



MENDELSSOHN

THE COMPLETE
SYMPHONIES ~ CONCERTOS
STRING SYMPHONIES



MENDELSSOHN BARTHOLDY, FELIX (1809–47)

The Complete Symphonies,
String Symphonies and Concertos

Total playing time: 12h 2m 35s

DISC 1 [67'09]

- ❶ 'RUY BLAS' OVERTURE, Op. 95 (1839) 7'48
Lento – Allegro molto

SYMPHONY No. 1 IN C MINOR, Op. 11 (1824) 30'06

- ❷ I. *Allegro di molto* 10'07
❸ II. *Andante* 5'50
❹ III. Menuetto. *Allegro molto* 6'01
❺ IV. *Allegro con fuoco* 7'47

SYMPHONY No. 4 IN A MAJOR, Op. 90 (1833) 28'06
'Italian'

- ❻ I. *Allegro vivace* 9'53
❼ II. *Andante con moto* 5'44
❽ III. *Con moto moderato* 6'37
❾ IV. Saltarello. *Presto* 5'31

BERGEN PHILHARMONIC ORCHESTRA
ANDREW LITTON *conductor*

SYMPHONY NO. 2 IN B FLAT MAJOR, Op. 52

‘Lobgesang’ (‘Hymn of Praise’) (1839–40)

Eine Symphonie-Kantate nach den Worten der Heiligen Schrift

Text: see page 119

- | | |
|--|-------|
| I. SINFONIA | 23'12 |
| ① <i>Maestoso con moto – Allegro –</i> | 11'20 |
| ② <i>Allegretto un poco agitato –</i> | 5'11 |
| ③ <i>Adagio religioso</i> | 6'40 |
| ④ II. CHORUS AND ARIA (Soprano): | 6'35 |
| Alles, was Odem hat ... Lobe den Herrn, meine Seele | |
| <i>Allegro moderato maestoso – Molto più moderato ma con fuoco</i> | |
| ⑤ III. RECITATIVE AND ARIA (Tenor): | 2'45 |
| Saget es, die ihr erlöset seid ... Er zählet unsere Tränen | |
| <i>Allegro moderato</i> | |
| ⑥ IV. CHORUS: Sagt es, die ihr erlöset seid | 1'46 |
| <i>A tempo moderato</i> | |
| ⑦ V. SOPRANO DUET AND CHORUS: Ich harrete des Herrn | 4'54 |
| <i>Andante</i> | |
| ⑧ VI. ARIA AND RECITATIVE (Tenor): | 4'06 |
| Stricke des Todes ... Wir riefen in der Finsternis | |
| <i>Allegro un poco agitato – Allegro assai agitato</i> | |

Disc 2

- [9] VII. CHORUS AND SOPRANO SOLO: Die Nacht ist vergangen 4'34
Allegro maestoso e molto vivace
- [10] VIII. CHORALE: Nun danket alle Gott 4'24
Andante con moto
- [11] IX. DUET (Tenor, Soprano): Drum sing ich mit meinem Liede 4'32
Andante sostenuto assai
- [12] X. FINAL CHORUS: Ihr Völker, bringet her 5'33
Allegro non troppo
- [13] Applause 0'33

JUDITH HOWARTH *soprano*

JENNIFER LARMORE *mezzo-soprano* [track 7]

CHRISTOPH PRÉGARDIEN *tenor*

BERGEN PHILHARMONIC CHOIR

KORVEST (BERGEN VOCAL ENSEMBLE)

THE DANISH NATIONAL VOCAL ENSEMBLE / DR

BERGEN PHILHARMONIC ORCHESTRA

ANDREW LITTON *conductor*

Recorded at public concerts in the Grieg Hall, Bergen, on 23rd & 24th April 2008

SYMPHONY NO. 3 IN A MINOR, Op. 56 (1841–42) 39'54
'Scottish'

- 1 I. *Andante con moto – Allegro un poco agitato –
Assai animato –* 15'58
- 2 II. *Vivace non troppo –* 4'11
- 3 III. *Adagio –* 9'48
- 4 IV. *Allegro vivacissimo – Allegro maestoso assai* 9'51

SYMPHONY NO. 5 IN D MINOR, Op. 107 (1829–30) 29'37
'Reformation'

- 5 I. *Andante – Allegro con fuoco* 11'32
- 6 II. *Allegro vivace* 5'44
- 7 III. *Andante* 3'33
- 8 IV. Choral „Ein' feste Burg ist unser Gott!“ 8'41
*Andante con moto – Allegro vivace – Allegro maestoso –
Più animato poco a poco*

BERGEN PHILHARMONIC ORCHESTRA
ANDREW LITTON *conductor*

STRING SYMPHONY NO. 1 IN C MAJOR (1821) 11'24

- 1 I. *Allegro* 4'43
- 2 II. *Andante* 3'48
- 3 III. *Allegro* 2'43

STRING SYMPHONY NO. 6 IN E FLAT MAJOR (1821) 12'26

- 4 I. *Allegro* 3'56
- 5 II. Menuetto 5'00
- 6 III. *Prestissimo* 3'24

STRING SYMPHONY NO. 7 IN D MINOR (1821–22) 23'58

- 7 I. *Allegro* 4'54
- 8 II. *Andante* 5'34
- 9 III. Menuetto 5'54
- 10 IV. *Allegro molto* 7'18

STRING SYMPHONY NO. 12 IN G MINOR (1823) 21'28

- 11 I. Fuga. *Grave – Allegro* 5'18
- 12 II. *Andante* 6'32
- 13 III. *Allegro molto* 9'26

AMSTERDAM SINFONIETTA

LEV MARKIZ *conductor*

STRING SYMPHONY NO. 2 IN D MAJOR (1821)	10'55
1 I. <i>Allegro</i>	4'02
2 II. <i>Andante</i>	4'37
3 III. <i>Allegro</i>	2'01
 STRING SYMPHONY NO. 3 IN E MINOR (1821)	 8'38
4 I. <i>Allegro di molto</i>	3'24
5 II. <i>Andante</i>	2'46
6 III. <i>Allegro</i>	2'17
 STRING SYMPHONY NO. 9 IN C MAJOR (1823)	 29'04
7 I. <i>Grave – Allegro</i>	10'13
8 II. <i>Andante</i>	6'12
9 III. <i>Scherzo</i>	3'02
10 IV. <i>Allegro vivace</i>	9'11
 11 STRING SYMPHONY NO. 10 IN B MINOR (1823)	 10'04
<i>Adagio – Allegro</i>	

AMSTERDAM SINFONIETTA
LEV MARKIZ *conductor*

STRING SYMPHONY NO. 4 IN C MINOR (1821) 8'57

- 1 I. *Grave – Allegro* 3'24
- 2 II. *Andante* 2'58
- 3 III. *Allegro vivace* 2'28

STRING SYMPHONY NO. 5 IN B FLAT MAJOR (1821) 11'20

- 4 I. *Allegro vivace* 4'31
- 5 II. *Andante* 3'02
- 6 III. *Presto* 3'39

- 7 STRING SYMPHONY NO. 13 IN C MINOR (1823) 7'22
(Symphonic Movement)
Grave – Allegro molto

STRING SYMPHONY NO. 8 IN D MAJOR 29'28
version with winds (1822)

- 8 I. *Adagio – Allegro* 10'11
- 9 II. *Adagio* 4'43
- 10 III. *Menuetto. Allegro molto* 5'02
- 11 IV. *Allegro molto* 9'16

AMSTERDAM SINFONIETTA
LEV MARKIZ *conductor*

STRING SYMPHONY NO. 8 IN D MAJOR 30'29
version for strings (1822)

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I. <i>Adagio e grave – Allegro</i> | 10'34 |
| 2 | II. <i>Adagio</i> | 4'46 |
| 3 | III. Menuetto (<i>Allegro molto</i>) & Trio (<i>Presto</i>) | 5'20 |
| 4 | IV. <i>Allegro molto</i> | 9'34 |

STRING SYMPHONY NO. 11 IN F MAJOR (1823) 38'12

- | | | |
|---|---|-------|
| 5 | I. <i>Adagio – Allegro molto</i> | 12'02 |
| 6 | II. Scherzo. <i>Commodo</i> . Schweizerlied | 4'36 |
| 7 | III. <i>Adagio</i> | 8'07 |
| 8 | IV. Menuetto. <i>Allegro moderato</i> | 4'21 |
| 9 | V. <i>Allegro molto</i> | 8'44 |

AMSTERDAM SINFONIETTA
LEV MARKIZ *conductor*

CONCERTO IN D MINOR

FOR VIOLIN AND STRING ORCHESTRA (1822–23)

20'19

❶ I. *Allegro molto*

8'40

❷ II. *Andante*

7'47

❸ III. *Allegro*

3'53

❹ SCHERZO from Octet, Op. 20

4'16

Arranged for orchestra by the composer

Sempre pianissimo e leggiero

CONCERTO IN E MINOR

FOR VIOLIN AND ORCHESTRA, Op. 64 (1844–45)

25'41

Original 1844 version

❺ I. *Allegro con fuoco*

11'50

❻ II. *Andante*

7'09

❼ III. *Allegretto non troppo – Allegro molto vivace*

6'42

ISABELLE VAN KEULEN *violin* [tracks 1–3, 5–7]

AMSTERDAM SINFONIETTA

LEV MARKIZ *conductor*

CONCERTO IN A MINOR

FOR PIANO AND STRING ORCHESTRA (1822)

31'40

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I. <i>Allegro</i> | 13'42 |
| 2 | II. <i>Adagio</i> | 8'30 |
| 3 | III. Finale. <i>Allegro ma non troppo</i> | 9'18 |

CONCERTO No.1 IN G MINOR

FOR PIANO AND ORCHESTRA, Op. 25 (1831)

18'45

- | | | |
|---|-----------------------------------|------|
| 4 | I. <i>Molto allegro con fuoco</i> | 6'58 |
| 5 | II. <i>Andante</i> | 5'54 |
| 6 | III. <i>Presto</i> | 5'49 |

CONCERTO No.2 IN D MINOR

FOR PIANO AND ORCHESTRA, Op. 40 (1837)

20'33

- | | | |
|---|---------------------------------------|------|
| 7 | I. <i>Allegro appassionato</i> | 8'53 |
| 8 | II. <i>Adagio – Molto sostenuto</i> | 5'39 |
| 9 | III. Finale. <i>Presto scherzando</i> | 5'58 |

RONALD BRAUTIGAM *piano*

AMSTERDAM SINFONIETTA

LEV MARKIZ *conductor*

CONCERTO IN D MINOR

FOR VIOLIN, PIANO AND STRING ORCHESTRA (1823) 33'39

- ① I. *Allegro* 17'05
- ② II. *Adagio* 8'00
- ③ III. *Allegro molto* 8'27

- ④ CAPRICCIO BRILLANT, Op. 22 (1825–26/1832) 10'26
for piano and orchestra
Andante – Allegro con fuoco

- ⑤ RONDO BRILLANT, Op. 29 (1834) 9'55
for piano and orchestra
Presto

- ⑥ SERENADE AND ALLEGRO GIOCOLO, Op. 43 (1838) 11'49
for piano and orchestra
Andante – Allegro giocoso

ISABELLE VAN KEULEN *violin*

RONALD BRAUTIGAM *piano*

AMSTERDAM SINFONIETTA

LEV MARKIZ *conductor*

CONCERTO IN E MAJOR

FOR TWO PIANOS AND ORCHESTRA (1823)

30'46

1 I. *Allegro vivace*

12'25

2 II. *Adagio non troppo*

10'21

3 III. *Allegro*

7'48

CONCERTO IN A FLAT MAJOR

FOR TWO PIANOS AND ORCHESTRA (1824)

41'19

4 I. *Allegro vivace*

17'05

5 II. *Andante*

10'31

6 III. *Allegro vivace*

13'27

ROLAND PÖNTINEN *piano I* [tracks 1–3] / *piano II* [tracks 4–6]

LOVE DERWINGER *piano II* [tracks 1–3] / *piano I* [tracks 4–6]

AMSTERDAM SINFONIETTA

LEV MARKIZ *conductor*

Disc 1 · Symphonies Nos 1 & 4; ‘Ruy Blas’ Overture

‘No. XIII’ – this impressive number was originally to be found on the autograph score of Felix Mendelssohn Bartholdy’s Symphony No. 1 in C minor, Op. 11. Evidently the fifteen-year-old composer initially regarded this work, composed in 1824, in the context of the twelve string symphonies that he had produced in the years 1821–23, an exploration of the essentially contrapuntal tradition of the Berlin school. In comparison, however, the C minor symphony was in another league entirely. In terms both of scale and of the orchestral forces required, its point of reference was Viennese Classicism – Haydn, Mozart and especially Beethoven, to whom Mendelssohn paid tribute through his choice of this historically significant key. The subsequent change of numbering, the allocation of an opus number and the fact that Mendelssohn himself instigated its publication all point to the leap forwards in terms of quality that this symphony represents – despite any allowances one might have to make for the composer’s youth.

The first movement begins with a turbulent theme (*Allegro di molto*) that outlines the underlying emotional tone – which, despite the key of C minor, is not entirely gloomy and tragic. The subsidiary theme consists of a descending, gradually accelerating wind idea, to which only a passing reference is made in the development section. A foreshortened recapitulation (which is also a trademark of the mature Mendelssohn) is followed by a remarkably weighty coda that almost resembles a development section. The second movement (*Andante*) transports us to an E flat major idyll that has the character of a rondo on account of the essential role played by its opening theme in a variety of forms. Displaying a refined feeling for sonority, a sunny dialogue emerges between the strings and wind instruments. The forceful C minor minuet is slightly reminiscent of the corresponding movement in Mozart’s Symphony No. 40 in G minor, K 550, whilst the sedately rocking A flat major trio leads us back to the minuet in a manner that is

decidedly reminiscent of Beethoven's Fifth (timpani, chromatic motion in the lower strings). With its fiery, urgent manner the finale (*Allegro con fuoco*) alludes to the first movement; its theme makes reference not only to the first movement but also, once again, to Mozart's G minor Symphony (main theme of the finale). The unusual string writing attracts our attention: after a while a thematic *pizzicato* from the strings begins, but soon becomes the picturesque backdrop for a wonderful clarinet melody. The development culminates in a fugue – a archaic-sounding, highly suggestive device that Mendelssohn was also to use in later works. A grandiose C major *stretta* concludes a work that approaches the form and musical language of Viennese Classicism in a most remarkable way.

The symphony was first heard at one of the Mendelssohn family's famous Sunday concerts in Berlin. During his visit to England in 1829, Mendelssohn conducted the work in London: at that performance, however, he replaced the minuet with a rescored version of the scherzo from his Octet, Op. 20 [disc 8 track 4] – probably as a means of 'refreshing' the old symphony for the new performance. (After 1831 and on publication, however, he insisted vehemently on using the original minuet!) The concert was a great success: as a sign of his gratitude, Mendelssohn dedicated the symphony to the Philharmonic Society. The English music periodical *The Harmonicon* wrote: 'It is not venturing too far to assert, that his latest labour, the symphony of which we now speak, shews a genius for this species of composition that is exceeded only by the three great writers [Haydn, Mozart, Beethoven]; and it is a fair presumption, that, if he persevere in his pursuit, he will in a few years be considered as the fourth of that line.'

Creating numbered lists of this kind is of course often somewhat awkward, even in the cases where the purpose is strictly chronological. Mendelssohn's 'fourth' symphony, for example, is actually his third; it was completed before the work that, owing to its earlier date of publication, is known as 'No. 3'. On the

other hand it is debatable whether can speak at all of the ‘completion’ of Symphony No. 4, which remained an unpublished ‘work in progress’ during Mendelssohn’s lifetime.

In the eighteenth and early nineteenth centuries, a journey to Italy – ‘the land where the lemons blossom’ (as Goethe expressed it in his famous *Mignon-Lied*), overflowing with testimonies from antiquity and the Renaissance – was an essential part of any educated man’s career. Not least those pilgrimages that proved productive in literary terms – undertaken by such figures as Winckelmann, Goethe and Herder – fuelled this urge to travel. It thus comes as no surprise that in 1830, when Mendelssohn set off for Italy via Weimar (where he visited his fatherly friend Goethe), he not only followed the tourist trail in order to become acquainted with a foreign country and long-gone epochs, but also kept his manuscript paper at the ready to preserve the impressions he received. As with the Third Symphony (the ‘Scottish’) and the concert overture *The Hebrides*, a musical travelogue was planned.

At first things went well: ‘The “Italian” symphony is making good progress’, Mendelssohn wrote in February 1831, and went on to predict: ‘It will be the happiest piece that I have written.’ Towards the end of a journey that lasted a year and a half, however, he laid the work aside in favour of other pieces. After returning home in the summer of 1832, awkward professional circumstances dispelled any sunny moods. Mendelssohn’s hopes of succeeding his former teacher Carl Friedrich Zelter as director of the Berliner Singakademie after the latter’s death in May 1832 came to nothing, not least as a consequence of anti-Semitism – even though Mendelssohn had scored triumphant success there in 1829 with the revival of Bach’s *St Matthew Passion*. In the creative crisis that followed, Mendelssohn required an external impetus to persuade him to complete his sketches. This came in November 1832 in the form of three commissions from the Philharmonic

Society, of which he had been made an honorary member in 1830. Mendelssohn agreed, and so it was that he himself conducted the première of his Symphony in A major in London on 13th May 1833. (Only in his correspondence did Mendelssohn use the term ‘Italian Symphony’ – it is not found in the autograph or in connection with the first performance.) It was an enormous success: the audience demanded an encore of the slow movement, and the reviewer of *The Harmonicon* enthused over the work, calling it ‘a composition that will endure for ages’.

Mendelssohn, however, was not satisfied with his symphony: he postponed its publication and for a while (as he himself put it in 1835) he ‘picked at it’, especially at its first movement. In 1837 Ignaz Moscheles, conductor of the Philharmonic Society and Mendelssohn’s former teacher, complained: ‘You promised us a new revision of your A major symphony, and we shall hold you to your word – just, please, don’t make us wait too long. It is my favourite; it seems to me that I shall now meet a beautiful girl who will be wearing a new dress, and I doubt that I could possibly find her more attractive than before.’ But the ‘new dress’ never got off the drawing-board – for unknown reasons Mendelssohn could not meet the challenge. The ‘Italian’ Symphony, which thus in a sense became Mendelssohn’s ‘Unfinished’, was apparently performed again in London during the composer’s lifetime – but nowhere else. It was not published until 1851 (still without its ‘Italian’ nickname, which was a later addition).

The first movement (*Allegro vivace*), without a care in the world, gets straight to the heart of the matter: with dashing thirds and fourths, its main theme encompasses the A major triad and allows us to glimpse an azure sky – which is immediately crossed by the animated, dotted second theme (played by the wind instruments). (This may well have been one of the works that caused Friedrich Nietzsche – who, after a period of Wagner adulation, preferred music of Mediterranean clarity – to see in Mendelssohn a ‘beautiful episode in German music’). The dev-

elopment, surprisingly, introduces a third, succinctly phrased idea; this is ultimately combined with the first theme, after which the music dissolves and the slightly sneeze-like opening of the main theme (interval of a third) claims more attention. A seemingly endless oboe cantilena sweeps down and brings with it the radiant recapitulation, with new instrumentation. A large-scale coda, based on the third theme, concludes this very energetic movement.

The slow movement (*Andante con moto*) begins with dark colours. After an archaic-sounding phrase, a melancholy song emerges above *staccato* quavers borrowed from the first movement. Its thematic kinship with Zelter's setting of Goethe's *König von Thule* may have arisen because Mendelssohn conceived this movement only after his return, after the death of his two friends, as a tribute to them (Goethe had died in March 1832). Formally, the movement hovers between rondo and sonata movement; a brighter clarinet idea appears to form a contrast to the two existing thematic elements. An animated, dance-like string theme dominates the third movement (*Con moto moderato*), the trio section of which initially banishes all thoughts of Italy: horn fifths unexpectedly conjure up the image of a 'German' forest. The most clearly 'Italian' movement of the symphony is its *Presto* finale, based on a *saltarello*, an old Italian 'leaping dance'; Mendelssohn had first come across this in a tavern in Amalfi. Breathless note repetitions in triplets carry the listener away in a wild frenzy (maybe Mendelssohn felt this way when witnessing the Roman carnival) that the other themes are scarcely capable of halting: a filigree bacchanale, a symphonic dance of the Mediterranean Furies, which – not least as a minor-key finale to a major-key symphony – is virtually without equal.

It cannot have been the Fourth Symphony that persuaded the directors of the Leipzig Theatre to turn to Mendelssohn for assistance when arranging a fundraising event to raise money for its pension fund: its first Leipzig performance took place on 1st November 1849. Nonetheless, 'the Mozart of the 19th century' (as

Robert Schumann called him) and director of the Leipzig Gewandhaus concerts was the ideal person to lend considerable splendour to the undertaking. And so Mendelssohn was approached with a request to write incidental music (an overture and a Romance) for Victor Hugo's lurid drama *Ruy Blas*.

Mendelssohn read the play and found it 'quite horrible and beneath all dignity... to an extent that you would not believe' (as he wrote to his mother), and he composed only the Romance ('Wozu der Vöglein Chöre' ['Wherefore the Choirs of Birds']) for women's choir and string orchestra; also in a duet version, Op. 77 No. 3). For the overture, however, he told his clients that he had insufficient time. But their disappointment irritated Mendelssohn so much that within the space of three days he did after all compose the overture to this 'abominable play' – which must have reminded him of the kind of Romantic excess that he found so objectionable in the work of Hector Berlioz. And after the première, which he himself conducted on 11th March 1839, he confessed that the overture had 'given me more pleasure than any of my other pieces'.

The first concert performance of the overture soon followed (on 21st March 1839), at the memorable occasion when Mendelssohn premièred Schubert's 'Great' C major Symphony, newly rediscovered by Robert Schumann. Calling the piece 'Overture for the Theatre Pension Fund', Mendelssohn now dispensed with all references to Hugo's drama, thus closing the door on any kind of programmatic interpretation. It is probably safe to assume, however, that the impressively dark wind motto (*Lento*, including three trombones!) above a so-called 'Malagueña fourth', represents the courtly setting, whilst the agitated, chromatic string writing alludes to the intense emotional world of *Ruy Blas*. The wind motto, which recurs on numerous occasions, marks the formal hinge-points of an engaging sonata-form movement which, unlike the work on which it is based, ends in the festive, optimistic major key.

Despite the positive reception it received, Mendelssohn had reservations about this ‘lively orchestral piece’ (as Schumann remarked, impressed and astonished in equal measure). In the end it languished in a desk drawer and, like the ‘Italian’ Symphony, was not published until 1851, after the composer’s death. In the light of such scrupulous working practices we should, as in the case of Mozart, re-evaluate the ever popular image of Mendelssohn as a readily prolific, carefree prodigy. This does not alter the fact that in Mendelssohn’s overtures, as Schumann once observed, ‘the Romantic spirit is present to such a degree that one entirely forgets the tangible means, the tools that he uses’.

© Horst A. Scholz 2009

Disc 2 · Symphony No. 2

If one does not already know it, it is difficult to guess that Felix Mendelssohn’s Symphony No. 2 in B flat major, subtitled *Hymn of Praise*, was composed to mark the 400th anniversary of Gutenberg’s invention of the printing press with movable type. Nothing in the music makes reference to printing or to Gutenberg, but there is plenty about light and illumination – and ultimately, therefore, also about printing.

With his Second Symphony, composed in 1839–40 (in fact, in order of composition, it is his fourth), Mendelssohn – then conductor at the Leipzig Gewandhaus – replied to an enquiry made by the ‘Committee for the Celebration of the Invention of Printing’ in that city in October 1839. For centuries the convention city of Leipzig, home to one of the most important printing trade fairs, had with good reason paid grateful thanks to the founding father of the art of printing. And only the best was good enough: Mendelssohn, who at the time was central Europe’s most famous living composer.

It soon became apparent to Mendelssohn that in his central contribution to the

Gutenberg festivities – which were to last for several days and would also feature the first performance of Albert Lortzing’s opera *Hans Sachs* – he would present Gutenberg’s achievement as the victory of light over darkness. The cherished metaphors of light and awakening link the piece to works such as the oratorio *Paulus* (1835), in which the exhortation ‘Mache dich auf, werde Licht’ (‘Arise, shine; for thy light is come’) plays a decisive role. Moreover, the religious ‘enlistment’ of Gutenberg was by no means unusual: thanks to Luther’s Bible translation and the industrialization of printing technology (part invention, part highly fruitful synthesis of a varied range of earlier achievements), the Word of God had finally become common property, and was no longer reserved for the interpretation of the initiated few. ‘The great services of printing’, wrote Luther, ‘cannot be expressed in words. Thereby the Holy Book can be revealed and disseminated in all tongues and languages; thereby all arts and sciences can be preserved, multiplied and propagated for future generations.’ On the other hand, Mendelssohn passed over both the more secular aspects of printing – literacy, the spread of the written word and enlightenment – and also the specific themes of ‘printing’ and ‘Gutenberg’. By doing so he ensured that this commission would result in a work that could be performed after the occasion for which it was written – unlike, for instance, the *Dürer-Kantate* of 1828, which is inextricably bound to the circumstances of its first performance).

Mendelssohn could permit himself to take such a liberty with the content, not least because he had dealt with the explicit themes of the jubilee in another context – with a *Festgesang* (*Celebratory Song*) for two male choirs and wind orchestra that was performed in the open air in Leipzig’s marketplace on the morning of 24th June 1840, at the unveiling of a monument to Gutenberg. The text was by A. E. Pröhl, and here too Gutenberg is praised as a Promethean bringer of light.

The texts for Mendelssohn’s principal contribution, however, which was first

performed in the Thomaskirche in Leipzig (Johann Sebastian Bach's former place of work) on the evening of 25th June 1840, was assembled by the composer himself. With the exception of the chorale text 'Nun danket alle Gott' ('Now thank we all our God') and some passages from St Paul's Epistles, all of them come from the Old Testament.

The *Hymn of Praise* was originally planned as a 'smaller oratorio or larger hymn' (letter to Klingemann, 16th February 1840), then as a 'symphony for choir and orchestra' (letter to Klingemann, 21st July 1840), and finally – according to the title page of the published edition – as a 'symphony-cantata after words from the Holy Bible'. The work has many parallels with the purely instrumental 'Reformation' Symphony, composed ten years previously 'to celebrate the church revolution' (i.e. to mark the 300th anniversary of the Augsburg Confession of 1530). In that work, which remained unpublished during Mendelssohn's lifetime, the composer used several religious songs, and as the last movement wrote symphonic variations on Luther's chorale 'Ein feste Burg ist unser Gott' ('A mighty fortress is our God'). In a sense the *Hymn of Praise* is a continuation of the 'Reformation' Symphony with other means – a symphony with (this time a genuine, vocal) sung finale.

The *Hymn of Praise* consists of two main sections. The first, entitled 'Sinfonia', consists of three instrumental symphonic movements, which are played without interruption – an innovation in symphonic music. The second is a cantata comprising nine movements (Nos 2–10). The principle of having a symphony that culminates in and ends with a vocal section has inevitably given rise to comparisons with Beethoven's Ninth Symphony – comparisons that have usually not been to Mendelssohn's advantage. As demonstrated by the relationship with the 'Reformation' Symphony, however, Mendelssohn was further developing a wholly independent project which, especially in its cyclical interweaving of the instru-

mental and vocal sections, takes a different path from Beethoven's Ninth. On 21st July 1840 Mendelssohn wrote to his friend Karl Klingemann that in fact 'all the pieces, both vocal and instrumental, [are] settings of the words "Alles, was Odem hat, lobe den Herrn" ["All that has life and breath, sing to the Lord"]'; you will already understand that first of all the instruments sing to Him in their own way, and thereafter the choir and the other voices'.

And it therefore comes as no surprise that this melody, played festively and heraldically by the trombones, begins the work in the manner of a motto (*Maestoso con moto*). It may still appear here as a sort of 'song without words', but it is entirely in the spirit of the Luther quotation with which Mendelssohn prefaced his score: 'I would happily see all the arts, especially Music, in the service of Him who has given and created them.' This is followed by an *Allegro*, introduced by the strings: it starts from the dotted quaver rhythmic impulse derived from the introduction, and develops into a sonata-form movement. As it progresses, the motto theme becomes increasingly prominent (in the *fugato* transition to the subsidiary theme, and in the development), until a weighty coda makes a complete return to the sublime atmosphere of the beginning. A brief clarinet cadenza marks the transition to a lightly scored *Allegretto un poco agitato*, which is dominated by songful string music in 6/8-time, accentuated by *pizzicati* and by the clarinets. A wind trio tries to start – with the character of a hymn or a chorale – but it is constantly interrupted by the strings playing brief snippets from the outer sections; one might speak of a sort of interpolated 'polychorality' similar to that found in Bach's Passions. The outer section of this scherzo is not repeated as such, but appears in increasingly fragmented form; not until the very end is its main theme heard again in complete form, and even then it is immediately interrupted. If the first two movements had already revealed latent connections with religious ideas, the third movement is quite explicit, even in its tempo marking,

Adagio religioso, implying a mood of devout prayer. Its heartfelt string theme is taken into new spheres by the wind instruments, although no proper subsidiary theme arises. Instead, this more or less monothematic movement acquires momentum from dotted rhythms from the strings and the display of unusual sound effects – until, at the end of the coda, a recollection of the movement's opening bars brings the symphonic part of the *Hymn of Praise* to an end.

The *Allegro maestoso moderato*, the first part of the nine-movement cantata, begins with a shift from D major to D minor. In the cantata two sopranos, tenor and four-part chorus join the orchestra, lending words to the victory of light over darkness. Above dotted strings and pre-echoes from the trombones, the music swiftly rises from *pianissimo* to the brilliant 'Alles, was Odem hat, lobe den Herrn' ('All that has life and breath, Sing to the Lord'), which had been so close to the surface in the symphonic part of the work. Now, however, this succinct melody (which is Mendelssohn's own, although it is closely related to a traditional liturgical song formula) is heard first in homophonic splendour, then in a joyfully excited fugato: a soprano solo, above a four-part female choir, intones the distinctive hymn of praise. If the next two sections serve primarily as a recollection of the time of peril and affliction, Nos 5–7 portray the dramatic turning point. In No. 5, 'Ich harrete des Herrn' ('I waited for the Lord'), the two solo sopranos, in a dialogue commented upon by the choir, declare the hope in which they believe so firmly. They do so in a way that plainly enchanted Robert Schumann at the première: shortly afterwards he wrote in the *Neue Zeitschrift für Musik* that 'it was like a glimpse into a heaven filled with Raphaelesque madonnas' eyes'.

And yet darkness continues to reign, and Mendelssohn extends the anxious, imploring cry 'Hüter, ist die Nacht bald hin?' ('Watchman, will the night soon pass?') in the highly expressive tenor recitative 'Wir riefen in der Finsternis' ('We

called thro' the darkness'), which forms the second part of No. 6. Indeed he stretches it to breaking point, using all the means that one might expect from a genuine musical dramatist, until the angelic soprano redeems us with the utterance 'Die Nacht ist vergangen' ('The night is departing'), and the choir, orchestra and organ sonorously 'take on the armour of light' – overall, one of the most vivid 'And there was light' scenarios in the history of music. (Robert Schumann did not mention this truly remarkable recitative simply because he had not heard it: Mendelssohn added it after the first performances, for the revised version for publication.) This frenetic jubilation is further intensified by the apparent simplicity of the chorale 'Nun danket alle Gott' ('Now thank we all our God'): this melody had been heard with a different text the previous day, at the end of the *Festgesang*. The tenor and soprano join in this act of praise (No. 9), though the realm of darkness still reverberates in the lower strings. The great final chorus swells up from the depths of the bass lines, as if trying to illustrate the principle of *per aspera ad astra* by means of pitch and timbre. Structurally a fugue and double fugue escalate to a powerful density of sound, finally culminating in the trombone motto from the outset followed by 'Alles, was Odem hat' and a cry of 'Alleluia'. As it was in the beginning...

© Horst A. Scholz 2008

Disc 3 · Symphonies Nos 3 & 5

'It's terrible! It's marvellous! I'm confused and perplexed! London is the most grandiose and most complicated monstrosity in the whole world!' Thus – on 25th April 1829 – a breathless Felix Mendelssohn, then aged 20, described the impressions he had thus far received on his first major foreign trip. Any trepidation he may have felt was soon to be mitigated, however, by the successes he enjoyed as a conductor, pianist and composer. After the end of the London concert season he

set off for Scotland with his friend Karl Klingemann. Mendelssohn's Romantic imagination was often fired by impressions from nature and landscapes, and Scotland was the Romantic retreat *par excellence*, celebrated in literature as the retreat of solitary heroes amid the rugged Highland scenery and its melancholy tunes – in other words, ideal conditions for a musical travelogue. From Edinburgh, on 30th July 1829, he wrote to his parents:

'In the dusk we went today to the palace where Mary Stuart lived and loved... The chapel... is now without a roof; grass and ivy are growing there in abundance; and at the ruined altar Mary was crowned Queen of Scotland. Everything there lies rotten and in ruins; the clear daylight shines right in. I think that today I found the beginning of my 'Scottish' Symphony.'

It was to take some time, however, before he set to work on the sketches: his great voyage of education of 1830–32, which took him to Italy and elsewhere, put other ideas into his head. Mendelssohn wrote from Rome in 1831: 'Spring is in bloom; outside there is a warm blue sky, and my thoughts are filled with the journey to Naples... Who can thus blame me for not being able to transport myself back to the misty moods of Scotland? For this reason I have had to postpone the symphony.'

And so he first produced his 'Italian' Symphony; the first significant musical souvenir of the trip to Scotland was to be the *Hebrides* Overture, Op. 26. The 'Scottish' Symphony, on the other hand, was not completed until 1841–42. It starts with the mournful sounds of a slow introduction (*Andante con moto*), which is no doubt a reflection of Mary Stuart's chapel. The music soon grows more lively with the *Allegro un poco agitato* main theme, and its 'Scottish' moods characterize both the second subject and some appealing subsidiary ideas. After a dramatic climax the first movement ends as it had begun: with material from the lyrical introduction. This cyclical device may have been borrowed from Schu-

bert's 'Great' C major Symphony, which Mendelssohn had premièred in Leipzig in 1839. An innovation in the 'Scottish' Symphony is that all the movements follow each other *attacca* – as the composer put it, 'to tidy away the pauses that destroy the atmosphere between the movements'. Wind signals begin the joyfully flickering *Vivace non troppo*, about which Robert Schumann enthused: 'it is hard to think of a more spirited piece written in recent times; here the instruments speak like people.'

The *Adagio* grows out of a slow introduction. The movement draws its life-blood from the contrast between its two unequal themes – the first a blissful, dreamy song in the major key, the second a pungently accented march in the minor, 'strange and solemn, like the ghost in *Hamlet*' (Hermann Kretzschmar). The finale consists of two parts. Mendelssohn supplied the first (*Allegro vivacissimo*) with the qualification *guerrieroso*, an allusion to the 'warlike' structure of its themes and the way they are used (Beethoven's *Eroica* is here called to mind). The conflicts seem to be obscured by reminiscences of the first movement, and are then finally set aside by the (shorter) second part. At least this hymn-like apotheosis of Scottish folk music, in 6/8-time, must have drawn a smile from the dedicatee of the symphony – Queen Victoria of Great Britain and Ireland. By dedicating the work to her, Mendelssohn may well also have wished to commemorate her tragic predecessor.

An interest in matters of faith and religious conflicts (important factors also in the fate of Mary Stuart) inspired Mendelssohn – a Jew who had been baptized into the Protestant faith in 1816 – to produce numerous compositions. His 'Reformation' Symphony (Symphony No. 5 in D minor, Op. 107) was written for the tercentenary of the Augsburg Confession – the Lutheran profession of faith which provided the moral courage for the evangelically inclined states of the Empire to face up to Emperor Charles V. (The author was Philipp Melancthon – Luther

had been excommunicated in 1521 and declared an outlaw.) Mendelssohn began work on a ‘Symphony in Commemoration of the Church Revolution’ (as it was originally called) in late 1829 while he was still in Scotland, and completed the work on 12th May 1830 – the day before he set off on his grand tour of 1830–32. The first performance of the ‘Reformation’ Symphony did not take place until late 1832, however, as the Reformation celebrations of 1830 fell victim to political unrest. In Paris, where a further performance had been planned, the musicians of the Conservatoire orchestra refused to play the piece and criticized those traits that Mendelssohn, for programmatic reasons, had consciously based on an archaic-sounding *stile antico*: ‘too academic, too much fugato, too little melody’. Mendelssohn later distanced himself from this ‘youthful piece’: in 1838 he wrote in a letter that ‘of all my pieces, this is the one that I should most like to burn’, and he obstructed both its performance and its publication. The work, which remained ‘imprisoned’ (as the composer himself put it) in his desk drawer, appeared only after the composer’s death, which explains the symphony’s anachronistic numbering – 5 instead of 2 – and its high opus number.

As befits a ‘church symphony’, Mendelssohn begins in the traditional ‘church style’: the slow introduction in D major derives its theme from the Gregorian Magnificat and culminates mysteriously in a transfigured (Catholic) ‘Dresden Amen’, a motif later taken up in identical form by Wagner (the grail motif in *Parsifal*). After such an intense preparation, the *Allegro con fuoco* brings the wind fanfares from the introduction to the fore. In the dramatic development section the restless, aggressive orchestral activity increases in contrapuntal complexity until the ‘Dresden Amen’ – a relic from the introduction – brings this section to an end. With considerably greater reticence the modified recapitulation now commences, in the course of which the D minor fanfare theme does, however, rise up again to its former grandeur.

With dotted motifs in 3/4-time the woodwind instruments usher in the lively B flat major scherzo (*Allegro vivace*) framing a sunny G major trio; after the repeat of the minuet, there is an unexpected recollection of the trio. With its noble melancholy the slow movement (*Andante*, G minor) sounds even less ‘churchy’ than the second movement, even if allusions to Mendelssohn’s *Dürer Cantata* (1828) may serve a programmatic function. This brief *Andante* resembles a recitative-like introduction to the finale, a feature explained in part by the fact that Mendelssohn made significant cuts in what had originally been a much longer movement. At the beginning of the finale, the first draft had in fact contained a recitative-like flute introduction that was subsequently cut in favour of a simple statement of the central theme: Martin Luther’s chorale *Ein’ feste Burg ist unser Gott*. In a movement tending by turns towards a sonata movement and a chorale fantasy, this theme asserts itself against all comers and all *stretti*, and is finally glorified in a majestic final apotheosis.

The major role played by Beethoven’s formal ideas in the ‘Reformation’ Symphony (alongside the Ninth Symphony one might make particular mention of *Wellington’s Victory* in this respect) is distinctively emphasized by this confessional – and anything but ecumenical – variant of the principle of *per aspera ad astra*. Ten years later, on the occasion of another anniversary indirectly associated with Luther, Mendelssohn produced what might be regarded as a vocal successor to this work in the form of his Symphony No. 2, *Hymn of Praise*. In doing so he also offered his own unique interpretation of the dramatic process in Beethoven’s Ninth Symphony towards a vocal-symphonic culmination – a process which Richard Wagner would later hail as a pioneering step along the way that led to his own music dramas.

© Horst A. Scholz 2009

Discs 4–7 · String Symphonies

No other composer – not even Mozart – wrote as much magnificently gifted music during his childhood as Felix Mendelssohn. Between the ages of 11 and 15 he composed thirteen string symphonies, five concertos, four operas and countless chamber works, not to mention piano and organ pieces, solo songs and choral pieces. Many of these works are of such a high quality that they have remained in the repertory all over the world.

Felix was the grandson of the philosopher Moses Mendelssohn and the son of Abraham Mendelssohn, a wealthy banker in whose home artists and musicians were frequent visitors. Sunday concerts were arranged in the family home in Berlin at which musicians from the court orchestra performed; the children, Felix and Fanny, made regular appearances as soloists. Among the audience were the philosopher Hegel and the scientist Alexander von Humboldt. In various circumstances the young Felix met eminent musicians such as Weber, Paganini, Spontini and Spohr; in addition, the great poet Goethe was among his most ardent supporters. With a background like this it is no surprise that a talented youngster like Felix, who was extremely receptive, should make great progress even as a child. Both he and his sister Fanny soon showed evidence of a rare musical talent, and even as a small boy Felix was a virtuoso on both the violin and the piano. He also possessed a much-documented ability to sight-read music.

It is nothing short of miraculous that a boy in his early teens could write such mature and inspired pieces as the early string symphonies. Here he easily surpasses Mozart's youthful compositions in richness of invention and technical craftsmanship. Nevertheless, Mozart remains in the background as a stylistic model alongside J.S. Bach, Handel, Haydn and, not least, C.P.E. Bach. At the same time the string symphonies contain much of Mendelssohn's own personality. As time went by, however, Mendelssohn came to regard his youthful works

with increasing contempt, and it was to a large extent thanks to Fanny that the works came to be placed in safe hands at the Prussian State Library.

The first of the string symphonies is dated 1821 and the single-movement No.13 was finished on 29th December 1823. (Mendelssohn's first symphony for full orchestra, his Op.11, was completed shortly thereafter, on 31st March 1824.) The String Symphony No.8 also exists in a version for full orchestra (1822).

It is by no means surprising that the String Symphony No.1 clearly shows the influence of Mendelssohn's models, especially Haydn and Mozart, nor indeed that it is somewhat conventional with many imitative elements. What else could one expect of a twelve-year-old composer? It is enough that he could succeed in producing music of overwhelming charm and technical proficiency which still holds a place in the repertoire.

The String Symphony No.2 (1821) begins energetically and shows that the young composer had already made significant advances in his creative career. In the *Andante* a melody flows freely above a rocking bass figure, whilst baroque influences can still be clearly observed in the gigue-like character of the finale.

The String Symphony No.3 begins dramatically with a unison passage which is then broadened and developed. This terse, concentrated music is followed by an *Andante* of classical proportions which passes without a break into the brisk finale.

The String Symphony No.4 in C minor is the first of these works for which we have the exact date of completion: 5th September 1821. As with the Third, it is easy to find stylistic features reminiscent of the magnificent pomp that distinguishes a Handel concerto grosso. The symphony begins with a weighty introduction that gives way to a quick, rhythmically propulsive first movement; the music retains much of the spirit of a baroque concerto. The following *Andante* rocks affably forwards like a *perpetuum mobile* before fading away to silence. The

finale of this three-movement symphony is lively and contains concise themes that are treated in a fugal manner, playfully and virtuosically.

The extreme rapidity with which the twelve-year-old Mendelssohn worked is demonstrated well by the fact that the String Symphony No.5 was completed on 15th September 1821, just ten days after No.4. The first movement is very rich; its themes (ornamented by trills) and its unexpected changes of course borrow many features from Wilhelm Friedemann Bach. The slow movement is a genuine gem of great delicacy, full of folk-like sweetness. Like the Fourth, the Fifth String Symphony has three movements; it ends with a *Presto* in which vitality triumphs and where the unexpected key-changes with *ritardandi*, pauses and restarts constantly enliven the music.

In the String Symphony No.6 (autumn 1821) Mendelssohn's individual personality is more in evidence. The piece shows a surprising maturity even though the style and themes are still very much in the spirit of Mozart – Mendelssohn was certainly aware of this, and it cannot be termed a fault. Here we find plenty of repeated notes, clear bass lines and lyrical secondary themes which readily remind us of the Viennese classicists. The two trio sections of the minuet lend the dance both nostalgia and enchantment. The finale is a more fully developed structure, although here too there are hints of Mozart and the early works of Beethoven.

In the String Symphony No.7 (1821–22) Mendelssohn plays with his predecessors' models and creates a multifaceted mosaic. Now he is fully in control of his material. The opening *Allegro* is rather Mozartian, but in the trio he finds his own paths to explore. He has developed his use of counterpoint, and in the finale he writes a large-scale fugue.

On 27th November 1822 Mendelssohn completed his String Symphony No.8 in D major. Here he has taken a decisive step forwards; with a work lasting more

than thirty minutes, Mendelssohn equals the scale of Haydn's and Mozart's last symphonies – and he was already thinking in orchestral terms. Just a few days later (30th November) he finished a version of the piece including parts for wind instruments – his first attempt to master all the instruments of the orchestra – and it is impossible not to admire the thirteen-year-old's insight. This version has sometimes been called *Kinder- or Jugendsymphonie*; it predates the first of the symphonies that he originally conceived for full orchestra by less than a year.

The Eighth, with its four movements, is the string symphony by Mendelssohn that most closely resembles a 'normal' symphony but, as in so many of his other string symphonies, he begins with a minor-key *Grave* before the music bursts forth into a perfect sonata-form *Allegro*. The *Adagio* experiments freely with tonal colours, and the following movement is more of a scherzo than a minuet. The finale is colourful and impulsive, and develops from thematic figurations in the spirit of Mozart into a four-part fugue.

After completing this symphony, Mendelssohn took a break of just over three months from writing string symphonies, turning instead to two concertos – one in D minor for violin, and one in A minor for piano – both of them, as might be expected, with string orchestra.

In the String Symphony No. 9 (12th March 1823) Mendelssohn has adopted a more modern musical style, and his dependence upon Classicism has diminished. He begins with a slow, festive introduction which is followed by a polished *Allegro* based upon a signal-like main theme. The finale ends with a somewhat surprising coda.

The String Symphony No. 10 (18th May 1823) begins with a serious but songful *Adagio*, which is followed by an increasingly turbulent *Allegro*, the rhythmic theme of which contrasts with the calm, dreamy atmosphere presented by a solo viola. The piece ends with a powerful *accelerando*.

The String Symphony No. 11 was completed on 12th July 1823, and with its five movements represents a return to something more akin to a suite or serenade. The work begins very tentatively with a tender *Adagio*, which later becomes more assertive and develops into a mature movement with long-drawn lines and abundant imaginative ideas. This is a large-scale, wide-ranging piece with many variations of tempo – it ends at whirlwind speed. In the second movement, as in the String Symphony No. 9, we come across a march-like Swiss folk-tune with percussive effects. The *Adagio* is calm and simple; the minuet no longer has any courtly character but has become a quick, direct scherzo that ends abruptly to make way for a splendid finale in which the young composer once more proves his outstanding talent for writing fugues.

The String Symphony No. 12 was Mendelssohn's last completed work in this genre (17th September 1823) and it is the work of a fully-developed young composer who, after the first movement's slow introduction *à la* Handel, revels in the working-out of a complicated, chromatic theme into a highly developed symphonic double fugue in the manner of Bach. Long-spun cantilenas from the violas and cellos form one of the principal elements of the charming slow movement, and the various string sections lend their colour to the music in a very expressive way. The finale ends in an earthy, lively manner with an imaginative new fugato in which the introduction is quoted before the music dies away to *pizzicato* and subsequent *accelerando* which recall Rossini, followed by a quick, direct ending.

In his twelve string symphonies, the young Mendelssohn had produced works of great imagination and rich variety but which, however brilliant they might be, could perhaps still be regarded as practice pieces. He was surely now aware that he had to take a bold step forward in his own development. Even though he had reworked his Eighth String Symphony for full orchestra in 1822, that was still an arrangement. He started work on the first movement of his String Symphony

No. 13 on 29th December 1823, but lost interest thereafter. The movement that he did write, often known simply as Symphonic Movement in C minor, is masterful and wide-ranging and it begins, not entirely unexpectedly, with a *Grave* introduction before blossoming into an effective symphonic *Allegro*. He never did compose any other movements; he already had new goals in sight and just a few months later, on 31st March 1824, he completed the symphony for full orchestra which he was to refer to as his first.

© Stig Jacobsson 1993–97

Disc 8 · Violin Concertos; Scherzo from Octet

Mendelssohn's two concertos for violin and orchestra date from opposite ends of his career. The Concerto in D minor for violin and strings (1822) is one of a number of works (including his Octet [1825] and overture to *A Midsummer Night's Dream* [1826]) that reveal the remarkable precocity of the teenaged Mendelssohn; the Concerto in E minor for violin and full orchestra (1844), on the other hand, is a product of the composer's last years and remains a pinnacle of the repertory.

The Concerto in D minor was written for Eduard Rietz (1802–32), the composer's violin teacher and a regular participant in string quartet performances in the Mendelssohn household in Berlin. Rietz himself was a pupil of Pierre Rode (1774–1830), a member of the 'French violin school'; it is, perhaps, not surprising, therefore, that Mendelssohn's youthful concerto also pays homage to this tradition, notably in the martial rhythms of its opening theme, the 'romance'-like character of its middle movement, and the exoticism and high spirits of its conclusion, which calls to mind the gypsy finales of Haydn and Brahms, not to mention the still more brilliant last movement of Mendelssohn's Concerto for Violin, Piano and Strings. Even at thirteen, however, Mendelssohn was no slave of fash-

ion nor mere mimic of earlier models. Indeed, novel harmonic progressions and modulations, the interpolation of a written-out cadenza in the middle rather than near the end of the third movement, the effective distribution, reworking, and ornamentation of thematic material, and an interest in unifying the entire work through cyclicism provide clear evidence of the young composer's original ideas and individuality.

The Concerto in D minor entered the repertory only in the early 1950s, after Yehudi Menuhin acquired an autograph of the work in May 1951 and presented its public première in Carnegie Hall on 4th February 1952. Since then, this 'little' Mendelssohn concerto has also been championed by other leading violinists. The work survives in two slightly different editions: Menuhin's undated autograph, which was handed by Mendelssohn's widow Cécile to Ferdinand David, and later passed from his son Peter to a private collection, and an autograph dated 6th May 1823 (heard on this recording) that was once in the possession of Clara Schumann and is now in the Deutsche Staatsbibliothek, Berlin.

Many listeners will be surprised to learn that the version of Mendelssohn's E minor Concerto usually performed today differs in numerous details from the work originally notated by the composer in 1844 and premièred by Ferdinand David (1810–73) on 13th March 1845, with Niels W. Gade conducting the Leipzig Gewandhaus Orchestra. Indeed, this 'most perfect' of violin concertos cost its composer considerable effort and was revised repeatedly over its seven-year gestation (1838–45). In a letter (30th July 1838) to David, the leader of the Gewandhaus Orchestra and a respected friend, Mendelssohn first expressed his desire to write a concerto for him 'next winter', noting that 'one in E minor runs in my head, the beginning of which gives me no peace.' In subsequent years, this work was again mentioned in the composer's correspondence. The concerto's gradual evolution is chronicled in various sketches; furthermore, Mendelssohn's unfin-

ished piano concerto in E minor (c.1842–44), now in the Margaret Deneke Mendelssohn Collection, Bodleian Library, Oxford, also shares features with the Violin Concerto and may have served as a prototype.

The ‘original’ version, preserved in the 1844 autograph Mendelssohn sent to David and recorded here for the first time, differs from the familiar printed score in various ways, including tempo, articulation, and other performance directions, solo passagework, number of bars, harmony and orchestration. The autograph was reported rediscovered only in April 1989 (not 1988 as stated in the facsimile edition), though its location may actually have been known somewhat earlier.

The present recording provides a valuable opportunity to hear the concerto as it emerged fresh from the composer’s pen, already a masterpiece, without the composer’s and others’ afterthoughts. As might be expected, the revised version tends to give the solo part greater brilliance and virtuosity, by lengthening the first-movement cadenza, shifting a number of passages up an octave, expanding runs, adding double-stops, making the orchestration more ‘transparent’, and the like; on the other hand, the 1844 version has its own merits through its different tempi, orchestration, colouring and projection, and should be viewed not as an ‘imperfect’ version of this ‘greatest’ and ‘most perfect’ of violin concertos, but as a valid alternative. Luigi Alberto Bianchi, who first resurrected the 1844 version in concert, found the original concerto effective, logical, and even preferable, in some respects, to the final one. The noted scholar H.C. Robbins Landon, in his foreword to the facsimile of the autograph, also believes that Bianchi has made ‘a persuasive case’ that the revisions found in the printed score ‘do not always represent an improvement.’

The Octet, Op. 20, was written when Mendelssohn was a mere sixteen years old. Originally intended as a birthday present for Eduard Rietz, it remained one of the composer’s favourite works, so much so that he later arranged the complete

work for piano four-hands and orchestrated the third movement, a scherzo in G minor. The latter was produced for Mendelssohn's formal debut in London (25th May 1829), during which he conducted his Symphony No.1 (1824) at a concert of the Royal Philharmonic Society. For this important occasion, Mendelssohn replaced the original minuet of his symphony with the newly orchestrated scherzo of the octet; so successful was the latter that it had to be repeated in full. Although the manuscript of this movement was presented to Philharmonic Society soon thereafter, it continued to gather dust in its archives until 1911, when it was finally published. Significantly, Mendelssohn's scherzo is in duple rather than triple metre and in sonata rather than scherzo-and-trio form. Furthermore, the composer did not merely orchestrate the movement in the Octet, but also shortened it, removing a sizeable portion of the development section, thereby making it all the more concise and ephemeral.

Adapted from a text by Dr Allan B. Ho, © 1998

Disc 9 · Piano Concertos

Mendelssohn achieved brilliance as a pianist when he was very young, and he himself gave the first performances of each of his three piano concertos. On Sunday afternoons there were regular concerts in the Mendelssohn family residence, and it was at one of these gatherings that the thirteen-year-old Felix first played (and conducted from the piano) his Concerto in A minor for Piano and String Orchestra – a piece in which, later in life, he showed little interest and which he regarded as a youthful exercise. The music fell into oblivion and it was not until well into the twentieth century that it was rediscovered and began to enchant the public with its youthful charm, brilliance and craftsmanship. Mendelssohn probably composed this concerto earlier than the Violin Concerto in D minor, somewhere in the middle of his great series of thirteen String Symphonies. His earliest

attempt at the piano concerto medium was also to prove to be his longest work in this genre.

Eight years later, in 1830, Mendelssohn set off on an extended concert tour combined with a study journey; he would not return to Berlin until two years later, with his cases full of new and half-finished pieces. Among these was the Concerto No. 1 in G minor for Piano and Orchestra. He had started to sketch out this work in Rome that autumn, and at roughly the same time he also began to sketch out his Third and Fourth Symphonies and the overture *The Hebrides*. He did not make much progress with the piano concerto, however, until he stopped in Munich on his way home to Berlin, where he heard the 16-year-old pianist Delphine von Schauroth play with overpowering virtuosity. Mendelssohn immediately put all his other projects on hold and rapidly completed the concerto – which he dedicated to Delphine.

The sonata-form first movement of the concerto is moving and dramatic, with a dashing solo part. In the second movement we find an unaffected cantilena, fanciful and reminiscent of the *Songs without Words*. The finale is a fiery *Presto*, glitteringly enthusiastic but at the same time playful and lovable. All the movements are played without a break, and they are linked together by a fanfare motif from the horns and trumpets.

Mendelssohn himself premièred the concerto in Munich on 17th October 1831 in front of an audience which included the King and Queen of Bavaria. It was a resounding success – as it was also in Paris and London, where he played it on 28th May 1832 to such acclaim that it had to be repeated on 18th June. ‘Never in my life have I had such a success. The public went wild with delight and declared that this was my finest work.’ Mendelssohn himself was less enthusiastic. Not until he became the conductor of the Leipzig Gewandhaus Orchestra in 1835 did he have the piece published, and even then he wrote to the publishing house

Breitkopf & Härtel: 'I composed it in a few days, somewhat carelessly; despite this it has always pleased the audience greatly, though I have little time for it'.

By contrast, Mendelssohn's Concerto No.2 in D minor for Piano and Orchestra has remained obscure and is rarely heard. He wrote it in response to a commission from the Birmingham Festival, and the composer himself played the solo part at its first performance on 21st September 1837. Mendelssohn continued to enjoy great popularity in England, and the audience's enthusiastic applause prevented him from sitting down to perform for some minutes. Even though this concerto is in fact a more profound work, Mendelssohn's youthful spark was not evident enough for it to claim a position in the standard repertoire.

Disc 10 · Concerto for Violin and Piano; Concert Pieces

On 6th May 1823, the fourteen-year-old Felix Mendelssohn completed a Concerto in D minor for Violin, Piano and Strings. It was a large-scale work lasting some 35 minutes, and it shows a sure sense of form as well as containing much virtuoso writing. The young composer had certainly developed significantly since the previous year, when he wrote a violin concerto in the same key. At that time he was already an extremely productive composer, developing impressive insights and gathering wide experience. On this occasion, too, he took classical composers such as Haydn and Mozart as his models, but early Romanticism can certainly also be found in this work. The orchestral writing is relatively straightforward but it is also highly effective.

The concerto opens with embellishments in a Bach-like counterpoint, from which a romantic *appassionato* grows, counterbalanced by a lyrical second theme. The interplay between the two soloists is surprisingly mature; each of them also has a fine selection of individual challenges, and is permitted to shine alongside the orchestra. In the slow movement the orchestra is kept in the back-

ground. Its reflective, muted musical language calls to mind not only Mozart but also Weber or Chopin – and the solo parts are reminiscent of Mendelssohn's own Piano Quartet in B minor, Op.3, which was written at about the same time. The two soloists set the finale in motion, *con fuoco*, with an impulsive theme *all'ongarese*. This is brilliant music which is typically Mendelssohnian in its spirit and elegance. Here, too, the second theme makes an effective contrast – the composer compared it to a chorale.

Mendelssohn certainly wrote the piano part with the intention of playing it himself. Though he was a skilled violinist, we have no evidence that he wrote violin music for his own use. Like Mozart, he preferred to play the viola, but his familiarity with the instrument was a factor in his wholly idiomatic writing for the violin. On the Sunday concert at which the present concerto was performed, Mendelssohn played the piano and the violin soloist was his friend and teacher Eduard Rietz – who had also performed the Violin Concerto in D minor the previous year.

This charming work is Mendelssohn's only concerto for two different solo instruments, and it was the last of the composer's many youthful compositions to be 'rediscovered'. The parts were among the items that the composer's widow gave to the Prussian State Library in Berlin – a collection in which nobody showed any interest until the early 1960s.

Mendelssohn was a keen traveller, and visited the British Isles on several occasions. His second visit to England came in 1832, when his first numbered piano concerto (in G minor) proved very popular. There are indications that he then, inspired by these successes, and with masterful craftsmanship, composed his vital and charming *Capriccio brillant*, Op.22. Other scholars believe that the piece was written as early as 1825–26, which would be all the more impressive because the work contains all of the elements typical of Mendelssohn's mature style. The

piano begins the slow introduction (*Andante*) with a series of arpeggio chords, after which it presents a rapid, rhythmic motif which conjures up ascending runs from the orchestra. This theme is developed by the soloist and orchestra into an *Allegro con fuoco*.

Mendelssohn was to compose two further shorter, virtuoso concert pieces for piano and orchestra. The *Rondo brillant*, Op. 29, was completed on 29th January 1834. Structurally it is a normal rondo in which the main theme, after its initial presentation, recurs three times – and is not confined exclusively to the piano. The episodes in between are based on completely different themes, rich in variety, and the piano frequently plays in unison with the orchestra. The work is dedicated to the pianist and composer Ignaz Moscheles, a pupil of Beethoven. A letter which Mendelssohn wrote to Moscheles gives cause for us to doubt that the composer was genuinely satisfied with his *Rondo brillant*: ‘In this *Rondo* I have been struck once again by my own shortage of new ideas for the piano. These are the places at which I always hesitate and torment myself, and I fear that you will notice. Otherwise there is much in it that I like, and I find some passages very pleasing.’

There remains his last work for piano and orchestra, the *Serenade and Allegro giocoso*, Op. 43, which was completed on 11th April 1838 (a year after the Second Piano Concerto, Op. 40). In the opening *Serenade* the piano is dominant, while the orchestra’s role is limited to entries that rarely last longer than one bar. There are many *arpeggio* chords, but these colour rather than develop the musical material. The *Serenade* is in B minor, and thus has the same key signature as the D major *Allegro giocoso*. It seems likely that Mendelssohn had no ambitions with this extrovert work beyond providing entertainment and amusement.

Disc 11 · Concertos for Two Pianos

In 1823 Mendelssohn began to compose a Concerto in E major for Two Pianos for himself and his sister Fanny, inspired by the similar concerto in E flat major (K.365) that Mozart had written for himself and his sister Nannerl. The first performance we know of took place in Berlin on 14th November of the following year – with Felix and Fanny as soloists. That day was Fanny’s 19th birthday. It is true to say that, in this piece, Mendelssohn was still finding his way. The melodies did not cause any problems. He fills the sonata-form first and last movements with poetic ideas, and he creates a masterful dialogue between the two solo instruments – even though his piano writing still shows some deficiencies, and the soloists dominate the orchestra all too easily. The *cantabile* middle movement is perhaps the most perfect. The entire concerto is characterized by vivacity and elegance, and the great talent of the two young pianists is evident in the music’s technical demands. The difficulties that Mendelssohn experienced while composing the work are clearly documented in the manuscript, which is full of corrections and additions.

The situation is rather different with the Concerto in A flat major for Two Pianos written more than a year later (it was completed on 12th November 1824 and first performed in Szczecin (Stettin) on 20th February 1827). He wrote this piece in a single burst of activity, without needing to make adjustments later. The piece already contains much that is typical of Mendelssohn in terms of both technique and content. The form is simple and clear; the music sings and flows along without disturbance. By comparison with some of the almost baroque-classical works he had previously composed, this piece marks the beginning of a new period. Like the Concerto in E major, it has three movements. Here, too, the soloists sets the pace, and apart from at the beginnings and ends of movements, the orchestra is kept in the background. The solo parts flow so organically and naturally

into each other, however, that the passive nature of the orchestral contribution does not affect the overall impression. Mozart's place as a role model has here been usurped by virtuosos like Weber, Kalkbrenner and Moscheles. Mendelssohn's identity is revealed in particular by the melodic line, the imaginative harmony and the contrasts between movements. Especially in the first movement there are series of scales and figurations of varying levels of difficulty. The tripartite Lied form of the second movement is dominated by an idyllic mood in a manner which anticipates the *Songs Without Words*. In the finale Mendelssohn experiments with fugal elements as an ingredient in the sonata form – a break with tradition which indicates his brilliantly sympathetic attitude.

Adapted from a text by Stig Jacobsson, © 1995

The **Bergen Philharmonic Orchestra** dates back to 1765 and is thus one of the world's oldest orchestras. Edvard Grieg had a close relationship with the orchestra and was its artistic director during the years 1880–82. In 2003 Andrew Litton, currently music director of the orchestra, was appointed chief conductor. The Spanish conductor Juanjo Mena is engaged as principal guest conductor and Halldis Rønning as assistant conductor. Under Litton's direction the orchestra has been increasing its international activities by means of touring, commissions and recording projects. The orchestra, one of two Norwegian National Orchestras, consists of 98 players. Touring regularly, it has during the last few seasons performed in the Concertgebouw, Royal Albert Hall (Proms 2007), the Vienna Musikverein and Konzerthaus, the Gasteig Philharmonie in Munich, Carnegie Hall in New York and the Philharmonie in Berlin. The orchestra records extensively for BIS.

In 2003 **Andrew Litton** became the first American principal conductor of the Bergen Philharmonic Orchestra and the successful partnership was confirmed as his tenure was renewed in 2005 and he was made music director. Litton and the Bergen Philharmonic Orchestra participated in the creation of a new Norwegian opera company, Den Nye Opera, and in 2006 performed *Tosca* as its opening production. The same year Andrew Litton stepped down as music director of the Dallas Symphony Orchestra after twelve highly successful seasons. He remains conductor laureate of Britain's Bournemouth Symphony Orchestra, whose principal conductor he was between 1988 and 2004. He appears regularly with major orchestras and opera companies around the world, performing at prestigious venues and festivals such as Deutsche Oper Berlin and the BBC Proms. Andrew Litton is also a frequent guest at the Minnesota Orchestra, of whose summer festival, the Sommerfest, he has been artistic director since 2003.

Founded in 1988 as the Nieuw Sinfonietta Amsterdam, the **Amsterdam Sinfonietta** presents a series of concerts each season in the major concert halls of the Netherlands. The ensemble consists of 22 players performing under the direction of Candida Thompson, artistic director and leader since 2003. The orchestra has gained a reputation for distinguished performances and innovative programming, and enjoys intensive collaborations with pre-eminent musicians such as Håkan Hardenberger, Martin Fröst, Janine Jansen and Isabelle van Keulen. Numerous international tours include recent appearances at the Barbican in London, Bozar in Brussels, the Musikhalle in Hamburg and the Stockholm Concert Hall, as well as concerts in China with the cellist Pieter Wispelwey. Amsterdam Sinfonietta has been a guest at many international festivals, including the Adelaide Festival, Schleswig-Holstein Festival and La Roque d'Anthéron.

Born in Moscow, **Lev Markiz** began his career as a violinist, and was the leader and soloist of the Moscow Chamber Orchestra from its inception in 1955. Later forming his own chamber orchestra, the Soloists of Moscow, Markiz also conducted most of the important symphony orchestras in the former Soviet Union, working with soloists such as Sviatoslav Richter, David Oistrakh and Emil Gilels. Since 1981 Lev Markiz has lived in the Netherlands, where he served as principal conductor of the Nieuw Sinfonietta Amsterdam between 1988 and 1997. He has appeared as a guest conductor in almost all the European countries, Canada and Israel. His discography includes numerous acclaimed recordings for BIS, not least several discs with the music of his friend and former compatriot, Alfred Schnittke.

Isabelle van Keulen received her first violin lessons at the age of six and commenced her studies at the Sweelinck Conservatorium in Amsterdam at the age of eleven. Since winning the Eurovision Young Musician of the Year in 1984 she has been invited to appear as soloist with prominent orchestras all over the world, including the Royal Concertgebouw Orchestra, Berlin Philharmonic Orchestra and NHK Symphony Orchestra Tokyo. A highly versatile musician, she enjoys a varied international career, appearing also in chamber music – notably with the Leopold String Trio, and in a long-standing duo partnership with pianist Ronald Brautigam – and as director/soloist, for instance with the Norwegian Chamber Orchestra.

Ronald Brautigam studied in Amsterdam, London and in the USA with Rudolf Serkin. He performs regularly with leading European orchestras under distinguished conductors such as Riccardo Chailly, Charles Dutoit, Bernard Haitink, Frans Brüggen, Philippe Herreweghe, Christopher Hogwood and Edo de Waart. In the field of chamber music he has maintained a musical partnership with the

violinist Isabelle van Keulen for more than twenty years. Besides his performances on modern instruments Ronald Brautigam has developed a great passion for the fortepiano, and has for BIS recorded the complete piano works of Mozart and Haydn, with an ongoing, highly acclaimed cycle of Beethoven's solo piano works. Also on the fortepiano, the third instalment in a series of Mozart's complete piano concertos was released in 2012.

Roland Pöntinen made his début in 1981 and has since then performed with major orchestras all over the world, collaborating with such eminent conductors as Esa-Pekka Salonen, Rafael Frühbeck de Burgos and Evgeny Svetlanov. Highlights of his career include performances at the BBC Proms where he has played both the Grieg and the Ligeti piano concertos. His emphasis is on the 'golden era' of piano literature: from the nineteenth century up to the first half of the twentieth century. Roland Pöntinen has participated in numerous festivals including the Schleswig-Holstein Festival, Maggio Musicale Fiorentino and La Roque d'Anthéron Piano Festival.

Since making his début at the age of sixteen, **Love Derwinger** has given recitals throughout Europe, the USA, Canada, Japan, the Middle East and South America. He has performed with orchestras such as Residentie Orchestra Den Haag and Philharmonia Orchestra, as well as the major Scandinavian orchestras, collaborating with conductors such as Myung-Whun Chung and Paavo Järvi. Love Derwinger also devotes much attention to chamber music, contemporary music and the Lieder repertoire. Among his numerous recordings are performances of piano concertos by Stenhammar, Grieg and Max Reger, as well as chamber music and songs by Sibelius, Grieg and Poulenc.

CD 1 · Symphonien Nr. 1 & Nr. 4; ‘Ruy Blas’-Ouvertüre

„No. XIII“ – diese imposante Zahl stand ursprünglich auf dem Autograph von Felix Mendelssohn Bartholdys Symphonie Nr. 1 c-moll op. 11. Offenbar sah der 15-jährige Komponist das 1824 komponierte Werk anfangs im Kontext jener zwölf Streichersymphonien, mit denen er in den Jahren 1821 bis 1823 die eher kontrapunktische Tradition der Berliner Schule erkundet hatte. Die c-moll-Symphonie dagegen, das zeigten alsbald nicht zuletzt Umfang und Besetzungsgröße, spielte in einer anderen Liga: Ihr Bezugspunkt war die Wiener Klassik, waren Haydn, Mozart und insbesondere Beethoven, dem Mendelssohn mit der Wahl der geschichtsträchtigen Tonart Reverenz erweist. Die infolgedessen geänderte Zählung, die Vergabe einer Opuszahl und die erstmals von Mendelssohn selber initiierte Publikation entsprechen dem qualitativen Sprung, den diese Symphonie bei aller altersbedingten Abhängigkeit darstellt.

Ein ungestümes Hauptthema eröffnet den Kopfsatz (*Allegro di molto*) und umreißt die emotionale, trotz der Tonart c-moll nicht unbedingt düster-tragische Grundstimmung. Als Seitensatz gibt sich eine absteigende, allmählich beschleunigte Linie der Bläser zu erkennen, die in der Durchführung allerdings nur beiläufig verwendet wird. Der auch für den späteren Mendelssohn typischen verkürzten Reprise folgt eine bemerkenswert gewichtige, durchführungsartige Coda. Der zweite Satz (*Andante*) führt in eine Es-Dur-Idylle, die des zentralen, wenngleich oftmals variierten Einleitungsthemas wegen Rondocharakter trägt. Mit delikatem Klangsinn wird ein versonnener Dialog von Streichern und Bläsern entfaltet. Das wichtige c-moll-Menuett erinnert ein wenig an Mozarts Symphonie Nr. 40 g-moll KV 550, während das bedächtig wiegende As-Dur-Trio in einer betont an Beethovens Fünfte anklingenden Weise (Pauke, chromatische Rückung in den tiefen Streichern) zum Menuett zurückführt. Das Finale (*Allegro con fuoco*) knüpft in seinem feurig-forcierten Affekt an den ersten Satz an, während

das Thema sowohl dorthin als auch wiederum auf Mozarts g-moll-Symphonie verweist (Hauptthema des Finales). Auch der originelle Seitensatz zieht die Aufmerksamkeit auf sich: Ein thematisches Pizzikato der Streicher hebt an, wird aber bald schon einer wunderbaren Klarinettenmelodie zum pittoresken Hintergrund. Die Durchführung kulminiert in einer Fuge – ein archaisch anmutendes, eindrucksvolles Mittel, das Mendelssohn auch in späteren Werken einsetzte. Die grandiose C-Dur-Stretta beendet ein Werk, das sich Form und Tonsprache der Wiener Klassiker höchst bemerkenswert anverwandelt.

Die Symphonie Nr. 1 erklang erstmals bei den berühmten „Sonntagskonzerten“ der Familie Mendelssohn in Berlin. Während seiner England-Reise im Jahr 1829 dirigierte Mendelssohn das Werk in London; für diese Aufführung im Rahmen der Konzerte der Philharmonic Society ersetzte er – vermutlich, um die „alte“ Symphonie für den besonderen Anlass „aufzufrischen“ – das Menuett durch das uminstrumentierte Scherzo aus dem Oktett op. 20 [CD 8, Track 4]. (Nach 1831 und auch bei der Drucklegung bestand er dagegen vehement auf dem originalen Menuett!) Das Konzert war ein großer Erfolg; in Dankbarkeit widmete Mendelssohn die Symphonie der Philharmonic Society. Die englische Musikzeitschrift *The Harmonicon* schrieb: „Es ist nicht zu gewagt zu behaupten, dass Mendelssohns letzte Arbeit – die Symphonie, von der die Rede ist – ein ganz besonderes Genie für diese Kunstform beweist, worin ihn nur die drei großen Meister [Haydn, Mozart, Beethoven] übertreffen; die Annahme ist berechtigt, dass er bei weiterem beharrlichen Schaffen in wenigen Jahren als der Vierte in jener Linie angesehen werden wird.“

Derlei Zählungen sind natürlich oft heikel, auch dann, wenn es in ihnen um bloße Chronologie geht. Mendelssohns „Vierte“ Symphonie beispielsweise ist recht eigentlich seine „Dritte“, wurde sie doch vor der aufgrund ihrer früheren Publikation so genannten „Dritten“ fertiggestellt – wenn man von einer Fertig-

stellung dieses „work in progress“, das zu Lebzeiten Mendelssohns ungedruckt blieb, überhaupt sprechen darf. Aber der Reihe nach.

Die Reise nach Italien, dem vor Zeugnissen aus Altertum und Renaissance überquellenden „Land, wo die Zitronen blühen“ (so Goethe in seinem berühmten *Mignon-Lied*), gehörte im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert zu jedweden bildungsbürgerlichen Lebenslauf. Nicht zuletzt die literarisch ergiebigen Wallfahrten, die u.a. Winckelmann, Goethe und Herder unternommen hatten, schürten solchen Reisedrang. So verwundert es nicht, dass Mendelssohn, als er 1830 über Weimar (wo er seinen väterlichen Freund Goethe besuchte) nach Italien aufbrach, nicht nur das touristische Ziel verfolgte, ein fremdes Land und versunkene Epochen kennenzulernen, sondern auch das Notenpapier gleichsam gezückt hielt, um seine Eindrücke künstlerisch auszuwerten. Wie bei der 3. Symphonie („Schottische“) und der Konzertouvertüre *Die Hebriden* war ein musikalischer Reisebericht geplant.

Dieser ließ sich denn auch gut an: „Die ‚italienische Symphonie‘ macht große Fortschritte“, schrieb Mendelssohn im Februar 1831 und prophezeite: „es wird das lustigste Stück, das ich gemacht habe.“ Doch gegen Ende der insgesamt anderthalbjährigen Reise legte er das Werk zugunsten anderer erst einmal beiseite; nach seiner Heimkehr im Sommer 1832 vertrieben missliche berufliche Angelegenheiten allzu sonnige Stimmungen: Die Hoffnungen, seinem im Mai 1832 verstorbenen Lehrer Carl Friedrich Zelter im Amt des Leiters der Berliner Singakademie nachfolgen zu können, zerschlugen sich wohl nicht zuletzt aus antisemitischen Gründen – und das, obwohl Mendelssohn dort u.a. mit der Wiederaufführung von Bachs *Matthäus-Passion* 1829 triumphale Erfolge gefeiert hatte. In der darauffolgenden Schaffenskrise bedurfte es eines äußeren Impulses, um Mendelssohn zur Vervollständigung seiner Skizzen zu bewegen. Diesen Impuls lieferte die Philharmonic Society, zu deren Ehrenmitglied er 1830 ernannt worden

war, als sie im November 1832 drei Kompositionen in Auftrag gab. Mendelssohn willigte ein, und so kam es schließlich am 13. Mai 1833 zu der von ihm selbst geleiteten Uraufführung der Symphonie A-Dur in London. (Mendelssohn sprach nur in seinen Briefen von der „italienischen Symphonie“ – weder im Autograph noch bei der Uraufführung hat er diese Bezeichnung verwendet.) Der Erfolg war überwältigend, das Publikum verlangte den zweiten Satz *da capo* und *The Harmonicon* schwärmte von „einer Komposition, die viele Generationen überdauern wird“.

Mendelssohn aber war unzufrieden mit seiner Symphonie, verschob die Drucklegung und „knabberte“ (Mendelssohn 1835) eine Zeitlang an ihr – und insbesondere am ersten Satz – herum. Ignaz Moscheles, Dirigent der „Philharmonic Society“ sowie Freund und einstiger Lehrer Mendelssohns, mahnte 1837: „Du hast uns Deine A-Dur-Symphonie in Deiner neuen Bearbeitung versprochen, und wir halten Dich beim Wort, nur bitte, lass uns nicht lange warten. Sie ist mein Liebling und es kommt mir vor, als sollte ich einem schönen Mädchen in einem neuen Kleide begegnen, und ich zweifelte, ob sie mir noch besser als früher gefallen könne.“ Das „neue Kleid“ indes verließ das Reißbrett nicht – Mendelssohn kam der Aufforderung aus ungenannten Gründen nicht nach. Die „Italienische“, in gewissem Sinne also Mendelssohns „Unvollendete“, wurde zu Mendelssohns Lebzeiten anscheinend nochmals in London, aber nirgendwo sonst aufgeführt; erst 1851 erschien sie im Druck (auch jetzt noch ohne den erst später hinzugefügten Zusatz „Italienische“).

Unbekümmert geht der erste Satz (*Allegro vivace*) *in medias res*: Mit forschen Terz- und Quintsprüngen durchmisst sein Hauptthema den A-Dur-Dreiklang und gibt den Blick frei auf einen azurnen Himmel, an dem alsbald ein beschwingt punktiertes zweites Thema der Bläser vorüberzieht (Dies dürfte eines der Werke sein, derentwegen Friedrich Nietzsche, der nach der Zeit seiner Wagner-Ver-

ehrung eine mediterran-klare Musik forderte, in Mendelssohn den „schönen Zwischenfall der deutschen Musik“ erblickte). Die Durchführung überrascht mit einem dritten, prägnant phrasierten Gedanken; dieser wird schließlich mit dem ersten Thema kombiniert, woraufhin sich der Tonsatz auflöst und der ein wenig verschlungene Hauptthemenkopf (Terzsprung) mehr Geltung beansprucht. Also schwebt eine unendliche Oboenkantilene herab und bringt die leuchtende, neu instrumentierte Reprise mit sich. Eine großdimensionierte Coda beschließt, ausgehend vom dritten Thema, diesen überaus schwungvollen Satz.

In dunklen Farben beginnt der langsame Satz (*Andante con moto*): Nach einer altertümlichen Intonationsformel erhebt sich über den vom ersten Satz geborgten Stakkato-Achteln ein wehmütiger Gesang, dessen thematische Nähe zu der Zelterschen Vertonung von Goethes *König von Thule* darauf beruhen könnte, dass Mendelssohn diesen Satz vielleicht erst nach seiner Heimkehr – und damit nach dem Tod seiner beiden Freunde (Goethe starb im März 1832) – als eine Art Denkmal konzipierte. Die Form des Satzes pendelt zwischen Rondo und Sonatensatz; den beiden bekannten thematischen Gestalten tritt ein etwas lichterer Klarinettengedanke gegenüber. Ein tänzerisch beschwingtes Streicherthema bestimmt den dritten Satz (*Con moto moderato*), dessen Trio Gedanken an Italien vorerst vertreibt: Hornquinten rufen überraschend in einen „deutschen“ Wald. Der offenkundig „italienischste“ Satz der Symphonie ist das *Presto*-Finale, dem ein alter italienischer Springtanz – der Saltarello – zugrunde liegt; in einem Wirtshaus in Amalfi war Mendelssohn erstmals auf ihn gestoßen. Atemlose triolische Tonrepetitionen reißen den Hörer in einen wilden Taumel (so mag sich Mendelssohn im römischen Karneval gefühlt haben), dem andere Themen kaum standzuhalten vermögen: ein filigran gearbeitetes Bacchanale, ein symphonischer Tanz mediterraner Furien, der – zumal als Moll-Finale einer Dur-Symphonie – kaum seinesgleichen hat.

Es kann nicht die Vierte gewesen sein, aufgrund derer die Leitung des Leipziger Theaters Mendelssohn um Unterstützung bei seiner Benefizveranstaltung zugunsten des Pensionsfonds bat – sie wurde in Leipzig erstmals am 1. November 1849 aufgeführt. Aber auch so war der „Mozart des 19. Jahrhunderts“ (Robert Schumann) und Leiter der Leipziger Gewandhauskonzerte genau der Richtige, dem Unterfangen beträchtlichen Glanz zu verleihen. Und so ersuchte man ihn, die Schauspielmusik (*Ouvertüre* und *Romanze*) zu dem Drama *Ruy Blas* von Victor Hugo zu komponieren.

Mendelssohn las das Stück, fand es „ganz abscheulich und unter jeder Würde [...], wie man's gar nicht glauben kann“ (Mendelssohn an seine Mutter) und komponierte lediglich die Romanze („Wozu der Vöglein Chöre“ für Frauenchor und Streichorchester; auch als Duettfassung: op. 77/3). Für die Ouvertüre dagegen, so beschied er die Auftraggeber, fehle ihm die Zeit. Deren Enttäuschung „wurmte“ Mendelssohn dann aber so sehr, dass er die Ouvertüre zu dem „infamen Stück“ – das ihn an jene Art exzessiver Romantik erinnern mochte, die er auch an Hector Berlioz alles andere als schätzte – binnen dreier Tage doch noch komponierte. Und nach der von ihm geleiteten Uraufführung am 11. März 1839 bekannte er, die Ouvertüre habe ihm „einen so großen Spaß gemacht, wie nicht bald eine von meinen Sachen“.

Bei der alsbaldigen konzertanten Erstaufführung der Ouvertüre am 21. März 1839 (im Rahmen jenes denkwürdigen Konzerts, bei dem Mendelssohn die von Robert Schumann wiederentdeckte „Große“ C-Dur-Symphonie von Franz Schubert uraufführte) tilgte Mendelssohn allerdings den Hinweis auf Hugos Drama („Ouvertüre für den Theater-Pensionsfonds“), so dass sich allzu programmatische Deutungen verbitten. Man geht aber wohl nicht fehl in der Annahme, dass das düster-prächtige Bläser-Motto (*Lento*, u.a. drei Posaunen!) über dem Fundament der Malagueña-Quarte ein Emblem der höfischen Sphäre darstellt, während die

erregte, chromatische Streicherthematik die erhitzte Gefühlswelt des Ruy Blas andeutet. Das mehrmals wiederkehrende Bläser-Motto markiert die formalen Scharnierstellen eines mitreißenden Sonatensatzes, der, anders als die Vorlage, in feierlich-optimistischem Dur endet.

Trotz positiver Aufnahme haderte Mendelssohn auch mit diesem „flotten Orchesterstück“ (so der ebenso beeindruckte wie verwunderte Schumann). Es verschwand schließlich in der Schublade und wurde, wie die „Italienische“, erst 1851, nach Mendelssohns Tod, veröffentlicht. Der immer noch gern weitergereichte Mythos vom leichthin schaffenden, glückseligen Wunderkind Mendelssohn muss, ähnlich wie im Falle Mozarts, angesichts solch skrupulösen Schaffens überdacht werden. Was freilich nichts daran ändert, dass – wie Schumann einmal bemerkt hat – in Mendelssohns Ouvertüren „der romantische Geist in solchem Maße schwebt, dass man die materiellen Mittel, die Werkzeuge, welche er braucht, gänzlich vergisst.“

© *Horst A. Scholz 2009*

CD 2 · Symphonie Nr. 2 „Lobgesang“

Wer es nicht weiß, wird schwerlich erraten, dass Felix Mendelssohn Bartholdys Symphonie Nr. 2 B-Dur mit dem Titel „Lobgesang“ zur Feier des 400. Jubiläums der Gutenbergschen Erfindung des Buchdrucks mit beweglichen Lettern komponiert wurde. Nirgendwo ist darin vom Buchdruck oder gar von Gutenberg die Rede, viel aber von Licht und Erleuchtung. Und letztlich also doch vom Buchdruck – aber der Reihe nach ...

Mit seiner 1839/40 komponierten Zweiten Symphonie (in der Reihenfolge der Entstehung handelt es sich eigentlich um die Vierte) entsprach Mendelssohn einer Anfrage, die das Leipziger „Comité zur Feier der Erfindung der Buchdruckerkunst“ im Oktober 1839 an den Gewandhauskapellmeister gerichtet hatte. Aus

gutem Grund stattete die Messestadt, die eine der bedeutendsten Buchmessen beherbergte, dem Gründungsvater der „schwarzen Kunst“ seit Jahrhunderten zünftigen Dank ab. Und da war der Beste gerade gut genug: Mendelssohn, zu jener Zeit der wohl berühmteste lebende Komponist Mitteleuropas.

In seinem zentralen Beitrag zu dem mehrtägigen Gutenbergfest (in dessen Rahmen u.a. auch Albert Lortzings Oper *Hans Sachs* uraufgeführt wurde) würde er Gutenbergs Leistung als Sieg des Lichts über die Finsternis präsentieren, das war Mendelssohn alsbald klar. Die beliebte Licht- und Erweckungsmetaphorik knüpft an Werke wie das Oratorium *Paulus* (1835) an, in dem der Auftrag „Mache dich auf, werde Licht“ eine entscheidende Rolle spielt. Zudem war die religiöse Indienstnahme Gutenbergs durchaus geläufig, hatte doch das Gotteswort mittels der Lutherschen Bibelübersetzung und ihrer drucktechnischen Industrialisierung (die ebenso Erfindung wie hocheffiziente Synthese verschiedenster Vorleistungen war) erst jene Verbreitung gefunden, die es zu einem allgemeinen, der Deutungshoheit weniger Eingeweihter entrissenen Besitz hatte werden lassen. „Die hohen Wohltaten der Buchdruckerei“, schrieb Luther, „sind mit Worten nicht auszusprechen. Durch sie wird die Heilige Schrift in allen Zungen und Sprachen eröffnet und ausgebreitet, durch sie werden alle Künste und Wissenschaften erhalten, gemehrt und auf unsere Nachkommen fortgepflanzt.“ Die eher weltlichen Aspekte des Buchdrucks – Alphabetisierung, Literarisierung und Aufklärung – hat Mendelssohn dagegen ausgespart, ebenso wie die Themen „Buchdruck“ und „Gutenberg“ selber (was das Auftragswerk nicht zuletzt über den Tag hinaus aufführbar machte – anders etwa als die ausgesprochen anlassverbundene *Dürer-Kantate* aus dem Jahr 1828).

Dass Mendelssohn sich solche inhaltliche Freiheit leisten konnte, lag nicht zuletzt daran, dass er die expliziten Jubiläumsthemen anderweitig bedient hatte – mit einem am Morgen des 24. Juni 1840 unter freiem Himmel aufgeführten Fest-

gesang für zwei Männerchöre und Blasorchester, der auf dem Leipziger Marktplatz bei der Enthüllung eines Gutenberg-Denkmals erklang. Der Text stammte von A.E. Pröbß, und auch hier wurde Gutenberg als prometheischer Lichtbringer beschworen.

Die Texte zu Mendelssohns Hauptbeitrag indes, der am Abend des 25. Juni 1840 in der Leipziger Thomaskirche, der einstigen Wirkungsstätte Johann Sebastian Bachs, uraufgeführt wurde, hat der Komponist selber zusammengestellt. Mit Ausnahme des Choraltextes „Nun danket alle Gott“ und einigen Passagen aus den Briefen des Apostels Paulus entstammen sie allesamt dem Alten Testament.

Anfangs als „kleineres Oratorium oder größeren Psalm“ (Brief an Klingemann, 16.2.1840) angedacht, dann als „Symphonie für Chor und Orchester“ (Brief an Klingemann, 21.7.1840) und schließlich als „Symphonie-Cantate nach Worten der heiligen Schrift“ (so das Titelblatt der Druckfassung) konzipiert, weist der *Lobgesang* manche Parallelen zu der zehn Jahre zuvor zur „Feier der Kirchenrevolution“ (300. Jubiläum der Augsburger Konfession, 1530) komponierten, wiewohl rein instrumentalen „Reformations“-Symphonie auf. In diesem zu Lebzeiten unveröffentlichten Werk hatte Mendelssohn mehrere religiöse Gesänge verwendet, um dann den Schlusssatz als symphonische Variation über Luthers Choral „Ein feste Burg ist unser Gott“ anzulegen. In gewisser Hinsicht ist der *Lobgesang* die Fortsetzung der „Reformations“-Symphonie mit anderen Mitteln – eine Symphonie mit (nunmehr tatsächlich vokalem) Liedfinale.

Der *Lobgesang* besteht aus zwei Großteilen: Der erste, „Sinfonia“ überschrieben, umfasst drei instrumentale Symphoniesätze, die (ein symphonisches Novum!) ohne Pause ineinander übergehen, der zweite ist eine aus neun Sätzen (Nr. 2–10) bestehende Kantate. Das Prinzip, eine Symphonie in einen vokalen Schlussteil münden zu lassen, hat natürlich unverzüglich – und in der Regel nicht zum Vorteil Mendelssohns – Vergleiche mit Beethovens Neunter Symphonie heraufbe-

schworen. Doch Mendelssohn hat, wie der Zusammenhang mit der „Reformation“-Symphonie zeigt, hier ein durchaus eigenständiges Projekt weiterentwickelt, das zumal in der zyklischen Vernetzung von Instrumental- und Vokalteil einen anderen Weg einschlägt als Beethovens Neunte. An seinen Freund Karl Klingemann schrieb Mendelssohn am 21. Juli 1840, eigentlich seien „alle Stücke, Vokal- und Instrumental-, auf die Worte ‚Alles, was Odem hat, lobe den Herrn‘ komponiert; Du verstehst schon, dass erst die Instrumente in ihrer Art loben, und dann der Chor und die einzelnen Stimmen.“

Und so nimmt es nicht wunder, dass diese Melodie in feierlich-heraldischem Posaunenklang dem Werk als Motto vorangeht (*Maestoso con moto*) – freilich gewissermaßen noch als „Lied ohne Worte“, aber ganz im programmatischen Sinne jenes Luther-Zitats, das Mendelssohn seiner Partitur vorangestellt hat: „Sondern ich wölte alle künste, sonderlich die Musica, gern sehen im dienst des der sie geben und geschaffen hat.“ Ein von den Streichern angeführtes *Allegro* schließt sich an und entfaltet, ausgehend von dem aus der Einleitung übernommenen Bewegungsimpuls punktierter Achtel, einen Sonatenhauptsatz. In dessen Verlauf meldet sich zusehends der Themenkopf des Mottos zu Wort (Fugato-Überleitung zum Seitenthema, Durchführung), bis eine gewichtige Coda die erhabene Sphäre der Einleitung vollends wieder aufgreift. Eine kurze Klarinettenkadenz leitet über zu einem licht instrumentierten *Allegretto un poco agitato*, das von einem Streicher- gesang im 6/8-Takt bestimmt und von Klarinetten und Pizzikati akzentuiert wird. Ein hymnisch-choralartiges Bläsertrio scheint anheben zu wollen, wird aber unablässig von Einsprengseln des Streicher-Rahmenteils interpoliert, so dass von einer Art interpolierter „Doppelchörigkeit“ die Rede sein könnte, wie sie etwa auch in Bachschen Passionen aufscheint. Der Rahmenteil dieses Scherzos wird sodann nicht eigentlich wiederholt, sondern immer weiter fragmentiert; erst ganz am Schluss klingt sein Themenkopf in ursprünglicher Geschlossenheit an – um alsbald

schon abgebrochen zu werden. Hatten bereits die ersten beiden Sätze latente Bezüge zu religiösen Inhalten, so macht der dritte Satz dies bereits in der Bezeichnung deutlich: *Adagio religioso*, womit die Stimmung frommer Andacht gemeint ist. Sein inniges Streicherthema wird von den Bläsern in neue Regionen überführt, ohne dass es zur Ausbildung eines eigentlichen Seitenthemas käme. Stattdessen belebt sich der mehr oder weniger monothematische Satz mittels punktierten Streichern und entfaltet aparte Klangwirkungen, bis das Ende der Coda im Rückgriff auf den Satzanfang den symphonischen Teil des *Lobgesangs* leise beschließt.

Mit der Wendung von D-Dur nach d-moll beginnt das *Allegro maestoso moderato*, der erste Abschnitt der neunsätzigen Kantate, in der zwei Soprane, Tenor und vierstimmig gemischter Chor das Orchester ergänzen, um dem Sieg des Lichtes über die Finsternis Worte zu verleihen. Über punktierten Streichern und Vor-Echos der Posaunen drängt das Geschehen rasch aus dem *pianissimo* zu jenem fulminanten „Alles, was Odem hat, lobe den Herrn“, das dem symphonischen Teil bereits auf der Zunge lag. Hier nun erklingt die prägnante Melodie (die von Mendelssohn stammt, aber mit einer althergebrachten liturgischen Gesangsformel eng verwandt ist) erst in homophoner Pracht, dann in freudig erregtem Fugato; ein Solo-Sopran zu vierstimmigem Frauenchor intoniert den individualisierten Lobgesang. Dienen die beiden folgenden Stücke vor allem der Erinnerung an die Zeit der Not und des Trübsals, so schildern die Nummern 5 bis 7 die dramatische Wende: In „Ich harrete des Herrn“ (Nr. 5) bekunden die beiden Solo-Soprane in einem vom Chor kommentierten Zwiegesang ihre glaubensgewisse Hoffnung auf eine Weise, die den bei der Uraufführung anwesenden Robert Schumann schlichtweg verzauberte: „Es war“, schrieb er kurz darauf in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, „wie ein Blick in einen Himmel Raffaelscher Madonnenaugen.“

Doch immer noch herrscht Dunkelheit, und den bangen, inständigen Ruf „Hüter, ist die Nacht bald hin?“ dehnt Mendelssohn in dem hochexpressiven

Tenor-Rezitativ „Wir riefen in der Finsternis“, das den zweiten Teil der Nr. 6 bildet, mit allen Mitteln eines veritablen Musikdramatikers schier zum Zerbersten, bis der engelsgleiche Sopran erlösend verkündet: „Die Nacht ist vergangen“ und Chor, Orchester und Orgel klanggewaltig die „Waffen des Lichts“ anlegen – insgesamt einer der wohl eindringlichsten „Und es ward Licht“-Verläufe der Musikgeschichte. (Dass Robert Schumann das wahrlich bemerkenswerte Rezitativ nicht erwähnte, hat seinen einfachen Grund darin, dass er es nicht hörte: Mendelssohn fügte es erst nach den ersten Aufführungen für die revidierte Druckfassung hinzu.) Dieser frenetische Jubel wird durch die vordergründige Schlichtheit des Chorals „Nun danket alle Gott“ noch intensiviert. (Die Melodie war mit anderer Textierung bereits tags zuvor am Ende des Festgesangs erklungen.) In diesen Lobpreis stimmen Tenor und Sopran ein (Nr. 9), wobei die Sphäre des Dunklen noch in den tiefen Streichern nachhallt. Aus der Tiefe der Bassstimmen erhebt sich auch der große Schlusschor, als wolle er das obwaltende *per aspera ad astra*-Prinzip mittels der Klangregister nachbilden. Die satztechnische Faktur steigert sich in Fuge und Doppelfuge zu gewaltiger Dichte, um schlussendlich, nach einleitendem Posaunen-Motto, im „Alles, was Odem hat“ mit Hallelujah-Ruf zu münden. Wie es war im Anfang ...

© Horst A. Scholz 2008

CD 3 · Symphonien Nr. 3 & Nr. 5

„Es ist entsetzlich! Es ist toll! Ich bin konfus und verdreht! London ist das grandioseste und komplizierteste Ungeheuer, das die Welt trägt!“ Atemlos notierte der 20-jährige Felix Mendelssohn Bartholdy am 25. April 1829 Eindrücke von seiner ersten großen Auslandsreise. Etwaige Verzagtheiten wurden freilich bald schon durch die Erfolge abgemildert, die er als Dirigent, Pianist und Komponist feiern konnte. Nach dem Ende der Londoner Konzertsaison brach er mit seinem Freund

Karl Klingemann nach Schottland auf. Mendelssohns romantische Fantasie entzündete sich gern an Natur- und Landschaftseindrücken, und Schottland war der romantische Fluchtpunkt schlechthin, literarisch geweihter Hort einsamer Helden inmitten schroffen Hochlands und melancholischer Weisen. Perfekte Voraussetzungen also für eine musikalische Reisechronik. Aus Edinburgh schrieb er am 30. Juli 1829 an seine Eltern:

„In der tiefen Dämmerung gingen wir heut nach dem Palaste, wo Königin Maria Stuart gelebt und geliebt hat. [...] Der Kapelle [...] fehlt nun das Dach, Gras und Efeu wachsen viel darin, und am zerbrochenen Altar wurde Maria zur Königin von Schottland gekrönt. Es ist da alles zerbrochen, morsch und der heitere Himmel scheint hinein. Ich glaube, ich habe heut da den Anfang meiner Schottischen Sinfonie gefunden.“

Die Ausarbeitung der Skizzen ließ allerdings auf sich warten; seine große Bildungsreise, die ihn in den Jahren 1830 bis 1832 u.a. nach Italien führte, legte entschieden andere Gedanken nahe, wie Mendelssohn 1831 aus Rom vermeldete: „Der Frühling ist in seiner Blüte; ein warmer blauer Himmel draußen, und die Reise nach Neapel in allen Gedanken. [...] Wer kann es mir da verdenken, daß ich nicht in die schottische Nebelstimmung mich zurückversetzen kann? Ich habe die Sinfonie deshalb jetzt zurücklegen müssen.“

Und so entstand erst einmal die „Italienische“ Symphonie; als erstes bedeutendes musikalisches Souvenir der Schottland-Reise arbeitete Mendelssohn in Italien die *Hebriden-Ouvertüre* op. 26 aus. Die *Schottische Symphonie* hingegen, die Nummer „3“, wurde erst in den Jahren 1841/42 vollendet. An ihrem Beginn steht die traurige Klage einer langsamen Einleitung (*Andante con moto*), die wohl den Ruinen der Kapelle Maria Stuarts zu verdanken ist. Als bald belebt sie sich zum Hauptthema eines *Allegro un poco agitato* und prägt mit ihrer „schottischen“ Stimmung noch das Seitenthema sowie einige reizvolle Nebengedanken. Nach

einer dramatischen Schürzung klingt der Kopfsatz aus, wie er begann: mit der lyrischen Einleitung – ein zyklischer Kunstgriff, der Schuberts Großer C-Dur-Symphonie entlehnt sein mag, die Mendelssohn im März 1839 in Leipzig uraufgeführt hatte. In der „Schottischen“ folgen – ein Novum! – sämtliche Sätze *attacca* aufeinander (um, wie der Komponist schrieb, „mit den stimmungsmordenden Pausen zwischen den Sätzen aufzuräumen“). Bläsignale eröffnen das freudig flirrende *Vivace non troppo*, von dem Robert Schumann schwärmte, es sei „in neuerer Zeit kaum ein geistreicheres geschrieben worden; die Instrumente sprechen darin wie Menschen.“

Aus einer langsamen Einleitung erwächst das *Adagio*, das vom Gegeneinander seiner beiden ungleichen Themen lebt – das erste ein selig-verträumter Gesang in Dur, das zweite ein herb akzentuierter Marsch in Moll, „fremdartig und feierlich wie *Hamlets* Geist“ (Hermann Kretzschmar). Das Finale besteht aus zwei Teilen. Den ersten Teil (*Allegro vivacissimo*) hat Mendelssohn auch mit dem Zusatz *guerrieroso* versehen, was auf die „kriegerische“ Faktur der Themen und ihrer Inszenierung zielt (Beethovens *Eroica* klingt hier an). Die Konflikte verlieren sich gleichwohl in Reminiszenzen an den Kopfsatz, um vom zweiten, kürzeren Teil endgültig beigelegt zu werden. Spätestens diese hymnische Apotheose schottischer Volksmusik im 6/8-Takt dürfte Königin Victoria von Großbritannien und Irland, der Mendelssohn die Symphonie vielleicht auch im Gedenken an ihre tragische Vorgängerin gewidmet hat, ein Lächeln entlockt haben.

Die Beschäftigung mit Glaubensdingen und religiösen Konflikten, wie sie auch das Schicksal Maria Stuarts grundieren, inspirierte den 1816 protestantisch getauften Juden Mendelssohn zu zahlreichen Kompositionen. Seine „Reformation“-Symphonie Nr. 5 d-moll op. 107 entstand anlässlich der Dreihundertjahrfeier der „Augsburger Konfession“ – jenes lutherischen Glaubensbekenntnisses, mit dem die evangelischen Reichsstände 1530 selbstbewusst Kaiser Karl V.

gegenübertraten. (Der Verfasser war Philipp Melanchthon – Luther war seit 1521 exkommuniziert und mit Reichsacht belegt worden.) Mendelssohn begann mit der Arbeit an der „Symphonie zur Feier der Kirchen-Revolution“ (so der ursprüngliche Titel) Ende 1829 noch während der Schottlandreise und stellte sie am 12. Mai 1830 fertig – einen Tag vor dem Aufbruch zu seiner „großen Reise“ der Jahre 1830–32. Die Uraufführung der „Reformations“-Symphonie indes verzögerte sich bis Ende 1832, da die Reformationsfeierlichkeiten des Jahres 1830 den politischen Unruhen zum Opfer fielen. In Paris, wo eine weitere Aufführung geplant war, lehnten die Musiker des Conservatoire-Orchesters das Werk ab und bemängelten jene Stilschicht, die Mendelssohn aus programmatischen Gründen bewusst in einem archaisierenden *stile antico* angelegt hatte: „zu scholastisch, zu viel Fugato, zu wenig Melodie“. Mendelssohn selber distanzierte sich später von seiner „Jugendarbeit“, wollte sie, so schrieb er 1838 in einem Brief, „lieber verbrennen als irgend eines meiner Stücke“ und verhinderte Aufführung wie Publikation. Das Werk, das „im Gefängnis“ (Mendelssohn) seines Notenschanks verwahrt blieb, erschien erst posthum, was die anachronistische Bezifferung (5 statt 2) und die hohe Opuszahl erklärt.

Wie es sich für eine „Kirchensinfonie“ geziemt, beginnt Mendelssohn im traditionellen „Kirchenstyl“: Eine langsame Einleitung in D-Dur entlehnt ihr kontrapunktisch verarbeitetes Thema dem gregorianischen *Magnificat* und mündet schließlich geheimnisvoll in das verklarte (katholische) „Dresdner Amen“, das in genau dieser Gestalt später von Wagner aufgegriffen wurde (*Parsifal*, Gralsmotiv). Solcherart spannungsvoll vorbereitet, wuchtet das *Allegro con fuoco* die Bläserfanfaren der Einleitung ins Zentrum; das ruhelose, kämpferische Orchesterreiben wird in der dramatischen Durchführung kontrapunktisch verdichtet, bis das „Dresdner Amen“ – Relikt der Einleitung – deren Ende markiert: Wesentlich verhaltener setzt nun die modifizierte Reprise ein, in deren weiterem Verlauf sich

das d-moll-Fanfarenthema doch noch zu einstiger Größe erhebt.

Mit punktierter Motivik im 3/4-Takt rufen die Holzbläser zu einem beschwingten B-Dur-Scherzo (*Allegro vivace*), in das sich ein sonniges G-Dur-Trio schmiegt; nach der Menuett-Reprise bringt letzteres sich überraschend in Erinnerung. Der langsame Satz (*Andante*, g-moll) wirkt mit seiner noblen Schwermut noch „unkirchlicher“ als der zweite Satz, auch wenn Anklänge an Mendelssohns *Dürer-Kantate* (1828) hier eine programmatische Funktion haben dürften. Dass dieses knappe *Andante* wie eine rezitativische Einleitung zum Finale wirkt, hat seinen Grund u.a. darin, dass Mendelssohn die ursprünglich wesentlich umfänglichere Fassung erheblich kürzte. Am Anfang des Finales hingegen stand im ersten Entwurf eine rezitativische Flöteneinleitung, die schließlich gestrichen wurde und der schlichten Vorstellung des zentralen Themas wich: Martin Luthers Choral *Ein' feste Burg ist unser Gott*. Mal mehr zum Sonatensatz, mal mehr zur Choralfantasie neigend, behauptet er sich gegen alle Widersacher und Engführungen, um in einer majestätischen Schlussapotheose verherrlicht zu werden.

Die große Rolle, die Beethovens Formdenken in der „Reformations“-Symphonie spielt (neben der Neunten wäre vor allem auch *Wellingtons Sieg* zu erwähnen), wird durch diese konfessionelle (und alles andere als ökumenische) Variante des *per aspera ad astra*-Prinzips eigenwillig unterstrichen. Zehn Jahre später – und anlässlich eines indirekt ebenfalls mit Luther verknüpften Jubiläums – legte Mendelssohn mit der Symphonie Nr. 2 „Lobgesang“ gewissermaßen eine Art Fortsetzung mit vokalen Mitteln vor; die vokalsymphonische Kulminationsdramaturgie in Beethovens Neunter, die Richard Wagner später als Pioniertat im Vorfeld seiner eigenen Musikdramen ausgab, erfuhr durch Mendelssohn auf diese Weise eine ganz eigene Deutung.

© Horst A. Scholz 2009

CD 4–7 · Streichersymphonien

Kein anderer Komponist – Mozart eingeschlossen– schrieb schon als Kind eine so herausragende Musik wie Felix Mendelssohn Bartholdy. Im Alter von elf bis fünfzehn Jahren komponierte er dreizehn Streichersymphonien, fünf Konzerte, vier Singspiele und unzählige Kammermusikwerke, außerdem Klavier- und Orgelstücke, Sololieder und Chorstücke. Viele von ihnen sind von einer solchen Qualität, dass sie weltweit im Repertoire geblieben sind.

Felix war Enkel des Philosophen Moses Mendelssohn und Sohn von Abraham Mendelssohn, einem wohlhabenden Bankier, in dessen Berliner Heim Künstler und Musiker stets zu Gast waren. Sonntags wurden dort unter Mitwirkung von Hofkapellisten Konzerte veranstaltet, bei denen die Kinder der Familie, Felix und Fanny, nicht selten solistisch auftraten. Im Publikum konnte man den Philosophen Hegel und den Wissenschaftler Alexander von Humboldt finden. Bei verschiedenen Gelegenheiten traf der junge Felix musikalische Größen wie Weber, Paganini, Spontini und Spohr. Außerdem gehörte der große Dichter Goethe zu seinen begeisterten Anhängern. Es ist somit vielleicht nicht erstaunlich, dass der begabte und sehr aufgeschlossene Felix bereits im Knabenalter solche Fortschritte machte. Er und seine Schwester Fanny legten bereits früh eine besondere Musikbegabung an den Tag, und er spielte als Junge sowohl Violine als auch Klavier virtuos. Er besaß eine häufig bestätigte Fähigkeit, vom Blatt zu spielen.

Dass ein Junge in diesem Alter bereits so reife und hervorragende Werke wie beispielsweise die frühen Streichersymphonien schreiben konnte, ist ein wahres Wunder – hinsichtlich des Phantasie reich tums und des technischen Geschicks übertrifft er Mozarts Jugendwerke bei weitem. Als stilistisches Vorbild ist Mozart aber stets präsent, zusammen mit Bach, Händel, Haydn und nicht zuletzt C. Ph. E. Bach. Gleichzeitig finden wir hier viel von seiner eigenen Persönlichkeit. Im Laufe der Jahre hielt er immer weniger von seinen Jugendwerken, und es ist

weitgehend Fanny zu verdanken, dass sie in der Preußischen Staatsbibliothek sicher aufbewahrt wurden.

Die erste Streichersymphonie stammt aus dem Jahre 1821, die einsätzig Nr. 13 datiert vom 29. Dezember 1823. Jene Symphonie für großes Orchester, die als Nr. 1 op. 11 bezeichnet wird, wurde nur kurze Zeit später, am 31. März 1824, vollendet. Bereits die achte Streichersymphonie liegt auch in einer 1822 geschriebenen Fassung für volles Orchester vor.

Dass die Streichersymphonie Nr. 1 (1821) von Mendelssohns Vorbildern, in erster Linie Haydn und Mozart, stark beeinflusst ist, und dass sie mit ihren vielen imitativen Elementen etwas konventionell ist, soll uns nicht wundern. Was kann man denn von einem zwölfjährigen Komponisten verlangen? Ist es nicht genug, dass er mit überwältigendem Charme und technischem Können eine Musik zu schaffen imstande war, die immer noch gespielt wird?

Die Streichersymphonie Nr. 2 (1821) beginnt energisch und zeigt, dass der junge Komponist auf seiner künstlerischen Laufbahn bereits ziemlich weit gekommen war. Im Andante schwebt eine Melodie frei über einer wiegenden Bassfigur, während deutliche Einflüsse des Barock im gigueähnlichen Charakter des Finales noch spürbar sind.

Die dritte Streichersymphonie beginnt dramatisch mit einem Unisono-Abschnitt, der erweitert und entwickelt wird. Es ist eine kurze und konzentrierte Musik, von einem klassisch aufgebauten *Andante* gefolgt, das dann ohne Pause in das schnelle Finale übergeht.

Während die ersten drei Streichersymphonien nicht genauer datiert sind als 1821, trägt die Streichersymphonie Nr. 4 c-moll das Datum der Vollendung: 5. September 1821. Wie in der dritten Symphonie findet man hier leicht Stiltzüge, die die Gedanken zum großartigen Prunk eines Concerto grosso von Händel führen. Die ganze Symphonie beginnt mit einer gravitatischen Einleitung, die in einen

schnellen, rhythmisch vorantreibenden Hauptsatz übergeht, der viel vom Geiste eines Barockkonzerts hat. Das folgende *Andante* wiegt freundlich dahin wie ein Perpetuum mobile, um im Nichts zu verschwinden. Das Finale dieser dreisätzigen Symphonie ist vital mit prägnanten Themen, die spielerisch und virtuos im Fugato behandelt werden.

Dass der zwölfjährige Mendelssohn äußerst rasch arbeitete, ist daraus zu ersehen, dass die Streichersymphonie Nr. 5 am 15. September 1821 vollendet wurde, nur zehn Tage nach Nr. 4. Sehr klangreich ist der erste Satz, dessen mit Trillern verzierte Themen und unerwartete Wendungen viele Züge von Bachs Sohn Wilhelm Friedemann haben, während der langsame Satz eine richtige kleine Perle ist, voller volkstümlicher Süße. Wie die vierte Symphonie ist auch die fünfte dreisätzig; sie endet mit einem *Presto*, wo die Vitalität triumphiert, und wo unerwartete Tonartenwechsel mit Verklingen, Pausen und neuen Anfängen immer wieder neue Nahrung bringen.

In der sechsten Streichersymphonie (Herbst 1821) tritt Mendelssohns eigene Persönlichkeit an den Tag. Sie ist überraschend reif, selbst wenn er nach wie vor stilistisch und thematisch vieles von Mozart holt, was er sicherlich ganz bewusst tat und nicht für unrichtig hielt. Hier gibt es viele Tonwiederholungen, deutliche Basslinien und lyrische Seitenthemen, die uns leicht an die Wiener Klassik erinnern. Die beiden Trioteile des Menuetts verleihen dem Tanz sowohl Nostalgie als auch Liebenswürdigkeit. Im Finale findet man eine weiter entwickelte Struktur, aber auch hier gibt es Anspielungen auf Mozart und den frühen Beethoven.

In der Siebten Streichersymphonie (1821–22) spielt Mendelssohn mit den Modellen seiner Vorgänger und schafft ein vielgestaltiges Mosaik. Jetzt beherrscht er das Material völlig. Das einleitende *Allegro* ist ziemlich Mozartisch, aber im Trio findet er seine eigenen Wege. Er hat die Kontrapunktik entwickelt, und im Finale blüht eine große Fuge auf.

Am 27. November 1822 vollendete Mendelssohn die Streichersymphonie Nr. 8 D-Dur. Mit einer Spieldauer von mehr als 30 Minuten erreichte der Dreizehnjährige hier voll und ganz den Umfang der letzten Symphonien eines Haydn oder Mozart – und sein Denken war bereits orchestral. Nur einige Tage später (am 30. November) hatte er das Werk für volles Orchester umgeschrieben. Dies war sein erster Versuch, alle Instrumente des Orchesters zu beherrschen, und man muss das Können des Dreizehnjährigen bewundern. In dieser Orchesterfassung wurde das Werk manchmal als „Kinder-“ oder „Jugendsymphonie“ bezeichnet. Innerhalb von weniger als einem Jahr folgte die erste seiner von Anfang an für Orchester geplanten Symphonien.

Die achte Symphonie ist diejenige, die mit ihren vier Sätzen am ehesten einer normalen Symphonie ähnelt, aber wie in vielen anderen Streichersymphonien leitet er sie mit einem *Grave* in Moll ein, bevor die Musik in einem *Allegro* in vollendeter Sonatenform aufblüht. Das *Adagio* spielt gerne mit Klangfarben, und der folgende Satz ist wohl eher ein Scherzo als ein Menuett. Das Finale ist farbenprächtig und impulsiv und entwickelt sich von thematischen Figuren in Mozarts Geist bis zu einer vierstimmigen Fuge.

Nach diesem Werk unterbrach Mendelssohn seine Arbeit an Streichersymphonien für etwas mehr als drei Monate, um sich zwei Solokonzerten zu widmen, eines in d-moll für Violine und eines in a-moll für Klavier, beide natürlich mit Streichorchester.

In der neunten Streichersymphonie (12. März 1823) fand er eine zeitgenössischere Tonsprache, die von den Klassikern weniger abhängig war. Sie beginnt mit einer langsamen, feierlichen Einleitung, der ein fröhliches, auf einem signalähnlichen Hauptthema aufgebautes *Allegro* folgt. Das Finale endet mit einer etwas überraschenden Coda.

Die Streichersymphonie Nr. 10 (18. Mai 1823) beginnt mit einem ernsten aber

kantablen *Adagio*, dem ein immer turbulenteres *Allegro* folgt, dessen rhythmisches Thema einen Kontrast zur ruhigen, träumerischen Atmosphäre der Solo-Bratsche bildet. Das Stück endet mit einem heftigen Accelerando.

Die Streichersymphonie Nr. 11 wurde am 12. Juli 1823 vollendet und ist mit ihren fünf Sätzen eine Rückkehr zu etwas, das eher einer Suite oder Serenade gleicht. Das Werk beginnt sehr tastend in einem zärtlichen *Adagio*, das nach und nach an Sicherheit gewinnt und sich zu einem reifen Satz entwickelt, mit großen Linien und vielen Einfällen. Es ist eine großlinige und umfangreiche Musik mit vielen Tempowechseln – sie endet schwindelerregend schnell. Im zweiten Satz kommt wie in der Streichersymphonie Nr. 9 ein marschähnliches Schweizerlied vor, mit Schlagzeugeffekten. Das *Adagio* ist still und schlicht, während das Menuett nichts Höfisches mehr an sich hat, sondern eher ein schnelles, direktes Scherzo geworden ist, das abrupt zugunsten eines schönen Finales endet, wo der junge Meister wieder einmal eine Probe seiner eminenten Fähigkeit liefert, Fugen zu schreiben.

Die letzte vollendete Streichersymphonie, Nr. 12 (17. September 1823) zeigt uns einen voll entwickelten jungen Komponisten, der nach der langsamen Einleitung in Händelscher Art im ersten Satz mit der Ausarbeitung eines komplexen, chromatischen Themas brilliert, das sich zu einer hochentwickelten Doppelfuge nach Bachs Modell entwickelt. Ausgedehnte Kantilenen in den Bratschen und Celli sind einer der Bausteine im lieblichen langsamen Satz, und die verschiedenen Streichergruppen färben die Musik auf ausdrucksvolle Weise. Das Finale endet erdnah und voller Leben mit einem neuem, ideenreichen Fugato, in dem die Einleitung zitiert wird, bevor die Musik in einem Pizzikato und einem folgenden Accelerando verklingt, das an Rossini erinnert – dann ein schneller und direkter Schluss.

Bei aller Genialität sind die zwölf Streichersymphonien, die der junge Mendelssohn mit viel Phantasie und Variationsreichtum komponiert hat, wohl noch als Übungsstücke zu betrachten. Er empfand sicher, dass er jetzt in seiner Ent-

wicklung einen großen Schritt nach vorne machen musste. Auch wenn er bereits im November 1822 seine achte Streichersymphonie für volles Orchester gesetzt hatte, handelte es sich dabei nur um ein Arrangement. Als er am 29. Dezember 1823 den ersten Satz einer Streichersymphonie Nr. 13 c-moll begann, reichte sein Interesse nicht mehr für eine Fortsetzung. Was er schrieb, wurde ein meisterhafter, umfangreicher Satz, der nicht ganz unerwartet mit einem *Grave* beginnt, bevor er zu einem effektvollen symphonischen *Allegro* wächst, aber daraus wurde nie eine Fortsetzung. In Gedanken hatte er bereits neue Ziele vor Augen: wenige Monate später, am 31. März 1824, vollendete er die Symphonie für großes Orchester, der er die Nummer 1 geben sollte.

© Stig Jacobsson 1993–97

CD 8 · Violinkonzerte; Scherzo (Oktett)

Mendelssohns zwei Konzerte für Violine und Orchester stammen aus entgegengesetzten Stadien seiner Karriere. Das Konzert in d-moll für Violine und Streicher (1822) ist eines von mehreren Werken (darunter das *Oktett* [1825] und die Ouvertüre zum *Sommernachtstraum* [1826]), die die bemerkenswerte Frühreife des noch nicht zwanzigjährigen Mendelssohn enthüllen; das Konzert in e-moll für Violine und Orchester (1844) ist andererseits eine Schöpfung der letzten Jahre des Komponisten und bleibt ein Höhepunkt des Repertoires.

Das Konzert in d-moll wurde für Eduard Rietz (1802–32) geschrieben, den Violinlehrer des Komponisten, der regelmäßig im Berliner Heim der Mendelssohns Streichquartett spielte. Rietz selbst war Schüler von Pierre Rode (1774–1830), einem Mitglied der „französischen Violinschule“, und es ist deshalb vielleicht nicht erstaunlich, dass Mendelssohns jugendliches Konzert auch eine Hommage an diese Tradition ist, vor allem mit den militärischen Rhythmen des Anfangsthemas, dem romanzenartigen Charakter des Mittelsatzes, und der

Exotik und Ausgelassenheit des letzten Satzes, der an die Zigeunerfinales bei Haydn und Brahms erinnert, um nicht den noch brillanteren letzten Satz von Mendelssohns Konzert für Violine, Klavier und Streicher zu erwähnen. Selbst im Alter von dreizehn Jahren aber war Mendelssohn kein Sklave der Mode oder der bloßen Mimik früherer Modelle. In der Tat zeugen neuartige harmonische Fortschreitungen und Modulationen, das Einsetzen einer auskomponierten Kadenz in die Mitte, nicht gegen Ende des dritten Satzes, die effektvolle Verteilung, Verarbeitung und Ornamentik des thematischen Materials, und das Interesse für die Vereinheitlichung des gesamten Werkes durch eine Zyklizität eindeutig von der Originalität und Individualität des jungen Komponisten.

Das Konzert in d-moll erschien erst in den frühen 1950er Jahren im Repertoire, nachdem Yehudi Menuhin im Mai 1951 ein Autograph des Werkes erstanden und am 4. Februar 1952 die öffentliche Premiere in der New Yorker Carnegie Hall gespielt hatte. Seither engagierten sich auch andere führende Violinisten für dieses „kleine“ Mendelssohn-Konzert. Das Werk liegt in zwei geringfügig verschiedenen Fassungen vor: Menuhins undatiertes Autograph, das von Mendelssohns Witwe Cécile an Ferdinand David weitergereicht wurde, von dessen Sohn Peter es an eine private Sammlung ging, und ein vom 6. Mai 1823 datiertes Autograph (auf dem die vorliegende Aufnahme basiert), das einst in Clara Schumanns Besitz war und sich jetzt in der Staatsbibliothek zu Berlin befindet.

Viele Hörer dürften darüber staunen, dass sich die heute üblicherweise gespielte Fassung von Mendelssohns e-moll-Konzert in zahlreichen Details von dem Werk unterscheidet, das der Komponist 1844 niederschrieb, und dessen Uraufführung am 13. März 1845 von Ferdinand David (1810-73) gespielt wurde, mit Niels W. Gade als Dirigent des Leipziger Gewandhausorchesters. Dieses „perfekteste aller Violinkonzerte“ kostete seinen Komponisten in Wirklichkeit eine bedeutende Anstrengung, und im Laufe seiner siebenjährigen Entstehungsphase (1838–45) wurde

es wiederholt revidiert. In einem Brief (30. Juli 1838) an seinen geschätzten Freund David, Konzertmeister des Gewandhausorchesters, brachte Mendelssohn erstmals seinen Wunsch zum Ausdruck, im folgenden Winter für ihn ein Konzert zu schreiben, wobei er auch erwähnte, dass er eines in e-moll bereits im Kopf hätte, dessen Anfang ihm keine Ruhe gäbe. In den folgenden Jahren wurde dieses Werk in der Korrespondenz des Komponisten mit Ferdinand Hiller, Charlotte und Ignaz Moscheles sowie mit David erwähnt. Die allmähliche Entwicklung des Konzerts ist in verschiedenen Skizzen festgehalten; ferner gibt es auch in Mendelssohns unvollendetem Klavierkonzert in e-moll (um 1842–44), jetzt in der Margaret Deneke Mendelssohn Collection in der Bodleian Library, Oxford, Gemeinsamkeiten mit dem Violinkonzert, für das es als Prototyp gedient haben mag.

Die „Originalfassung“, in dem Autograph aus dem Jahre 1844 erhalten, das Mendelssohn an David schickte, und das hier erstmals eingespielt wurde, unterscheidet sich von der bekannten, gedruckten Partitur auf mehrfache Weise, z.B. hinsichtlich des Tempos, der Artikulation und anderer Aufführungsanweisungen, der Solopassagen, der Anzahl der Takte, der Harmonik und der Instrumentation. Erst im April 1989 wurde die Wiederentdeckung des 1844er Autographs mitgeteilt, obwohl man vielleicht etwas früher wusste, wo es sich befand.

Die vorliegende Aufnahme bietet eine wertvolle Gelegenheit, das Konzert so zu hören, wie es direkt aus der Feder des Komponisten kam: bereits ein Meisterwerk, ohne nachträgliche Ideen des Komponisten oder anderer Leute. Wie zu erwarten, neigt die revidierte Fassung dazu, dem Solopart größere Brillanz und Virtuosität zu geben, durch die Verlängerung der Kadenz im ersten Satz, das Verlagern mehrerer Passagen um eine Oktave nach oben, das Verlängern von Läufen, zusätzliche Doppelgriffe, durchsichtigere Instrumentation und Ähnliches; andererseits hat die 1844er Fassung eigene Qualitäten, durch Unterschiede hinsichtlich Tempi, Instrumentation, Farben und Projektion, und sie darf daher nicht als

„unvollkommene“ Fassung dieses „größten“ und „perfektesten“ aller Violinkonzerte betrachtet werden, sondern als gültige Alternative. Luigi Alberto Bianchi, der als erster die 1844er Fassung in einem Konzert zur Auferstehung verhalf, findet, dass das Original effektiv, logisch und in mancher Hinsicht der Endfassung sogar vorzuziehen sei. Auch der berühmte Wissenschaftler H.C. Robbins Landon meint in seinem Vorwort zum Faksimile des Autographs, Bianchi habe „überzeugend gezeigt“, dass die Revisionen in der gedruckten Partitur „nicht immer eine Verbesserung darstellen“.

Das Oktett op. 20 wurde geschrieben, als Mendelssohn nur 16 Jahre alt war. Es war ursprünglich als Geburtstagsgeschenk an Eduard Rietz gedacht, blieb aber eines der Lieblingswerke des Komponisten, so sehr, dass er später das ganze Werk für Klavier vierhändig einrichtete, und den dritten Satz, ein Scherzo in g-moll, orchestrierte. Dies wurde für Mendelssohns formelles Debüt in London am 25. Mai 1829 gemacht, bei dem er seine Symphonie Nr. 1 (1824) bei einem Konzert der Royal Philharmonic Society dirigierte. Bei dieser wichtigen Gelegenheit ersetzte Mendelssohn das ursprüngliche Menuett der Symphonie durch das unlängst orchestrierte Scherzo des Oktetts, das so einen Erfolg hatte, dass es wiederholt werden musste. Obwohl das Manuskript dieses Satzes bald danach der Philharmonic Society geschenkt wurde, sammelte es weiterhin in den Archiven Staub, bis es 1911 schließlich gedruckt wurde. Es ist bezeichnend, dass Mendelssohns Scherzo im Zweier-, nicht im Dreiertakt steht, und dass es sich um eine Sonatenhauptsatzform, nicht um ein Scherzo mit Trio handelt. Außerdem orchestrierte der Komponist den Satz aus dem Oktett nicht nur, sondern er verkürzte ihn auch, indem er einen beachtlichen Teil der Durchführung entfernte, wodurch er konziser und schwereloser wurde.

Aus einem Text von Dr. Allan B. Ho, © 1998

CD 9 · Klavierkonzerte

Bereits in sehr jungen Jahren war Mendelssohn ein blendender Pianist, und er spielte selbst die Uraufführungen sämtlicher drei Konzerte. Sonntag nachmittags wurden regelmäßig Konzerte im Haus der Mendelssohns veranstaltet, und während einer solchen Vorstellung spielte (und dirigierte) der dreizehnjährige Felix erstmals sein Konzert in a-moll für Klavier und Streichorchester – ein Stück, für welches er sich später im Leben nicht mehr interessierte, sondern das er als jugendlichen Versuch betrachtete. Es geriet in Vergessenheit und wurde erst relativ spät im 20. Jahrhundert wieder entdeckt; jetzt erfreut diese Musik das Publikum durch ihre jugendliche Anmut, Brillanz und Gekonntheit. Vermutlich komponierte Mendelssohn dieses Klavierkonzert früher als das Violinkonzert in d-moll, aber irgendwo mitten in der großen Serie von dreizehn Symphonien für Streichorchester. Dieser erste Versuch, ein Klavierkonzert zu schreiben, wurde auch sein längster.

Acht Jahre später (1830) begab sich Mendelssohn auf eine längere Studien- und Konzertreise, von welcher er erst zwei Jahre später nach Berlin heimkehren sollte, mit einer Tasche voller neuer und begonnener Werke. Unter diesen findet man das Konzert Nr. 1 für Klavier und Orchester. Er hatte die Arbeit daran im Laufe des Herbstes in Rom begonnen, und etwa gleichzeitig hatte er auch Entwürfe zu der dritten und der vierten Symphonie sowie der Konzertouvertüre *Die Hebriden* angefertigt. Mit dem Klavierkonzert geschah aber nicht so viel, bevor er auf der Heimreise nach Berlin in München Aufenthalt machte, wo er die sechzehnjährige Pianistin Delphine von Schauroth mit überwältigender Virtuosität spielen hörte. Mendelssohn vernachlässigte alles andere und vollendete schnell das Konzert – das er Delphine widmete.

Der erste Satz des Konzertes ist pathetisch-dramatisch, in Sonatenform und mit einem Bravourpart für den Solisten. Im zweiten Satz hört man eine ungekünstelte Kantilene, schwärmerisch und mit Reminiszenzen eines Liedes ohne

Worte. Das Finale ist ein feuriges *Presto*, vor Enthusiasmus sprühend, aber zugleich spielerisch und liebenswürdig. Alle Sätze werden ohne Pause gespielt und durch Fanfaren der Hörner und Trompeten verbunden.

Mendelssohn spielte selbst die Uraufführung in München am 17. Oktober 1831 in Anwesenheit des bayrischen Königspaares. Das Konzert wurde auch in Paris ein großer Erfolg, sowie in London, wo das Konzert am 28. Mai 1832 mit einer solchen Begeisterung aufgenommen wurde, dass es am 18. Juni wiederholt werden musste. Mendelssohn erzählte, das Publikum sei vor Entzücken wild gewesen und hätte gesagt, dies sei sein bestes Werk. Selbst war er aber weniger begeistert. Erst als er 1835 Dirigent des Leipziger Gewandhausorchesters wurde, druckte man die Noten, und er schrieb an Breitkopf & Härtel: „Ich habe es in wenig Tagen und fast nachlässig komponiert, dennoch hat es immer den Leuten am besten gefallen obgleich mir selbst wenig.“

Mendelssohns zweites Klavierkonzert dagegen ist kaum bekannt und wird selten gespielt. Er schrieb es im Auftrag des Birmingham Festival und spielte den Solopart bei der dortigen Uraufführung am 21. September 1837. Mendelssohn war in England immer noch äußerst beliebt, und ein begeisterter Applaus hinderte ihn mehrere Minuten lang daran, sich an das Klavier zu setzen. Auch wenn dieses Konzert ernster und tiefgründiger ist, hat man allzu sehr Mendelssohns jugendlichen Funken vermisst, und es fand daher nicht den Weg ins Standardrepertoire.

CD 10 · Konzert für Violine und Klavier; Konzertstücke

Am 6. Mai 1823 vollendete der vierzehnjährige Mendelssohn ein Konzert in d-moll für Violine, Klavier und Streicher. Es war ein umfangreiches Konzert mit einer Spieldauer von etwa 35 Minuten, und es weist eine sichere Form und eine virtuose Schreibweise auf. Der junge Komponist hatte sich gewiss gewaltig entwickelt, seitdem er ein Jahr zuvor ein Violinkonzert in derselben Tonart geschrie-

ben hatte. Er hatte aber auch sehr fleißig komponiert und dadurch ein beachtenswertes Können und große Erfahrung erworben. Auch diesmal fand er seine Vorbilder bei Klassikern wie Mozart und Haydn, aber auch die Frühromantik fand ihren Weg in dieses Werk. Bei aller Einfachheit ist der Orchestersatz sehr effektiv.

Das Konzert beginnt mit Ausschmückungen in einer an Bach erinnernden Kontrapunktik, aus welchen aber ein romantisches *appassionato* aufblüht – von einem lyrischen zweiten Thema ausgewogen. Das Zusammenspiel der beiden Solisten ist erstaunlich reif, sie erhalten außerdem erlesene eigene Aufgaben und dürfen zusammen mit dem Orchester glänzen. Im langsamen Satz bleibt das Orchester im Hintergrund. Die nachdenkliche, verhaltene Tonsprache lässt sowohl an Mozart als auch an Weber und Chopin denken, und die Solostimmen erinnern an Mendelssohns eigenes, um etwa die gleiche Zeit komponiertes Klavierquartett in h-moll. Es sind die beiden Solisten, die das Finale *con fuoco* mit einem impulsiven *all'ongarese*-Thema beginnen. Eine brillante Musik, die aber in ihrem Atem und ihrer Eleganz für Mendelssohn typisch ist. Und auch hier sorgt das zweite Thema für Kontrast – der Komponist verglich es mit einem Choral.

Mendelssohn schrieb die Klavierstimme sicher für sich selber. Obwohl er auch ein tüchtiger Violinist war, ist uns nicht bekannt, dass er Violinmusik für den eigenen Gebrauch geschrieben hätte. Wie Mozart zog er es vor, Bratsche zu spielen. Sein Wissen um das Instrument trug aber dazu bei, dass er für Violine völlig idiomatisch schreiben konnte. Bei jenem Sonntagskonzert spielte Mendelssohn Klavier, während der Violinpart von seinem Freund und Lehrer Eduard Rietz interpretiert wurde – dieser hatte ein Jahr früher auch das Violinkonzert in d-moll gespielt.

Dieses anmutige Werk ist Mendelssohns einziges Konzert für zwei verschiedene Soloinstrumente, und dies war das letzte Jugendwerk des Meisters, das „wiederentdeckt“ wurde. Es befand sich in dem Material, das die Witwe des

Komponisten der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin übergab, und für welches niemand sich vor Beginn der 1960er Jahre interessierte.

Mendelssohn reiste sehr gern und besuchte unter anderem mehrmals die britischen Inseln. 1832, bei seinem zweiten Besuch, hatte er mit seinem ersten nummerierten Klavierkonzert g-moll einen durchschlagenden Erfolg. Es gibt Anzeichen dafür, dass er damals, vom Erfolg inspiriert, mit handwerklicher Meisterschaft auch ein vitales und anmutiges *Capriccio brillant* op. 22 komponierte. Andere sind aber der Meinung, dass dieses Werk bereits 1825–26 komponiert wurde, was noch beeindruckender wäre, weil man schon hier alles findet, was für den reifen Mendelssohn typisch ist. Das Klavier beginnt die langsame Einleitung (*Andante*) mit einer Reihe von Arpeggioakkorden, wonach es ein schnelles, rhythmisches Motiv bringt, das aufsteigende Läufe im Orchester hervorlockt. Dieses Thema wird dann von Solist und Orchester zu einem *Allegro con fuoco* entwickelt.

Mendelssohn sollte noch zwei kürzere, virtuose Konzertstücke für Klavier und Orchester komponieren. Das *Rondo brillant* op. 29 wurde am 29. Januar 1834 vollendet und ist dem Aufbau nach ein normales Rondo, in dem das Hauptthema dreimal zurückkehrt, stets nur im Klavier. Die dazwischenliegenden Episoden basieren auf ganz anderen, vielfältigen Themen, und das Klavier spielt nicht selten im Unisono mit dem Orchester. Das Werk wurde Beethovens Schüler, dem Pianisten und Komponisten Ignaz Moscheles gewidmet. Ein Brief an Moscheles wirft die Frage auf, ob Mendelssohn überhaupt mit seinem brillanten Rondo zufrieden war: „Meine eigene Armut an neuen Wendungen fürs Klavier ist mir wieder recht bei diesem Rondo aufgefallen. Die sind es, wo ich immer stocke und mich quäle, und ich fürchte, Du wirst es bemerken. Sonst ist auch wohl manches darin, was ich gerne mag, und einige Stellen gefallen mir ganz gut.“

Serenade und Allegro giocoso op. 43 ist Mendelssohns letztes Werk für Klavier und Orchester; es wurde am 11. April 1838 – ein Jahr nach dem zweiten Kla-

vierkonzert op.40 – vollendet. In der einleitenden *Serenade* agiert hauptsächlich das Soloklavier, während die Rolle des Orchesters auf Einwüfe begrenzt ist, die selten länger als ein Takt sind. Die vielen Arpeggioakkorde tragen eher zur Färbung als zur Entwicklung der Musik bei. Die *Serenade* steht in h-moll und hat also dieselben Vorzeichen wie das folgende *Allegro giocoso* in D-Dur. Mendelssohn dürfte dieses diesseitige Werk als Unterhaltungsmusik im besten Sinne gedacht haben.

CD 11 · Konzerte für zwei Klaviere

1823 begann Mendelssohn, von jenem Konzert in Es-Dur für zwei Klaviere (KV 365) inspiriert, das Mozart 1779 für sich selbst und die Schwester Nannerl geschrieben hatte, ein ähnliches Konzert in E-Dur für sich selbst und seine Schwester Fanny zu komponieren. Soweit bekannt, fand die erste Aufführung in Berlin am 14. November des folgenden Jahres statt, mit den Geschwistern als Solisten. Gerade an jenem Tag feierte übrigens Fanny ihren 19. Geburtstag. Man muss wohl feststellen, dass Felix in diesem Konzert noch auf der Suche ist. Die Melodien bereiten ihm keinerlei Probleme. Die Sonatenform des ersten und des letzten Satzes füllt er mit poetischen Gedanken, und er schafft einen meisterhaften Dialog zwischen den beiden Soloinstrumenten, auch wenn seine Art, für das Klavier zu schreiben, noch einige Mängel aufweist und die Solisten das Orchester allzu leicht dominieren. Der kantable zweite Satz ist vielleicht der vollendetste. Das ganze Konzert ist von Lebenskraft und Eleganz geprägt, und die technischen Ansprüche der Musik stellen die Fähigkeiten der beiden jungen Pianisten unter Beweis. Dass Felix beim Komponieren auf Schwierigkeiten stieß, ist aus den vielen Korrekturen und Ergänzungen im Manuskript ersichtlich.

Andere Verhältnisse prägen das ein Jahr später vollendete Konzert in As-Dur für zwei Klaviere (vollendet am 12. November 1824 und am 20. Februar 1827 in

Stettin uraufgeführt). Dieses Konzert komponierte er in einem Zug, ohne nachträglich Änderungen machen zu müssen. Hier gibt es bereits viel von dem, was technisch und inhaltlich für Mendelssohn typisch ist. Die Form ist einfach und klar, die Musik singt und fließt ohne Störungen. Im Vergleich mit einigen der fast barock-klassischen Werke, die er bis dahin geschrieben hatte, ist er aber mit diesem Konzert in eine neue Zeit getreten. Wie das Konzert in E-Dur hat es drei Sätze. Auch hier geben die Solisten den Ton an, und abgesehen vom Anfang und Ende der Sätze bleibt das Orchester im Hintergrund. Die Solostimmen fließen aber so organisch und natürlich ineinander, dass die Passivität des Orchesters den Gesamteindruck nicht stört. Das Vorbild ist nicht länger Mozart, sondern eher Virtuosen wie Weber, Kalkbrenner oder Moscheles. Besonders die melodische Linie, die phantasievolle Harmonik und die Kontraste zwischen den Sätzen sind aber von Mendelssohn selbst. Hier gibt es, besonders im ersten Satz, reihenweise mehr oder weniger schwer zu spielende Skalen und Figurationen. In der dreiteiligen Liedform des zweiten Satzes herrscht das Idyllische auf eine Weise vor, die an die späteren *Lieder ohne Worte* erinnert. Im Finale experimentiert er mit Fugatos, die in die Sonatenform eingebaut sind: ein Traditionsbruch, der auf eine geniale Einfühlung deutet.

Aus einem Text von Stig Jacobsson, © 1995

Das **Bergen Philharmonic Orchestra** wurde 1765 gegründet und zählt damit zu den ältesten Orchestern der Welt. Edvard Grieg pflegte eine enge Beziehung zu dem Orchester, dessen Künstlerischer Leiter er 1880–82 war. Im Jahr 2003 übernahm Andrew Litton – der heutige Musikdirektor des Orchesters – die Position des Chefdirigenten; der Spanier Juanjo Mena ist Erster Gastdirigent, Halldis Rønning Assistenzdirigent. Unter Littons Leitung hat das Orchester seine internationalen Aktivitäten durch Tourneen, Auftragskompositionen und Aufnahmeprojekten erheblich erweitert. Das 98-köpfige Orchester ist eines von zwei norwegischen Nationalorchestern. Regelmäßige Konzertreisen haben es in jüngerer Zeit u.a. in das Concertgebouw Amsterdam, in die Royal Albert Hall (Proms 2007), in den Musikverein und das Konzerthaus Wien, den Münchner Gasteig, die Carnegie Hall in New York und die Berliner Philharmonie geführt. Das Bergen Philharmonic Orchestra hat zahlreiche CDs für BIS aufgenommen.

Im Jahr 2003 wurde **Andrew Litton** der erste amerikanische Chefdirigent des Bergen Philharmonic Orchestra; 2005 wurde die erfolgreiche Partnerschaft durch die Verlängerung seiner Amtszeit bekräftigt. Litton und das Bergen Philharmonic Orchestra gehören zu den Kooperationspartnern von Den Nye Opera, als deren Eröffnungsproduktion 2006 *Tosca* aufgeführt wurde. Im selben Jahr legte Andrew Litton sein Amt als Musikalischer Leiter des Dallas Symphony Orchestra nach zwölf höchst erfolgreichen Jahren nieder. Litton ist weiterhin Musikalischer Leiter emeritus des Dallas Symphony Orchestra sowie Ehrendirigent des britischen Bournemouth Symphony Orchestra, dessen Chefdirigent er von 1988 bis 2004 war. Er arbeitet regelmäßig mit bedeutenden Orchestern und Opernhäusern zusammen, wobei er Gast renommierter Konzerthäuser und Festivals (Deutsche Oper Berlin, BBC Proms) ist. Andrew Litton ist außerdem häufig beim Minnesota Orchestra zu Gast, dessen Sommerfest er seit 2003 als Künstlerischer Leiter betreut.

Die **Amsterdam Sinfonietta** – 1988 als Nieuw Sinfonietta Amsterdam gegründet – präsentiert in jeder Saison eine Konzertreihe in den großen Konzertsälen der Niederlande. Das 22-köpfige Ensemble steht seit 2003 unter der künstlerischen Leitung seiner Konzertmeisterin Candida Thompson. Mit hervorragenden Aufführungen und innovativer Programmgestaltung hat sich das Orchester einen vielbeachteten Namen erworben und pflegt eine intensive Zusammenarbeit mit herausragenden Musikern wie Håkan Hardenberger, Martin Fröst, Janine Jansen und Isabelle van Keulen. Zahlreiche internationale Tourneen führten das Ensemble u.a. zum Barbican in London, dem Bozar in Brüssel, der Hamburger Musikhalle, dem Konzerthuset Stockholm sowie zu Konzerten in China mit dem Cellisten Pieter Wispelwey. Die Amsterdam Sinfonietta war bei vielen internationalen Festivals zu Gast, u.a. beim Adelaide Festival, dem Schleswig-Holstein Musik Festival und La Roque d'Anthéron.

Lev Markiz, in Moskau geboren, begann seine Karriere als Violinist und war seit der Gründung im Jahr 1955 Konzertmeister und Solist des Moskauer Kammerorchesters. Später formierte er sein eigenes Kammerorchester – die Moskauer Solisten – und leitete die meisten renommierten Orchester der ehemaligen Sowjetunion, wobei er mit Solisten wie Swjatoslaw Richter, David Oistrach und Emil Gilels zusammenarbeitete. Seit 1981 lebt Lev Markiz in den Niederlanden, wo er von 1988 bis 1997 Chefdirigent der Nieuw Sinfonietta Amsterdam war. Als Gastdirigent ist er in nahezu allen europäischen Ländern, Kanada und Israel aufgetreten. Zu seiner Diskographie zählen zahlreiche Einspielungen bei BIS, nicht zuletzt mehrere CDs mit der Musik seines Freundes und ehemaligen Landsmanns Alfred Schnittke.

Isabelle van Keulen erhielt ihren ersten Violinunterricht im Alter von sechs Jahren und begann ihr Studium am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam im Alter von elf Jahren. Seit dem Sieg beim Eurovision Young Musician of the Year 1984 wurde sie von bedeutenden Orchestern auf der ganzen Welt als Solistin eingeladen, u.a. vom Royal Concertgebouw Orchestra, den Berliner Philharmonikern und dem NHK Symphony Orchestra Tokyo. Die vielseitige Musikerin genießt eine internationale Karriere auch auf dem Gebiet der Kammermusik – insbesondere im Leopold String Trio sowie in ihrem mittlerweile über zwanzig Jahre aktiven Duo mit dem Pianisten Ronald Brautigam; darüber hinaus tritt sie als dirigierende Solistin u.a. mit dem Norwegian Chamber Orchestra auf.

Ronald Brautigam studierte in Amsterdam, London und in den USA bei Rudolf Serkin. Er tritt regelmäßig mit führenden europäischen Orchestern unter so renommierten Dirigenten wie Riccardo Chailly, Charles Dutoit, Bernard Haitink, Frans Brüggen, Philippe Herreweghe, Christopher Hogwood und Edo de Waart auf. Im Bereich der Kammermusik bildet er seit über zwanzig Jahren ein Duo mit der Geigerin Isabelle van Keulen. Neben seinen Auftritten mit modernen Instrumenten hat Ronald Brautigam eine große Leidenschaft für den Hammerflügel entwickelt und für BIS das gesamte Klavierwerk von Mozart und Haydn eingespielt; derzeit nimmt er einen hoch gelobten Zyklus mit Beethovens Klaviersolowerken auf. 2012 wurde die dritte Folge einer Gesamteinspielung von Mozarts Klavierkonzerten – ebenfalls auf dem Hammerklavier – veröffentlicht.

Seit seinem Debüt im Jahr 1981 ist **Roland Pöntinen** mit bedeutenden Orchestern auf der ganzen Welt aufgetreten und hat dabei mit so herausragenden Dirigenten wie Esa-Pekka Salonen, Rafael Frühbeck de Burgos und Jewgeni Swetlanow zusammengearbeitet. Zu den Höhepunkten seiner Karriere zählen Auftritte bei den

BBC Proms, wo er die Klavierkonzerte von Grieg und von Ligeti gespielt hat. Im Zentrum seiner Arbeit steht das „Goldene Zeitalter“ – 19. Jahrhundert bis zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – der Klavierliteratur. Roland Pöntinen war bei zahlreichen Festivals zu Gast, u.a. beim Schleswig-Holstein Musik Festival, dem Maggio Musicale Fiorentino und La Roque d'Anthéron.

Seit seinem Debüt im Alter von sechzehn Jahren hat **Love Derwinger** Klavierabende in ganz Europa, den USA, Kanada, Japan, dem Mittleren Osten und in Südamerika gegeben. Er ist mit Orchestern wie dem Residenzorchester Den Haag und dem Philharmonia Orchestra sowie den großen skandinavischen Orchestern unter Dirigenten wie Myung-Whun Chung und Paavo Järvi aufgetreten. Daneben widmet sich Love Derwinger ausgiebig der Kammermusik, der zeitgenössischen Musik und dem Lied. Zu seinen zahlreichen Aufnahmen gehören die Klavierkonzerte von Stenhammar, Grieg und Max Reger sowie Kammermusik und Lieder von Sibelius, Grieg und Poulenc.

CD 1 · Symphonies no 1 et no 4 ; «Ruy Blas», ouverture

Numéro 13. Ce chiffre imposant apparaissait originalement sur la partition autographe de la première Symphonie en do mineur op. 11 de Felix Mendelssohn Bartholdy. Manifestement, le compositeur de quinze ans considérait d'abord l'œuvre composée en 1824 dans le contexte des douze symphonies pour cordes avec lesquelles il avait exploré l'ancienne tradition contrapuntique de l'école de Berlin entre 1821 et 1823. Cependant, on le voit à sa taille et à la grosseur de ses effectifs, la Symphonie en do mineur appartient à une autre catégorie : son point de départ est le classicisme viennois, celui de Haydn, Mozart et principalement Beethoven à qui Mendelssohn fait référence avec la tonalité chargée d'histoire. La numérotation changeante, l'attribution d'un numéro d'opus et la publication initiée pour la première fois par Mendelssohn correspond au bond qualitatif franchi à tout point du vue par cette symphonie.

Le thème principal, impétueux, ouvre le mouvement initial (*Allegro di molto*) et exprime une atmosphère qui, malgré la tonalité de do mineur, n'est pas nécessairement lugubre et tragique. Le thème secondaire fait entendre une mélodie à la basse au dessin ascendant qui va en accélérant et qui ne sera utilisée que de manière secondaire au cours du développement. Après une réexposition raccourcie, qui deviendra également une caractéristique du Mendelssohn tardif, suit une coda remarquablement importante à l'allure de développement. Le second mouvement (*Andante*) nous mène à une idylle en mi bémol majeur reposant sur le thème introductif fondamental bien que souvent varié dans un caractère de rondo. Un dialogue sage entre les cordes et les bois est exposé par des sonorités délicates. L'imposant Menuet en do mineur rappelle quelque peu celui de la 40^e Symphonie de Mozart en sol mineur, K. 550 alors que le trio en la bémol majeur qui se berce doucement rappelle la cinquième de Beethoven (timbales, brusques mouvements chromatiques aux cordes graves) avant de revenir au Menuet. Le finale (*Allegro*

con fuoco) se rattache au premier mouvement avec son affect ardent alors que le thème renvoie à nouveau à la 40^e de Mozart (thème principal du finale). La phrase originale exposée par les cordes attire également l'attention : un passage thématique en *pizzicato* s'élève des cordes et constitue bientôt le pittoresque arrière-fond d'une merveilleuse mélodie à la clarinette. Le développement culmine dans une fugue, un moyen archaïque et efficace auquel Mendelssohn recourrut à nouveau dans ses œuvres suivantes. La grandiose strette en do majeur termine une œuvre qui a su, à partir de la forme et du langage musicale des classiques viennois, prendre une forme qui lui est propre.

La première Symphonie fut créée dans le cadre des célèbres « concerts du dimanche » de la famille Mendelssohn à Berlin. Au cours de son voyage en Angleterre en 1829, Mendelssohn dirigea l'œuvre à Londres. À l'occasion de cette exécution dans le cadre des concerts de la « Philharmonic Society », il remplaça – vraisemblablement dans le but de « rafraîchir » sa « vieille » symphonie pour cette occasion – le menuet par une version orchestrée du scherzo de l'Octuor op. 20 [CD 8, piste 4]. Après 1831 et également au moment de l'impression de l'œuvre, Mendelssohn insista avec force pour que l'on reprenne le menuet original. Le concert remporta un énorme succès. En guise de remerciement, Mendelssohn dédia la symphonie à la Philharmonic Society. La revue musicale anglaise, *The Harmonicon*, écrivit : « On ne s'avance certainement pas trop si l'on prétend que son dernier ouvrage, la symphonie dont nous parlons, provient d'un génie de ce type de composition qui n'est dépassé que par ces trois grands maîtres [Haydn, Mozart et Beethoven]. On peut supposer que s'il poursuit dans cette veine, il sera considéré comme le quatrième de cette filiation ».

Ce genre de numérisation soulève souvent la question délicate de la simple chronologie. Ainsi, la « quatrième » Symphonie de Mendelssohn est en fait sa troisième en raison de sa complétion avant la publication de la troisième dans la

mesure où l'on peut parler d'une complétion de ce « work in progress » qui demeura inédit du vivant du compositeur. Mais une chose à la fois.

Le voyage en Italie, le « pays où le citron mûrit » (comme l'a écrit Goethe dans son célèbre *Chant de Mignon*), maintes fois célébré par des témoins de l'Antiquité et de la Renaissance, faisait partie au 18^{ième} et au début du 19^{ième} de l'éducation de tout bourgeois cultivé. L'envie irrésistible d'entreprendre un tel voyage était d'autant plus forte que ce pèlerinage riche en littérature avait été entrepris notamment par Winckelmann, Goethe et Herder. On ne sera donc pas étonné de savoir que Mendelssohn, après avoir quitté Weimar (où il avait rencontré Goethe, qui était une figure paternelle pour lui) pour l'Italie en 1830, ne poursuivit pas qu'un but touristique pour découvrir un pays étranger et une époque révolue, mais qu'il garda également son papier à musique à portée de la main afin de tirer profit de ses impressions artistiques. Comme pour la troisième Symphonie (« Écossaise ») et l'ouverture de concert *Les Hébrides*, un récit de voyage en musique était prévu.

Elle s'annonçait bien : « La <symphonie italienne> avance à grands pas », écrivait Mendelssohn en février 1831 et annonçait, prophétique : « elle sera la pièce la plus joyeuse de ma production ». Cependant, vers la fin de son voyage qui devait durer un an et demi, il mit sa composition de côté au profit d'une autre pièce. Après son retour à l'été 1832, des obligations professionnelles désagréables chassèrent les dispositions par trop ensoleillées : les espoirs de succéder à son professeur Carl Friedrich Zelter décédé en mai 1832 à la tête de la Singakademie de Berlin s'évanouirent, notamment pour des motifs antisémites et ce, bien que Mendelssohn y ait obtenu des succès triomphaux, notamment avec la reprise de la *Passion selon Saint Matthieu* de Bach en 1829. Dans la crise créatrice qui s'en suivit, Mendelssohn eut besoin d'une impulsion extérieure pour le pousser à compléter ses esquisses. Cette impulsion lui fut donnée par le Philharmonic So-

ciety dont il avait été nommé membre d'honneur en 1830 qui lui commanda trois compositions en novembre 1832. Mendelssohn accepta et ainsi, le 13 mai 1833, la Symphonie en la majeur fut finalement créée à Londres sous sa direction. (Mendelssohn ne parle de la « Symphonie italienne » que dans ses lettres, alors que ni dans la partition autographe, ni à la création il n'utilise une telle désignation.) Le succès fut énorme, le public réclama que l'on bisse le second mouvement et *The Harmonicon* loua « une composition qui traversera l'histoire ».

Mendelssohn était cependant insatisfait de sa symphonie. Il en repoussa sa publication et la « mâchouilla » (écrivit-il en 1835) pendant un certain temps, notamment le premier mouvement. Ignaz Moscheles, directeur du « Philharmonic Society » ainsi qu'ami et ancien professeur de Mendelssohn l'exhorta en 1837 en ces mots : « Tu nous a promis ta Symphonie en la majeur dans un nouvel arrangement et nous te prenons au mot. Maintenant, s'il-te-plaît, ne nous fait plus attendre. Elle est ma chérie et j'ai l'impression que je verrai une jolie jeune femme dans de nouveaux vêtements mais je doute qu'elle me plaira davantage qu'avant. » Les « nouveaux vêtements » ne quittèrent pas la table de travail alors que Mendelssohn n'obéit pas à la prière pour des raisons que nous ignorons. L'« Italienne », d'une certaine manière l'« Inachevée » de Mendelssohn, fut semble-t-il jouée encore du vivant de Mendelssohn à Londres mais part ailleurs. Ce n'est qu'en 1851 qu'elle fut publiée (mais ici encore, sans le qualificatif d'« Italienne » qui ne viendra que plus tard).

Le premier mouvement se déroule insouciant (*Allegro vivace*) et commence *in medias res* [au milieu des choses] : avec des sauts de tierces et de quintes énergiques, son thème principal couvre l'accord de la majeur et nous procure une vue dégagée sur un ciel d'azur dans lequel passe aussitôt un second thème léger au rythme pointé aux vents. Il s'agit probablement de l'une de ces œuvres qui faisaient voir chez Friedrich Nietzsche (qui, après sa période de vénération de Wagner

réclamait une musique claire et méditerranéenne), en Mendelssohn, le « bel incident de la musique allemande ». Le développement surprend avec une troisième idée, au rythme frappant. Celui-ci est finalement combiné avec le premier thème à la suite de quoi la texture se désintègre et la tête du thème principal (le saut de tierce), légèrement mal luné, gagne en autorité. Une cantilène infinie au hautbois flotte en s'évanouissant et amène la réexposition lumineuse dans une nouvelle instrumentation. Une coda de grande dimension conclut, à partir du troisième thème, ce mouvement plein de verve.

Le mouvement lent (*Andante con moto*) commence dans des couleurs sombres : après une formule archaïque, s'élève, par-dessus des croches en *staccato* issues du premier mouvement, un chant mélancolique dont la proximité thématique avec la mise en musique du *König von Thule* de Goethe par Zelter pourrait faire croire que Mendelssohn avait peut-être conçu ce mouvement après son retour, donc après la mort de ses deux amis (Goethe mourut en mars 1832) comme une sorte de mémorial. La forme de ce mouvement oscille entre le rondo et la forme sonate, alors que les deux figures thématiques apparaissent dans une idée lumineuse à la clarinette. Le troisième mouvement (*Con moto moderato*) est marqué par un thème à l'allure dansante aux cordes dont l'idée du trio renvoie d'abord à l'Italie : des quintes au cor appellent soudainement dans une forêt « allemande ». Le mouvement le plus manifestement italien est le finale *presto* qui repose sur une ancienne danse sautillante, le *saltarello*. C'est dans une auberge à Amalfi que Mendelssohn en fit la découverte. Les répétitions de la même note sur un essoufflant rythme de triolets entraînent l'auditeur dans un vertige insensé (on pourrait croire que c'est ainsi que Mendelssohn se sentit au carnaval romain). L'autre thème est à peine capable de tenir bon : une bacchanale toute en filigrane, une danse symphonique faite d'une furie méditerranéenne qui, d'abord en tant que finale dans une tonalité mineure d'une symphonie dans une tonalité majeure, est pratiquement sans pareille.

Ce ne pouvait être la quatrième Symphonie qui poussa la direction du théâtre leipzigois à demander à Mendelssohn son soutien au concert-bénéfice au profit du fond de pension puisque celle-ci ne sera jouée pour la première fois à Leipzig que le 1^{er} novembre 1849. Mais ce « Mozart du 19^{ième} siècle » (Robert Schumann) et directeur de l'orchestre du Gewandhaus de Leipzig était la personne toute désignée pour donner à cette occasion ce qui convenait le mieux et de conférer à cette entreprise l'opulence souhaitée. C'est pourquoi on lui demanda de composer la musique de scène (Ouverture et *Romanze*) de la pièce *Ruy Blas* de Victor Hugo.

Mendelssohn lut la pièce et la trouva « complètement détestable et indigne à un point que personne ne pourrait le croire » (lettre à sa mère). Il ne composa que la *Romanze* (« Wozu der Vöglein Chöre » pour chœur de femmes et orchestre à cordes, également dans une version pour duo, op. 77/3). En revanche, il manqua de temps pour la composition de l'ouverture ainsi qu'il le fit savoir à ses commanditaires. Mais leur déception le tracassa à un tel point qu'il composera finalement en moins de trois jours l'ouverture de cette « pièce infâme » qui lui rappelait en tout les excès du romantisme d'un Hector Berlioz qu'il n'estimait guère. Après la création qu'il dirigea lui-même le 11 mars 1839, il fit savoir que l'ouverture l'avait « plus diverti qu'aucune autre de [ses] œuvres ».

À la création concertante qui eut lieu peu après, le 21 mars 1839 (dans le cadre d'un concert mémorable durant lequel Mendelssohn créa également la « Grande » Symphonie en do majeur de Franz Schubert redécouverte par Robert Schumann), Mendelssohn fit cependant disparaître les allusions à la pièce de Victor Hugo (« Ouverture pour le fond de pension du théâtre ») interdisant ainsi toute allusion programmatique. Mais on ne se trompe cependant pas lorsque l'on suppose que le sombre et somptueux motif aux vents (*Lento* avec entre autres trois trombones !) sur la fondation de la quarte de malagueña représente le milieu de la cour alors

que le thème chromatique agité aux cordes fait allusion au monde des sentiments échauffés de Ruy Blas. Le motif des vents qui revient à plusieurs reprises constitue le point charnière formel d'une forme sonate emportée qui, contrairement à son modèle, se termine dans une tonalité majeure solennelle et optimiste.

Malgré une réception positive, Mendelssohn se querella également avec cette «pièce pour orchestre délurée» (pour reprendre les mots de Schumann, autant impressionné qu'étonné). Elle disparut finalement dans un tiroir et ne fut publiée, comme l'«Italienne», qu'en 1851, après la mort du compositeur. Le mythe toujours répandu aujourd'hui d'un Mendelssohn aux œuvres légères et de l'enfant prodige heureux devrait, comme dans le cas de Mozart d'ailleurs, être revu à la lumière de telles œuvres composées soigneusement. Ce qui bien sûr ne changera pas est que, comme Schumann l'a une fois souligné, dans les ouvertures de Mendelssohn, «l'esprit romantique plane d'une telle manière que l'on oublie complètement les moyens matériels et les outils auxquels il a recours».

© *Horst A. Scholz 2009*

CD 2 · Symphonie no 2

Qui ne connaît les circonstances de composition de la deuxième Symphonie en si bémol majeur de Felix Mendelssohn intitulée «Lobgesang» [Chant de louange] ne pourra deviner qu'elle fut composée à l'occasion des célébrations soulignant le quatre centième anniversaire de l'invention de l'imprimerie avec des caractères amovibles. S'il n'est nulle part fait mention dans cette œuvre de l'imprimerie ou même de Gutenberg, on y parle cependant de lumière et d'illumination. Et finalement, par conséquent, d'imprimerie... mais chaque chose en son temps.

Avec sa seconde Symphonie composée en 1839/40 (en réalité, cette symphonie est sa quatrième au point de vue chronologique), le chef d'orchestre du Gewandhaus, Felix Mendelssohn, remplissait une commande que lui avait adressée

le «Comité des fêtes autour de l'invention de l'imprimerie» de Leipzig en octobre 1839. La ville des expositions qui accueillait également l'une des plus importantes foires du livre avait de bonnes raisons de célébrer depuis des siècles le père fondateur de l'«art noir». Et l'on ne pouvait faire appel qu'au meilleur : Mendelssohn qui, à l'époque, était le plus célèbre compositeur d'Europe centrale.

Avec cette contribution centrale aux célébrations qui devaient durer plusieurs jours (et au cours desquelles, l'opéra *Hans Sachs* d'Albert Lortzing fut également créé), il apparut évident à Mendelssohn que l'œuvre de Gutenberg devait être présentée comme une victoire de la lumière sur les ténèbres. La métaphore populaire de la lumière et de l'éveil relie également la symphonie à l'oratorio *Paulus* (1835) dans lequel l'ordre de «Ouvre-toi et la lumière sera» y joue un rôle décisif. De plus, l'«enrôlement» religieux de Gutenberg n'était nullement exagéré : grâce à la traduction de la bible de Luther et à l'industrialisation des techniques d'impression (qui était aussi bien une invention qu'une synthèse hautement réussie de différentes découvertes antérieures), la parole de Dieu pouvait enfin être suffisamment diffusée pour devenir un bien collectif, éloignée de l'exégèse souveraine de quelques heureux initiés. Luther écrit : «La noble mission de l'impression ne peut s'exprimer par des mots. Grâce à elle, les Saintes Écritures peuvent se révéler et être diffusées dans toutes les langues. Grâce à elle, tous les arts, toutes les sciences peuvent être préservés, multipliés et diffusés pour les générations à venir.» Mendelssohn en revanche passe sous silence les aspects davantage profanes de l'impression – l'alphabétisation, la diffusion de la littérature et l'illumination – tout comme les thèmes autour de «l'impression» ainsi que le nom même de Gutenberg (ce qui ainsi rendait cette œuvre de circonstance exécutable en d'autres occasions, contrairement à la *Dürer-Kantate*, une autre œuvre de circonstance, de 1828).

Que Mendelssohn put s'accorder une telle liberté au niveau du contenu tient avant tout au fait qu'il avait déjà évoqué les thèmes mêmes de ces célébrations

dans un *Festgesang* [*Chant de fête*] pour deux chœurs de voix d'hommes et instruments à vent, créé en plein air le matin du 24 juin 1840 sur la place du marché de Leipzig lors du dévoilement d'un monument dédié à Gutenberg. Le texte est d'A.E. Prölss et ici aussi, Gutenberg y est loué en tant que « porteur de lumière » prométhéen. En revanche, le texte de la contribution principale de Mendelssohn qui fut créée le 25 juin 1840 en l'église Saint Thomas de Leipzig, l'endroit même où Johann Sebastian Bach fut actif, a été écrit par le compositeur lui-même. À l'exception du choral « Nun danket alle Gott » [Maintenant, remerciez tous Dieu] et de quelques passages extraits des épîtres de Saint Paul, l'ensemble du texte provient de l'Ancien Testament.

La *Lobgesang* a d'abord été envisagée comme un « petit oratorio » ou un « grand psaume » (lettre à Klingemann, 16 février 1840), puis a porté le titre de « Symphonie pour chœur et orchestre » (lettre à Klingemann, 21 juillet 1840) et finalement, selon la page couverture de la version imprimée, celui de « Symphonie-Cantate sur des textes des Saintes Écritures ». On peut établir plusieurs parallèles entre cette œuvre et la Symphonie « Réformation », purement instrumentale composée dix ans auparavant pour « célébrer la révolution de l'église », à l'occasion du trois centième anniversaire de la Confession d'Augsbourg de 1530. Dans cette œuvre qui ne fut pas publiée de son vivant, Mendelssohn utilisa plusieurs chants religieux et, pour le mouvement final, réalisa une variation symphonique sur le choral de Luther « Eine feste Burg ist unser Gott » [C'est un puissant rempart que notre dieu]. La *Lobgesang* est à plusieurs points de vue une continuation de la Symphonie « Réformation » mais a cependant recours à d'autres moyens et devient une symphonie avec un final chanté (et cette fois-ci, par de véritables voix).

La *Lobgesang* est en deux grandes parties : la première, intitulée *Sinfonia*, comprend trois mouvements de symphonie purement orchestraux joués sans interruption (une nouveauté dans le monde symphonique !) et la seconde est une

cantate en neuf mouvements (nos 2 à 10). Le principe d'une symphonie culminant et se terminant par un mouvement vocal mène inmanquablement à une comparaison – et pas toujours en faveur de Mendelssohn – avec la neuvième Symphonie de Beethoven. Cependant, Mendelssohn a développé ici, comme ce sera le cas avec la *Symphonie « Réformation »*, un projet totalement différent qui, principalement avec le traitement cyclique des parties instrumentales et vocales, emprunte un tout autre chemin que celui de la Neuvième de Beethoven. Mendelssohn écrivit à son ami Karl Klingemann le 21 juillet 1840 qu'en fait « toutes les pièces, vocales et instrumentales reposent sur les mots de < Alles, was Odem hat, lobe den Herrn > [Tout ce qui respire loue le Seigneur]. Tu comprends bien que ce sont d'abord les instruments qui le louent, à leur manière, puis le chœur et les voix de solistes. »

On ne sera donc pas surpris que cette mélodie retentissant avec la sonorité solennelle et héraldique des trombones précède l'œuvre en tant que motif (*Maestoso con moto*). On pourrait presque parler ici d'une « mélodie sans parole » mais ici tout à fait dans le sens de la citation de Luther que Mendelssohn a mise en tête de sa partition : « J'aimerais que tous les arts, et en particulier la musique, soient à Son service, lui qui les a créés ». Suit un *Allegro* exposé par les cordes : il commence par le rythme de croches pointées provenant de l'introduction et se développe jusqu'à devenir un mouvement de forme sonate. Au cours de son déroulement, le motif fait progressivement sentir sa présence (dans la transition fugato vers le thème secondaire ainsi que dans le développement) jusqu'à ce qu'une coda, lourde, retrouve l'atmosphère éthérée de l'introduction. Une courte cadence à la clarinette introduit un *allegretto un poco agitato* à l'orchestration légère et dominé par une mélodie chantante à 6/8 aux cordes accentuée par des *pizzicati* et les clarinettes. Un trio d'instruments à vent, à l'allure d'hymne ou de choral, semble vouloir commencer mais est inlassablement interrompu par de courtes

interventions aux cordes aiguës et graves et prend l'allure d'un chœur double semblable à celui que l'on retrouve dans les Passions de Bach. Les parties extrêmes de ce scherzo ne sont pas véritablement répétées mais plutôt constamment fragmentées. Ce n'est qu'à la fin du mouvement que le thème principal retentit dans son intégralité avant d'être aussitôt interrompu. Alors que les deux premiers mouvements semblaient avoir un lien latent avec un contenu religieux, le troisième mouvement en revanche l'affiche clairement dès son indication de tempo : *adagio religioso* qui annonce une atmosphère de dévotion pieuse. Son thème ardent aux cordes change de caractère par les bois sans mener à la formation d'un thème secondaire. À la place, le mouvement plus ou moins monothématique s'anime par le rythme pointé des cordes et manifeste des effets sonores particuliers jusqu'à la fin de la coda, une reprise du début du mouvement de la partie symphonique de la *Lobgesang*.

La première partie de la cantate en neuf sections, un *allegro maestoso moderato*, nous fait passer de ré majeur à ré mineur alors que les deux sopranos, le ténor, le chœur mixte à quatre voix ainsi que l'orchestre évoquent – en paroles – la victoire de la lumière sur les ténèbres. Sur des interventions ponctuelles des cordes et des échos annonciateurs aux trombones, on passe rapidement du *pianissimo* à un tonitruant « Alles, was Odem hat, lobe den Herrn » [Tout ce qui respire loue le Seigneur], déjà sous-jacent dans la section symphonique de l'œuvre. À présent cependant, la mélodie expressive (qui, bien que provenant de Mendelssohn, montre une parenté certaine avec les formes liturgiques plus anciennes) apparaît d'abord dans sa splendeur homophonique puis dans un fugato joyeusement animé. Un soprano solo, par-dessus le chœur de femmes à quatre voix, entonne le chant de louange caractéristique. Si les deux parties suivantes servent avant tout à rappeler l'époque des malheurs et de l'affliction, les numéros 5 à 7 constituent un revirement dramatique. Dans le numéro 5, « Ich harrete des Herrn » [J'ai attendu le

Seigneur], les deux sopranos solos témoignent de leur espoir marqué par la foi religieuse dans un dialogue avec le chœur qui fit écrire à Robert Schumann, qui assistait à la création de l'œuvre, dans le *Neue Zeitschrift für Musik* : « Ce fut comme la vision d'un paradis rempli de madones raphaélésques ».

Cependant, les ténèbres continuent de dominer et l'appel inquiet et pressant « Hüter, ist die Nacht bald hin ? » [Veilleur, la nuit se termine-t-elle bientôt ?] est étiré par Mendelssohn dans le récitatif hautement expressif du ténor : « Wir riefen in der Finsternis » [Nous avons appelé à travers les ténèbres] qui constitue la seconde partie du numéro six. Il témoigne de la palette d'un véritable compositeur dramatique, jusqu'à ce que la soprano angélique annonce, soulagée : « Die Nacht ist vergangen » [La nuit s'en va]. Le chœur, l'orchestre et l'orgue revêtent l'« armure de lumière » avec véhémence, certainement l'une des illustrations sonores de « Et la lumière fut » les plus impressionnantes de l'histoire de la musique. (Robert Schumann n'évoquera pas ce remarquable récitatif pour la simple raison qu'il ne l'entendit pas : Mendelssohn ne l'ajouta que pour la version imprimée révisée, après la création). Cette jubilation frénétique est rendue plus intense encore par la simplicité apparente du choral « Nun danket alle Gott » [Que tous les hommes louangent le Seigneur] dont la mélodie avait déjà été entendue le jour précédent avec un autre texte à la fin du *Festgesang* [Chant de fête]. Le ténor et la soprano se joignent dans ce chant de louange (numéro 9) alors que l'atmosphère des ténèbres est toujours présente dans les cordes graves. Du plus profond des voix de basses s'élèvent le choral conclusif, comme s'il souhaitait représenter le principe *per aspera ad astra* [Vers les étoiles, par les difficultés]. Une fugue et une double fugue se développent jusqu'à devenir d'une grande complexité polyphonique pour finalement arriver, après le motif des trombones à « Alles, was Odem hat » et un Alléluia tonitrueux. Comme au commencement...

© Horst A. Scholz 2008

CD 3 · Symphonies no 3 et no 5

« C'est terrible! C'est fou! Je suis confus et perplexe! Londres est la plus grande et la plus complexe monstruosité du monde! » C'est en ces mots que Felix Mendelssohn, le souffle coupé et alors âgé de vingt ans, décrivait les impressions de son premier voyage important, le 25 avril 1829. Le découragement qu'il put y ressentir put cependant être amoindri par les succès qu'il y remporta en tant que chef, pianiste et compositeur. Après la saison des concerts londoniens, il partit pour l'Écosse avec son ami Karl Klingemann. L'imagination romantique de Mendelssohn fut souvent attisée par ce qu'il ressentit face à la nature, un paysage. L'Écosse constituait le havre romantique par excellence et fut maintes fois célébrée dans la littérature comme le refuge du héros solitaire perdu dans les paysages rudes des Highlands et de ses mélodies mélancoliques. Le compositeur écrivit à ses parents le 30 juillet 1829 alors qu'il se trouvait à Édimbourg :

« Aujourd'hui à l'aube, nous sommes allés au château où Mary Stuart a vécu et a aimé... La chapelle... est maintenant sans toit ; la verdure et les mauvaises herbes y poussent en abondance ; et à l'autel en ruine fut couronnée Marie reine d'Écosse. Tout ici est en état de décomposition et en ruine. Le jour lumineux y luit. Je crois qu'aujourd'hui, j'ai trouvé le début de ma Symphonie < Écossaise > ».

Il devait cependant encore s'écouler du temps avant qu'il ne commence à travailler sur ses esquisses: son grand voyage initiatique de 1830–32 qui l'emmena notamment en Italie, lui mit d'autres idées en tête. Mendelssohn écrivit de Rome en 1831 : « Le printemps est en fleur ; dehors on aperçoit le chaud ciel bleu et mes pensées sont remplies du voyage à Naples... Qui peut donc me reprocher de ne pas être capable de me transporter dans les atmosphères embrumées d'Écosse. C'est pour cette raison que j'ai dû remettre cette symphonie à plus tard. »

C'est ainsi qu'il réalisa d'abord sa Symphonie « Italienne », alors que le premier souvenir musical significatif de son voyage en Écosse devait être l'*Ouver-*

ture des Hébrides, op. 26. La Symphonie « Écossaise » en revanche ne devait pas être complétée avant 1841–42. Elle commence par une introduction lente (*andante con moto*) aux sonorités plaintives qui est sans aucun doute une réflexion sur la chapelle de Mary Stuart. La musique s'anime bientôt avec le thème principal (*allegro un poco agitato*) et son atmosphère « écossaise » caractérise aussi bien le second thème que quelques idées secondaires séduisantes. Après un sommet dramatique, le premier mouvement se termine comme il a commencé : avec des éléments de l'introduction lyrique. Ce procédé cyclique a pu avoir été emprunté à la Symphonie en do majeur de Schubert, « La Grande », que Mendelssohn avait créée à Leipzig en 1839. L'une des innovations de la Symphonie « Écossaise » est que tous les mouvements se succèdent les uns après les autres en commençant « attacca » – tel que le compositeur l'inscrivit, afin de la « nettoyer des pauses qui détruisent l'atmosphère entre les mouvements ». Des signaux aux vents amorcent le joyeux et vibrant *vivace non troppo* au sujet duquel Robert Schumann écrit : « il est difficile de s'imaginer une pièce plus spirituelle composée au cours des dernières années: les instruments ici, parlent comme des être humains. »

L'*adagio* est développé à partir de l'introduction lente. Le mouvement tire son essence du contraste établi entre ses deux thèmes inhabituels : le premier, un chant joyeux et rêveur dans une tonalité majeure, et le second, une marche sévèrement accentuée dans une tonalité mineure, « étrange et solennelle, comme le fantôme de *Hamlet* » (Hermann Kretzschmar). Le finale est en deux parties. Mendelssohn ajouta la description de « guerrioso » à la première (*allegro vivacissimo*), une allusion à la structure « guerrière » de ses thèmes et à la manière dont il les utilise (on pense ici à la symphonie « Héroïque » de Beethoven). Les conflits semblent se perdre dans le souvenir du premier mouvement et sont finalement mis de côté par la seconde (et courte) partie. Au moins, cette apothéose en forme d'hymne de la musique populaire écossaise, sur un rythme de 6/8 semble avoir provoqué un

sourire chez la dédicataire de l'œuvre : Victoria, reine de Grande Bretagne et d'Irlande. En lui dédiant cette œuvre, Mendelssohn a très bien pu souhaiter rappeler sa prédécesseure au destin tragique.

L'intérêt de Mendelssohn – un Juif baptisé dans la foi protestante en 1816 – pour les questions liées à la foi et aux conflits religieux (qui régiront également le destin de Mary Stuart) a suscité de nombreuses œuvres. Sa Symphonie « Réformation » (Cinquième Symphonie en ré mineur, opus 107) a été composée à l'occasion du tricentenaire de la Confession d'Augsbourg, la profession de foi luthérienne présentée avec assurance à l'Empereur Charles Quint par les états évangéliques en 1530. L'auteur en était Philipp Melancthon alors que Luther avait été excommunié en 1521 et déclaré hors-la-loi. Mendelssohn commença le travail sur une « Symphonie pour la commémoration de la révolution de l'église » (comme elle était initialement intitulée) vers la fin 1829 alors qu'il était encore en Écosse et termina l'œuvre le 12 mai 1830, la veille de son départ pour le long voyage de 1830–32. Sa création ne put cependant avoir lieu avant la fin 1832 alors que les célébrations autour de la Réformation en 1830 furent sujettes à des agitations politiques. À Paris où une exécution avait été prévue, les musiciens de l'orchestre du Conservatoire refusèrent de jouer l'œuvre et critiquèrent chez Mendelssohn le recours pour des raisons programmatiques à l'archaïque *stile antico* : « trop académique, trop de fugato, trop peu de mélodies ». Mendelssohn prendra plus tard ses distances avec cette œuvre « de jeunesse » : il écrivit dans une lettre en 1838 que « de toutes mes pièces, celle-ci est celle que j'aimerais le plus voir brûler », et il s'opposa tant à son exécution qu'à sa publication. L'œuvre qui ainsi demeura « emprisonnée » (pour reprendre les mots du compositeur) dans le tiroir de son bureau ne parut qu'après sa mort ce qui explique sa numérotation anachronique – cinq au lieu de deux – et son numéro élevé d'opus.

Conformément à une « symphonie d'église », Mendelssohn débute dans le

« style religieux » traditionnel : les thèmes de l'introduction lente en ré majeur proviennent du *Magnificat* grégorien et culmine mystérieusement dans un « amen de Dresde » (catholique) transfiguré, un motif qui reprendra plus tard une forme identique chez Wagner dans le motif du Graal de *Parsifal*. Après une telle préparation intense, l'*allegro con fuoco* met à l'avant-plan la fanfare des vents de l'introduction. Dans la section du développement dramatique, l'agitation et l'agressivité de l'orchestre gagne en complexité contrapuntique jusqu'à ce que l'« amen de Dresde » – un reste de l'introduction – mette un terme à cette section. La récapitulation modifiée commence maintenant avec une réticence encore plus grande. Durant celle-ci, la fanfare en ré mineur retrouve cependant sa grandeur initiale.

Avec des rythmes pointés dans une mesure à 3/4, les vents débouchent sur le scherzo animé en si bémol majeur (*allegro vivace*) qui encadre un trio ensoleillé en sol majeur. Après la reprise du menuet, on assiste à un souvenir inattendu du trio. Avec sa mélancolie noble, le mouvement lent (*andante*, sol mineur) semble encore moins « religieux » que le second mouvement même si des allusions à la *Cantate Dürer* (1828) de Mendelssohn peuvent jouer un rôle programmatique. Le bref *andante* rassemble une introduction qui rappelle un récitatif avec le finale, une caractéristique qui s'explique en partie par le fait que Mendelssohn procéda à de nombreuses coupures dans ce qui était à l'origine un mouvement beaucoup plus long. Au début du finale, le premier brouillon contenait en fait une introduction rappelant un récitatif à la flûte qui fut par la suite coupée au profit d'une simple exposition du thème central : le choral *Ein' feste Burg ist unser Gott* [C'est un puissant rempart que notre Dieu] de Martin Luther. Au sein d'un mouvement qui a tendance à se diriger tantôt vers un mouvement de sonate, tantôt vers une fantaisie chorale, ce thème s'affirme face aux adversaires dans une strette et est finalement glorifié dans une apothéose finale majestueuse.

Le rôle capital joué par les idées formelles de Beethoven dans la Symphonie

«Réformation» (en plus de la Neuvième Symphonie, on peut également faire mention à cet égard de la *Victoire de Wellington*) est distinctement souligné par cette variante confessionnelle – et tout sauf œcuménique – du principe d'*aspera ad astra* [Vers les étoiles, par des chemins difficiles]. Dix ans plus tard, à l'occasion d'un autre anniversaire indirectement associé à Luther, Mendelssohn composera sa seconde Symphonie «Lobgesang» qu'on peut considérer comme le successeur vocal de la Symphonie «Réformation». Richard Wagner saluera plus tard le processus dramatique menant à une culmination symphonico-vocale dans la Neuvième Symphonie de Beethoven en tant que pionnier dans le cheminement qui mènera à ses propres drames musicaux mais Mendelssohn avait présenté dans cette œuvre-ci sa propre interprétation unique de ce même phénomène.

© *Horst A. Scholz* 2009

CDs 4 à 7 · Symphonies pour cordes

Nul autre compositeur que Felix Mendelssohn – même pas Mozart – n'a fait preuve d'autant de talent dans son enfance pour écrire de la belle musique. Entre onze et quinze ans, il composa treize symphonies pour cordes, cinq concertos, quatre opérettes, d'innombrables œuvres de musique de chambre en plus de pièces pour piano, orgue, et des mélodies pour voix seule ou pour chœur. Plusieurs de ces morceaux étaient d'une qualité telle qu'ils figurent encore aujourd'hui dans le monde entier au répertoire établi.

Felix était le petit-fils du philosophe Moses Mendelssohn et le fils d'Abraham Mendelssohn, le riche banquier fréquenté régulièrement par des artistes et des musiciens. Le dimanche, des concerts étaient organisés à sa résidence à Berlin et des musiciens de la cour étaient invités à se produire. Les enfants de la famille, Felix et Fanny, étaient souvent solistes. Le philosophe Hegel et le scientifique Alexander von Humboldt faisaient partie du public. Le jeune Felix eut plusieurs fois

l'occasion de rencontrer de grandes figures musicales telles que Weber, Paganini, Spontini et Spohr. De plus, le roi des poètes, Goethe lui-même, était l'un de ses fervents admirateurs. Dans un tel milieu, il n'est peut-être pas surprenant que le talentueux Felix, qui était très ouvert à toutes ces impressions, fût si jeune d'immenses progrès. Lui et sa sœur Fanny montrèrent tôt des dispositions exceptionnelles pour la musique et Felix, en enfant prodige, était déjà un virtuose du violon et du piano. Des gens témoignèrent de son habileté remarquable en lecture à vue.

C'est un pur miracle qu'un garçon au début de l'adolescence ait écrit des œuvres aussi mûres et aussi marquantes que, par exemple, les symphonies pour cordes – il distance ici Mozart de plusieurs longueurs quant à la richesse de l'imagination et à la dextérité technique. Mais on distingue quand même l'ombre de Mozart comme modèle stylistique, en compagnie de Bach, Haendel, Haydn et surtout C.P.E. Bach. En même temps, beaucoup de la personnalité de Mendelssohn émerge déjà. Au cours des années, il mésestima de plus en plus ses œuvres de jeunesse et c'est en grande partie grâce à Fanny qu'elles furent conservées en sécurité à la Bibliothèque nationale de Prusse.

La première symphonie pour cordes date de 1821 et la 13^e, en un mouvement, du 29 décembre 1823. La symphonie pour orchestre complet portant le numéro 1 op. 11 fut achevée le 31 mars 1824 – elle a suivi la précédente de près. La huitième Symphonie pour cordes existe aussi en version pour grand orchestre ; elle date de 1822.

Il n'est pas étonnant que la première Symphonie pour cordes (1821) montre de fortes influences des modèles de Mendelssohn, surtout de Haydn et Mozart, et qu'elle soit assez conventionnelle avec ses nombreux éléments imitatifs. Que peut-on exiger d'un compositeur de douze ans ? N'est-ce pas assez qu'il ait réussi, avec des connaissances techniques et un charme renversants, à créer de la musique qui est encore jouée de nos jours !

La seconde Symphonie pour cordes (1821) commence avec énergie et montre que le jeune compositeur avait déjà fait un bon bout de chemin dans sa carrière artistique. Dans l'*Andante*, une mélodie flotte librement au-dessus d'un motif de basse à l'allure de berceuse pendant que de nettes influences baroques peuvent encore être décelées dans le caractère de gigue du finale.

La troisième Symphonie pour cordes commence dramatiquement avec une section à l'unisson qui est élargie et développée. C'est de la musique brève et concentrée suivie d'un *Andante* aux proportions classiques ; cet *Andante* mène sans interruption à un finale rapide.

Tandis que l'année de composition 1821 est toute la précision que l'on puisse obtenir au sujet des trois premières symphonies pour cordes, la quatrième Symphonie pour cordes en do mineur est datée du 5 septembre 1821. Et, comme c'était le cas de la troisième symphonie, on trouve facilement ici aussi des traits qui rappellent le faste qui caractérise un concerto grosso de Haendel. Toute la symphonie commence par une introduction solennelle qui passe à un mouvement principal rapide, dynamique et rythmiquement pressant, qui garde beaucoup de l'atmosphère d'un concerto baroque. L'*Andante* suivant se berce gentiment comme un *perpetuum mobile* pour disparaître complètement. Le finale de cette symphonie en trois mouvements est animé et renferme des thèmes essentiels qui sont fugués avec bonhomie et virtuosité.

La cinquième Symphonie pour cordes fut achevée le 15 septembre 1821, soit dix jours seulement après la quatrième, ce qui montre la prolificité et la maîtrise du jeune compositeur de douze ans. Dans le premier mouvement, sonore et pétillant, les trilles qui ornent les thèmes et les tournures inattendues empruntent des traits de Wilhelm Friedemann, un des fils de J.S. Bach, tandis que le mouvement lent est une vraie petite perle, délicate et à la saveur folklorique. Tout comme la quatrième symphonie, la cinquième est en trois mouvements dont le dernier est

un *Presto* où la vitalité est triomphante et où des modulations inattendues accompagnées de détente, de pauses et de nouveaux départs nourrissent continuellement le cours musical.

Dans la sixième Symphonie pour cordes (automne 1821), Mendelssohn commence à cultiver sa personnalité propre et il y fait preuve d'une maturité surprenante même si le style et la thématique doivent encore beaucoup à Mozart, ce dont il était certainement très conscient et qu'il ne trouvait pas dommageable. On y rencontre beaucoup de notes répétées, des lignes de basse claires et des thèmes secondaires lyriques qui font facilement penser au classicisme de Vienne. Les deux trios du menuet dotent la danse de nostalgie et d'amabilité. La structure du finale est plus développée mais on y découvre encore des allusions à Mozart et au jeune Beethoven.

Dans la septième Symphonie pour cordes (1821–22), Mendelssohn joue avec ses modèles du passé et crée une mosaïque très diversifiée. Il contrôle maintenant son matériau à la perfection. L'*Allegro* du début est assez mozartien mais, dans le trio, Mendelssohn s'engage dans ses propres voies. Il a développé son contrepoint et il nous ravit dans le finale avec une grande fugue.

Le 27 novembre 1822, Mendelssohn termina la huitième Symphonie pour cordes en ré majeur et fit un pas décisif. Avec une œuvre d'une durée de plus de 30 minutes, le jeune adolescent arriva au format d'une des dernières symphonies de Haydn ou de Mozart – et Mendelssohn pensait déjà en termes orchestraux. Seulement quelques jours plus tard (le 30 novembre), il la réécrivit pour grand orchestre dans un premier essai de maîtriser tous les instruments de l'orchestre et le résultat est vraiment admirable. Dans sa version orchestrale, l'œuvre a parfois été appelée *Kinder-* ou *Jugendsymphonie*. La première de ses symphonies conçue originellement pour orchestre vit le jour moins d'un an plus tard.

Avec ses quatre mouvements, la huitième symphonie est celle qui ressemble le

plus à une symphonie normale mais, comme dans plusieurs autres symphonies pour cordes, Mendelssohn commence par un *Grave* en mode mineur avant que la musique ne s'épanouisse dans un *Allegro* en mouvement parfait de sonate. L'*Adagio*, qui joue avec la couleur des sonorités, est suivi d'un scherzo plutôt que d'un menuet. Le finale, coloré et impulsif, se développe à partir de motifs thématiques dans l'esprit de Mozart en une fugue à quatre voix.

Cette symphonie fut suivie d'une pause de plus de trois mois durant laquelle il composa deux concertos pour instrument soliste, l'un pour violon en ré mineur pour violon et l'autre en la mineur pour piano, les deux, naturellement, pour orchestre à cordes.

Dans la neuvième Symphonie pour cordes (12 mars 1823), Mendelssohn a trouvé un langage plus contemporain et il s'est libéré d'une bonne partie de sa dépendance aux classiques. L'introduction lente et solennelle est suivie d'un joyeux *Allegro* bâti sur un thème principal d'appel. Le finale se termine par une coda un peu surprenante.

La dixième Symphonie pour cordes (18 mai 1823) commence par un *Adagio* sérieux mais chantant suivi d'un *Allegro* de plus en plus turbulent dont le thème rythmique contraste avec l'atmosphère calme et rêveuse présentée par l'alto solo. Le morceau se termine par un *accelerando* impétueux.

La onzième Symphonie pour cordes, terminée le 12 juillet 1823, ressemble assez, avec ses cinq mouvements, à une suite ou à une sérénade. L'œuvre commence dans une grande incertitude avec un *Adagio* sensible qui gagne en assurance et acquiert de la maturité dans un mouvement riche en idées. Voici de la musique aux grandes lignes et aux nombreuses variations de tempo – elle se termine à une vitesse vertigineuse. Le second mouvement présente, comme celui de la neuvième Symphonie pour cordes, une mélodie folklorique suisse de marche avec des effets de percussion. L'*Adagio* est d'une simplicité calme tandis que le

Menuet a perdu son air de cour et est plutôt un scherzo rapide et direct qui tourne court pour faire place à un beau finale où le jeune maître donne une autre preuve de son talent supérieur pour écrire des fugues.

La dernière symphonie achevée pour cordes, la douzième (17 sept. 1823), révèle un jeune compositeur accompli qui, après l'introduction lente à la Haendel du premier mouvement, excelle à faire d'un thème chromatique complexe une double fugue symphonique de grand déploiement à la Bach. Des cantilènes longuement déroulées aux altos et aux violoncelles forment une des pierres de taille du charmant mouvement lent et les diverses sections de cordes colorent la musique avec expression. Le finale se termine avec animation et sans poésie avec un nouveau fugato riche en idées où l'introduction est citée avant que la musique ne meure dans un *pizzicato* et un *accelerando* suivant qui rappelle Rossini ; la fin est rapide et directe.

Dans ses douze Symphonies pour cordes, le jeune Mendelssohn a composé, avec une grande imagination et richesse d'invention, de la musique qui doit pourtant être considérée comme des morceaux d'exercice – tout géniaux soient-ils. Il sentit certainement que le temps était venu pour lui de faire un grand pas en avant dans son développement. Même s'il avait arrangé, en novembre 1822 déjà, sa huitième symphonie pour cordes pour grand orchestre, ce n'était toutefois qu'un arrangement. Le 29 décembre 1822, il entreprit la composition du premier mouvement d'une treizième Symphonie pour cordes en do mineur mais l'intérêt ne suffit plus à la poursuite du projet. Il écrivit un grand mouvement magistral et il commença, on s'en doute déjà, par un *Grave* avant qu'il ne grandisse en un *allegro* symphonique à effet mais la suite ne vint jamais. Ses pensées s'éloignaient vers d'autres buts : quelques mois plus tard, le 31 mars 1824, il termina la symphonie pour grand orchestre à laquelle il devait donner le numéro un.

© *Stig Jacobsson 1993–97*

CD 8 · Concertos pour violon; Scherzo (Octuor)

Les deux concertos pour violon et orchestre de Mendelssohn datent des deux extrémités de sa carrière. Le Concerto en ré mineur pour violon et cordes (1822) est l'une d'une série d'œuvres (dont son Octuor de 1825 et l'Ouverture d'*Un Songe d'une nuit d'été* de 1826) qui révèlent la précocité remarquable de Mendelssohn adolescent ; le Concerto en mi mineur pour violon et grand orchestre (1844), d'un autre côté, est un produit des dernières années du compositeur et reste un sommet du répertoire.

Le Concerto en ré mineur fut écrit pour Eduard Rietz (1802–32), le professeur de violon du compositeur et un exécutant régulier de quatuors à la résidence des Mendelssohn à Berlin. Rietz lui-même était un élève de Pierre Rode (1774–1830), un membre de « l'école française de violon » ; c'est pourquoi il n'est peut-être pas surprenant que le concerto juvénile de Mendelssohn rende aussi hommage à cette tradition, surtout dans les rythmes martiaux de son premier thème, le caractère de romance du mouvement central et l'exotisme et l'entrain de sa conclusion, qui rappellent les finales tsiganes de Haydn et Brahms, pour ne pas parler du dernier mouvement encore plus brillant du Concerto pour violon, piano et cordes de Mendelssohn. Quoiqu'il n'eût que treize ans, Mendelssohn n'était pas esclave de la mode ni même un simple imitateur des modèles établis. De nouvelles progressions harmoniques et modulations, l'interpolation d'une cadence écrite au milieu plutôt que près de la fin du troisième mouvement, l'efficace distribution, le travail, l'ornementation du matériel thématique et un intérêt dans l'unification de l'œuvre en entier grâce au traitement cyclique fournissent une nette évidence des idées originales et de l'individualité du jeune compositeur.

Le Concerto en ré mineur ne passa au répertoire qu'au début des années 1950, après que Yehudi Menuhin eût acquis un autographe de l'œuvre en mai 1951 et présenté une première publique au Carnegie Hall le 4 février 1952. Depuis lors,

ce « petit » concerto de Mendelssohn a aussi été défendu par d'autres violonistes éminents. L'œuvre survit en deux éditions légèrement différentes : l'autographe non-daté de Menuhin qui fut remis par Cécile Mendelssohn, la veuve du compositeur, à Ferdinand David et que Peter, le fils de ce dernier, remit ensuite à une collection privée, et un autographe daté du 6 mai 1823 (entendu sur cet enregistrement) qui fut jadis la propriété de Clara Schumann et qui se trouve maintenant à la Deutsche Staatsbibliothek à Berlin.

Plusieurs auditeurs seront surpris d'apprendre que la version du Concerto en mi mineur de Mendelssohn jouée habituellement de nos jours diffère dans plusieurs détails de l'œuvre originalement écrite par le compositeur en 1844 et créée par Ferdinand David (1810–73) le 13 mars 1845 avec Niels W. Gade à la tête de l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig. Vraiment, ce concerto pour violon « des plus parfaits » a coûté à son compositeur un effort considérable et fut révisé plusieurs fois au cours de sa gestation de sept ans (1838–45). Dans une lettre (30 juillet 1838) à David, le premier violon de l'Orchestre du Gewandhaus et un ami respecté, Mendelssohn exprima d'abord son désir d'écrire un concerto pour lui « l'hiver prochain », notant : « J'en ai un en mi mineur en tête dont le début ne me laisse pas de répit. » Les années suivantes, cette œuvre fut de nouveau mentionnée dans la correspondance du compositeur. L'évolution graduelle du concerto est rapportée dans diverses ébauches ; de plus, le concerto inachevé en mi mineur pour piano (c. 1842–44) de Mendelssohn, faisant maintenant partie de la collection Mendelssohn de Margaret Deneke, Bodleian Library, Oxford, partage aussi des traits avec le concerto pour violon et pourrait avoir servi de prototype.

La version originale, conservée sur l'autographe que Mendelssohn envoya à David et enregistrée ici pour la première fois, diffère sous plusieurs aspects de la partition imprimée familière dont le tempo, l'articulation et autres indications d'exécution, passages solos, nombre de mesures, harmonie et orchestration. L'auto-

graphie de 1844 ne fut redécouvert qu'en avril 1989 (non pas en 1988 comme déclaré dans l'édition fac-similé), quoique son emplacement eût pu avoir été connu un peu plus tôt. Cet enregistrement-ci fournit une occasion unique d'entendre le concerto tel qu'il coula de la plume du compositeur, déjà un chef-d'œuvre, sans les remises en questions de qui que ce soit. Comme on peut s'y attendre, la version révisée tend à donner plus de brillance et de virtuosité à la partie solo en allongeant la cadence du premier mouvement, mettant à l'octave supérieure un certain nombre de passages, allongeant les traits, ajoutant des doubles cordes, rendant l'orchestration plus « transparente » et ainsi de suite ; d'un autre côté, la version de 1844 a ses propres mérites grâce à ses différents tempi, orchestration, coloris et projection et elle devrait être vue non comme une version « imparfaite » de ce « plus grand » et « plus parfait » des concertos pour violon, mais comme une alternative valable. Luigi Alberto Bianchi, le premier à ressusciter la version de 1844 en concert, trouve le concerto original efficace, logique et même préférable, sous certains aspects, au final. Dans sa préface au fac-similé de l'autographe, le célèbre spécialiste H.C. Robbins Landon soutient aussi que Bianchi nous « a persuadés » que les révisions trouvées dans la partition imprimée « ne représentent pas toujours une amélioration. »

L'Octuor op. 20 fut écrit quand Mendelssohn n'avait que seize ans. Originellement destiné à Eduard Rietz comme cadeau d'anniversaire, il resta l'une des œuvres favorites du compositeur, tant et si bien qu'il arrangea plus tard l'œuvre en entier pour piano à quatre mains et il en orchestra le troisième mouvement, un *Scherzo* en sol mineur. Ce dernier fut joué aux débuts officiels de Mendelssohn à Londres (le 25 mai 1829) où il dirigea sa première Symphonie (1824) lors d'un concert de la Société Philharmonique Royale. Pour cette importante occasion, Mendelssohn remplaça le menuet original de sa symphonie par le scherzo nouvellement orchestré de l'Octuor ; il fut si applaudi qu'il dut être bissé en entier.

Quoique le manuscrit de ce mouvement eût été présenté à la Société Philharmonique peu après, il continua de ramasser de la poussière dans ses archives jusqu'en 1911 alors qu'il fut finalement publié. Il est significatif que le *Scherzo* de Mendelssohn soit dans un métrique binaire plutôt que ternaire et adopte la forme sonate plutôt que celle du scherzo et trio. De plus, le compositeur ne fit pas qu'orchestrer le mouvement de l'*Octuor*, il le raccourcit, retranchant une bonne portion du développement, le rendant ainsi d'autant plus concis et éphémère.

Textes révisés © Dr Allan B. Ho 1998

CD 9 • Concertos pour piano

Mendelssohn était un pianiste brillant dans sa tendre jeunesse déjà et il créa lui-même ses trois concertos. Les dimanches après-midi étaient souvent réservés à des concerts à la résidence de la famille Mendelssohn et c'est lors d'une telle occasion que Felix, âgé de treize ans, joua (et dirigea du piano) son Concerto en la mineur pour piano et orchestre – de la musique dont il se détacha plus tard dans la vie, la considérant comme une tentative de jeunesse. La musique tomba dans l'oubli et ne fut retrouvée qu'une centaine d'années plus tard pour commencer à ravir le public par son charme juvénile, sa brillance et sa qualité. On croit que Mendelssohn a composé ce concerto pour piano avant le Concerto pour violon en ré mineur mais vers le milieu de la grande série des treize symphonies pour orchestre à cordes. Ce premier essai dans le genre du concerto pour piano fut aussi son plus long.

Huit ans plus tard, en 1830, Mendelssohn entreprit une combinaison de tournée de concerts et de voyage d'études ; il ne rentra à Berlin que deux ans plus tard, la valise remplie d'œuvres nouvelles et d'ébauches. Parmi celles-ci se trouvait le premier Concerto pour piano et orchestre. Il en avait commencé l'ébauche à Rome à l'automne, environ en même temps que le début des troisième et qua-

trième symphonies et de l'ouverture de concert *Les Hébrides*. Il laissa le concerto pour piano plus ou moins au fond de sa valise jusqu'à ce qu'il s'arrête à Munich à son retour à Berlin et entende la pianiste de seize ans, Delphine von Schauroth, jouer avec une virtuosité souveraine. Il laissa tout de côté pour vite terminer le concerto qu'il dédia à Delphine.

Le premier mouvement du concerto baigne dans une atmosphère dramatique et émouvante et adopte la forme sonate alors que la partie soliste est techniquement exigeante. Le second mouvement fait entendre une cantilène simple, romanesque, aux échos de quelque *Romance sans paroles*. Le finale est un *Presto* enflammé, pétillant d'enthousiasme, enjoué et aimable à la fois. Tous les mouvements s'enchaînent et sont reliés par un motif de fanfare aux cors et trompettes.

C'est Mendelssohn qui créa le concerto à Munich le 17 octobre 1831 en présence du roi et de la reine de Bavière. Il remporta un énorme succès également à Paris, et à Londres, où il fut joué le 28 mai 1832, il dut même être repris le 18 juin. « Je n'ai jamais eu autant de succès de ma vie. Le public était emballé et déclara que c'était ma meilleure œuvre. » Mendelssohn garda son calme. Ce n'est qu'en 1835 quand il devint chef de l'orchestre du Gewandhaus de Leipzig que la musique fut imprimée et il écrivit alors aux éditeurs Breitkopf & Härtel : « Je l'ai composé en peu de jours et presque négligemment ; c'est pourtant une pièce favorite du public sinon de moi. »

Le second concerto pour piano de Mendelssohn est resté proportionnellement peu connu et rarement joué. Il fut composé suite à une commande du festival de Birmingham et le compositeur en fut lui-même le soliste lors de sa création à Birmingham le 21 septembre 1837. Mendelssohn était encore particulièrement populaire en Angleterre et des applaudissements enthousiastes l'empêchèrent pendant plusieurs minutes de s'asseoir au piano. Mais même si ce concerto est en fait plus sérieux et plus profond avec un premier mouvement qui expose directement le

piano, il lui manque beaucoup trop l'étincelle juvénile de Mendelssohn pour avoir pu se tailler une place au répertoire standard.

CD 10 · Concerto pour violon et piano ; Pièces de concert

Le 6 mai 1823, alors âgé de quatorze ans, Felix Mendelssohn termina un Concerto en ré mineur pour violon, piano et cordes. C'était un grand concerto de trente-cinq minutes qui montre une forme sûre et une écriture virtuose. Le jeune homme avait évidemment mûri depuis sa composition, l'année précédente, d'un concerto pour violon dans la même tonalité. Il composait avec une incroyable assiduité et il acquit une pénétration et une expérience imposantes. Cette fois aussi il trouva ses modèles chez des classiques comme Mozart et Haydn mais, dans cette œuvre, la musique romantique laisse déjà résonner ses premiers accords. L'orchestration est assurément assez simple mais elle produit aussi beaucoup d'effet.

Le concerto commence par de la broderie en contrepoint à la Bach duquel s'épanouit un *appassionato* romantique – équilibré d'un second thème lyrique. Le dialogue entre les deux solistes est étonnamment mûr ; ils ont de plus chacun l'occasion de briller seul et avec l'orchestre. Ce dernier se fait discret dans le mouvement lent. Ses sonorités réfléchies et assourdies peuvent évoquer autant Mozart que Weber et Chopin – et les parties solistes rappellent le Quatuor pour piano en si mineur op.3 que Mendelssohn composa environ à la même époque. Ce sont les deux solistes qui, *con fuoco*, mettent en branle le finale avec un thème impulsif *all'ongarese*. Voici de la musique brillante dont l'esprit et l'élégance sont pourtant typiques de Mendelssohn. Le second thème apporte ici aussi un contraste – le compositeur le compara à un choral.

Felix écrivit certainement la partie de piano dans le but de la jouer lui-même. Il était un bon violoniste mais on n'a pas connaissance qu'il ait composé de la

musique pour violon pour son usage personnel. Sa maîtrise de l'instrument résulte pourtant en une écriture entièrement idiomatique pour le violon. Lors de ce concert dominical, Felix se mit au piano et la partie soliste de violon fut exécutée par son ami et professeur Eduard Rietz – c'est lui qui avait aussi joué le Concerto en ré mineur pour violon un an plus tôt.

Cette œuvre charmante est le seul concerto de Mendelssohn pour deux instruments solos différents, et c'est la dernière des nombreuses œuvres de jeunesse du maître à « avoir été redécouverte ». Le concerto se trouve dans le matériel que la veuve du compositeur donna à la Bibliothèque nationale prusse à Berlin et auquel personne ne s'intéressa avant les années 1960.

Mendelssohn était un voyageur assidu et il visita entre autres les îles britanniques à plusieurs reprises. Il se rendit en Angleterre pour la deuxième fois en 1832 où il remporta un grand succès avec son Concerto pour piano en sol mineur, le premier à être numéroté. Selon certains indices, il fut si inspiré par son succès qu'il composa aussi avec une maîtrise compositionnelle absolue un charmant et vivant *Capriccio brillant* op. 22. D'autres sont d'avis que l'œuvre date de 1825–26 déjà, ce qui serait d'autant plus imposant puisqu'elle renferme tout ce qui est typique de Mendelssohn dans sa maturité. Le piano entonne l'introduction lente (*Andante*) avec une série d'arpèges, puis il se lance dans un motif rythmique rapide auquel répondent des passages ascendants dans l'orchestre. Ce thème se développe en un *Allegro con fuoco* de la part du soliste comme de l'orchestre.

Mendelssohn devait ensuite composer encore à deux reprises des pièces de concert virtuoses et assez courtes pour piano et orchestre. *Rondo brillant* op. 29 fut terminé le 29 janvier 1834 ; sa construction est celle d'un rondo traditionnel dans lequel le thème principal revient trois fois après la présentation – et toujours au piano seulement. Les épisodes intermédiaires reposent sur des thèmes tout autres, riches en variations, et le piano joue assez souvent à l'unisson avec l'orchestre.

L'œuvre fut dédiée au pianiste et compositeur Ignaz Moscheles, un élève de Beethoven. Une lettre à Moscheles peut nous faire douter de la satisfaction de Mendelssohn face à son *Rondo brillant* : « Dans ce Rondo, j'ai été encore une fois frappé par mon manque d'idées nouvelles pour le piano. Il y a des endroits où j'hésite toujours et me tourmente et je crains que vous ne le constatiez. Autrement, je suis plutôt content du résultat et je trouve que plusieurs passages sont très agréables. »

Il reste donc *Sérénade et Allegro giocoso* op. 43, une œuvre terminée le 11 avril 1838 (un an après le second concerto pour piano op. 40), sa dernière pour piano et orchestre. Dans la sérénade introductrice, le piano solo est prédominant tandis que le rôle de l'orchestre est limité à des bribes qui dépassent rarement la longueur d'une mesure. Les nombreux arpegges colorent la musique plus qu'ils ne la développent. La sérénade en si mineur partage son armature avec l'*Allegro giocoso* suivant en ré majeur. Mendelssohn n'avait probablement pas d'autre but avec cette œuvre extravertie que de divertir et d'amuser le public.

CD 11 · Concertos pour deux pianos

En 1823 Mendelssohn commença, inspiré par le Concerto pour deux pianos en mi bémol majeur (K. 365) écrit en 1779 par Mozart pour lui-même et sa sœur Nannerl, à composer un Concerto pour deux pianos en mi majeur destiné à lui-même et à sa sœur Fanny. Le concerto fut créé à Berlin le 14 novembre de l'année suivante, avec Felix et Fanny comme solistes. C'était d'ailleurs le jour du dix-neuvième anniversaire de Fanny. On doit bien pourtant constater que Felix se cherche encore dans ce concerto. Le problème ne réside pas dans l'élément mélodique. Il remplit la forme de sonate des premier et dernier mouvements de sinuosités tonales et il crée un dialogue magistral entre les deux instruments solos – même si l'écriture pour piano affiche encore quelques faiblesses. Et les solistes dominent trop facilement l'orchestre. Or, c'était justement un facteur important du goût de

l'époque et Mendelssohn avait un faible pour l'élément virtuose. Le second mouvement *cantabile* est peut-être le mieux écrit. Tout le concerto respire la vitalité et l'élégance et les exigences techniques de la musique révèlent que les deux jeunes gens étaient des pianistes accomplis. Les nombreuses corrections et ajouts dans le manuscrit dévoilent les difficultés rencontrées par Felix au cours de la composition.

Il en est tout autre du second Concerto en la bémol majeur pour deux pianos achevé un an plus tard (le 12 novembre 1824) et créé à Stettin le 20 février 1827. Mendelssohn le composa d'un seul jet, sans devoir y apporter des ajustements après coup. On y trouve déjà beaucoup de la technique et du contenu typiques de Mendelssohn. La forme est simple et claire, la musique chante et coule sans dérangement. Mais par comparaison avec certaines des œuvres presque baroques-classiques qu'il avait écrites jusque-là, avec ce concerto, Mendelssohn entre dans une nouvelle phase. Il renferme trois mouvements, comme le concerto en mi majeur. Ici aussi ce sont les solistes qui donnent le ton et, sauf au début et à la fin des mouvements, l'orchestre garde sa place à l'arrière-plan. Mais les voix solistes se fondent si organiquement et naturellement que la passivité de l'orchestre n'influence pas l'impression générale. Le modèle n'est plus Mozart mais bien des virtuoses comme Weber, Kalkbrenner ou Moscheles. Or, la ligne mélodique en particulier, l'harmonie variée et les contrastes entre les mouvements portent le sceau de Mendelssohn. On trouve ici, surtout dans le premier mouvement, des séries de gammes et de figures plus ou moins faciles à exécuter. Le second mouvement est une forme de lied tripartite où l'idylle domine d'une manière qui fait penser aux ultérieures *Romances sans paroles*. Dans le finale, il expérimente avec des parties fuguées enchâssées dans la forme de sonate ; une rupture avec la tradition qui témoigne d'une empathie géniale.

Textes révisés © Stig Jacobsson 1995

La fondation de l'**Orchestre philharmonique de Bergen** remonte à 1765 ce qui fait de lui l'un des orchestres les plus anciens au monde. Edvard Grieg entretenait une relation étroite avec l'orchestre et en fut le directeur artistique entre 1880 et 1882. Andrew Litton qui était en 2011 le directeur musical de l'orchestre fut nommé chef principal en 2003. Le chef espagnol Juanjo Mena fut engagé à titre de chef invité principal alors que Halldis Rønning en est le chef assistant. L'orchestre a accru ses activités internationales sous la direction de Litton avec des tournées, des commandes et des projets discographiques. L'orchestre, l'un des deux orchestres nationaux de Norvège, se compose de quatre-vingt-dix-huit musiciens. Régulièrement en tournée, il s'est produit au cours des dernières années au Concertgebouw d'Amsterdam, au Royal Albert Hall (dans le cadre des Proms de 2007) de Londres, au Musikverein et au Konzerthaus de Vienne, à la Gasteig Philharmonie à Munich, au Carnegie Hall à New York ainsi qu'à la Philharmonie de Berlin. L'orchestre a réalisé de nombreux enregistrements chez BIS.

En 2003, **Andrew Litton** devint le premier Américain à être nommé chef principal de l'Orchestre Philharmonique de Bergen et cette heureuse association fut confirmée par le renouvellement de son contrat en 2005. Litton et l'Orchestre Philharmonique de Bergen participent à la création d'une nouvelle compagnie d'opéra norvégienne – Den Nye Opera – et, en 2006, jouent à sa toute première, une production de *Tosca*. La même année, Andrew Litton quitte son poste de directeur musical de l'Orchestre Symphonique de Dallas après douze saisons couronnées de succès. Il demeure également chef lauréat de l'Orchestre Symphonique de Bournemouth en Angleterre dont il fut chef principal de 1988 à 2004. Il dirige régulièrement de grands orchestres et compagnies d'opéra partout à travers le monde dans des salles comme le Deutsche Oper de Berlin et dans le cadre de festivals aussi prestigieux que celui des Proms de la BBC. Andrew Litton est égale-

ment fréquemment invité par l'Orchestre du Minnesota dont il est directeur artistique du festival d'été, le Sommerfest, depuis 2003.

Fondée en 1988 sous le nom de Nieuw Sinfonietta Amsterdam, la **Sinfonietta d'Amsterdam** présente à chaque saison une série de concerts dans les salles de concerts importantes des Pays Bas. L'ensemble se compose de vingt-deux musiciens qui se produisent sous la direction de Candida Thompson, directrice artistique et chef depuis 2003. L'orchestre s'est forgé une réputation pour l'excellence de ses exécutions et l'aspect innovateur de sa programmation et maintenu des collaborations avec des interprètes aussi importants que Håkan Hardenberger, Martin Fröst, Janine Jansen et Isabelle van Keulen. Parmi ses nombreuses tournées internationales, mentionnons des prestations au Barbican Centre de Londres, au Palais des Beaux-Arts à Bruxelles, à la Musikhalle de Hambourg et au Konserthuset de Stockholm ainsi que des concerts en Chine en compagnie du violoncelliste Pieter Wispelwey. La Sinfonietta d'Amsterdam s'est produite dans le cadre de nombreux festivals dont ceux d'Adelaide, de Schleswig-Holstein et de La Roque d'Anthéron.

Né à Moscou, **Lev Markiz** a débuté sa carrière en tant que violoniste et fut le premier violon et soliste de l'Orchestre de chambre de Moscou dès sa fondation en 1955. Il forma par la suite son propre orchestre de chambre, les Solistes de Moscou, et dirigea la plupart des orchestres symphoniques importants de l'ancienne Union Soviétique en compagnie de solistes tels Sviatoslav Richter, David Oistrakh et Emil Gilels. Lev Markiz vit en Hollande depuis 1981 où il a été chef principal de la Nieuw Sinfonietta d'Amsterdam entre 1988 et 1997. Il s'est produit en tant que chef invité dans pratiquement tous les pays d'Europe, au Canada et en Israël. Sa discographie contient de nombreux enregistrements salués chez BIS consacrés notamment à l'œuvre de son ami et ex-compatriote Alfred Schnittke.

Isabelle van Keulen a reçu ses premières leçons de violon à l'âge de six ans et a commencé ses études au Conservatoire Sweelinck à Amsterdam à l'âge de onze ans. Après avoir remporté le Concours Eurovision des jeunes musiciens en 1984, elle a été invitée à se produire en tant que soliste avec les meilleurs orchestres à travers le monde dont l'Orchestre royal du Concertgebouw, l'Orchestre philharmonique de Berlin et l'Orchestre symphonique NHK de Tokyo. Musicienne hautement versatile, elle poursuit une riche carrière internationale, se produisant en tant que chambriste, notamment avec le Trio à cordes Leopold ainsi qu'en duo avec le pianiste Ronald Brautigam, une collaboration qui dure depuis plus de vingt ans, ainsi qu'en tant que chef et soliste avec entre autres l'Orchestre de chambre de Norvège.

Ronald Brautigam a étudié à Amsterdam, à Londres ainsi qu'aux États-Unis avec Rudolf Serkin. Il se produit régulièrement en compagnie des meilleurs orchestres avec des chefs aussi prestigieux que Riccardo Chailly, Charles Dutoit, Bernard Haitink, Frans Brüggen, Philippe Herreweghe, Christopher Hogwood et Edo de Waart. Dans le domaine de la musique de chambre, il collabore avec la violoniste Isabelle van Keulen depuis plus de vingt ans. En plus de ses exécutions sur instrument moderne, Ronald Brautigam a également développé une passion pour le pianoforte et a enregistré chez BIS l'intégrale des œuvres pour piano seul de Mozart ainsi que de Haydn et, en 2012, complétait une intégrale saluée par la critique, de celle de Beethoven. Le troisième volet d'un cycle consacré aux concertos pour piano de Mozart a également été publié en 2012.

Roland Pöntinen a fait ses débuts en 1981 et s'est depuis produit en compagnie d'orchestres importants à travers le monde sous la direction de chefs tels Esa-Pekka Salonen, Rafael Frühbeck de Burgos et Ievgueni Svetlanov. Parmi les moments

forts de sa carrière mentionnons des prestations au Proms de la BBC où il exécuta les concertos de Grieg et de Ligeti. Il se spécialise dans le répertoire de l'âge d'or du piano : du dix-neuvième siècle jusqu'à la première moitié du vingtième siècle. Roland Pöntinen s'est produit dans le cadre de nombreux festivals dont ceux de Schleswig-Holstein, Maggio Musicale Fiorentino et La Roque d'Anthéron.

Depuis ses débuts à l'âge de seize ans, **Love Derwinger** a donné des récitals à travers l'Europe, les États-Unis, le Canada, le Japon, le Moyen Orient et l'Amérique du Sud. Il s'est produit en compagnie d'orchestres tels le Residentie Orchestra de La Haye, l'Orchestre Philharmonia ainsi que les orchestres scandinaves importants en compagnie de chefs tels Myung-Whun Chung et Paavo Järvi. Love Derwinger se consacre également à la musique de chambre, à la musique contemporaine ainsi qu'au répertoire vocal. Parmi ses nombreux enregistrements, mentionnons ceux consacrés aux concertos pour piano de Stenhammar, de Grieg et de Max Reger ainsi qu'à la musique de chambre et aux mélodies de Sibelius, Grieg et Poulenc.

SYMPHONY NO. 2, 'LOBGESANG'

[1]–[3] I. Sinfonia

[4] II. Chor und Sopransolo

Alles, was Odem hat, lobe den Herrn. (*Psalm 150,6*)
Lobt den Herrn mit Saitenspiel, lobt ihn mit eurem Liede.
(*Psalm 33,3*)
Und alles Fleisch lobe seinen heiligen Namen.
(*Psalm 145,21*)

Lobe den Herrn, meine Seele, und was in mir ist,
seinen heiligen Namen.
Lobe den Herrn, meine Seele, und vergiss es nicht,
was er dir Gutes getan. (*Psalm 103*)

[5] III. Rezitativ und Arie (Tenor)

Saget es, die ihr erlöst seid durch den Herrn,
die er aus der Not errettet hat,
aus schwerer Trübsal, aus Schmach und Banden,
die ihr gefangen im Dunkel waret,
alle, die er erlöst hat aus der Not.
Saget es! Danket ihm und rühmet seine Güte!
(*Psalm 107*)
Er zählet unsre Tränen in der Zeit der Not,
er tröstet die Betrübten mit seinem Wort. (*Psalm 56,7*)

[6] IV. Chor

Saget es, die ihr erlöst seid von dem Herrn
aus aller Trübsal.
Er zählet unsere Tränen in der Zeit der Not..

I. Sinfonia

II. Choir and Soprano Solo

Let everything that has breath praise the Lord!
Praise the Lord with the sound of the harp:
praise him with your songs! (*Psalm 33:3*)
And let all flesh praise his Holy Name!
(*Psalm 145:21*)
Praise the Lord, O my soul,
and all that is within me praise his Holy Name!
Praise the Lord, O my soul,
and forget not the good he has done for you! (*Psalm 103*)

III. Recitative and Aria (Tenor)

Proclaim it, you who are delivered through the Lord,
Whom he has saved from want,
From heavy affliction, from shame and bonds,
Who were held in a dark prison,
All you whom he has delivered from want.
Proclaim it! Thank him and extol his goodness!
(*Psalm 107*)
He counts our tears in the time of need,
He comforts the afflicted with his word. (*Psalm 56:7*)

IV. Chorus

Proclaim it, you who are delivered by the Lord
from all affliction,
He counts our tears in the time of need.

7 V. Sopran I & II und Chor

Ich harrete des Herrn, und er neigte sich zu mir
und hörte mein Flehn.

Wohl dem, der seine Hoffnung setzt auf den Herrn!

Wohl dem, der seine Hoffnung setzt auf ihn!

(Psalm 40,2+5)

8 VI. Arie und Rezitativ (Tenor)

Stricke des Todes hatten uns umfassen,
und Angst der Hölle hatte uns getroffen,
wir wandelten in Finsternis. *(Psalm 116,3)*

Er aber spricht: Wache auf! der du schläfst,
stehe auf von den Toten, ich will dich erleuchten!

(Epheser 5,14)

Wir riefen in der Finsternis: Hüter, ist die Nacht
bald hin?

Der Hüter aber sprach:

Wenn der Morgen schon kommt,
so wird es doch Nacht sein;

wenn ihr schon fraget, so werdet ihr doch wiederkommen
und wieder fragen: Hüter, ist die Nacht bald hin?

(Jesaja 21,11–12)

9 VII. Chor und Sopransolo

Die Nacht ist vergangen, der Tag aber herbei gekommen.

So lasst uns ablegen die Werke der Finsternis,

und anlegen die Waffen des Lichts,

und ergreifen die Waffen des Lichts. *(Römer 13,12)*

10 VIII. Choral

Nun danket alle Gott

Mit Herzen, Mund und Händen,

der sich in aller Not

Will gnädig zu uns wenden,

V. Soprano Duet and Chorus

I waited for the Lord and he inclined to me
and heard my supplication.

Blessed is he who puts his hope in the Lord!

Blessed is he who puts his hope in Him!

(Psalm 40:2+5)

VI. Aria and Recitativo (Tenor)

The bonds of death had held us
and fear of death had come upon us,
we wandered in darkness. *(Psalm 116:3)*

But he spoke: Awake, you who sleep,
arise from the dead, I will give you light.

(Ephesians 5:14)

We cried out in the darkness: Watchman, will the night
soon pass?

But the watchman said:

Though the morning comes,
yet so will come night:

if you ask, so again will you return

and ask again: Watchman, will the night soon pass?

(Isaiah 21:11–12)

VII. Choir and Soprano Solo

The night is departed, the day is come.

So let us cast off the works of darkness

and take on the armour of light,

and take up the armour of light. *(Romans 13:12)*

VIII. Chorale

Now thank we all our God,

With heart and hands and voices,

Who wondrous things hath done,

In whom his world rejoices;

Der so viel Gutes tut,
Von Kindesbeinen an
uns hielt in seiner Hut
Und allen wohlgetan.

Lob Ehr und Preis sei Gott,
Dem Vater und dem Sohne,
Und seinem heiligen Geist
Im höchsten Himmelsthron.
Lob dem dreiein'gen Gott,
Der Nacht und Dunkel schied
Von Licht und Morgenrot,
Ihm danket unser Lied.

(Martin Rinckart, 1636)

[11] IX. Duett (Tenor, Sopran)

Drum sing ich mit meinem Liede ewig dein Lob,
du treuer Gott!

Und danke dir für alles Gute,
das du an mir getan.

Und wandl' ich in der Nacht und tiefem Dunkel
und die Feinde umher stellen mir nach,
so rufe ich an den Namen des Herrn,
und er errettet mich nach seiner Güte.

(Psalm 7, 28, 31, 38, 51, 103 & 116; Jesaja 59, 9)

[12] X. Schlusschor

Ihr Völker! bringet her dem Herrn Ehre und Macht!
Ihr Könige! bringet her dem Herrn Ehre und Macht!
Der Himmel bringe her dem Herrn Ehre und Macht!
Die Erde bringe her dem Herrn Ehre und Macht!
(Psalm 96)

Alles danke dem Herrn!

Danket dem Herrn und rühmt seinen Namen
und preiset seine Herrlichkeit. *(Psalm 105, 150)*
Alles, was Odem hat, lobe den Herrn, Halleluja!
(Psalm 150)

Who from our mother's arms
Hath blessed us on our way
With countless gifts of love,
And still is ours today.

All praise and thanks to God
The Father now be given,
The Son, and Holy Ghost,
Supreme in highest heaven,
The one eternal God,
Whom earth and heaven adore;
For thus it was, is now,
And shall be evermore.

(English adaptation by Catherine Winkworth, 1858)

IX. Duet (Tenor, Soprano)

Therefore I sing with my song ever your praise,
true God!

And thank you for all the goodness
that you have wrought for me.

And I wander in the night and deep darkness,
and the enemy is about me:
so I call on the name of the Lord
and he saves me, through his goodness.

(Psalm 7, 28, 31, 38, 51, 103 & 116; Isaiah 59:9)

X. Final Chorus

You nations, bring the Lord honour and might!
You kings, bring the Lord honour and might!
Let Heaven bring the Lord honour and might!
Let the earth bring the Lord honour and might!
(Psalm 96)

Let everything give thanks to the Lord,
give thanks to the Lord and extol his Name
and praise his glory! *(Psalm 105, 150)*
Let everything that has breath praise the Lord!
(Psalm 150)

ALSO AVAILABLE

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

The Two String Quintets, Op. 18 and Op. 87

MENDELSSOHN STRING QUARTET *with* ROBERT MANN *viola*

BIS-1254 CD

'The US-based ensemble play both works with jubilant conviction and mastery of a wide range of colour, dynamics and expressive nuance, the whole sounding wonderfully spontaneous.' *The Sunday Times*

'Both quintets receive ideally passionate advocacy from the augmented Mendelssohn String Quartet who phrase and colour with spontaneous imagination, keep the scherzo textures light and luminous, and dig into the glorious adagio of the B flat.' *The Daily Telegraph*

'The Mendelssohn Quartet assisted by the redoubtable Robert Mann are extroverted interpreters. The gestures are grand, the melodies sharply etched.' *American Record Guide*

'The performances are the best yet of these remarkable scores.' *Fanfare*

'Worth consideration by anyone who does not have this superb music in their collection.' *The Strad*

Lieder ohne Worte – Volume 1

Books 1–4, Op. 19b, Op. 30, Op. 38 and Op. 53

performed by RONALD BRAUTIGAM
on a copy of a 1830 Pleyel piano

BIS-1982 SACD

INSTRUMENTARIUM

Violin Concerto in E minor: Stradivarius, 1732

Violin Concerto in D minor, Concerto for Violin & Piano: Federico Goldnagl, Vienna 1993

Concerto for Violin & Piano, Concert Pieces: Steinway D. Piano technician: Theo Verheijen

Piano Concerto in A minor: Steinway D. Piano technician: Thomas Nielsen

Piano Concertos in G minor & D minor: Fazioli. Piano technician: Gerard van Hazendonk

Concertos for Two Pianos: Steinway D. Piano technician: Hans Bos

RECORDING DATA

Symphonies; 'Ruy Blas' Overture

Recorded in February 2007 [Nos 3 & 5], August 2007 [Nos 1 & 4; 'Ruy Blas' Overture] and April 2008 [No. 2] at the Grieg Hall, Bergen, Norway

Producers: Hans Kipfer [Nos 1, 2 & 4; 'Ruy Blas' Overture]; Jens Braun [Nos 3 & 5]

Sound engineers: Andreas Ruge [Nos 1 & 4; 'Ruy Blas' Overture]; Ingo Petry [No. 2]; Thore Brinkmann [No. 3]; Marion Schwebel [No. 5]

Digital editing: Piotr Furmanczyk; Nora Brandenburg; Michaela Wiesbeck

Executive producer: Robert Suff

String Symphonies

Recorded in August 1993 [Nos 2, 3, 9 & 10]; April 1994 [No. 13]; July 1994 [Nos 1, 5, 6, 7 & 12]; May 1995 [No. 4];

July 1995 [No. 11]; October 1995 [No. 8] at the Concertgebouw, Haarlem, The Netherlands;

March 1996 [No. 8 with winds] at the Waalse Kerk, Amsterdam, Holland

Producer and sound engineer: Ingo Petry

Digital editing: Ingo Petry, Hans Kipfer, Jeffrey Ginn, Stephan Reh

Executive producer: Robert von Bahr

Concertos; Concert Pieces

Recorded in October 1995 (Violin Concerto in D minor) and July 1998 [Violin Concerto in E minor; Scherzo on Octet] at the Waalse Kerk,

Amsterdam, The Netherlands; July 1995 [Concerto for Violin & Piano]; May 1995 [Concert Pieces; Piano Concerto in A minor];

August 1994 [Piano Concertos in G minor & D minor]; September 1994 [Concertos for Two Pianos] at the Concertgebouw, Haarlem, The Netherlands

Producer and sound engineer: Ingo Petry

Digital editing: Dirk Lüdemann, Ingo Petry, Hans Kipfer, Jeffrey Ginn, Stephan Reh

Executive producer: Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Horst A. Scholz 2008–09, Dr Allan B. Ho 1998, Stig Jacobsson 1993–97

Translations: Andrew Barnett (English); Julius Wender (German); Jean-Pascal Vachon & Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover: *Landschaft mit Regenbogen*, c. 1810, by Caspar David Friedrich (1774–1840)

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-2002 CD © 1993–2009; © 2012, BIS Records AB, Åkersberga.



Felix Mendelssohn Bartholdy

Watercolour c. 1830 by James Warren Childe (1780–1862)