

London Symphony Orchestra

MENDEL SSOHN

Symphonies
Nos 1–5
Overtures
A Midsummer
Night's Dream

Sir John Eliot Gardiner



Felix Mendelssohn (1809–1847)

Symphony No 1 in C minor, Op 11 (1824 & 1829)

Symphony No 2 in B-flat major, 'Lobgesang', Op 52 (1840) *

Symphony No 3 in A minor, 'Scottish', Op 56 (1829–42)

Symphony No 4 in A major, 'Italian', Op 90 (1830–33)

Symphony No 5 in D major, 'Reformation', Op 107 (1829–32)

Overture to 'A Midsummer Night's Dream', Op 21 (1826)

A Midsummer Night's Dream, Incidental Music, Op 61 (1842) ‡

Overture: The Hebrides, Op 26 (1830–32)

Overture: Calm Sea and Prosperous Voyage, Op 27 (1828)

Overture: Ruy Blas, Op 95 (1839)

Sir John Eliot Gardiner conductor

London Symphony Orchestra

* **Lucy Crowe** soprano **Jurgita Adamonytė** mezzo-soprano **Michael Spyres** tenor

‡ **Ceri-lyn Cissone, Alexander Knox, Frankie Wakefield** actors & narrators

* ‡ **Monteverdi Choir**

Works previously released on:

LS00765 Mendelssohn Symphony No 3, Overture: The Hebrides & Schumann Piano Concerto

LS00769 Mendelssohn Symphonies Nos 1 & 4

LS00775 Mendelssohn Symphony No 5, Overtures: Ruy Blas & Calm Sea and Prosperous Voyage

LS00795 Mendelssohn A Midsummer Night's Dream (Overture & Incidental Music)

LS00803 Mendelssohn Symphony No 2

© 2018 London Symphony Orchestra Ltd, London, UK

© 2018 London Symphony Orchestra Ltd, London, UK

Volume 1

Symphony No 1 in C minor, Op 11 (1824 & 1829)

1	I. Allegro di molto	10'14"
2	II. Andante	6'32"
3	III. Scherzo. Sempre pianissimo e leggero (1829 London version)	4'03"
4	III. Menuetto. Allegro molto (1824 Original version)	6'17"
5	IV. Allegro con fuoco	8'06"

Symphony No 2 in B-flat major, 'Lobgesang', Op 52 (1840)

6	I. Sinfonia - Maestoso con moto	11'46"
7	Sinfonia - Allegretto un poco agitato	6'07"
8	Sinfonia - Adagio religioso	6'26"
9	II. Allegro moderato maestoso "Alles, was Odem hat, lobe den Herrn"	4'09"
10	Molto più moderato ma con fuoco "Lobe den Herrn, meine Seele"	2'44"
11	III. Recitativo "Saget es, die ihr erlöst seid durch den Herrn"	0'52"
12	Allegro moderato "Er zählet unsre Tränen"	2'17"
13	IV. Chor. A tempo moderato "Sagt es, die ihr erlöst seid"	1'47"
14	V. Andante "Ich harrete des Herrn"	5'27"
15	VI. Allegro un poco agitato "Stricke des Todes hatten uns umfängen"	4'04"
16	VII. Allegro maestoso e molto vivace "Die Nacht ist vergangen"	4'17"
17	VIII. Choral. Andante con moto "Nun danket alle Gott"	1'33"
18	Un poco più animato "Lob, Ehr und Preis sei Gott"	2'55"
19	IX. Andante sostenuto assai "Drum sing' ich mit meinem Liede ewig dein Lob"	4'17"
20	X. Schlusschor. Allegro non troppo "Ihr Völker! bringet her dem Herrn"	5'22"

Volume 1 (continued)

21	Overture: Ruy Blas, Op 95 (1839)	7'14"
----	----------------------------------	-------

Symphony No 3 in A minor, 'Scottish', Op 56 (1829–42)

22	I. Andante con moto - Allegro un poco agitato	15'01"
23	II. Vivace non troppo	4'11"
24	III. Adagio	8'56"
25	IV. Allegro vivacissimo - Allegro maestoso assai	9'43"

Total 144'17"

Recorded live on 16 February 2016 (Symphony No 1), 16 & 20 October 2016 (Symphony No 2), 23 March 2014 (Overture: Ruy Blas), and on 21 January 2014 (Symphony No 3) in DSD at the Barbican, London.

Nicholas Parker producer & editor

Classic Sound Ltd recording, editing and mastering facilities

Jonathan Stokes & Neil Hutchinson for **Classic Sound Ltd** engineering, editing, mixing & mastering

Volume 2

Symphony No 4 in A major, 'Italian', Op 90 (1830–33)

- | | | |
|----------|----------------------------------|--------|
| 1 | I. Allegro vivace | 10'09" |
| 2 | II. Andante con moto | 5'42" |
| 3 | III. Menuetto. Con moto moderato | 5'47" |
| 4 | IV. Finale (Saltarello). Presto | 5'18" |

- | | | |
|----------|---|--------|
| 5 | Overture: Calm Sea and Prosperous Voyage, Op 27 (1828) | 11'47" |
|----------|---|--------|

Symphony No 5 in D major, 'Reformation', Op 107 (1829–32)

- | | | |
|----------|--|--------|
| 6 | I. Andante - Allegro con fuoco | 11'00" |
| 7 | II. Allegro vivace | 4'46" |
| 8 | III. Andante | 3'36" |
| 9 | IV. Choral "Ein' feste Burg ist unser Gott" (Andante con moto - Allegro vivace - Allegro maestoso) | 8'43" |

- | | | |
|-----------|---|-------|
| 10 | Overture: The Hebrides, 'Fingal's Cave', Op 26 (1830–32) | 9'57" |
|-----------|---|-------|

Overture to 'A Midsummer Night's Dream', Op 21 (1826)

- | | | |
|-----------|------------------|-------|
| 11 | Allegro di molto | 6'20" |
| 12 | Tempo primo | 5'50" |

Volume 2 (continued)

A Midsummer Night's Dream, Incidental Music, Op 61 (1842)

13	Prologue (Narration) - "Ay Me! For Aught That I Could Ever Read"	1'03"
14	No 1, Scherzo	4'19"
15	No 2, L'istesso tempo	3'32"
16	No 2a, Allegro vivace	2'12"
17	No 3, Lied mit Chor	4'40"
18	No 4, Andante	1'42"
19	No 5, Allegro appassionato	4'19"
20	No 7, Nocturne. Con moto tranquillo	6'12"
21	No 8, Andante	3'19"
22	No 9, Hochzeitmarsch ("Wedding March") & No 12, Allegro vivace come primo	5'13"
23	Finale. Allegro di molto	6'27"

Total 132'01"

Recorded live on 23 March 2014 (Symphony No 4), 2 October 2014 (Overture: Calm Sea & Symphony No 5), 21 January 2014 (Overture: The Hebrides), and on 16 February 2016 (A Midsummer Night's Dream) in DSD at the Barbican, London.

Nicholas Parker producer & editor

Classic Sound Ltd recording, editing and mastering facilities

Jonathan Stokes & Neil Hutchinson for **Classic Sound Ltd** engineering, editing, mixing & mastering

Felix Mendelssohn (1809–1847)

Overture: The Hebrides (Fingal's Cave) (1830–32)

With his meticulous craftsmanship and formal balance, Mendelssohn stands as one of the most Classically-inclined of the major nineteenth-century composers, yet he was also prone to moments of Romantic spontaneity. This was certainly the case when he visited Scotland with a friend in the summer of 1829: in July they were at Holyrood Palace and Mendelssohn was getting ideas for a symphony; and on 7 August a visit to the Western Isles had the composer writing home that 'in order to make you understand how extraordinarily the Hebrides have affected me, I have written down the following which came into my mind'. 'The following' was the opening 10 bars of the '*Hebrides*' Overture.

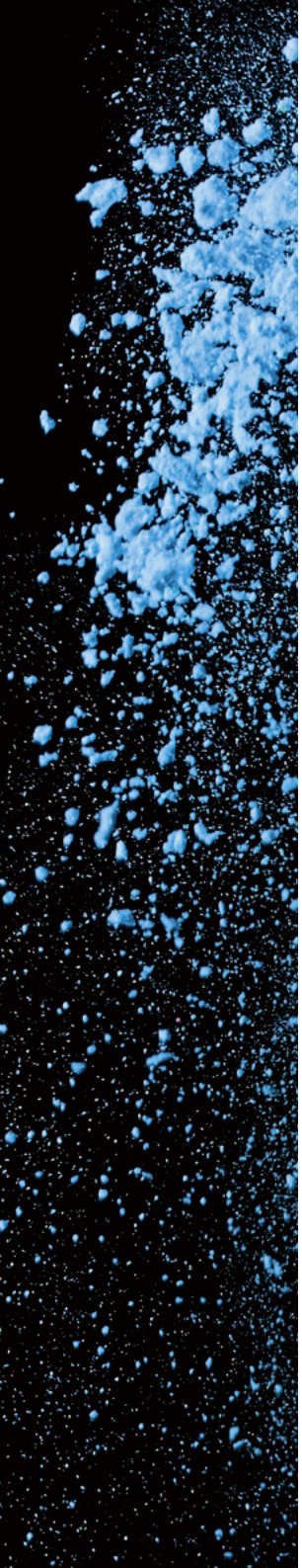
But this was a holiday, and Mendelssohn was not in Scotland to write music. The day after his letter he took a boat trip to the Isle of Staffa 'with its strange basalt pillars and caverns', and it was not for another year and a half that he completed his Hebridean work (in Rome!), entitling it *Die einsame Insel* ('The Lonely Isle'). Revisions followed – Mendelssohn, fighting to reconcile the Classical and the Romantic, was worried that it tasted 'more of counterpoint than of train oil, seagulls and salt cod' – and the version of the overture as we know it now, with its dual title of *Die Hebriden* ('The Hebrides') and *Fingalshöhle* ('Fingal's Cave', after Staffa's best-known landmark) only emerged in 1832.

Mendelssohn's original thematic idea remained as the work's opening, its gently rolling melodic outline and atmospheric accompaniment surely conjuring as instant a vision of the sea as its composer could have hoped for. Its melancholy falling six-note motif dominates the ten-minute work, a warm and shapely rising second theme first heard on cellos and bassoons notwithstanding, and undergoes a number of mood-changes. A storm blows up briefly in the central development section, but calm is soon restored, especially in the second theme's restful return on clarinet, before the coda raises a final squall, again quickly quieted.

Overture: Ruy Blas, Op 95 (1839)

Mendelssohn came from a cultured family versed in art, literature and philosophy as well as music, so we can take it that when he declared Victor Hugo's play *Ruy Blas* to be 'detestable', after being asked to write an overture and a song for a Leipzig production of it in March 1839, it was not just because he was squeamish about the high body count. Set in 17th-century Spain, the play told the story of Ruy Blas, a servant cynically tricked by his master, Don Salluste, into impersonating a court grandee and wooing the Queen, who had scorned Salluste but whom Blas loves. When Salluste reveals the truth of Blas' low birth in an attempt to compromise the Queen and thus gain revenge, the humiliated Blas kills him and takes poison, though not before the Queen has declared her love.

For all its subsequent high standing in Hugo's output, the play had been only a moderate success at its premiere in Paris five months earlier, and



the Leipzig staging was given in aid of the local Theatrical Pension Fund. Mendelssohn originally agreed only to write the song, but in the end relented, apparently piqued when it was suggested that he could not write the overture in the admittedly short time allowed. In the end, he turned it out in just three days.

The result, as ever with Mendelssohn, is brilliant in manner and skilful in construction, though the carefree energy of much of it seems strangely at odds with the subject. Only the swirling, febrile C minor music of the first theme and, above all, the noble opening wind chords that open the work, and return several times to punctuate the course of the movement (a dark counterpart of the 'magical' chords of the *A Midsummer Night's Dream* overture of 13 years earlier), seem to betray apparent inspiration in Hugo's grim tale.

Overture: Calm Sea and Prosperous Voyage, Op 27 (1828)

'Sail well in your music, and may your voyages ever be as prosperous.' Goethe did not always respond so warmly towards composers inspired by his work, but in the case of Mendelssohn there was a history of affection between them. At the age of twelve Mendelssohn had been taken by his teacher to meet the great poet at Weimar, and soon was writing back to his family in Berlin: 'Every afternoon Goethe opens the piano saying, 'I haven't heard you at all today, give me a little noise'; and then he will sit down beside me and when I am finished I ask for a kiss or take one. You cannot imagine his kindness and friendliness.'

Seven years later Mendelssohn, already the composer of a brilliant overture to Shakespeare's play *A Midsummer Night's Dream*, produced a new overture based on two poems by Goethe: *Meeresstille* (Calm Sea) and *Glückliche Fahrt* (Prosperous Voyage). The overture as a form had only recently escaped from its original theatrical function into a new concert-hall existence as a short descriptive piece, and Mendelssohn evidently found plenty to inspire him in Goethe's contrasted verses. Though he was not the first to have been so moved (Beethoven had made a choral setting of the poems in 1815, and Schubert had set *Meeresstille* as a song that same year), his treatment has become the best known.

The subject of *Calm Sea* is not the smooth surface friendly to sufferers of seasickness, but rather the torpid, windless conditions which, in the age of sail, rendered a ship depressingly immobile. Goethe even refers to a 'fearful and deathly stillness', depicted by Mendelssohn in a sombre adagio, only sluggishly agitated by contrapuntal undercurrents.

Eventually a solo flute raises a breeze, the mist clears and after a rush of orchestral excitement the vessel is underway to a heroic, Beethovenian melody. There follow passages of plain sailing ('the zephyrs are whispering') interspersed with the nimble activity of the sailors, until, to welcoming fanfares and timpani cannonades, land is sighted. The voyage is over, and the overture ends with a contented sigh of relief.

Symphony No 1 in C Minor, Op 11 (1824 & 1829)

It's not every evening that you get to hear a symphony by a fourteen-and-a-half year-old genius. And there's an intriguing complication to this particular piece: it concerns the third movement – the Minuet.

Mendelssohn came to London in 1829 when he was barely twenty. Due to perform this, his first symphony for full orchestra, he wrote to his parents, telling them,

"Well, I looked over my symphony and – Lord! – the Minuet bored me to tears, and it was so monotonous and pleonastic. So, what I did was to take the Scherzo from my Octet for strings, and I added a few airy trumpets, and it sounded absolutely lovely."

Well, in truth he did quite a lot more than just adding a few airy trumpets: he re-orchestrated it with brilliant writing for the winds, while retaining the mercurial lightness of the original version. It's so good we thought you should hear this new version of the familiar Octet movement.

But what about the original Minuet and the Trio? Is it really so bad and so boring as Mendelssohn would have us believe? If so, why, when he came to publish the symphony, did he put that version in the score and leave out the Scherzo? Well, as you might have guessed, you're going to get two for the price of one.

I think both versions are really remarkable – as, indeed, is the whole symphony – and perhaps

you would let us know at the end which version you prefer.

[Above note taken from the introductory speech by Sir John Eliot Gardiner at the concert performance of Mendelssohn's Symphony No 1 (16 February 2016)]

The 15-year-old Mendelssohn entitled his Symphony in C minor 'No 13' when he produced it in 1824, a sign that he initially considered it to be next in line in the sequence of twelve accomplished so-called 'string symphonies' he had composed over the previous three years. But it is not just the presence of wind instruments that placed it in a different category from those childhood works and resulted in the eventual initiation of a new numbering sequence. This is a symphony on a higher level of assurance; though audibly derivative at times of Mozart, Beethoven and Weber, its verve and construction show astonishing ability for a composer of such tender years.

The first movement bursts with energy, C minor not signalling tragedy (as in Mozart) or dark turbulence (*à la* Beethoven), but bracing urgency and drive. And while the melodic material is not greatly distinguished in itself, the main themes are expertly delineated, the handling of their sequence of statement and return deftly handled. It is followed by an andante in which the main theme's comfortable major-key harmonies bring a warmly idyllic feel, though one that gains a certain restlessness from the way it is varied on each return, as well as from recurring syncopated murmurings in the strings.

For the third movement the teenage Mendelssohn originally wrote a driving C minor Menuetto with a contrasting central Trio in which woodwind swayed gently over lapping strings. But for his first visit to London in May 1829 – when, now all of 20, he directed the Symphony himself at a Philharmonic Society concert – he substituted his own orchestral enlargement of the brilliantly mercurial and individual Scherzo from the string Octet he had composed in 1825, a year after the Symphony. The reception was enthusiastic, and afterwards Mendelssohn – embarking on what would be a lastingly warm relationship with British audiences – presented his autograph copy of the score to the Society, who went on to perform it in this altered form for the rest of the century. Mendelssohn, however, restored the original third movement when the Symphony was published in 1831. In this performance John Eliot Gardiner presents both versions side-by-side.

If, after these quintessentially Mendelssohnian movements, the concluding *con fuoco* finale starts out sounding like the finale of Mozart's G Minor Symphony (K550), there is both originality ahead in the way the music slows to admit stalking string *pizzicati* over which a slender clarinet melody emerges, and skill in two adroitly assimilated fugues.

Symphony No 4 in A Major, 'Italian', Op 90 (1830–33)

The genesis of Mendelssohn's warmly brilliant 'Italian' Symphony could not be more straightforward. In the autumn of 1830, the 21-year-old composer undertook a tour of Italy, visiting Venice and

Florence before wintering in Rome, where he began work on a symphony celebrating the sights and sounds of the south. 'It will be the jolliest piece I've written so far', he wrote back to his family, adding that it had driven the 'misty mood' of the 'Scottish' Symphony (the response to a previous holiday, on which he was then working) right out of his head. The work was completed on his return to Germany and premiered in London in 1833.

Like Berlioz, who was in Rome at the same time, Mendelssohn saw little to admire in contemporary Italian music: 'Why should Italy still insist on being the land of Art', he wrote back to his family, 'when in reality it is the land of Nature, delighting every heart? No lack of music there; it echoes and vibrates on every side'. A sense of Nature's coursing energy certainly seems to drive the opening, memorably propelled by pulsating wind chords and a surging violin line of Italianate athleticism and grace. The vigour is maintained throughout this first movement: a second theme (given by the clarinets and bassoons) is mellower but cut from the same rhythmic cloth, and the central development section introduces a tripping new melody on violins, using it to build a climax and later returning to it after the initial themes have been reprised.

The solemn march of the second movement is said to have been inspired by the sight of a religious procession (Berlioz included a similar 'Pilgrims' March' in his *Harold in Italy*, composed four years later). Mendelssohn's evocation consists of an austere and hauntingly coloured melody over softly padding string accompaniment, but there are two episodes of warmer, more pastoral music, as if the onlooker were momentarily distracted by beauties

of the landscape. On both occasions, however, the pilgrims regain the attention, and the movement ends with them disappearing into the distance.

The third movement is a classical minuet, albeit not so called and with a Romantically-tinged feeling of wistful nostalgia and a still central section whose gentle horn blasts recall the magical forest world of Mendelssohn's own music for *A Midsummer Night's Dream*.

Italian music at last makes its mark on the finale, though it is not Rossini or Bellini whose genius presides but instead the folk dance known as the *saltarello*. By the summer of 1831 Mendelssohn had moved on to Naples, and it was there that he witnessed this energetic leaping dance. His symphonic recreation of it is Germanic for sure – witness the extended outbreak of casually worn counterpoint mid-way through – but it is spirited and hard-driven, providing a suitably exhilarating end to this celebration of Italian life and light.

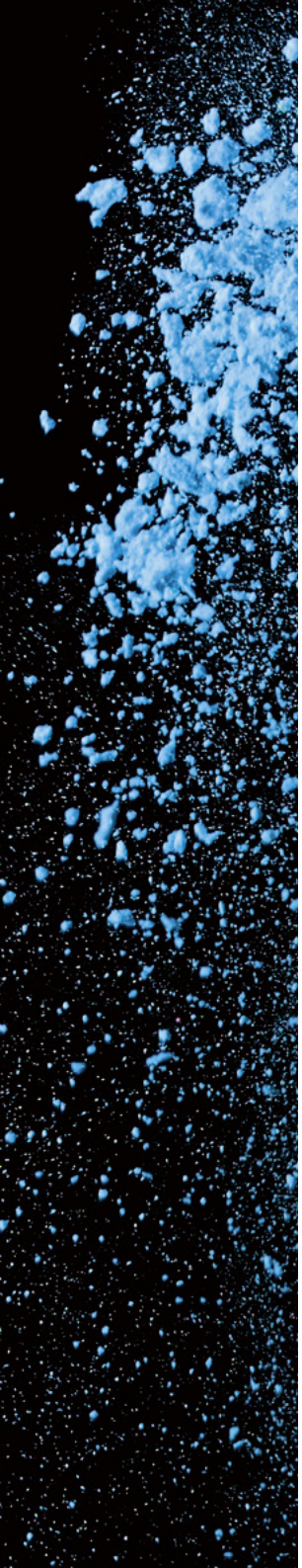
Symphony No 2, 'Lobgesang' (Hymn of Praise), Op 52 (1840)

That Mendelssohn's 'Lobgesang' (Hymn of Praise) is also known as his Symphony No 2 shows what an odd work it is. The composer himself was uncertain how to classify it until he took the advice of a friend and designated it as a 'symphony-cantata', a recognition of the fact that, if it has the overall trajectory of a four-movement symphony with vocal ending, then that choral ending – itself divided into nine sections comprised of arias, duets, recitatives and choruses – is so extended as to dwarf the first

three movements altogether. Such a hybrid form has not always endeared it to critics, but this was a popular piece in the 19th century, and, as always with Mendelssohn, it is full of music of high quality and originality.

The choral symphony was not an entirely new concept. Beethoven's Ninth of 16 years earlier was the great precursor of them all, of course, but in 1839 Berlioz had produced an even more integrated and radical version of the form with *Roméo et Juliette*. The 'Lobgesang', however, owes its unusualness primarily to the fact that it was composed for a specific occasion, namely celebrations marking the 400th anniversary of Johannes Gutenberg's invention of printing with movable type. Leipzig, where Mendelssohn had lived for the previous five years, had long been a leading German centre for books and printing, and had chosen to mark the quatercentenary with a three-day festival centring on the unveiling of a new statue of Gutenberg in the town square on 24 June. The day before there had been a new opera, *Hans Sachs* by Albert Lortzing, and the day after there was a grand concert in Bach's church, the Thomaskirche, to conclude.

As the city's foremost composer and musician, Mendelssohn was invited to provide the unveiling ceremony with a cantata (*Festgesang*, where we get the tune known today as 'Hark the herald angels sing'), and to conduct the final concert, which included Weber's Jubel-Ouverture, Handel's 'Dettingen' Te Deum and the premiere of this piece. No doubt mindful of Bach's legacy, as well of the importance of the printed word to the spread of Protestantism, Mendelssohn had made use of Lutheran chorales in *Festgesang*. And for



the 'Lobgesang' he determined on a large-scale symphonic work using both chorales and texts from the Scriptures. It was published as Symphony No 2 in 1841, despite the fact that the so-far unpublished Nos 4 and 5 had predated it.

The work opens with a bold and majestic motto intoned by trombones, with answering phrases from the full orchestra. The theme is one Mendelssohn had already employed three years earlier in a setting of Psalm 42, and has a distinguished history in the contrapuntal canon. Versions of it had been used by Bach and by Mozart in the finale of the 'Jupiter' Symphony. The exchange leads to the main body of the movement, an Allegro in bustling celebratory mood, in which the motto theme makes repeated impositions. The end brings a calming of the excitement, and a short clarinet cadenza, to lead into the second movement, a restlessly lilting, song-like piece in scherzo form. The atmosphere here is not so much playful as wistful in the outer sections, and downright serious in the central one, with its sternly intoned chorale melody. The third movement is actually marked 'Adagio religioso', and sets out its qualifications for the title in music of noble beauty.

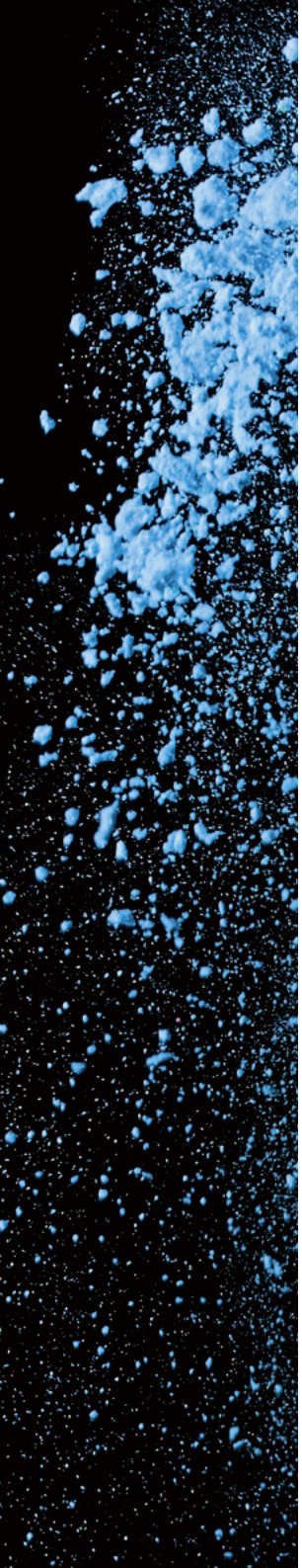
The 'cantata' section follows with a return of the motto theme driving an imposing crescendo, at the height of which the chorus enters and provides it with a text – 'Alles was Odem hat, lobe den Herrn!' (All things that have breath, praise the Lord!) – before bursting into fugal exuberance. The next four movements – an urgent recitative and aria for tenor, a solemnly imploring chorus and a hopeful soprano-tenor duet – successively darken the mood, stressing God's support in times of hardship, and

reaching the lowest ebb in a dramatic tenor aria full of Romantic nocturnal anxiety ('watchman will the night soon pass?'). Comfort comes right at the end of this section as the soprano declares 'Die Nacht ist vergangen!' (The night has departed!), and the chorus takes up the line and turns it to light in another invigorating fugue. From here on the confident well-being of the opening is gradually restored, first with a pristine choral rendition of the Lutheran hymn 'Nun danket alle Gott' (which Mendelssohn had also used in the *Festgesang*), then with another duet radiant with thanks for deliverance, and finally a grand choral declamation and a fugue of Haydnesque jubilation.

Symphony No 3 in A Minor, 'Scottish', Op 56 (1829–42)

Although Mendelssohn never relinquished his concern for formal clarity and balance, he was not afraid to push at the envelope and, within certain limits, be innovative; indeed his instrumental compositions are those of a man constantly questing for new solutions to problems inherent in existing forms. But, as we have seen with his *Hebrides Overture*, he was not immune to extra-musical stimuli; brought up in a cultured family environment, from an early age he drew musical inspiration from Shakespeare and Goethe, and from landscape, legend and history. Perhaps few among his works accommodate the competing compositional interests of formal logic and evocative pictorialism more comfortably than the 'Scottish' Symphony.

Its inspiration lies in one of the great obsessions of the early Romantic imagination: the grey mists



and mountains of Scotland. Mendelssohn himself had read Walter Scott, and would also have known the faked bardic poems of 'Ossian', so it is not hard to guess the kind of atmosphere he was looking for when he first arrived at Holyrood at the start of his Scottish holiday. He found it too. After visiting the ruined royal palace he wrote to his family:

'In the deepening twilight we went today to the palace where Queen Mary lived and loved... The nearby chapel is now roofless, overgrown with grass and ivy, and at the broken altar Mary was crowned Queen of Scotland. Everything is broken and decayed, and the bright sky shines in. I believe that today I have found the beginning of my "Scottish" Symphony.'

Few symphonies have their moment of inspiration so precisely recorded, yet, having sketched the opening bars, Mendelssohn set this one aside, and it was left to the *Hebrides Overture* to stand as his most immediate response to the Scottish experience. By then he had fallen under another picturesque influence, caused by a visit to Italy which, he said, made it 'impossible to return to my misty Scottish mood'; another symphony, the 'Italian' (No 4) now occupied him, and it was not until 1842 that he finally completed the 'Scottish'.

The Symphony opens with a lengthy slow introduction in which the Holyrood theme conjures gloomy and romantic tones, and it is largely on a restlessly lilting transformation of this that the subsequent main body of the movement is based – indeed, several of the themes which occur in later movements are related to this opening theme.

Throughout the first movement stormy episodes (reminders of rough seas and bad weather no doubt) mingle with calmer passages, but, despite the opportunities presented by a robust central development section, it is in the long coda that the tempest really breaks. The movement ends, however, with an atmospheric return to the music of the introduction.

Mendelssohn indicated that the four movements of the 'Scottish' should be played without a break, and thus it is that the scherzo-like second creeps in almost before you can notice it. This is the most overtly 'Scottish' music of the whole symphony, but its presence is brief, and soon we find ourselves in the Adagio, a yearningly beautiful movement in which a wistful song-melody is several times beset by passages of Schubertian menace before ultimately winning through, relatively unscathed.

Mendelssohn gave the finale an additional performance indication of 'Allegro guerriero' – fast and warlike – and if it does not seem to be exactly battle music, we can suppose that it reflects memories of another sight that impressed him, that of Highlanders in resplendent costume. The movement is full of ingeniously contrasted and combined themes, but the composer chooses to end not with a grand swirling climax, but rather, having slowed the music down, with a final, warmly comforting transformation of the 'Holyrood' theme. Thus, for all the work's conscious Scottish-isms, formal coherence is effortlessly maintained.

Symphony No 5, 'Reformation', Op 107 (1829–32)

Despite its numbering and opus number, Mendelssohn's 'Reformation' Symphony was actually his second for full orchestra, predating his 'Lobgesang', 'Scottish' and 'Italian' Symphonies. He began it in December 1829, just after returning to Berlin from his first visit to the British Isles, his intention being to use it to mark the following year's 300th anniversary of the Augsburg Confession, the assembly which had defined the core beliefs of Lutheran Protestantism. A number of factors conspired to prevent it from fulfilling this purpose, however, and the symphony was eventually premiered in Berlin in 1832.

It may seem odd that a Jewish-born composer should have chosen the Protestant Reformation as a subject, but religious tolerance had been strong in the Mendelssohn family at least since his grandfather, the philosopher Moses Mendelssohn, had helped Prussian Jews obtain social equality. What is more, Felix and his siblings were baptised into the Christian faith in 1816.

There may have been a musical impulse for the work too: since his mid-teens Mendelssohn had studied and enjoyed Bach, including some of the vocal works that at the time were considered impractical to perform, and in March 1829 he had conducted the first performance since Bach's day of the *St Matthew Passion*. Furthermore, he had himself composed a number of works based on Lutheran hymn tunes (or chorales). In this context, a symphony with a finale based on one

of the best-known of all chorales – *Ein' feste Burg ist unser Gott* (A Mighty Fortress Is Our God) – must have seemed a natural enough progression.

First Movement The first movement opens with a slow introduction in which slowly curling counterpoint and increasingly urgent fanfares lead to two ethereal renditions on high strings of a rising six-note figure known as the 'Dresden Amen'. It has been suggested that this reference to the Catholic liturgy was meant to denote the old church beset by controversy, and certainly when the music plunges straightaway into the main body of the movement – now in the minor – it is with a sense of struggle and upheaval. At the end of the central development section the 'Amen' figure reappears, this time ushering in a recapitulation which is muted in tone, but which builds again to a stormy climax.

Second Movement The Scherzo is graceful and light-hearted, but though seemingly set apart from the general mood of the symphony – it is more bucolic than reverent – it retains thematic links with the falling woodwind motifs of the very opening.

Third Movement and Finale The solemn third movement is short, the feeling that it is at least half-conceived as an introduction to the finale reinforced by its recitative-like violin line. That finale opens with a warmly harmonised statement of *Ein' feste Burg ist unser Gott*, the prelude to a sonata movement with themes of its own interlaced with occasional guest appearances from the chorale, the last of which brings the work nobly to a finish.

A Midsummer Night's Dream: Overture, Op 21 (1826) & Incidental Music, Op 61 (1842)

Mendelssohn's extraordinary early activity as a composer – twelve string symphonies, six operas, the astounding Octet for strings and much else besides by the time he was 16 – went hand in hand with a cultured upbringing that left him well versed in matters literary and artistic. In addition to his musical activities he wrote poems, painted and drew, while his parents' home in Berlin was one of Germany's most active intellectual salons, where concerts, theatrical performances and literary readings were frequent and guests included scientists, philosophers, actors, writers and musicians. Felix found much inspiration in these experiences, and in the summer of 1826, while still only 17, was moved to compose an overture based on Shakespeare's enchanted comedy *A Midsummer Night's Dream*.

As originally conceived, the Overture is better described as a tone poem; it was not written to precede a performance of the play, and dutifully – though brilliantly – it includes within its sonata-form structure clear representations of the fairies, the confidence and urbanity of Duke Theseus' court, the yearning of the lovers in the wood and the rusticity of the 'rude mechanicals' complete with Bottom's asinine braying. The work is also punctuated by reappearances of the four chords of the opening bars, which descend on the music at key moments, changing the mood like a spell.

Mendelssohn's overture was first performed in Stettin in April 1827, and quickly became one of

his most popular pieces. In 1842, however, he was commissioned by the King of Prussia to provide incidental music for a production of the play, to be preceded by the overture; Mendelssohn obliged, and his complete score, consisting of songs, entr'actes and various other little snippets, was heard for the first time in Potsdam, October 1843. The version heard on this recording, focusing on the music of the world of the fairies and the human lovers, was assembled by Sir John Eliot Gardiner and the LSO for performances in London and in Germany as part of celebrations surrounding the 400-year anniversary of Shakespeare's death.

Remarkably, Mendelssohn seems to have had no trouble in re-creating the atmosphere of his teenage masterpiece 16 years on. That much is evident in the Scherzo, which, if a little earthier (perhaps even more sinister) than the fairy music of the Overture, clearly inhabits the same world. Elsewhere, the Intermezzo brings a Schumannesque depiction of the emotional turmoil of the lovers lost in the wood; the Nocturne welcomes Puck's magical righting of the night's errors and misunderstandings in one of Mendelssohn's greatest melodies; two fairies prepare the bower for Titania's slumber in a Song with Chorus; and the marriage of Theseus and Hippolyta is celebrated in what has become the most ubiquitous Wedding March ever written.

Programme notes © Lindsay Kemp

Felix Mendelssohn (1809–1847)

Felix Mendelssohn was the grandson of the Enlightenment philosopher Moses Mendelssohn and son of an influential German banker. Born into a privileged, upper middle-class family, as a boy he was encouraged to study the piano, taught to draw by his mother and became an accomplished linguist and classical scholar. In 1819 he began composition studies with Karl Friedrich Zelter. His family's wealth allowed their home in Berlin to become a refuge for scholars, artists, writers and musicians. The philosopher Hegel and scientist Humboldt were among regular visitors, and members of the Court Orchestra and eminent soloists were available to perform the latest works by Felix or his older sister Fanny. Young Mendelssohn's twelve string symphonies were first heard in the intimate setting of his father's salon.

Mendelssohn's maturity as a composer was marked by his Octet (1825) and concert overture to Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream* (1826). In 1829 Mendelssohn revived Bach's *St Matthew Passion* exactly one hundred years after its first performance. Soon after, a trip to London and the Scottish highlands and islands inspired the overture, *The Hebrides*. In 1830 he travelled to Italy at the suggestion of Goethe and whilst in Rome started his so-called Scottish and Italian symphonies. In 1835 he was appointed conductor of the Leipzig Gewandhaus, greatly expanding its repertoire with early music and works of his own, including the E minor Violin Concerto. Two years later he married Cecile Jeanrenaud and in 1843 he founded the Leipzig Conservatory. His magnificent

biblical oratorio, *Elijah*, commissioned for, and first performed at, the 1846 Birmingham Musical Festival, soon gained a place alongside Handel's *Messiah* in the affections of British choral societies and their audiences. He died in Leipzig in 1847.

Composer profile © Andrew Stewart

Felix Mendelssohn (1809–1847)

Ouverture : Les Hébrides

(La Grotte de Fingal), op. 26 (1830–32)

Avec la méticulosité de l'écriture et l'équilibre des formes qui le caractérise, Mendelssohn fut l'un des compositeurs majeurs du XIX^e siècle qui regardaient le plus vers le classicisme, mais il était également sujet à des élans de spontanéité romantique. Tel fut certainement le cas lorsqu'il visita l'Ecosse avec un ami, en été 1829 : en juillet, ils se trouvaient au palais d'Holyrood et Mendelssohn eut des idées pour une symphonie ; et, le 7 août, lors d'une excursion aux Hébrides extérieures, le compositeur écrivit à sa famille : « *Afin de vous faire comprendre l'effet extraordinaire que les Hébrides ont exercé sur moi, j'ai écrit ce qui suit, qui m'est venu à l'esprit.* » « *Ce qui suit* », c'était les dix premières mesures de l'ouverture *Les Hébrides*.

Mais il s'agissait de vacances, et Mendelssohn n'était pas en Ecosse pour écrire de la musique. Le jour suivant cette lettre, il fit une sortie en bateau à l'île de Staffa, « *avec ses étranges grottes et piliers de basalte* », et une année et demie passa encore avant qu'il eût achevé son œuvre hébridienne (à Rome !), qu'il intitula *Die einsame Insel* (*L'île solitaire*). Des révisions s'ensuivirent – Mendelssohn, dans son combat pour réconcilier classicisme et romantisme, s'inquiétait qu'elle ait le goût « du contrepoint plus que de l'huile de baleine, des goélands et de la morue salée » ; et la version de l'ouverture que nous connaissons aujourd'hui, avec son double titre *Die Hebriden* (*Les Hébrides*) et *Fingalshöhle* (*La Grotte de Fingal*, d'après la

curiosité la plus courue de Staffa), ne vit le jour qu'en 1832.

L'idée thématique initiale de Mendelssohn forma effectivement le début de l'œuvre, son dessin mélodique tendre et onduoyant et son accompagnement imagé évoquant la mer d'une manière aussi immédiate que le compositeur pouvait l'espérer. Son mélancolique motif descendant de six notes domine cette pièce de dix minutes, malgré un second thème chaleureux et joliment tourné, présenté par les violoncelles et les bassons, et il se soumet à différents changements de climat. Une tempête se lève brièvement dans la section centrale de développement, mais le calme revient vite, grâce notamment au retour paisible du second thème à la clarinette ; enfin, la coda subit une dernière bourrasque, elle aussi rapidement apaisée.

Ouverture : Ruy Blas, op. 95 (1839)

Mendelssohn est issu d'une famille cultivée et versée dans les arts, la littérature et la philosophie autant que dans la musique. On peut donc imaginer que, lorsqu'il qualifia le *Ruy Blas* de Victor Hugo de « détestable », après avoir été sollicité pour écrire une ouverture et un air pour une production à Leipzig en mars 1839, ce n'est pas seulement parce qu'il s'était ému du nombre de morts. Située dans l'Espagne du XVII^e siècle, la pièce raconte l'histoire de Ruy Blas, un serviteur cyniquement entraîné par son maître, Don Salluste, à se faire passer pour un grand de la cour et à courtiser la reine, qui dédaigne Salluste mais dont Blas est amoureux. Lorsque Salluste révèle l'extraction modeste de Blas, afin de compromettre la reine et

ainsi d'assouvir sa soif de vengeance, Blas humilié se suicide en absorbant du poison, non sans avoir obtenu de la reine qu'elle lui avoue son amour.

Même si elle brille aujourd'hui au firmament de l'œuvre d'Hugo, la pièce n'avait rencontré qu'un succès modeste lors de sa création, à Paris, cinq mois plus tôt ; de plus, la production leipzigoise était destinée à alimenter le fonds de pension théâtral local. Mendelssohn accepta tout d'abord de composer l'air, avant de se raviser, semble-t-il piqué au vif qu'on le pense incapable d'écrire l'ouverture dans le délai très court qui lui était imparti. Finalement, il ne mit que trois jours.

La pièce qui en résulte est, comme toujours chez Mendelssohn, brillante dans la manière et habile dans la construction, bien que l'énergie insouciance qui y domine paraisse étrangement en contradiction avec le sujet. Seules la musique tourbillonnante et fébrile, en ut mineur, formant le premier thème et, surtout, les nobles accords de vents qui ouvrent l'œuvre et reviennent à plusieurs reprises ponctuer le cours du mouvement (sombres pendants des accords « magiques » de l'ouverture *Le Songe d'une nuit d'été*, composée treize ans plus tôt), semblent trahir la présence, comme source d'inspiration, du sinistre récit d'Hugo.

Ouverture : Mer calme et heureux voyage, op. 27 (1828)

« Voguez bien avec votre musique, et puissent vos voyages être toujours aussi prospères. » Goethe ne s'est pas toujours montré aussi chaleureux à l'égard des compositeurs inspirés par son œuvre

mais Mendelssohn et lui avaient noué un véritable lien d'affection. A vingt ans, emmené par son professeur, Mendelssohn était allé rencontrer le grand poète à Weimar, et il écrivit bientôt à sa famille, à Berlin : « Chaque après-midi, Goethe ouvre le piano en disant : "Je ne vous ai pas du tout entendu aujourd'hui, faites-moi un peu de bruit" ; et alors il s'assoit à mes côtés et, lorsque c'est fini, je lui demande un baiser ou lui en vole un. Vous ne pouvez imaginer combien il est gentil et amical. »

Sept ans plus tard, Mendelssohn, qui avait déjà inscrit à son catalogue une brillante ouverture pour la pièce de Shakespeare *Le Songe d'une nuit d'été*, écrivit une nouvelle ouverture inspirée par deux poèmes de Goethe : *Meeresstille (Mer calme)* et *Glückliche Fahrt (Heureux Voyage)*. L'ouverture, en tant que forme, ne s'était émancipée que récemment de sa fonction dramatique originelle pour embrasser une nouvelle existence dans les salles de concert, comme courte pièce descriptive ; et, à l'évidence, Mendelssohn trouva de quoi nourrir généreusement son inspiration dans les poèmes contrastés de Goethe. Bien qu'il ne fût pas le premier touché par ces textes (Beethoven les avait mis en musique pour chœur en 1815, et Schubert avait fait un lied de *Meeresstille* la même année), son illustration devait s'imposer comme la plus célèbre.

Le sujet de *Mer calme* n'est pas la surface étale qu'apprécient les personnes sujettes au mal de mer, mais plutôt cette absence de vent torpide qui, au temps de la voile, vouaient les vaisseaux à une immobilité désespérante. Goethe fait même allusion à un « calme effrayant et mortel », que Mendelssohn traduit par un sombre adagio, animé seulement d'apathiques courants sous-marins en contrepoint.

Finalement, une brise s'élève (flûte solo), le brouillard se dissipe et, après un soudain embrasement orchestral, le vaisseau reprend sa route au son d'une mélodie héroïque, beethovénienne. Mendelssohn peint ensuite une navigation paisible (« les zéphyr murmurent »), entrecoupée par les gestes lestes des matelots, jusqu'à ce que la terre soit en vue, annoncée par des fanfares et des coups de canon aux timbales. Le voyage est terminé, et l'ouverture se conclut sur un soupir de satisfaction et de soulagement.

Symphonie n° 1, en ut mineur, op. 11 (1824 & 1829)

« Vous n'avez pas l'occasion tous les soirs d'écouter une symphonie écrite par un génie de quatorze ans et demi. Et le plaisir procuré par cette œuvre particulière se double d'un mystère intrigant ; cela concerne le troisième mouvement – le Menuet.

« Mendelssohn vint à Londres en 1829, âgé d'à peine vingt ans. Alors qu'il devait diriger cette œuvre, sa première symphonie pour grand orchestre, il écrivit à ses parents en ces termes :

“Bref, j'ai parcouru ma symphonie ; et, Dieu sait pourquoi, le menuet m'est apparu d'un ennui terrible ; il était si monotone, si redondant. Du coup, j'ai repris le Scherzo de mon Octuor à cordes et j'y ai ajouté quelques trompettes aériennes. Cela sonne très bien.”

A vrai dire, Mendelssohn fit un peu plus qu'ajouter seulement quelques “trompettes aériennes” : il réorchestra le morceau avec des vents brillants,

tout en conservant la légèreté fantasque de la version originale. C'est si beau que nous avons eu envie de vous faire entendre cette nouvelle version du mouvement d'octuor qui vous est familier.

« Mais qu'en est-il du Menuet original et de son trio ? Sont-ils vraiment aussi mauvais et aussi ennuyeux que Mendelssohn essaie de nous le faire croire ? Si tel est le cas, comment se fait-il que, lorsqu'il décida de publier la symphonie, il plaça cette version dans la partition et laissa le Scherzo de côté ? Eh bien, comme vous l'avez certainement deviné, vous allez avoir les deux pour le prix d'un.

« Je pense que les versions sont toutes deux réellement remarquables – comme l'est, en fait, toute la symphonie. Et peut-être nous ferez-vous savoir, à la fin, quelle version a votre préférence ! »

[Sir John Eliot Gardiner s'adresse au public avant l'exécution de la Première Symphonie de Mendelssohn (concert du 16 février 2016)]

Lorsqu'en 1824 Mendelssohn composa, à quinze ans, sa Symphonie en ut mineur, il la désigna comme « n° 13 » ; il l'inscrivait ainsi dans la lignée des douze qu'il avait déjà écrites, dites « symphonies pour cordes ». Mais la présence d'instruments à vent n'est pas le seul élément qui distingue cette symphonie des précédentes, œuvres d'enfance, et qui justifia la mise en place d'une nouvelle numérotation. Cette partition témoigne d'une assurance nouvelle. Bien qu'étant clairement dans l'héritage de Mozart, Beethoven et Weber, elle fait la preuve, par sa verve et sa construction, d'un talent étonnant pour un compositeur aussi jeune.

Le premier mouvement jaillit avec énergie ; la tonalité d'*ut* mineur n'y est signe ni d'un ton tragique (comme chez Mozart) ni d'une agitation ténébreuse (comme chez Beethoven), mais elle renforce le sentiment d'urgence et la force motrice. Si le matériau mélodique n'est pas très marquant en soi, les thèmes principaux sont dessinés d'une plume experte, et la succession de leurs présentations et de leurs reprises est menée avec habileté.

Dans l'andante qui suit, les harmonies douillettes du thème principal, dans le mode majeur, apportent un sentiment chaleureux et idyllique ; l'une d'elles se charge toutefois d'une certaine inquiétude par les variations qu'elle subit à chaque retour et par les murmures syncopés qui hantent les cordes.

En guise de troisième mouvement, l'adolescent Mendelssohn composa à l'origine un énergique Menuetto en *ut* mineur, au milieu duquel venait contraster un Trio où les bois tanguaient doucement sur les clapotis des cordes. Mais, à l'occasion de son premier séjour à Londres, en 1829 – où, du haut de ses vingt ans, il dirigea la symphonie lui-même à l'occasion d'un concert de la Philharmonic Society –, il remplaça ce morceau par une version étoffée et orchestrée du Scherzo de l'Octuor à cordes, page magistrale par son caractère fantasque autant que par son originalité (l'Octuor était né en 1825, un an après la symphonie). L'accueil fut enthousiaste, après quoi Mendelssohn – amorçant avec le public britannique une relation dont l'ardeur ne faiblirait pas – offrit la copie autographe de la partition à la Society, qui continua de la jouer sous cette forme révisée jusqu'à la fin du siècle. Mendelssohn réintroduisit toutefois le troisième mouvement original lorsqu'il fit publier la symphonie en 1831.

Sur ce disque, John Eliot Gardiner présente les deux versions côte à côte.

Si, après ces mouvements profondément mendelssohniens, le finale *con fuoco* débute d'une manière proche de celui de la Symphonie en *sol* mineur de Mozart (K 550), il fait preuve à la fois d'originalité (dans la manière dont le tempo ralentit pour laisser entrer des pizzicatos de cordes insistants, d'où émerge une mélodie de clarinette gracile) et de talent (grâce à deux fugues habilement intégrées).

Symphonie n° 4, en la majeur « Italienne », op. 90 (1830–33)

On ne peut faire plus simple que la genèse de la Symphonie « Italienne » de Mendelssohn, une œuvre aussi brillante que chaleureuse. Au cours de l'année 1830, le compositeur de vingt et un ans entreprit un tour d'Italie, visitant Venise et Florence avant de passer l'hiver à Rome, où il commença la composition d'une symphonie célébrant les merveilles visuelles et sonores du sud. « Ce sera la plus jolie partition que j'aie composée jusqu'à présent », écrivit-il à sa famille, ajoutant que l'œuvre avait totalement éliminé de son esprit l'« humeur embrumée » de la Symphonie « Écossaise » (partition qui répondait à ses précédentes vacances et à laquelle il était alors en train de travailler). Il termina l'« Italienne » à son retour en Allemagne, et la première eut lieu à Londres en 1833.

À l'instar de Berlioz, qui se trouvait à Rome au même moment, Mendelssohn voyait peu de motifs d'admiration dans la musique italienne contemporaine : « Pourquoi l'Italie insiste-t-elle

tant sur le fait qu'elle est le pays de l'Art », écrivit-il à sa famille, « alors que c'est en fait le pays de la Nature, une nature qui enchante chaque cœur ? La musique n'y manque pas : elle résonne et vibre de toute part. » C'est le flot d'énergie de la Nature qui semble propulser les premières mesures, avec cette pulsation rapide d'accords de vents et cette ligne de violon s'élevant avec une vigueur et une grâce toutes italiennes. Cet élan perdure à travers tout le premier mouvement ; le second thème (aux clarinettes et bassons) est plus suave, mais il repose sur la même formule rythmique. La section centrale de développement introduit une nouvelle mélodie enlevée aux violons, sur laquelle est bâtie la progression vers le sommet d'intensité ; cette mélodie reviendra plus tard, après la réexposition des deux précédents thèmes.

La marche solennelle constituant le second mouvement aurait été inspirée par la vue d'une procession religieuse (Berlioz inclurait pareillement une « Marche de pèlerins » dans son *Harold en Italie*, composé quatre ans plus tard). L'évocation de Mendelssohn consiste en une mélodie austère aux couleurs envoûtantes sur un accompagnement moelleux de cordes, mais elle est interrompue par deux épisodes d'une musique plus chaleureuse, plus pastorale, comme si l'observateur était momentanément distrait par la beauté du paysage. À chaque fois, les pèlerins regagnent toutefois son attention, et le mouvement se conclut tandis qu'ils disparaissent au loin.

Le troisième mouvement est un menuet de facture classique, même s'il n'est pas désigné comme tel, même si plane sur lui un sentiment de nostalgie mélancolique teinté de romantisme et si les tendres

appels de cors de sa calme section centrale rappellent l'univers sylvestre magique de la musique de scène que Mendelssohn composa pour *Le Songe d'une nuit d'été*.

La musique italienne finit par laisser son empreinte sur le finale, bien que ce ne soit pas l'esprit de Rossini ou de Bellini qui y préside mais plutôt celui d'une danse populaire, la saltarelle. Durant l'été 1831, Mendelssohn s'était installé à Naples, et c'est là qu'il découvrit cette vigoureuse danse sautée. La réinterprétation symphonique qu'il en offre est germanique, à n'en point douter – en témoigne la longue incursion, à mi-parcours, d'un contrepoint désinvolte ; mais, fougueuse et menée d'une main de fer, elle assure à cette célébration de la vie et de la lumière italiennes la conclusion grisante que l'on attendait.

Symphonie n° 2 « Lobgesang », op. 52 (1840)

Le fait que le « Lobgesang » (« Chant de louange ») de Mendelssohn soit également connu comme sa Deuxième Symphonie montre combien c'est une œuvre étrange. Le compositeur lui-même ne savait pas trop comment la catégoriser avant de prendre conseil auprès d'un ami et de la baptiser « symphonie-cantate », façon de reconnaître que, malgré sa trajectoire globale de symphonie en quatre mouvements avec un finale vocal, cette fin chorale – elle-même divisée en neuf sections constituées d'airs, duos, récitatifs et chœurs – est si longue qu'elle domine par ses dimensions les trois premiers mouvements réunis. Une telle forme hybride ne lui a pas toujours valu les faveurs de la

critique, mais c'était une œuvre très appréciée au XIX^e siècle, et, comme toujours avec Mendelssohn, pleine d'une musique d'une qualité et d'une originalité exceptionnelles.

La symphonie chorale n'était pas un concept entièrement nouveau. La Neuvième de Beethoven, écrite seize ans plus tôt, était bien sûr le grand précurseur de toutes les suivantes ; mais en 1839 Berlioz avait produit une version encore plus intégrée et plus radicale de la forme avec *Roméo et Juliette*. Le « Lobgesang », toutefois, doit son étrangeté avant tout au fait qu'il fut composé pour une occasion spécifique : les célébrations marquant le quatre-centième anniversaire de l'invention de l'imprimerie par Johannes Gutenberg. Leipzig, où Mendelssohn avait vécu pendant les cinq années précédentes, était depuis longtemps un centre important pour le livre et l'imprimerie en Allemagne, et avait choisi de marquer le quadricentenaire avec un festival de trois jours centré autour de l'inauguration d'une nouvelle statue de Gutenberg sur la grand-place de la ville, le 24 juin. La veille avait été donné un nouvel opéra, *Hans Sachs* d'Albert Lortzing, et le lendemain il y eut pour conclure un grand concert dans l'église de Bach, la Thomaskirche.

En tant que principal compositeur et musicien de la ville, Mendelssohn fut invité à écrire une cantate pour la cérémonie d'inauguration (*Festgesang*, dont fut tirée la mélodie du Noël anglais « Hark the herald angels sing »), et à diriger le concert final, qui comprenait la *Jubel-Ouverture* de Weber, le *Te Deum* de « Dettingen » de Haendel et la création de cette œuvre. Songeant sans doute à l'héritage de Bach, ainsi qu'à l'importance de la parole imprimée pour la diffusion du protestantisme, Mendelssohn

avait utilisé des chorals luthériens dans le *Festgesang*. Pour le « Lobgesang », il décida d'écrire une œuvre symphonique de grande envergure utilisant un mélange de chorals et de textes des Saintes Écritures. Elle fut publiée comme sa Deuxième Symphonie en 1841, bien que les Quatrième et Cinquième, encore inédites alors, soient antérieures.

L'œuvre débute par un thème-devise majestueux entonné par les trombones, auquel répondent des phrases de tout l'orchestre. Ce thème, Mendelssohn l'avait déjà employé trois ans plus tôt en mettant en musique le psaume 42, et il occupe une place éminente dans l'histoire du canon contrapuntique. Bach et Mozart (dans le finale de sa Symphonie « Jupiter ») en avaient utilisé des versions. L'échange conduit au corps du mouvement, un Allegro animé de caractère festif, dans lequel le thème-devise fait des apparitions répétées. La fin amène un apaisement de cette agitation, avant qu'une brève cadence de clarinette solo ne conduise au deuxième mouvement – page constamment mélodieuse, chantante, en forme de scherzo. L'atmosphère est ici moins enjouée que mélancolique dans les sections extrêmes, et franchement sérieuse dans la partie centrale, avec sa mélodie de choral entonnée sévèrement. Le troisième mouvement, marqué « Adagio religioso », justifie cette indication avec une musique d'une noble beauté.

La partie « cantate » suit avec un retour du thème-devise qui anime un imposant crescendo, au sommet duquel le chœur entre et chante le texte – « Alles was Odem hat, lobe den Herrn ! » (« Que tout ce qui respire loue le Seigneur ! ») –, avant d'éclater en une fugue exubérante. Les quatre mouvements suivants – un récitatif et air pressant pour ténor, un

chœur d'imploration solennelle et un duo soprano-ténor plein d'espoir – assombrissent le climat, soulignant le soutien de Dieu dans les moments de difficulté, et atteignant le niveau le plus bas dans un dramatique air de ténor rempli d'une angoisse nocturne toute romantique (« veilleur, la nuit passera-t-elle bientôt ? »). Le réconfort vient à la fin de cette section lorsque la soprano annonce : « Die Nacht ist vergangen ! » (« La nuit est passée ! »), et que le chœur reprend le vers et le tourne vers la lumière dans une nouvelle fugue revigorante. À partir de là, le bien-être confiant du début est peu à peu rétabli, avec une nouvelle version chorale du cantique luthérien « Nun danket alle Gott » (que Mendelssohn avait également utilisé dans le *Festgesang*), puis un autre duo radieux d'action de grâces pour la délivrance, et enfin une grande déclamation chorale et une fugue d'une jubilation haydnienne.

Symphonie n°3, en la mineur « Ecossaise », op. 56 (1829–42)

Bien que Mendelssohn n'ait jamais cessé d'être préoccupé par la clarté et l'équilibre de la forme, il ne craignait pas de repousser les limites et, dans certaines mesures, d'être innovateur ; ses œuvres instrumentales émanent, à n'en point douter, d'un homme qui cherche sans relâche de nouvelles solutions aux problèmes inhérents aux formes existantes. Mais, comme nous l'avons vu avec son ouverture *Les Hébrides*, il n'était pas à l'abri de stimuli extra-musicaux ; élevé au sein d'une famille cultivée, il a tiré très jeune son inspiration musicale de Shakespeare et Goethe, et des paysages, des légendes et de l'histoire. *La Symphonie « Ecossaise »* est peut-être une de ses œuvres qui synthétise

avec le plus de réussite les centres d'intérêt compositionnels antagonistes que constituent la logique formelle et le recours à des images visuelles évocatrices.

L'inspiration de cette œuvre repose sur l'une des grandes obsessions de l'imaginaire du premier romantisme : les brumes grises et les montagnes de l'Ecosse. Mendelssohn avait lui-même lu Walter Scott, et il connaissait certainement aussi les faux poèmes bardiques d'« Ossian » ; on imagine donc aisément quel genre d'atmosphère il recherchait lorsqu'il arriva à Holyrood au début de ses vacances en Ecosse. Et il la trouva. Après avoir visité les ruines du palais royal, il écrivit à sa famille :

« Dans le crépuscule qui s'intensifiait, nous nous sommes rendus aujourd'hui au palais où la reine Marie vécut et aima... La chapelle voisine a désormais perdu son toit, elle est recouverte par l'herbe et le lierre, et devant cet autel Marie a été couronnée reine d'Ecosse. Tout est brisé, en ruine, et la lumière du jour pénètre partout. Je crois qu'aujourd'hui j'ai trouvé le début de ma Symphonie "Ecossaise". »

Peu de symphonies voient le moment où naquit leur inspiration attesté avec une telle précision ; pourtant, après en avoir esquissé les premières mesures, Mendelssohn les mis de côté, et c'est à l'ouverture *Les Hébrides* que revint de devenir sa réponse la plus immédiate à son expérience écossaise. A l'époque, il était sous l'effet d'une autre influence pittoresque, fruit d'un voyage en Italie à cause duquel, confia-t-il, il n'arrivait plus à se « replonger dans l'ambiance des brouillards

écossais » ; une autre symphonie, l'« *Italienne* » (n° 4), l'occupait à présent, et l'« *Ecossaise* » ne fut pas achevée avant 1842.

La symphonie débute par une longue introduction lente dans laquelle le thème d'Holyrood fait surgir des couleurs lugubres et romantiques, et c'est largement sur une métamorphose nerveuse et rythmée de ce thème que repose le corps principal du mouvement, qui fait suite – en fait, plusieurs des thèmes apparaissant dans les mouvements ultérieurs se rattachent à ce thème initial. Tout au long du premier mouvement, des épisodes tempétueux (souvenirs, sans doute, d'une mer agitée et d'un mauvais temps) se mêlent à des passages plus calmes, mais, malgré les occasions présentées par une robuste section centrale de développement, ce n'est que dans la coda que la tempête s'évanouit véritablement. Le mouvement se termine toutefois sur un retour évocateur de la musique de l'introduction.

Mendelssohn indiqua que les quatre mouvements de l'« *Ecossaise* » devait être joués sans interruption et, de fait, le second mouvement, une sorte de scherzo, se met en place sans même que l'on s'en aperçoive. Il s'agit de la musique la plus ouvertement « écossaise » dans toute la symphonie, mais sa présence est brève, et nous nous retrouvons bientôt dans l'Adagio, un mouvement à la mélancolie magnifique dans lequel une mélodie nostalgique est plusieurs fois assaillie par des passages menaçants rappelant Schubert, mais finit par l'emporter, sans grands dommages.

Mendelssohn donna au finale une indication d'exécution supplémentaire, celle d'Allegro guerriero –

rapide et guerrier ; et, s'il ne s'agit pas à proprement parler de musique de bataille, on peut supposer qu'elle reflète le souvenir d'une autre vue qui l'impressionna, celle de Highlanders dans leur costume resplendissant. Le mouvement regorge de thèmes habilement opposés et combinés ; toutefois, le compositeur choisit de conclure non pas dans un grand tourbillon mais en ralentissant et en faisant entendre, dans les dernières mesures, une métamorphose chaleureuse et consolatrice du thème « de Holyrood ». Ainsi, quels que soient les hommages conscients de l'œuvre à l'Ecosse, la cohérence formelle est-elle préservée sans efforts.

Symphonie n° 5 « Réformation », op. 107 (1829–32)

Malgré son numéro d'ordre et son numéro d'opus, la *Symphonie « Réformation »* est la deuxième que Mendelssohn écrivit pour grand orchestre, avant les *Symphonies « Lobgesang »*, « *Ecossaise* » et « *Italienne* ». Il en commença la composition en décembre 1829, juste après être rentré à Berlin de son premier séjour dans les îles britanniques, et il la destinait à marquer, l'année suivante, le tricentenaire de la Confession d'Augsbourg, l'assemblée qui avait défini les croyances fondamentales de la Réforme luthérienne. Différents éléments concoururent toutefois à faire échouer ce projet, et la symphonie fut finalement présentée au public à Berlin en 1832.

Il peut sembler bizarre qu'un compositeur de naissance juive ait choisi pour sujet la Réforme protestante, mais la tolérance religieuse était grande dans la famille Mendelssohn, au moins depuis que le grand-père du compositeur, le

philosophe Moses Mendelssohn, avait aidé les juifs prussiens à obtenir l'équité sociale. De plus, Felix et ses frères et sœurs avaient été baptisés dans la foi chrétienne en 1816.

A l'origine de cette symphonie, on peut également déceler une impulsion d'ordre musical : depuis l'adolescence, Mendelssohn étudiait Bach avec délectation, en particulier certaines œuvres vocales qui, à l'époque, passaient pour impossibles à donner en concert ; et, en mars 1829, il avait dirigé la première exécution de la *Passion selon saint Matthieu* postérieure à Bach. Par ailleurs, il avait lui-même composé plusieurs pièces reposant sur des mélodies de cantiques luthériens (ou chorals). Dans ce contexte, une symphonie pourvue d'un finale reposant sur l'un des chorals les plus connus – *Ein' feste Burg ist unser Gott* (Notre Dieu est une forteresse solide) – peut sembler une évolution assez naturelle.

Premier mouvement Le premier mouvement s'ouvre par une introduction lente dans laquelle un contrepoint aux lentes ondulations et des fanfares de plus en plus pressantes conduisent à deux énoncés éthérés, aux cordes aiguës, d'un motif ascendant de six notes connu sous le nom d'« Amen de Dresde ». Selon certains commentateurs, cette référence à la liturgie catholique avait pour dessein de représenter l'ancienne Eglise acculée par la controverse et, de fait, lorsque la musique se jette dans l'Allegro proprement dit (en passant au mode mineur), c'est dans un climat de lutte et d'agitation. A la fin de la section centrale de développement, le motif de l'« Amen » revient ; il fait à présent pénétrer dans une réexposition au ton feutré, mais qui progresse à nouveau vers un sommet d'intensité tumultueux.

Deuxième mouvement Le Scherzo est tout de grâce et de légèreté mais, bien qu'il semble s'écarter du climat général de la symphonie – il est plus bucolique que révérencieux –, il conserve des liens thématiques avec les motifs descendants des bois au tout début.

Troisième mouvement et Finale Par sa brièveté, le solennel troisième mouvement donne l'impression d'être conçu en partie comme une introduction au finale – cette impression est renforcée par une phrase de violon dans le style d'un récitatif. Le finale débute par un énoncé aux chaudes harmonies d'*Ein' feste Burg ist unser Gott*, qui prélude à une forme sonate. Le choral s'invite occasionnellement au milieu des thèmes propres de cette sonate, et sa dernière apparition offre à la partition une conclusion en majesté.

Le Songe d'une nuit d'été :
Ouverture, op. 21 (1826) et
musique de scène, op. 61 (1842)

L'extraordinaire activité compositionnelle du jeune Mendelssohn – qui, à seize ans, comptait déjà à son actif douze symphonies pour cordes, six opéras, l'étonnant Octuor à cordes et bien d'autres choses encore – est indissociable de l'éducation culturelle qu'il reçut et qui fit de lui un jeune homme versé dans la littérature et les arts. En plus de ses activités musicales, il écrivait des poèmes, peignait et dessinait, et la demeure de ses parents à Berlin était l'un des salons intellectuels les plus actifs d'Allemagne ; on y donnait fréquemment des concerts, des représentations théâtrales et des

lectures littéraires, et parmi ses habitués figuraient scientifiques, philosophes, acteurs, écrivains et musiciens. Ces expériences nourrirent l'inspiration de Felix et, au cours de l'été 1826, âgé de seulement dix-sept ans, il s'attela à une ouverture de concert inspirée par la comédie féerique de Shakespeare *Le Songe d'une nuit d'été*.

Telle qu'elle fut conçue à l'origine, cette *Ouverture* est plutôt de l'ordre du poème symphonique. Elle n'avait pas pour dessein de précéder une représentation de la pièce et fait défiler consciencieusement – et certes avec brio –, dans le cadre d'une forme sonate, des musiques que l'on associe clairement aux fées, à l'assurance et à l'urbanité régnant à la cour du duc Thésée, au désir des amants dans le bois et à la rusticité des « frustes artisans », couronnée par les braiements asiniens de Bottom. La partition est également ponctuée par le retour des quatre accords des premières mesures, qui s'abattent sur la musique aux moments clefs, faisant basculer l'atmosphère comme si on avait jeté un sort.

L'*Ouverture du Songe d'une nuit d'été* fut jouée pour la première fois à Stettin en avril 1827 et s'imposa rapidement comme une des pièces les plus populaires de Mendelssohn. En 1842, à l'occasion d'une production de la pièce, le roi de Prusse passa commande au compositeur d'une musique de scène à faire précéder par l'ouverture ; Mendelssohn accepta, et la partition entière, consistant en chansons, entractes et diverses petites interventions, résonna pour la première fois à Potsdam en octobre 1843. La version présentée dans cet enregistrement, qui se concentre sur la musique associée au monde des fées et des amoureux humains, a été assemblée par Sir John Eliot Gardiner et le LSO à l'occasion de

concerts à Londres et en Allemagne, dans le cadre des manifestations entourant le quatre centième anniversaire de la mort de Shakespeare.

Fait remarquable, Mendelssohn semble n'avoir eu aucune peine à recréer, seize ans plus tard, l'atmosphère de son chef-d'œuvre d'adolescence. Cela saute aux oreilles particulièrement dans le Scherzo, qui, bien qu'étant un peu plus terrien (voire plus sinistre) que la musique féerique de l'*Ouverture*, procède à l'évidence du même univers.

Pour sa part, l'Intermezzo offre une illustration schumanienne du désarroi émotionnel étreignant les amants perdus dans le bois ; le Nocturne accompagne par une des plus belles mélodies de Mendelssohn Puck qui, par la magie, répare toutes les erreurs et tous les malentendus de la nuit ; au son d'une Chanson avec chœur, deux fées préparent le berceau de verdure qui accueillera le sommeil de Titania ; et le mariage de Thésée et Hippolyte est célébré au son d'une Marche nuptiale qui a envahi le monde entier.

Notes de programme © Lindsay Kemp

Felix Mendelssohn (1809–1847)

Felix Mendelssohn était le petit-fils du philosophe des Lumières Moses Mendelssohn et le fils d'un banquier allemand influent. Né dans une famille de la haute bourgeoisie, il fut dès l'enfance encouragé à étudier le piano, apprit le dessin avec sa mère et fit de solides études classiques et linguistiques. En 1819, il commença l'étude de la composition auprès de Karl Friedrich Zelter. La fortune familiale permit à leur maison de Berlin de devenir le refuge de savants, artistes, écrivains et musiciens. Le philosophe Hegel et le scientifique Humboldt comptaient parmi les visiteurs réguliers, des membres de l'Orchestre de la Cour, ainsi que d'éminents solistes, étaient à disposition pour jouer les dernières œuvres de Felix ou de sa sœur aînée, Fanny. Les douze symphonies pour cordes du jeune Mendelssohn furent ainsi entendues pour la première fois dans le cadre intime du salon paternel.

L'entrée de Mendelssohn dans sa maturité artistique fut marquée par son Octuor (1825), puis une ouverture de concert pour *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare (1826). En 1829, Mendelssohn ressuscita la *Passion selon saint Matthieu* de Bach, cent ans exactement après sa première exécution. Peu après cela, un voyage à Londres et dans les Highlands et les îles d'Ecosse lui inspira l'ouverture *Les Hébrides*. En 1830, il voyagea en Italie sur le conseil de Goethe et, tandis qu'il se trouvait à Rome, il commença ses symphonies dites « *Ecossaise* » et « *Italienne* ». En 1835, il fut engagé comme chef d'orchestre au Gewandhaus de Leipzig ; il étendit considérablement le répertoire de l'orchestre avec des œuvres anciennes et des partitions de sa main, notamment le *Concerto*

pour violon en mi mineur. Deux ans plus tard, il épousa Cécile Jeanrenaud et, en 1843, il fonda le Conservatoire de Leipzig. Son magnifique oratorio biblique *Elijah*, commande du Festival de musique de Birmingham où il fut créé en 1846, gagna rapidement l'affection des chorales britanniques et de leur public, aux côtés du *Messie* de Haendel. Il mourut à Leipzig en 1847.

Portrait du compositeur © Andrew Stewart

Traductions : Claire Delamarche – sauf Symphonie n°2. Dennis Collins [Ros Schwartz Translations Ltd] – Symphonie n°2 seulement.

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847)

Ouvertüre: Die Hebriden (Fingalshöhle), op. 26 (1830–32)

Aufgrund seiner ausgefeilten Vorgehensweise und seiner Vorliebe für formale Ausgewogenheit gilt Mendelssohn als einer der „klassischsten“ der großen Komponisten des 19. Jahrhunderts, doch waren ihm Momente romantischer Spontaneität nicht fremd. Und einen solchen Moment erlebte er zweifellos, als er im Sommer 1829 mit einem Freund durch Schottland reiste. Im Juli besichtigten sie den Holyrood Palace, und in Mendelssohn reiften Ideen für eine Sinfonie heran. Nach einem Besuch der Western Isles schrieb er seiner Familie: „Um Euch zu verdeutlichen, wie seltsam mir auf den Hebriden zumute geworden ist, fiel mir eben folgendes bei.“ Mit „folgendes“ meinte er die ersten zehn Takte der *Hebriden*-Ouvertüre.

Aber die Reise sollte ein Urlaub sein, Mendelssohn war nicht zum Komponieren nach Schottland gekommen. Am Tag, nachdem er diesen Brief geschrieben hatte, fuhr er mit dem Boot zur Insel Staffa, wo ihm insbesondere die Basaltsäulen und Höhlen auffielen; erst eineinhalb Jahre später beendete er seine Hebriden-Komposition (und zwar in Rom!) und gab ihr den Titel *Die einsame Insel*. Es folgten Überarbeitungen; Mendelssohn kämpfte darum, das Klassische und das Romantische zu verbinden, und war unzufrieden, weil die erste Fassung „mehr nach Kontrapunkt als nach Tran und Möwen und Laberdan [schmeckt].“ In der Fassung, in der wir die Ouvertüre heute kennen,

mit den beiden Titeln *Die Hebriden* und *Fingalshöhle*, nach der bekanntesten Sehenswürdigkeit auf Staffa, entstand sie erst 1832.

Mendelssohns ursprüngliches Thema blieb allerdings als Einleitung erhalten; die sanft sich wiegende Melodielinie und die atmosphärische Begleitung beschwören das Meer zweifelsohne so unmittelbar herauf, wie es einer Musik nur möglich sein kann. Das melancholische, aus sechs absteigenden Noten bestehende Motiv bestimmt das gesamte zehnminütige Werk, auch wenn es ein warmes, formschön aufsteigendes zweites Thema gibt, das zunächst in den Celli und Fagotten zu hören ist und einer Reihe von Stimmungsveränderungen unterzogen wird. Im mittleren Durchführungsteil zieht kurz ein Gewitter auf, doch bald breitet sich wieder Ruhe aus, insbesondere, als das zweite Thema unaufgeregt auf der Klarinette aufklingt, ehe die Koda eine letzte Bö aufleben lässt, die sich ebenfalls rasch legt.

Ouvertüre „Ruy Blas“, op. 95 (1839)

Mendelssohn wurde im März 1839 gebeten, eine Ouvertüre und ein Lied für eine Leipziger Inszenierung von Victor Hugos Theaterstück „Ruy Blas“ zu schreiben. Mendelssohn stammte aus einer kultivierten Familie, die sich mit Kunst, Literatur, Philosophie und Musik auskannte. So können wir davon ausgehen, dass er das Theaterstück nicht nur deshalb als „abscheulich“ bezeichnete, weil er auf die hohe Anzahl von Leichen zimmerlich reagierte. Das Drama spielt im Spanien des 17. Jahrhunderts und erzählt die Geschichte von Ruy Blas, einem Diener, der von seinem Herren, Don

Salluste, zynisch verleitet wird, sich als Grande am Hof auszugeben und die Königin zu verführen. Diese hatte Salluste einen Korb gegeben, und Blas liebte sie. Wenn Salluste die Wahrheit über Blas' bescheidene Herkunft offenbart, um die Königin zu kompromittieren und so Rache zu üben, tötet der gekränkte Blas ihn und nimmt selbst Gift, jedoch erst, nachdem die Königin ihre Liebe bekundet hat.

Trotzt der späteren hohen Wertschätzung in Hugos Œuvre erntete das Stück bei seiner Uraufführung in Paris fünf Monate zuvor nur bescheidenen Erfolg. Die Leipziger Inszenierung wurde zur Unterstützung des lokalen Theaterrentenfonds gespielt. Ursprünglich hatte Mendelssohn nur zugesagt, das Lied zu komponieren, gab am Ende aber nach, angeblich weil er sich über den Vorwurf pikierte, er könne die Ouvertüre in dem zugegebenermaßen kurzen Zeitraum nicht komponieren. Am Ende brauchte er nur drei Tage dafür.

Das Ergebnis ist, wie immer bei Mendelssohn, stilistisch brillant und handwerklich gekonnt, auch wenn die vorherrschende sorglose Energie gleichsam im Gegensatz zum Thema steht. Nur die wirbelnde, fieberhafte C-Moll-Musik des ersten Themas und vor allem die erhabenen Holzbläserakkorde, die das Werk einleiten und mehrmals zur Artikulation des Satzverlaufs wiederkehren (eine dunkle Entsprechung zu den „Zauberakkorden“ aus der Ouvertüre zum *Sommernachtstraum* 13 Jahre zuvor), scheinen auf die angebliche Anregung aus Hugos grausiger Geschichte zu verweisen.

Ouvertüre: Meeresstille und glückliche Fahrt, op. 27 (1828)

„Segle wohl in deiner Musik, und mögen deine Fahrten immer so glücklich sein.“ (Rückübersetzung aus dem Englischen, d. Ü.) Goethe reagierte nicht immer so wohlwollend auf Komponisten, die sich von seiner Dichtung anregen ließen, aber im Falle Mendelssohns gab es schon länger eine gegenseitige Anziehung. Der zwölfjährige Felix wurde dem großen Dichter in Weimar durch Mendelssohns Lehrer vorgestellt, und bald schrieb Felix an seine Familie in Berlin: „Alle Nachmittage macht Goethe das Streicher'sche Instrument mit den Worten auf: ‚Ich habe dich heute noch gar nicht gehört, mache mir ein wenig Lärm vor‘, und dann pflegt er sich neben mich zu setzen, und wenn ich fertig bin (ich phantasie gewöhnlich), so bitte ich mir einen Kuss aus oder nehme mir einen. Von seiner Güte und Freundlichkeit macht Ihr Euch gar keinen Begriff.“

Sieben Jahre später schuf Mendelssohn, der schon auf die Komposition einer brillanten Ouvertüre zu Shakespeares Theaterstück *A Midsummer Night's Dream* [Ein Sommernachtstraum] verweisen konnte, eine neue Ouvertüre, diesmal auf zwei Gedichte von Goethe: *Meeresstille* und *Glückliche Fahrt*. Die Ouvertüre als Gattung hatte sich erst kurz zuvor von seiner ursprünglichen Rolle im Theater befreit und tauchte nun als kurzes illustratives Stück im Konzertsaal auf. Mendelssohn fand offenbar reichlich Inspiration in Goethes kontrastierenden Versen. Auch wenn er nicht der erste war, der so angeregt wurde (Beethoven hatte 1815 ein Chorwerk auf die Gedichte geschaffen, und Schubert vertonte im

gleichen Jahr *Meeresstille* zu einem Lied), ist seine Fassung die bekannteste.

Das Thema Meeresstille dreht sich nicht um die glatte Fläche angenehm für Menschen, die zu Seekrankheit neigen, sondern eher um die schwülen, windstillen Bedingungen, die ein Schiff im Zeitalter der Segelfahrt zur Untätigkeit verdammt. Goethe spricht sogar von einer „Todesstille fürchterlich“, die Mendelssohn mit einem düsteren Adagio umsetzt, das nur schwerfällig durch untergründige Kontrapunktlinien in Bewegung gerät.

Schließlich haucht ein Flötensolo etwas Leben ins Geschehen, der Nebelschleier hebt sich, und nach einem Ausbruch von Aufregung im Orchester ist das Schiff auf dem Weg zu einer heroischen, an Beethoven mahnenden Melodie. Daraufhin segelt die Musik mit dem Wind („es säuseln die Winde“) mit Einschüben von behändig arbeitenden Matrosen, bis Land in Begleitung begrüßender Fanfaren und Paukendonner in Sicht kommt. Die Reise ist vorüber, und die Ouvertüre endet mit einem zufriedenen Seufzer der Erleichterung.

Sinfonie Nr. 1 in c-Moll, op. 11 (1824 & 1829)

Man hat nicht jeden Abend die Möglichkeit, die Sinfonie eines vierzehneinhalbjährigen Genies zu hören. Dazu kommt in diesem besonderen Stück eine interessante Frage: Sie dreht sich um den dritten Satz – das Menuetto.

Mendelssohn kam 1829 nach London, als er gerade einmal 20 Jahre alt war. In Bezug auf eine Aufführung

dieser Sinfonie, seiner ersten für großes Orchester, schrieb Mendelssohn an seine Eltern:

„Kurz, ich habe... meine Symphonie durchgegangen; und Gott weiß, wie es kam, die Menuette langweilte mich schrecklich; mir schien sie monoton, und kam mir wie ein Pleonasmus vor. Und da habe ich... das Scherzo des Oktetts mitten hinein spielen lassen, nur einige luftige d Trompeten dazu gesetzt. Es war sehr dumm, aber es klang sehr nett.“

In Wirklichkeit setzte er eindeutig mehr als nur ein paar luftige Trompeten dazu: Er bearbeitete das Scherzo für Orchester mit brillanten Stimmen für die Holzbläser und erhielt dabei trotzdem die quecksilbrige Leichtigkeit der Originalfassung. Es gelang ihm so gut, dass wir dachten, Sie sollten diese neue Fassung des bekannten Oktettsatzes hören.

Was passiert dann mit dem ursprünglichen Menuetto und Trio? Sind sie tatsächlich so schlecht und so langweilig, wie uns das Mendelssohn gern glauben machen möchte? Wenn dem so wäre, stellt sich die Frage, warum er sich dann bei der Drucklegung des Werkes wieder für den ursprünglichen Satz und nicht für das Scherzo entschied. Wie Sie vielleicht schon vermutet haben, bekommen sie zwei für den Preis von einem.

Ich halte wirklich beide Sätze für beachtenswert – wie ja auch die gesamte Sinfonie – und vielleicht lassen Sie uns am Ende wissen, welche Fassung Ihnen am besten gefällt.

[Einleitende Rede von Sir John Eliot Gardiner vor der Konzertaufführung von Mendelssohns 1. Sinfonie (16. Februar 2016)]

Der 15-jährige Mendelssohn gab seiner 1824 geschaffenen Sinfonie in c-Moll die Nummer 13, ein Zeichen, dass er diese Sinfonie anfänglich als Nachfolgerin seiner zwölf fein gearbeiteten, so genannten „Streichersinfonien“ hielt, die er in den drei Jahren zuvor komponiert hatte. Aber nicht nur der Einsatz von Holzblasinstrumenten hob die Sinfonie von diesen Jugendwerken ab und führte zum Neuansatz der Nummerierung. Die Sinfonie in c-Moll befindet sich auf einer höheren Ebene der Selbstsicherheit. Auch wenn sie bisweilen nach Mozart, Beethoven und Weber klingt, bezeugen ihre Kraft und Konstruktion eine erstaunliche Fähigkeit für einen so jungen Komponisten.

Der erste Satz sprudelt voller Energie. C-Moll signalisiert hier nicht Tragödie (wie bei Mozart) oder dunkle Turbulenz (*à la* Beethoven), sondern forschenden Drang und Elan. Das melodische Material an sich mag sich vielleicht nicht besonders auszeichnen, aber die Hauptthemen sind geschickt definiert und die Folge ihres Einsatzes und ihrer Wiederkehr gut kontrolliert. Darauf folgt ein Andante, in dem die angenehmen Durtonarten des Hauptthemas ein Gefühl warmer Idylle erzeugen. Allerdings schleicht sich durch das Variieren des Themas bei jeder Wiederaufnahme und das immer wieder auftauchende synkopierte Murmeln der Streicher zunehmend eine gewisse Ruhelosigkeit ein.

Für den dritten Satz schrieb der jugendliche Mendelssohn ursprünglich ein energisches Menuetto in c-Moll mit einem kontrastierenden Trio in der Mitte, in dem Holzbläser leicht über wellenartigen Streichern schweben. Als Mendelssohn im Mai 1829 London besuchte (nun immerhin 20 Jahre alt), dirigierte er die Sinfonie in einem Konzert der

Philharmonic Society. Für diese Aufführung tauschte er das Menuetto mit seiner eigenen Orchesterbearbeitung des hervorragend quecksilbrigen und einzigartigen Scherzos aus dem Streicheroktett aus, das er 1825, also ein Jahr nach der Sinfonie, geschaffen hatte. Die Sinfonie fand enthusiastischen Beifall und war der Startschuss für die anhaltend herzliche Beziehung zwischen Mendelssohn und den britischen Hörern. Nach der Aufführung überreichte Mendelssohn seine handschriftliche Sinfonienpartitur an die Philharmonic Society, die das Werk den Rest des Jahrhunderts in dieser geänderten Form spielen ließ. Als die Sinfonie jedoch 1831 im Druck erschien, hatte Mendelssohn wieder den ursprünglichen dritten Satz eingefügt. In der hier vorliegenden Einspielung stellt John Eliot Gardiner beide Fassungen nebeneinander vor.

Auch wenn der Beginn des Schlusssatzes *con fuoco* nach diesen durch und durch Mendelssohn'schen Sätzen wie der Schlusssatz aus Mozarts G-Moll-Sinfonie (K550) klingen mag, trifft man hier im weiteren Verlauf auch auf Originalität (z. B. in der Art und Weise, wie sich die Musik verlangsamt, um pirschende Streicherpizzikati zuzulassen, über denen sich eine schlanke Klarinettenmelodie herauschält) und Handwerk (z. B. in zwei gekonnt assimilierten Fugen).

Sinfonie Nr. 4 in A-Dur („Italienische“), op. 90 (1830–33)

Die Genese von Mendelssohns warm strahlender *Italienischer Sinfonie* könnte einfacher nicht sein. Im Herbst 1830 begab sich der 21-jährige Komponist auf eine Reise nach Italien, wo er Venedig und

Florenz besuchte und dann den Winter in Rom verbrachte. Hier in Rom begann er mit der Arbeit an einer Sinfonie, die die Sehenswürdigkeiten und Klänge des Südens zum Ausdruck bringen sollte. Die Sinfonie war „das lustigste Stück, was ich je gemacht habe“, schrieb Mendelssohn an seine Familie, und fügte hinzu, dass dieses Sinfonieprojekt die „Nebelstimmung“ der *Schottischen Sinfonie* (das Resultat einer früheren Reise; ein anderes Werk, an dem er gerade arbeitete), völlig aus seinem Kopf vertrieb. Die *Italienische Sinfonie* wurde nach Mendelssohns Rückkehr in Deutschland beendet und 1833 in London uraufgeführt.

Wie Berlioz, der sich zur gleichen Zeit in Rom aufhielt, sah Mendelssohn wenig Bewundernswertes in der damaligen zeitgenössischen italienischen Musik. „Warum soll auch Italien heut zu Tage mit Gewalt ein Land der Kunst sein, während es das Land der Natur ist, und dadurch Alles beglückt!“ „Kein Mangel an Musik hier; es hallt und schallt an allen Seiten.“ (Übersetzung des letzten Zitats aus dem Englischen, d. Ü.) Sicherlich bekommt man den Eindruck, als sei gleich der Beginn der Sinfonie von der unbändigen Energie der Natur erfüllt. Eindrucksvoll kurbeln dabei die pulsierenden Holzbläserakkorde und eine aufsteigende Violinlinie von italienischer Sportlichkeit und Anmut das Geschehen an. Dieser Elan wird im gesamten ersten Satz beibehalten. Ein zweites Thema (von den Klarinetten und Fagotten vorgestellt) ist weicher, aber vom gleichen rhythmischen Schlag. Der zentrale Durchführungsabschnitt präsentiert eine flotte neue Melodie in den Violinen, mit deren Hilfe ein Höhepunkt angesteuert wird. Diese Melodie kehrt nach der Reprise der Anfangsthemen wieder zurück.

Man sagt, der feierliche Marsch des zweiten Satzes sei von dem Anblick einer religiösen Prozession angeregt worden (Berlioz fügte einen ähnlichen Marsch („Marsch der Pilger“) in seinen vier Jahre später komponierten *Harold in Italien* ein). Mendelssohns Darstellung besteht aus einer kargen und unheimlich anmutenden Melodie über einer weich polsternden Streicherbegleitung. Jedoch gibt es auch zwei Episoden mit wärmerer, ländlicherer Musik, als ob der Zuschauer für einen Moment durch die Schönheit der Landschaften abgelenkt wird. Beide Male ziehen die Pilger aber wieder die Aufmerksamkeit auf sich zurück, und der Satz endet mit dem Verschwinden des Umzugs in der Ferne.

Der dritte Satz ist ein klassisches Menuett, auch wenn er nicht diesen Namen trägt und eher ein romantisch gefärbtes Gefühl wehmütiger Nostalgie verbreitet. Der Satz enthält einen Mittelteil, dessen sanfte Hornrufe die Welt des Zaubewalds aus Mendelssohns eigener Musik zum *Sommernachtstraum* beschwört.

Im Schlusssatz hört man endlich auch italienische Musik. Aber hier herrscht nicht das Genie eines Rossinis oder Bellinis, sondern der Volkstanz mit Namen Saltarello. Im Sommer 1831 war Mendelssohn mittlerweile nach Neapel gezogen, wo er diesen energischen Sprungtanz erlebte. Mendelssohns sinfonische Version hat natürlich einen germanischen Charakter – man braucht sich in der Satzmitte nur die lange Abschweifung mit dem sich gelassen gebenden Kontrapunkt anzuschauen. Aber Mendelssohns Saltarello ist schwungvoll und energisch und liefert so einen ausreichend berauschenden Abschluss zu diesem Fest des italienischen Lebens und Lichtes.

Sinfonie Nr. 2 („Lobgesang“), op. 52 (1840)

Allein der Umstand, dass Mendelssohns „Lobgesang“ auch als seine Zweite Sinfonie bekannt ist, spricht für die ungewöhnliche Qualität des Werks. Der Komponist selbst war unsicher, wie er es benennen sollte, bis ein Freund ihm zu dem Namen „Sinfoniekantate“ riet. Diese Bezeichnung trägt der Tatsache Rechnung, dass das Werk zwar den Spannungsbogen einer viersätzigen Sinfonie mit einem vokalen Schlusssatz hat, dieser Schluss – der wiederum in neun aus Arien, Duetten, Rezitativen und Chören bestehenden Abschnitten unterteilt ist – aber eine derartige Länge aufweist, dass die erste drei Sätze im Vergleich dazu verblassen. Aufgrund der hybriden Gestalt konnten sich nicht alle Kritiker mit dem Werk anfreunden, doch im 19. Jahrhundert war es ausgesprochen beliebt – und wie immer bei Mendelssohn enthält es sehr viel erstklassige und originäre Musik.

Die Chorsinfonie war kein völlig neues Konzept. Beethovens 16 Jahre zuvor entstandene Neunte war natürlich das große Vorbild, doch 1839 hatte Berlioz mit *Roméo et Juliette* ein noch radikaleres, noch stärker integriertes Beispiel für diese Form geschaffen. Das Besondere am „Lobgesang“ ist aber, dass er für einen konkreten Anlass geschrieben wurde, nämlich zu den Feierlichkeiten zum 400-jährigen Jubiläum von Johannes Gutenbergs Erfindung des Buchdrucks mit beweglichen Lettern. Die Stadt Leipzig, in der Mendelssohn bereits seit fünf Jahren lebte, war schon lange ein Zentrum der Bücher und des Buchdrucks, und deswegen hatten die Stadtväter beschlossen, das Ereignis mit einer dreitägigen Feier zu begehen, bei der als Höhepunkt am 24. Juni auf dem Marktplatz eine neue Gutenberg-Statue enthüllt

werden sollte. Am Vortag kam eine neue Oper zur Aufführung – *Hans Sachs* von Albert Lortzing –, am Tag danach gab es ein abschließendes Festkonzert in Bachs Thomaskirche.

Als führender Komponist und Musiker der Stadt wurde Mendelssohn gebeten, eine Kantate zur Enthüllung der Statue zu schreiben (der „Festgesang“, dem das sehr beliebte englische Weihnachtslied „Hark the herald angels sing“ seine Melodie verdankt) und das Schlusskonzert zu dirigieren, bei dem Webers *Jubel-Ouvertüre*, Händels Dettinger Te Deum sowie die Premiere dieses Werks auf dem Programm standen. Zweifellos eingedenk Bachs Vermächtnis und der Bedeutung, die dem gedruckten Wort bei der Verbreitung des evangelischen Glaubens zukam, hatte Mendelssohn im *Festgesang* mit evangelischen Chorälen gearbeitet. Beim „Lobgesang“ dann entschied er sich für ein groß angelegtes sinfonisches Werk mit einer Mischung von Kirchenliedern und Bibelziten. Es wurde 1841 als Sinfonie Nr. 2 veröffentlicht, auch wenn die zu der Zeit noch nicht erschienenen Sinfonien Nr. 4 und Nr. 5 früher entstanden waren.

Das Werk beginnt mit einem kraftvollen, majestätischen Motto in den Posaunen mit mehrfachen Repliken aus dem ganzen Orchester. Das Thema hatte Mendelssohn bereits drei Jahre zuvor in einer Vertonung des 42. Psalms verwendet, und es hat im kontrapunktischen Kanon eine ehrwürdige Geschichte: Abwandlungen davon hatte nicht nur Bach verwendet, sondern auch Mozart im Finale seiner Jupiter-Sinfonie. Der Austausch leitet zum zentralen Teil des Satzes über, ein Allegro in lebendig-feierlicher Stimmung, in dem sich das Motto wiederholt in Erinnerung bringt. Mit dem

Schluss legt sich die Aufregung ein wenig, eine kurze Kadenz in den Klarinetten führt zum zweiten Satz, ein rastlos schwankendes, Lied-ähnliches Stück in Scherzo-Form. Die Stimmung in den Eckteilen ist weniger spielerisch als vielmehr sehnsüchtig und in der zentralen Passage mit ihrer streng intonierten Kirchenliedmelodie sogar ausgesprochen ernst. Der dritte Satz heißt „Adagio religioso“ und wird seinem Titel mit Musik von erhabener Schönheit mehr als gerecht.

Daran schließt sich der „Kantaten“-Teil an. Das einleitende Motto vom Anfang kehrt zurück und steigert sich zu einem gewaltigen Crescendo, auf dessen Höhepunkt der Chor einstimmt und die Musik mit Text unterlegt – „Alles was Odem hat, lobe den Herrn!“ –, bis sie in fugalem Überschwang aufwallt. Die nächsten vier Sätze – ein dringliches Rezitativ mit Arie für Tenor, ein feierlich beschwörender Chor und ein hoffnungsvolles Duett von Sopran und Tenor – verschatten die Stimmung zunehmend und unterstreichen den Beistand Gottes in schweren Zeiten; der Tiefpunkt wird in einer dramatischen Tenorarie von romantischer nächtlicher Furcht erreicht: „Hüter, ist die Nacht bald hin?“ Trost bringt das Ende dieses Abschnitts mit der Beruhigung des Soprans: „Die Nacht ist vergangen!“, der Chor greift diese Zeile auf und wandelt sie in einer weiteren belebenden Fuge zu Helligkeit. Von diesem Punkt an setzt sich langsam das zuversichtliche Wohlbefinden des Anfangs wieder durch, zunächst mit einer unveränderten Wiedergabe des evangelischen Kirchenlieds „Nun danket alle Gott“ (das Mendelssohn auch im *Festgesang* verwendet hatte), dann mit einem weiteren Duett, das jubelnd für die Erlösung dankt, und schließlich einer großartigen Deklamation im Chor mit einer Fuge von Haydnscher Pracht.

Sinfonie Nr. 3 in a-Moll („Die Schottische“), op. 56 (1829–42)

So unabdingbar formale Klarheit und Ausgewogenheit für Mendelssohn beim Komponieren auch waren, scheute er nicht davor zurück, an die Grenzen des Machbaren zu gehen und innerhalb eines gewissen Rahmens auch innovativ zu sein. Immerhin sind seine Instrumentalwerke die Kompositionen eines Menschen, der ständig nach neuen Lösungen für die den bestehenden Formen innewohnenden Probleme suchte. Doch wie wir bereits bei seiner *Hebriden-Ouvertüre* gesehen haben, war er auch gegen außermusikalische Anregungen nicht immun. Er stammte aus einer sehr kulturinteressierten Familie und ließ sich bereits in jungen Jahren musikalisch nicht nur von Shakespeare und Goethe inspirieren, sondern auch von Landschaften, Legenden und der Geschichte. Die gegensätzlichen kompositorischen Anliegen von formaler Logik und bildlich-deskriptiver Beschwörung leben allerdings in nur wenigen Werken derart gelungen miteinander wie in der „Schottischen“.

Ihre Inspirationsquelle gehört zu den großen Idealen der frühromantischen Phantasie: die grauen Nebel und Berge Schottlands. Mendelssohn hatte Walter Scott gelesen und kannte zweifellos auch die gefälschten bardischen Gedichte „Ossians“, deshalb kann man sich gut vorstellen, welche Atmosphäre er bei seinem Besuch in Holyrood zu Beginn seines Schottland-Urlaubs zu erleben erwartete. Und er wurde nicht enttäuscht. Nachdem er die Ruinen des Königspalasts besichtigt hatte, schrieb er seiner Familie:

*In der tiefen Dämmerung gingen wir
heute nach dem Palaste, wo Königin
Maria (Stuart) gelebt und geliebt hat ...
Der Kapelle daneben 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.*

Von wenigen Sinfonien ist der Moment ihrer Inspiration derart genau bekannt, doch nachdem Mendelssohn das einleitende Thema skizziert hatte, legte er das Werk beiseite, womit der *Hebriden-Ouvertüre* das Privileg zukam, als seine unmittelbare Reaktion auf die Schottlandreise zu gelten. Dann war er auch schon einem anderen bildhaften Einfluss erlegen, und zwar bei einer Reise nach Italien, die es ihm unmöglich machte, zu seiner nebligen schottischen Stimmung zurückzukehren, wie er selbst meinte; nun beschäftigte ihn eine weitere Sinfonie, die „Italienische“ (Nr. 4), so dass er die „Schottische“ erst 1842 abschloss.

Sie beginnt mit einer ausgedehnten langsamen Einleitung, in der das Holyrood-Thema eine düstere, romantische Atmosphäre beschwört. Das Gros des weiteren Satzes beruht auf einer rastlos wiegenden Verwandlung dieses Themas, und auch mehrere Themen in den späteren Sätzen greifen auf dieses einleitende Motiv zurück. Den ersten Satz hindurch wechseln sich stürmischere Passagen (die zweifellos an eine raue See und schlechtes Wetter erinnern sollen) mit ruhigeren Episoden ab, doch trotz der Möglichkeiten, die der robuste

mittlere Durchführungsteil bietet, bricht der Sturm erst in der langen Koda los. Allerdings endet der Satz mit einer Rückkehr zur Stimmung und Musik der Einleitung.

Nach Mendelssohns Vorgabe werden die vier Sätze der „Schottischen“ ohne Pause gespielt, und so schleicht der Scherzo-artige zweite fast unbemerkt herein. Hier erklingt die unverkennbar „schottischste“ Musik der Sinfonie, doch ist der Satz recht kurz, und bald schon finden wir uns im Adagio wieder, einem wehmütig schönen Satz, in dem eine sehnsüchtige Liedmelodie mehrmals von Passagen Schubertscher Bedrohlichkeit attackiert wird, ehe sie relativ unversehrt die Oberhand gewinnt.

Beim Finale schrieb Mendelssohn zusätzlich die Spielweise „Allegro guerriero“ vor – schnell und kriegerisch –, und auch wenn die Musik nicht unbedingt eine Schlacht beschwört, so können wir uns doch vorstellen, dass sie an einen anderen Anblick erinnert, der den Komponisten beeindruckte: Highlander in ihrer herrlichen Tracht. Der Satz ist von großartig kontrastierten und kombinierten Themen geprägt, und doch endet er nicht mit einem grandiosen, wirbelnden Höhepunkt, vielmehr lässt der Komponist die Musik langsamer werden und schließt mit einer letzten, beruhigenden Verwandlung des „Holyrood“-Themas. Und so wird die formale Kohärenz des Werks, aller bewussten schottischen Elemente zum Trotz, mühelos beibehalten.

Sinfonie Nr. 5 („Reformations-Sinfonie“), op. 107 (1829–32)

Trotz Opusnummer und Zählung als fünfte ist Mendelssohns *Reformations-Sinfonie* eigentlich seine zweite Sinfonie für großes Orchester und entstand vor seiner *Lobgesang*-, *Schottischen* und *Italienischen Sinfonie*. Mendelssohn begann seine Sinfonie Nr. 5 1829 kurz nach seiner Rückkehr nach Berlin von seiner ersten Reise zu den Britischen Inseln. Er beabsichtigte mit dem Werk, den 300. Gedenktag der Confessio Augustana im Jahr darauf zu würdigen. Jene Schrift hatte die grundlegenden Bekenntnisse des lutherischen Protestantismus festgehalten. Eine Reihe von Faktoren vereitelte aber Mendelssohns Plan, und die Sinfonie wurde erst 1832 in Berlin uraufgeführt.

Es mag merkwürdig erscheinen, dass ein als Jude geborener Komponist die protestantische Reformation als Thema wählte. Religiöse Toleranz war in der Familie Mendelssohn jedoch ein wichtiges Thema. Schon Felix' Großvater, der Philosoph Moses Mendelssohn, hatte sich für religiöse Toleranz ausgesprochen und dabei preußischen Juden zu einer besseren gesellschaftlichen Stellung verholfen. Darüber hinaus wurden Felix und seine Geschwister 1816 christlich getauft.

Vielleicht gab es aber auch einen musikalischen Impuls für das Werk: Mendelssohn hatte seit seinen mittleren Jugendjahren Gefallen an Bach gefunden und sich mit seiner Musik auseinandergesetzt. Dazu gehörten auch solche Vokalwerke, deren Aufführung zu jener Zeit für unpraktisch gehalten wurde. Im März 1829 dirigierte Mendelssohn zum

Beispiel die erste Aufführung der *Matthäuspassion* seit Bachs Lebzeiten. Zudem hatte Mendelssohn selbst eine Reihe von Werken komponiert, die auf lutherischen Chorälen beruhten. In diesem Zusammenhang mag die Komposition einer Sinfonie mit einem Schlusssatz, der auf dem bekanntesten Choral von allen – *Ein feste Burg ist unser Gott* – beruht, auf der Hand gelegen haben.

Erster Satz Der erste Satz beginnt mit einer langsamen Einleitung. Nach einem langsam kräuselnden Kontrapunkt und zunehmend drängenden Fanfaren erklingt in den hohen Streichern zweimal ätherisch ein aufsteigendes Sechstonmotiv, das als „Dresdner Amen“ bekannt ist. Es gibt Meinungen, die behaupten, dies sei ein Bezug auf die katholische Liturgie und verweise auf die von Kontroversen zerrüttete alte Kirche. Tatsächlich beginnt der geschäftig einsetzende Hauptteil des Satzes – nun in Moll – sofort mit einem Gefühl von Kampf und Tumult. Am Ende des zentralen Durchführungsabschnitts kehrt das „Dresdner Amen“ zurück und leitet diesmal eine Reprise ein, die gedämpft beginnt, aber erneut auf einen stürmischen Höhepunkt zusteuert.

Zweiter Satz Das Scherzo ist anmutig und heiter, und seine Stimmung scheint sich vom Rest der Sinfonie abzuheben (sie ist eher bukolisch als ehrfurchtsvoll). Das Scherzo bleibt jedoch durch thematische Bezüge zu den absteigenden Holzbläsermotiven vom Anfang eingebunden.

Dritter Satz und Schlusssatz Der feierliche dritte Satz ist kurz. Das Gefühl, dieser Satz wäre zumindest teilweise als Einleitung zum Schlusssatz konzipiert worden, wird durch die an ein Rezitativ mahnende Violinlinie noch verstärkt. Der Schlusssatz beginnt

mit einer warm harmonisierten Darbietung von *Ein feste Burg ist unser Gott*. Diese Darbietung bildet das Vorspiel zu einem Sonatenhauptsatz mit eigenen Themen, in den gelegentlich der Choral eingeschoben wird. Der letzte Auftritt des Choral bringt das Werk zu einem prächtigen Abschluss.

Ein Sommernachtstraum: Ouvertüre op. 21 (1826) & Bühnenmusik op. 61 (1842)

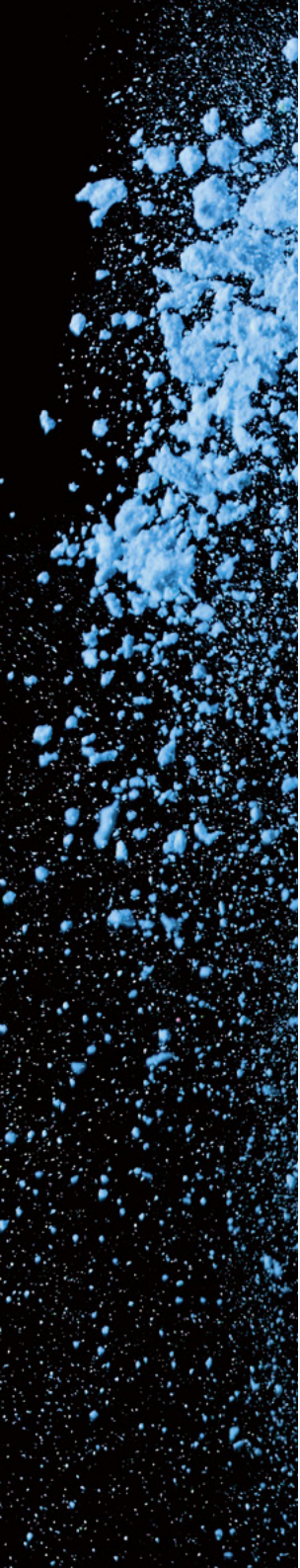
Mendelssohns außergewöhnlich frühes Komponieren – mit nur 16 Jahren konnte er schon auf zwölf Streichersinfonien, sechs Opern, das erstaunliche Streicheroktett und noch vieles mehr verweisen – ging Hand in Hand mit einer kulturellen Erziehung, die ihn für literarische und bildnerische Angelegenheiten gut rüstete. Neben seinen musikalischen Aktivitäten schrieb Felix Gedichte, malte und zeichnete. Das Heim seiner Eltern gehörte zu den aktivsten intellektuellen Salons in Deutschland, wo häufig Konzerte, Theateraufführungen und literarische Lesungen stattfanden. Hier gaben sich Wissenschaftler, Philosophen, Schauspieler, Schriftsteller und Musiker die Hand. Felix fand in diesen Erlebnissen viel Anregung, und im Sommer 1826, als er immer noch nur 17 Jahre alt war, fühlte er sich veranlasst, eine Ouvertüre auf Shakespeares märchenhafte Komödie *A Midsummer Night's Dream* [Ein Sommernachtstraum] zu komponieren.

Die Ouvertüre lässt sich entsprechend ihres ursprünglichen Konzepts besser als eine Tondichtung beschreiben: Sie entstand nicht als Einleitung zu einer Aufführung des Theaterstücks. Im Rahmen einer

Sonatenform stellte Mendelssohn wie erwartet – auch wenn die kompositorische Umsetzung alle Erwartungen übertraf – deutlich die Elfen, den selbstbewussten und weltmännischen Hof von Theseus, die sich sehnenen Liebenden im Wald sowie die ungehobelte Art der „rüpelhaften Handwerker“ einschließlich Bottoms Eselsrufe dar. Artikuliert wird das Werk auch von den wiederkehrenden vier Akkorden aus den einleitenden Takten. In entscheidenden Momenten senken sich diese Akkorde auf die Musik und verwandeln ihre Stimmung wie durch einen Zauberspruch.

Mendelssohns Ouvertüre wurde im April 1827 in Stettin uraufgeführt und zählte bald zu den beliebtesten Stücken des Komponisten. 1842 erhielt Mendelssohn vom preußischen König den Auftrag, die Bühnenmusik für eine Inszenierung des Theaterstücks zu liefern, vor der die Ouvertüre erklingen sollte. Mendelssohn folgte der Aufforderung und schrieb Lieder, Zwischenspiele und verschiedene andere kleine Nummern. Die vollständige Partitur war zum ersten Mal im Oktober 1843 in Potsdam zu hören. Die hier vorliegende Einspielung konzentriert sich auf die Musik für die Welt der Elfen und menschlichen Liebhaber. Diese Fassung wurde von Sir John Eliot Gardiner und dem London Symphony Orchestra für Aufführungen in London und Deutschland als Teil der Feierlichkeiten zu Shakespeares 400. Todestag zusammengestellt.

Erstaunlich, wie Mendelssohn anscheinend keine Schwierigkeiten hatte, an die Stimmung aus seinem 16 Jahre zuvor komponierten jugendlichen Meisterwerk anzuknüpfen. Das wird besonders am Beispiel des Scherzos deutlich, das sich, auch wenn es vielleicht ein wenig derber (möglicherweise



sogar unheimlicher) ist, in der gleichen Welt bewegt wie die Elfenmusik aus der Ouvertüre. An anderer Stelle bietet das Intermezzo eine an Schumann mahnende Darstellung des Gefühlsaufruhrs der im Wald verirrt Liebenden. Das Notturmo wiederum heißt Pucks zauberhafte Korrektur der nächtlichen Irrungen und Missverständnisse willkommen. Zwei Elfen bereiten in einem Lied mit Chor das Gemach für Titantias Schlaf vor, und die Hochzeit von Theseus und Hippolyta wird in dem berühmtesten Hochzeitsmarsch aller Zeiten gefeiert.

Einführungstexte © Lindsay Kemp

Felix Mendelssohn (1809–1847)

Felix Mendelssohn Bartholdy war der Enkel von Moses Mendelssohn, dem großen Philosophen der Aufklärung, und der Sohn eines einflussreichen deutschen Bankiers. Als Sohn einer privilegierten Familie der höheren Mittelschicht erhielt er schon früh Klavierunterricht, seine Mutter lehrte ihn das Zeichnen, er galt als fähiger Linguist und klassischer Gelehrte. Ab 1819 erhielt er Unterricht in Komposition von Karl Friedrich Zelter. Durch den Wohlstand der Familie wurde ihr Haus in Berlin zu einem Treffpunkt für Gelehrte, Maler, Schriftsteller und Musiker. Der Philosoph Hegel und der Naturwissenschaftler Humboldt waren regelmäßig zu Gast, Mitglieder der Hofkapelle und namhafte Solisten spielten die neuesten Werke von Felix und seiner älteren Schwester Fanny. Auch Mendelssohns zwölf Streichersinfonien, die er als Jugendlicher komponierte, wurden erstmals im intimen Rahmen des häuslichen Salons zu Gehör gebracht.

Als Beweis für Mendelssohns frühe Reife als Komponist können sein Oktett (1825) und die Konzertouvertüre zu Shakespeares *Sommernachtstraum* (1826) gelten. 1829, genau hundert Jahre nach der Premiere von Bachs *Matthäuspassion*, brachte er das Werk erstmals wieder zur Aufführung. Eine wenig später erfolgende Reise nach London, auf die schottischen Inseln und in die Highlands inspirierte ihn zu der Ouvertüre *Die Hebriden*. Im Jahr darauf reiste er auf Anregung Goethes nach Italien und begann in Rom die Arbeit an der so genannten „Schottischen“ und der „Italienischen“ Sinfonie, 1835 wurde er zum Kapellmeister am Leipziger Gewandhaus berufen,

wo er das Repertoire erheblich erweiterte und nicht nur frühe Musik, sondern auch eigenen Werke aufs Programm setzte, unter anderem das Violinkonzert e-Moll. Zwei Jahre später heiratete er Cecile Jeanrenaud, 1843 gründete er in Leipzig das Konservatorium. Sein großartiges biblisches Oratorium *Elias*, das vom Birmingham Musical Festival in Auftrag gegeben war und 1846 dort seine Premiere erlebte, stand in der Gunst englischer Gesangsvereine und ihres Publikums bald neben Händels *Messias*. Mendelssohn starb 1847 in Leipzig.

Profil des Komponisten © Andrew Stewart

Übersetzung aus dem Englischen:

Elke Hockings – alle Texte mit Ausnahme von

Sinfonien Nr. 2 und 3 und Ouvertüre: Die Hebriden.

Ursula Wulfekamp [Ros Schwartz Translations Ltd] –

Sinfonien Nr. 2 und 3 und Ouvertüre: Die Hebriden.

VOLUME 1 Mendelssohn Symphony No 2 – Texts

6 Nr 1 SINFONIA

Nr 2 CHOR UND SOPRAN

CHOR

- 9 Alles, was Odem hat,
lobe den Herrn.
Halleluja, lobe den Herrn.
Psalm 150

Lobt den Herrn mit Saitenspiel,
Lobt ihn mit eurem Lied.
Psalm 33

Und alles Fleisch lobe
seinen heiligen Namen.
Psalm 145

FRAUENCHOR UND SOPRAN

- 10 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

Nr 3 TENOR REZITATIV UND ARIE

TENOR

- 11 Saget es, die ihr erlöst
seid durch den Herrn,
die er aus der Not errettet hat,
aus schwerer Trübsal,

No 1 SINFONIA

No 2 CHORUS AND SOPRANO

CHORUS

Let everything that hath breath
praise the Lord.
Hallelujah, praise ye the Lord.
Psalm 150

Praise the Lord with the lyre
Praise Him with your song.
Psalm 33

And let all flesh praise
His holy name.
Psalm 145

WOMEN'S CHORUS AND SOPRANO

Praise the Lord, O my soul,
And all that is within me,
bless His holy name.
Praise the Lord, O my soul,
And forget not
all His benefits.
Psalm 103

No 3 TENOR RECITATIVE AND ARIA

TENOR

Say it, you who are redeemed
through the Lord,
Whom He hath saved from anguish,
From affliction,

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

- 12 Er zählet unsere Tränen
in der Zeit der Not.
Er tröstet die Betrübten
mit seinem Wort.

Psalm 56

Saget es! Danket ihm
und rühmet seine Güte.

Nr 4 CHOR

CHOR

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

Nr 5 DUETT (SOPRANE) UND CHOR

CHOR UND SOPRANE

- 14 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

From shame and bondage,
You who were in darkness, all of you,
whom He hath redeemed from anguish.

Say it! Thank Him
and praise His mercy.

Psalm 107

He counteth our tears
in times of distress.
He comforts the bereaved
with His word.

Psalm 56

Say it! Thank Him
and praise His mercy.

No 4 CHORUS

CHORUS

Say it, you who are saved
By the Lord from all afflictions.
He counteth our tears
in times of distress.

No 5 SOPRANO DUET AND CHORUS

CHORUS AND SOPRANOS

I waited patiently for the Lord,
And He inclined unto me,
and heard my plea.
Blessed is he
that puts his trust in the Lord.
Blessed is he
that puts his trust in Him.

Psalm 40

Nr 6 TENOR ARIE UND REZITATIV

TENOR

- [15] Stricke des Todes hatten uns umfassen,
Und Angst der Hölle hatte uns getroffen,
Wir wandelten in Finsternis.

Psalms 116

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

Ephesians 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?

Isaiah 21: 11-12

SOPRAN

Die Nacht ist vergangen.

Nr 7 CHOR

CHOR

- [16] 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.

Romans 13: 12

No 6 TENOR ARIA AND RECITATIVE

TENOR

The sorrows of death had enclosed us,
And the fear of hell had struck us,
We wandered in the darkness.

Psalms 116

But he spoke: wake up!
Awake, you who sleep,
Arise from the dead,
I will give thee light.

Ephesians 5: 14

We cried out in the darkness:
Watchman, will the night soon pass?
But the watchman said:
if the morning comes soon,
it will again be night,
And if you ask,
you will return
and ask again:
Watchman, will the night soon pass?

Isaiah 21: 11-12

SOPRANO

The night has passed.

No 7 CHORUS

CHORUS

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.

Romans 13: 12

Nr 8 CHORAL

CHOR

17 Nun danket alle Gott
Mit Herzen, Mund und Händen,
der sich in aller Not will
gnädig zu uns wenden,
der so viel Gutes tut;
von Kindesbeinen an
uns hielt in seiner Hut
und allen wohlgetan.

18 Lob, Ehr und Preis sei Gott,
dem Vater und dem Sohne,
und seinem heiligen Geist
im höchsten Himmelsthronen.
Lob dem dreiein'gen Gott,
der Nacht und Dunkel schied
von Licht und Morgenrot,
ihm danket unser Lied.
*(Evangelisches Kirchengesangbuch;
Text v. Martin Rinckart, 1636)*

Nr 9 DUETT (SOPRAN UND TENOR)

SOPRAN UND TENOR

19 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.
Drum sing' ich...
Und wandl' ich in Nacht,
So ruf ich deinen Namen an,
Ewig, du treuer Gott.

No 8 CHORALE

CHORUS

Now let us all thank God
with our hearts, voice and hands,
who in all adversity
will be Merciful to us,
who does so much good;
who from childhood
Has kept us in His care,
and done good to all.

Praise, honour and glory be to God
The Father and the Son
and the Holy Ghost
in heaven's highest throne.
Praise to God, three in one,
who separated night and darkness
from light and dawn,
Give thanks to Him with our song.

No 9 SOPRANO AND TENOR DUET

SOPRANO AND TENOR

So with my song I sing
your eternal praises, faithful God.
And thank you for all the good,
that you have done for me.
Though I wander in the night
and darkness deep,
and my enemies lay all around me,
I will call upon the name of the Lord,
and He will save me through his goodness.
So with my song...
And though I wander in the night,
I will call upon Your name,
forever, faithful God.

Nr 10 SCHLUSSCHOR

CHOR

[20] 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!
Psalms 96

Alles danke dem Herrn!
Danket dem Herrn
und rühmt seinen Namen
und preiset seine Herrlichkeit.
I Chronicles 16: 8-10

Alles, was Odem hat, lobe den Herrn,
Halleluja, lobe den Herrn!
Psalms 150

No 10 FINAL CHORUS

CHORUS

You people, give unto the Lord glory and strength.
You kings, give unto the Lord glory and strength.
The sky, give unto the Lord glory and strength.
The earth, give unto the Lord glory and strength.
Psalms 96

All thanks to the Lord.
Thank the Lord
and exalt His name
and praise his glory.
I Chronicles 16: 8-10

Let everything that hath breath praise the Lord.
Hallelujah, praise ye the Lord.
Psalms 150

VOLUME 2 Mendelssohn A Midsummer Night's Dream – Texts

[11] OVERTURE (ORCHESTRA)

PROLOGUE

LYSANDER

[13] Ay me! for aught that I could ever read,
Could ever hear by tale or history,
The course of true love never did run smooth;
But, either it was different in blood,
Or else misgraffed in respect of years,
Or else it stood upon the choice of friends,
Or, if there were a sympathy in choice,
War, death, or sickness did lay siege to it,
Making it momentary as a sound,

Swift as a shadow, short as any dream;
Brief as the lightning in the collied night,
That, in a spleen, unfolds both heaven and earth,
And ere a man hath power to say 'Behold!'
The jaws of darkness do devour it up:
So quick bright things come to confusion.

[14] No 1 SCHERZO (ORCHESTRA)

No 2 L'ISTESSO TEMPO (ORCHESTRA)

PUCK

[15] How now, spirit! whither wander you?

FAIRY

Over hill, over dale,
Thorough bush, thorough brier,
Over park, over pale,
Thorough flood, thorough fire,
I do wander everywhere,
Swifter than the moon's sphere;

And I serve the fairy queen,
To dew her orbs upon the green.
The cowslips tall her pensioners be:
In their gold coats spots you see;
Those be rubies, fairy favours,
In those freckles live their savours:
I must go seek some dewdrops here
And hang a pearl in every cowslip's ear.
Farewell, thou lob of spirits; I'll be gone:
Our queen and all our elves come here anon.

PUCK

The king doth keep his revels here to-night:
Take heed the queen come not within his sight;
For Oberon is passing fell and wrath,
Because that she as her attendant hath
A lovely boy, stolen from an Indian king;
She never had so sweet a changeling;
And jealous Oberon would have the child
Knight of his train, to trace the forests wild;
But she perforce withholds the loved boy,
Crowns him with flowers and makes him all her joy:
And now they never meet in grove or green,
By fountain clear, or spangled starlight sheen,
But, they do square, that all their elves for fear
Creep into acorn-cups and hide them there.

FAIRY

Either I mistake your shape and making quite,
Or else you are that shrewd and knavish sprite
Call'd Robin Goodfellow: are you not he
That frights the maidens of the villagery;

Skim milk, and sometimes labour in the quern
And bootless make the breathless housewife churn;
And sometime make the drink to bear no barm;
Mislead night-wanderers, laughing at their harm?
Those that Hobgoblin call you and sweet Puck,
You do their work, and they shall have good luck:
Are you not he?

PUCK

Thou speak'st aright;
I am that merry wanderer of the night.
I jest to Oberon and make him smile
When I a fat and bean-fed horse beguile,
Neighing in likeness of a filly foal:
And sometime lurk I in a gossip's bowl,
In very likeness of a roasted crab,
And when she drinks, against her lips I bob
And on her wither'd dewlap pour the ale.
The wisest aunt, telling the saddest tale,
Sometime for three-foot stool mistaketh me;
Then slip I from her bum, down topples she,
And 'tailor' cries, and falls into a cough;

And then the whole quire hold their hips and laugh,
And waxen in their mirth and neeze and swear
A merrier hour was never wasted there.
But, room, fairy! here comes Oberon.

FAIRY

And here my mistress. Would that he were gone!

No 2a ALLEGRO VIVO

OBERON

[16] I know a bank where the wild thyme blows,
Where oxlips and the nodding violet grows,
Quite over-canopied with luscious woodbine,
With sweet musk-roses and with eglantine:
There sleeps Titania sometime of the night,

Lull'd in these flowers with dances and delight;
And there the snake throws her enamell'd skin,
Weed wide enough to wrap a fairy in:
And with the juice of this I'll streak her eyes,
And make her full of hateful fantasies.
And look thou meet me ere the first cock crow.

PUCK

Fear not, my lord; your servant shall do so.

No 3 LIED MIT CHOR (SONG WITH CHORUS)

TITANIA

- [17] Come, now a roundel and a fairy song;
Then, for the third part of a minute, hence;
Some to kill cankers in the musk-rose buds,
Some war with rere-mice for their leathern wings,
To make my small elves coats,
and some keep back
The clamorous owl that nightly hoots and wonders
At our quaint spirits.
Sing me now asleep;
Then to your offices and let me rest.

FIRST FAIRY (SOPRANO SOLO)

You spotted snakes, with double tongue,
thorny hedgehogs, be not seen;
newts, and blindworms, do no wrong;
come not near our fairy queen.
Hence away!

FAIRIES

Philomel, with melody,
sing in our sweet la lullaby,
never harm, nor spell nor charm,
come our lovely lady nigh.
So, so good night,
so good night with la lullaby!

SECOND FAIRY (SOPRANO SOLO)

Weaving spiders, come not here:
hence, you long-legg'd spinners, hence:
beetles black, approach not near,
worm, nor snail, do no offence.
Hence away!

FAIRIES

Philomel, with melody, ...

FIRST FAIRY

Hence, away! now all is well:
One, aloof, stand sentinel.

No 4 ANDANTE

OSBERON

- [18] What thou seest when thou dost wake,
Do it for thy true-love take,
Love and languish for his sake:
Be it ounce, or cat, or bear,
Pard, or boar with bristled hair,
In thy eye that shall appear
When thou wakest, it is thy dear:
Wake when some vile thing is near.

HERMIA

Help me, Lysander, help me! do thy best
To pluck this crawling serpent from my breast!

Ay me, for pity! what a dream was here!
Lysander, look how I do quake with fear:
Methought a serpent eat my heart away,
And you sat smiling at his cruel pray.
Lysander! what, removed? Lysander! lord!
What, out of hearing? gone? no sound, no word?
Alack, where are you? Speak, and if you hear;
Speak, of all loves! I swoon almost with fear.

No? then I well perceive you are not nigh
Either death or you I'll find immediately.

No 5 ALLEGRO APPASSIONATO

HERMIA

[19] Never so weary, never so in woe,
Bedabbled with the dew and torn with briers,
I can no further crawl, no further go;
My legs can keep no pace with my desires.
Here will I rest me till the break of day.
Heavens shield Lysander, if they mean a fray!

PUCK

On the ground
Sleep sound:
I'll apply
To your eye,
Gentle lover, remedy.
When thou wakest,
Thou takest
True delight
In the sight
Of thy former lady's eye:
And the country proverb known,
That every man should take his own,
In your waking shall be shown:
Jack shall have Jill;
Nought shall go ill;
The man shall have his mare again,
and all shall be well.

[20] **No 7 NOCTURNE: CON MOTO TRANQUILLO (ORCHESTRA)**

No 8 ANDANTE

OBERON

[21] Be as thou wast wont to be;
See as thou wast wont to see:
Dian's bud o'er Cupid's flower
Hath such force and blessed power.
Now, my Titania;
wake you, my sweet queen.

Titania, music call; and strike more dead
Than common sleep of all these five the sense.

TITANIA

Music, ho! music, such as charmeth sleep!

OBERON

Come, my queen, take hands with me,
And rock the ground whereon these sleepers be.
Now thou and I are new in amity,
And will to-morrow midnight solemnly
Dance in Duke Theseus' house triumphantly,
And bless it to all fair prosperity:
There shall the pairs of faithful lovers be
Wedded, with Theseus, all in jollity.

PUCK

Fairy king, attend, and mark:
I do hear the morning lark.

OBERON

Then, my queen, in silence sad,
Trip we after the night's shade:
We the globe can compass soon,
Swifter than the wandering moon.

TITANIA

Come, my lord, and in our flight
Tell me how it came this night

That I sleeping here was found
With these mortals on the ground.

THESEUS

Go, bid the huntsmen wake them with their horns.

Joy, gentle friends! joy and fresh days of love
Accompany your hearts!

Lovers and madmen have such seething brains,
Such shaping fantasies, that apprehend
More than cool reason ever comprehends.
For in the temple by and by with us
These couples shall eternally be knit:
And, for the morning now is something worn,
Our purposed hunting shall be set aside.
Away with us to Athens; three and three,
We'll hold a feast in great solemnity.

[22] No 9 HOCHZEITMARSCH: WEDDING MARCH (ORCHESTRA)

No 12 ALLEGRO VIVACE COME PRIMO

PUCK

Now the hungry lion roars,
And the wolf howls the moon;
Whilst the heavy ploughman snores,
All with weary task fordone.
Now the wasted brands do glow,
Whilst the screech-owl, screeching loud,
Puts the wretch that lies in woe
In remembrance of a shroud.
Now it is the time of night
That the graves all gaping wide,
Every one lets forth his sprite,
In the church-way paths to glide:

And we fairies, that do run
By the triple Hecate's team,
From the presence of the sun,
Following darkness like a dream,
Now are frolic: not a mouse
Shall disturb this hallow'd house:
I am sent with broom before,
To sweep the dust behind the door.

No 13 FINALE: ALLEGRO DI MOLTO

OBERON

[23] Through the house give glimmering light,
By the dead and drowsy fire:
Every elf and fairy sprite
Hop as light as bird from brier;

And this ditty, after me,
Sing, and dance it trippingly.

TITANIA

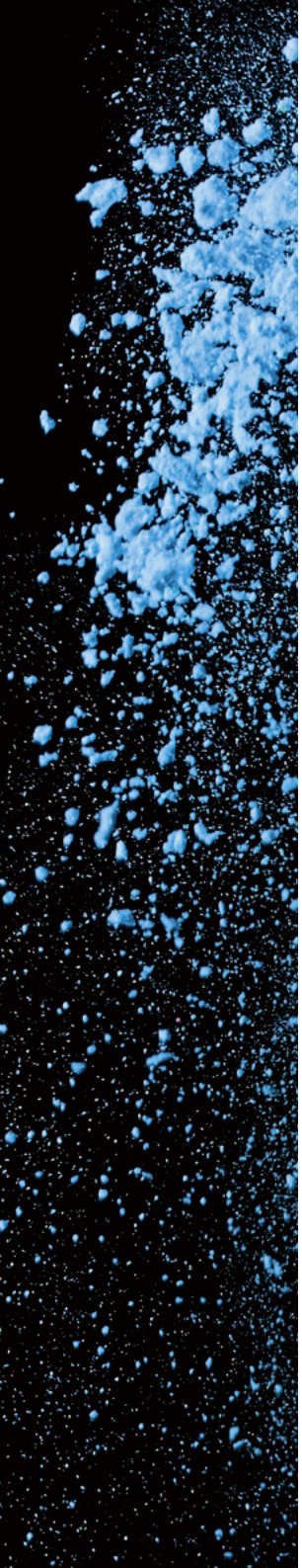
First, rehearse your song by rote
To each word a warbling note:
Hand in hand, with fairy grace,
Will we sing, and bless this place.

CHORUS OF FAIRIES

Through the house give glim'ring light,
By the dead and drowsy fire:
Every elf and fairy sprite
Hop as light as bird from brier;
And this ditty, after me,
Sing and dance it trippingly.

FIRST FAIRY

First, rehearse your song by rote
To each word a warbling note:



Hand in hand, with fairy grace,
Will we sing, and bless this place.

CHORUS OF FAIRIES

Through the house give glim'ring light, ...

OBERON

Now, until the break of day,
Through this house each fairy stray.
To the best bride-bed will we,
Which shall by us blessed be;
And the issue there create
Ever shall be fortunate.
So shall all the couples three
Ever true in loving be;

And the blots of Nature's hand
Shall not in their issue stand;

Never mole, hare lip, nor scar,
Nor mark prodigious, such as are
Despised in nativity,
Shall upon their children be.

With this field-dew consecrate,
Every fairy take his gait;
And each several chamber bless,
Through this palace, with sweet peace;
And the owner of it blest
Ever shall in safety rest.

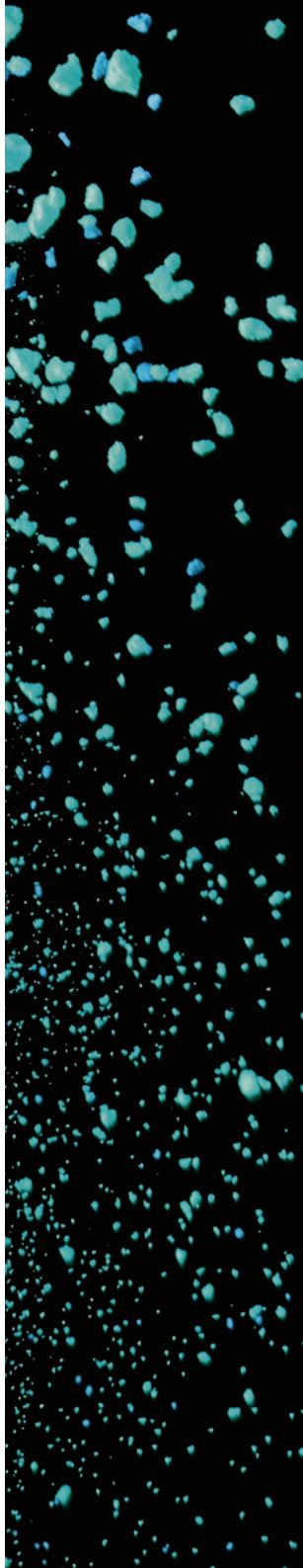
Trip away;
make no stay;
Meet me all by break of day.

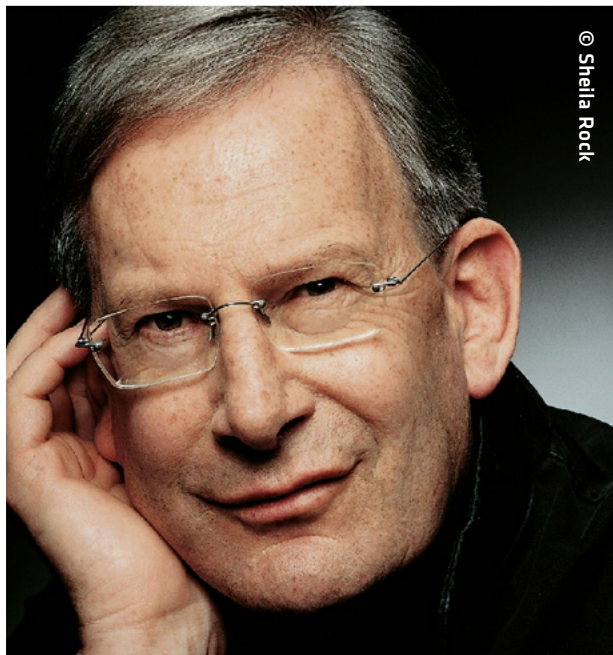
CHORUS OF FAIRIES

Trip away;
make no stay;
Meet me all by break of day.

PUCK

If we shadows have offended,
Think but this, and all is mended,
That you have but slumber'd here
While these visions did appear.
And this weak and idle theme,
No more yielding but a dream,
Gentles, do not reprehend:
if you pardon, we will mend:
And, as I am an honest Puck,
If we have unearned luck
Now to 'scape the serpent's tongue,
We will make amends ere long;
Else the Puck a liar call;
So, good night unto you all.
Give me your hands, if we be friends,
And Robin shall restore amends.





Sir John Eliot Gardiner

Conductor

Sir John Eliot Gardiner, one of the most versatile conductors of our time, is acknowledged as a key figure in the early music revival. Founder and artistic director of three ensembles – the Monteverdi Choir, the English Baroque Soloists, and the Orchestre Révolutionnaire et Romantique – he also appears regularly with Europe's most important symphony orchestras, including the LSO, Bayerischer Rundfunk, Royal Concertgebouw, Czech Philharmonic, and the Orchestre National de France, as well as at the Royal Opera House (London), and La Fenice (Venice). The extent of Gardiner's repertoire is illustrated by over 250 recordings he has made for major record

companies, and by numerous international awards including *Gramophone's* Special Achievement Award for live recordings of the complete church cantatas of Johann Sebastian Bach, released on the label Soli Deo Gloria (SDG) that he established in 2006. SDG's catalogue now includes recordings of, among others, Bach's *St John Passion*, *Brandenburg Concertos*, and complete Motets, a Brahms symphony cycle, and a *cappella* recordings with the Monteverdi Choir.

Sir John Eliot Gardiner's numerous awards and honours include Honorary Doctorates from the University of Lyon and the New England Conservatory of Music in Boston, Honorary Fellowships of King's College, London, and of the Royal Academy of Music, *Commandeur dans l'Ordre des Arts et des Lettres*, *Chevalier de la Légion d'Honneur*, and Germany's Verdienstkreuz (first class). He received a knighthood in the 1998 Queen's Birthday Honours List.

Sir John Eliot Gardiner, l'un des chefs au talent le plus éclectique de notre temps, est reconnu comme l'une des figures clefs dans le renouveau de la musique ancienne. Fondateur et directeur artistique de trois ensembles – le Monteverdi Choir, les English Baroque Soloists et l'Orchestre révolutionnaire et romantique –, il se produit par ailleurs régulièrement à la tête des principaux orchestres symphoniques d'Europe, notamment le LSO, l'Orchestre de la Radio bavaroise, l'Orchestre du Concertgebouw, l'Orchestre philharmonique tchèque et l'Orchestre national de France, ainsi qu'à Couvent Garden (Londres) et à la Fenice (Venise). L'étendue du répertoire de Gardiner est illustrée par plus de 250 enregistrements, réalisés pour les plus grandes maisons de disques, et par

de nombreuses récompenses internationales – notamment un prix spécial de *Gramophone* pour l'enregistrement en concert de l'intégralité des cantates sacrées de Johann Sebastian Bach, publié sous le label Soli Deo Gloria (SDG) qu'il a fondé en 2006. Le catalogue de SDG comporte aujourd'hui, entre autres, la *Passion selon saint Jean*, les *Concertos brandebourgeois* et l'intégralité des motets de Bach, les symphonies de Brahms et des disques *a cappella* avec le Monteverdi Choir.

Parmi les nombreux prix et distinctions de Sir John Eliot Gardiner, citons les titres de docteur *honoris causa* de l'université de Lyon et du New England Conservatory of Music de Boston, Honorary Fellowships du King's College et de la Royal Academy of Music à Londres ; il est également commandeur dans l'Ordre des Arts et des Lettres, chevalier de la Légion d'honneur, et a reçu l'ordre du Mérite de la République fédérale d'Allemagne (première classe). Il a été fait chevalier sur la Liste d'honneur de l'anniversaire de la Reine en 1998.

Sir John Eliot Gardiner gehört zu den vielseitigsten Dirigenten unserer Zeit und trug bekanntermaßen entscheidend zur Renaissance Alter Musik bei. Er ist Gründer und künstlerischer Leiter von drei Ensembles – dem Monteverdi Choir, den English Baroque Soloists und dem Orchestre Révolutionnaire et Romantique – und trat regelmäßig mit den bedeutendsten Sinfonieorchestern Europas auf wie zum Beispiel dem London Symphony Orchestra, Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Koninklijk Concertgebouworkest, der Česká filharmonie und dem Orchestre National de France. Zudem dirigierte er am Royal Opera House, Covent

Garden und am Teatro La Fenice (Venedig). Der Umfang von Gardiners Repertoire spiegelt sich in den 250 Einspielungen wieder, die der Dirigent bei den großen Plattenfirmen aufgenommen hat. Seine Scheiben erhielten zahlreiche internationale Auszeichnungen wie zum Beispiel den von der britischen Musikzeitschrift *Gramophone* verliehenen *Special Achievement Award* [Preis für besondere Leistung] für die Liveaufnahmen der gesamten Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs, die bei dem von Gardiner 2006 gegründeten Label Soli Deo Gloria (SDG) erschienen. Der Katalog von SDG umfasst mittler weile unter anderem Bachs *Johannespassion*, die *Brandenburgischen Konzerte* und alle Motetten Bachs, eine Gesamtaufnahme der Sinfonien von Brahms und Aufnahmen mit dem Monteverdi Choir *a cappella*.

Zu Sir John Eliot Gardiners zahlreichen Preisen und Auszeichnungen gehören Ehrendokortitel von der Universität de Lyon und dem New England Conservatory of Music in Boston, Positionen als *Honorary Fellow* [Ehrendozent] am King's College London und an der Royal Academy of Music, die Ernennungen zum *Commandeur dans l'Ordre des Arts et des Lettres* und *Chevalier de la Légion d'Honneur* sowie Deutschlands Verdienstkreuz (Erster Klasse). 1998 wurde ihm bei den jährlichen Ehrungen zum Geburtstag der britischen Königin die Ritterwürde verliehen.



Lucy Crowe

Soprano

Born in Staffordshire, Lucy Crowe studied at the Royal Academy of Music, to which she has recently been appointed a Fellow. With repertoire ranging from Purcell, Handel and Mozart to Donizetti's *Adina* and Verdi's *Gilda*, she has sung with opera companies throughout the UK and Europe, including the Royal Opera, Covent Garden; the Glyndebourne Festival; English National Opera; the Deutsche Oper Berlin; and the Bavarian State Opera. She made her US operatic debut as Iole in Handel's *Hercules* for Chicago Lyric Opera, reprising the role for the Canadian Opera Company, and she made her debut with the Metropolitan Opera, New York as Servilia in *La clemenza di Tito*, later returning as Adele in *Die Fledermaus*.

On the concert platform, she is much in demand with the world's major orchestras and conductors, and has appeared at the Aldeburgh, Edinburgh, Salzburg, and Tanglewood Festivals, and at the Mostly Mozart Festival in New York. She is a regular guest at London's Wigmore Hall, and other recital appearances include New York's Carnegie Hall and Amsterdam's Concertgebouw.

Née dans le Staffordshire, Lucy Crowe a fait ses études à la Royal Academy of Music, où elle a récemment été nommée Fellow. Avec un répertoire

qui va de Purcell, Haendel et Mozart à *Adina* de Donizetti et *Gilda* de Verdi, elle a chanté avec des compagnies lyriques à travers le Royaume-Uni et l'Europe, notamment le Royal Opera, Covent Garden, le Festival de Glyndebourne, l'English National Opera, le Deutsche Oper de Berlin et l'Opéra d'État de Bavière. Elle a fait ses débuts lyriques aux États-Unis en Iole dans *Hercules* de Haendel pour le Chicago Lyric Opera, reprenant le rôle pour la Canadian Opera Company, et s'est produite pour la première fois au Metropolitan Opera de New York en Servilia dans *La clemenza di Tito*, avant de revenir en Adele dans *Die Fledermaus*.

En concert, elle est très sollicitée par les grands orchestres et chefs du monde entier, et a chanté aux festivals d'Aldeburgh, Édimbourg, Salzbourg et Tanglewood, ainsi qu'au Mostly Mozart Festival de New York. Elle est régulièrement l'invitée du Wigmore Hall de Londres, et a également donné des récitals au Carnegie Hall de New York et au Concertgebouw d'Amsterdam.

Lucy Crowe, in Staffordshire geboren, studierte an der Royal Academy of Music, an der sie kürzlich zum Fellow ernannt wurde. Ihr Repertoire erstreckt sich von Purcell, Händel und Mozart bis zu Donizettis *Adina* und Verdis *Gilda*. Sie hat in ganz Großbritannien und auf dem europäischen Festland gesungen, an der Royal Opera, Covent Garden ebenso wie beim Glyndebourne Festival, an der English National Opera, der Deutschen Oper Berlin und der Bayrischen Staatsoper. Ihr Operndebüt in den USA bestritt sie mit der Rolle der Iole in Händels *Hercules* an der Chicago Lyric Opera, ein Part, den sie mit der Canadian Opera Company wieder aufnahm; bei

ihrem Debüt an der Metropolitan Opera in New York sang sie die Servilia in *La clemenza di Tito*, als Adele in *Die Fledermaus* kehrte sie an das Haus zurück.

Auf der Konzertbühne ist sie gefragt bei namhaften Orchestern und Dirigenten, Gastauftritte absolvierte sie bei den Festspielen in Aldeburgh, Edinburgh, Salzburg und Tanglewood sowie beim Mostly Mozart Festival in New York. Regelmäßig ist sie auch in der Wigmore Hall in London zu Gast, zudem trat sie in der Carnegie Hall in New York sowie im Concertgebouw in Amsterdam auf.



**Jurgita
Adamonytė**
Mezzo-soprano

Born in Lithuania, Jurgita Adamonytė graduated with a Master of Music diploma from the Lithuanian Academy of Music. She continued her studies at the Royal Conservatory in the Hague, the Royal Academy of Music (London), and at the Cardiff International Academy of Voice.

Jurgita's major performances have included Dorabella (*Così fan tutte*), Cherubino (*The Marriage of Figaro*), and Dunyasha (Rimsky-Korsakov *The Tsar's Bride*) at the Royal Opera House; Cherubino (*The Marriage of Figaro*) in the Salzburg Festival's production with Robin Ticciati; Idamante (Mozart *Idomeneo*) in Amsterdam, and for the Teatro Colón in Buenos

Aires; and Page (Strauss' *Salome*) at the Baden-Baden Festspielhaus. Recent engagements include Debussy's *Pelléas et Mélisande* in Vilnius; Berg's *Lulu* for Teatro Comunale in Bolzano; and Olga (*Eugene Onegin*) for Garsington Opera.

Recent projects include Ino (Handel *Semele*) for Garsington Opera, and her role debut as Meg Page (Verdi *Falstaff*) at Teatro Regio di Parma, Italy. During the 2017/18 season she sings Mélisande (*Pelléas et Mélisande*) in Hong Kong, for Welsh National Opera.

Née en Lituanie, Jurgita Adamonytė a obtenu un diplôme de maître de musique à l'Académie lituanienne de musique. Elle a poursuivi ses études au Conservatoire royal de La Haye, à la Royal Academy of Music de Londres et à l'Académie internationale de la voix de Cardiff.

Les principaux rôles incarnés par Jurgita comprennent Dorabella (*Così fan tutte*), Cherubino (*Le nozze di Figaro*), et Douniacha (Rimski-Korsakov, *La Fiancée du tsar*) au Royal Opera House ; Cherubino (*Le nozze di Figaro*) dans la production du Festival de Salzbourg avec Robin Ticciati ; Idamante (Mozart, *Idomeneo*) à Amsterdam, ainsi qu'au Teatro Colón de Buenos Aires ; et le Page (Strauss, *Salome*) au Festspielhaus de Baden-Baden. Parmi ses engagements récents, citons *Pelléas et Mélisande* de Debussy à Vilnius, *Lulu* de Berg au Teatro Comunale de Bolzano, et Olga (*Eugène Onéguine*) au Garsington Opera.

Ses projets récents comprennent Ino (Haendel, *Semele*) au Garsington Opera, et sa première Meg

Page (Verdi, *Falstaff*) au Teatro Regio de Parme. Au cours de la saison 2017-2018, elle chante Mélisande (*Pelléas et Mélisande*) à Hong Kong, pour le Welsh National Opera.

Die aus Litauen gebürtige Jurgita Adamonytė schloss ihr Studium an der Litauischen Musikakademie mit einem Magister in Musik ab. Anschließend studierte sie am Königlichen Konservatorium in Den Haag, an der Royal Academy of Music in London und an der Cardiff International Academy of Voice.

Zu Jurgitas bedeutenden Rollen gehören Dorabella (*Così fan tutte*), Cherubino (*Die Hochzeit des Figaro*) und Dunjascha (in Rimski-Korsakows *Die Zarenbraut*) am Royal Opera House; Cherubino (*Die Hochzeit des Figaro*) in der Produktion der Salzburger Festspiele unter Robin Ticciati; Idamante (in Mozarts *Idomeneo*) in Amsterdam und am Teatro Colón in Buenos Aires, sowie der Page (in Strauss' *Salome*) im Festspielhaus Baden-Baden. In letzter Zeit war sie in Vilnius in Debussys *Pelléas et Mélisande* zu hören, am Teatro Comunale in Bolzano in Bergs *Lulu* und an der Garsington Opera als Olga (*Eugene Onegin*).

Zu ihren neueren Projekten gehören die Ino (in Händels *Semele*) an der Garsington Opera und ihr Rollendebüt als Meg Page (in Verdis *Falstaff*) am Teatro Regio di Parma. In der Spielzeit 2017/2018 singt sie in Hongkong für die Welsh National Opera die Mélisande (*Pelléas et Mélisande*).



Michael Spyres
Tenor

Michael Spyres was born in Missouri where he grew up in a family of musicians. He began his studies in the US and continued them at the Vienna Conservatory. His career has taken him from the genres of Baroque to Classical to 20th-century music, while firmly establishing himself as an expert within the Bel Canto repertoire, Rossini, and French Grand Opera.

Michael has worked with conductors such as Riccardo Muti, Sir John Eliot Gardiner, Sir Andrew Davis, Sir Mark Elder, Valery Gergiev, Fabio Luisi, Alberto Zedda, Michele Mariotti, Emmanuelle Haïm, Christophe Rousset and Evelino Pidò.

He has sung at many of the world's most prestigious opera houses, including Teatro alla Scala; Royal Opera, Covent Garden; Deutsche Oper Berlin; Chicago Lyric Opera; La Monnaie (Brussels); Bavarian State Opera; Théâtre des Champs Élysées; Opernhaus Zurich; and Gran Teatre del Liceu. His varied repertoire includes the title roles in Berlioz's *La damnation de Faust*, Rossini's *Otello*, Offenbach's *Les Contes d'Hoffmann*, and Mozart's *Mitridate*, as well as Alfredo (Verdi *La traviata*), Arnold (Rossini *Guillaume Tell*), and Fernand (Donizetti *La favorite*).

Michael Spyres est né dans le Missouri, où il a grandi au sein d'une famille de musiciens. Il a commencé ses études aux États-Unis avant de les poursuivre au Conservatoire de Vienne. Sa carrière l'a emmené du baroque et du classique jusqu'à la musique du XX^e siècle, tout en l'imposant solidement comme expert dans le répertoire bel canto, Rossini et le grand opéra français.

Michael a travaillé avec des chefs comme Riccardo Muti, Sir John Eliot Gardiner, Sir Andrew Davis, Sir Mark Elder, Valery Gergiev, Fabio Luisi, Alberto Zedda, Michele Mariotti, Emmanuelle Haïm, Christophe Rousset et Evelino Pidò.

Il a chanté sur bon nombre des plus prestigieuses scènes lyriques au monde, dont le Teatro alla Scala, le Royal Opera, Covent Garden, le Deutsche Oper de Berlin, le Chicago Lyric Opera, la Monnaie (Bruxelles), l'Opéra d'État de Bavière, le Théâtre des Champs-Élysées, l'Opernhaus de Zurich et le Gran Teatre del Liceu. Son répertoire varié comprend le rôle-titre de *La Damnation de Faust* de Berlioz, *Otello* de Rossini, *Les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach et *Mitridate* de Mozart, ainsi qu'Alfredo (Verdi, *La traviata*), Arnold (Rossini, *Guillaume Tell*) et Fernand (Donizetti, *La Favorite*).

Michael Spyres, in Missouri geboren, wuchs in einer Musikerfamilie auf, studierte zunächst in den USA und besuchte dann das Konservatorium in Wien. Im Lauf seiner Karriere beschäftigte er sich mit allen Genres vom Barock über die Klassik bis hin zur Musik des 20. Jahrhunderts; dabei ist er für das Repertoire des Bel Canto, für Rossini und die französische Grand Opéra ein ausgewiesener Spezialist.

Michael hat mit Dirigenten wie Riccardo Muti und Sir John Eliot Gardiner gearbeitet, mit Sir Andrew Davis, Sir Mark Elder, Valeri Gergiev, Fabio Luisi, Alberto Zedda, Michele Mariotti, Emmanuelle Haïm, Christophe Rousset und Evelino Pidò.

Dabei trat er an den führenden Opernhäusern der Welt auf, u.a. dem Teatro alla Scala, der Royal Opera, Covent Garden, der Deutschen Oper Berlin, der Chicago Lyric Opera, La Monnaie (Brüssel), der Bayrischen Staatsoper, dem Théâtre des Champs Élysées, dem Opernhaus Zürich und dem Gran Teatre del Liceu. Zu seinem vielseitigen Repertoire gehören die Titelrollen in Berlioz' *La damnation de Faust*, Rossinis *Otello*, Offenbachs *Les Contes d'Hoffmann* und Mozarts *Mitridate* sowie der Alfredo (in Verdis *La traviata*), Arnold (in Rossinis *Guillaume Tell*) und Fernand (in Donizettis *La favorite*).



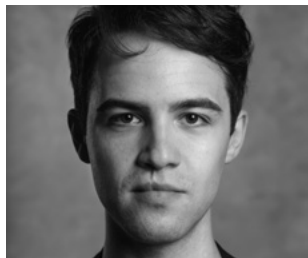
Ceri-lyn Cissone

Hermia / Fairy
(Fée/Elfe) / Titania

Ceri-lyn Cissone was born in North Wales and is a graduate of both the Guildhall School of Music and Drama and the Royal Academy of Music. She was a finalist in the Michael Bryant Prize for Verse Speaking at the National Theatre and BBC Wales' *Search for a Musical Theatre Performer*. Theatre appearances include Janet in *The Rocky Horror Show* European Tour, Anne Page in *The Merry Wives of Windsor* (Shakespeare's Globe Theatre), Jenni in *Unveiled*, Cecily Cardew in *The Importance of Being Earnest*, Anne Egerman in *A Little Night Music*, Miss Dennis in *Home and Beauty* and Social Worker in *The Lady in the Van*.

Ceri-lyn Cissone est née en Galles du Nord et est diplômée à la fois de la Guildhall School of Music and Drama et de la Royal Academy of Music (Londres). Elle a été finaliste du prix Michael-Bryant de déclamation de poésie au National Theatre (Londres) et du *Search for a Musical Theatre Performer* [En quête d'un interprète de théâtre musical] de la BBC du Pays de Galles. Au théâtre, elle a incarné notamment Janet dans une tournée européenne du *Rocky Horror Show*, Anne Page dans *Les Joyeuses Commères de Windsor* (Théâtre du Globe de Shakespeare), Jenni dans *Unveiled*, Cecily Cardew dans *L'Importance d'être constant*, Anne Egerman in *A Little Night Music*, Miss Dennis dans *Home and Beauty* et la Travailleuse sociale dans *The Lady in the Van*.

Ceri-lyn Cissone wurde in Nordwales geboren und ist Absolventin der Guildhall School of Music and Drama und der Royal Academy of Music (beide London). Sie kam in das Finale im Wettbewerb um den Michael-Bryant-Preis für gesprochene Dichtung im Rahmen des von dem britischen National Theater und der BBC Wales organisierten *Search for a Musical Theatre Performer* [Suche nach einem Musiktheaterinterpreten]. Zu Ceri-lyn Cissones Theaterauftritten gehörten die Rollen der Janet in *The Rocky Horror Show* (Europäische Tour), Anne Page in *The Merry Wives of Windsor* [Die lustigen Weiber von Windsor] (Shakespeare's Globe Theatre), Jenni in *Unveiled* [Enthüllt], Cecily Cardew in *The Importance of Being Earnest* [Ernst sein ist alles], Anne Egerman in *A Little Night Music* [Sondheims „Eine kleine Nachtmusik“], Miss Dennis in *Home and Beauty* [Heim und Schönheit] und die Sozialarbeiterin in *The Lady in the Van* (von Alan Bennett).



Frankie Wakefield

Oberon /
Theseus (Thésée)

Oedipus The King [Ödipus, der König] und Teddy Graham in *Flare Path* [Leuchtpfad]. Der für diese Einspielung herangezogene Auftritt war Frankie Wakefields professionelles Bühnendebüt.

Frankie trained at the Guildhall School of Music and Drama, graduating in 2015. His credits while training include Kolya in *Burnt By The Sun*, Theseus/Oberon in *A Midsummer Night's Dream*, Angie the Ox in *Guys and Dolls*, Dr Klein in *Her Naked Skin*, John Blakemore in *South Downs*, Oedipus in *Oedipus The King* and Teddy Graham in *Flare Path*. The performance from which this recording was taken marked his professional stage debut.

Frankie Wakefield a étudié à la Guildhall School of Music and Drama (Londres), obtenant son diplôme en 2015. Encore étudiant, il a joué Kolya dans *Soleil trompeur*, Thésée/Oberon dans *Le Songe d'une nuit d'été*, Angie « le Bœuf » dans *Blanches Colombes et vilains messieurs*, le Docteur Klein dans *Her Naked Skin*, John Blakemore dans *South Downs*, Œdipe dans *Œdipe roi* et Teddy Graham dans *Flare Path*. La représentation enregistrée ici constitue ses débuts professionnels à la scène.

Frankie Wakefield studierte an der Guildhall School of Music and Drama, die er 2015 absolvierte. Zu seinen Rollen während seiner Ausbildung gehörten Kolja in *Die Sonne, die uns täuscht*, Theseus/Oberon in *A Midsummer Night's Dream* [Ein Sommernachtstraum], Angie, der Ochse in *Guys and Dolls*, Dr. Klein in *Her Naked Skin* [Ihre nackte Haut], John Blakemore in *South Downs*, Ödipus in



Alexander Knox

Lysander
(Lysandre) / Puck

Alexander studied at the Guildhall School of Music and Drama, initially as a singer, and subsequently as an actor. Since graduating in July 2015 his credits include *The Silver Sword* and the film *Music, War and Love*. Opera roles include Forester (*The Cunning Little Vixen*), Aeneas (*Dido and Aeneas*), and Cabin Boy (*Billy Budd*). Musical Theatre credits include Mack (*Mack and Mabel*) and Frank (*Merrily We Roll Along*). As a recitalist he has recently performed Schubert's *Winterreise* and Schumann's *Dichterliebe*. Alexander was the recipient of the Ben Travers scholarship, and is very grateful to The Fishmongers' Company for their support. He is a winner of The Association of English Speakers and Singers' Junior Competition.

Alexander Knox a étudié à la Guildhall School of Music and Drama, tout d'abord comme chanteur, puis comme acteur. Depuis son diplôme en juillet 2015, il a joué dans *The Silver Sword* et dans le film *Music, War and Love*. Ses rôles lyriques incluent le Forestier (*La Petite Renarde rusée*), Enée (*Didon et Enée*) et le Mousse (*Billy Budd*). Au théâtre musical, on a pu le voir en Mack (*Mack and Mabel*) et en Frank (*Merrily We Roll Along*). Comme récitaliste, il a chanté récemment *Le Voyage d'hiver* de Schubert et *Les Amours du poète* de Schumann. Il a reçu la bourse Ben-Travers, et exprime sa profonde gratitude à la Fishmongers' Company pour son

soutien. Il a remporté la Junior Competition de l'Association of English Speakers and Singers.

Alexander Knox studierte an der Guildhall School of Music and Drama, ursprünglich Gesang und später Schauspiel. Nach Studienabschluss im Juli 2015 trat er u. a. in *The Silver Sword* [Das silberne Schwert] und in dem Film *Music, War and Love* [Musik, Krieg und Liebe] in Erscheinung. Zu seinen Opernrollen gehörten bislang der Förster (*Příhody lišky Bystroušky* [Das schlaue Füchselein]), Aeneas (*Dido and Aeneas*) und der Kabinenjunge (*Billy Budd*). Im Fach Musical war er u. a. als Mack (*Mack and Mabel* [Mack und Mabel]) und Frank (Sondheims *Merrily we roll along* [Lustig rollen wir weiter]) zu hören. Im Konzertsaal sang er vor kurzem Schuberts *Winterreise* und Schumanns *Dichterliebe*. Alexander Knox erhielt das Ben-Travers-Stipendium und ist der Londoner Fischhändlerzunft The Fishmongers' Company für ihre Unterstützung sehr dankbar. Er ist Preisträger des englischen Jugendwettbewerbs für Sprecher und Sänger The Association of English Speakers and Singers' Junior Competition.



The Monteverdi Choir

Under the patronage of HRH The Prince of Wales

The Monteverdi Choir is famous for its passionate, committed and virtuosic singing. Over the past 50 years, it has been acclaimed consistently as one of the best choirs in the world, noted for its ability to switch composer, language, and idiom with complete stylistic conviction.

Among a number of trail-blazing tours, the most ambitious was the Bach Cantata Pilgrimage in 2000, during which the Choir performed all 198 of JS Bach's sacred cantatas in more than 60 churches throughout Europe. The entire project was recorded by the company's record label, Soli Deo Gloria,

and hailed as "one of the most ambitious musical projects of all times" by Gramophone magazine.

The Choir is also a fertile training ground for future generations of choral and solo singers: Choir members often step out to sing solo parts and many former members have gone on to enjoy successful solo careers. Since 2007, the Monteverdi Apprentices Programme has added an exciting new dimension to its profile.

The Choir has participated in several staged opera productions, including most notably in *Les Troyens* at the Théâtre du Châtelet (2003), and *Carmen* (2009) and *Le Freyschütz* (2010) at the Opéra Comique in Paris. More recently, they have been touring Gluck's *Orphée & Eurydice* in Hamburg and Versailles following a staged production at the Royal Opera House, Covent Garden, in collaboration with the Hofesh Shechter dance company. It has over 150 recordings to its name and has won numerous prizes. In 2014, the Choir marked its 50th anniversary with performances of the masterpiece it draws its name from: Monteverdi's Vespers of 1610. Its next landmark project will be the Monteverdi Trilogy in 2017: touring *L'Orfeo*, *Il ritorno d'Ulisse in patria* and *L'incoronazione di Poppea* to mark the 450th anniversary of the composer's birth.

Monteverdi Choir singers featured on these recordings

Sopranos

Emily Armour ²
Charlotte Ashley *
Elenor Bowers-Jolley ²
Zoë Brookshaw ²
Jessica Cale *
Amy Carson ²
Rebecca Hardwick *
Angela Hicks ²
Alison Hill
Angela Kazimierczuk ²
Lucy Knight ^M
Gwendolen Martin ²
Eleanor Meynell
Angharad Rowlands
Emma Walshe ²

Mezzo-sopranos

Lucy Ballard
Heather Cairncross ²
Rosie Clifford ²
Sarah Denbee *
Annie Gill
Emma Lewis
Kate Symonds-Joy
Susanna Spicer ²
Martha McLorinan ²
Katie Schofield ²

Tenors

Ben Alden ²
Andrew Busher ²
Peter Davoren ²
David de Winter ²
Thomas Herford ²
Hugo Hymas ²
Nicholas Keay ²
Graham Neal ²
Nicolas Robertson ²
Gareth Treseder ²

Basses

James Birchall ²
Jonathan Brown ²
Robert Davies ²
Samuel Evans ²
Jake Muffett ²
Charles Pott ²
Rupert Reid ²
Edmund Saddington ²
David Stuart ²
Lawrence Wallington ²

* soloists in A Midsummer Night's Dream

² Symphony No 2 only

^M A Midsummer Night's Dream only

Orchestra featured on Symphony No 1 / A Midsummer Night's Dream

First Violins

Roman Simovic *Leader*
Lennox Mackenzie
Clare Duckworth
Nigel Broadbent
Laurent Quenelle
Maxine Kwok-Adams
Ginette Decuyper
Gerald Gregory
Jörg Hammann
Elizabeth Pigram
Harriet Rayfield
Colin Renwick

Second Violins

David Alberman *
Thomas Norris
Miya Väisänen
Julian Gil Rodriguez
Matthew Gardner
Naoko Keatley
William Melvin
Iwona Muszynska
Paul Robson
Robert Yeomans

Violas

Edward Vanderspar *
Malcolm Johnston
Heather Wallington
Robert Turner
Anna Bastow
Julia O'Riordan
Jonathan Welch
Caroline O'Neill

Cellos

David Cohen **
Alastair Blayden
Daniel Gardner
Amanda Truelove
Jennifer Brown ^M
Eve-Marie Caravassilis

Double Basses

Colin Paris *
Patrick Laurence
Joe Melvin
Jani Pensola
Matthew Gibson

Flutes

Gareth Davies *
Alex Jakeman

Oboes

Olivier Stankiewicz *
Rosie Jenkins

Clarinets

Andrew Marriner * ¹
Chris Richards * ^M
Chi-Yu Mo

Bassoons

Daniel Jemison *
Joost Bosdijk

Horns

Timothy Jones *
Angela Barnes
Jocelyn Lightfoot ^M

Trumpets

Neil Brough **
Gerald Ruddock
Daniel Newell ^M

Trombones

Dudley Bright * ^M
James Maynard ^M

Bass Trombone

Paul Milner * ^M

Tuba

Patrick Harrild * ^M

Timpani

Antoine Bedewi *

Percussion

Neil Percy * ^M
David Jackson ^M

* Principal

** Guest Principal

¹ Symphony No 1 only

^M A Midsummer Night's Dream only

Orchestra featured on Symphony No 2

First Violins

Stephanie Gonley *Guest Leader*

George Tudorache

Lennox Mackenzie

Clare Duckworth

Gerald Gregory

Harriet Rayfield

Ginette Decuyper

Jörg Hammann

Maxine Kwok-Adams

Elizabeth Pigram

Laurent Quenelle

Colin Renwick

Sylvain Vasseur

Shlomy Dobrinsky

Second Violins

David Alberman *

Sarah Quinn

Miya Väisänen

Matthew Gardner

Julian Gil Rodriguez

Naoko Keatley

William Melvin

Paul Robson

Ingrid Button

Paula Muldoon

Alain Petitclerc

Samantha Wickramasinghe

Violas

Edward Vanderspar *

Gillianne Haddow

Malcolm Johnston

German Clavijo

Anna Bastow

Julia O'Riordan

Robert Turner

Jonathan Welch

Carol Ella

Caroline O'Neill

Cellos

Rebecca Gilliver *

Alastair Blayden

Jennifer Brown

Hilary Jones

Noel Bradshaw

Eve-Marie Caravassilis

Daniel Gardner

Amanda Truelove

Double Basses

Colin Paris *

Patrick Laurence

Jani Pensola

Joe Melvin

Matthew Gibson

Simo Väisänen

Flutes

Gareth Davies *

Alex Jakeman

Oboes

Olivier Stankiewicz *

Rosie Jenkins

Clarinets

Chris Richards *

Chi-Yu Mo

Bassoons

Rachel Gough *

Joost Bosdijk

Horns

Bertrand Chatenet **

Angela Barnes

Alexander Edmundson

Jonathan Lipton

Andrew Budden

Trumpets

Neil Brough **

Gerald Ruddock

Trombones

Peter Moore *

James Maynard

Bass Trombone

Paul Milner *

Timpani

Nigel Thomas *

Organ

Catherine Edwards **

* Principal

** Guest Principal

Orchestra featured on Symphony No 3 / Overture: The Hebrides

First Violins

Tomo Keller *Leader*
Lennox Mackenzie
Elizabeth Pigram
Laurent Quenelle
Maxine Kwok-Adams
Jörg Hammann
Ginette Decuyper
Gerald Gregory
Harriet Rayfield
Sylvain Vasseur
Hilary Jane Parker
Erzsebet Racz

Second Violins

David Alberman *
Miya Väisänen
Matthew Gardner
Richard Blayden
Julian Gil Rodriguez
Iwona Muszynska
Paul Robson
Sarah Buchan
Ingrid Button
Justyna Jara

Violas

Gillianne Haddow *
Malcolm Johnston
Robert Turner
Richard Holttum
Anna Bastow
Regina Beukes
Heather Wallington
Caroline O'Neill

Cellos

Rebecca Gilliver *
Alastair Blayden
Jennifer Brown
Eve-Marie Caravassilis
Mary Bergin
Daniel Gardner
Amanda Truelove

Double Basses

Joel Quarrington *
Colin Paris
Nicholas Worters
Patrick Laurence
Thomas Goodman
Jani Pensola

Flutes

Gareth Davies *
Joshua Batty

Oboes

Celine Moinet **
Rosie Jenkins

Clarinets

Andrew Marriner * ^H
Chris Richards * ³
Chi-Yu Mo

Bassoons

Daniel Jemison *
Dominic Tyler

Horns

Timothy Jones * ³
Alberto Menéndez **
Angela Barnes
Igor Szeligowski ³
Jonathan Lipton ³

Trumpets

Philip Cobb *
Gerald Ruddock
Roderick Franks ³

Timpani

Antoine Bedewi *

* Principal

** Guest Principal

³ Symphony No 3 only

^H Overture: The Hebrides only

Orchestra featured on Symphony No 4 / Overture: Ruy Blas

First Violins

Tomo Keller *Leader*
Elizabeth Pigram
Harriet Rayfield
Gerald Gregory
Ginette Decuyper
Sylvain Vasseur
Jörg Hammann
Maxine Kwok-Adams
Hilary Jane Parker
Erzsebet Racz

Second Violins

David Alberman *
Miya Väisänen
Richard Blayden
Julian Gil Rodriguez
Matthew Gardner
Iwona Muszynska
Paul Robson
Sarah Buchan
Ingrid Button
Justyna Jara

Violas

Gillianne Haddow *
Malcolm Johnston
Robert Turner
Richard Holttum
Regina Beukes
German Clavijo
Heather Wallington

Cellos

Rebecca Gilliver *
Alastair Blayden
Jennifer Brown
Eve-Marie Caravassilis
Daniel Gardner
Mary Bergin
Amanda Truelove

Double Basses

Joel Quarrington *
Colin Paris
Nicholas Worters
Patrick Laurence
Thomas Goodman
Jani Pensola

Flutes

Gareth Davies *
Joshua Batty

Oboes

Celine Moinet **
Rosie Jenkins

Clarinets

Chris Richards *
Chi-Yu Mo

Bassoons

Daniel Jemison *
Dominic Tyler

Horns

Timothy Jones * RB
Alberto Menéndez ** 4
Angela Barnes
Igor Szeligowski RB
Jonathan Lipton RB

Trumpets

Philip Cobb *
Gerald Ruddock

Alto Trombone

Dudley Bright * RB

Tenor Trombone

James Maynard * RB

Bass Trombone

Andrew Waddicor ** RB

Timpani

Antoine Bedewi *

* Principal

** Guest Principal

4 Symphony No 4 only

RB Overture: Ruy Blas only

Orchestra featured on Symphony No 5 / Overture: Calm Sea and Prosperous Voyage

First Violins

Roman Simovic *Leader*
Tomo Keller
Lennox Mackenzie
Elizabeth Pigram
Clare Duckworth
Gerald Gregory
Ginette Decuyper
Sylvain Vasseur
Jörg Hammann
Colin Renwick
Hilary Jane Parker
Erzsebet Racz

Second Violins

David Alberman *
Thomas Norris
Miya Väisänen
Julian Gil Rodriguez
Paul Robson
David Ballesteros
Matthew Gardner
Iwona Muszynska
Oriana Kriszen
Agata Policinska Malocco

Violas

Edward Vanderspar *
Gillianne Haddow
Malcolm Johnston
Robert Turner
Anna Bastow
German Clavijo
Lander Echevarria
Julia O'Riordan

Cellos

Rebecca Gilliver *
Minat Lyons
Alastair Blayden
Eve-Marie Caravassilis
Noel Bradshaw
Daniel Gardner
Hilary Jones

Double Basses

Colin Paris *
Patrick Laurence
Thomas Goodman
Jani Pensola
Matthew Gibson

Flutes

Gareth Davies * 5
Adam Walker * CS
Alex Jakeman

Oboes

Olivier Stankiewicz *
Katie Bennington

Clarinets / C Clarinets

Chris Richards * CS / 5
Chi-Yu Mo CS / 5

Bassoons

Daniel Jemison *
Joost Bosdijk

Contrabassoon

Dominic Morgan *

Horns

Timothy Jones *
Angela Barnes

Trumpets

Huw Morgan **
Gerald Ruddock
Simon Cox CS

Alto Trombone

Dudley Bright * 5

Tenor Trombone

James Maynard * 5

Bass Trombone

Paul Milner * 5

Ophicleide

Marc Girardot ** CS

Serpent

Marc Girardot ** 5

Timpani

Antoine Bedewi *

* Principal

** Guest Principal

5 Symphony No 5 only

CS Overture: Calm Sea only

London Symphony Orchestra

Patron Her Majesty The Queen

Music Director Sir Simon Rattle OM CBE

Principal Guest Conductor Gianandrea Noseda

Principal Guest Conductor François-Xavier Roth

Conductor Laureate Michael Tilson Thomas

Conductor Emeritus André Previn KBE

Choral Director Simon Halsey CBE

The LSO was formed in 1904 as London's first self-governing orchestra and has been resident orchestra at the Barbican since 1982. Valery Gergiev was Principal Conductor from 2007–15 following in the footsteps of Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado and Michael Tilson Thomas, among others. Sir Colin Davis had previously held the position since 1995 and from 2007 became the LSO's first President since Leonard Bernstein. The Orchestra gives numerous concerts around the world each year, plus more performances in London than any other orchestra. It is the world's most recorded symphony orchestra and has appeared on some of the greatest classical recordings and film soundtracks. The LSO also runs LSO Discovery, its ground-breaking education programme that is dedicated to introducing the finest music to young and old alike and lets everyone learn more from the Orchestra's players. For more information visit Iso.co.uk

Premier orchestre autogéré de Londres, le LSO fut fondé en 1904. Il est en résidence au Barbican depuis 1982. Valery Gergiev a été premier chef entre 2007 et 2015, succédant à Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado et Michael Tilson Thomas, entre autres. Sir Colin Davis occupait auparavant le poste depuis 1995 et, en 2007, il devint le premier président du LSO depuis Leonard Bernstein. Chaque année, l'Orchestre donne de nombreux concerts à travers le monde, tout en se produisant plus souvent à Londres que n'importe

quel autre orchestre. C'est l'orchestre au monde qui a le plus enregistré, et on le retrouve sur des enregistrements devenus de grands classiques, ainsi que sur les bandes son des films les plus célèbres. Grâce à LSO Discovery, l'Orchestre est également un pionnier en matière de pédagogie; ce programme s'attache à faire découvrir les plus belles pages du répertoire aux enfants comme aux adultes, et à permettre à chacun de s'enrichir au contact des musiciens de l'Orchestre. Pour plus d'informations, rendez vous sur le site Iso.co.uk

Das LSO wurde 1904 als erstes selbstverwaltetes Orchester in London gegründet und ist seit 1982 im dortigen Barbican beheimatet. Valery Gergiev war von 2007 bis 2015 Chefdirigenten und trat damit in die Fußstapfen von Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado, Michael Tilson Thomas und anderen. Sir Colin Davis hatte diese Position seit 1995 inne und wurde 2007 zum ersten Präsidenten des London Symphony Orchestra seit Leonard Bernstein erkoren. Das Orchester gibt jedes Jahr zahlreiche Konzerte in aller Welt und tritt darüber hinaus häufiger in London auf als jedes andere Orchester. Es ist das meistaufgenommene Orchester der Welt und hat einige der bedeutendsten klassischen Schallplattenaufnahmen und Filmmusiken eingespielt. Daneben zeichnet das LSO verantwortlich für LSO Discovery, ein bahnbrechendes pädagogisches Programm mit dem Ziel, Jung und Alt die schönste Musik nahe zu bringen und mehr von den Musikern des Orchesters zu lernen. Wenn Sie mehr erfahren möchten, schauen Sie bei uns herein: Iso.co.uk

For further information and licensing enquiries please contact:

LSO Live Ltd

Barbican Centre, Silk Street
London, EC2Y 8DS, United Kingdom

T +44 (0)20 7588 1116

E Isolive@Iso.co.uk

W Iso.co.uk

Also available on LSO Live

Available on disc or to download from all good stores

For further information on the entire LSO Live catalogue, online previews and to order online visit lso.co.uk

Beethoven

Symphonies Nos 1–9

Bernard Haitink, LSO



6SACD (LSO0598) or download

Benchmark Beethoven Cycle

BBC Music Magazine

Classical Recordings of the Year

New York Times

Nominated for Best Classic Album

Grammy Awards

CDs of the Year

Philadelphia Inquirer

CDs of the Year

Svenska Dagbladet

Haydn

Symphonies Nos 92 & 93, 97–99

Sir Colin Davis, LSO



2SACD (LSO0702) or download

Top 10 Discs of 2014

Presto Classical

Album of the Week

Classic FM

Performance ****

Recording ****

BBC Music Magazine

Pizzicato

Mozart

Serenade No 10 for winds,

'Gran Partita'

LSO Wind Ensemble



1SACD (LSO5075) or download

'A virtuosic live performance'

The Guardian

'Playful articulation and beautifully
graded dynamic ranges'

BBC Music Magazine

Classical Source