

MENDELSSOHN

SYMPHONY No. 4 'ITALIAN'

SYMPHONY No. 5 'REFORMATION'

ALEXIS KOSSENKO
LES AMBASSADEURS ~ LA GRANDE ÉCURIE





FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

(1809-1847)

Symphony no. 4 in A major 'Italian' op. 90, MWV N16

second version (1834)

- | | |
|--------------------------------------|-------|
| 1. I. Allegro vivace | 10'24 |
| 2. II. Andante con moto | 6'24 |
| 3. III. Menuetto (con moto grazioso) | 6'59 |
| 4. IV. Saltarello (Allegro di molto) | 6'17 |

Symphony no. 5 in D minor 'Reformation' op. 107, MWV N15

original version (1829)

- | | |
|---|-------|
| 5. I. Andante - Allegro con fuoco | 10'57 |
| 6. II. Allegro vivace | 5'18 |
| 7. IIIa. Andante | 2'57 |
| 8. IIIb. Recitativo | 1'41 |
| 9. IV. Chorale: Ein feste Burg. Andante con moto - Allegro vivace | 7'47 |

LES AMBASSADEURS ~ LA GRANDE ÉCURIE

Alexis Kossenko conductor

Peter Hanson concertmaster	Delphine Grimbert viola
Magdalena Sypniewski violin 1	Alix Gauthier
Gilone Gaubert	Laurent Muller
Ivan Iliev	Julien Praud
Stefano Rossi	Maialen Loth
Julie Friez	Françoise Rojat
Philippe Couvert	
Nicolas Mazzoleni	Tormod Dalen cello
	Elena Andreyev
Diana Lee violin 2	Vérène Westphal
Sandrine Naudy	Amaryllis Jarczyk
Hadrien Delmotte	Nicolas Verhoeven
Chloé Jullian	
Josepha Jegard	Chloé Lucas double bass
Murielle Pfister	Luc Devanne
Hélène Decoin	Lilas Reglat

Anne Parisot flute 1
Géraldine Clément flute 2

Gabriel Pidoux oboe 1
Vincent Robin oboe 2

Roberta Cristini clarinet 1
Arthur Bolorinos clarinet 2

David Douçot bassoon 1
Alejandro Perez Marin bassoon 2

Félix Roth French horn 1
Emmanuel Padieu French horn 2

Emmanuel Mure trumpet 1
Dave Hendry trumpet 2

Yvelise Girard trombone 1
Guy Duverget trombone 2
Vincent Brard trombone 3

Patrick Wibart ophicleide

David Dewaste timpani



An interview with Alexis Kossenko

A word about this new project?

This is the first in a series of recordings born of a desire to explore Mendelssohn's symphonic music. Ultimately, our aim is to go beyond the symphonic works as such, and to record all of his orchestral music. We'll probably be dead before we get there, but it's good to undertake long-term projects!

What inspired you?

First of all, an immoderate love for his music. Mendelssohn's language belongs to Romanticism by virtue of the period in which it is rooted, but the ideas of Romanticism are perhaps not as obvious in his works as they are in those of his contemporaries. The reason for this lies in his extraordinary intellectual heritage and background. The education Mendelssohn received was almost unparalleled for his time: he was exposed to the greatest teachers in every discipline, be it music, painting, literature... His outstanding personal gifts did the rest. He also

discovered the art of great composers of the past, through Zelter,¹ his teacher, who studied with Kirnberger,² himself a student of Bach... That filiation with Baroque composers explains his perfect mastery and culture as regards counterpoint and fugue.

Mendelssohn thus differed from his colleagues in his relationship to tradition. Unlike a man such as Berlioz (with whom he had much in common) he didn't break with the past. This can be seen in the large-scale structures such as the symphonies, for example, which in his case unfold in a short, dense format, but also in his expression. Some of his contemporaries reported that Mendelssohn was less inclined to rubato, more precise about the way his music was to be conducted, about the tempi, which he wanted to be lively, and strict about metre... This is also evident in the – very Mozartian – mechanics of his music.

1 Carl Friedrich Zelter (1758-1832) taught both Felix and his sister Fanny.

2 Johann Philipp Kirnberger (1721-1783).

Ultimately, he had a very distinctive personality.

Mendelssohn occupies a paradoxical position. Several of his works, such as *A Midsummer Night's Dream* and his Fourth Symphony, are extremely well known, and he is much loved by the public... but not so much by musicologists, who for a very long time refused to take an interest in him. Of course, he's coming back into favour now, but there will always be a tendency to see him as a second-rate figure among the architects of German Romanticism. I'm convinced – and this isn't a very objective judgement – that he's been made to pay for two things. Firstly, for having been privileged from his earliest childhood. Mendelssohn had everything: financial ease, artistic and intellectual fibre, talent... It's as if he had things too easy, as if he didn't suffer enough to fit in with the Romantic ideal as we see it. But his life was not so simple, and he was plagued by doubt much more than his music would suggest. Secondly, I think his Jewish origins played a part in musicologists' disregard for him at some point. And once such an image has been established, it's hard to escape from it. That latent, subterranean anti-Semitism may explain why he has been denied the recognition he deserves – for the quality and brilliance of his music, his inspiration, the joy his

works bring, and his uncommon mastery of his art – as a composer of the highest order!

These symphonies, the fourth and fifth in the catalogue, were in fact early compositions.

That's because he died early, first of all, but also because the numbering corresponds to the order of publication. These works were published posthumously. Although the Fifth Symphony, the "Reformation", is actually his second in order of composition, it's the first of his great symphonies for full orchestra – written when he was only twenty years old! Mendelssohn worked on it between 1829 and 1830. His Fourth Symphony (his third chronologically) followed soon after, between 1831 and 1833.

For a long time, I misunderstood the "Reformation": thinking it was his last symphony, I saw it as a rather inflated, heavy piece, especially because of the over-romanticised interpretations it was sometimes given. I found it tiresome. But then as soon as I realised how old Mendelssohn was when he composed it, I heard it differently. And the vibrant expression of period instruments also gave me a different image of this composition. It's a great work, ambitious, very religious, but nevertheless a young man's work in its freshness, vivacity

and finesse. I don't find it at all grandiloquent now! It uses a fuller orchestra than the other symphonies, and the additional trombones give it a solemnity that can easily create a general impression of heaviness. But we have to remember that its connection to sacred music, the way it has often been performed, and the fact that it was long associated with the idea of a Greater Germany, lent it a pomposity that was not necessarily the intention, not even in the playing traditions of orchestras of the time. What I mean is that interpretations of this work have tended to be influenced by its image – which is a pity, I think.

Could that be perhaps because it is more or less an occasional work?

It wasn't quite: it was indeed inspired by the ceremonies planned for 25 June 1830 to celebrate the tercentenary of the Augsburg Confession, which had marked the birth of Protestantism, but apparently Mendelssohn didn't finish it in time, and in the end the organisers of the event (who included his teacher Zelter) felt that choral music would be more appropriate to a church festival.

But what is most interesting here is how quickly Mendelssohn disavowed the work. The "Reformation" was his first symphony after the

death of Beethoven, and he was very anxious to avoid any comparisons with the latter; he wanted to find his own niche. The fact that the "Reformation" Symphony has a connection with vocal music, with Luther's chorale [*Ein feste Burg ist unser Gott*] quoted in the last movement, made him fear reproach for being too obviously close to Beethoven. And that also explains why, when Mendelssohn came to revise the work, he excised a whole movement between the *Andante* and the finale! That part consists of an accompanied recitative for solo flute, above the orchestra which gradually expands until the statement of the chorale in the finale. Although he revised this symphony, Mendelssohn never wanted it to be published. His great sensitivity, or susceptibility even, was probably the real cause of his abandonment of the work: his disappointment at the missed opportunity of the tercentenary, first of all, then the rebuff he received when the Munich orchestra (1830), then the Société des Concerts du Conservatoire (1832) turned it down, possibly explain, even more than his dissatisfaction with the work itself, the fact that he decided to give it up entirely.

On this recording we present the rarely performed first version. There again, Mendelssohn's case is unusual in that the

Andante con moto.

f. 2. 5

Handwritten musical score for Felix Mendelssohn's Symphony no. 4 'Italian', II. Andante con moto. The score is written on ten staves. The top staff is for the Cello and Double Bass (Cello/Bass). The second staff is for the Oboe. The third staff is for the Clarinet in A and Bassoon. The fourth staff is for the Bassoon and Contrabass. The fifth staff is for the Violin. The sixth staff is for the Viola. The seventh staff is for the Violoncello. The eighth staff is for the Double Bass. The ninth staff is for the Double Bass. The tenth staff is for the Double Bass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. A circular stamp is visible on the eighth staff.

Felix Mendelssohn Bartholdy, *Symphony no. 4 'Italian': II. Andante con moto*
(second version, 1834 · autograph manuscript)
Staatsbibliothek zu Berlin · [Mus.ms.autogr. Mendelssohn Bartholdy, F. 28

alternative versions of his symphonies are little known, for the simple reason that only very recently has there been a return to the manuscript sources. Some of the posthumous publications (produced of course without his approval)³ give us a somewhat distorted view of his symphonic works.-

After Habeneck's refusal to have the symphony performed in Paris by the Société des Concerts du Conservatoire, Mendelssohn declared that the work was "interesting not in itself, but in what it represents".

Yes, its spiritual scope extends perhaps beyond the context of the time: anti-Semitism was rife around Mendelssohn, even among members of his close circle, who were very fond of him but were caught up in the excesses of the age. He himself, although he had been baptised into the Christian faith, must have been confronted with prejudices relating to his family's Jewish background. In its explicit message, tracing the path that led to the birth of Protestantism, and in its title, the "Reformation" Symphony may be an undisguised act of faith: Mendelssohn was

affirming here his identity as a Protestant. The first and last movements relate directly to the sacred, with a pastiche of Palestrinian polyphony and the quotation of the "Dresden Amen"⁴, then of the Lutheran chorale. The two inner movements, however, don't seem to be directly related to that sphere; indeed, they depart from it: the beautiful, and all too brief, slow movement features a marvellously sensuous recitative for the violins, while the scherzo is incredibly light and cheerful. Do they refer to some episode in the Scriptures, or are they purely orchestral pieces, set between two strong religious messages? Maybe this symphony represents the question of man confronted with his faith, with the two inner movements representing the earthly, the prosaic, and the two outer movements the religious.

What are the differences between the posthumous publication and the original version, recorded here?

Apart from the presence here of the short movement – with the recitative for the flute – which Mendelssohn subsequently cut, the

3 The "Reformation" Symphony was not published until 1868, 21 years after the composer's death.

4 The "Dresden Amen", composed by Johann Gottlieb Naumann (1741-1801) for use in the Royal Chapel in Dresden, is a rising six-note figure that appears in the strings in the first movement.

differences between this version and the posthumous publication are minimal: small excisions and alterations, in keeping with Mendelssohn's usual revisions. That short movement is not only beautiful, but it also provides a link between the slow movement and the finale: without it, the latter arrives rather abruptly – which I always found incomprehensible. Everything makes sense when you realise that the finale is in fact the end of a long accompanied cadenza.

What about the Fourth Symphony, composed during his tour of Italy?

It was commissioned by the Royal Philharmonic Society of London. Mendelssohn probably sketched the work out during his stay in Italy, then completed it later. I was interested first of all in the circumstances of the work's creation and its reception. It was a great success at its premiere in London in 1833. Following the terms of his agreement, the score was deposited with the Royal Philharmonic Society when Mendelssohn left the city. On his return [to Berlin], he immediately set about revising

the piece. He probably reconstructed the movements from memory, while making significant changes, which he submitted to those close to him, in particular [his sister] Fanny, who saw no point in altering such a successful piece and expressed her disapproval.⁵ Then one thing leading to another, feeling that there was reticence towards the changes he wanted to make, realising the sheer amount of work that would be involved, and subjected to the pressure of other commitments, Mendelssohn eventually gave up and set the manuscript aside. The 1834 version was never completed. He had revised the last three movements, but despite his intentions, the first movement remained unchanged. It was never performed during his lifetime.

The version that was published posthumously,⁶ based on the Philharmonic Society's manuscript of 1833, had never been approved by the composer. Did the publishers simply choose the version that had met with public acclaim? Were they aware of the 1834 revision score? No one knows. But the Fourth Symphony provides an eloquent example of

5 See letter of c.1 August 1834, no. 50, in Marcia J. Citron (ed. and trans.) *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*, Stuyvesant NY, Pendragon Press, 1987.

6 In the *Gesamtausgabe* of 1851.

Mendelssohn's compositional process, while also giving insight into his psychology.

I don't know whether, when we think of Mendelssohn, we imagine a composer constantly in doubt, tortured to the point of refusing to allow the publication of a successful work. His music seems to flow so smoothly that we forget what a perfectionist he was, and how dissatisfied he was with his works, which he revised repeatedly. Again, Mendelssohn was singular in that respect, for, well-supported as he was and admired for his remarkable talent, he had never really learned to be self-reliant where his work was concerned. Never having had complete independence, and strongly influenced by his sister – who, we must remember, was initially the great talent of the family! – he had always felt a need for guidance and approval in the form of outside opinion. His Fourth Symphony, in that he revised it almost completely, despite disapproval and pressure from his entourage, possibly represents the moment when, at last showing self-assurance, he finally chose to go his own way. Which did not prevent him from subsequently seeking the opinion of friends and confidants – which

was only natural, after all – but it was no longer a need; he was free to make his own choices.

Brigitte François-Sappey, in her books on the composer,⁷ conveys very well the almost obsessive perfectionism which prevented Mendelssohn from completing a number of compositions.

What changes were made in the 1834 version of the “Italian” Symphony?

Whereas Mendelssohn tended, from what I have observed, to make his works more compact when he revised them, where the “Italian” Symphony is concerned, he lengthened and expanded the material by about forty bars in the finale. He reworked the themes, especially that of the *Andante*. Moreover, I find that the 1834 version has a Scottish feel about it, as if moving away from its Italian origins! Mendelssohn also altered the thematic contours of the third-movement Minuet, and changed the development section significantly. More broadly speaking, I find that he gives his symphony a more “grimacing”, less easy-going, almost haunted quality – as if the landscape has all of a sudden

7 Brigitte François-Sappey, *Félix Mendelssohn*, Fayard/Mirare, 2003, and *Félix Mendelssohn, La lumière de son temps*, Fayard, 2008.

been overshadowed by some darker, Scottish influence. This is particularly noticeable in the finale (which, despite its name, *Saltarello*, is in fact a tarantella): the frenzy of this movement – the very principle of that extremely lively Italian dance, said to cure the victims of tarantula bites – takes on here a more cruel and almost demonic dimension! It should be stressed here that the Italian-ness of this symphony is quite relative: Mendelssohn referred to it as his “Italian symphony in A”, probably because of the context of its composition. Musicologists have tried to find Italian associations and deduce some programmatic content, but to what extent those associations are well founded, I don’t know. Of course, the joy, the dancing, the *Saltarello*... are all bathed in the sunshine of Italy! But whether that goes as far as a programmatic intention is debatable. Of particular interest in this respect is the amusing anecdote related by Brigitte François-Sappey: Robert Schumann, in his review of Mendelssohn’s “Scottish” Symphony, published under the title “Symphony in A”, mistakenly believed that he had heard the “Italian” Symphony! In a very enthusiastic article, he praised the composer’s accuracy in evoking the colours of Italian folk music... but he was completely wrong. Which illustrates the relativity of the presence of a possible programme in

Mendelssohn. On the other hand, musicologists have established a proximity to Mozart’s *Magic Flute* and Beethoven’s Symphonies 5, 7 and 9. There’s probably some truth in much of all that.

How did you work with the orchestra?

Besides his lyricism and his ability to evoke a magical world and the supernatural, and to express the insubstantial, the ethereal, water, air..., it was above all Mendelssohn’s extraordinary character, which is to be felt everywhere in his music, that I wanted to bring out. His tempos are lively, his piano works are loquacious... Mendelssohn must have been a man with a very active mind, capable of thinking at a hundred miles an hour, a rich conversationalist, with a vast literary culture, and those qualities, together with his extensive travels, must have fuelled the extraordinary imagination that we see at work every time we open one of his scores. His music, more than any other, transports us between the worlds of reality and unreality.

Period instruments, which are less sonorous, less emphatic, than modern ones, but more articulate, are a real asset when it comes to rendering the reliefs, accents and articulations of these symphonies, and also for the phrasing. This last point is absolutely essential for me, since

Mendelssohn took the greatest of care over that parameter. Behind that meticulousness lies a deep understanding of the art of rhetoric, which I wanted to highlight by focusing on fine diction, particularly from the bowed instruments, and on punctuation: modern orchestras seek in their performance to unify, and to link phrases together, whereas I attach a great deal of importance to expression and to organising the discourse in such a way as to make it possible to hear a text – which I don't necessarily define – behind the notes. That is the very essence of my work on the repertoire of this period in general, and on Mendelssohn in particular. Just as when I work with singers on operas, and even on the later repertoire. I used to think, in my early days, that the fact of paying more attention to the text than to the vocal aspect was a peculiarity of opera of the Baroque and Classical periods. The more experience I gain, the more I realise that no period has ever totally neglected the text, but rather our listening habits have gradually made us neglect the text in favour of the vocal aspect. But fine pronunciation was a very strong vector of emotion, not just the icing on the cake. And even without words, Mendelssohn's music, with its extraordinary (and very moving) power of eloquence, can speak to us directly.

The work with our concertmaster Peter Hanson was also very important. Peter has spent much time studying not only the treatises of that era, but also the annotated scores of musicians such as Ferdinand David (for whom Mendelssohn composed his Violin Concerto), and the editions of that period, annotated or revised and published by musicians from whom we have a great deal to learn. In that respect, it's worth pointing out that historically informed musicology, demanding respect for the text with nothing added, may be at variance with the actual practices of the time! For indeed, in the nineteenth century, rubato and ornamentation were common practice, and musicians had much more freedom as regards articulation and choice of bow strokes. Many alternative fingerings were also proposed, and frequent use was made of harmonics – which nowadays would only be the case if the composer had clearly made the request. To a violinist of the Romantic period, however, all of that was quite normal.

Peter Hanson therefore experimented with more historical bowing gestures... with a result, in terms of sound and variety of articulation, that is very different and immensely gratifying. Listen, for example, to the first movement of the "Italian" Symphony, in which the many flights

into the upper register are played in harmonics, thus producing a much more ethereal, joyful colouring, and enhancing the magical quality of the music.

How did you decide which instruments to use for these works?

We tried, insofar as possible, to find the instruments that would have been used in Germany in the 1830s. We could have taken an easy way out by choosing the ones that were used in London for the premiere of the “Italian” Symphony in 1833. But our aesthetic choice leaned towards Germany, particularly for the winds, which were markedly different there compared to the rest of Europe. Although the London orchestra of the time was large, we opted for lighter, more voluble forces, closer to those of the Leipzig Gewandhaus,⁸ which enabled a careful balance in the proportion of winds to strings.

⁸ Mendelssohn was the orchestra’s music director (*Gewandhauskapellmeister*) from 1835 until his death in 1847.

Handwritten musical score for Felix Mendelssohn Bartholdy's *Symphony no. 4 'Italian': II. Andante con moto* (second version, 1834 · autograph manuscript). The score is written on ten staves. The top five staves are labeled 'Klarinetten', 'Oboen Contr.', 'Fag.', 'Horn', and 'Viola'. The bottom five staves are for strings. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'Cresc.', 'Cresc. Grad.', and 'Dim.'. A large section of the score is crossed out with a diagonal grid pattern.

Felix Mendelssohn Bartholdy, *Symphony no. 4 'Italian': II. Andante con moto*
(second version, 1834 · autograph manuscript)
Staatsbibliothek zu Berlin · [Mus.ms.autogr. Mendelssohn Bartholdy, F. 28



Entretien avec Alexis Kossenko

Un mot sur ce nouveau projet ?

Ce disque est le premier d'une série discographique, née d'un désir d'explorer la musique symphonique de Mendelssohn. À terme, l'objectif est d'aller au-delà des œuvres symphoniques en tant que telles, en enregistrant toute sa musique orchestrale. Nous serons probablement morts avant d'avoir fini, mais il faut toujours entreprendre de grands travaux !

Qu'est-ce qui vous a inspiré ?

D'abord un amour immodéré pour sa musique. Le langage de Mendelssohn, par l'époque dans laquelle il s'enracine, appartient au romantisme, mais la pensée romantique y est peut-être moins prégnante que chez ses contemporains. Cela en raison d'un héritage et d'un bagage intellectuels extraordinaires : l'éducation que Mendelssohn a reçue était presque sans équivalent pour l'époque, car il a été entouré par les plus grands maîtres, et ce dans toutes les disciplines, qu'il s'agisse de musique, de peinture, de littérature... Ses dons exceptionnels ont fait le reste. Il a également appris l'art des maîtres du passé grâce à Zelter, son professeur, élève de Kirnberger,

lui-même élève de Bach... Cette filiation avec les baroques explique sa parfaite maîtrise et sa culture en matière de contrepoint et de fugue. Mendelssohn se distingue ainsi de ses collègues par son rapport à la tradition. Contrairement à un Berlioz (avec lequel il partage par ailleurs de nombreux points communs), il ne rompt pas avec le passé. Cela s'observe dans les structures à grande échelle comme les symphonies, par exemple, qui se déploient chez lui sur un format court et dense, mais aussi dans son expression. Du témoignage de certains de ses contemporains, Mendelssohn était moins porté sur le rubato, plus précis sur la manière dont on devait diriger sa musique, sur les tempi qu'il voulait vifs, strict sur la mesure... On le voit aussi dans la mécanique, très mozartienne, de sa musique.

C'était une personnalité à part, finalement.

La figure de Mendelssohn se trouve dans une situation paradoxale. Plusieurs de ses œuvres, comme *Le Songe d'une nuit d'été* ou la *Symphonie n° 4* sont extrêmement connues et il est très aimé... du public, mais pas tellement

de la musicologie, qui l'a boudé pendant très longtemps. Évidemment, il revient en grâce, mais il tiendra toujours une place de second rang parmi les artisans du romantisme allemand. Je suis persuadé – ça n'est pas un jugement très objectif – qu'on lui a fait payer deux choses. D'abord d'avoir été bercé par les fées dès sa plus tendre enfance. Mendelssohn avait tout : une aisance financière, une fibre artistique et intellectuelle, du talent... On a l'impression qu'il n'a pas assez souffert, qu'il n'est pas assez damné pour correspondre à l'idéal romantique tel qu'on se le représente. Sa vie n'a pourtant pas été si simple et il a été bien plus en proie au doute que sa musique pourrait le laisser croire. D'autre part, je pense que ses origines juives ont joué un rôle dans la mésestime de la musicologie à son égard à un moment donné. Et une fois l'image établie, il est difficile de s'en dépêtrer. Cet antisémitisme souterrain, latent, explique peut-être qu'on ait refusé de lui reconnaître la place qui, par la qualité et le génie de sa musique comme de son inspiration, la joie qu'elles procurent et sa maîtrise peu commune de son outil, était la sienne. Celle d'un maître de tout premier plan !

Ces symphonies, les quatrième et cinquième au catalogue, sont d'ailleurs des œuvres de relative jeunesse.

D'abord parce qu'il est mort jeune, mais aussi parce que la numérotation correspond à l'édition. Or ces œuvres ont été publiées à titre posthume. Si la *Symphonie n° 5* est la deuxième dans l'ordre de composition, c'est la première de ses grandes symphonies – et l'œuvre d'un compositeur de vingt ans ! Mendelssohn y travaille entre 1829 et 1830. La *Symphonie n° 4* (troisième donc dans l'ordre chronologique) suivra peu après, entre 1831 et 1833.

La *Réformation* est une œuvre que j'ai longtemps mal comprise car, pensant qu'il s'agissait de sa dernière symphonie, je la voyais comme une pièce un peu boursouflée, lourde, notamment en raison des interprétations très romantisées qu'on entendait parfois. Elle me fatiguait. À partir du moment où j'ai pris conscience de l'âge que Mendelssohn avait lorsqu'il l'a composée, je l'ai entendue autrement. Et la vivacité d'expression des instruments anciens m'a également proposé une autre image de cette composition, qui est une grande œuvre, ambitieuse, très religieuse, mais qui conserve pourtant la finesse, la vivacité et la fraîcheur d'un jeune homme. Et je ne la trouve plus grandiloquente du tout ! Elle est plus

massive que les autres dans son orchestration, et les trombones ajoutés lui donnent une solennité qui peut aisément alourdir l'ensemble. Il faut toutefois penser que son lien à la musique sacrée, la tradition d'interprétation et le fait qu'elle a longtemps été portée par l'idée de la grande Allemagne lui ont donné un tour pompeux qui n'était pas nécessairement originel, pas même dans les traditions de jeu des orchestres de l'époque. Ce que je pointe ici, c'est la notion que l'image a en partie façonné l'interprétation – à tort, selon moi.

Peut-être est-ce lié au fait qu'il s'agit plus ou moins d'une œuvre de circonstance ?

Pas tout à fait : elle a été inspirée, en effet, par le tricentenaire de la Confession d'Augsbourg, qui acta la naissance du protestantisme et dont les célébrations étaient prévues pour le 25 juin 1830. Cependant, il semblerait que Mendelssohn ne l'ait pas achevée à temps, et que les organisateurs du festival des célébrations – dont Zelter, son maître, faisait partie – aient estimé que la musique chorale siérait mieux à la circonstance.

Mais le plus intéressant ici, c'est de voir à quelle vitesse Mendelssohn a renié cette œuvre. En effet, la *Réformation* est la première

symphonie qu'il composait depuis la mort de Beethoven, et Mendelssohn était très inquiet à l'idée de marcher dans les pas de son aîné et de parvenir à trouver sa place. La relation de la *Réformation* à la musique vocale, avec ce choral de Luther que cite le dernier mouvement¹, lui faisait craindre le reproche d'une proximité trop évidente avec Beethoven. Et c'est aussi la raison pour laquelle Mendelssohn, en remaniant l'œuvre, a biffé l'intégralité d'un mouvement intermédiaire entre le mouvement lent et le finale ! Cette partie consiste en un récitatif accompagné pour flûte solo, par-dessus l'orchestre qui s'élargit peu à peu pour mener à l'énoncé du choral du finale. Bien qu'il l'ait retravaillée, Mendelssohn ne voudra jamais faire publier cette symphonie. Cet abandon est probablement lié à sa grande sensibilité, voire susceptibilité : l'occasion manquée du tricentenaire d'abord, puis les renoncements successifs de l'orchestre de Munich (1830) et de la Société des Concerts du Conservatoire (1832) à donner l'œuvre pourraient, plus encore que son insatisfaction vis-à-vis de l'œuvre en elle-même, expliquer sa volonté d'oublier cette symphonie.

Nous nous attachons ici à enregistrer cette première version, qui a été rarement donnée. Là

1 Il s'agit du choral *Ein' feste Burg ist unser Gott*, l'un des plus célèbres de Luther.

aussi le cas de Mendelssohn est particulier car on connaît peu les versions alternatives de ses symphonies, pour la bonne et simple raison qu'on n'est retourné à la source des manuscrits que très récemment. Certaines publications, ayant eu lieu après sa mort et sans son approbation, faussent quelque peu l'approche qu'on peut avoir de son œuvre symphonique.

Mendelssohn, après le refus d'Habeneck de la faire jouer par la Société des Concerts du Conservatoire, déclara qu'elle était « intéressante non pas en soi, mais en ce qu'elle représente ».

En effet, sa portée spirituelle dépasse peut-être le contexte : l'antisémitisme sévissait autour de Mendelssohn, même chez des membres de son entourage proche qui l'aimaient beaucoup et n'étaient que le produit de leur époque. Lui-même, bien que converti, a forcément été confronté aux a priori liés aux origines juives de sa famille. Par le message explicite de cette symphonie, qui retrace le cheminement ayant mené à la naissance du protestantisme, et par son titre, la *Réformation* constitue peut-être un acte de foi revendiqué aux yeux de tous :

Mendelssohn s'affirme ici véritablement comme un citoyen protestant. Le premier et le dernier mouvements relèvent directement du sacré, avec un pastiche de polyphonie palestrinienne et la citation de l'Amen de Dresde² puis du choral luthérien. En revanche, les deux mouvements intermédiaires ne semblent pas directement s'y rattacher, et s'en éloignent même : le mouvement lent, aussi sublime que bref (tristement bref !), déploie un récitatif d'une sublime sensualité pour les violons, tandis que le scherzo est d'une légèreté et d'une gaieté incroyables. Cela fait-il référence à un épisode des Écritures, ou bien s'agit-il de quelque chose qui s'en échappe, de purement orchestral, inséré entre deux grands messages religieux ? Peut-être cette symphonie décrit-elle la part de l'humain confronté à sa foi, dans sa part très terrestre et prosaïque.

Quelles sont les différences entre la version publiée posthume et la version initiale, que vous enregistrez ici ?

En dehors du récitatif pour flûte, les différences avec la version que nous connaissons sont minimales : des petites coupes, de l'ordre des révisions habituelles de Mendelssohn.

2 L'Amen de Dresde, destiné à la Chapelle royale de Dresde, est composé par Johann Gottlieb Naumann. Constitué d'un motif ascendant de six notes, il apparaît ici dans le premier mouvement, aux cordes.

L'élément essentiel reste ce court mouvement intermédiaire, et il est extrêmement dommage qu'il soit coupé : il est non seulement beau en lui-même, mais il fait également le lien avec la suite, qui arrive un peu abruptement autrement et m'a toujours paru un peu incompréhensible. Tout prend son sens lorsqu'on saisit qu'il s'agit de la fin d'une grande cadence accompagnée.

Qu'en est-il de la *Symphonie n° 4*, composée pendant son voyage en Italie ?

Elle est le fruit d'une commande de la Royal Philharmonic Society de Londres. Mendelssohn en a probablement esquissé les contours pendant son séjour italien, pour la compléter plus tard. Ce sont d'abord les circonstances de création et d'accueil de l'œuvre qui m'ont intéressé. Sa première à Londres, en 1833, est un grand succès. Mendelssohn laisse la partition à la Royal Philharmonic Society en quittant la ville, conformément aux termes de son contrat. Aussitôt rentré, il retravaille sa symphonie. Il reconstitue probablement, de tête, les mouvements, et les changements sont significatifs : il les soumet à ses proches et notamment à Fanny, qui les désapprouve, ne voyant pas l'intérêt de modifier une œuvre d'une telle qualité. De fil en aiguille, sentant les réticences aux changements, le poids du travail

à accomplir, et pris par d'autres engagements, Mendelssohn laisse le manuscrit de côté. Cette version remaniée, datée de 1834, ne sera jamais achevée et le premier mouvement, qu'il pensait également réviser, est demeuré inchangé, contrairement aux trois autres. Elle ne sera jamais donnée de son vivant par ailleurs.

Le paradoxe réside en ce que la version publiée, tirée du manuscrit de la Société philharmonique, n'a jamais été approuvée par le compositeur. Est-ce par ignorance de la source révisée, ou bien car il s'agissait de la version qui plaisait le plus ? Nul ne le sait. Mais cette quatrième symphonie constitue une illustration éloquente du processus compositionnel de Mendelssohn, tout autant que de sa psychologie.

Je ne sais pas si, quand on pense à Mendelssohn, on imagine un compositeur constamment en proie au doute, torturé au point de refuser qu'une œuvre ayant connu le succès soit publiée. Sa musique semble tant couler de source qu'on oublie à quel point il était perfectionniste et insatisfait de ses œuvres, qu'il remettait cent fois sur le métier. C'est une autre manifestation de sa singularité, car Mendelssohn, entouré comme il l'était et admiré pour son génie unique, ne s'est jamais développé seul : n'ayant jamais eu une totale indépendance, extrêmement influencé par sa sœur – au départ

le grand talent de la famille, il faut le rappeler ! –, il avait besoin d'un regard extérieur pouvant le guider ou l'approuver. La *Symphonie n° 4* et sa révision quasi complète correspondent peut-être au moment où il trouve finalement sa voie, sa certitude à travers l'incertitude, en refusant de céder à la pression de son entourage... Ce qui ne l'empêche pas de demander l'avis des autres, pour mieux s'en détourner : c'est très humain ! Dans ses ouvrages, Brigitte François-Sappey met très bien au jour ce perfectionnisme quasi maladif, qui empêcha Mendelssohn de mener à bien un certain nombre de compositions³.

En quoi consistent les changements de la version 1834 de l'*Italienne* ?

Alors que Mendelssohn tend plutôt à ramasser ses œuvres lors de ses révisions, de ce que j'ai pu observer, il y allonge et développe le matériau d'une quarantaine de mesures dans le seul finale. Il retravaille les thèmes, et notamment celui de l'Andante. Je trouve d'ailleurs un côté très écossais à cette version 1834, comme si cette *Italienne* s'éloignait de ses origines ! Mendelssohn retouche également les contours thématiques du Menuet, et modifie considérablement son développement. Plus

généralement, je trouve qu'il donne à sa symphonie un tour plus grimaçant, moins facile, presque hanté – comme si, tout à coup, le petit peuple écossais des lochs assombrissait les paysages... Cela s'entend particulièrement dans le finale (qui, malgré son titre, est une tarentelle et pas une saltarelle) : la folie de ce mouvement, principe même de cette danse italienne très vive, censée guérir les personnes mordues par la tarentule, gagne ici une dimension plus cruelle, presque démoniaque ! Il faut souligner ici que la part d'italianité dans cette symphonie est toute relative : Mendelssohn en parlait comme « sa symphonie italienne en *la* », probablement en raison de son contexte de composition. Les musicologues ont essayé de trouver des liens et de déduire un programme, mais j'ignore à quel point ces liens sont fondés. Bien sûr, la joie, le sentiment dansant, le *saltarello*... sont imprégnés du soleil d'Italie ! Mais on peut se demander si cela va jusqu'à une intention programmatique. À cet égard, l'anecdote que Brigitte François-Sappey relate dans son ouvrage est particulièrement éloquent : Schumann lui-même, en commentant la publication de l'*Écossaise*, éditée sous le titre de « Symphonie en *la* », la confond avec

3 Voir Brigitte François-Sappey, *Félix Mendelssohn*, Fayard/Mirare, 2003, et *Félix Mendelssohn*, La lumière de son temps, Fayard, 2008

l'Italienne ! Il en brosse un tableau flatteur, en loue les couleurs populaires authentiquement italiennes... et se fourvoie complètement. Cela illustre bien la relativité de la présence d'un éventuel programme chez Mendelssohn. Pour sa part, la musicologie a établi une proximité avec *Die Zauberflöte* et les *Symphonies n^{os} 5, 7 et 9* de Beethoven. La vérité s'enracine probablement un peu partout.

Comment avez-vous fait travailler l'orchestre ?

Outre le lyrisme de Mendelssohn et son habileté à peindre le merveilleux, à exprimer le liquide, l'aérien ou le surnaturel, c'est le caractère extraordinaire du personnage, qui s'impose partout dans sa musique, que je souhaitais avant tout mettre en avant. Ses tempi sont vifs, toute son œuvre pour piano bavarde... On devine que Mendelssohn pensait à cent à l'heure, qu'il devait avoir une conversation riche et une grande vivacité d'esprit, ainsi qu'une culture littéraire colossale. Additionnée à ses nombreux voyages, elle devait alimenter une imagination formidable, qui se révèle à nous chaque fois qu'on ouvre l'une de ses partitions. Plus qu'aucune autre, sa musique transporte entre le réel et l'irréel.

Les instruments d'époque, qui chantent et ronflent moins que les instruments modernes, mais parlent davantage, constituent un véritable

atout pour rendre les reliefs, les accents, l'articulation de ces symphonies, et travailler le phrasé. Ce dernier point est absolument essentiel pour moi, car Mendelssohn soigne énormément ce paramètre. Derrière cette minutie se dessine une profonde compréhension de l'art de la rhétorique, que j'ai souhaité souligner grâce au travail sur une belle diction, notamment aux archets, et sur la ponctuation : au contraire du jeu des orchestres modernes, qui cherche à soutenir et à lier les phrases les unes aux autres, j'accorde beaucoup d'importance à l'expression et à l'organisation du discours afin de faire entendre un texte – que je ne définis pas nécessairement – derrière les notes. C'est l'essence même de mon travail sur le répertoire de cette époque en général, et sur Mendelssohn en particulier. Au même titre que lorsque je travaille avec les chanteurs les opéras, et même dans le répertoire plus tardif. J'avais coutume de penser, à mes débuts, que le supplément d'attention portée au texte par rapport à la vocalité était une singularité de l'opéra baroque et classique. Plus mon expérience grandit, plus je m'aperçois qu'aucune époque n'a totalement négligé le texte : ce sont davantage nos habitudes d'écoute qui nous ont fait négliger le texte petit à petit, à la faveur de la vocalité. Or, la belle prononciation était un vecteur très fort d'émotion, et pas seulement

la cerise du gâteau. Et même sans paroles, la musique de Mendelssohn parvient à nous parler directement, grâce à son extraordinaire pouvoir d'éloquence, qui touche au cœur.

Le travail avec notre violon solo Peter Hanson a également été très important : Peter a beaucoup fréquenté les traités mais aussi les partitions annotées des musiciens de l'époque, comme Ferdinand David (pour qui Mendelssohn avait composé son concerto), et des éditions de cette période, annotées ou révisées et publiées par des musiciens dont on a beaucoup à apprendre. À cet égard, il faut souligner le conflit qui peut exister entre la musicologie historiquement informée, qui stipule qu'il faut absolument respecter le texte et ne rien ajouter... et la pratique de l'époque ! Car, au XIX^e siècle, on pratique le rubato, l'ornementation, et les musiciens avaient bien davantage de libertés dans l'articulation ou le choix des coups d'archets. On proposait également beaucoup de doigtés alternatifs, et un recours fréquent aux harmoniques... chose qu'on ne ferait aujourd'hui que sur l'indication expresse du compositeur. Pourtant, cela faisait partie intégrante du bagage normal d'un violoniste à la période romantique.

Peter Hanson a donc expérimenté avec des coups d'archet plus historiques... Le résultat, tant dans la matière sonore que la variété d'articulation, est très différent et extrêmement réjouissant. Cela s'entend par exemple dans le premier mouvement de *l'Italienne*, où les nombreuses envolées des cordes vers l'aigu sont jouées en harmoniques, offrant ainsi une couleur beaucoup plus éthérée, plus joyeuse... et qui renforce le côté féérique.

Comment avez-vous fait vos choix au niveau de l'instrumentarium ?

Dans la mesure du possible, nous avons essayé de retrouver l'instrumentarium typique de l'Allemagne des années 1830. Nous aurions pu être plus sourcilleux et reprendre celui du Londres de 1833, où *l'Italienne* a été créée. Mais notre choix esthétique s'est tourné vers l'Allemagne, notamment pour les vents, pour lesquels les différences avec le reste de l'Europe sont marquées. Si l'effectif londonien de l'époque était conséquent, nous avons opté pour des forces plus légères et volubiles, plus proches de celles du Gewandhaus de Leipzig⁴, ce qui permet un équilibre soigné entre les vents et les cordes.

4 Mendelssohn dirigea l'orchestre de 1835 à sa mort, en 1847.



The serpent in the music of Mendelssohn

Patrick Wibart

In the fourth movement of Mendelssohn's "Reformation" Symphony, in the woodwinds, bass part, there is a line marked "Contrafagotto e Serpente". The observer will come to the conclusion that this part is played simultaneously by two instruments, a contrabassoon (also known as a double bassoon) and a serpent. The use of the contrabassoon, however, implies that the music is heard an octave lower than it is written (in 16-foot pitch – an expression borrowed from pipe-organ terminology). But if we compare this bass part with that of other contemporary works by Mendelssohn, such as *A Midsummer Night's Dream*, published in 1832, or the *Nocturno* for winds of 1826, we find respectively the terms "Ofikleide" and "Englische Basshorn". These instruments were more or less modernised derivatives of the traditional serpent, also known as the "Fagott-Serpent" in Germany (see the orchestral works written in Leipzig by Friedrich Schneider). All these instruments, like the bassoon or the cello, sound the pitch that is being read on the page (8-foot pitch), whereas the contrabassoon, like the double bass, when

playing the same notes, sound an octave lower.

After 1836 Mendelssohn consistently used the term "Ofikleide" for those parts, thus ensuring that the notes sounded as they were written, rather than an octave lower. It may be argued that the somewhat surprising nomenclature found in the "Reformation" Symphony, written between 1828 and 1830, reflects that period of transition during which rapid progress was being made in instrument making and the names of instruments had not yet been standardised. On this recording that bass part is played at normal (8-foot) pitch, as written by Mendelssohn, thus respecting the balance that is found in his wind orchestration in general.

Du serpent chez Mendelssohn

Patrick Wibart

Si l'on étudie la nomenclature proposée par Mendelssohn dans le quatrième mouvement de sa « cinquième » symphonie, on remarque, à la basse de la petite harmonie, une ligne de « *Contrafagotto e Serpente* ». L'observateur conclura qu'il s'agit ici d'une partie jouée simultanément par deux instruments, un contrebasson et un serpent. L'emploi du contrebasson implique cependant que cette partie sonne une octave plus grave qu'écrite – on parle ici de jouer « en seize pieds » en référence au pédalier d'orgue employé pour jouer sur les jeux graves. Or, si l'on compare cette partie de basse d'harmonie à d'autres œuvres contemporaines comme *Le Songe d'une nuit d'été*, paru en 1832 ou le *Nocturne* pour instruments à vent de 1826, on constate qu'y apparaissent respectivement les termes « *Ofikleide* » et « *Englische Basshorn* ». Ils désignent des dérivés plus ou moins modernisés du serpent traditionnel, aussi appelé « *Fagott-Serpent* » en Allemagne (comme en témoignent les orchestrations du compositeur Friedrich Schneider, réalisées à

Leipzig). Tous ces instruments ont en commun de sonner à l'octave écrite, comme le basson ou le violoncelle (on parle ici de « huit pieds »), et non l'octave inférieure comme le contrebasson ou la contrebasse.

Après 1836, Mendelssohn emploiera exclusivement le terme « *Ofikleide* » pour désigner ces parties, excluant ainsi la possibilité de les faire entendre à l'octave inférieure. On peut alors défendre l'hypothèse que l'étonnante nomenclature de cette cinquième symphonie, écrite entre 1828 et 1830, reflète cette période de transition et d'évolution frénétique dans la facture instrumentale, durant laquelle les noms des instruments n'étaient pas encore standardisés. Cet enregistrement propose de restituer cette partie dans la hauteur réelle sans doublure à l'octave, telle qu'écrite par Mendelssohn – faisant ainsi entendre l'équilibre de l'orchestration des vents dans la logique et la perspective de l'entièreté de l'œuvre de Mendelssohn.

Memories... and a tribute

I had many opportunities to play the music of Mendelssohn when I was very young, whether the symphonies, the concertos or the famous *Midsummer Night's Dream*. This music had always appealed to me, but the real shock didn't come till later. In 2004 Emmanuel Krivine asked me to join the newly created Chambre Philharmonique as principal flute. Mendelssohn was on the menu for the first concerts, and also for the first recording. There – maybe because of the use of period instruments, which I really felt were right for that music, but even more because of the conductor's vision of it – I found myself thunderstruck, amazed, electrified, while of course also being transported by the sheer grace of Mendelssohn's music. It was then that I conceived a love that has never wavered, but on the contrary has intensified with each new encounter with the composer.

The Chambre Philharmonique performed the "Italian" and "Reformation" symphonies for that first recording. Emmanuel Krivine's uncompromising reading, at once analytical and generous, and so wonderfully lively, mischievous and witty, came as a revelation. Clearing away

the fog of tradition, it enabled me all of a sudden to see clearly.

If today, as conductor of Les Ambassadors ~ La Grande Écurie, I begin this Mendelssohn cycle with the Fourth and Fifth symphonies, it is purely a coincidence: I had long felt a desire to explore the forgotten versions of these two works, and that seemed to me to be an ideal way to begin this series. Our new recording is nevertheless intended as a discreet tribute to the one made eighteen years ago (which still has a special place in my heart) with the Chambre Philharmonique, of which it is in a way the complement.

Dear Emmanuel, thank you! Allow me to dedicate this recording to you, in all modestly, and with gratitude.

Alexis Kossenko

Souvenirs, hommage.

Très jeune, j'ai eu de nombreuses occasions de jouer la musique de Mendelssohn, qu'il s'agisse des symphonies, de concertos ou du célèbre *Songe d'une nuit d'été*. Si cette musique m'a toujours séduit, le véritable choc ne se produisit que plus tard. En 2004, Emmanuel Krivine me proposait d'être flûte solo de la Chambre Philharmonique toute nouvellement créée. Mendelssohn était au menu des tout premiers concerts, mais aussi du premier enregistrement. Là, grâce peut-être à l'usage des instruments anciens dont je ressentais véritablement l'adéquation avec cette musique, mais plus encore par la vision qu'en proposait le chef, je fus comme électrisé, traversé par la foudre, survolté et évidemment transporté par la grâce mendelssohnienne. J'en conçus alors un amour dont la flamme ne vacilla à aucun instant, mais alla au contraire en s'intensifiant à chaque nouvelle rencontre avec le compositeur. Le premier disque de la Chambre Philharmonique était consacré... aux symphonies *Italienne* et *Réformation*. La lecture d'Emmanuel Krivine, sans compromission, à la fois analytique et généreuse, et si merveilleusement vive,

malicieuse, spirituelle, fut le déclic... et sans doute aussi le coup de chiffon sur mes lunettes musicales, nettoyant la buée de la tradition : depuis le pupitre de flûte solo, j'eus aussitôt le sentiment d'y voir clair.

Si aujourd'hui, en tant que chef, j'entame le cycle Mendelssohn des Ambassadeurs ~ La Grande Écurie par les mêmes 4^e et 5^e symphonies, c'est en vérité le fruit du hasard ; j'étais depuis longtemps animé par la perspective d'explorer les versions oubliées de ces symphonies, qui me paraissaient idéales pour ouvrir le cycle. Notre nouvel enregistrement se veut un hommage discret au disque réalisé il y a dix-huit ans (et que je porte encore dans mon cœur) au sein de la Chambre Philharmonique, dont il constitue en quelque sorte le complément.

Cher Emmanuel, soyez-en remercié, et permettez-moi donc de vous dédier cet enregistrement, bien modestement et avec reconnaissance.

Alexis Kossenko



Enregistré par Little Tribeca du 7 au 9 mai 2022 à la Maison de l'Orchestre de l'ONDIF, Alfortville, France

Direction artistique : Nicolas Bartholomé

Prise de son : Hugo Scremin, Aurélien Bourgois

Montage, mixage et mastering : Hugo Scremin

Enregistré en 24 bits/96kHz

En partenariat avec l'Atelier Lyrique de Tourcoing

Régisseur : Jérôme Paoletti

Chargée de production : Manon Pidoux

Déléguée générale : Louise Courant

English translations by Mary Pardoe

Photos © le philtre (packaging), Aurélie Remy (pochette)

Couverture : Ivan Aivazovsky, *La baie de Naples et l'île d'Ischia*, 1841, huile sur toile

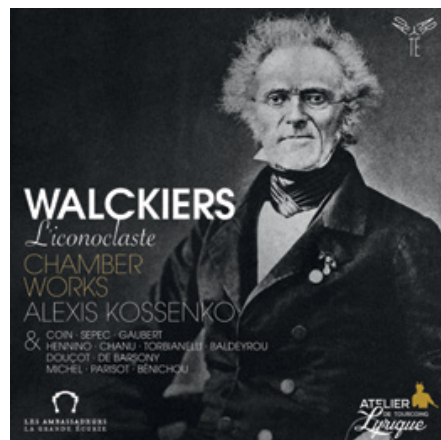
[LC] 83780

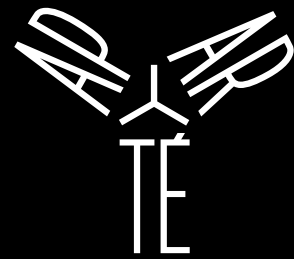
AP315 Little Tribeca © 2023 Little Tribeca · La Grande Écurie et La Chambre du Roy

© 2023 Little Tribeca · 1 rue Paul Bert, 93500 Pantin

apartemusic.com lesambassadeursgrandeecurie.com

also available





apartemusic.com