

CHANDOS

MENDELSSOHN

Complete Organ Sonatas

William Whitehead

plays the Organ of the Ballroom, Buckingham Palace





© Lebrecht Music & Arts Photo Library

Mendelssohn performing in the presence of Queen Victoria and Prince Albert

Felix Mendelssohn (1809 – 1847)

Complete Organ Sonatas

Organ Sonata No. 1, Op. 65 15:31 in F minor • in f-Moll • en fa mineur

- | | | |
|---|----------------------------|------|
| 1 | I Allegro moderato e serio | 5:54 |
| 2 | II Adagio | 2:55 |
| 3 | III Andante recitando – | 3:18 |
| 4 | IV Allegro assai vivace | 3:15 |

Organ Sonata No. 2, Op. 65 10:04 in C minor • in c-Moll • en ut mineur

- | | | |
|---|---------------------------------|------|
| 5 | I Grave – | 1:27 |
| 6 | II Adagio | 2:31 |
| 7 | III Allegro maestoso e vivace – | 2:17 |
| 8 | IV Fuga. Allegro moderato | 3:44 |

Organ Sonata No. 3, Op. 65 9:26 in A major • in A-Dur • en la majeur

- | | | |
|----|-----------------------|------|
| 9 | I Con moto maestoso | 7:02 |
| 10 | II Andante tranquillo | 2:18 |

Organ Sonata No. 4, Op. 65 13:28

in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur

- | | | |
|----|------------------------------|------|
| 11 | I Allegro con brio | 3:23 |
| 12 | II Andante religioso | 2:03 |
| 13 | III Allegretto | 3:41 |
| 14 | IV Allegro maestoso e vivace | 4:08 |

Organ Sonata No. 5, Op. 65 8:36

in D major • in D-Dur • en ré majeur

- | | | |
|----|-----------------------|------|
| 15 | I Andante – | 1:28 |
| 16 | II Andante con moto – | 2:40 |
| 17 | III Allegro maestoso | 4:28 |

Organ Sonata No. 6, Op. 65 14:15

in D minor • in d-Moll • en ré mineur

- | | | |
|----|---|------|
| 18 | I Chorale – Andante Sostenuto – Allegro molto – | 8:49 |
| 19 | II Fuga. Sostenuto e legato | 2:32 |
| 20 | III Finale. Andante | 2:50 |

TT 72:09

William Whitehead organ
The Ballroom, Buckingham Palace

Mendelssohn: Organ Sonatas – An English Perspective

In a survey of the landscape of organ music history, the six Organ Sonatas of Felix Mendelssohn glow like beacons, representing the only serious attempt by any composer between the eras of Bach and Liszt to illumine the organ repertoire with a substantial collection. *Pace* their experimental non-conformity and a declared financial imperative for their creation, they are nevertheless a repertoire milestone of special status, held in affection by many. They certainly helped nudge organ music gently back towards the mainstream of music-making, and guided British organ builders towards European-leaning developments.

Given that Mendelssohn had become a regular and celebrated visitor to Britain, the publishing firm Coventry and Hollier were striking a deal both financially canny and historically felicitous when they commissioned him to write six ‘voluntaries’. His organ performances had already drawn wide recognition, mixing improvisation with Bach interpretation, and drew attention to some of the deficiencies of the English organ,

with its limited pedal-board provision. There were native Englishmen already pursuing this line of thought (Samuel and Samuel Sebastian Wesley perhaps at the forefront), but it was the *éclat* of this glamorous foreigner that really propelled English organ design forward. With the organist and hymnodist Henry Gauntlett adding enthusiastic momentum, together with organ builders such as Hill and Lincoln, English organs would soon adapt to the German system of pedal-boards, and Mendelssohn’s organ sonatas would pass from being the rebuke of the insular organ to being its *locus classicus*.

The Sonatas, which evolved from voluntaries to full-blown sonatas as they gestated, are a combination of retrospective trawling through bottom desk drawers and newly composed material. Mendelssohn characterises them by inflecting his customary style with Bachian counterpoint, the Protestant Chorale and what might be termed ‘sacred-song’ style, a texture closely related to his choral writing in the ‘English’ manner. This trinity of influences imbues the Sonatas with a degree of solemnity if

not a true ecclesiastical atmosphere. (The Chorale, it must be noted, appears in other 'secular' genres almost as frequently – see the C minor Piano Trio or the E minor Prelude and Fugue for Piano). Only sometimes does the atmosphere turn full-face towards an explicitly sacred one – the first movements of the First, Third and Sixth Sonatas incorporate a retrospective use of Chorale melody, reverencing organ music's German church heritage. Closely related to this, Bach's influence looms large in the first movements of the First Sonata (paying homage to 'O Schmerz' from the Matthew Passion), the Second Sonata ('Ruht wohl') and the Fourth Sonata (the 'St Anne' Prelude, BWV 552).

Indeed, each Sonata makes a journey from Protestant earnestness to a lighter-touched, bourgeois English style. Melodic charm, often expressing private piety, takes over from the more intense opening textures, for Mendelssohn surely knew the limits of the English tolerance of 'learnedness'. For example, the Sixth Sonata presents a sanctifying set of variations on the chorale 'Vater unser', progresses through a cleansing fugue and culminates in a 'sacred-song' Finale, pitched firmly at the prevailing English taste. The Second Sonata, in similar

fashion, evokes the Bach of 'Ruht wohl' in its first movement, recalls perhaps the Matthew Passion's final chorus or 'Schmücke dich' (one of Mendelssohn's favourite Chorale Preludes) in the second, but resolutely turns to tuneful, march-mode Handel for its third. Interestingly, this movement was originally written in the 'trumpet and drum' key of D, a transposition that makes clear the resonances of 'The Trumpet shall Sound' from the Messiah in its melodic shapes. In its own way, each sonata describes a westbound arc from Luther to Albion.

The anglicising 'sacred-song' style (misnamed by some commentators as a 'Song without Words' archetype; this texturally effusive genre is far less chaste) appears in various guises in the Sonatas, and is an overly sentimental sticking-point for some ears. The second movement of the Fourth Sonata is the archetypal *Andante religioso*, as reassuringly hymn-like as can be, and strikingly prophetic of the well-known hymn tune 'England's Lane'. This 'Andante-religioso' type appears in four movements altogether, two of which form the final movement of their respective sonatas (Three and Six). Clearly contemporary English ears were more than ready to accept a journey's end in comfort rather than virtuoso fireworks. The Oratorio *Elijah* provides an interesting

companion to the ‘sacred-song’ style – the Angel’s aria, ‘O rest in the Lord’, makes explicit the governing topic for the Finale to the Sixth Sonata, an apt theological conclusion for the ‘Vater unser’ of the first movement. *Elijah* is the godparent (or progeny) of other movements from the Sonatas, too: the Fifth’s last movement is written in the arpeggiated fashion of ‘He watching over Israel’, while the fugue in the first movement of the Third has been observed to relate strongly to *Elijah*’s overture and its ‘curse’ topic. It is no surprise that the composition of this Oratorio, premiered at the Birmingham Festival in 1846, immediately followed the composition of the Organ Sonatas.

In preparing the performance of these Sonatas I have drawn more heavily than usual upon the manuscript found in Oxford’s Bodleian library. This manuscript, partly in Mendelssohn’s hand and sometimes known as the Deneke manuscript, presents alternative readings for certain movements. It offers clarity in some matters of musical text, and a possible solution to the fugal chromaticisms in the last movement of the Fourth Sonata. My main sources were the printed editions which appeared simultaneously in London and Leipzig in 1844.

The organ in Buckingham Palace’s Ballroom was originally built in 1818 by Henry Cephas Lincoln, commissioned by the Prince Regent, later George IV, for the Music Room in his fanciful Brighton Pavilion. There it stood for thirty years, until moved at the instigation of the organ-playing Prince Albert, Prince Consort; first to Kensington Palace, then to Buckingham Palace in the 1850s. Here it was installed, with minor rebuilding, in the newly built Ballroom, and the opening concert in 1856 included a performance of Mendelssohn’s *Walpurgisnacht*. The composer’s warm relations with Victoria and Albert are well documented, though the Ballroom organ was installed some time after his several visits to the Palace; Mendelssohn only ever played smaller organs there.

Lincoln was a progressive organ builder, noted for the brilliance of his Great choruses and his proactive advocacy of the ‘German System’ of pedals. The Ballroom organ represents an intermediate stage in the development of the full ‘German’ pedal board (which would have independent pipes and over two octaves of pedals). Pedals at this stage were an intriguing enhancement of the possibilities of an organ, but not yet a *sine qua non*. As such, it represents exactly

the sort of organ Mendelssohn encountered time and time again on his English visits. In 2002, William Drake undertook a complete restoration, including supplying significant amounts of pipe-work that had gone missing from the Great chorus. Nevertheless, the organ represents a fair picture of a large English organ of the early nineteenth century, predating the era of high pressures, pneumatic actions and full ‘German System’ pedal provision. The organ is tuned to the temperament ‘Thomas Young’. For further information see article in the BIOS Journal, Vol 30, 2006.

Note from the performer: It seems perverse, in a sense, to try to recreate the frustrating conditions Mendelssohn encountered when playing organs in Britain. Apart from the partial provision of pedal pipes and the discrepancy in balance between the manuals, there are the usual hurdles in playing any historic organ – heavy and noisy action, quirky wind-supply based on a hand-pumping system etc. However, the warmth of the sound, the peculiar tang of the Sesquialtra, the many stops in the ‘small but beautiful’ category gave a new perspective on performing Mendelssohn, or, dare I say it, a somewhat authentic one. Sometimes tempi had to be slower than normal and one’s

instincts for articulation guided by the organ’s innate softness of attack. The singing qualities of the diapasons and the buzzing vibrancy of the full chorus will stay with me for a long time as the glories of this organ, described in a Palace inventory of 1826 as ‘A Very superb organ’.

© 2009 William Whitehead

William Whitehead has gained a wide reputation for his engaging and inspiring interpretation of the organ repertoire. His concert career was given a boost when he won first prize at the Odense International Organ Competition in Denmark in 2004. Since then he has given concerts in France, Sweden, Austria, South Africa, the United States, Denmark and in the UK at the Royal Albert Hall. His recording of the music of Duruflé and Alain, *Dances of Life and Death* (CHAN 10315), received excellent praise and the Diapason Découverte award. It includes William’s own transcription of the *Danse Lente* by Duruflé.

Trained at Oxford University and the Royal Academy of Music, William also held the position of Organ Scholar of Westminster Abbey. His teachers have included David Sanger, James O’Donnell, and Dame Gillian

Weir. Having occupied posts at Rochester Cathedral and the Royal Academy of Music, he is now Organ Professor at Trinity College of Music in London and examines under the aegis of a variety of different institutions. William co-founded the London Organ Forum in 2003, a performance-centred research organisation with a yearly study day (www.londonorganforum.com). He is a critic for *BBC Music Magazine* and has

worked with Richard Hickox, Paul Daniel, the Gabrieli Consort, the London Symphony Chorus and the Academy of St Martin in the Fields. He continues to teach and examine for the Royal College of Organists and was awarded the ARAM in 2005, in recognition of distinction in the profession. He is represented by Philip Truckenbrod Concert Artists in North America. Further information can be found at www.william-whitehead.com

Mendelssohn: Orgelsonaten – eine englische Perspektive

Wenn man den Blick über die historische Landschaft der Orgelmusik schweifen lässt, strahlen die sechs Orgelsonaten von Felix Mendelssohn wie Leuchtfener. Kein anderer Komponist in der Zeit zwischen Bach und Liszt unternahm wie er den ernsthaften Versuch, das Orgelrepertoire glanzvoll und gewichtig zu bereichern. Dass diese Werke von einem experimentellen Nonkonformismus geprägt und von einem erklärten finanziellen Imperativ inspiriert wurden, kann ihrer Bedeutung als Meilensteine des Repertoires keinen Abbruch tun, und ihre Popularität lässt sich nicht leugnen. Mit Sicherheit trugen sie dazu bei, die Orgelmusik behutsam in die Hauptströmung des Musiklebens zurückzuführen und britische Orgelbauer für europäische Entwicklungseinflüsse empfänglich zu machen.

In Anbetracht des Umstands, dass Mendelssohn regelmäßig und mit großem Erfolg in Großbritannien zu Gast war, traf der Verlag Coventry & Hollier die geschäftlich kluge und historisch glückliche Entscheidung, bei ihm sechs “Voluntaries”

(Orgelsolos vor und nach dem anglikanischen Gottesdienst) zu bestellen. Mit seinen eigenen Konzerten, bei denen er Improvisationen mit Bach-Interpretationen verband, hatte er bereits starke Resonanz gefunden, dabei aber in der englischen Orgel mit ihrem bescheidenen Pedalwerk auch Schwächen aufgedeckt. Englische Orgelkomponisten (allen voran wohl Samuel und Samuel Sebastian Wesley) hatten ihrerseits schon ähnliche Erkenntnisse gewonnen, doch erst die Auftritte dieses publikumswirksamen Ausländers trieben die Fortentwicklung des englischen Orgelbaus wirklich voran. Als der Organist und Kirchenliedkomponist Henry Gauntlett mit seinem Enthusiasmus neben Orgelbauer wie William Hill und Henry Cephias Lincoln trat und für zusätzliches Moment sorgte, sollte es nicht lange dauern, bis die englische Orgel das deutsche Pedalwerkkonzept übernahm und Mendelssohns Orgelsonaten nicht mehr die insulare Rückständigkeit des Instruments offenbarten, sondern dessen *Locus classicus*.

Es waren ausgewachsene Sonaten, keine bloßen Voluntaries wie bestellt, die

Mendelssohn schließlich ablieferte, und sie beinhalteten neues Material neben Diversem aus der untersten Schublade. Stilistisch zeigen sie sich unter dem Einfluss des Bachschen Kontrapunkts, des evangelischen Chorals und des geistlichen Lieds – einer eng mit dem Chorsatz Mendelssohns im “englischen” Stil verwandten Struktur. Dies verleiht den Sonaten ein gewisses Maß von Kirchenfestlichkeit, ohne eine liturgische Stimmung zu erzeugen. (Der Choral macht sich fast ebenso häufig in anderen profanen Gattungen bemerkbar – man denke an das Klaviertrio in c-Moll oder das Präludium und Fuge für Klavier in e-Moll). Nur hin und wieder nimmt die Stimmung deutlich geistliche Züge an: Durch die Verarbeitung von bekannten Chormelodien bezeugen die Kopfsätze der Sonaten Nr. 1, 3 und 6 die deutsche Kirchentradition der Orgelmusik. So kommt der Einfluss Bachs in den Kopfsätzen der Sonate Nr. 1 (“O Schmerz! hier zittert das gequälte Herz” aus der Matthäus-Passion), Nr. 2 (“Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine”) und Nr. 4 (Präludium “St. Anne”) zum Ausdruck.

Tatsächlich verfolgt jede Sonate einen Entwicklungsweg von protestantischer Ernsthaftigkeit zu einem eher unbeschwerteren, bürgerlich-englischen Stil. Melodischer Zauber,

oft als Ausdruck persönlicher Andacht, tritt an die Stelle intensiver Eröffnungsstrukturen. Mendelssohn muss gewusst haben, was er dem englischen Markt an “Gelehrtheit” zumuten konnte. So präsentiert beispielsweise die Sonate Nr. 6 einen heiligenden Satz von Variationen über den Choral “Vater unser im Himmelreich” bevor sie durch eine läuternde Fuge schreitet und in einem “geistlichen Lied” gipfelt – ganz nach dem Zeitgeschmack des englischen Publikums. Auf ähnliche Weise beginnt die Sonate Nr. 2 zunächst mit einer Besinnung auf den Bach-Choral “Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine”, lässt dann im zweiten Satz vielleicht den Schlusschor der Matthäus-Passion oder das Choralvorspiel “Schmücke dich, o liebe Seele” (eines der Lieblingspräludien Mendelssohns) anklingen, nur um im dritten Satz resolut und klangvoll auf einen Händelschen Marschmodus umzuschalten. Interessanterweise war der letztere Satz ursprünglich in der “Pauken und Trompeten”-Tonart D-Dur angelegt – eine Transposition, die in ihrer melodischen Gestalt die Messias-Resonanzen von “The Trumpet shall Sound” deutlich werden lässt. Jede Sonate schlägt auf ihre Weise eine Brücke zwischen Luther und Albion.

Der anglicisierende Stil des “geistlichen Lieds” (von manchen Autoren irrtümlich als Archetyp der “Lieder ohne Worte”

bezeichnet, obwohl doch diese strukturell überschwängliche Gattung weit weniger rein ist) manifestiert sich in den Sonaten in mehrfacher Form und mag manchen Ohren allzu sentimental klingen. Der zweite Satz der Sonate Nr. 4 ist das archetypische *Andante religioso* so beruhigend hymnisch, wie man sich nur wünschen kann, und melodisch ein frappanter Vorbote des bekannten Kirchenlieds “England’s Lane”. Es tritt in vier Sätzen auf, von denen zwei den Finalsatz ihrer jeweiligen Sonate bilden (Nr. 3 und 6). Die Musikkultur im England jener Zeit war offensichtlich mehr als bereit, das Ende einer Reise in aller Geruhsamkeit zu erleben, ohne virtuosos Feuerwerk. Ein stilistisch interessantes Pendant zum “geistlichen Lied” liefert das Oratorium *Elijah*. Die Engelsarie “O rest in the Lord” verdeutlicht das dominierende Thema hier sowie im Finale der Sonate Nr. 6 in angemessener theologischer Abrundung zum “Vater unser” des ersten Satzes. *Elijah* steht auch Pate bei anderen Sätzen dieser Art: Der Finalsatz der Sonate Nr. 5 hat die arpeggierte Form von “He watching over Israel”, während die Fuge im Kopfsatz der Sonate Nr. 3 auffallende Ähnlichkeiten mit der Ouvertüre von *Elijah* und dem “Fluchthema” aufweist. Es kann nicht überraschen, dass dieses Oratorium,

das 1846 beim Birmingham Festival zur Uraufführung kam, unmittelbar nach den Orgelsonaten entstand.

Bei der Vorbereitung auf diese Aufnahmen habe ich mich intensiver als gewöhnlich auf das Manuskript der Sonaten in der Bodleian Library Oxford gestützt. Dieses teils in Mendelssohns eigener Hand erhaltene, auch als Deneke-Manuskript bekannte Dokument erschließt alternative Lesarten für bestimmte Sätze. Es verschafft Klarheit im Hinblick auf den musikalischen Text und bietet eine mögliche Erklärung der Fugenchromatik im Finalsatz der Sonate Nr. 4. Meine Hauptquelle waren die gedruckten Ausgaben, die 1844 gleichzeitig in London und Leipzig veröffentlicht wurden.

Die Orgel im Ballsaal des Buckingham Palace wurde 1818 von Henry Cephass Lincoln im Auftrag des Prinzregenten und späteren Königs Georg IV. für dessen aufwändigen Royal Pavilion in Brighton gebaut. Dreißig Jahre lang stand das Instrument im dortigen Musiksalon, bis es auf Anregung von Albert, dem selbst Orgel spielenden Prinzgemahl Königin Viktorias, in London ein neues Zuhause fand – zunächst im Kensington Palace und schließlich im Buckingham Palace, wo die Orgel mit kleineren Umbauten im neuen Ballsaal

Viktorias installiert wurde. Der inzwischen verstorbene Mendelssohn, den herzliche Beziehungen mit dem Herrscherpaar verbunden hatten, erlebte die Ballsaalorgel nicht mehr; er hatte bei seinen verschiedenen Palastbesuchen dort nur kleinere Orgeln spielen können. Als der Ballsaal 1856 feierlich eingeweiht wurde, war Mendelssohn jedoch vertreten: Auf dem Konzertprogramm stand *Die erste Walpurgisnacht*.

Lincoln war ein progressiver Orgelbauer, bekannt für den strahlenden Klang seiner großen Chöre und seine zukunftsweisende Befürwortung des deutschen Pedalsystems. Die Ballsaalorgel steht auf einer Zwischenstufe zur vollen Realisierung des deutschen Pedals (mit selbständigem Pfeifenwerk und einem Tonumfang von mehr als zwei Oktaven). Pedale wurden zu jener Zeit noch als faszinierende Erweiterungsmöglichkeit einer Orgel betrachtet, ohne zwingende Erwartungen zu erfüllen. Insofern ist die Ballsaalorgel typisch für die Instrumente, denen Mendelssohn bei seinen Englandbesuchen begegnete. Im Jahr 2002 wurde sie von William Drake einer vollständigen Restaurierung unterzogen, wobei auch das weitgehend verlorene Pfeifenwerk des großen Chors erneuert wurde. Dieses repräsentative Beispiel

einer großen englischen Orgel des frühen neunzehnten Jahrhunderts stammt aus einer Zeit vor Hochdruckregistern, pneumatischen Trakturen und vollen deutschen Pedalwerken. Die Orgel ist nach Thomas Young temperiert. Weitere Informationen enthält ein Beitrag in der Zeitschrift BIOS Journal, Vol. 30, 2006.

Anmerkung des Interpreten: In gewisser Hinsicht mutet es pervers an, dass man versuchen sollte, die frustrierenden Bedingungen, die Mendelssohn als Organist in Großbritannien antraf, zu rekonstruieren. Von dem unzureichenden Pedalwerk und den unausgewogenen Manualen einmal ganz abgesehen, hat man ohnehin die üblichen Hürden bei der Arbeit mit einer historischen Orgel zu überwinden: die schwergängige und lautstarke Mechanik, den unberechenbaren Orgelwind des Handpumpensystem und vieles mehr. Andererseits geben die Wärme des Klangs, die Eigenart der Sesquialtra und die vielen Register in der Kategorie “klein aber schön” eine neue, wenn nicht sogar authentische Perspektive auf die Mendelssohn-Interpretation. Zuweilen mussten die Tempi langsamer gehalten werden als normal, und der Artikulationsinstinkt hatte sich an dem weichen Anstoß der Orgel auszurichten. Der Gesang der Prinzipale und die aufregende

Resonanz des vollen Chors werden mir lange als Herrlichkeiten eines Instruments in Erinnerung bleiben, das im Palastinventar von 1826 als "Eine ganz vortreffliche Orgel" registriert ist.

© 2009 William Whitehead

Übersetzung: Andreas Klatt

William Whitehead ist weltberühmt für seine fesselnde und inspirierende Interpretation der Orgelliteratur. Sein Durchbruch als Konzertorganist kam, als er im Jahr 2004 den internationalen Orgelwettbewerb in Odense (Dänemark) gewann. Seitdem ist er in Frankreich, Schweden, Österreich, Südafrika, den Vereinigten Staaten, Dänemark und Großbritannien (Royal Albert Hall) aufgetreten. Seine Einspielung von Musik Duruflés und Alains – *Dances of Life and Death* (CHAN 10315), mit einer eigenen Transkription des *Danse Lente* von Duruflé – erhielt hervorragende Kritiken und wurde mit dem Diapason Découverte ausgezeichnet.

William Whitehead studierte an der Universität Oxford und der Royal Academy of Music, bei David Sanger, James O'Donnell und Dame Gillian Weir, und war Orgelstipendiat an der Westminster Abbey. Nach Aufgaben an der Rochester Cathedral und der Royal Academy of Music wirkt er jetzt als Orgelprofessor am Trinity College of Music in London und als Prüfer für verschiedene Institutionen. Er gründete im Jahr 2003 das London Organ Forum, eine aufführungsorientierte Forschungsstelle (www.londonorganforum.com). Er schreibt Rezensionen für das Magazin *BBC Music* und hat mit Richard Hickox, Paul Daniel, dem Gabrieli Consort, dem London Symphony Chorus und der Academy of St. Martin in the Fields zusammengearbeitet. Nach wie vor lehrt und prüft er am Royal College of Organists, und im Jahr 2005 wurde er in Anerkennung seiner Leistungen zum Associate der Royal Academy of Music ernannt. Weitere Informationen finden Sie unter <http://www.william-whitehead.com>

Mendelssohn: Sonates pour orgue – une perspective anglaise

Dans un panorama de l'histoire de la musique pour orgue, les Six Sonates pour orgue de Felix Mendelssohn luisent telles des phares: leur compositeur fut le seul entre Bach et Liszt à tenter d'illuminer le répertoire pour orgue avec un recueil sérieux et substantiel. Malgré leur anticonformisme expérimental et une motivation ouvertement financière, elles demeurent néanmoins un jalon déterminant et privilégié du répertoire, cher à de nombreux mélomanes. Il est certain que, grâce à ces sonates, la musique pour orgue réintégra, peu à peu, les courants musicaux dominants et que les facteurs d'orgues britanniques s'intéressèrent de plus près aux développements venus d'Europe.

Mendelssohn se rendait souvent en Grande-Bretagne où sa renommée n'était plus à faire; c'est donc un marché à la fois financièrement judicieux et historiquement fort heureux que la maison d'édition Coventry et Hollier conclut lorsqu'elle passa commande au compositeur de six "voluntaries". Ses concerts à l'orgue, où sa lecture de Bach se mêlait à l'improvisation, étaient déjà largement réputés et avaient fait

ressortir certaines carences de l'orgue anglais, avec son pédalier très limité. Quelques Anglais à l'époque s'étaient déjà penché sur la question (en particulier Samuel Wesley et son fils Samuel Sebastian), mais ce fut le brio de cet étranger fascinant qui fit évoluer la facture de l'orgue anglais. Sous la poussée enthousiaste de Henry Gauntlett, organiste et auteur d'hymnes, en collaboration avec des facteurs d'orgues tels Hill et Lincoln, les orgues anglais s'adaptèrent bientôt au "système allemand" de pédaliers, et les sonates pour orgue de Mendelssohn, qui avaient dénoncé les limites de l'orgue anglais, devinrent un grand classique de son répertoire.

Les Sonates, qui de simple "voluntaries" évoluèrent en sonates à part entière durant leur genèse, allient des pages anciennes récupérées au fond de tiroirs avec un matériau entièrement nouveau. Mendelssohn les rend distinctives en faisant jouer sur son style habituel l'influence du contrepoint de Bach, du choral protestant et du "chant sacré", texture pour orgue proche parente de l'écriture chorale de Mendelssohn dans le

style “anglais”. Cette triple influence donne aux Sonates une certaine solennité sinon une atmosphère véritablement ecclésiastique. (Notons que le choral se retrouve presque aussi fréquemment dans d’autres genres “profanes” – comme dans le Trio pour piano en ut mineur ou le Prélude et Fugue pour piano en mi mineur.) Ce n’est que par moments que l’atmosphère est ouvertement religieuse – ainsi le premier mouvement des Première, Troisième et Sixième Sonates jette un regard rétrospectif sur la mélodie du choral, hommage à la musique sacrée allemande pour orgue. L’influence de Bach domine le premier mouvement de la Première Sonate (hommage à “O Schmerz” de la Passion selon saint Matthieu), de la Seconde Sonate (“Ruht wohl”) et de la Quatrième Sonate (le Prélude “St Anne”, BWV 552)

En effet, chaque Sonate se voit transportée d’un protestantisme sérieux vers un style anglais bourgeois plus léger. Le charme mélodique, souvent l’expression d’une piété personnelle, prend le relais des textures initiales plus intenses, car Mendelssohn est certainement conscient des limites de tolérance des Anglais en matière d’érudition. Ainsi, la Sixième Sonate présente une série de variations révérentes sur le choral “Vater unser” avant de dérouler une fugue purifiante

pour culminer au finale dans un “chant sacré” clairement adapté au goût anglais alors prédominant. La Seconde Sonate, de la même façon, évoque le Bach de “Ruht wohl” dans le premier mouvement, rappelle peut-être le choeur final de la *Passion selon saint Matthieu* ou “Schmücke dich” (l’un des préludes-chorals préférés de Mendelssohn) dans le second mouvement avant d’opter résolument pour le Haendel mélodieux des marches dans le troisième. Il est intéressant de noter que ce troisième mouvement fut écrit à l’origine dans la tonalité de ré, celle des “trompettes et tambours”, une transposition qui souligne l’allusion à “The Trumpet shall Sound” du *Messie* dans ses contours mélodiques. À sa façon, chaque sonate décrit un arc en direction de l’ouest, de Luther jusqu’à la verte Albion.

Le “chant sacré” qui donne la touche anglaise (et dans lequel bien des commentateurs voient à tort un archétype de “chanson sans paroles”: ce genre aux textures chaleureuses est bien moins sobre) apparaît sous différents traits dans les Sonates et heurte certaines oreilles par sa sensiblerie excessive. Le second mouvement de la Quatrième Sonate est un archétype de l’*Andante religioso*, un hymne réconfortant au possible et, remarquablement, annonciateur

du célèbre hymne “England’s Lane”. Cette forme de l’*Andante religioso* est présente dans quatre mouvements en tout, deux d’entre eux étant le mouvement final de leur sonate respective (la Troisième et la Sixième). À cette époque, les mélomanes anglais étaient plus que prêts à accepter une conclusion réconfortante plutôt qu’un ultime feu d’artifice virtuose. L’Oratorio *Elijah* fournit un pendant intéressant au “chant sacré” – l’aria de l’Ange, “O rest in the Lord”, énonce explicitement l’idée directrice du finale de la Sixième Sonate, conclusion théologique fort pertinente du “Vater unser” du premier mouvement. *Elijah* s’inscrit dans la lignée d’autres mouvements de ces sonates: le dernier mouvement de la Cinquième Sonate fait penser dans son écriture en arpèges à “He watching over Israel”, tandis que la fugue du premier mouvement de la Troisième Sonate est un proche parent de l’ouverture d’*Elijah* et du thème de la “malédiction”. Quoi de plus naturel, donc, que la composition de cet Oratorio, créé au Festival de Birmingham en 1846, ait immédiatement suivie celle des Sonates pour orgue.

Pour préparer mon interprétation de ces Sonates, j’ai fait appel plus que d’habitude au manuscrit qui se trouve dans la bibliothèque d’Oxford, la Bodleian Library. Ce manuscrit,

en partie de la main de Mendelssohn et parfois appelé manuscrit de Deneke, présente un choix d’interprétations pour certains mouvements. Il fait la lumière sur certaines questions de texte musical et offre une solution possible aux chromatismes fugués du dernier mouvement de la Quatrième Sonate. J’ai pris pour source principale les éditions publiées simultanément à Londres et à Leipzig en 1844.

L’orgue dans la Salle de bal du Palais de Buckingham fut construit à l’origine en 1818 par Henry Cephias Lincoln, suite à une commande du Prince Régent, le futur Georges IV, pour la Salle de musique de son extravagant pavillon à Brighton [the Brighton Pavilion]. Il y demeura trente ans avant d’être déplacé à l’instigation de Prince Albert, le prince Consort, lui-même un organiste; d’abord au Palais de Kensington puis au Palais de Buckingham dans les années 1850. L’orgue fut monté, avec quelques retouches mineures, dans la toute nouvelle Salle de bal, et au programme du concert d’inauguration en 1856 figurait, entre autres, *Walpurgisnacht* de Mendelssohn. Les rapports chaleureux que le compositeur entretenait avec Victoria et Albert sont bien documentés, bien que l’orgue ait été installé postérieurement à ses multiples visites au Palais; Mendelssohn ne se produisit au Palais que sur des orgues plus petits.

Lincoln était un facteur d'orgues tourné vers le progrès, bien connu pour l'éclat de ses Grands-Chœurs et sa défense ardente du "système allemand" de pédalier. L'orgue de la Salle de bal représente une étape intermédiaire dans le développement du pédalier "allemand" complet (qui comprendrait des tuyaux indépendants et plus de deux octaves de pédales). Les pédales à l'époque étaient vues comme un moyen fascinant de mettre en valeur les possibilités de l'orgue, mais pas comme une nécessité impérative. Cet orgue est donc exactement le genre d'instrument que Mendelssohn rencontrera régulièrement lors de ses visites en Angleterre. En 2002, William Drake entreprit une restauration complète, ajoutant, entre autres, une quantité importante de tuyaux qui manquaient au Grand-Chœur. Cet orgue donne, néanmoins, une juste idée d'un grand orgue anglais au début du dix-neuvième siècle, avant l'époque des systèmes pneumatiques à haute pression et du pédalier "allemand" complet. L'orgue est accordé au tempérament "Thomas Young". Pour de plus amples renseignements, veuillez consulter l'article publié dans le Journal de la BIOS, Vol 30, 2006.

Note de l'interprète: En un sens, il faut être pervers pour tenter de recréer la

frustration que Mendelssohn devait ressentir lorsqu'il jouait de l'orgue en Grande-Bretagne. Mis à part le contingent incomplet de tuyaux de pédales et le manque d'équilibre entre les claviers, il y a les obstacles habituels auxquels l'interprète d'orgues historiques doit faire face – un mécanisme lourd et bruyant, une soufflerie capricieuse actionnée par une pompe manuelle, etc. Cependant, la chaleur du son, la tonalité piquante de la Sesquialtra, les nombreux jeux de style "petit bijou" donnent une nouvelle perspective sur l'interprétation de Mendelssohn, voire même, si j'ose me permettre, une certaine authenticité. Parfois les tempi sont nécessairement plus lents que d'habitude et mon sens naturel de l'articulation doit se laisser guider par la douceur d'attaque innée de l'orgue. Le chant superbe des diapasons et le vrombissement éclatant du Grand-Chœur resteront longtemps gravés en moi, véritables fleurons de cet orgue décrit en 1826 dans un inventaire du Palais comme "un orgue tout à fait superbe".

© 2009 William Whitehead

Traduction: Nicole Valencia

William Whitehead jouit d'une réputation considérable grâce à ses interprétations

attachantes et inspirantes du répertoire pour orgue. Sa carrière au concert prend son essor véritable lorsqu'il remporte le Premier Prix du Concours International d'orgue d'Odensee au Danemark en 2004. Depuis il se produit en France, en Suède, en Autriche, en Afrique du Sud, aux États-Unis, au Danemark et au Royaume-Uni, au Royal Albert Hall à Londres. Son enregistrement de la musique de Duruflé et Alain, *Dances of Life and Death* (CHAN 10315), est loué par la critique et lui vaut le prix Découverte de Diapason. Cet enregistrement comprend la propre transcription de William de la *Danse lente* de Duruflé.

Formé à l'Université d'Oxford et à la Royal Academy of Music, il fut aussi organiste-boursier à Westminster Abbey. Il compta parmi ses professeurs David Sanger, James O'Donnell

et Dame Gillian Weir. Après avoir tenu des postes à la Cathédrale de Rochester et à la Royal Academy of Music, il est aujourd'hui professeur d'orgue à Trinity College of Music à Londres et il est examinateur pour plusieurs institutions. Il fut co-fondateur, en 2003, du London Organ Forum, un centre de recherche basé sur l'interprétation (www.londonorganforum.com). Il est critique pour la revue *BBC Music* et a travaillé avec Richard Hickox, Paul Daniel, le Gabrieli Consort, le London Symphony Chorus et l'Academy of St Martin in the Fields. Il continue à enseigner et examiner pour le Royal College of Organists et devint Associate of the Royal Academy of Music en 2005 en reconnaissance de son éminente contribution à la profession. Pour de plus amples informations, visitez <http://www.william-whitehead.com>



Ballroom Organ

Buckingham Palace, London

Great Organ GG/AA - f³

Double Diapason Bass
 Double Diapason Treble
 Open Diapason No. 1
 Open Diapason No. 2
 Stop^d Diapason[†]
 Principal[†]
 Twelfth[†]
 Fifteenth[†]
 Tierce[†]
 Sesquialtra Bass[†]
 Sesquialtra Treble
 Mixture[†]
 Trumpet
 Clarion[†]

Swell Organ C - f³

Bourdon
 Open Diapason
 Stop^d Diapason
 Principal
 Mixture
 Cornopean
 Oboe

Pedal Organ C - f¹

Grand Open Diapason

Choir Organ GG/AA - f³

Dulciana
 Stop^d Diapason
 Principal
 Flute 4'
 Fifteenth
 Bassoon

Couplers

Great Manual to Pedal*
 Choir Manual to Pedal
 Swell Manual to Pedal
 Swell to Great Manual
 Swell to Choir Manual

** This is a sub-octave coupler. Additional notes to complete the Great stops (†) downward (to C) are placed on separate soundboards and are operated via this coupler. NB Trumpet only to G/A in the pedals.*

Sesquialtra

CCC	15	17	19	22
c ¹	8	12	15	17
f# ²	8	12	15	15

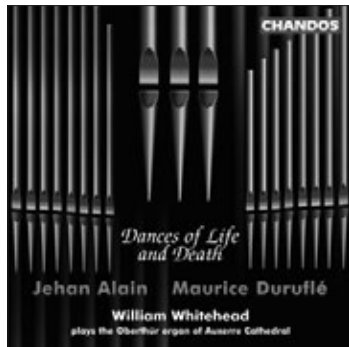
Gt. Mixture

CCC	22	24	26
c ⁰	15	19	22
c ¹	12	15	19
f# ²	8	12	15

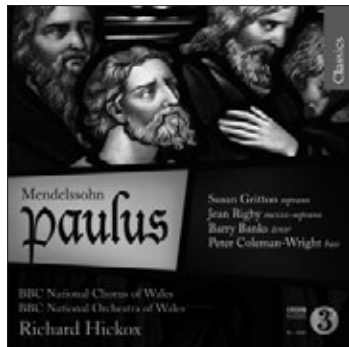
Sw. Mixture

CCC	15	17	22
f ⁰	12	15	17
f# ²	8	12	15

Also available



Alain/Duruflé
Dances of Life and Death
CHAN 10315



Mendelssohn
Paulus
CHAN 10516

You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

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

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,
Essex CO2 8HX, UK. E-mail: enquiries@chandos.net
Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201

Chandos 24-bit recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Buckingham Palace Ballroom Organ played by kind permission of the Royal Household.

With sincere thanks to The Yves Guihannec Foundation for sponsoring this recording.

Recording producer Andrew Gant

Sound engineer Jonathan Cooper

Editor Jonathan Cooper

A&R administrator Mary McCarthy

Recording venue The Ballroom, Buckingham Palace, London; 15 & 16 April 2009

Console assistant Tyrone Whiting

Front cover Buckingham Palace and Victoria Memorial at night – Photograph by David Sutherland

© Getty Images

Back cover and p. 20 Photographs of the Ballroom Organ, Buckingham Palace, by William Whitehead

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative

Booklet editor Elizabeth Long

© 2009 Chandos Records Ltd © 2009 Chandos Records Ltd

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

Printed in the EU



CHAN 10532

Felix Mendelssohn (1809–1847)

Complete Organ Sonatas

- | | | |
|---------|---|-------|
| 01 - 04 | Organ Sonata No. 1, Op. 65 | 15:31 |
| | in F minor • in f-Moll • en fa mineur | |
| 05 - 06 | Organ Sonata No. 2, Op. 65 | 10:04 |
| | in C minor • in c-Moll • en ut mineur | |
| 07 - 08 | Organ Sonata No. 3, Op. 65 | 9:26 |
| | in A major • in A-Dur • en la majeur | |
| 09 - 10 | Organ Sonata No. 4, Op. 65 | 13:28 |
| | in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur | |
| 11 - 12 | Organ Sonata No. 5, Op. 65 | 8:36 |
| | in D major • in D-Dur • en ré majeur | |
| 13 - 20 | Organ Sonata No. 6, Op. 65 | 14:15 |
| | in D minor • in d-Moll • en ré mineur | |

TT 72:09

William Whitehead organ
The Ballroom, Buckingham Palace

This recording was made possible
with a grant from
The Yves Guihanec Foundation