | | |
|---|---|---|------|
| 7 | 1 | Chor: 'Was ist ein Mensch, daß du ihn groß achtest'. [] –
Poco più vivace – | 4:22 |
| 8 | 2 | Arioso: 'Warum verbirgest du dein Antlitz?'. Larghetto –
L'istesso tempo | 3:01 |
| 9 | 3 | Chor: 'Leben und Wohlthat hast du an mir getan'. Vivace –
Lento | 4:06 |

Gartenlieder, Op. 3 (1846) 13:35

Sechs Gesänge

(Six Songs)

for Soprano, Alto, Tenor, and Bass [Chorus]

- | | | | |
|----|---|---|------|
| 10 | 1 | Hörst du nicht die Bäume rauschen, H-U 421
in B major • in H-Dur • en si majeur
Allegretto | 2:14 |
| 11 | 2 | Schöne Fremde, H-U 437. Chorlied
in E minor / major • in e-Moll / E-Dur • en mi mineur / majeur
Moderato – Allegro molto vivace | 2:30 |
| 12 | 3 | Im Herbst III, H-U 430
in A major • in A-Dur • en la majeur
Allegro ma non troppo | 1:49 |
| 13 | 4 | Morgengruß I, H-U 432
in D major • in D-Dur • en ré majeur
Allegretto grazioso | 2:15 |
| 14 | 5 | Abendlich schon rauscht der Wald, H-U 422. Chorlied
in A minor • in a-Moll • en la mineur
Andante | 2:15 |
| 15 | 6 | Im Wald, H-U 418. Chorlied
in A major • in A-Dur • en la majeur
Allegro vivace – Poco più presto – Tempo I | 2:30 |

Felix Mendelssohn

**Die erste Walpurgisnacht, Op. 60, MWV D 3 (1830 – 32,
revised 1842 – 43)[†] 32:31**
Ballad by Goethe
for [Soloists,] Chorus, and Orchestra

Ouvertüre

- | | | |
|----|--|------|
| 16 | 1. (Das schlechte Wetter). Allegro con fuoco – | 7:27 |
| 17 | 2. (Der Übergang zum Frühling). Allegro vivace non troppo
(quasi l'istesso tempo) – | 1:37 |
| 18 | 1 Ein Druide (Tenor), Chor des Volks, Chor der Druiden und des Volks:
'Es lacht der Mai!'. Allegro vivace non troppo (L'istesso tempo) –
'Die Flamme lodre durch den Rauch!'. Allegro assai vivace – | 4:14 |
| 19 | 2 Eine alte Frau aus dem Volke (Alto), Chor der Weiber aus dem Volke:
'Könnt ihr so verwegen handeln?'. Allegretto non troppo – | 2:13 |
| 20 | 3 Der Priester (Baritone), Chor der Druiden: 'Wer Opfer heut'.
Andante maestoso – Più animato poco a poco –
Der Priester: 'Vertheilt euch, wackre Männer, hier!'.
Recitativ – | 1:58 |
| 21 | 4 Chor der Wächter der Druiden: 'Vertheilt euch, wackre Männer, hier'.
Allegro leggiero – | 1:42 |
| 22 | 5 Ein Wächter der Druiden (Bass): 'Diese dumpfen Pfaffenchristen'.
Recitativ – Andante – Recitativ –
Ein Wächter der Druiden, Chor der Wächter der Druiden:
'Komm! Mit Zacken und mit Gabeln'. Allegro moderato – | 2:10 |

23	6	Chor der Wächter der Druiden und des Heidenvolks: 'Kommt mit Zacken und mit Gabeln'. Allegro molto –	4:22
24	7	L'istesso tempo – Der Priester (Baritone), Chor der Druiden und des Heidenvolks: 'So weit gebracht'. Andante maestoso –	3:04
25	8	Ein christlicher Wächter (Tenor): 'Hilf, ach hilf mir, Kriegsgeselle!'. Allegro non troppo – Chor der christlichen Wächter: 'Schreckliche verhexte Leiber'. [] –	1:06
26	9	Der Priester (Baritone), Allgemeiner Chor der Druiden und des Heidenvolks: 'Die Flamme reinigt sich vom Rauch'. Andante maestoso	2:33
			TT 71:53

Julia Doyle soprano*
Jess Dandy contralto†
Mark Le Brocq tenor†
Ashley Riches baritone*†
Crouch End Festival Chorus
London Mozart Players*††
Simon Blendis leader
David Temple

Crouch End Festival Chorus | David Temple chorus director

soprano I

Åshild Haugen Bjorkeng
Jenny Boyce
Helen Collier
Margaret Ellerby
Liz Forgan
Sally Hall
Genevieve Helsby
Sheena James
Rachel Johnson
Sarah Robinson
Davina Ross-Anderson
Pamela Vernon
Rosemary Zolynski

soprano II

Rosamund Bell
Catherine Best
Tina Burnett
Ellie Fieldsend
Felicity Ford
Tanya Forward
Lily Griffin
Sheila Holloway
Ellie Mindel
Sarah Niblock
Melanie Servante
Julia Taylor
Jenny Vernon

alto I

Sarah Elliot
Mary Grove
Ela Harrison
Jane Kember
Hannah Leonard
Paula Miller
Lesley Murphy
Diana Parkinson
Maggi Ronson
Alankar Scheideler
Sue Steel
Susannah Witriol

alto II

Lucy Bailey
Ida Bougouin
Bethany Burrow
Becky Claye
Katharine Duncan
Charlotte Halliday
Pauline Hoyle
Yola Jacobsen
Emma Kemball-Cook
Emma Kingsley
Diana Leadbetter
Caroline Milton
Karen Stead
Anna Stuttard

tenor I

Joshua Blunsden
James Brown
Martin Dowling
John Featherstone
Matt Griffin
Robin Green
Lee Marshall
Clive Seale
John Vernon
Adrian Warner
Paul Winter

tenor II

Bob Bishop
Trevor Dawson
Andrew Dunn
Pedro Ferreira
Steve James
Colin McIntyre
Frank Norman
Guy Shirm
Steve Wright

bass I

Hugh Bowden
Richard Cracknell
Stephen Greenaway
Carl Heap
Stephen Jullien
Daryn Moody
Peter Newsom
David Sloan
Alistair Yates

bass II

Bruce Boyd
Robert Gorrie
Bryan Hammersley
Geoff Kemball-Cook
John Mindlin
Bryn Popham
John Rayfield
Alistair Scott
Christopher Wetherall
Robin White

Mendelssohn / Hensel: Works for Voices and Orchestra

Introduction

The death in Berlin on 14 May 1847 of ‘Fanny Hensel, born Mendelssohn Bartholdy’, as she styled herself in her first publications, closed one of the richest and most remarkable musical sibling partnerships in music history. Born into a family distinguished for its men’s and women’s intellectual and cultural prowess, she and her brother Felix – four years her junior, who would outlive her by less than six months – received their early musical and general education side by side, and lived out their musical and compositional activities in close dialogue with each other. That said, there were differences. The fact that she died at the family home, Leipzigerstraße 3, to which they had moved in 1825 – while Felix was in Frankfurt, *en route* back from a concert tour to England during which he had introduced audiences to his oratorio *Elijah* – speaks vividly to the differing opportunities that family and society (and seemingly Fanny herself) felt appropriate to brother and sister; as her father Abraham had decreed in 1820:

Music will perhaps become his [Felix’s] profession, whilst for you it can and

must be only an ornament, never the root of your being and doing.

A crucial and enduring element in the musical education of the siblings was their exposure to the choral music of J.S. Bach. And vital to this was their joining, in 1820, the Sing-Akademie zu Berlin, founded in 1791 by Carl Friedrich Christian Fasch and continued after his death by Carl Friedrich Zelter (1758 – 1832), close musical associate of his slightly older contemporary Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832). Another key moment arrived in 1824, when Felix was gifted a manuscript copy of the score of the *Matthäus-Passion* by his grandmother: this became a major object of study for the next five years, culminating in the famous public revival of the work in performances by the Sing-Akademie, conducted by Felix, on 11 March 1829 and again, three weeks later, on Bach’s birthday. In January that year Fanny had become engaged to the artist Wilhelm Hensel; they were married in October (Felix was again absent, having travelled to Great Britain following the Bach performances), whereupon Fanny

shortly became pregnant with her only child, Sebastian Ludwig Felix (1830 – 1898), whose names succinctly encapsulate, in chronological order, his mother's musical lodestars.

Hensel: Hiob

During the 1820s Fanny's compositions had chiefly been in the small-scale, private genres of the *Lied* and *Klavierstück*, but Sebastian's first birthday, in 1831, occasioned the *Lobgesang*, the first of a series of three cantatas composed between February and November, which, in their scaling up of forces and ambition, marked an important development in the career of Fanny Hensel as a composer. *Hiob*, which followed, marked her second wedding anniversary; it would remain unpublished until 1992. If the theodical Book of Job seems an odd choice in the context of nuptial remembrance, the reason may be the raging European cholera epidemic, one of the last victims of which, in early November, would be Fanny's Aunt Henriette, and which was more nearly reflected in the third cantata, *Höret zu, merket auf*. In selecting texts for the three movements of *Hiob*, Fanny reordered their biblical sequence (they come respectively from Chapters 7, 13, and 10) so as to create a movement from negativity to the relative positivity of the

third movement, set in G major as opposed to the G minor of the opening movement, in which contrapuntal and chromatic writing clearly reference the baroque, and one senses a striving toward the kind of monumentality associated with the opening chorus of the *Matthäus-Passion*. The closing half-cadence that prepares the middle movement *Arioso*, in C minor, strongly reflects another Bach work, the cantata *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*, BWV 106, the so-called *Actus tragicus*, which had been published in 1830 and was beloved of both Fanny and Felix. Although the last movement of *Hiob* is by no means lacking in contrapuntal and chromatic detail, especially in the larger harmonic scheme, the baroque *topos* is less evident here, such that in addition to its emotional trajectory, the cantata as a whole can be experienced as a kind of music-historical journey, from the evocation of Bach's world to the real-time early romantic environment of 1830s Germany.

Mendelssohn: Vom Himmel hoch

One Bachian staple upon which Fanny did not draw in *Hiob* was the Lutheran chorale, emblematic of the Protestant religion in which she and Felix had been raised despite the family's Jewish heritage. This is in stark contrast to Felix's cantata *Vom Himmel*

hoch, which employs a chorale melody upon which Bach himself had drawn widely (Felix would himself return to it in his 1845 incidental music for Racine's *Athalie*). And while Fanny reached back to the Old Testament for her text, Felix gave expression to his Lutheran leanings in this 'Christmas music', as he called it, while he was based in Rome and exploring, among much else, the Catholic musical traditions of the Vatican. He had reached Rome at the beginning of November 1830, a staging post in a grand European tour begun six months earlier that had taken him through Bach's Leipzig and Goethe's Weimar, and on to Vienna, Venice, and Florence. In Vienna the baritone Franz Hauser had presented him with a volume of chorale melodies; Felix wrote to Zelter from Venice on 16 October 1830 to say that he had already completed an *a cappella* setting of 'Aus tiefer Noth' and had 'Vom Himmel hoch', as well as several others, in mind for choral and orchestral setting. He was keen to hear Zelter's opinion of the plan, and especially of the idea

that I would retain the old melody throughout, but would not be bound by it and, for example, would treat the first verse of 'Vom Himmel hoch' quite freely, as a large chorus.

This is indeed how the opening number works: a lengthy orchestral introduction, employing a stepwise octave descent articulated as two overlapping sixths (C – E; A – C) that references the overall shape of the chorale melody, and in particular its final line, is followed by a fundamentally homophonic setting of Luther's first verse from which the chorale melody is effectively absent. It surfaces only with the setting of verse 2, of which only the first two lines are set, the first line, 'Euch ist ein Kindlein heut' geboren', and its associated melody embedded in a rich contrapuntal texture. A modified reprise of the first verse follows, also incorporating references to verse 2, before the whole of that second verse, and with it the complete chorale, brings the movement to its homophonic conclusion. The chorale resurfaces for the setting of verse 4 (No. 3) and again in the concluding chorus (No. 6) which sets Luther's fifteenth and final verse; but Felix cleaves only to the first three lines of the chorale melody here, resorting to original material for the final, universal New Year greeting. Writing to Karl Klingemann over the New Year 1830 – 31, he had enthused over 'how each of Luther's words calls for music'; his own music was completed on 28 January 1831, but publication did not follow until 1985.

Mendelssohn: Die erste Walpurgisnacht

Other words that called for music were those of the ballad *Die erste Walpurgisnacht*, by Goethe. Written in 1799, this was his earliest published engagement with the historical and folk material associated with the Brocken mountain (which Goethe had climbed, in dangerous winter conditions, in December 1777), distinct from its treatment in his *Faust* and the complex skein of texts preparatory to that work. Goethe first offered the poem to Zelter, describing it as

a production with a rather unusual appearance. It came into being through the idea that one might craft dramatic ballads in such a fashion that they would offer the composer material for a larger vocal piece.

Zelter agreed that it was ‘a most singular poem’, and that ‘the verses are musical and suitable for singing’, while at the same time declaring himself unable to ‘find the breath that breathes through the whole’. Three years later, in 1802, he again admitted that he had failed to complete a satisfactory musical setting ‘because the old played-out form of the cantata kept imposing itself on me’.

Whether or not Felix discussed the poem with Goethe during his extended stay in Weimar in May and June 1830 – this was the

last time he would see the ‘Sun of Weimar’, to whom he had first been introduced, by Zelter, in November 1821 – is uncertain; but Felix went on to begin setting it shortly thereafter while in Vienna, where, perhaps unwittingly echoing Zelter, he told Hauser of his intention ‘to compose the entire poem as a new kind of cantata’ for choruses and large orchestra. The setting of the text occupied him for more than a year, until July 1831, and only thereafter did he compose the overture, telling his family that

My A minor Overture is ready; it represents bad weather. A couple of days ago I also finished an introduction which evokes thaw and the arrival of spring.

The completed score is dated 13 February 1832; it was first performed, privately, on 11 October that year, in one of the Mendelssohn family’s biweekly ‘Sonntagsmusiken’, with Fanny (whose *Hiob* had been performed in a similar context the year before) taking the role of the ‘alte Frau’, and then in public for the first time at a Sing-Akademie concert on 10 January 1833.

But although no further performances of this version are known, the work would not let Felix go. He returned to it in the early 1840s, and revised it extensively, retaining and strengthening the linking motivic transformations which, according to John

Michael Cooper's extensive study and score of the 1832 version, account for his description of 'a new kind of cantata'; the 'introduction' was absorbed into the body of the overture, and three numbers were entirely recomposed. Felix considered various genre descriptions beyond 'cantata' but eventually published it, in 1844, under Goethe's own title of 'Ballade'. Despite its presentation as a sequence of overture and nine 'numbers' it is effectively through-composed, each number leading musically into the next: the only relative break in continuity follows No. 4. This version, recorded here, was premièred at the Leipzig Gewandhaus on 2 February 1843; among the audience was Berlioz, who described it favourably as 'apparent confusion that is art perfected'.

Hensel: Gartenlieder

And this, too, was the version that Fanny was rehearsing for another of the domestic 'Sonntagsmusiken' when she was overtaken by the stroke that would kill her. Little more than a year earlier, in late April 1846, she had confided to her diary that 'I feel as if born again'; and one might describe as a professional 'rebirth' her subsequent decision, encouraged less by Felix than by her friend Robert von Keudell (1824 – 1903), to begin selectively publishing her compositions. Her

Opp. 1 and 2 were collections of *Lieder* and *Klavierstücke* composed in the years 1836 – 43; by contrast, the *Gartenlieder*, Op. 3, settings of texts by Eichendorff, Uhland, Geibel, and her husband, Wilhelm, were the product of 1846 itself, composed variously between February and July. The overall title reflects the superb gardens and the Gartenhaus at the Leipzigerstraße residence that was the venue for Friday evening rehearsals of a choral group that she had established. Although it was not conventional at this time for such collections to be performed *in toto* and in sequence, the organisation of the keys by fifths (B – c / E – A – D – a – A) speaks to a sense of cyclic integration. Suggestive also, not least given the biographical circumstances, is the contrast between the 'irren Lieder aus der alten, schönen Zeit', overheard in nature by the protagonist in No. 1 (composed second, on 3 May), and the finding of her own voice by the protagonist in No. 6 (composed first, on 9 February), whereby the more complex, up-to-date 'Gesang' is offered in reply, that word being thrice emphasised by its setting on a², the highest soprano note of the entire opus: music, one might say, is indeed the root of this protagonist's being and doing.

© 2024 Nicholas Marston

Born and educated in Lancaster, **Julia Doyle** read Social and Political Sciences while holding a Choral Scholarship at the University of Cambridge. She made her professional débuts in performances of *Messiah* with The King's Consort at the Cadogan Hall and with the Britten Sinfonia and Polyphony at St John's Smith Square; she continues to maintain strong relationships with these ensembles. Since then she has performed all over the world and become established as a specialist soprano in baroque repertoire. She has worked with artists such as Alfredo Bernardini, Frieder Bernius, Arslys Bourgogne, Sir John Eliot Gardiner, Matthew Halls, Philippe Herreweghe, Robert King, Nicholas Kraemer, Juanjo Mena, Sir Roger Norrington, Gianandrea Noseda, Trevor Pinnock, Richard Tognetti, and György Vashegyi. Highlights of recent seasons include performances with the BBC Philharmonic, Monteverdi Choir and Orchestra, Britten Sinfonia, Royal Philharmonic Orchestra, RTÉ National Symphony Orchestra, Scottish Chamber Orchestra, London Handel Orchestra, The English Concert, The King's Consort, London Bach Society, Orchestra of the Age of Enlightenment, The Sixteen, Collegium Vocale, Netherlands Bach Society, Le Concert Lorrain, Bayerische Rundfunk,

Kammerchor Stuttgart, Australian Chamber Orchestra, Orquesta Barroca de Sevilla, B'Rock Orchestra, J.S. Bach-Stiftung, Tafelmusik, and Music of the Baroque, as well as at the Wigmore Hall and Cadogan Hall, London, and Royal Concertgebouw, Amsterdam. Julia Doyle has made numerous recordings of baroque choral repertoire and recently released her first solo album, of works by Purcell, with the lutenist Matthew Wadsworth.

Shortlisted for a Royal Philharmonic Society Award in the category Young Artist, the Cumbrian contralto **Jess Dandy** has been praised for a vocal instrument of velvety, plangent timbre and an artistic maturity of remarkable immediacy. Highlights of the 2021 / 22 season included performances of Handel's *Fernando* with Opera Settecento, Mahler's Symphony No. 2 with the Kitchener-Waterloo Symphony, *Sea Pictures* with the BBC Philharmonic, Mahler's Symphony No. 8 with the Minnesota Orchestra, *Bradamante* (Vivaldi's *Orlando Furioso*) at Teatro Real, Madrid, and La Seine Musicale, Paris, and *Messiah* with the Hallé, Britten Sinfonia, and Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, as well as returns to Wigmore Hall to sing a new commission by Huw Watkins and give

a solo evening recital. During the 2022 / 23 season she performed the St Matthew Passion with the Royal Concertgebouw Orchestra, Amsterdam, *Messiah* at Welsh National Opera with the Academy of Ancient Music, and Bach's *Weihnachtsoratorium* with Kulturvereinigung Salzburg. She also premiered a new opera, *Three Lunar Seas*, by Josephine Stephenson, at Opéra Grand Avignon, and returned to Wigmore Hall for a performance with the Nash Ensemble of *Serenade to Music*. Jess Dandy has appeared on the concert platform with Orchestre Révolutionnaire et Romantique, The English Concert, Florilegium, Minnesota Orchestra, Kitchener-Waterloo Symphony, BBC National Orchestra and Chorus of Wales, Academy of Ancient Music, Dunedin Consort, BBC Symphony Orchestra, and Les Arts Florissants, collaborating with conductors such as Sir John Eliot Gardiner, Harry Bicket, Trevor Pinnock, John Butt, William Christie, Kristian Bezuidenhout, and Stephen Layton.

Having held a choral scholarship at St Catharine's College, Cambridge, where he read English, **Mark Le Brocq** studied at the Royal Academy of Music and the National Opera Studio. As an English National

Opera Company Principal, he sang roles such as Tamino (*The Magic Flute*), Paris (*King Priam*), Narraboth (*Salome*), Cassio (*Otello*), and Don Ottavio (*Don Giovanni*). He has appeared as guest at Welsh National Opera, Opera North, Scottish Opera, Northern Ireland Opera, Independent Opera, Grimeborn, Semperoper Dresden, Bolzano Festival Bozen, Teatro Sociale, Trento, International Opera and Music Festival, Brno, and Tianjin Symphony Orchestra, among others, singing Mephistopheles (*Dr Faustus*), The Jailer (*Il prigioniero*), Painter / Client (*Lulu*), Scrooge (Iain Bell's *A Christmas Carol*), Luka and Šapkin (*From the House of the Dead*), Loge (*Das Rheingold*), Biedermann in Šimon Voseček's *Biedermann und die Brandstifter*, The Governor (Karl Amadeus Hartmann's *Simplicius Simplicissimus*), Siegmund (*Die Walküre*), Bob Boles (*Peter Grimes*), Golitsin (*Khovanshchina*), Aaron (*Moses und Aron*), Bassanio (André Tchaikowsky's *The Merchant of Venice*), Pierre (*War and Peace*), Harry King (Stuart MacRae's *Anthropocene*), Chairman Mao (*Nixon in China*), Idomeneo, and Siegfried (*Götterdämmerung*). On the concert platform, Mark Le Brocq has sung Sylvester (*The Silver Tassie*), Howard Boucher (*Dead Man Walking*), Beethoven's Ninth Symphony and

Missa solemnis, The Fairy Queen, Das Lied von der Erde, The Dream of Gerontius, Bach's Mass in B minor and St Matthew Passion, Berlioz's *Grande Messe des Morts, Carmina Burana*, Handel's *Messiah, Dixit Dominus*, and *La resurrezione, Die Schöpfung*, Mozart's Requiem and *Die Zauberflöte*, Britten's Serenade for Tenor, Horn, and Strings, and Janáček's *The Diary of One Who Disappeared* at renowned festivals and venues around the world.

The bass-baritone **Ashley Riches** studied at King's College, Cambridge and the Guildhall School of Music and Drama and was later a Jette Parker Young Artist, at The Royal Opera, Covent Garden and a BBC Radio 3 New Generation Artist. On the operatic stage he has sung roles including Figaro and Count Almaviva (*Le nozze di Figaro*), the title role in *Don Giovanni*, Escamillo (*Carmen*), Schaunard (*La bohème*), and the Pirate King (*The Pirates of Penzance*) at venues such as The Royal Opera, Bayerische Staatsoper, English National Opera, Glyndebourne Festival Opera, Garsington Opera, the Grange Festival, and Opera Holland Park. Highlights on the concert platform include performances in Berlioz's *Lélio* with Sir John Eliot Gardiner in Carnegie Hall, New York and Bernstein's *Wonderful Town* with the London Symphony

Orchestra under Sir Simon Rattle, a European tour of *Giulio Cesare* and *Agrippina* with Les Talens Lyriques under Christophe Rousset, and *Créon (Oedipus rex)* with the Berliner Philharmoniker. His discography includes *Wonderful Town* with the LSO and Simon Rattle, Poulenc's *Chansons gaillardes* with Graham Johnson, the St John Passion and St Matthew Passion with the Academy of Ancient Music, Purcell's *King Arthur* with the Gabrieli Consort (Recording of the Year at the 2020 *BBC Music Magazine* Awards), and Handel's *La resurrezione* with The English Concert under Harry Bicket. An accomplished recitalist, he released his debut solo recital album, *A Musical Zoo*, in 2021, on Chandos, for which he has also recorded songs by Sir Arthur Sullivan with David Owen Norris. When not singing, Ashley Riches enjoys the *Times* Crossword.

Founded in 1984, **Crouch End Festival Chorus** (CEFC) has established a reputation as one of the country's leading symphonic choirs, frequently commended for its communicative power and versatility. Under David Temple MBE, its musical director and co-founder, the choir gives concerts that illuminate the choral world with imaginative and bold programming, in which established

choral classics are mixed with contemporary works of great variety and innovation. The Chorus is much in demand among the top orchestras in the UK and performs regularly for the BBC, most recently at the opening of the BBC Proms in 2022, in Verdi's *Messa da Requiem* under Sakari Oramo. Other maestros who have conducted the Chorus include Edward Gardner, Semyon Bychkov, François-Xavier Roth, and Esa-Pekka Salonen. The Chorus has also worked with musicians from the rock and pop world and with television and film composers. Recent highlights include recording the Grammy-nominated soundtrack for *Rocketman*, the film about the life of Elton John, with the producer Giles Martin, and the music for the TV series *Good Omens*, with the composer David Arnold. The Chorus has also toured with Noel Gallagher, performed on the main, Pyramid Stage at Glastonbury with Ray Davies, and enjoyed regular collaborations with Hans Zimmer, Danny Elfman, and the late Ennio Morricone. The discography of Crouch End Festival Chorus for Chandos Records includes the first recording for forty-five years of J.S. Bach's St John Passion sung in English, and Parry's *Judith*, under William Vann.
www.cefc.org.uk

Do not let the name mislead you – **London Mozart Players** is an ensemble that does not just play in London, and it certainly does not just play Mozart! As well as maintaining residencies at Fairfield Halls, in Croydon, St John the Evangelist, in Upper Norwood, and Opus Theatre, in Hastings, it has acquired international renown for working with many of the world's greatest conductors and soloists. It has developed a reputation for making and playing adventurous, ambitious, and accessible music, and for being at the forefront of embedding arts and culture into the life of local communities across the UK and beyond. The orchestra works with schools and music hubs around the UK and abroad to inspire the next generation of musicians and music lovers. It continues its long tradition of promoting young talent – Nicola Benedetti, Jacqueline du Pré, and Yan Pascal Tortelier are just three of many musical virtuosi championed early in their careers. In 2021, the violin virtuoso Leia Zhu was appointed as Young Artist-in-Residence: this is a nurturing and collaborative relationship to encourage her young talent. After celebrating its seventieth anniversary, in 2019, the orchestra soon found itself navigating orchestral life during the pandemic; it created an award-winning digital concert series which reached

millions of people, thereby reaffirming its commitment to its audiences. Having opened Croydon's Borough of Culture in April 2023, London Mozart Players will continue to host its own concerts and events throughout the next year.

In 1984, **David Temple** MBE co-founded Crouch End Festival Chorus which under his direction has become one of the world's leading symphonic choirs. His eclectic tastes have shaped its enormously varied work to make it unique in the choral world. Their recording on Chandos Records of Bach's St John Passion (in English) was received with glowing reviews, and he also prepared the Chorus for its subsequent acclaimed Chandos recordings of Parry's *Judith* and *Scenes from Shelley's 'Prometheus Unbound'*. Highlights among his concert dates with the Chorus have included performances of Mahler's Eighth Symphony, to a sold out Royal Festival Hall, and *Harmonium*, by John Adams, at the Barbican in the presence of the composer. They have recorded music for the BBC's *Doctor Who* and *Good Omens* at Air Studios and soundtracks for films such as *Rocketman*, *A Cure for*

Wellness, and *Loving Vincent* at Abbey Road. He has also prepared the Chorus for concerts with Ennio Morricone, Andrea Bocelli, Hans Zimmer, Danny Elfman, James Newton Howard, and MUSE.

As Musical Director of the Hertfordshire Chorus since 2000, he has recorded Will Todd's *Ode to a Nightingale* and James McCarthy's *Codebreaker* with the BBC Concert Orchestra to excellent reviews, and given a critically acclaimed performance of Elgar's *The Kingdom* in St Albans Cathedral. With this Chorus he has commissioned a number of works, including Will Todd's *Mass in Blue*, which has received more than 600 performances worldwide, and Shruthi Rajasekar's *Sarajini*, which was premièred in October 2022. As chorus master he has rehearsed Berlioz's *Grande Messe des Morts* with the BBC Symphony Orchestra under François-Xavier Roth and Verdi's Requiem for the First Night of the BBC Proms in 2022. He prepared Crouch End Festival Chorus for a performance of *Harmonium* at the BBC Proms in 2023. David Temple was made an MBE in the 2018 New Year's Honours for his services to music.



Louise O'Dwyer

Julia Doyle



Richard Lewisohn Photographer

Mark Le Brocq



Clare Park

Jess Dandy



Debbie Scanlan

Ashley Riches

Mendelssohn / Hensel: Werke für Singstimmen und Orchester

Einleitung

Am 14. Mai 1847 verstarb in Berlin "Fanny Hensel, geborene Mendelssohn Bartholdy", wie sie sich in ihren ersten Veröffentlichungen nannte; damit endete eine der fruchtbarsten und bemerkenswertesten Partnerschaften unter musikalischen Geschwistern der gesamten Musikgeschichte. Sprösslinge einer Familie, deren Männer und Frauen sich durch ihre überragende intellektuelle Begabung und kulturelle Kompetenz auszeichneten, erhielten Fanny und ihr vier Jahre jüngerer Bruder Felix – der sie nur kaum sechs Monate überlebte – Seite an Seite eine gründliche musikalische Ausbildung und Allgemeinerziehung und entwickelten ihre musikalischen und kompositorischen Laufbahnen in engem persönlichem Austausch. Doch es gab auch Unterschiede. Der Umstand, dass Fanny im Anwesen der Familie in der Leipzigerstraße 3 starb, wohin sie 1825 gezogen waren – während Felix sich in Frankfurt befand, auf dem Rückweg von einer Konzertreise nach England, wo er dem Publikum sein Oratorium *Elias* präsentiert hatte –, veranschaulicht lebhaft

die unterschiedlichen Möglichkeiten, die Familie und Gesellschaft (und anscheinend auch Fanny selbst) als für Bruder und Schwester angemessen erachteten; wie ihr Vater Abraham 1820 bestimmt hatte:

Die Musik wird für ihn [Felix] vielleicht Beruf, während sie für Dich stets nur Zierde, niemals Grundbass Deines Seins und Thuns werden kann und soll.

Ein ebenso zentrales wie beständiges Element in der musikalischen Erziehung der Geschwister war die Begegnung mit den Chorwerken Johann Sebastian Bachs. Eine besondere Rolle spielte hierbei ihre Mitgliedschaft in der Sing-Akademie zu Berlin, der sie 1820 beitraten. Diese Chorvereinigung war 1791 von Carl Friedrich Christian Fasch gegründet worden und wurde nach dessen Tod von Carl Friedrich Zelter (1758 – 1832) geleitet, einem engen Freund seines nur wenig älteren Zeitgenossen Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832). Ein weiteres Schlüsselerlebnis ergab sich, als Felix im Jahr 1824 von seiner Großmutter eine handschriftliche Kopie der Partitur der *Matthäus-Passion* zum Geschenk erhielt,

die ihm in den nächsten fünf Jahren als zentrales Studienobjekt diente und in der bekannten öffentlichen Renaissance des Werks in Aufführungen der Sing-Akademie kulminierte, die Felix am 11. März 1829 und ein weiteres Mal an Bachs Geburtstag (21. März) dirigierte. Im Januar dieses Jahres hatte Fanny sich mit dem Maler Wilhelm Hensel verlobt; im Oktober heirateten die beiden (auch diesmal war Felix nicht anwesend, er war nach den Bach-Aufführungen nach England gereist), und wenig später wurde Fanny schwanger. Die Vornamen ihres einzigen Sohnes, Sebastian Ludwig Felix (1830 – 1898), stehen in chronologischer Ordnung für die musikalischen Leitsterne seiner Mutter.

Hensel: Hiob

In den 1820er Jahren hatte Fanny vor allem in den für die Privatsphäre bestimmten kleinformatigen Gattungen Lied und Klavierstück komponiert, doch zu Sebastians erstem Geburtstag im Jahr 1831 entstand der *Lobgesang*, die erste in einer Serie von drei zwischen Februar und November komponierten Kantaten, die mit ihrer steten Steigerung von Besetzung und Anspruch eine wesentliche Entwicklung in ihrer Laufbahn als Komponistin markierten. *Hiob*,

das zweite Werk in dieser Reihe, schrieb sie anlässlich ihres zweiten Hochzeitstags; das Stück wurde erst 1992 veröffentlicht. Das theodizeische Buch Hiob mag als eine seltsame Wahl für einen Hochzeitstag erscheinen, der eigentliche Grund lag jedoch in der verheerenden Cholera-Epidemie, die zu der Zeit in Europa wütete und der als eines der letzten Opfer Anfang November auch Fannys Tante Henriette erliegen sollte. Noch deutlicher spiegelt diese Situation allerdings die dritte Kantate, *Höret zu, merket auf*. Bei ihrer Auswahl der Texte für die drei Sätze von *Hiob* ordnete Fanny die biblische Reihenfolge (sie entstammen jeweils dem 7., 13. und 10. Kapitel) dergestalt um, dass sich eine Bewegung vom Negativen hin zu der vergleichsweise positiven Stimmung des dritten Satzes ergibt, dessen G-Dur in deutlichem Kontrast zum g-Moll des mit seiner kontrapunktischen und chromatischen Faktur deutlich dem Barock verpflichteten ersten Satzes steht. Insgesamt spürt man einen Hang zu der Art von Monumentalität, wie man sie aus dem ersten Chor der *Matthäus-Passion* kennt. Die abschließende Halbkadenz, die den Mittelsatz vorbereitet, ein *Arioso* in c-Moll, erinnert deutlich an ein weiteres Werk von Bach, die Kantate *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*

BWV 106, den sogenannten *Actus tragicus*, der 1830 im Druck erschienen war und den sowohl Fanny als auch Felix ganz besonders liebten. Auch wenn es dem letzten Satz des *Hiob* keineswegs an kontrapunktischen und chromatischen Details mangelt, vor allem in dem übergreifenden harmonischen Plan, ist der barocke Topos hier weniger ausgeprägt, so dass die Kantate insgesamt – abgesehen von ihrer emotionalen Ausrichtung – als eine Art musikgeschichtliche Reise erfahren werden kann, die von der Evokation der Bachschen Musiksprache bis hin zu ihrem tatsächlichen frühromantischen deutschen Umfeld der 1830er Jahre reicht.

Mendelssohn: Vom Himmel hoch

Ein Bachsches Stilmittel, dessen Fanny sich in ihrem *Hiob* nicht bediente, war der lutherische Choral, ein Emblem des protestantischen Glaubens, in dem sie und Felix trotz ihrer jüdischen Wurzeln erzogen worden waren. Ganz anders verhält es sich mit Felix' Kantate *Vom Himmel hoch*, die eine Chormelodie verwendet, die Bach immer wieder eingesetzt hatte (auch Felix benutzte sie ein weiteres Mal in seiner Zwischenaktmusik zu Racines *Athalie* von 1845). Und während Fanny für ihre Textvorlage auf das Alte Testament zurückgriff, brachte Felix in seiner "Weihnachtsmusik"

(wie er sie bezeichnete) seine lutherische Affinität zum Ausdruck, während er sich in Rom aufhielt und dort neben vielen anderen Unternehmungen auch die katholischen Musiktraditionen im Vatikan erkundete. Er war Anfang November 1830 in der Stadt eingetroffen, wo er auf seiner sechs Monate zuvor begonnenen großen Europatour Station machte, nachdem er bereits über Bachs Leipzig und Goethes Weimar nach Wien, Venedig und Florenz gereist war. In Wien hatte der Bariton Franz Hauser ihm einen Band mit Chormelodien geschenkt; am 16. Oktober 1830 schrieb Felix aus Venedig an Zelter und teilte ihm mit, er habe bereits eine A-Cappella-Fassung von "Aus tiefer Noth" vollendet und mache sich Gedanken über Vertonungen von "Vom Himmel hoch" und verschiedenen anderen Liedern für Chor und Orchester. Er sei neugierig zu hören, was Zelter von diesem Plan halte, speziell von der Idee,

daß ich überall die alte Melodie behalte,
mich aber nicht daran binde, und
z.B. den ersten Vers von "Vom Himmel
hoch" ganz frey als einen großen Chor
nehme?

Tatsächlich hat Mendelssohn den Eröffnungssatz genau auf diese Weise umgesetzt – eine ausgedehnte Orchestereinleitung mit einem stufenweise

abwärts geführten Oktavgang, artikuliert als zwei überlappende Sexten (C – E; A – C), der die ungefähre Gestalt der Chormelodie andeutet, besonders deren letzte Zeile; hierauf folgt eine weitgehend homophone Umsetzung von Luthers erster Strophe, in der der Komponist die Chormelodie effektiv ausspart. Sie taucht erst wieder in der Vertonung der zweiten Strophe auf, von der nur die beiden ersten Zeilen in Musik gesetzt sind, wobei die erste Zeile, "Euch ist ein Kindlein heut' geboren", mit der zugehörigen Melodie in einen dichten kontrapunktischen Satz eingebettet ist. Nun folgt eine modifizierte Wiederholung der ersten Strophe, die auch musikalische Verweise auf die zweite Strophe enthält, bevor der gesamte zweite Vers und damit auch der vollständige Choral den Satz seinem homophonen Ende zuführt. Der Choral taucht erneut in der Umsetzung der vierten Strophe auf (Nr. 3) und ein weiteres Mal im abschließenden Chor (Nr. 6), der Luthers fünfzehnte und damit letzte Strophe präsentiert; hier jedoch beharrt Mendelssohn lediglich auf den drei ersten Zeilen der Chormelodie und verwendet sodann für den abschließenden universellen Neujahrsgruß eigenes Material. In einem zum Jahreswechsel 1830 / 31 verfassten Schreiben an Karl Klingemann hatte er begeistert davon

geschwärmt, "wie da jedes Wort nach Musik ruft"; seine eigene Musik wurde am 28. Januar 1831 vollendet, ihre Veröffentlichung erfolgte allerdings erst 1985.

Mendelssohn: Die erste Walpurgisnacht

Andere Worte, die nach Musik riefen, waren die der Ballade *Die erste Walpurgisnacht* von Goethe. Das 1799 verfasste Gedicht war seine erste veröffentlichte Auseinandersetzung mit dem historischen und folkloristischen Material rund um den Brocken (den Goethe im Dezember 1777 unter widrigen winterlichen Bedingungen bestiegen hatte); die Dichtung unterscheidet sich in der Behandlung des Sujets im *Faust* und der komplexen Serie von Texten im Vorfeld des Dramas. Goethe bot die Ballade zunächst

Zelter an, mit folgender Beschreibung:

Ich lege eine Produktion bei, die ein etwas seltsames Ansehen hat. Sie ist durch den Gedanken entstanden: ob man nicht die dramatischen Balladen so ausbilden könnte daß sie zu einem größern Singstück dem Komponisten Stoff gäben.

Zelter bestätigte, dass es "ein sehr eignes Gedicht" sei und befand zudem, dass die Verse "musikalisch und singbar" seien; zugleich aber bedauerte er, "allein ich kann die Luft nicht

finden die durch das Ganze weht". Drei Jahre später, 1802, gestand er erneut ein, dass ihm keine befriedigende musikalische Umsetzung gelungen sei, "weil sich mir immer die alte abgetragene Kantatenuniform aufdrängte".

Ob Felix bei seinem ausgedehnten Besuch in Weimar im Mai und Juni des Jahres 1830 mit Goethe über das Gedicht sprach, ist nicht gewiss, jedenfalls war dies seine letzte Begegnung mit dem als "Sonne von Weimar" bezeichneten Dichter, bei dem er im November 1821 von Zelter eingeführt worden war. Mit der Vertonung der "Walpurgisnacht" begann er kurze Zeit darauf während eines Aufenthalts in Wien, wo er – vielleicht ein unbewusstes Echo Zelters – Hauser seine Absicht mitteilte, er "werde das ganze Gedicht als eine neue Sorte von Cantate" für Chöre und großes Orchester komponieren. Die musikalische Umsetzung dieses Textes beschäftigte ihn mehr als ein Jahr lang bis zum Juli 1831; erst danach komponierte er die Ouvertüre. Seiner Familie teilte er mit:

Meine a moll Ouvertüre ist fertig,
sie stellt schlechtes Wetter vor. Eine
Einleitung, in der es thaut u. Frühling
wird, ist auch vor ein Paar Tagen
beendigt.

Die fertige Partitur ist auf den 13. Februar 1832 datiert, und am 11. Oktober des Jahres

wurde das Werk im privaten Rahmen einer der alle zwei Wochen von der Familie Mendelssohn veranstalteten "Sonntagsmusiken" aufgeführt. Dabei übernahm Fanny (deren *Hiob* im Jahr zuvor bei einer ähnlichen Veranstaltung präsentiert worden war) die Rolle der "alten Frau". Eine erste öffentliche Darbietung folgte am 10. Januar 1833 in einem Konzert der Sing-Akademie.

Weitere Aufführungen dieser Fassung sind nicht bekannt, doch ließ die Komposition Mendelssohn nicht los. In den frühen 1840er Jahren nahm er sich das Werk erneut vor und unterzog es einer gründlichen Überarbeitung, wobei er die verbindenden motivischen Überleitungen beibehielt und noch verstärkte, die – so John Michael Cooper in seiner ausführlichen Studie und Edition der Fassung von 1832 – für seine Beschreibung einer "neuen Sorte von Cantate" ausschlaggebend waren; die "Einleitung" wurde Teil der Ouvertüre und drei Nummern komponierte er ganz neu. Neben "Cantate" erwog Felix noch weitere Gattungsbezeichnungen, doch schließlich wählte er für seine Veröffentlichung des Werks (1844) Goethes ursprünglichen Titel "Ballade". Trotz seiner Gliederung der Partitur als eine Abfolge von Ouvertüre und neun "Nummern" ist das Stück im Grunde genommen durchkomponiert; jede Nummer

geht musikalisch in die nächste über, wobei nur im Anschluss an Nr. 4 eine gewisse Unterbrechung der Handlung festzustellen ist. Diese – hier eingespielte – Fassung wurde am 2. Februar 1843 im Leipziger Gewandhaus uraufgeführt; unter den Zuhörern befand sich auch Hector Berlioz, der das Werk mit den wohlwollenden Worten beschrieb: "scheinbare Unordnung, bei der es sich um vollendete Kunst handelt".

Hensel: Gartenlieder

Fanny probte diese Fassung der *Ersten Walpurgisnacht* für eine der "Sonntagsmusiken" in ihrem Haus, als sie den Schlaganfall erlitt, der zu ihrem Tod führte. Wenig mehr als ein Jahr zuvor, im späten April 1846, hatte sie ihrem Tagebuch anvertraut: "Ich fühle mich wie neugeboren". In der Tat könnte man ihren Entschluss, in der Folge eine Auswahl ihrer Kompositionen zu veröffentlichen – wozu sie weniger ihr Bruder Felix als vielmehr ihr Freund Robert von Keudell (1824–1903) ermutigte –, als professionelle Wiedergeburt bezeichnen. Bei ihrem op. 1 und op. 2 handelte es sich um Sammlungen von Liedern und Klavierstücken, die sie zwischen 1836 und 1843 komponiert hatte; ihr op. 3 hingegen, die *Gartenlieder*, in denen sie Texte von Eichendorff, Uhland, Geibel und ihrem

Ehemann Wilhelm Hensel in Musik setzte, entstanden sämtlich zwischen Februar und Juli 1846. Der Titel der Sammlung bezieht sich auf die herrlichen Gärten und das Gartenhaus des Anwesens in der Leipzigerstraße, wo sie freitagabends mit einem von ihr gegründeten Chor Proben abhielt. Auch wenn es zu der Zeit nicht üblich war, derartige Sammlungen *in toto* nacheinander aufzuführen, spricht die Anordnung der Tonarten in Quintschritten (H – e / E – A – D – a – A) unseren Sinn für zyklische Integration an. Suggestiv nicht nur in Anbetracht der biographischen Umstände ist auch der Kontrast zwischen den (am 3. Mai als zweites Stück komponierten) "irren Liedern aus der alten, schönen Zeit", die der Protagonist von Nr. 1 in der Natur hört, und der Entdeckung ihrer eigenen Stimme in dem lyrischen Ich von Nr. 6 (entstanden am 9. Februar an erster Stelle), wodurch der komplexere und modernere "Gesang" als Erwidern dargeboten wird; und indem dieses Wort mittels seiner Artikulation auf a^2 , dem höchsten Sopranon im gesamten Werk, dreimal betont wird, darf man wohl sagen, dass bei dieser Protagonistin in der Tat die Musik der Grundbass ihres Seins und Tuns war.

© 2024 Nicholas Marston
Übersetzung: Stephanic Wolny



The musicians during the recording sessions

Mendelssohn / Hensel: Œuvres pour voix et orchestre

Introduction

La mort à Berlin le 14 mai 1847 de “Fanny Hensel, née Mendelssohn Bartholdy” – c’est ainsi qu’elle se présentait dans ses premières publications – mit fin à l’une des associations musicales entre frères et sœurs les plus riches et les plus remarquables de l’histoire de la musique. Née dans une famille qui se distinguait par les aptitudes intellectuelles et culturelles exceptionnelles de ses hommes et de ses femmes, Fanny et son frère Felix – de quatre ans son cadet, et qui lui survivra moins de six mois – reçurent ensemble leur éducation musicale et générale, et vécurent leurs activités musicales et compositionnelles en un dialogue étroit. Cela dit, il existait des différences. Le fait qu’elle mourut dans la maison du 3 Leipzigerstraße où la famille s’était installée en 1825 – tandis que Felix se trouvait à Francfort sur le chemin de retour d’une tournée de concerts en Angleterre pendant laquelle il avait présenté au public son oratorio *Elijah* – montre fortement les différentes opportunités que la famille et la société (et apparemment Fanny elle-même) considéraient comme étant convenables pour

le frère et sa sœur. Comme leur père Abraham le décréta en 1820:

La musique sera peut-être pour lui [Felix] un métier, tandis que pour toi elle doit seulement rester un agrément, mais jamais la base fondamentale de ton existence et de tes activités.

Un élément fondamental et durable dans l’éducation musicale des deux enfants fut leur mise en contact avec la musique chorale de J.S. Bach. Et celle-ci prit une importance capitale grâce au fait qu’ils devinrent membres en 1820 de la Sing-Akademie zu Berlin fondée en 1791 par Carl Friedrich Christian Fasch, et continuée après sa mort par Carl Friedrich Zelter (1758 – 1832), un proche collaborateur musical de son contemporain un peu plus âgé Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832). Un autre moment clé se produisit en 1824 quand Felix reçut de sa grand-mère une copie manuscrite de la partition de la *Matthäus-Passion*: celle-ci devint un objet d’étude majeur pendant les cinq années suivantes, aboutissant à la fameuse reprise en concert de la partition par la Sing-Akademie dirigée par Felix le 11 mars

1829, et de nouveau trois semaines plus tard, le jour de l'anniversaire de Bach. Au mois de janvier de la même année, Fanny s'était fiancée au peintre Wilhelm Hensel. Ils se marièrent en octobre (Felix était de nouveau absent, s'étant rendu en Grande-Bretagne après les exécutions de la *Matthäus-Passion*) après quoi Fanny tomba bientôt enceinte de son unique enfant, Sebastian Ludwig Felix (1830 – 1898), dont les prénoms résumant succinctement, par ordre chronologique, les étoiles musicales de sa mère.

Hensel: Hiob

Pendant les années 1820, les compositions de Fanny avaient été principalement dans des petites formes et des genres intimes tels que le *Lied* et le *Klavierstück*, mais le premier anniversaire de son fils Sebastian en 1831 provoqua le *Lobgesang*. Ce fut la première d'une série de trois cantates composées entre février et novembre, qui, par leur élargissement instrumental et vocal et leur ambition, présentèrent un développement important dans la carrière de Fanny Hensel en tant que compositeur. Elle composa *Hiob*, la deuxième cantate, pour célébrer son deuxième anniversaire de mariage – mais l'ouvrage ne sera publié qu'en 1992. Si le choix de la théodicée du Livre de Job peut paraître étrange dans le

contexte d'un souvenir de noces, la raison fut peut-être l'épidémie de choléra qui ravageait l'Europe, et dont l'une des dernières victimes au début du mois de novembre avait été la tante de Fanny, Henriette, et qui trouvera un écho plus proche dans la troisième cantate, *Höret zu, merket auf*. En sélectionnant les textes des trois mouvements de *Hiob*, Fanny réorganisa leur séquence biblique (ils proviennent respectivement des Chapitres 7, 13 et 10) afin de créer une évolution allant du caractère négatif du début de l'œuvre à celui relativement positif du troisième mouvement, écrit dans le ton de sol majeur en opposition au sol mineur du premier mouvement, dans lequel la trame contrapuntique et chromatique faisant clairement référence au baroque produit le sentiment d'un effort vers le genre de monumentalité associé au chœur d'ouverture de la *Matthäus-Passion*. La demi-cadence conclusive qui prépare le mouvement central, un *Arioso* en ut mineur, rappelle fortement une autre œuvre de Bach, la cantate *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*, BWV 106, connue sous le nom *Actus tragicus*, qui avait été publiée en 1830 et que Felix et Fanny aimaient particulièrement. Si le dernier mouvement de *Hiob* est loin de manquer de détails contrapuntiques et chromatiques, en particulier dans son plan harmonique, le *topos*

baroque est moins évident ici, de sorte qu'en plus de sa trajectoire émotionnelle, la cantate dans son ensemble peut être perçue comme une sorte de voyage musico-historique, depuis l'évocation de l'univers de Bach jusqu'à l'environnement du premier romantisme en temps réel de l'Allemagne des années 1830.

Mendelssohn: Vom Himmel hoch

L'un des éléments de base de la musique de Bach sur lequel Fanny ne puisa pas dans *Hiob* était le choral luthérien, emblème de la religion protestante dans laquelle elle avait été élevée avec son frère Felix malgré l'héritage juif de la famille. Le contraste est saisissant avec la cantate *Vom Himmel hoch* (Du haut du ciel) de Felix, qui utilise une mélodie dont Bach s'inspira largement (Felix la reprendra dans sa musique de scène de 1845 pour *Athalie* de Racine). Et tandis que Fanny se tournait vers l'Ancien Testament pour son texte, Felix exprimait ses penchants luthériens dans cette "musique de Noël", comme il l'appelait, alors qu'il se trouvait à Rome et explorait parmi beaucoup d'autres choses les traditions musicales catholiques du Vatican. Il était arrivé à Rome au début du mois de novembre 1830, étape d'une grande tournée européenne commencée six mois plus tôt, et

qui l'avait conduit à Leipzig, la ville de Bach, Weimar, la ville de Goethe, puis à Vienne, Venise et Florence. À Vienne, le baryton Franz Hauser lui avait offert un volume de mélodies de chorals. Felix écrivit de Venise à Zelter le 16 octobre 1830 pour lui dire qu'il avait déjà terminé une mise en musique *a cappella* de "Aus tiefer Noth", et qu'il pensait à "Vom Himmel hoch" et à plusieurs autres pour les mettre en musique avec chœur et orchestre. Il souhaitait connaître l'avis de Zelter sur ce projet, et en particulier sur l'idée

que je garderais l'ancienne mélodie tout au long de l'œuvre, mais sans être contrainte par elle et que, par exemple, je traiterais le premier verset de "Vom Himmel hoch" librement comme un grand chœur.

C'est en effet ainsi qu'il traita le premier numéro de l'œuvre: une longue introduction orchestrale, utilisant une descendante d'octave par ton articulée en deux sixtes superposées (ut – mi; la – ut) qui fait référence à la forme générale de la mélodie du choral, et en particulier sa dernière ligne, est suivie d'une mise en musique fondamentalement homophonique du premier verset de Luther d'où la mélodie de choral est en fait absente. Elle ne réapparaît qu'avec la musique du deuxième verset, dont seuls les deux premières

lignes sont mises en musique, la première, "Euch ist ein Kindlein heut' geboren", et la mélodie qui lui est associée étant intégrée dans une riche texture contrapuntique. Suit une reprise modifiée du premier verset, incorporant également des références au verset 2, avant que l'ensemble de ce deuxième verset, et avec lui le choral complet, n'amène le mouvement à sa conclusion homophonique. Le choral refait surface dans la musique du quatrième verset (no 3), puis à nouveau dans le chœur final (no 6) qui utilise le quinzième et dernier verset de Luther. Cependant, Felix ne s'attache ici qu'au trois premières lignes de la mélodie du choral, recourant au matériau original pour le salut final et universel du Nouvel An. Écrivant à Karl Klingemann à l'occasion de la nouvelle année 1830 – 1831, il s'était enthousiasmé de "la manière dont chaque mot de Luther appelle la musique". Il termina la composition de *Vom Himmel hoch* le 28 janvier 1831, mais l'œuvre ne sera publiée qu'en 1985.

Mendelssohn: Die erste Walpurgisnacht
D'autres paroles qui appellent la musique étaient celles de la ballade *Die erste Walpurgisnacht* (La Première Nuit de Walpurgis) de Goethe. Écrite en 1799, c'était la première publication de Goethe utilisant des données historiques et folkloriques

associées au mont Brocken (dont Goethe avait fait l'ascension dans des conditions hivernales dangereuses en décembre 1777), distincte de son traitement dans son *Faust* et de l'écheveau complexe de textes préparatoires à cette œuvre. Goethe proposa d'abord le poème à Zelter, le décrivant comme

une production d'apparence plutôt inhabituelle. Elle est née de la réflexion suivante: ne pourrait-on pas développer les ballades dramatiques de telle sorte qu'elles donnent au compositeur la matière d'une pièce vocale de plus grande envergure.

Zelter reconnut qu'il s'agissait d'un "poème tout à fait singulier" et que "les vers sont musicaux et se prêtent au chant", tout en se déclarant incapable de "trouver le souffle qui traverse l'ensemble". Trois ans plus tard, en 1802, il admit de nouveau qu'il n'était pas parvenu à réaliser une mise en musique satisfaisante "parce que la vieille forme usée de la cantate ne cesse de s'imposer à moi".

On ne sait pas si Felix discuta du poème avec Goethe lors de son séjour prolongé à Weimar en mai et juin 1830 – ce fut la dernière fois qu'il voyait le "Soleil de Weimar", à qui il avait été présenté par Zelter en novembre 1821. Felix commença à le mettre en musique peu de temps après à

Vienne où, faisant peut-être écho à Zelter, il fit part à Hauser de son intention de “composer tout le poème comme un nouveau genre de cantate” pour chœur et grand orchestre. La mise en musique du texte l’occupa pendant plus d’un an jusqu’en juillet 1831, et ce n’est qu’ensuite qu’il composa l’ouverture, déclarant à sa famille que

Mon Overture en la mineur est prête; elle représente le mauvais temps. Il y a quelques jours, j’ai également terminé une introduction qui évoque le dégel et l’arrivée du printemps.

La partition achevée porte la date du 13 février 1832. Elle fut jouée pour la première fois en privé le 11 octobre de la même année dans le cadre des “Sonntagsmusiken” de la famille Mendelssohn qui avaient lieu tous les quinze jours, avec Fanny (dont *Hiob* avait été donnée dans le même contexte l’année précédente) interprétant le rôle de l’“alte Frau” (la vieille femme), puis en public pour la première fois lors d’un concert de la Sing-Akademie le 10 janvier 1833.

Bien que l’on ne sache pas si d’autres exécutions de cette version eurent lieu, la partition resta dans les préoccupations de Felix. Il y revint au début des années 1840 et la révisa en profondeur, conservant et renforçant les transformations motiviques

des liaisons qui, selon l’étude approfondie de John Michael Cooper et la partition de la version de 1832, expliquent sa description d’un “nouveau genre de cantate”. L’“Introduction” fut absorbée dans le corps de l’ouverture, et trois numéros furent entièrement recomposés. Felix songea à plusieurs descriptions différentes de celui de “cantate”, mais publia finalement l’œuvre en 1844 sous le nom de “Ballade”, reprenant le titre de Goethe. Malgré sa présentation comme une séquence constituée d’une ouverture suivie de neuf “numéros”, elle est effectivement composée en un seul tenant, chaque numéro s’enchaînant musicalement au suivant: la seule rupture relative dans la continuité suit le no 4. Cette version, enregistrée ici, fut créée au Gewandhaus de Leipzig le 2 février 1843. Parmi le public se trouvait Hector Berlioz, qui la décrivit favorablement comme “un désordre apparent qui est le comble de l’art”.

Hensel: Gartenlieder

Et c’est également la version que Fanny était en train de répéter pour un autre des “Sonntagsmusiken” domestiques quand elle fut terrassée par l’attaque qui devait l’emporter. Un peu plus d’un an auparavant, à la fin du mois d’avril 1846, elle avait confié à son journal intime qu’elle se sentait “comme

née à nouveau”. Et l’on pourrait qualifier de “renaissance” professionnelle la décision qu’elle prit ensuite, encouragée moins par Felix que par son ami Robert von Keudell (1824 – 1903), de commencer à publier ses compositions de manière sélective. Ses opp. 1 et 2 étaient des recueils de *Lieder* et de *Klavierstücke* composés pendant les années 1836 – 1843. En revanche, les *Gartenlieder*, op. 3, qui mettent en musique des textes de Eichendorff, Uhland, Geibel et de son époux Wilhelm Hensel, datent de l’année 1846, et furent composés entre février et juillet. Le titre général reflète les superbes jardins et la Gartenhaus de la résidence de la Leipzigerstraße où se déroulaient les répétitions du vendredi soir d’un ensemble choral qu’elle avait créé. Bien qu’il n’était pas conventionnel à cette époque que de tels recueils fussent exécutés en entier et dans l’ordre, l’organisation des tonalités par quintes

(Si – mi / Mi – La – Ré – la – La) donne le sentiment d’une intégration cyclique. Compte tenu des circonstances biographiques, le contraste entre les “irren Lieder aus der alten, schönen Zeit” (douces chansons du bon vieux temps) entendus dans la nature par la protagoniste du no 1 (composé en deuxième lieu, le 3 mai), et la découverte de sa propre voix par la protagoniste du no 6 (composé le premier, le 9 février) est également suggestif, moyennant quoi le “Gesang” plus complexe et plus actuel lui est offert en réponse, ce mot étant trois fois souligné par sa position sur le la⁴, la note de soprano la plus haute de tout le recueil: la musique, pourrait-on dire, est bien la base fondamentale de l’existence et des activités de cette protagoniste.

© 2024 Nicholas Marston
Traduction: Francis Marchal

Vom Himmel hoch

1. Coro

Vom Himmel hoch, da komm' ich her,
ich bring' euch gute neue Mär.
Der guten Mär bring' ich so viel,
davon ich sing'n und sagen will.

Euch ist ein Kindlein heut geborn
von einer Jungfrau auserkorn,
ein Kindelein so zart und fein,
das soll euer Freud und Wonne sein.

2. Aria (Baritone)

Es ist der Herr Christ, unser Gott,
der will euch führn aus aller Not.
Er will euer Heiland selber sein,
von allen Sünden machen rein.

Er bringt euch alle Seligkeit,
die Gott der Vater hat bereit'.

3. Choral

Er bringr euch alle Seligkeit,
die Gott der Vater hat bereit',
daß ihr mit uns im Himmelreich
sollt leben nun und ewiglich.

4. Aria (Soprano)

Sei willekomm, du edler Gast,
den Sünder nicht verschmähet hast,
und kommst ins Elend her zu mir,
wie soll ich immer danken dir?

Und wär die Welt vielmal so weit,
von Gold und Edelstein bereit,

From Heaven Above

1. Chorus

From Heaven above to earth I come,
To bear good news to every home;
Glad tidings of great joy I bring,
Whereof I now will say and sing.

To you, this night, is born a Child
Of Mary, chosen mother mild;
This tender Child of lowly birth,
Shall be the joy of all your earth.

2. Aria

'Tis Christ our God, who far on high
Had heard your sad and bitter cry;
Himself will your Salvation be,
Himself from sin will make you free.

He brings those blessings long ago
Prepared by God for all below.

3. Chorale

He brings those blessings long ago
Prepared by God for all below,
That in His heavenly kingdom blest
You may with us forever rest.

4. Aria

Welcome to earth, Thou noble Guest,
Through Whom e'en wicked men are blest!
Thou com'st to share our misery,
What can we render, Lord, to Thee!

Were earth a thousand times as fair,
Beset with gold and jewels rare,

so wär sie doch dir viel zu klein,
zu sein ein kleines Wiegelein.

5 **5. Arioso (Baritone)**
Das also hat gefallen dir,
die Wahrheit anzuzeigen mir.
Wie aller Welt Macht, Ehr' und Gut
vor dir nichts gilt, nichts hilft noch tut.

6 **6. Schlußchor**
Lob, Ehr sei Gott im höchsten Thron,
der uns schenkt seinen ein'gen Sohn;
des freuen sich der Engel Schar'
und singen uns solch neues Jahr.

(1534)
Martin Luther (1483 – 1546)

Hiob

7 **1. Chor**
Was ist ein Mensch, daß du ihn groß achtest
und bekümmerst dich mit ihm?
Du suchest ihn täglich heim und versuchest ihn alle
Stunde.

Hiob 7: 17 – 18

8 **2. Arioso**
Warum verbirgest du dein Antlitz?
Willst du wider ein fliegend Blatt so eifrig sein,
und einen dürren Halm verfolgen?

Hiob 13: 24 – 25

She yet were far too poor to be
A narrow cradle, Lord, for Thee.

5. Arioso
Thus hath it pleased Thee to make plain
The truth to us, poor fools and vain,
That this world's honour, wealth, and might
Are naught and worthless in Thy sight.

6. Concluding Chorus
Glory to God in highest Heaven,
Who unto man His Son hath given,
While angels sing, with pious mirth,
A glad New Year to all the earth.

Translation: Catherine Winkworth
(1827 – 1878)

Lyra Germanica (1855)

Job

1. Chorus
What is man, that thou shouldest magnify him?
and that thou shouldest set thine heart upon him?
And that thou shouldest visit him every morning,
and try him every moment?

Book of Job 7: 17 – 18

2. Arioso
Wherefore hidest thou thy face?
Wilt thou break a leaf driven to and fro?
and wilt thou pursue the dry stubble?

Book of Job 13: 24 – 25

9 3. Chor

Leben und Wohltat hast du an mir getan,
und dein Aufsehn bewahrt meinen Odem.
Und wiewohl du solches in deinem Herzen
verbirgest,
so weiß ich doch, daß du des gedenkest.

Hiob 10: 12 – 13

Gartenlieder

10 1. Hörst du nicht die Bäume rauschen

Hörst du nicht die Bäume rauschen
Draußen durch die stille Rund' ?
Lockt' s dich nicht, hinabzulauschen
Von dem Söller in den Grund,
Wo die vielen Bäche gehen
Wunderbar im Mondenschein,
Und die stillen Burgen sehen
In den Fluß vom hohen Stein?

Kennst du noch die irren Lieder
Aus der alten, schönen Zeit?
Sie erwachen alle wieder
Nachts in Waldeseinsamkeit,
Wenn die Bäume träumend lauschen
Und der Flieder duftet schwül
Und im Fluß die Nixen rauschen –
Komm herab, hier ist' s so kühl.

'Lockung', from 2. Sängereleben, in *Gedichte*
Joseph Karl Benedikt, Freiherr von Eichendorff
(1788 – 1857)

3. Chorus

Thou hast granted me life and favour,
and thy visitation hath preserved my spirit.
And these things hast thou hid in thine heart:
I know that this is with thee.

Book of Job 10: 12 – 13

Garden Songs

1. Can you not hear the trees rustle

Can you not hear the trees rustle
Silently out there all around?
Are you not tempted to hearken
From your balcony to sounds in the valley below,
Where all the many brooklets flow
Wondrously in the moon's light,
And the silent castles gaze
Down into the river from rocky heights?

Do you still remember the roaming songs
From beautiful times of old?
They all now stir again
In nocturnal woodland solitude,
When the trees, dreaming, listen
And the lilac sheds its sultry scent
And the nixies in the river rustle –
Come, the water's so cool here below.

11 2. **Schöne Fremde**

Es rauschen die Wipfel und schauern,
Als hielten zu dieser Stund'
Um die halbverfallenen Mauern
Die alten Götter die Rund'.

Hier unter den Myrtenbäumen
In heimlich dämmernder Pracht,
Was sprichst du wirr wie in Träumen
Zu mir, phantastische Nacht?

Es funkeln mir zu alle Sterne
Mit glühendem Liebesblick,
Es redet trunken die Ferne
Vom künftigen, großen Glück!

'Schöne Fremde', from 1. *Wanderlieder*,
in *Gedichte*
Joseph Karl Benedikt, Freiherr von Eichendorff

12 3. **Im Herbst**

Seid begrüßt mit Frühlingswonne,
Blauer Himmel, goldne Sonne!
Drüben auch aus Gartenhallen
Hör' ich frohe Saiten schallen.

Ahnest du, o Seele, wieder
Sanfte, süße Frühlingslieder?
Sieh umher die falben Bäume!
Ach, es waren holde Träume.

'Im Herbst', in *Lieder*
Johann Ludwig Uhland (1787 – 1862)

2. A beautiful foreign land

The tree-tops rustle and shudder
As if at this very hour
Along these half-sunken walls
The ancient gods were pacing.

Here beneath the myrtle trees
In secret twilight splendour,
What are you obscurely telling me,
As in a dream, fantastic night?

The glittering stars gaze down on me,
Fierily and full of love,
The distant horizon speaks with rapture
Of some great happiness to come!

3. In autumn

May spring's rapture greet you,
O blue skies, O golden sun!
From yonder garden halls, too,
I hear happy strings resounding.

Can you sense again, O soul,
Gentle, sweet songs of spring?
Behold all around the pale trees!
Alas, all was only a sweet dream.

13 4. Morgengruß I

Schnell fliehen die Schatten der Nacht,
Hell blühen die Matten in Pracht,
Hoch rauschet der Wald in dem Glanze,
Still lauschet ihm heimlich die Pflanze
Im blütenverklärenden Thauen,
Wie selig, den Morgen zu schauen.

Was fehlt noch dem goldenen Raum?
Komm, Liebchen, erfülle den Traum,
Mein Lied tönt in wonnigem Rauschen,
O komm, wie die Blume zu lauschen,
Es will dich mein liebendes Sehnen
Bethauen mit seligen Thränen.

Wilhelm Hensel (1794 – 1861)

14 5. Abendlich schon rauscht der Wald

Abendlich schon rauscht der Wald
Aus den tiefen Gründen,
Droben wird der Herr nun bald
An die Sterne zünden,
Wie so stille in den Schlünden,
Abendlich nur rauscht der Wald.

Alles geht zu seiner Ruh,
Wie die Welt verbrause,
Schauernd hört der Wanderer zu,
Sehnt sich tief nach Hause,
Hier in Waldes grüner Klause,
Herz, geh' endlich auch zur Ruh!

'Abschied', from 6. Geistliche Gedichte, in *Gedichte*
Joseph Karl Benedikt, Freiherr von Eichendorff

4. Morning greeting I

The shadows of night swiftly fade,
The meadows bloom in bright splendour,
The tall forest trees murmur in the glow,
Secretly they hearken to them,
The flowers, transfigured in dew,
As blissfully they greet the morning.

What do these golden spaces lack?
Come, my love, fulfil my dream,
My song rings out in intoxicating bliss,
O come, and listen like the flowers,
My yearning love wishes
To bedew you with blissful tears.

5. When evening falls the forest murmurs

When evening falls the forest murmurs
From the deep valleys,
God on high will very soon
Begin to light the stars,
How softly in the valleys
When evening falls the forest murmurs.

Every creature goes to rest,
However the world might roar,
Quivering, the wanderer listens,
Longing now to be at home,
Here in the forest's green retreat,
You too, my heart, go at last to rest!

15 6. Im Wald

Im Wald, im hellen Sonnenschein,
Wenn alle Knospen springen,
Dann mag ich gerne mittendrein
Eins singen.

Wie mir zu Muth in Leid und Lust,
Im Wachen und im Träumen,
Das stimm' ich an aus voller Brust
Den Bäumen.

Und sie verstehen mich gar fein,
Die Blätter alle lauschen
Und fall' n am rechten Orte ein,
Mit Rauschen.

Und weiter wandelt Schall und Hall,
In Wipfeln, Fels und Büschen.
Hell schmettert auch Frau Nachtigall
Dazwischen.

Da fühlt die Brust am eignen Klang,
Sie darf sich was erkühnen –
O frische Luft! Gesang! Gesang
Im Grünen!

No. 31

from 1. Erstes Buch, Lieder als Intermezzo,
in *Jugendgedichte*
Emanuel von Geibel (1815 – 1884)

6. In the forest

In the forest, in bright sunshine,
When all the buds burst into bloom,
I too in their midst would fain
Sing a song.

Whether I feel pain or joy,
Whether I wake or dream,
I sing my lusty song
To the trees.

And they understand me perfectly,
All the leaves listen
And join in at the right place,
With rustling.

And the sound echoes on and on,
In treetops, on cliffs, and in bushes.
Mrs Nightingale also sings brightly
In between.

My heart then feels from its own sound
That it must venture something bold –
O fresh breezes! Song! Let song resound
In the countryside!

Translation © Richard Stokes
author of *The Book of Lieder* (Faber, 2005)
and *The Complete Songs of Hugo Wolf* (Faber, 2021)

Die erste Walpurgisnacht
Ouvertüre

- 16** 1. (Das schlechte Wetter)
17 2. (Der Übergang zum Frühling)

**1. Ein Druid (Tenore), Chor des Volks, Chor
der Druiden und des Volks**

- 18** Es lacht der Mai!
Der Wald ist frei
Von Eis und Reifgehänge.
Der Schnee ist fort;
Am grünen Ort
Erschallen Lustgesänge.
Ein reiner Schnee
Liegt auf der Höh';
Doch eilen wir nach oben,
Begeh'n den alten heil'gen Brauch,
Allvater dort zu loben.
Die Flamme lodre durch den Rauch!
So wird das Herz erhoben.

Die Flamme / Sie lodre durch den Rauch!
Begeht den alten heil'gen Brauch,
Allvater dort zu loben!
Hinauf! Hinauf! Hinauf!

**2. Eine alte Frau aus dem Volke (Alto), Chor der
Weiber aus dem Volke**

- 19** Könnt ihr so verwegen handeln?
Wollt ihr denn zum Tode wandeln?
Kennet ihr nicht die Gesetze
Unsrer strengen Überwinder?
Rings gestellt sind ihre Netze
Auf die Heiden, auf die Sünder.
Ach, sie schlachten auf dem Walle

The First Walpurgis Night
Overture

- 1.** (Bad Weather)
2. (The Coming of Spring)

**1. A Druid (Tenor), Chorus of People, Chorus of
Druids and People**

- May is smiling!
The woods are free
From ice and hoar-frost.
The snow has gone;
On the green fields
Glad songs resound.
Pure snow
Lies on the peaks;
But we hasten to the mountains
To celebrate the ancient rites,
There to praise the Father of All.
Let flames blaze through the smoke!
Thus shall our hearts be uplifted.

Let flames / Let them blaze through the smoke!
Celebrate the ancient rites
And praise the Father of All.
Arise! Arise! Arise!

**2. An Old Woman of the People (Alto), Chorus
of Women of the People**

- How can you act so rashly?
Do you wish to be killed?
Do you not know the laws
Of our harsh conquerors?
Their snares have been set all around
To entrap heathens and sinners.
Ah, they slaughter on the battlements

Unsre Väter, unsre Kinder,
Und wir alle
Nahen uns gewissem Falle.

Chor der Weiber
Auf des Lagers hohem Walle
Schlachten sie uns unsre Kinder.
Ach, die strengen Überwinder!
Und wir alle
Nahen uns gewissem Falle.

3. Der Priester (Baritono), Chor der Druiden

^[20] Wer Opfer heut'
Zu bringen scheut,
Verdient erst seine Bande.
Der Wald ist frei!
Das Holz herbei,
Und schichtet es zum Brande!
Doch bleiben wir
Im Buschrevier
Am Tage noch im Stillen,
Und Männer stellen wir zur Hut,
Um eurer Sorge willen.
Dann aber laßt mit frischem Mut
Uns unsre Pflicht erfüllen!
Hinauf! Hinauf!

Der Priester
Vertheilt euch, wackre Männer, hier!

4. Chor der Wächter der Druiden

^[21] Vertheilt euch, wackre Männer, hier
Durch dieses ganze Waldrevier
Und wachet hier im Stillen,
Wenn sie die Pflicht erfüllen!

Our fathers, our children,
And we all
Face certain ruin.

Chorus of Women
On the battlements of our camp
They slaughter our children!
Ah, the harsh conquerors!
And we all
Face certain ruin.

3. The Priest (Baritone), Chorus of Druids

He who today fears
To make a sacrifice
Deserves to be clapped in irons.
The woods are free!
Bring us timber
And prepare it for the pyre!
Yet we shall still stay
In the forest
Secretly during the day,
And our men will be on the look-out
To ward off your fears.
But let us then with fresh courage
Perform our duty!
Arise! Arise!

The Priest
Spread out, you valiant men!

4. Chorus of Guards of the Druids

Spread out, you valiant men,
In every part of this wood,
And secretly keep watch,
When they perform their duty!

**5. Ein Wächter der Druiden (Basso) (Recitativ),
Chor der Wächter der Druiden**

[22] Diese dumpfen Pfaffenchristen,
Laßt uns keck sie überlisten!
Mit dem Teufel, den sie fabeln,
Wollen wir sie selbst erschrecken.
Komm! Mit Zacken und mit Gabeln,
Und mit Gluth und Klapperstöcken
Lärmen wir bei nächt' ger Weile
Durch die engen Felsenstrecken.
Kauz und Eule
Heul' in unser Rundgeheule!

**6. Chor der Wächter der Druiden und des
Heidenvolks**

[23] Komm! mit Zacken und mit Gabeln
Wie der Teufel, den sie fabeln,
Und mit wilden Klapperstöcken
Durch die engen Felsenstrecken!
Kauz und Eule
Heul' in unser Rundgeheule!

**7. Der Priester (Baritono), Chor der Druiden
und des Heidenvolks**

[24] So weit gebracht,
Daß wir bei Nacht
Allvater heimlich singen!
Doch ist es Tag,
Sobald man mag
Ein reines Herz dir bringen.
Du kannst zwar heut'
Und manche Zeit
Dem Feinde viel erlauben.
Die Flamme reinigt sich vom Rauch:
So reinig' unsern Glauben!

**5. A Guard of the Druids (Bass) (Recitative),
Chorus of Guards of the Druids**

These stupid Christians,
Let us boldly trick them!
With the Devil of their own tales
We shall terrify them.
Come! With prongs and pitchforks,
And with torches and rattling batons
We shall clamour at night
Through the narrow, rocky terrain.
We'll make owls and screech-owls
Howl to hear us clattering around them!

**6. Chorus of Guards of the Druids and of
Heathens**

Come! With prongs and pitchforks,
Like the Devil of their own tales,
And with wild rattling batons
Through the narrow, rocky terrain!
We'll make owls and screech-owls
Howl to hear us clattering around them!

**7. The Priest (Baritone), Chorus of Druids and
of Heathens**

Onwards!
So that we at night
May sing secret praises to the Father of All!
But as soon as dawn breaks,
We shall bring you
An unsullied heart!
You can today
And on many an occasion
Grant much to your enemies.
The flame is purified from smoke:
So let our faith be purified!

Und raubt man uns den alten Brauch;
Dein Licht, wer will es rauben!

8. Ein christlicher Wächter (Tenore), Chor der christlichen Wächter

[25] Hilf, ach hilf mir, Kriegsgeselle!
Ach, es kommt die ganze Hölle!
Sieh, wie die verhexten Leiber
Durch und durch von Flammen glühen!
Menschenwölf und Drachenweiber,
Die im Flug vorüberziehen!
Welch entsetzliches Getöse!
Laßt uns, laßt uns alle fliehen / flieh'n!
Oben flammt und saus't der Böse;
Aus dem Boden
Dampfet rings ein Höllen Broden.

Chor der christlichen Wächter

Schreckliche verhexte Leiber,
Menschenwölf und Drachenweiber!
Welch entsetzliches Getöse!
Sieh, da flammt, da zieht der Böse!
Aus dem Boden
Dampfet rings ein Höllen Broden!

9. Der Priester (Baritono), Allgemeiner Chor der Druiden und des Heidenvolks

[26] Die Flamme reinigt sich vom Rauch:
So reinig' unsern Glauben!
Und raubt man uns den alten Brauch;
Dein Licht, wer kann es rauben!

(1799)

Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832)

And if they steal our ancient ritual,
Who will rob you of your light!

8. A Christian Guard (Tenor), Chorus of Christian Guards

Help, ah, help me, fellow warrior!
All hell is now let loose!
See how the bewitched bodies
Glow through and through with flames!
Wolf-like men and dragon-women
Are flitting by!
What a terrifying clamour!
Let us all flee! All flee!
The Evil One's ablaze and roars on high,
From the ground
Hellish vapours rise around!

Chorus of Christian Guards

Terrible, bewitched bodies,
Wolf-like men and dragon-women!
What a terrifying clamour!
Behold! The Evil One's ablaze, and flees!
From the ground
Hellish vapours rise around!

9. The Priest (Baritone), General Chorus of Druids and of Heathens

The flame is purified from smoke,
So let our faith be purified!
And if they steal our ancient ritual,
Who can rob you of your light!

Translation © Richard Stokes
author of *The Book of Lieder* (Faber, 2005)
and *The Complete Songs of Hugo Wolf* (Faber, 2021)

You can purchase Chandos CDs and DVDs or download high-resolution sound files online at our website:
www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos products please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bhallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,
Essex CO2 8HX, UK.

E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

A Hybrid SA-CD is made up of two separate layers, one carries the normal CD information and the other carries the SA-CD information. This hybrid SA-CD can be played on most standard CD players, but will only play normal stereo. It can also be played on an SA-CD player reproducing the stereo or multi-channel DSD layer as appropriate.

Microphones

Thuresson: CM 402 (main sound)

Schoeps: MK22 / MK4 / MK6

DPA: 4006 & 4011

Neumann: U89

CM 402 microphones are hand built by the designer, Jörgen Thuresson, in Sweden.

Acknowledgements

Crouch End Festival Chorus would like to thank those CEFC Members and Friends who kindly donated towards the costs of this recording. We are especially grateful for the generous support of our Platinum and Gold sponsors:

Hugh Bowden | Bryan Hammersley | Anthony and Judith Howick | Pauline Hoyle | Pinky Millward
Will Paine | Sue Steel | Julia Taylor

We are also grateful for the support of the Ambache Charitable Trust



The Ambache Charitable Trust is active in raising the profile of women composers.

Special thanks are due to the music publisher Furore-Verlag, dedicated solely to women composers, for the score of Fanny Hensel's cantata *Hiob*, and to Bärenreiter-Verlag, Kassel, publisher of *Die erste Walpurgisnacht*.

We are indebted to Norbert Meyn for his expert language coaching.

Recording producer Adrian Peacock

Sound engineer Jonathan Cooper

Assistant engineer Alexander James

Editor Adrian Peacock

Chandos mastering Jonathan Cooper

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Church of St Jude-on-the-Hill, Hampstead Garden Suburb, London NW11; 4 and 5 November 2022

Front cover Original artwork created by the AI Midjourney with the assistance of Cass Cassidy

Back cover Photograph of David Temple by David Winskill

Design and typesetting Cass Cassidy

Booklet editor Finn S. Gundersen

Publishers Carus-Verlag, Stuttgart (*Vom Himmel hoch*), Furore-Verlag, Kassel (*Hiob*), Eduard Bote & Gustav

Bock, Berlin (*Gartenlieder*), Bärenreiter-Verlag, Kassel (*Die erste Walpurgisnacht*)

© 2024 Chandos Records Ltd © 2024 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

CHSA 5318

CHANDOS

CHANDOS

Soloists / CEF/C / London Mozart Players / Temple

MENDELSSOHN/HENSEL: CHORAL-ORCHESTRAL WORKS

CHSA 5318

CHSA 5318

Felix Mendelssohn (1809 - 1847)

1-6 **Vom Himmel hoch, BWV A 22 (1831)*** 13:57
 in C major · in C-Dur · en ut majeur
 Chorale Cantata on Luther's Christmas Carol
 for Soprano, Baritone, Five-part Chorus, and Orchestra
 Edited by Karen Lehmann

Fanny Cäcilie Hensel (née Mendelssohn) (1805 - 1847)

7-9 **Hiob, H-U 258 (1831)†** 11:30
 Cantata for Chorus and Orchestra
 Edited by Conrad Misch

10-15 **Gartenlieder, Op. 3 (1846)** 13:35
Sechs Gesänge (Six Songs)
 for Soprano, Alto, Tenor, and Bass [Chorus]

Felix Mendelssohn

16-26 **Die erste Walpurgisnacht, Op. 60, BWV D 3 (1830 - 32, revised 1842 - 43)‡** 32:31
 Ballad by Goethe
 for [Soloists,] Chorus, and Orchestra

Julia Doyle soprano*
 Jess Dandy contralto‡
 Mark Le Brocq tenor ‡
 Ashley Riches baritone*‡
 Crouch End Festival Chorus
 London Mozart Players*†‡
 Simon Blendis leader
 David Temple

TT 71:53

© 2024 Chandos Records Ltd © 2024 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd · Colchester · Essex · England



SA-CD and its logo are trademarks of Sony.



All tracks available in stereo and multi-channel

This Hybrid SA-CD can be played on most standard CD players.