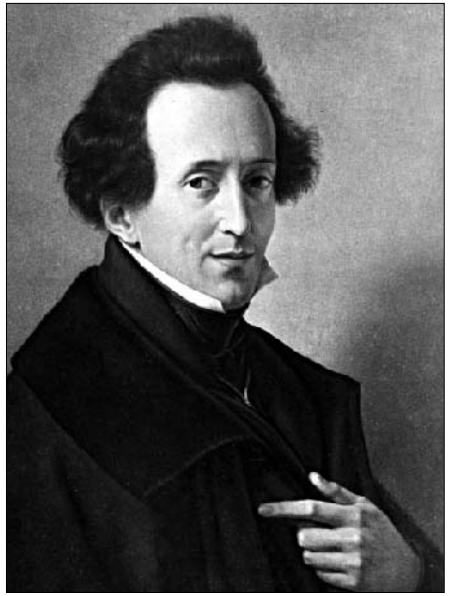
CHAN 10224 X Book Cover.qxd 22/7/08 2:35 pm Page 1

CHAN 10224(3) X

CHANDOS
CLASSICS

MENDELSSOHN
SYMPHONIES

CHAN 10224 BOOK.qxd 22/7/08 2:37 pm Page 2



Wilhelm von Schadow/Lebrecht Music & Arts

Felix Mendelssohn, 1835

Felix Mendelssohn (1809–1847)

COMPACT DISC ONE

		Symphony No. 1, Op. 11 in C minor • in c-Moll • en ut mineur	**32:16**
1	I	Allegro di molto	10:03
2	II	Andante	6:43
3	III	Menuetto. Allegro molto – Trio	6:51
4	IV	Allegro con fuoco – Più stretto	8:33
		Symphony No. 3, Op. 56 'Scottish' in A minor • in a-Moll • en la mineur	**40:34**
5	I	Andante con moto – Allegro un poco agitato – Assai animato – Andante come prima –	16:15
6	II	Vivace non troppo –	4:10
7	III	Adagio –	10:48
8	IV	Allegro vivacissimo (Allegro guerriero) –	7:03
9		Allegro maestoso assai	2:18
			TT 73:02

CHAN 10224 BOOK.qxd 22/7/08 2:37 pm Page 4

COMPACT DISC TWO

Symphony No. 2, Op. 52 'Lobgesang'*
in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur
Leslie Pearson organ

1	1	Sinfonia. Maestoso con moto – Allegro – Maestoso con moto come prima –	12:47
2		Allegretto un poco agitato	6:42
3		Adagio religioso	9:02
4	2	Allegro moderato maestoso. 'Alles, was Odem hat, lobe den Herrn!' – Animato – Allegro di molto. 'Lobt den Herrn mit Saitenspiel' – Molto più moderato ma con fuoco. 'Lobe den Herrn, meine Seele' –	7:13
5	3	Recitative. 'Saget es, die ihr erlöst seid' –	0:48
6		Allegro moderato. 'Er zählet unsre Tränen in der Zeit der Not' –	2:02
7	4	Chorus. A tempo moderato. 'Sagt es, die ihr erlöset seid' –	2:16
8	5	Andante. 'Ich harrete des Herrn, und er neigte sich zu mir'	6:52
9	6	Allegro un poco agitato. 'Stricke des Todes hatten uns umfangen' –	1:56
10		Allegro assai agitato – Recitative. 'Wir riefen in der Finsternis: Hüter, ist die Nacht bald hin?' – Tempo primo moderato. 'Der Hüter aber sprach' –	2:16
11		Recitative. 'Die Nacht ist vergangen!' –	
	7	Allegro maestoso e molto vivace. 'Die Nacht ist vergangen'	5:00
12	8	Chorale. Andante con moto. 'Nun danket alle Gott' – Un poco più animato. 'Lob, Ehr' und Preis sei Gott' –	5:12
13	9	Andante sostenuto assai. 'Drum sing' ich mit meinem Liede'	5:04
14	10	Final Chorus. Allegro non troppo. 'Ihr Völker, bringet her dem Herrn' – Più vivace. 'Alles danke dem Herrn!' – Maestoso come prima. 'Alles, was Odem hat, lobe den Herrn'	5:40
			TT 73:02

COMPACT DISC THREE

Symphony No. 4, Op. 90 'Italian' **29:41**
in A major • in A-Dur • en la majeur

1	I	Allegro vivace	10:38
2	II	Andante con moto	6:48
3	III	Con moto moderato	6:25
4	IV	Saltarello. Presto	5:46

Symphony No. 5, Op. 107 'Reformation' **32:37**
in D major • in D-Dur • en ré majeur

5	I	Andante – Allegro con fuoco – Andante come prima – Meno allegro come prima	12:39
6	II	Allegro vivace	5:57
7	III	Andante –	4:51
8	IV	Chorale: Ein' feste Burg ist unser Gott. Andante con moto – Allegro vivace – Allegro maestoso – Più animato poco a poco	9:05

9	**The Hebrides, Op. 26** Overture Allegro moderato – Animato	**10:03**
		TT 72:39

Cynthia Haymon soprano I*
Alison Hagley soprano II*
Peter Straka tenor*
Philharmonia Chorus*
Simon Halsey chorus master*
Philharmonia Orchestra
Walter Weller

CHAN 10224 BOOK.qxd 22/7/08 2:37 pm Page 6

Mendelssohn: Symphonies Nos 1–5 / The Hebrides

Symphony No. 1

Mendelssohn was only fifteen when he composed the Symphony in C minor in 1824. He had already written the remarkable thirteen symphonies for strings between 1821 and 1823, one of which he had also rescored with added wind, brass and timpani. With the C minor symphony, however, he had attempted for the first time a work for full orchestra from the outset. After initial performances in Berlin and Leipzig Mendelssohn took it with him on his first visit to England in 1829, where he conducted it to an enthusiastic reception at a concert of the Philharmonic Society, to whom he subsequently presented the autograph. For this London performance, and one or two later ones, Mendelssohn substituted an orchestrated version of the Scherzo from his Octet of 1825 for the original *Menuetto*, although he reverted to the latter when the orchestral parts were published in 1834.

For a fifteen-year-old the C minor symphony is an astonishing achievement. The natural handling of the wind instruments is especially impressive, as is the ability to balance bustle and repose in a substantial half-hour composition. As with all young composers, Mendelssohn's teenage years were a time of great exploration and absorption of the music of others. If there are moments suggestive of familiar passages from Mozart, Haydn, Beethoven and Weber in this symphony, it is only to be expected. Mozart's Symphony in G minor, KV 550 is one work which clearly finds echoes here, particularly in the last two movements. There are other signs of immaturity, such as the too obviously tacked-on coda of the finale, but whatever the weakness the predominant impression remains one of considerable originality and mastery. Moments such as the Trio section of the *Menuetto*, with its slow tune in the wind floating over the simplest of string arpeggios – perhaps the most imaginative moment in the score – and the delectable sound of the clarinet over pizzicato strings in the finale, more than compensate for any hints of inexperience.

Symphony No. 2 'Lobgesang'

1840 was the year chosen in Germany to commemorate the 400th anniversary of Johannes Gutenberg's invention of printing from movable type. Several places celebrated the event, including Gutenberg's home town of Mainz, but the most important festivities took place in Leipzig. Not only was it a main centre of the book trade, but in such a Protestant stronghold Gutenberg's invention had special significance. Printing had, after all, provided an essential channel for the increased freedom of thought and questioning of established religious practice that led to the Reformation. The Leipzig celebrations took place in June, and included as special musical commissions Lortzing's opera *Hans Sachs* as well as two works by Mendelssohn, who since 1835 had been conductor of the Gewandhaus Orchestra. For the dedication of a monument to Gutenberg in the market place on 24 June he composed the *Festgesang* for men's chorus and brass, an insignificant work, except that one of its choruses, 'Gutenberg der deutsche Mann', subsequently achieved immortality in English-speaking lands through its posthumous adaptation in the 1850s as the tune of 'Hark! The herald-angels sing'. On the following day there was a concert in the Thomaskirche, which, in addition to Weber's *Jubel* Overture and Handel's *Dettingen Te Deum*, included the premiere of *Lobgesang*.

Back in February 1840 Mendelssohn had indicated in a letter to his friend Karl Klingemann that he had in mind a short oratorio or a large-scale psalm setting for the Gutenberg Festival. In the end he came up with something approaching the latter, in that the long vocal part largely takes its words from the Psalms, but he preceded this by three orchestral movements, entitling the work *Lobgesang*, and ultimately describing the resulting hybrid form at Klingemann's suggestion as a 'Symphony-Cantata'. Schumann in his review of the first performance suggested that the instrumental movements may have been written before the cantata section, and we know that Mendelssohn had been working on ideas for a symphony in B flat since 1838, but how far these were incorporated in *Lobgesang* remains unknown. The motto theme which opens and dominates the first movement seems so naturally designed for the words 'Alles, was Odem hat, lobe den Herrn!' (All that hath breath praise the Lord!), to which it is set at the beginning of the cantata, that it is difficult to consider the latter to have been an afterthought.

The obvious precedent for *Lobgesang* was Beethoven's Ninth Symphony. Mendelssohn himself realised the danger of too close an

association, hence the subtitle 'Symphony-Cantata' and not 'Symphony No. 2'. The resemblance, however, is only the superficial one of three instrumental movements leading to a choral finale. The Beethovenian struggle from chaos to triumphant affirmation is entirely absent. *Lobgesang*, despite the occasion for which it was written, does not set out to portray the emergence of modern man from the dark ages through the discovery of printing. Such allusions as there are in the cantata to darkness turning to light, although doubtless inserted by Mendelssohn with Gutenberg in mind, are entirely incidental to the form of the work. The theme of praise is there from the outset, and the composer himself described to Klingemann the structure of *Lobgesang* as having 'first the instruments praise in their own way, then the choir and the solo voices', and he uses the motto theme as a unifying device between the two.

With *Lobgesang* the symphony enters the church. This again sets it apart from Beethoven's Ninth, for Schiller's lofty sentiments proclaim an essentially humanistic message, which does not conflict with the generally accepted idea of the symphony as a secular genre. It is this intermingling of the secular and sacred in *Lobgesang* that is Mendelssohn's innovation, even if it is one that has given rise at times to a sense of uneasy alliance. The sacred spirit, however, is not confined to the cantata section. Right at the outset the motto theme is presented in solemn antiphonal style between the trombones – themselves instruments with a traditional church association – and the rest of the orchestra, and the theme itself has affinities with plainsong intonations of the Magnificat. Then the central 'trio' section of the intermezzo-like second movement introduces a chorale-like tune on the wind instruments (with the first phrase of the motto theme as an inconspicuous countersubject), whilst the flowing *cantabile* third movement is actually marked *Adagio religioso*.

Following *Lobgesang*'s premiere Mendelssohn felt a need to revise the work, although illness prevented him from doing so before the first English performance, which he conducted at the Birmingham Music Festival in September of the same year. In the autumn he recast it quite extensively, notably the first movement which received considerable changes of rhythmic and orchestral detail, but also the cantata, whose solo sections in particular were expanded in order to provide more contrast to the exuberance of the choruses. It is to this revision that we owe perhaps the work's most striking moment, the tenor's 'Watchman Scene' (in No. 6) with its evocative cries of 'Hüter, ist die Nacht bald hin?' (Watchman, will the night soon pass?), which Mendelssohn inserted between the aria 'Stricke des Todes hatten uns umfangen' (The bonds of death had encompassed us) and the succeeding chorus, 'Die Nacht ist vergangen' (The night has departed). The new version was performed in Leipzig on 3 December with a repeat performance on 16 December for the King of Saxony, to whom the published edition was dedicated in 1841.

Critical response to *Lobgesang* has been mixed from the time of the earliest reviews, but although it is commonly held to be an uneven work, there is a distinct lack of agreement as to just where its strengths and weaknesses lie. Mendelssohn himself had a special affection for it, and in England it established itself as a favourite work of the choral repertoire for the rest of the nineteenth century. The modern listener approaching it with as few preconceptions as possible can still share the composer's enthusiasm.

Symphony No. 3 'Scottish'

In 1829 the twenty-year-old Mendelssohn paid the first of many visits to England, and in the summer undertook a journey to Scotland with Karl Klingemann. The composer was imbued with romantic ideas of the country long before he saw it for himself, through his literary encounters with the eighteenth-century Ossianic poetry of James Macpherson and the recent novels of Scott, and he already had it in mind to compose a 'Scottish' symphony. In Edinburgh contemplation of the ruins of the chapel of Holyrood Palace immediately resulted in a sketch of the work's opening theme, just as the sight of the Hebrides a few weeks later caused him to note down what became the opening of the famous overture. The precise details of the symphony's further evolution remain uncertain. Mendelssohn attempted to work on it while in Italy in the winter of 1830–31, but though he managed to complete the first version of the *Hebrides* overture there, southern climes proved an unsuitable environment for recapturing more of the Scottish mists, and he put the symphony aside until about 1841. It was finally completed in the spring of 1842 and first performed in Leipzig by the Gewandhaus Orchestra. Mendelssohn also

introduced it to London the same year, and the work was published in 1843, dedicated to Queen Victoria with her permission.

The 'Scottish' Symphony opens with a substantial slow introduction, presenting the melancholic theme inspired by Holyrood in dark orchestral colouring. This is subsequently transformed into the principal theme of the *Allegro un poco agitato*, which maintains the prevailing gloomy atmosphere by unusually remaining almost entirely in the minor mode. A return to the introduction at the end rounds off the movement in elegiac mood. The outburst of major tonality at the start of the scherzo-like second movement is thus rendered all the more effective. The Scottish mists have lifted and a bucolic spirit predominates, the movement's opening tune having a pentatonic flavour. Instead of the usual scherzo form, however, with a central trio section, Mendelssohn adopts a modified sonata form (found, exceptionally, in all four movements of this symphony), and favours duple rather than the expected triple time. The *Adagio*, while remaining in the major key, returns to a contemplative mood, with a pizzicato accompaniment intended perhaps to bring to mind a bardic harp. The minor-key finale was originally marked *Allegro guerriero*, but Mendelssohn altered it to the less suggestive *Allegro vivacissimo*. Its tempestuous character yields at the end to a majestic coda in the major, which introduces a theme that at first sounds quite new, but can be recognised as a distant relative of the symphony's opening theme.

Symphony No. 4 'Italian'

The 'Italian' Symphony was composed in a shorter time than the 'Scottish', though it had a strange subsequent history. Mendelssohn started work on it in Rome in the early part of 1831, writing home in February that 'it will be the jolliest piece I have yet composed'. Although he made good progress, there was still work to be done on it on his return to Berlin in 1832. When in November of that year he received a commission from the Philharmonic Society in London for three works, including a symphony, he chose to finish off the 'Italian' (rather than the more obviously appropriate 'Scottish'), and it received its premiere, with Mendelssohn conducting, at the Hanover Square Rooms on 13 May 1833. He felt, however, that it needed changes, and despite revising it over the following years, he was still dissatisfied with it at the time of his death. While English audiences did occasionally hear it again under other conductors during the composer's lifetime, Mendelssohn astonishingly let it remain unheard in Germany, so that it was first performed there posthumously, in 1849, and published in 1851.

Throughout his life Mendelssohn was a keen landscape artist, and he recorded many scenes of both Scotland and Italy in his sketchbooks. His Third and Fourth Symphonies can in some ways be considered as aural counterparts to the drawings, but Mendelssohn continued to view the symphony as a predominantly abstract genre, in contrast to Berlioz's contemporary pursuit of the programmatic approach. Unlike Beethoven, who in the case of the 'Pastoral' Symphony spells out the work's extra-musical associations, Mendelssohn deliberately refrains from giving any verbal clues, with the exception of the 'Saltarello' marking of the 'Italian' Symphony's finale. He leaves it to the individual listener to conjure up any images or moods that may suggest themselves, and did not even attach the 'Scottish' and 'Italian' labels to them publicly, though he referred to them by these names in his correspondence. The curious result was that Schumann, in reviewing the 'Scottish' Symphony, was under the impression that it reflected Mendelssohn's stay in Italy!

In complete contrast to the 'Scottish' Symphony, the 'Italian' opens with a burst of vivacious energy, coupled with a scoring that emphasises transparency and lightness of texture. No mists here, but cloudless southern skies, and all the bustle of Italian life carried along in bouncing 6/8 rhythms. The comparatively short slow movement is often said to represent a religious procession witnessed by Mendelssohn in Naples, hence its 'Pilgrim March' nickname. Eric Werner, however, has drawn attention to the main theme's similarity to a song by Mendelssohn's teacher Carl Zelter, who died in 1832 while Mendelssohn was still working on the symphony, and this movement may well be a tribute to his mentor. The third movement, cast in a conventional minuet and trio pattern, is notable for the delectable scoring of the trio, ushered in by horn and bassoon fanfares. The 'Saltarello' finale, openly admitting its national origins, in fact combines characteristics of both the saltarello and the tarantella. Though the movement is driven headlong from beginning to end in the minor key, Mendelssohn introduces playful fugal elements into the central section, reminding us of his natural inclination for contrapuntal writing. His mastery and freshness here, as throughout

the symphony, are so abundant that it will always remain a great puzzle as to why he himself considered it unworthy of performance.

Symphony No. 5 'Reformation'

The idea for a symphony to commemorate the 300th anniversary of the Augsburg Confession – a decisive moment in the German Reformation – developed in his mind while Mendelssohn was in England in the autumn of 1829, and he worked on it in Berlin over the following winter. He hoped for a commission from the Berlin authorities for their celebrations in June 1830, but this, for reasons which have remained unclear, was not forthcoming. Even though Mendelssohn was baptised and brought up as a Protestant, his Jewish background may have been felt inappropriate for such an occasion, or, as Judith Silber has recently suggested, it may just be that a symphony, however programmatically inclined, did not fit conveniently into the celebration plans – all the music actually performed was sacred vocal music. Mendelssohn nevertheless completed the work, and tried unsuccessfully for performances of it elsewhere in Germany that year. It was to be an unusual setback in his career. Not until his return from his Grand Tour did he succeed in arranging its premiere at a Berlin concert in November 1832. It was to be the only performance in the composer's lifetime, and soon afterwards Mendelssohn himself turned his back on the work, so that it remained unpublished until 1868.

The 'Reformation' Symphony is the nearest Mendelssohn came to writing a programmatic symphony, although, true to his nature, he does not spell out its content in any specific way. The theme of conflict within the Catholic church seems to lie behind the first movement, with its fanfares and rushing strings suggestive of battle, contrasted with the 'spiritual' motif of the so-called 'Dresden Amen' – later to play such a prominent role in Wagner's *Parsifal*. This motif first appears at the end of the introduction, and then throughout the main movement in various thematic transformations. How, if at all, the two short central movements relate to the symphony's subject remains unknown, delightful as the scherzo-like second movement and the following warm, lyrical *Andante* are as pure music. In the finale, however, the story is clearly resumed with the introduction of Martin Luther's own chorale *Ein' feste Burg ist unser Gott*, which in various guises permeates the movement and leads through further turmoil to a final triumphant peroration. His own denunciation of the work was seemingly due in part to weaknesses Mendelssohn perceived in this last movement, which does indeed come up against the problem of reconciling the essentially static nature of a chorale tune with the dynamic demands of a symphonic finale, though his craftsmanship remains ever resourceful. The rejection may also have been due to a growing aversion to the idea of the programmatic symphony as exemplified by Berlioz's *Symphonie fantastique*.

The Hebrides

On his famous tour of Scotland in 1829 in company with Karl Klingemann, Mendelssohn arrived in Oban on 7 August and crossed over to the Isle of Mull. In a letter to his parents that evening he noted down in some detail the opening twenty-one bars of what was to become the Overture *The Hebrides*. Although the work is also known by the title 'Fingal's Cave' it was the general view of the Hebrides that provided Mendelssohn with his initial musical inspiration, as he did not take the boat trip to the celebrated cave on Staffa until the next day. The whole work evolved quite slowly, a first version being completed in Italy in December 1830. This was then revised considerably before the premiere in London in April 1832, followed by further smaller changes before publication. With his uncanny evocation of wide open space, the surge of the waves, soaring seabirds, and perhaps even the chug of the steamer, all accomplished by means of ingenious transformations of the mysterious opening theme, subtle modulations and delicate touches of orchestral colour, Mendelssohn produced a masterpiece that caused even Wagner to acknowledge him as 'a first-class landscape painter'.

© Peter Ward Jones

The Florida-born **Cynthia Haymon** made her debut in 1985 in the title role of Thea Musgrave's *Harriet, the Woman called 'Moses'* in the world premiere at Virginia Opera. The following year she made her European debut as Bess (*Porgy and Bess*) at Glyndebourne Festival Opera under Simon Rattle. Her operatic career has since taken her to San Francisco Opera, Seattle Opera, The Dallas Opera, The Royal Opera, Covent Garden, Théâtre royal de la Monnaie in Brussels, Opéra national de Paris–Bastille and Teatro

Real in Madrid, among others, in roles that include Susanna (*Le nozze di Figaro*), Pamina (*Die Zauberflöte*), Micaëla (*Carmen*), Mimì (*La bohème*) and Liù (*Turandot*). She has appeared with international orchestras in concert halls and at festivals across Europe and the USA, and gave the premiere of Ned Rorem's *Swords and Plowshares*, Richard Danielpour's *Portraits* and John Williams's song cycle *Seven for Luck*. Cynthia Haymon's discography includes Tippett's *A Child of Our Time* and the role of Mimì in *La bohème* for Chandos Records.

With appearances at major opera houses and festivals throughout Europe and North America **Alison Hagley** has established an international reputation. Thus, at home she has performed Mélisande (*Pelléas et Mélisande*) at Welsh National Opera, Zerlina (*Don Giovanni*) at The Royal Opera, Covent Garden, and Susanna (*Le nozze di Figaro*), Nannetta (*Falstaff*) and Zdenka (*Arabella*) at Glyndebourne Festival Opera. Abroad she has appeared at Teatro La Fenice in Venice, Châtelet théâtre musical in Paris, Théâtre royal de la Monnaie in Brussels, Lyric Opera of Chicago, Los Angeles Opera and San Francisco Opera in roles ranging from Drusilla (*L'incoronazione di Poppea*) and Atalanta (*Serse*) to Adina (*L'elisir d'amore*) and the Princess (*L'Enfant et les sortilèges*). On the international concert platform Alison Hagley has performed in Bach's *St John Passion*, Handel's *Solomon* and *Messiah*, Verdi's *Quattro Pezzi Sacri*, Mahler's Symphony No. 4, Vaughan Williams's *A Sea Symphony*, and Britten's *The Rescue of Penelope* and *Spring Symphony*.

The German tenor **Peter Straka** studied at the Düsseldorf Conservatory and at the Cologne Musikhochschule, with additional training at the International Opera Studio in Zurich. Currently an ensemble member of the Zurich Opera House where he has participated in both Monteverdi and Mozart cycles, he has developed an extensive repertoire which includes most of the tenor roles in Janáček's operas, as well as Tamino, Idomeneo, Tito, Florestan, Alfred (*Die Fledermaus*) and Alwa (*Lulu*). Peter Straka has performed at The Metropolitan Opera in New York, at the Salzburg Festival, and in opera houses across Europe. As a concert singer he has appeared with international orchestras such as the Philharmonia Orchestra, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks and Concentus Musicus Wien.

Walter Legge founded the **Philharmonia Chorus** in 1957 to record Beethoven's Ninth Symphony with the Philharmonia Orchestra. During its existence the Chorus has appeared with most of the world's leading conductors and orchestras and made more than fifty recordings. Its varied repertoire encompasses the great classical and romantic works as well as twentieth-century masterpieces. Wilhelm Pitz, the founding Chorus Master, was succeeded by Walter Hagen Groll, Norbert Balatsch, Heinz Mende, Horst Neumann and David Hill among others. Robert Dean was appointed Artistic Director and Chorus Master in 1998. The Philharmonia Chorus has performed at prestigious venues throughout Europe, including the Teatro alla Scala in Milan with Carlo Maria Giulini, the Amsterdam Concertgebouw with Bernard Haitink and the Royal Opera House, Covent Garden with Sir Simon Rattle.

One of the world's great orchestras, the **Philharmonia Orchestra** is now in its sixth season with renowned German maestro Christoph von Dohnányi as Principal Conductor. That post was first held by Otto Klemperer, and the Orchestra has since had important collaborations with Lorin Maazel (Associate Principal Conductor), Riccardo Muti (Principal Conductor and Music Director), Giuseppe Sinopoli (Music Director) and, currently, Kurt Sanderling (Conductor Emeritus) and Vladimir Ashkenazy (Conductor Laureate), besides such eminent figures as Furtwängler, Richard Strauss, Toscanini and Karajan. Resident Orchestra at the Royal Festival Hall, it also has regional residencies, providing an ideal opportunity to expand its dynamic educational and community-based programme. Winner of several major awards, it has garnered unanimous critical acclaim for its innovative programming policy of commissioning and performing new music by the world's leading composers. The Philharmonia Orchestra undertakes frequent international tours in addition to its prestigious residencies at the Châtelet théâtre musical in Paris, The Megaron in Athens and the Lincoln Center in New York.

Born in Vienna, **Walter Weller** became a member of the Vienna Philharmonic Orchestra at the age of seventeen and the following year founded the Weller Quartet. He became Konzertmeister of the Vienna Philharmonic in 1961, and in 1966 made his debut as a conductor. He has since been

Artistic Advisor and Principal Guest Conductor of the National Orchestra of Spain, Music Director and Artistic Director of the Royal Liverpool Philharmonic Orchestra (1977–80), Principal Conductor of the Royal Philharmonic Orchestra (1980–85), besides Artistic Director of the Allgemeine Musikgesellschaft Basel, General Music Director of the Basel Theatre and Chief Conductor of the Basel Symphony Orchestra (1994–97). From 1992 to 1997 Walter Weller was Music Director and Principal Conductor of the Royal Scottish National Orchestra of which he is now Conductor Emeritus; he is also Conductor Laureate of the Stuttgart Philharmonic Orchestra and Associate Director of the Orchestra of Valencia.

Mendelssohn: Sinfonien Nr. 1–5 / Die Hebriden

Sinfonie Nr. 1

Mendelssohn war erst fünfzehn, als er 1824 die Sinfonie in c-Moll komponierte. Von 1821 bis 1823 hatte er bereits seine dreizehn bemerkenswerten Streichersinfonien geschrieben, von denen er eine auch für eine Besetzung mit zusätzlichen Holz- und Blechbläsern sowie Pauken umorchestriert hatte. Mit der c-Moll-Sinfonie versuchte er sich jedoch zum ersten Mal an einem von Anfang an für volles Orchester konzipierten Werk. Nach ersten Aufführungen in Berlin und Leipzig nahm Mendelssohn sie 1829 auf seinen ersten England-Besuch mit und dirigierte sie in einem Konzert der Philharmonic Society, wo sie begeistert aufgenommen wurde. Der Komponist schenkte der Society später seine autographe Partitur. Für diese Londoner Aufführung sowie ein oder zwei spätere fügte Mendelssohn anstelle des originalen Menuetts eine Orchesterfassung des Scherzos aus dem Oktett von 1825 ein, griff für die Veröffentlichung der Orchesterstimmen 1834 jedoch wieder auf den ursprünglichen Satz zurück.

Die Sinfonie ist eine erstaunliche Leistung für das Werk eines fünfzehnjährigen. Besonders eindrucksvoll sind die natürliche Handhabung der Bläser und seine Fähigkeit, in diesem halbstündigen Werk ein Gleichgewicht zwischen Geschäftigkeit und Ruhe zu erreichen. Wie für alle jungen Komponisten waren auch Mendelssohns Jugendjahre eine Zeit der Erforschung und Absorption der Musik anderer. Wenn es in dieser Sinfonie Momente gibt, die an ähnliche Passagen von Mozart, Haydn, Beethoven oder Weber gemahnen, so ist dies nur zu erwarten. Mozarts Sinfonie in g-Moll KV 550 ist ein Werk, das hier deutlich nachklingt, besonders in den beiden letzten Sätzen. Es gibt auch andere Anzeichen der Unreife, wie etwa die zu offensichtlich angehängte Koda des Finales, aber welche Schwächen es auch immer geben mag, der Eindruck von beträchtlicher Originalität und Meisterschaft bleibt doch vorherrschend. Momente wie der Trioabschnitt des Menuetts, dessen gemächliche Melodie in den Holzbläsern über bezaubernd schlichten Streicherarpeggien dahinschwebt –

womöglich der phantasievollste Augenblick der Partitur – und der anmutige Klang der Klarinetten über den Pizzikati der Streicher im Finale kompensieren reichlich für die Anklänge mangelnder Erfahrung.

Sinfonie Nr. 2 "Lobgesang"

1840 fanden in Deutschland vielerorts 400-Jahren anläßlich Johannes Gutenbergs Erfindung des Buchdrucks mit beweglichen Lettern statt. Viele Städte, einschließlich Gutenbergs Heimatstadt Mainz, feierten das Ereignis, doch die bedeutendsten Festivitäten fanden in Leipzig statt. Leipzig war nicht nur ein Hauptzentrum des Buchhandels, sondern in einer solchen Hochburg des Protestantismus hatte Gutenbergs Erfindung auch einen besonderen Stellenwert. Der Buchdruck hatte immerhin einen signifikanten Kanal für die wachsende Gedankenfreiheit und die Infragestellung etablierter religiöser Praktiken bereitet, die zur Reformation führten. Die Leipziger Gutenberg-Feier fand im Juni statt, und zu den eigens in Auftrag gegebenen musikalischen Werken gehörten Lortzings Oper *Hans Sachs* sowie zwei Werke von Mendelssohn, der seit 1835 Kapellmeister des Gewandhausorchesters war. Für die feierliche Einweihung eines Gutenbergs-Denkmals auf dem Marktplatz am 24. Juni schrieb er einen belanglosen *Festgesang* für Männerchor und Blechbläser (einer der Chorsätze daraus, "Gutenberg der deutsche Mann", sollte im englischsprachigen Raum jedoch durch die Adaption der Melodie für das englische Weihnachtslied "Hark! The herald-angels sing" in den 1850er Jahren Berühmtheit erlangen). Am folgenden Tag fand ein Konzert in der Thomaskirche statt, in der neben Webers *Jubel*-Ouvertüre und Händels *Dettinger Te Deum* auch die Uraufführung des *Lobgesangs* gegeben wurde.

Im Februar 1840 hatte Mendelssohn in einem Brief an seinen Freund Karl Klingemann erwähnt, daß er für die Gutenberg-Feier ein kurzes Oratorium oder eine große Psalmvertonung im Sinne hatte. Am Ende kam er letzterer näher, denn für den ausgedehnten Gesangsteil entnahm er die Worte vorwiegend aus dem Psalter, stellte ihm jedoch drei Orchestersätze voran, nannte das Werk *Lobgesang* und gab dem so entstandenen Mischwerk schließlich auf Klingemanns Vorschlag den Namen "Sinfonie-Kantate". Schumann äußerte in seiner Besprechung der Uraufführung, daß die Instrumentalsätze durchaus vor dem Kantatenteil entstanden sein könnten, und uns ist bekannt, daß Mendelssohn seit 1838 an Ideen für eine B-Dur-Sinfonie gearbeitet hatte. Inwieweit diese jedoch im *Lobgesang* Aufnahme fanden, bleibt unbekannt. Das Motto-Thema, das den ersten Satz eröffnet und dominiert, scheint so natürlich für die Worte "Alles, was Odem hat, lobe den Herrn!" entworfen, mit denen es später am Beginn des Kantatenteils wiederkehrt, daß man sich kaum vorstellen kann, daß diese Zeile später unterlegt wurde.

Als Vorgänger für den *Lobgesang* liegt offensichtlich Beethovens Neunte Sinfonie auf der Hand. Mendelssohn war sich der Gefahren einer allzu deutlichen Assoziation bewußt und gab den Werk daher den Untertitel "Sinfonie-Kantate" und nicht "Sinfonie Nr. 2". Die Ähnlichkeit hört jedoch mit der oberflächlichen Analogie der Anlage mit drei Instrumentalsätzen, die in ein Chorfinale führen, schon auf. Das Beethovensche Streben vom Chaos hin zur triumphalen Affirmation fehlt hier völlig. Trotz des Anlasses, für den das Werk entstand, setzt *Lobgesang* es sich nicht zur Aufgabe, das Werden des neuen Menschen vom dunklen Mittelalter mittels der Entdeckung der Druckkunst nachzuverfolgen. Die Anspielungen auf Licht aus der Finsternis, die Mendelssohn in die Kantate aufnahm, wurden zwar zweifellos mit Gutenberg im Sinn eingefügt, haben aber keinen entscheidenden Einfluß auf die Form des Werks. Das Thema "Lob" erscheint von Anfang an, und der Komponist beschrieb Klingemann, wie im *Lobgesang* zunächst die Instrumente auf ihre Art, dann der Chor und die Solostimmen ihr Lob ertönen lassen, und er setzt das Motto-Thema als Mittel zur Vereinheitlichung zwischen ihnen ein.

Mit dem *Lobgesang* zieht die Sinfonie in die Kirche ein. Dies setzt Mendelssohns Werk wiederum von Beethovens Neunter ab, den Schillers erhabene Gedanken verkünden eine essentiell humanistische Botschaft, die nicht mit der allgemein akzeptierten Vorstellung der Sinfonie als weltlicher Gattung in Konflikt steht. Mendelssohns Innovation ist die Vermischung von geistlicher und weltlicher Form im *Lobgesang*, selbst wenn sie bisweilen ein Gefühl von unbequemer Allianz vermitteln mag. Die geistliche Stimmung ist jedoch nicht auf den Kantatenteil beschränkt. Gleich am Anfang wird das Motto-Thema in feierlich-antiphonalem Stil abwechselnd von den Posaunen – Instrumenten, die ohnehin traditionell mit der Kirche assoziiert werden – und dem übrigen Orchester präsentiert, und das Thema selbst weist

Ähnlichkeiten mit der Choralintonation für das Magnificat auf. Das zentrale "Trio" des Intermezzo-artigen zweiten Satzes führt eine choralhafte Weise in den Holzbläsern ein (mit dem Motto-Thema als unauffälligem Kontrasubjekt), während der fließend-kantable dritte Satz sogar mit *Adagio religioso* überschrieben ist.

Nach der Uraufführung des *Lobgesangs* fand Mendelssohn es notwendig, das Werk zu revidieren, doch eine Krankheit verhinderte dies vor der englischen Erstaufführung, die Mendelssohn im September desselben Jahres beim Birmingham Musikfestival dirigierte. Im Herbst arbeitete er den *Lobgesang* ausführlich um, besonders den ersten Satz, der in Rhythmik und Details der Orchestrierung erhebliche Änderungen erfuhr, aber auch die Kantate, deren Soloabschnitte vor allem ausgedehnt wurden, um einen größeren Kontrast mit den überschwenglichen Chören zu erreichen. Dieser Revision verdanken wir den vielleicht bemerkenswertesten Moment des Werkes, die "Wächter-Szene" (in Nr. 6) des Tenors mit ihren evokativen Rufen "Hüter, ist die Nacht bald hin?", die Mendelssohn zwischen der Arie "Stricke des Todes hatten uns umfangen" und dem folgenden Chor "Die Nacht ist vergangen" einfügte. Die neue Fassung wurde am 3. Dezember in Leipzig uraufgeführt und am 16. Dezember folgte eine weitere Aufführung für den König von Sachsen, dem die 1841 erschienene Partitur gewidmet wurde.

Die Reaktion der Kritik auf den *Lobgesang* war von den frühesten Rezensionen an gemischt, aber obwohl das Werk generell als unausgewogen betrachtet wird, herrscht wenig Übereinstimmung darüber, wo seine Stärken und Schwächen liegen. Mendelssohn lag es besonders am Herzen, und in England etablierte es sich für den Rest des neunzehnten Jahrhunderts als ein bevorzugtes Werk im Chorrepertoire. Der moderne Hörer, der es mit so wenig Vorurteilen wie möglich angeht, kann die Begeisterung des Komponisten noch immer nachvollziehen.

Sinfonie Nr. 3 "Schottische"

1829 besuchte der zwanzigjährige Mendelssohn zum ersten Mal England, und im Sommer reiste er mit Karl Klingemann nach Schottland. Der Komponist war schon lange, bevor er es mit eigenen Augen sah, durch die literarische Begegnung mit der ossianischen Dichtung von James Macpherson aus dem achtzehnten Jahrhundert und mit den jüngeren Romanen Scotts von romantischen Vorstellungen des Landes durchdrungen gewesen und hatte sich bereits mit Gedanken der Komposition einer "Schottischen" Sinfonie getragen. Angesichts der Ruinen der Kapelle des Holyrood-Palastes in Edinburgh skizzierte er sofort das Anfangsthema des Werks, ähnlich wie der Anblick der Hebriden den Beginn seiner berühmten Ouvertüre hervorrief. Die genauen Details der weiteren Entstehungsgeschichte der Sinfonie sind bislang nicht bekannt. Mendelssohn versuchte während seines Italienaufenthalts im Winter 1830/31 an ihr zu arbeiten, aber obwohl er die erste Fassung der *Hebriden*-Ouvertüre dort abschließen konnte, erwies sich das südliche Klima als ungeeignet, mehr vom schottischen Nebel einzufangen, und er legte die Arbeit an der Sinfonie bis etwa 1841 beiseite. Im Frühjahr 1842 wurde sie endlich vollendet und in Leipzig vom Gewandhausorchester uraufgeführt. Noch im gleichen Jahr stellte Mendelssohn die "Schottische" in London vor und 1843 wurde sie veröffentlicht, nachdem Königin Victoria die Widmung angenommen hatte.

Die "Schottische" Sinfonie beginnt mit einer ausgedehnten langsamen Einleitung, die in dunkeln Orchesterfarben das von Holyrood inspirierte melancholische Thema vorstellt. In der Folge verwandelt es sich in das Hauptthema des *Allegro un poco agitato*, das die vorherrschende düstere Stimmung beibehält, indem es praktisch durchweg in Moll verharrt. Der Satz wird am Ende mit einer Rückkehr zur Einleitung in elegischer Stimmung abgerundet. Der Ausbruch der Durtonalität mit dem Beginn des scherzohaften zweiten Satzes erscheint dadurch umso wirkungsvoller. Die schottischen Nebel haben sich verzogen, und eine bukolische Stimmung herrscht vor; die einleitende Melodie besitzt pentatonischen Charakter. Doch statt der üblichen Scherzoform mit einem zentralen Trio schreibt Mendelssohn einen modifizierten Sonatensatz (der sich erstaunlicherweise in allen vier Sätzen dieser Sinfonie findet) und bevorzugt ein Zweiermetrum anstelle des erwarteten Dreiermetrums. Das *Adagio* bleibt zwar in Dur, kehrt jedoch zu einer kontemplativen Stimmung zurück, und seine Pizzikato-Begleitung soll womöglich an die Harfe eines Barden gemahnen. Das Moll-Finale war ursprünglich mit *Allegro guerriero* überschrieben, doch Mendelssohn änderte es zum unverfänglicheren *Allegro vivacissimo*. Sein stürmischer Charakter weicht am Ende einer majestätischen Dur-Koda, die ein

Thema einführt, das zunächst ganz neu klingt, sich jedoch bald als ferner Verwandter des Themas der Einleitung der Sinfonie erkennen läßt.

Sinfonie Nr. 4 "Italienische"
Die "Italienische" Sinfonie entstand zwar über einen kürzeren Zeitraum als die "Schottische", hatte jedoch eine merkwürdige Nachgeschichte. Mendelssohn begann sie Anfang 1831 in Rom und schrieb im Februar nach Hause, daß sie das lustigste Stück werden solle, das er je komponiert hätte. Obwohl die Arbeit gut voranging, war sie bei seiner Rückkehr nach Berlin 1832 noch nicht fertig. Als die Philharmonic Society in London im gleichen Jahr im November drei Stücke einschließlich einer Sinfonie bestellte, entschied er sich, die "Italienische" (statt der eher angemessenen "Schottischen") Sinfonie zu vollenden, und am 13. Mai 1833 erlebte sie in den Hanover Square Rooms unter Mendelssohn ihre Uraufführung. Er fand eine Revision nötig, und obwohl er sie in den folgenden Jahren überarbeitete, war er bis zu seinem Tode mit ihr unzufrieden. In England wurde sie zwar zu Lebzeiten des Komponisten gelegentlich unter der Leitung anderer Dirigenten gespielt, doch Mendelssohn ließ sie erstaunlicherweise nie in Deutschland hören, und sie wurde dort erst 1849 nach seinem Tode zum ersten Mal aufgeführt und 1851 veröffentlicht.

Zeit seines Lebens begeisterte Mendelssohn sich für Landschaftsmalerei, und in seinen Skizzenbüchern hielt er viele schottische und italienische Szenen fest. Die Sinfonien Nr. 3 und Nr. 4 lassen sich zwar als akustische Gegenstücke zu den Zeichnungen sehen, doch im Gegensatz zu Berlioz' gleichzeitigem programmatischen Zugang betrachtete Mendelssohn die Sinfonie nach wie vor als vorwiegend abstrakte Gattung. Anders als in Beethovens "Pastorale", in der der Komponist die außermusikalischen Assoziationen des Werks klar formuliert, verzichtet Mendelssohn absichtlich auf alle verbalen Hinweise, mit Ausnahme der Bezeichnung "Saltarello" für das Finale der "Italienischen". Er überläßt es dem jeweiligen Hörer, sich alle Bilder oder Stimmungen vorzustellen, die ihm in den Sinn kommen mögen, und gab den Sinfonien nicht einmal öffentlich die Beinamen "Schottische" und "Italienische", obwohl er sie in seinem Briefwechsel so nannte. So kam es zu der merkwürdigen Begebenheit, daß Schumann in seiner Besprechung der "Schottischen" Sinfonie unter dem Eindruck stand, daß sie seinen Italienaufenthalt widerspiegelte!

Im Gegensatz zur "Schottischen" beginnt die "Italienische" Sinfonie mit einem Ausbruch lebhafter Energie, die in Verbindung mit der Orchestrierung einen transparenten, lichten Satz bewirkt. Hier gibt es keine Nebel, sondern nur wolkenlose südliche Himmel und die Geschäftigkeit des italienischen Lebens, das in federndem 6/8-Takt einherkommt. Über den vergleichsweise kurzen langsamen Satz wird häufig behauptet, daß er eine relgiöse Prozession darstellen soll, die Mendelssohn in Neapel beobachtete, und er erhielt daher den Beinamen "Pilgermarsch". Eric Werner macht jedoch auf die Ähnlichkeit des Hauptthemas mit einem Lied von Mendelssohns Lehrer Carl Zelter aufmerksam, der 1832 starb, als Mendelssohn mit der Arbeit an der Sinfonie beschäftigt war, und dieser Satz mag durchaus ein Tribut an seinen Mentor darstellen. Der dritte Satz, in der konventionellen Form von Menuett und Trio, ist für die delikate Instrumentierung des Trios bemerkenswert, das von Fanfaren der Hörner und Fagotte eingeführt wird. Das "Saltarello"-Finale, das seine nationale Herkunft offen eingesteht, verbindet tatsächlich Charakteristiken des Saltarello und der Tarantella. Obwohl er es von Anfang bis Ende erbarmungslos in Moll vorantreibt, spielt Mendelssohn im Mittelteil mit fugalen Elementen und erinnert uns an seinen natürlichen Hang zum Kontrapunkt. Seine Meisterschaft und Frische treten hier wie im Rest der Sinfonie mit solchem Überfluß zu Tage, daß es rätselhaft ist, warum er sie der Aufführung unwürdig erachtete.

Sinfonie Nr. 5 "Reformations-Sinfonie"
Die Idee für eine Sinfonie anläßlich des 300. Jubiläums des Augsburger Bekenntnisses – eines entscheidenden Moments der deutschen Reformation – kam Mendelssohn im Herbst 1829, als er sich in England aufhielt, und im folgenden Winter in Berlin arbeitete er daran. Er hoffte auf einen Kompositionsauftrag von den Berliner Behörden für ihre Festveranstaltungen im Juni 1830, doch dieser blieb aus bislang ungeklärten Ursachen aus. Obwohl er protestantisch getauft und erzogen wurde, könnte sein jüdischer Hintergrund als für einen solchen Anlaß unangemessen betrachtet worden sein, oder wie Judith Silber unlängst vermutete, eine Sinfonie hätte – trotz ihrer programmatischen Ausrichtung – womöglich einfach nicht in

die Pläne für die Festlichkeiten gepaßt – ausschließlich geistliche Vokalmusik wurde aufgeführt. Mendelssohn vollendete das Werk dennoch und versuchte vergeblich, im gleichen Jahre andernorts in Deutschland Aufführungen zu erwirken. Dies war eine ungewohnte Hürde in seiner Laufbahn. Erst nach seiner mehrjährigen Bildungsreise konnte er die Uraufführung in einem Konzert in Berlin im November 1832 sichern. Es sollte die einzige Aufführung zu Lebzeiten des Komponisten bleiben; Mendelssohn selbst wandte sich bald von dem Werk ab, und es wurde erst 1868 veröffentlicht.

Mit der "Reformations-Sinfonie" kommt Mendelssohn der Komposition einer programmatischen Sinfonie am nächsten, obwohl der Komponist seiner Natur getreu den Inhalt nicht genau ausbuchstabiert. Der Konflikt innerhalb der katholischen Kirche scheint das Thema des ersten Satzes zu bilden, dessen Fanfaren und rasante Streicher Kampf andeuten, und denen das "geistliche" Motiv des sogenannten Dresdner Amens entgegengesetzt wird, das später in Wagners *Parsifal* eine so bedeutende Rolle spielen sollte. Dieses Motiv erscheint zum ersten Mal am Ende der Einleitung und später im Verlauf des Hauptsatzes in verschiedenen thematischen Transformationen. Wie, wenn überhaupt, die beiden kurzen Mittelsätze mit dem Thema der Sinfonie zusammenhängen, ist bislang ungeklärt, wenn der scherzohafte zweite Satz und das folgende warme, lyrische *Andante* auch als reine Musik bezaubernd sind. Im Finale wird die Geschichte jedoch eindeutig weitergesponnen. Martin Luthers Choral *Ein' feste Burg ist unser Gott* wird eingeführt und durchzieht in verschiedener Gewandung den ganzen Satz, der über weitere Unruhe zu einem triumphalen Resümee gelangt. Mendelssohns eigene Abwertung des Werkes war anscheinend teilweise auf Schwächen zurückzuführen, die er in diesem letzten Satz zu finden glaubte, der auch tatsächlich mit dem Problem zu kämpfen hat, die im wesentlichen statische Natur einer Choralmelodie mit den dynamischen Ansprüchen eines Sinfoniefinales zu vereinbaren, wenn die Handwerkskunst des Komponisten auch immer phantasievolle Lösungen findet. Die Verwerfung mag auch auf einer wachsenden Abneigung gegenüber der Idee einer Programmsinfonie nach dem Vorbild von Berlioz' *Symphonie fantastique* begründet sein.

Die Hebriden

Auf seiner berühmten Schottlandreise mit Karl Klingemann im Jahre 1829 kam Mendelssohn am 7. August in Oban an und setzte zur Isle of Mull über. In einem Brief an seine Eltern notierte Mendelssohn am gleichen Abend die einundzwanzig Takte, die später die *Hebriden*-Ouvertüre einleiten sollten. Obwohl das Werk auch als "Fingalshöhle" bekannt ist, war es doch der Anblick der Hebriden, der die ursprüngliche musikalische Inspiration gab, denn seinen Ausflug zu der berühmten Höhle auf Staffa unternahm er erst am nächsten Tag. Das Werk entstand nur langsam, eine erste Fassung wurde im Dezember 1830 in Italien fertiggestellt. Diese wurde dann vor der Londoner Premiere im April 1832 gründlich überarbeitet, und für die Veröffentlichung wurden weitere kleinere Änderungen vorgenommen. Mit ihrer unheimlichen Evokation von Weite, dem Branden der Wellen, hochfliegenden Seevögeln und womöglich gar dem Tuckern des Dampfbootes, die allesamt durch ingeniöse Veränderungen des Einleitungsthemas, subtile Modulationen und delikate Orchesterfarben erreicht werden, produzierte Mendelssohn ein Meisterwerk, das selbst Wagner dazu zwang, ihn als einen "erstklassigen Landschaftsmaler" anzuerkennen.

© Peter Ward Jones

Übersetzung: Renate Maria Wendel

Cynthia Haymon wurde in Florida geboren und debütierte 1985 in der Titelrolle von Thea Musgraves *Harriet, the Woman called "Moses"* bei der Welturaufführung an der Virginia Opera. Im Jahr darauf gab sie ihr Europadebüt als Bess (*Porgy and Bess*) an der Glyndebourne Festival Opera unter der Leitung von Simon Rattle. Anschließende Stationen ihrer Opernkarriere waren u.a. San Francisco Opera, Seattle Opera, Dallas Opera, Royal Opera Covent Garden, Théâtre royal de la Monnaie, Opéra national de Paris–Bastille und Teatro Real Madrid, mit Rollen wie Susanna (*Le nozze di Figaro*), Pamina (*Die Zauberflöte*), Micaëla (*Carmen*), Mimì (*La bohème*) und Liù (*Turandot*). Sie ist mit internationalen Orchestern in Konzerten und bei Festspielen in ganz Europa und den USA aufgetreten und hat die Premiere von Ned Rorems *Swords and Plowshares*, Richard Danielpours *Portraits* und des John-Williams-Liederzyklus *Seven for Luck* gegeben. Cynthia Haymons Diskographie umfasst Tippetts *A Child of Our Time* und Mimì in *La bohème* für Chandos Records.

Als Gast der großen Opernhäuser und Musikfestspiele Europas und Nordamerikas hat sich **Alison Hagley** international einen Namen gemacht. In Großbritannien hat sie Mélisande (*Pelléas et Mélisande*) an der Welsh

National Opera, Zerlina (*Don Giovanni*) an der Royal Opera Covent Garden und Susanna (*Le nozze di Figaro*), Nannetta (*Falstaff*) und Zdenka (*Arabella*) an der Glyndebourne Festival Opera gesungen. Auslandsstationen waren das Teatro La Fenice Venedig, Châtelet théâtre musical Paris, Théâtre royal de la Monnaie Brüssel, Lyric Opera of Chicago, Los Angeles Opera und San Francisco Opera, mit Rollen von Drusilla (*L'incoronazione di Poppea*) und Atalanta (*Serse*) bis Adina (*L'elisir d'amore*) und La Princesse (*L'Enfant et les sortilèges*). Im internationalen Konzertrahmen hat Alison Hagley an Aufführungen von Bachs *Johannespassion*, Händels *Solomon* und *Messiah*, Verdis *Quattro Pezzi Sacri*, Mahlers Vierter, *A Sea Symphony* von Vaughan Williams sowie Brittens *The Rescue of Penelope* und *Spring Symphony* mitgewirkt.

Der deutsche Tenor **Peter Straka** studierte an den Musikhochschulen von Düsseldorf und Köln sowie am Internationalen Opernstudio in Zürich. Am Opernhaus Zürich, dessen Ensemble er angehört, trat er zunächst im Monteverdi- und im Mozartzyklus auf, bevor er ein breitgefächertes Repertoire entwickelte, das die meisten Tenorpartien in den Opern Janáčeks sowie Tamino, Idomeneo, Tito, Florestan, Alfred (*Die Fledermaus*) und Alwa (*Lulu*) umfasst. Peter Straka hat an der Metropolitan Opera in New York, bei den Salzburger Festspielen und an namhaften Bühnen in ganz Europa gesungen. Als Konzertsänger ist er mit international renommierten Orchestern wie dem Philharmonia Orchestra, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und Concentus Musicus Wien aufgetreten.

Walter Legge gründete den **Philharmonia Chorus** 1957 für eine Aufnahme von Beethovens Neunter mit dem Philharmonia Orchestra. Seitdem ist der Chor mit den meisten namhaften Dirigenten und Orchestern der Welt aufgetreten und hat über fünfzig Schallplatten vorgelegt. Sein abwechslungsreiches Repertoire umfasst die großen Werke der Klassik und der Romantik ebenso wie Meisterwerke des zwanzigsten Jahrhunderts. Dem ersten Chorleiter Wilhelm Pitz folgten u.a. Walter Hagen Groll, Norbert Balatsch, Heinz Mende, Horst Neumann und David Hill. Robert Dean wurde 1998 mit dieser Aufgabe sowie der künstlerischen Leitung des Chores betraut. Der Philharmonia Chorus ist an berühmten Häusern in ganz Europa aufgetreten, so etwa am Teatro alla Scala Mailand mit Carlo Maria Giulini, am Concertgebouw Amsterdam mit Bernard Haitink und an der Royal Opera Covent Garden mit Sir Simon Rattle.

Das **Philharmonia Orchestra**, eines der großen Orchester der Welt, spielt jetzt in der sechsten Saison unter der Leitung des renommierten deutschen Maestro Christoph von Dohnányi. Der erste Inhaber des Chefdirigentenpostens war Otto Klemperer, und das Orchester hat seither bedeutende Verbindungen mit Lorin Maazel (Stellvertretender Chefdirigent), Riccardo Muti (Chefdirigent und Musikdirektor) und Giuseppe Sinopoli (Musikdirektor) erlebt, daneben mit so angesehenen Dirigenten wie Furtwängler, Richard Strauss, Toscanini und Karajan – gegenwärtig sind Kurt Sanderling (als Emeritierter Dirigent) und Wladimir Aschkenasi (als Ehrendirigent) dem Ensemble verbunden. Es ist Hausorchester der Royal Festival Hall und pflegt daneben feste regionale Verbindungen, die ideale Voraussetzungen zur Erweiterung seines dynamischen Pädagogik- und Kommunalprogramms bieten. Das Orchester hat mehrere bedeutende Preise gewonnen und von der Kritik einhelliges Lob für seine innovative Zusammenstellung von Konzertprogrammen erhalten, insbesondere für die Aufführungen mit Auftragsarbeiten weltweit führender Komponisten. Das Philharmonia Orchestra unternimmt häufig internationale Tourneen und residiert daneben mit prestigeträchtigen Konzertreihen am Châtelet théâtre musical in Paris, am Megaron in Athen und am Lincoln Center in New York.

Walter Weller wurde in Wien geboren, trat mit siebzehn Jahren den Philharmonikern seiner Stadt bei und gründete im Jahr darauf das Weller-Quartett. 1961 wurde er Konzertmeister der Philharmoniker, und 1966 debütierte er als Dirigent. Seitdem war er Künstlerischer Berater und Hauptgastdirigent des Orquesta Nacional de España, Musikdirektor und Künstlerischer Leiter beim Royal Liverpool Philharmonic Orchestra (1977–1980), Chefdirigent des Royal Philharmonic Orchestra (1980–1985) sowie bei der Allgemeinen Musikgesellschaft Basel Generalmusikdirektor an der Oper und Musikdirektor des Orchesters (1994–1997). Von 1992 bis 1997 wirkte Walter Weller als Musikdirektor und Chefdirigent des Royal Scottish National Orchestra, von dem er zum Emeritierten Dirigenten ernannt wurde; er ist Ehrendirigent der Stuttgarter Philharmoniker und Assoziierter Direktor des Orquesta de Valencia.

Mendelssohn: Symphonies nos 1–5/Les Hébrides

Symphonie no 1
Mendelssohn n'avait que quinze ans, en 1824, lorsqu'il composa la Symphonie en ut mineur. Si déjà, entre 1821 et 1823, il avait écrit treize remarquables symphonies pour cordes, et réorchestré l'une d'elles en y ajoutant les parties pour instruments à vent, cuivres et timbales, la Symphonie en ut mineur était cependant son premier essai de composition pour orchestre symphonique au complet. Après les interprétations initiales à Berlin et à Leipzig, Mendelssohn emporta sa partition avec lui lors de sa première visite en Angleterre en 1829. Il présenta son œuvre, à la tête d'un concert de la Philharmonic Society (à laquelle il offrit par la suite le manuscrit autographe), devant un auditoire enthousiaste. Pour ce concert londonien, et pour un ou deux suivants, Mendelssohn substitua au *Menuetto* original une version orchestrale du Scherzo de son Octuor de 1825 (mais au moment de la publication des parties orchestrales, en 1834, le *Menuetto* avait repris sa place).

Pour un jeune musicien de quinze ans la Symphonie en ut mineur est une réussite surprenante. Les instruments à vent sont utilisés d'une manière extrêmement impressionnante, et la faculté d'équilibrer activité et détente étonne toujours dans une symphonie substantielle qui dure une bonne demi-heure. Les jeunes compositeurs passent généralement leurs années d'adolescence à examiner et à absorber la musique des autres. Ainsi en fut-il de Mendelssohn. Il faut donc s'attendre, dans cette symphonie, à trouver quelques bribes qui rappellent curieusement des passages familiers de Mozart, Haydn, Beethoven et Weber. Les deux derniers mouvements, en particulier, font clairement écho à la Symphonie en sol mineur, KV 550 de Mozart. Il y a d'autres signes d'immaturité, comme la coda épinglée, avec une évidence trop manifeste, au finale. Mais quelles que soient ses faiblesses, l'ouvrage témoigne d'une originalité et d'une maîtrise considérables. Prenons, par exemple, des passages tels que la section Trio du *Menuetto*, avec sa lente mélodie aux vents flottant au-dessus des arpèges fort simples des cordes – probablement le passage le plus fertile d'invention de la partition – ou encore le timbre délicieux de la clarinette au-dessus des pizzicatos des cordes dans le finale; ces moments-là rachètent plus qu'il ne faut toute faute d'inexpérience.

Symphonie no 2 "Lobgesang"
En 1840, l'Allemagne commémora le 400e anniversaire de l'invention de l'imprimerie (plus exactement de la typographie ou composition par caractères mobiles). Plusieurs villes organisèrent des célébrations, dont, bien entendu, celle de Mayence où était né l'inventeur, Johannes Gutenberg. Toutefois ce n'est pas à Mayence qu'eurent lieu les plus grandes festivités, mais à Leipzig. Leipzig n'était pas seulement le grand centre commercial du livre, c'était aussi un bastion du protestantisme. Or l'imprimerie et ses applications avaient permis à la liberté de pensée de se développer, et donc de remettre en question les pratiques religieuses, ce qui avait conduit tout droit à la Réforme. L'invention de Gutenberg, par conséquent, s'auréolait en cette ville d'une valeur particulière. Les festivités de Leipzig eurent lieu au mois de juin. La municipalité avait commandé un opéra à Lortzing, *Hans Sachs*, et deux ouvrages à Mendelssohn qui depuis 1835 dirigeait l'Orchestre du Gewandhaus. Le premier de ces ouvrages, *Festgesang*, conçu pour l'inauguration, le 24 juin, du monument dédié à Gutenberg sur la place du marché, était un "Chant de fête" pour chœur de voix d'hommes et orchestre de cuivres. L'ouvrage n'avait guère d'intérêt en lui-même, toutefois l'un des refrains, "Gutenberg der deutsche Mann", fut, vers 1850, après la mort du compositeur, immortalisé dans les pays anglophones sous une adaptation et un titre nouveaux: "Hark! The herald-angels sing". Le second, *Lobgesang* (Chant de louange), figurait le lendemain au programme du concert donné en l'église Saint-Thomas aux côtés de l'Ouverture *Jubel* de Weber et du *Te Deum* de Haendel célébrant la victoire de Dettingen.

Un peu plus tôt, au mois de février 1840, Mendelssohn avait confié, dans une lettre à son ami Karl Klingemann, qu'il envisageait, pour le Festival Gutenberg, soit un court oratorio, soit un psaume de grande envergure. En fin de compte, il produisit un hybride qui ressemblait davantage à ce dernier, en ce sens que les paroles des longues parties vocales proviennent des Psaumes; mais il les fit précéder de trois mouvements orchestraux. Il choisit le titre *Lobgesang*, et plus tard, acceptant une suggestion de Klingemann, intitula son œuvre

"Symphonie-Cantate". Schumann, dans sa critique de la première exécution, estimait que les mouvements orchestraux avaient dû être composés indépendamment, avant la section cantate. Or si nous savons que Mendelssohn travaillait depuis 1838 à un projet de symphonie en si bémol, nous ignorons quelles idées de la symphonie il a incorporées dans le *Lobgesang*. Toutefois, le thème-motif qui ouvre et domine le premier mouvement colle si bien et si naturellement aux paroles "Alles, was Odem hat, lobe den Herrn!" (Que tout ce qui respire loue le Seigneur!), au commencement de la cantate, qu'il est difficile de croire que celle-ci fut conçue après coup.

La Neuvième Symphonie de Beethoven est le précédent évident du *Lobgesang*, et Mendelssohn dut reconnaître le danger d'un rapprochement, d'où le titre "Symphonie-Cantate" au lieu de "Symphonie no 2". Toutefois, la ressemblance – c'est-à-dire trois mouvements orchestraux et un chœur final – reste superficielle. Par exemple, la lutte beethovénienne contre le chaos pour atteindre une certitude triomphante est absente du *Lobgesang*. Mendelssohn, bien que l'occasion s'y prêtât, n'essaya point de décrire l'homme moderne émergeant de l'âge de l'ignorance grâce à l'invention de l'imprimerie. Si quelques paroles de la cantate – qu'il choisit sans doute en pensant à Gutenberg – semblent y faire allusion, l'allusion n'en est pas moins totalement fortuite et sans rapport avec la forme de l'œuvre. En revanche, le thème de "louanges" est présent dès les premières notes. Le compositeur décrivait la structure du *Lobgesang* à Klingemann en ces termes: "Les instruments prodiguent des éloges, en premier, à leur façon, puis, en second, viennent le chœur, et les voix des solistes". Le thème-motif sert à unir les deux éléments.

Avec le *Lobgesang* la symphonie est entrée à l'église et cela l'éloigne plus encore de la Neuvième de Beethoven. Car les sentiments élevés que proclament Schiller sont d'une nature essentiellement humaniste, qui n'entre pas en conflit avec la nature séculaire généralement attribuée à la symphonie. Dans le *Lobgesang*, le mélange du sacré et du profane est une innovation de Mendelssohn, et ce mélange a parfois laissé l'impression d'une alliance instable. Le caractère sacré n'est pas réservé uniquement à la section cantate. Dès l'ouverture, le thème-motif se présente sous un style solennel dialogué, exécuté comme il se doit par deux groupes: les trombones – instruments traditionnellement associés à la musique d'église – et le reste de l'orchestre. Le thème lui-même a des liens de parenté avec les intonations plain-chant du Magnificat. Ensuite, au centre du deuxième mouvement qui ressemble à un intermezzo, dans la section "trio", les instruments à vent interprètent un air de genre choral (la première phrase du thème-motif est un contre-sujet discret). Enfin, le troisième mouvement, un fluide *cantabile*, porte l'indication *Adagio religioso*.

Après la création du *Lobgesang*, Mendelssohn éprouva le besoin de remanier sa partition. La maladie l'en empêcha provisoirement, et c'est la première version qu'il dirigea au Festival de la musique de Birmingham au mois de septembre de la même année. Au cours de l'automne, il effectua de profondes modifications, notamment dans le premier mouvement, dont il modifia considérablement les détails rythmiques et orchestraux, et dans la cantate, dont il étendit, en particulier, les parties solo pour faire ressortir le contraste avec les parties chorales exubérantes. Sans doute est-ce à ces modifications que l'on doit la scène magnifique de la ronde de nuit (dans le no 6), au cri évocateur "Hüter, ist die Nacht bald hin?" (Gardien, la nuit va-t-elle s'achever?) qu'interprète le ténor et que Mendelssohn plaça entre l'air "Stricke des Todes hatten uns umfangen" (Les liens de la mort nous avaient enserrés) et le chœur "Die Nacht ist vergangen" (La nuit s'est dissipée). La nouvelle version eut sa première à Leipzig le 3 décembre, et une seconde exécution le 16, devant le roi de Saxe, dédicataire de la partition éditée en 1841.

Dès la première audition la critique réagit de manière ambiguë (et n'a guère changé depuis). Mais si tout le monde admettait que la composition était, en gros, de qualité inégale, en revanche nul n'était d'accord, dans le détail, sur ce qui constituait ses points forts et ses points faibles. Quoiqu'il en fût, le *Lobgesang* resta l'œuvre de prédilection de Mendelssohn. En Angleterre elle se plaça parmi les morceaux préférés du répertoire choral et maintint cette place jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle. Aujourd'hui, l'auditeur attentif et sans préjugés peut certainement ressentir le même enthousiasme que le compositeur.

Symphonie no 3 "Écossaise"

En 1829, le jeune compositeur – Mendelssohn a alors vingt ans – séjourne pour la première fois en Angleterre; en été, il entreprend un tour d'Écosse en compagnie de Karl Klingemann. À travers certaines œuvres littéraires du dix-huitième siècle, la

poésie ossianique de James Macpherson et les romans, alors nouveaux, de Scott, il s'est fait des idées romantiques sur le pays avant même de se rendre sur place pour en juger, et il a déjà envisagé d'écrire une symphonie "écossaise". À Édimbourg la contemplation des ruines de la chapelle du Palais Holyrood engendre immédiatement des notes pour le thème d'entrée de la symphonie, et les paysages des Hébrides, quelques semaines plus tard, se traduisent en fragments de ce qui deviendra le début de sa fameuse ouverture. Comment le reste de la symphonie a-t-il évolué? On ne le sait guère. Mendelssohn tente d'y travailler pendant son séjour d'hiver (1830–1831) en Italie, mais le climat méridional ne favorisant guère l'évocation des brumes écossaises, il abandonne la tâche et ne la reprendra qu'en 1841. Il parvient cependant à terminer la première version de son ouverture *Les Hébrides*. La symphonie, achevée au printemps de 1842, est interprétée pour la première fois à Leipzig par l'Orchestre du Gewandhaus. Plus tard la même année, Mendelssohn présentera son œuvre au public londonien, il la fera éditer en 1843 et la dédiera à la reine Victoria, dont il a obtenu la permission.

La Symphonie "Écossaise" commence par une introduction lente et développée, reflétant en couleurs sombres le thème mélancolique que Holyrood inspira à Mendelssohn. Puis il devient le thème principal de l'*Allegro un poco agitato*, qui maintient, sur toute sa longueur, cette atmosphère plutôt ténébreuse en restant, de façon inhabituelle, dans le mode mineur. La reprise de l'introduction donne à la conclusion du mouvement des accents élégiaques. Aussi, quand au début du deuxième mouvement, semblable à un scherzo, la tonalité majeure fait irruption, l'effet en est-il d'autant plus surprenant. Les brumes écossaises se sont dissipées, l'humeur vire au bucolique, et l'air du début revêt une saveur pentatonique. Mais Mendelssohn, préférant la mesure binaire à la ternaire, n'a pas écrit le genre de scherzo habituel avec son trio central; il a écrit un mouvement de forme sonate modifiée (qu'on trouve d'ailleurs, exceptionnellement, dans les quatre mouvements de cette symphonie). L'*Adagio*, bien que de ton majeur, reste d'humeur contemplative; le pizzicato d'accompagnement est là, probablement, pour évoquer la harpe des bardes. Le finale en mineur portait à l'origine l'indication *Allegro guerriero*; plus tard Mendelssohn changea l'adjectif en un *vivacissimo* moins suggestif. Le caractère impétueux de ce mouvement fléchit vers la fin pour laisser place à une coda majestueuse. De tonalité majeure, elle semble présenter un thème tout à fait nouveau, mais en y prêtant attention on reconnaît un parent éloigné du thème d'ouverture de la symphonie.

Symphonie no 4 "Italienne"

La composition de la Symphonie "Italienne" prendra moins de temps que la Symphonie "Écossaise", mais quelque chose d'étrange y est attaché. Mendelssohn commence de l'écrire à Rome, au début de 1831; au mois de février il précise dans une lettre adressée à sa famille: "Ce sera le morceau le plus gai que j'aie jamais composé." S'il progresse dans son travail, il lui reste toutefois pas mal à faire lorsqu'il rentre à Berlin en 1832. Au mois de novembre, cette même année, il reçoit une lettre de la Philharmonic Society de Londres qui lui commande trois œuvres, dont une symphonie; il décide alors d'achever l'"Italienne" (au lieu de l'"Écossaise", qui serait pourtant mieux appropriée). La première a lieu le 13 mai 1833, aux Hanover Square Rooms, Mendelssohn dirige l'exécution. Mais il n'est pas entièrement satisfait de son œuvre, il pense qu'elle nécessite des retouches. Pendant plusieurs années il la remanie, en vain, car elle ne le satisfait toujours pas à la fin de vie. Alors que du vivant de l'auteur le public anglais peut l'entendre, dirigée quelquefois par des chefs d'orchestre autres que Mendelssohn, il est curieux de constater que le public allemand n'a pas cette possibilité. La première allemande n'aura lieu qu'en 1849, après la mort du compositeur, et l'ouvrage sera édité en 1851.

Toute sa vie, Mendelssohn aima peindre des paysages. Il dessina dans ses cahiers les nombreux lieux qu'il visita en Écosse et en Italie. Les Symphonies nos 3 et 4 sont, en quelque sorte, les équivalents sonores de ses dessins. Mais Mendelssohn persistera à voir ses symphonies comme un genre essentiellement abstrait, tandis que Berlioz, son contemporain, s'oriente vers une musique à programme. Contrairement à la Symphonie "Pastorale" de Beethoven, dans laquelle le compositeur souligne les associations extra-musicales de son œuvre par des titres évocateurs, Mendelssohn s'abstient délibérément de donner tout indice verbal – à l'exception de "Saltarello" (une danse animée d'origines ibérique et italienne) au finale de la Symphonie "Italienne". Il laisse à chaque auditeur le soin de se représenter les images ou les états d'âme que la musique lui suggère. Publiquement, il n'attache aucune

des étiquettes "Écossaise" ou "Italienne" à ses œuvres, même s'il leur donne ces dénominations dans sa correspondance personnelle. De ce fait, Schumann, qui doit faire la critique de la Symphonie "Écossaise", a l'impression qu'elle évoque le séjour de Mendelssohn en Italie!

Contrairement à la Symphonie "Écossaise", la Symphonie "Italienne" commence par une explosion d'énergie enjouée, doublée d'une orchestration qui fait ressortir la transparence et la légèreté de la texture musicale. Ici, point de brume, mais un ciel méridional sans nuages; le va-et-vient incessant de la vie italienne est rendu par des rythmes bondissants à 6/8. Le mouvement lent, comparativement plus court, est supposé représenter une procession religieuse que Mendelssohn aurait regardé passer à Naples, d'où son surnom de "Marche des pèlerins". Cependant, Eric Werner a fait remarquer une similarité entre le thème principal de ce mouvement et une mélodie de Carl Zelter, professeur de Mendelssohn, qui mourut en 1832, alors que celui-ci travaillait toujours sur la symphonie; le mouvement pourrait donc être un hommage à son mentor. Le troisième mouvement, moulé dans la forme menuet et trio classique, se distingue par l'orchestration délicieuse du trio, qu'introduisent les fanfares de cors et de bassons. Le finale "Saltarello" admet ouvertement ses origines nationales, mais réunit, en réalité, les caractéristiques de deux danses: la saltarelle et la tarantelle. Le mouvement progresse vivement, du début à la fin, dans un ton mineur et Mendelssohn lui ajoute, dans la section médiane, des éléments de fugue enjoués, qui nous rappellent le penchant naturel du compositeur pour l'écriture contrapuntique. Ici, comme dans toute la symphonie, maîtrise et fraîcheur abondent. Jamais on ne pourra comprendre pourquoi Mendelssohn croyait son œuvre indigne d'exécution.

Symphonie no 5 "Réformation"

L'idée d'écrire une symphonie pour célébrer le 300e anniversaire de la Confession d'Augsbourg – un moment décisif de la Réforme germanique – était née dans l'esprit de Mendelssohn pendant son séjour en Angleterre, à l'automne de 1829, et le travail commença à Berlin, l'hiver suivant. Le compositeur s'attendait à recevoir une commande des autorités berlinoises qui organisaient les festivités de commémoration, prévues au mois de juin 1830. Mais son espérance fut vaine, pour des raisons qui n'ont jamais été éclaircies. Bien que baptisé et élevé dans la foi protestante, Mendelssohn était d'origine juive, et sa naissance a peut-être, en la circonstance, joué contre lui. Ou bien, selon une récente hypothèse de Judith Silber, une symphonie, quel qu'en fût le programme, n'aurait pas convenu à ce genre de célébration, puisque toute la musique interprétée en cette occasion fut de la musique vocale et sacrée. Mendelssohn n'en acheva pas moins son œuvre et essaya, cette même année, sans résultat – échec inhabituel dans sa carrière – de la faire jouer dans des autres villes allemandes. Finalement, après sa "grande tournée", il obtint la création de la symphonie au cours d'un concert donné à Berlin en novembre 1832. Ce fut la seule exécution donnée du vivant de l'auteur; peu après lui-même se désintéressa de l'ouvrage, et la partition ne fut éditée qu'en 1868.

La Symphonie "Réformation" est celle qui se rapproche le plus d'une symphonie à programme, même si le compositeur, fidèle à sa nature, ne clarifie point le contenu d'une manière en quoi que ce soit spécifique. Le thème du conflit au sein de l'Église catholique semble se dessiner à l'arrière-plan du premier mouvement, où l'on entend des fanfares et des cordes véhémentes suggérant une bataille. Elles font contraste avec le motif "spirituel" qui reprend l'"Amen de Dresde", auquel Wagner allait accorder une grande importance dans *Parsifal*. Le motif apparaît pour la première fois à la fin de l'introduction et ensuite tout au long du mouvement principal, sous diverses transformations thématiques. De quelle façon les deux courts mouvements médians sont-ils apparentés – s'ils le sont – au sujet de la symphonie? La réponse reste en suspens. Mais le deuxième mouvement qui ressemble à un charmant scherzo, et l'*Andante* chaleureux et lyrique qui le suit sont tous les deux de la musique pure. Dans le finale, cependant, il nous est donné un résumé de l'histoire avec le choral luthérien *Ein' feste Burg ist unser Gott* qui, sous diverses formes, filtre à travers le mouvement. Celui-ci passe par d'autres moments de tumulte pour arriver à une triomphante péroraison finale. Si le compositeur rejeta son œuvre, c'est probablement en raison des faiblesses qu'il détectait dans le dernier mouvement, lequel, c'est certain, se heurte au problème d'une réconciliation entre la nature essentiellement statique d'une mélodie chorale et les exigences dynamiques d'un finale symphonique. Cela n'empêcha nullement Mendelssohn de faire preuve d'un art consommé, aux multiples ressources. Le rejet pouvait aussi provenir de l'aversion

grandissante du musicien pour les symphonies à programme, à l'exemple de la *Symphonie fantastique* de Berlioz.

Les Hébrides

Lorsque le compositeur entreprit, en 1829, sa fameuse excursion à travers l'Écosse, en compagnie de Karl Klingemann, il arriva à Oban le 7 août et embarqua immédiatement pour l'île de Mull (Hébrides intérieures). Le soir même, il écrivait à ses parents, notant en détail les vingt et une mesures du début de ce qui allait être l'Ouverture *Les Hébrides*. Bien que l'œuvre soit tout aussi connue sous le titre "La Grotte de Fingal", ce fut bel et bien une vue générale de l'archipel qui fournit au musicien son inspiration musicale première, car la randonnée dans l'île de Staffa, où se trouve la grotte, n'eut lieu que le lendemain. Dans l'ensemble, le travail de composition procéda plutôt lentement; la première version fut achevée en Italie au mois de décembre 1830, puis remaniée considérablement avant la création à Londres au mois d'avril 1832; d'autres petits amendements y furent encore apportés avant la publication. Par l'évocation mystérieuse d'un espace immense, de la houle, du vol d'oiseaux de mer, et même, probablement, du halètement d'un bateau à vapeur, réalisée entièrement au moyen de transformations ingénieuses de l'énigmatique thème d'ouverture, de modulations subtiles et de touches délicates de couleur orchestrale, Mendelssohn produisit un chef d'œuvre, à tel point que même Wagner reconnut là le travail d'un "paysagiste de première classe".

© Peter Ward Jones

Traduction: Paulette Hutchinson

Née en Floride, **Cynthia Haymon** fit ses débuts en 1985 dans le rôle titre dans *Harriet, the Woman called "Moses"* de Thea Musgrave lors de la création mondiale donnée au Virginia Opera. L'année suivante, elle fit ses débuts en Europe dans le rôle de Bess (*Porgy and Bess*) au Festival de Glyndebourne sous la direction de Simon Rattle. Depuis, elle s'est produite au San Francisco Opera, au Seattle Opera, au Dallas Opera, au Royal Opera de Covent Garden de Londres, au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, à l'Opéra national de Paris–Bastille, et au Teatro Real de Madrid, dans des rôles tels que Susanna (*Le nozze di Figaro*), Pamina (*Die Zauberflöte*), Micaëla (*Carmen*), Mimì (*La bohème*) et Liù (*Turandot*). Elle a chanté avec des orchestres de renom international dans des salles de concert et des festivals à travers toute l'Europe et les États-Unis. Elle a donné la création mondiale de *Swords and Plowshares* de Ned Rorem, des *Portraits* de Richard Danielpour, et du cycle de mélodies *Seven for Luck* de John Williams. La discographie de Cynthia Haymon inclut *A Child of Our Time* de Sir Michael Tippett et le rôle de Mimì (*La bohème*) pour Chandos Records.

Alison Hagley connaît une carrière internationale qui la conduit à se produire dans les grands théâtres lyriques et les festivals d'Europe et d'Amérique du Nord. Ainsi en Grande-Bretagne, elle a chanté Mélisande (*Pelléas et Mélisande*) au Welsh National Opera, Zerlina (*Don Giovanni*) au Royal Opera de Covent Garden, Susanna (*Le nozze di Figaro*), Nannetta (*Falstaff*) et Zdenka (*Arabella*) au Festival de Glyndebourne. À l'étranger, elle s'est produite au Teatro La Fenice de Venise, au Châtelet théâtre musical à Paris, au Théâtre royal de la Monnaie de Bruxelles, au Lyric Opera de Chicago, au Los Angeles Opera et au San Francisco Opera dans des rôles tels que Drusilla (*L'incoronazione di Poppea*), Atalanta (*Serse*), Adina (*L'elisir d'amore*) et la Princesse (*L'Enfant et les sortilèges*). Alison Hagley se produit en concert à travers le monde entier, et a chanté dans la *Passion selon saint Jean* de Bach, *Solomon* et *Messiah* de Haendel, les *Quattro Pezzi Sacri* de Verdi, la Quatrième Symphonie de Mahler, *A Sea Symphony* de Vaughan Williams, et dans *The Rescue of Penelope* et la *Spring Symphony* de Britten.

Le ténor allemand **Peter Straka** a étudié au Conservatoire de Düsseldorf, à la Musikhochschule de Cologne et au Studio international d'opéra de Zurich. Il est actuellement membre de l'ensemble de l'Opéra de Zurich où il a pris part à des cycles consacrés à Monteverdi et à Mozart. Il a développé un vaste répertoire qui inclut la plupart des rôles de ténor des opéras de Janáček, ainsi que Tamino, Idomeneo, Tito, Florestan, Alfred (*Die Fledermaus*) et Alwa (*Lulu*). Peter Straka a chanté au Metropolitan Opera de New York, au Festival de Salzbourg, et dans des théâtres lyriques à travers l'Europe. En concert, il s'est produit avec des orchestres de réputation internationale tels que le Philharmonia Orchestra, le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, et le Concentus Musicus de Vienne.

Walter Legge fonda le **Philharmonia Chorus** en 1957 pour enregistrer la Neuvième

Symphonie de Beethoven avec le Philharmonia Orchestra. Depuis cette date, le Philharmonia Chorus a travaillé avec la plupart des plus grands chefs et orchestres du monde, et a réalisé plus de cinquante enregistrements. Son répertoire varié s'étend des grandes œuvres classiques et romantiques aux chefs-d'œuvre du vingtième siècle. Wilhelm Pitz, le chef de chœur fondateur, a eu parmi ses successeurs Walter Hagen Groll, Norbert Balatsch, Heinz Mende, Horst Neumann et David Hill. En 1998, Robert Dean a été nommé directeur artistique et chef de chœur. Le Philharmonia Chorus s'est produit dans des salles prestigieuses à travers toute l'Europe, notamment au Teatro alla Scala de Milan sous la direction de Carlo Maria Giulini, au Concertgebouw d'Amsterdam sous la direction de Bernard Haitink, et au Royal Opera de Covent Garden sous celle de Sir Simon Rattle.

L'un des plus grands orchestres du monde, le **Philharmonia Orchestra** effectue sa sixième saison avec pour chef principal le célèbre maestro allemand Christoph von Dohnányi. Ce poste fut tenu pour la première fois par Otto Klemperer, et depuis l'Orchestre a étroitement travaillé avec Lorin Maazel (chef principal associé), Riccardo Mutti (chef principal et directeur musical), Giuseppe Sinopoli (directeur musical), et actuellement Kurt Sanderling (chef émérite) et Vladimir Ashkenazy (chef lauréat), ainsi qu'avec d'éminentes personnalités telles que Furtwängler, Richard Strauss, Toscanini et Karajan. Orchestre en résidence au Royal Festival Hall de Londres, il occupe également ce rôle dans des villes de province, ce qui lui permet d'élargir un dynamique programme éducatif ouvert à tous. Lauréat de plusieurs prix prestigieux, il s'est attiré l'unanimité des critiques pour ses programmations innovatrices consistant à commander et à exécuter des œuvres nouvelles d'importants compositeurs de réputation internationale. Outre ses prestigieuses fonctions d'orchestre en résidence au Châtelet théâtre musical à Paris, au Megaron d'Athènes et au Lincoln Center de New York, le Philharmonia Orchestra effectue de fréquentes tournées à travers le monde entier.

Né à Vienne, **Walter Weller** devint membre de l'Orchestre philharmonique de Vienne à l'âge de dix-sept ans, et fonda le Quatuor Weller l'année suivante. Il devint premier violon de la Philharmonie de Vienne en 1961, et fit ses débuts de chef en 1966. Depuis, il a été conseiller artistique et chef principal invité de l'Orchestre national d'Espagne, directeur musical et directeur artistique du Royal Liverpool Philharmonic Orchestra (1977–1980), chef principal du Royal Philharmonic Orchestra (1980–1985), ainsi que directeur artistique de l'Allgemeine Musikgesellschaft de Bâle, directeur général du Théâtre de Bâle et chef principal de l'Orchestre symphonique de Bâle (1994–1997). De 1992 à 1997, Walter Weller fut directeur musical et chef principal du Royal Scottish National Orchestra dont il est maintenant chef émérite. Il est également chef lauréat de l'Orchestre philharmonique de Stuttgart et directeur associé de l'Orchestre de Valencia.

CHAN 10224 BOOK.qxd 22/7/08 2:37 pm Page 40

Thomas Mercer

Cynthia Haymon

DISQUE COMPACT DEUX

Symphonie no 2

No 1. Sinfonia

No 2
Que tout ce qui respire loue le Seigneur!
Alléluia, loue le Seigneur!
Louez le Seigneur avec la lyre,
louez-le dans vos cantiques!
Et que toute chair loue son nom sacré.
Que tout ce qui respire loue le Seigneur!

Loue le Seigneur, mon âme, et que tout mon être loue son nom sacré!
Et n'oublie pas les bienfaits que tu lui dois!

No 3. Récitatif
Proclamez-le, vous que le Seigneur a rachetés, vous qu'il a sauvés de désespoir, de la profonde affliction, de l'avilissement et des fers, vous qui étiez prisonniers des ténèbres, vous tous qu'il a sauvés de la détresse.
Proclamez-le! Rendez-lui graces et célébrez sa bonté!

Il compte nos larmes aux heures de détresse,
il console de sa parole les affligés.
Proclamez-le! Rendez-lui graces et célébrez sa bonté!

ZWEITER COMPACT DISC

Sinfonie Nr. 2

1 - 3 **Nr. 1. Sinfonia**

Nr. 2
4 Alles, was Odem hat, lobe den Herrn!
Halleluja, lobe den Herrn!
Lobt den Herrn mit Saitenspiel,
lobt ihn mit eurem Liede!
Und alles Fleisch lobe seinen heiligen Namen.
Alles, was Odem hat, lobe den Herrn!

Lobe den Herrn, meine Seele, und was in mir ist, seinen heiligen Namen!
Und vergiß es nicht, was er dir Gutes getan!

Nr. 3. Rezitativ
5 Saget es, die ihr erlöst seid durch den Herrn, die er aus der Not errettet hat, aus schwerer Trübsal, aus Schmach und Banden, die ihr gefangen im Dunkel waret, alle, die er erlöst hat aus der Not.
Saget es! Danket ihm und rühmet seine Güte!

6 Er zählet unsre Tränen in der Zeit der Not,
er tröstet die Betrübten mit seinem Wort.
Saget es! Danket ihm und rühmet seine Güte!

COMPACT DISC TWO

Symphony No. 2

No. 1. Sinfonia

No. 2
All that hath breath praise the Lord!
Hallelujah, praise the Lord!
Praise the Lord with stringed instruments,
praise Him with your song!
Let all flesh praise His holy name.
All that hath breath praise the Lord!

Bless the Lord, O my soul, and all that is within me, bless His holy name!
And forget not all His benefits.

No. 3. Recitative
Proclaim it, ye that are redeemed, that He saved you from peril, from dire affliction, from shame and bondage, ye who were imprisoned in darkness, all whom He hath delivered from peril.
Proclaim it! Give thanks to Him and proclaim His goodness!

He counteth our sorrows in the time of need,
He comforteth the bereaved with His word.
Proclaim it! Give thanks to Him and proclaim His goodness!

CHAN 10224 BOOK.qxd 22/7/08 2:37 pm Page 42

Marco Borggreve

Alison Hagley

No 4. Chœur
Proclamez-le, vous que le Seigneur a sauvés de toute affliction.
Il compte nos larmes aux heures de détresse.

No 5
J'ai espéré en le Seigneur, et il s'est penché vers moi et il a prêté oreille à mon imploration.
Bienheureux celui qui place son espoir en le Seigneur!
Bienheureux celui qui place son espoir en lui!

No 6
Les liens de la mort nous avaient enserrés
et la peur de l'enfer nous avait saisis,
nous cheminions dans les ténèbres.
Maix sa voix se fait entendre: réveille-toi!
Réveille-toi, toi qui dors,
lève-toi d'entre les morts,
je veux t'éclairer!

Nous appelions dans les ténèbres:
Gardien, la nuit va-t-elle s'achever?
Mais le gardien répondait:
Même si le matin approche,
il continuera à faire nuit;
bien que vous demandiez,
vous reviendrez
poser la question:
Gardien, la nuit va-t-elle s'achever?

La nuit s'est dissipée.

7 **Nr. 4. Chor**
Sagt es, die ihr erlöset seid von dem Herrn aus aller Trübsal.
Er zählet unsre Tränen in der Zeit der Not.

8 **Nr. 5**
Ich harrete des Herrn, und er neigte sich zu mir und hörte mein Fleh'n.
Wohl dem, der seine Hoffnung setzt auf den Herrn!
Wohl dem, der seine Hoffnung setzt auf ihn!

9 **Nr. 6**
Stricke des Todes hatten uns umfangen
und Angst der Hölle hatte uns getroffen,
wir wandelten in Finsternis.
Er aber spricht: Wache auf!
Wache auf, der du schläfst!
Stehe auf von den Toten,
ich will dich erleuchten.

10 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 wieder kommen
und wieder fragen:
Hüter, ist die Nacht bald hin?

11 Die Nacht ist vergangen!

No. 4. Chorus
Proclaim it, ye that are redeemed by the Lord from all affliction.
He counteth our sorrows in the time of need.

No. 5
I waited on the Lord, and He inclined unto me and heard my cry.
Blessed is the man that maketh the Lord his trust!
Blessed is the man that trusteth in Him!

No. 6
The bonds of death had encompassed us
and the fear of Hell had seized us,
we wandered in darkness.
But He spake: Awake!
Awake, thou that sleepest,
arise from the dead,
I will give thee light!

We called in the darkness:
Watchman, will the night soon pass?
But the watchman said:
Though the morning cometh,
so also doth the night;
though you enquire,
ye shall return
and enquire again:
Watchman, will the night soon pass?

The night has departed.

CHAN 10224 BOOK.qxd 22/7/08 2:37 pm Page 44

Peter Straka

No 7
La nuit s'est dissipée,
le jour a pointé.
Defaisons-nous des œuvres des ténèbres
et revêtons les armes de lumière
et saisissons-nous des armes de lumière!

No 8. Choral
De notre cœur, de nos lèvres et de nos gestes
remercions tous Dieu
qui veut bien se tourner vers nous
au sein de notre détresse,
qui nous accorde tant de bienfaits;
dès la plus tendre enfance,
il nous tient sous sa garde
et tout est bien pour tous.

Louange, honneur et gloire à Dieu,
au Père et au Fils
et au Saint-Esprit
sur le trône suprême des cieux.
Louange au Dieu de la Trinité,
qui a séparé la nuit et les ténèbres
de la lumière et de l'aurore:
c'est à lui que rend grâces notre chant.

No 9
C'est pourquoi par mon hymne je chanterai
éternellement ta louange, ô Dieu fidèle!
Et je te remercie de tous les bienfaits que je te dois!
J'erre dans la nuit et dans les profondes ténèbres,
entouré d'ennemis qui me traquent:

Nr. 7
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!

Nr. 8. Choral
12 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.

Lob, Ehr' und Preis sei Gott,
dem Vater und dem Sohne
und seinem heil'gen Geist
im höchsten Himmelsthrone.
Lob dem dreiein'gen Gott,
der Nacht und Dunkel schied
von Licht und Morgenrot,
ihm danket unser Lied.

Nr. 9
13 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 Nacht und tiefem
Dunkel,
und die Feinde umher stellen mir nach:

No. 7
The night has departed,
the day is at hand.
Let us therefore cast off the works of darkness
and put on the armour of light,
and let us gird on the armour of light.

No. 8. Chorale
Now thank we all our God
with hearts and hands and voices,
who wondrous things hath done,
in whom this world rejoices;
who from our mother's arms
hath blessed us on our way
with countless gifts of love,
and still is ours today.

All praise and thanks to God
the Father now be given,
the Son, and Him who reigns
with them in highest heaven,
the One eternal God
whom earth and heaven adore,
for thus it was, is now,
and shall be evermore.

No. 9
Thus with my hymn I sing Thy everlasting praise,
O one true God,
and thank Thee for all the goodness Thou hast
done me!
And though I wander in night and deep darkness
and my enemies surround me,

alors j'invoque le nom du Seigneur
et il me sauve en vertu de sa bonté.
J'erre dans la nuit,
alors j'invoque ton nom,
ô Dieu éternel et fidèle!

No 10. Chœur final

14

Peuples, rendez au Seigneur honneur et gloire!
Rois, rendez au Seigneur honneur et gloire!
Que les cieux rendent au Seigneur honneur et gloire!
Que la terre rende au Seigneur honneur et gloire!
Que tout rende grâces au Seigneur!
Rendez grâces au Seigneur, celebrez son nom et magnifiez sa gloire!
Que tout ce qui respire loue le Seigneur!
Alléluia, loue le Seigneur!

So rufe ich an den Namen des Herrn,
und er errettet mich nach seiner Güte.
Und wandl' ich in Nacht,
so ruf ich deinen Namen an,
ewig, du treuer Gott!

Nr. 10. Schlußchor

Ihr Völker, bringet her dem Herrn Ehre und Macht!
Ihr Könige, bringet her dem Herrn Ehre und Macht!
Der Himmel bringe her dem Herrn Ehre und Macht!
Die Erde bringe her dem Herrn Ehre und Macht!
Alles danke dem Herrn!
Danket dem Herrn und rühmt seinen Namen und preiset seine Herrlichkeit!
Alles, was Odem hat, lobe den Herrn,
Halleluja, lobe den Herrn!

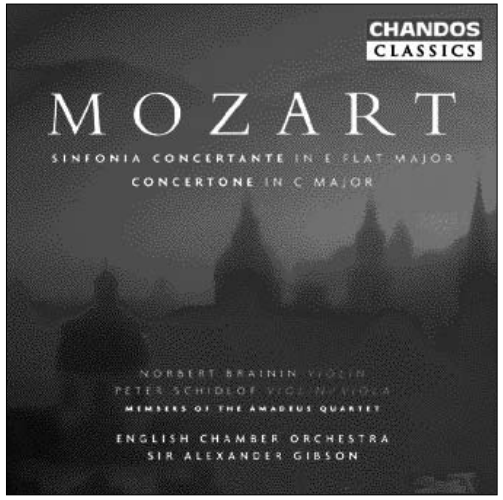
yet I call upon the name of the Lord,
and He saves me with His goodness.
And though I wander in night,
yet I call upon Thy name,
O one true God!

No. 10. Final Chorus

Ye peoples, offer to the Lord glory and might!
Ye kings, offer to the Lord glory and might!
Heaven, offer to the Lord glory and might!
Earth, offer to the Lord glory and might!
Let all give thanks to the Lord!
Thank the Lord and praise His name and proclaim His glory!
All that hath breath praise the Lord!
Hallelujah, praise the Lord!

CHAN 10224 BOOK.qxd 22/7/08 2:37 pm Page 48

Also available



Mozart
Sinfonia concertante in E flat major
Concertone in C major
CHAN 10076 X

Also available

Mozart
Requiem Mass
CHAN 10208 X

CHAN 10224 BOOK.qxd 22/7/08 2:37 pm Page 50

Also available

Brahms
Complete Hungarian Dances
CHAN 10073 X

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201.
Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK
E-mail: chandosdirect@chandos.net Website: www.chandos.net

Any requests to license tracks from this or any other Chandos disc should be made directly to the Copyright Administrator, Chandos Records Ltd, at the above address.

Recording producers Ralph Couzens (Symphonies Nos 1 & 5, *The Hebrides*) and Brian Couzens (other works)
Sound engineers Ben Connellan (Symphonies Nos 1 & 5, *The Hebrides*), Richard Lee (Symphonies Nos 3 & 4) and Ralph Couzens (Symphony No. 2)
Assistant engineers Richard Smoker (Symphonies Nos 1 & 5, *The Hebrides*), Jeffrey Ginn (Symphonies Nos 3 & 4) and Ben Connellan (Symphony No. 2)
Editors Ben Connellan (Symphonies Nos 1 & 5, *The Hebrides*), Richard Lee (Symphonies Nos 3 & 4) and Peter Newble (Symphony No. 2)
Recording venue St Jude's Church, Central Square, London; 6 & 7 February 1991 (Symphonies Nos 3 & 4), 10 & 11 April 1991 (Symphony No. 2) and 5 & 6 May 1992 (Symphonies Nos 1 & 5, *The Hebrides*)
Front cover Photograph © Getty Images
Back cover Photograph of Walter Weller by SNS Group
Design Sean Coleman
Booklet typeset by Dave Partridge
Booklet editor Finn S. Gundersen
℗ 1991 and 1992 Chandos Records Ltd
This compilation ℗ 1997 Chandos Records Ltd
Digital remastering ℗ 2004 Chandos Records Ltd
© 2004 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex, England
Printed in the EU

CHAN 10224 INLAY BACK.qxd 22/7/08 2:39 pm Page 1

MENDELSSOHN: SYMPHONIES/THE HEBRIDES

CHANDOS

CHANDOS DIGITAL 3-disc set **CHAN 10224(3) X**

Felix Mendelssohn (1809–1847)

COMPACT DISC ONE

1 - 4 **Symphony No. 1, Op. 11** 32:16
in C minor • in c-Moll • en ut mineur

5 - 9 **Symphony No. 3, Op. 56 'Scottish'** 40:34
in A minor • in a-Moll • en la mineur

TT 73:02

COMPACT DISC TWO

1 - 14 **Symphony No. 2, Op. 52 'Lobgesang'***
in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur
Leslie Pearson organ

TT 73:02

COMPACT DISC THREE

1 - 4 **Symphony No. 4, Op. 90 'Italian'** 29:41
in A major • in A-Dur • en la majeur

5 - 8 **Symphony No. 5, Op. 107 'Reformation'** 32:37
in D major • in D-Dur • en ré majeur

9 **The Hebrides, Op. 26** 10:03
Overture

TT 72:39

℗ 1991 and 1992 Chandos Records Ltd This compilation ℗ 1997 Chandos Records Ltd
Digital remastering ℗ 2004 Chandos Records Ltd © 2004 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

Printed in the EU	Public Domain	
LC 7038	DDD	TT 218:43
24-bit/96 kHz digitally remastered		

Cynthia Haymon soprano I*
Alison Hagley soprano II*
Peter Straka tenor*
Philharmonia Chorus*
Simon Halsey chorus master*
Philharmonia Orchestra
Walter Weller

SOLOISTS/PHILHARMONIA CHORUS & ORCHESTRA/WELLER

CHAN 10224(3) X