VOL. 5

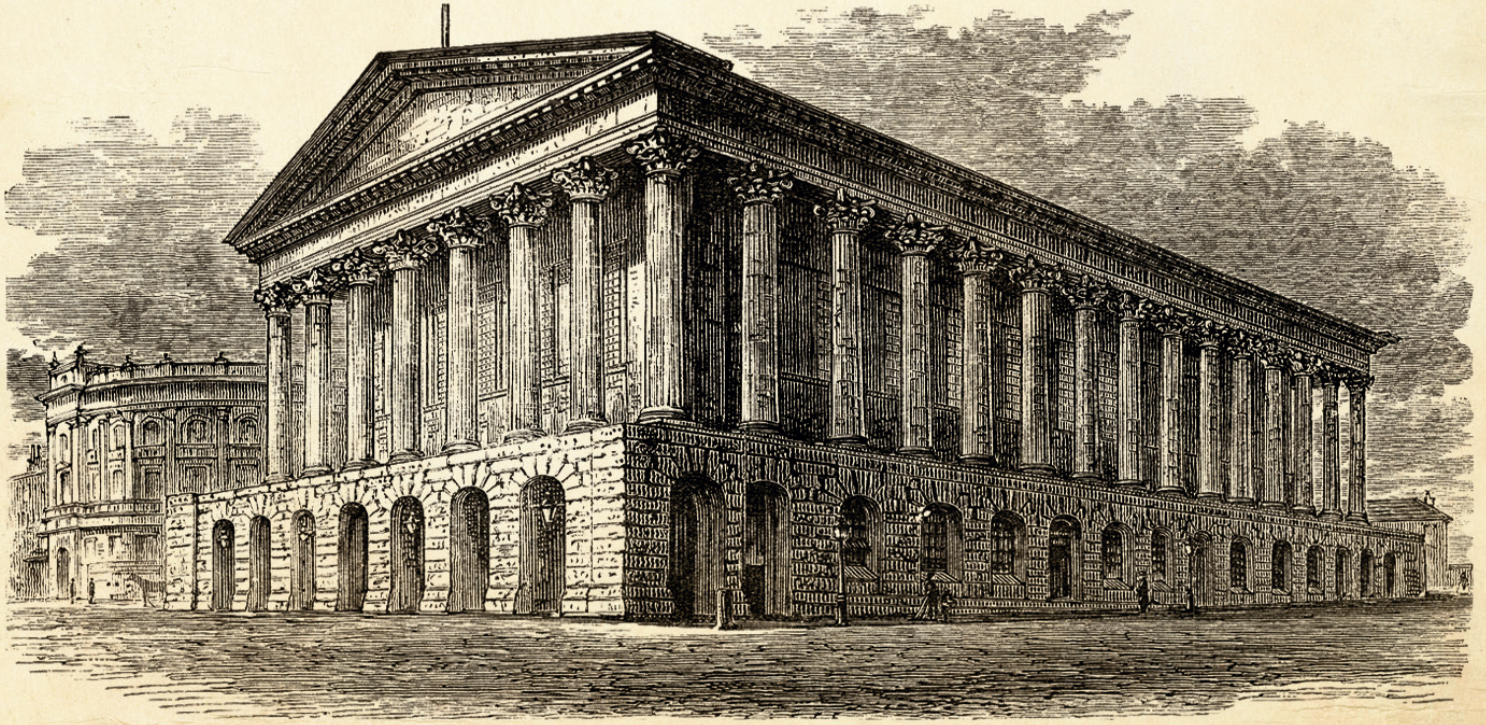
CHANDOS

SUPER AUDIO CD

Mendelssohn

IN BIRMINGHAM

OVERTURES



City of Birmingham Symphony Orchestra

Edward Gardner

SUPER AUDIO CD

Engraving by Carl Mayer (1798 – 1868) after a contemporary portrait / Mary Evans Picture Library / INTERFOTO / Nachum T. Gidal

Felix Mendelssohn

Felix Mendelssohn (1809 – 1847)

Mendelssohn in Birmingham, Volume 5

1 **Overture to 'Paulus', Op. 36** (1832 – 36)* **6:32**
(St Paul)
in A major • in A-Dur • en la majeur
Oratorio on Words from Holy Scripture
Andante – Con moto – Allegro

2 **Die schöne Melusine, Op. 32** (1833 – 34, revised 1835)* **10:24**
(The Fair Melusine)
in F major • in F-Dur • en fa majeur
Overture after Franz Grillparzer
Allegro con moto ma moderato

3 **'Trumpet' Overture, Op. 101** (c. 1825 – 26, revised 1833)* **8:38**
in C major • in C-Dur • en ut majeur
Allegro vivace

4 **The Hebrides, Op. 26** (1830, revised 1832)* **9:50**
(*Die Hebriden*)
in B minor • in h-Moll • en si mineur
Overture
Dem Kronprinzen von Preußen gewidmet (Friedrich Wilhelm IV.)
Allegro moderato – Animato

5 **Overture to 'Athalie', Op. 74** (1842 – 44)* **8:00**
in F major • in F-Dur • en fa majeur
from Incidental Music to the Play by Jean Racine
Maestoso con moto – Molto allegro – Maestoso come Prima

6 **Ein Sommernachtstraum, Op. 21** (1826)* **11:25**
(A Midsummer Night's Dream)
in E major • in E-Dur • en mi majeur
Overture after William Shakespeare
Dem Kronprinzen von Preussen gewidmet (Friedrich Wilhelm IV.)
Allegro di molto – [ ] – Tempo I – Poco ritenuto

Meeresstille und glückliche Fahrt, Op. 27 (1828, revised 1834)† **11:48**
in D major • in D-Dur • en ré majeur
(Calm Sea and Prosperous Voyage)
Overture after Johann Wolfgang von Goethe
Dem Kronprinzen von Preussen gewidmet (Friedrich Wilhelm IV.)

7 Meeresstille. Adagio – 4:03

8 Glückliche Fahrt. Molto allegro e vivace – Allegro maestoso 7:43

9 **Overture to 'Ruy Blas', Op. 95** (1839, revised 1844)† **7:22**
in C minor • in c-Moll • en ut mineur
after Victor Hugo
Lento – Allegro molto – Lento – Allegro molto –
Lento – Allegro molto – Lento – A tempo – Lento – A tempo

TT 74:53

City of Birmingham Symphony Orchestra
Zoë Beyers* • **Laurence Jackson**† leaders
Edward Gardner

Mendelssohn in Birmingham, Volume 5

Introduction

The overtures assembled on this recording are by no means the sum of the contribution by Felix Mendelssohn (1809 – 1847) to the genre. Already, by the age of seventeen he had composed overtures to several *Singspiele* and a *Notturno* that he was later to publish as an *Ouvertüre für Harmoniemusik* (Overture for Wind Band), Op. 24. There are other overtures that cannot be detached from longer works: that for the dramatic cantata *Die erste Walpurgisnacht* (The First Walpurgis Night), Op. 60, transitions into the opening number, while the overture to his great oratorio *Elias* (Elijah), Op. 70, is dramatically overtaken by the opening chorus. Two of the overtures here, to *Athalie* and *Ruy Blas*, though complete in themselves, fulfil the traditional function of introductory theatre music, while the neo-baroque overture to Mendelssohn's first full-length oratorio, *Paulus* (St Paul), follows a similar sacred precedent. However, in style, if not circumstance, his so-called 'Trumpet' Overture seems to adhere to a more recent genre of occasional overture, composed for some tribute or ceremony, exemplified by Beethoven's *Die Weihe des Hauses* (The Consecration of the House), Op. 124. And the remaining four concert overtures in this selection variously embody a more or less unprecedented fusion of symphonic procedure with literary, pictorial, or programmatic content that Mendelssohn simultaneously instigated and brought to perfection – paving the way for the later-nineteenth-century genre of 'symphonic poem'.

'Trumpet' Overture, Op. 101

The high opus number of the 'Trumpet' Overture is deceptive. Mendelssohn actually completed this earliest of his concert overtures in March 1826 – midway between his first two bursts of outright genius, the Octet and the Overture *Ein Sommernachtstraum* (A Midsummer Night's Dream). However, he revised the ending and added trombones ahead of his third London visit, in 1833, and the score was only published posthumously, in 1867. The nickname, 'Trumpet', seems to have originated with the Mendelssohn family, and the score was to remain his banker-father's favourite of all his works. It does indeed

begin with a trumpet figure on the notes C and E, which recurs at structural junctures – though elsewhere the trumpets are no more prominent than in many other Mendelssohn scores.

The work opens in C major exuberance, soon issuing in a vigorous display of contrapuntal ingenuity and then, by a transition of chattering woodwind, to a smoother second subject for strings. So far, so youthfully accomplished. Then something remarkable happens: the strings hush to a remote undulation, moving through an unexpected sequence of harmonic changes while the woodwind intone figures from the contrapuntal episode, revealing for the first time Mendelssohn's innovatory ability to evoke far perspectives in sound that will reverberate through the overtures *Ein Sommernachtstraum* and *Meeresstille und glückliche Fahrt* – while the ensuing development proceeds to whip up a storm worthy of *The Hebrides*. Nor is the recapitulation routine: everything is variously reworked and combined. Mendelssohn may never have cared to publish it, but the piece is loaded with promise.

Ein Sommernachtstraum, Op. 21

Various influences seem to have played into the conception of this peerless masterpiece: a dream sequence from Goethe's *Faust*, Part 1, and a hearing of Weber's recent *Oberon* Overture (1826) – the evocative opening of which Mendelssohn quoted from memory in a letter. But the main spur was evidently readings with his sister, Fanny, of the Schlegel translation of Shakespeare's intricately plotted *A Midsummer Night's Dream*. Fired with enthusiasm to evoke its contrasting character-groups and moods, the seventeen-year-old Mendelssohn set to work in the summer of 1826. Progress was not untroubled. When his compositional mentor at the time, Adolf Bernhard Marx, praised the opening of the first draft but found little to suggest the play in its continuation, the initially piqued Mendelssohn radically revamped the score, and the result was almost immediately performed with full orchestra in a private concert at the Mendelssohn mansion in Berlin. However, publication was withheld until 1833, when it appeared together with *Meeresstille und glückliche Fahrt* and *The Hebrides* – Mendelssohn having come to think of his variously evocative early overtures as a trilogy.

Between the magical four sublunary wind chords that frame the piece – a novel device in itself – the succession of sonorous images evoking the fairies, court, lovers, and rustics is

so vivid, so skilfully contrasted and developed within an immaculately balanced sonata structure that a detailed description would be redundant. The rustling and pattering fairy music Mendelssohn had already pioneered in the scherzo of his Octet, but the pointillist flecks of woodwind and the long receding horn blasts of the development are quite new. Novel also is his deployment of the ophicleide, a curious hybrid instrument patented only a few years previously (today the part is usually played on the tuba), not only to underpin the coarse braying of Bottom, but to add a dark undertone to the recapitulation of the fairy music. Though he would redeploy the piece and develop some of its ideas further in the incidental music he wrote for a lavish production of Shakespeare's play in 1843, even Mendelssohn seems to have decided that the Overture was so fully achieved as first performed that, for once, he felt little itch to substantially revise it.

Meeresstille und glückliche Fahrt, Op. 27
Initially drafted in 1828, *Meeresstille und glückliche Fahrt* was a response to *Meeres Stille* (Calm Sea) and *Glückliche Fahrt* (Prosperous Voyage), a pair of poems by Goethe, who had already hailed the twelve-year-old Mendelssohn as a prodigy surpassing Mozart. The texts, describing a ship helplessly becalmed in the open sea, then carried by rising winds towards land, had already been set for chorus and orchestra in 1822 by Beethoven, but Mendelssohn was persuaded that he could evoke the poems as vividly using orchestra alone – adding a third trumpet, piccolo, double-bassoon, and even a serpent to his usual orchestral line-up to enable him to do so. His initial score was tried through in private in the summer of 1828 but was apparently stolen in 1830, which obliged him to reconstruct the piece. It was first publicly performed in Berlin in December 1832, and Mendelssohn further revised it on the eve of its publication in 1834.

Though owing something to Beethoven's setting, the overture's opening evocation of oceanic calm remains one of the most striking sonorous images even in Mendelssohn's output: densely textured, immensely slow, and circulating without direction around the tonic chord of D major, with an almost unprecedented exploitation of the deepest resonances of the strings. A quickening *crescendo* for full orchestra depicts the rising of the breeze, and the voyage towards land unfolds as an exhilarating sonata allegro, with a chattering first subject and gentler second, both derived from the falling three-note scale

fragment sounded by the double-basses in the opening bar of the work – and later recalled by Elgar in the penultimate part of his 'Enigma' Variations. Mendelssohn, however, chooses to recapitulate his themes in reverse order, then goes beyond Goethe in celebrating the arrival in harbour with trumpet fanfares and cannonading timpani, a sudden, hushed, almost ecclesiastical final cadence – a kind of wordless 'Amen' – giving thanks for the safe homecoming.

The Hebrides, Op. 26

A week after arriving in Edinburgh on his Grand Tour in July 1829, where he conceived his 'Scottish' Symphony, the twenty-year-old Mendelssohn was steaming on choppy seas around the Western Isles. On 7 August, he wrote to his family from Tobermory on the isle of Mull that, to make them understand how extraordinarily the Hebrides had affected him, he was enclosing the musical idea that had come to him there: and, in piano score, with full dynamic and orchestral indications, he wrote out the first twenty-one bars of what would become the opening of his Overture *The Hebrides*, more popularly known as *Fingal's Cave* (though the cave itself he would only visit the following day). It is characteristic of Mendelssohn that most of the thematic material of the piece is already implicit in this opening fragment; equally characteristic that it would cost him almost three years of anxious revision to bring the Overture to its perfection. Yet, even his most poisonous detractor, Richard Wagner, conceded that it was a masterpiece, 'by a landscape-artist of the first order'. Its premiere, in London, in May 1832 – for which occasion it was re-titled *The Isles of Fingal* – was received with some puzzlement (and Mendelssohn immediately revised it *again*), but it has never been out of the repertoire since.

The very opening is innovatory, almost impressionistic: instead of introductory chords or a broad melody, Mendelssohn builds an atmospheric texture from an accumulation of wave-like repeating figures against long-held harmonies – figures that are differently combined and restlessly varied throughout the piece. This malleability extends to the second subject – a nobly arching cello theme evolved from two of the opening figures – which in the development is merely cited in a moment of calm, and on returning in the recapitulation is extended differently. Mindful of formal clarity, Mendelssohn marks the culmination of the exposition, development, and recapitulation-

coda respectively with more stormy episodes, yet each of these seems to arise quite naturally out of the context. And the third of them springs a final surprise in the last three bars, in which the music suddenly seems to vanish over the horizon. Composers of 'sea' music have been living off Mendelssohn's marine sound-imagery ever since.

Die schöne Melusine, Op. 32

Mendelssohn's fourth and last programmatic concert overture, *Die schöne Melusine* (The Fair Melusine) concerns the Mediaeval legend of Melusine (otherwise known as Undine or Ondine), newly popularised in the early nineteenth century by various romantic writers. Under a curse, Melusine marries Raimund of Poitou on condition he not see her on Saturdays when she is obliged to turn back into a fish-tailed water sprite. He does, of course, and loses her. In 1833, Mendelssohn saw an opera on the legend by an older contemporary, disliked the overture, and resolved to write a better one, which he completed in 1834, in time for the birthday of his sister, Fanny, and published in revised form in 1836.

The focus of the piece is less on the narrative than the character contrast of the protagonists. It opens with a suavely lilting F major melody evoking Melusine in her watery element over rising arpeggio figures that Wagner was pleased to appropriate for the opening of *Das Rheingold*. The extended Raimund exposition that follows is in a fierce F minor over battering rhythms, though with a more chromatically yearning episode at its centre. In the development, the Melusine texture is gradually infiltrated by the Raimund music before leading back into the recapitulation. Here the yearning theme precedes the final desperate Raimund climax before the Melusine music unwinds to a gentle close. Given the memorable character of the themes and the finely paced near-symmetrical sonata structure – simultaneously suggesting elements of rondo and alternating-variation forms and unified first to last by a swinging 6/8 metre – it is surprising that the 1834 premiere, in London, where Mendelssohn was so popular, was indifferently received. In the general revaluation of Mendelssohn of the last half-century, the work has secured its place in the repertoire.

Overture to 'Paulus', Op. 36

Conceived in 1832 and finished in 1836, though considerably revised for publication, *Paulus* (St Paul) was the first full-length attempt that Mendelssohn made to recast the

musical procedures and revive the devotional spirit of the passions and oratorios of Bach and Handel for a more romantic – some would say, sentimental – age. Narrating the martyrdom of Stephen and the conversion and subsequent evangelism of Paul in a two-hour sequence of chorales, recitatives, arias, and choruses, the oratorio was first performed by colossal forces in Düsseldorf in 1836, triumphantly received, and rapidly established itself as his greatest international success during his lifetime. It has not fared so well since, however, what with George Bernard Shaw's notorious denunciation of Mendelssohn for his 'despicable oratorio-mongering' and Charles Rosen's naughty accusation of the composer's 'invention of religious kitsch'.

Yet the Overture is a superb demonstration of Mendelssohn's mastery of neo-baroque counterpoint. It opens with a solemn, richly harmonised, and sonorously scored fantasia in A major, arising out of the first three phrases of the Lutheran chorale 'Wachet Auf!' (Sleepers, Awake!). Then, Mendelssohn launches into a more forward-moving A minor fugue, soon invaded by agitated semi-quavers – citations of the chorale riding the surge – of increasing urgency until the major key is regained and the piece ends in ceremonial jubilation with the third phrase of the chorale. Infrequently heard in orchestral concerts though it may be, it is no surprise that, in transcription, it has become a well-loved display piece for organists.

Overture to 'Ruy Blas', Op. 95

The more deeply Mendelssohn involved himself with a composition, the more prone he became to doubts and revisions. Yet he could certainly work at speed when he had to. Early in 1839, as he was happily bringing up his young family and presiding over the Gewandhaus concerts in Leipzig, he was approached to write an overture and a chorus for a production of Victor Hugo's recent tragedy *Ruy Blas*, which was being mounted in aid of the Leipzig Theatre's pension fund. Mendelssohn duly read the play, and loathed it, choosing merely to supply the chorus. But when the management came back to him more urgently, he polished off the overture after all, in a mere three days – revising it in 1844. But he never published it; the work only appeared in print in 1851.

In fact, his solution to an unwelcome obligation was more or less to ignore the play in the form and character of his music. Hugo's drama concerns Spanish court intrigues in the seventeenth century and culminates in a

murder and suicide, whereas Mendelssohn's overture concludes in celebration. Maybe Mendelssohn was thinking, rather, of the precedent of Beethoven's Overture to Goethe's heroic drama *Egmont*. True, the Overture to *Ruy Blas* opens with stern wind chords and pleading strings, issuing in a first subject of agitated tension, but these might serve as preface to almost any tragedy. The mood brightens in the sinuous second subject over a curious staccato rhythm, confirmed by an upbeat Weber-like third idea which, after a fiery development and a return of the stern chords in the recapitulation, generates the final triumph, so at variance with the horror of the play. Nonetheless, the Overture is a compact and compelling structure and has held a modest place in the repertoire to this day.

Overture to 'Athalie', Op. 74

Among the more unavoidable tasks that Mendelssohn faced during his increasingly overworked later years was the fulfilment of recurrent demands of King Friedrich Wilhelm IV of Prussia for elaborate incidental music to a succession of classical play productions at Potsdam, including the *Antigone* and *Oedipus at Colonus* of Sophocles, and *Athalie*, the final tragedy of Jean Racine, concerning the downfall of the pagan Biblical queen Athalia and the renewal of the Old Testament faith. Composed at various moments between 1842 and 1844, the score mainly comprises choral settings and, while enjoying some circulation after its first performance in December 1845, is little known today – though one number, the 'War March of the Priests', has escaped into the repertoire. Following a similar design to that of the *Paulus* Overture, the Overture to *Athalie* begins with a slow, rising, hymn-like idea in F major for winds, leading to a more flowing melody over harp arpeggios – one of Mendelssohn's rare deployments of the instrument. Fragments of these ideas attempt to gain a foothold in the fierce, embattled minor key *Allegro* that comprises the main part of the movement, before the melodies return complete in triumphant processional at the end. Though less distinctive, perhaps, than his inimitable best, the piece embodies the high level of invention and craft that Mendelssohn could still bring to the most dutiful tasks.

© 2019 Bayan Northcott

The **City of Birmingham Symphony Orchestra** is one of the UK's leading

symphony orchestras. Based at Birmingham's Symphony Hall, the Orchestra plays more than 120 concerts each year in Birmingham, around the UK, and overseas – as well as managing four choruses, a youth orchestra, a chamber music series, and a Learning and Participation programme that touches more than 70,000 lives every year. As the only professional symphony orchestra between Bournemouth and Manchester, it is immensely proud of its role in bringing great music to communities throughout the Midlands and the wider UK. Founded by Birmingham's civic leaders immediately after the First World War, the Orchestra gave its first symphonic concert in November 1920 – conducted by Sir Edward Elgar. But it really came into the international spotlight when in 1962 it gave the first performance of Britten's *War Requiem*, in the newly rebuilt Coventry Cathedral. Eighteen years later it made history again when it appointed the twenty-five-year-old Simon Rattle as its principal conductor. Between 1980 and 1998 Rattle and the Orchestra became world famous, both for the energy and optimism of their music-making, and the way in which they worked together to put Birmingham on the musical map – not least through the 1991 opening of their magnificent Symphony Hall. Under Rattle's successors Sakari Oramo and Andris Nelsons the Orchestra continued to build on that legacy, with extensive tours, recordings, and an international reputation for its adventurous approach and commitment to new music. It has appeared at all the major European venues and festivals, toured Japan, China, and the USA, and made a huge output of landmark recordings. Now, under the dynamic leadership of its Music Director, the young Lithuanian conductor Mirga Gražinytė-Tyla, the City of Birmingham Symphony Orchestra continues to do what it does best – playing great music with passion to the widest possible audience. www.cbso.co.uk

Chief Conductor of the Bergen Philharmonic Orchestra since October 2015, **Edward Gardner** has led the orchestra on multiple international tours, including performances in Berlin, Munich, and Amsterdam, and at the BBC Proms and Edinburgh International Festival. In demand as a guest conductor, during the season 2017 / 18 he made his debut with the New York Philharmonic, San Francisco Symphony, Finnish Radio Symphony Orchestra, and Nederlands Philharmonisch Orkest, and returned to the Gewandhausorchester Leipzig, Deutsches

Symphonie-Orchester Berlin, Danish National Symphony Orchestra, and Philharmonia Orchestra. During the season 2018 / 19 he will, among other things, return to conduct the Chicago Symphony Orchestra, Radio Filharmonisch Orkest, The Netherlands, Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, Orchestra del Teatro alla Scala di Milano, and London Philharmonic Orchestra, the last both in London and New York, and make his debut with the WDR Sinfonieorchester Köln, Wiener Symphoniker, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, and Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, as well as The Royal Opera, Covent Garden, in a new production of *Kát'a Kabanová*. He continues his longstanding collaboration with the City of Birmingham Symphony Orchestra, where he was Principal Guest Conductor from 2010 till 2016, and BBC Symphony Orchestra, which he has conducted at both the First and the Last Night of the BBC Proms.

Music Director of English National Opera for ten years (2006 – 15), Edward Gardner has an ongoing relationship with The Metropolitan Opera, New York, where he has conducted productions of *Carmen*, *Don Giovanni*, *Der Rosenkavalier*, and *Werther*. He has also conducted at Teatro alla Scala, Milan, Lyric Opera of Chicago, Glyndebourne Festival Opera, and Opéra national de Paris, while performing operas in concert, notably an acclaimed *Peter Grimes* at the Bergen and Edinburgh international festivals, continues to be a part of his work with the Bergen Philharmonic Orchestra. A passionate supporter of young talent, he founded the Hallé Youth Orchestra in 2002 and regularly conducts the National Youth Orchestra of Great Britain. He has a close relationship with the Juilliard School, and with the Royal Academy of Music which appointed him its inaugural Sir Charles Mackerras Conducting Chair in 2014. He is an exclusive Chandos recording artist whose award-winning discography includes recordings of music by Grieg, Bartók, Sibelius, Janáček, Elgar, Mendelssohn, Walton, Lutosławski, Britten, Berio, Schubert, and Schoenberg. Born in Gloucester in 1974, he was educated at Cambridge and the Royal Academy of Music. He went on to become Assistant Conductor of The Hallé and Music Director of Glyndebourne Touring Opera. Among many accolades, Edward Gardner was named Conductor of the Year by the Royal Philharmonic Society in 2008, won an Olivier Award for Outstanding Achievement in Opera in 2009, and received an OBE for Services to Music in the Queen's Birthday Honours in 2012.

© Benjamin Ealovega Photography

Edward Gardner

Mendelssohn in Birmingham, Teil 5

Einleitung
Bei den auf dieser CD versammelten Ouvertüren handelt es sich keineswegs um alle Beiträge von Felix Mendelssohn Bartholdy (1809 – 1847) zu dieser Gattung. Bereits vor der Vollendung seines siebzehnten Lebensjahres hatte er Ouvertüren zu mehreren Singspielen und ein *Notturno* komponiert, das er später als *Ouvertüre für Harmoniemusik* op. 24 veröffentlichte. Es gibt noch weitere Ouvertüren, die aber nicht von den sich anschließenden längeren Werken abgetrennt werden können – die Ouvertüre zu der dramatischen Kantate *Die erste Walpurgisnacht* op. 60 geht gleich in die erste Nummer über, während die Ouvertüre zu dem großartigen Oratorium *Elias* (*Elijah*) op. 70 in dramatischer Geste vom Eröffnungschor "überholt" wird. Zwei der hier vorgestellten Ouvertüren, zu *Athalia* und *Ruy Blas*, sind zwar in sich abgeschlossen, erfüllen aber die traditionelle Rolle von einleitenden Theatermusiken, während der neobarocken Ouvertüre zu Mendelssohns erstem ausgewachsenen Oratorium *Paulus* eine ähnliche Aufgabe auf geistlicher Ebene zukommt. Seine so genannte "Trompeten-Ouvertüre" hingegen scheint – wenn nicht stilistisch, so doch zumindest dem Anlass nach – der jüngeren Gattung der Gelegenheitsouvertüre anzugehören, die für einen feierlichen Anlass oder eine bestimmte Zeremonie komponiert wurde; ein bekanntes Beispiel hierfür ist Beethovens *Die Weihe des Hauses* op. 124. Die verbleibenden vier Konzertouvertüren in dieser Auswahl verkörpern je auf eigene Weise eine mehr oder weniger einzigartige Verschmelzung von sinfonischen Praktiken mit literarischen, bildlichen oder programmatischen Inhalten, die Mendelssohn sowohl erfand als auch perfektionierte – und damit den Weg ebnete für die im späteren neunzehnten Jahrhundert aufblühende Gattung der Sinfonischen Dichtung.

"Trompeten-Ouvertüre" op. 101
Die hohe Opus-Nummer der "Trompeten-Ouvertüre" ist irreführend. Tatsächlich vollendete Mendelssohn diese früheste seiner Konzertouvertüren im März 1826 – auf halbem Wege zwischen seinen ersten beiden

absoluten Geniestreichen, dem Oktett und der Ouvertüre *Ein Sommernachtstraum*. Vor seiner dritten London-Reise im Jahr 1833 überarbeitete er allerdings den Schluss des Werks und fügte Posaunen hinzu, und schließlich wurde die Komposition erst posthum 1867 veröffentlicht. Der Beiname "Trompete" scheint innerhalb der Familie entstanden zu sein, und das Werk war unter Felix' Kompositionen zeitlebens das Lieblingsstück seines Vaters, des Bankiers Abraham Mendelssohn. In der Tat beginnt das Werk mit einer Trompetenfigur auf den Tönen C und E, die an strukturell signifikanten Stellen immer wieder erklingen – während die Trompeten im übrigen nicht prominenter eingesetzt werden, als in vielen anderen Werken des Komponisten.

Das Stück beginnt überschwänglich in C-Dur und mündet schon bald in eine lebhafte Zurschaustellung kontrapunktischer Genialität, auf die nach einer von plappernden Holzbläsern ausgeführten Überleitung ein glatteres zweites Thema in den Streichern folgt. Bis dahin – vollendeter jugendlicher Elan. Dann passiert etwas Bemerkenswertes: Die Streicher reduzieren sich auf eine wie aus der Ferne erklingende Wellenbewegung und durchlaufen eine Reihe von unerwarteten harmonischen Wechseln, während die Holzbläser Motive aus der kontrapunktischen Episode anstimmen und damit zum ersten Mal Mendelssohns innovative Fähigkeit offenbaren, ferne Klangperspektiven zu evozieren, deren Nachhall noch in den Ouvertüren *Ein Sommernachtstraum* und *Meeresstille und glückliche Fahrt* zu spüren ist – während die anschließende Durchführung einen Sturm anfacht, der es mit der *Hebriden*-Ouvertüre aufnehmen könnte. Alles andere als Routine ist auch die Reprise, in der das Bisherige auf verschiedenste Weisen neu bearbeitet und kombiniert wird. Mendelssohn mag zwar nicht an einer Veröffentlichung gelegen haben, aber das Stück steckt voller Verheißungen.

Ein Sommernachtstraum op. 21

Bei der Konzeption dieses unvergleichlichen Meisterwerks scheinen verschiedene Einflüsse eine Rolle gespielt zu haben: eine Traumsequenz aus Goethes *Faust* (Teil I) und das Erlebnis einer Aufführung von Webers kurz zuvor komponierter *Oberon*-Ouvertüre (1826), deren bewegende Eröffnung Mendelssohn in einem seiner Briefe aus dem Gedächtnis zitierte. Doch der wesentlichste Impetus ging wohl von der gemeinsam mit seiner Schwester Fanny unternommenen

Lektüre der Schlegelschen Übersetzung von Shakespeares komplex gewirkter Komödie *A Midsummer Night's Dream* aus. Voller Enthusiasmus angesichts der Aufgabe, die kontrastierenden Figurengruppen und Stimmungen des Werks musikalisch umzusetzen, machte der Siebzehnjährige sich im Sommer 1826 an die Arbeit. Das Unterfangen hatte allerdings auch seine Tücken. Als sein damaliger künstlerischer Mentor Adolf Bernhard Marx die Eröffnung des ersten Entwurfs lobte, im weiteren Verlauf aber kaum eine Verbindung zu dem Schauspiel erkennen konnte, war Mendelssohn zunächst pikiert, arbeitete das Stück dann aber radikal um. Das Werk wurde fast unmittelbar nach seiner Fertigstellung mit vollem Orchester in einem Privatkonzert im Mendelssohnschen Anwesen in Berlin aufgeführt. Die Veröffentlichung erfolgte allerdings erst 1833 gemeinsam mit *Meeresstille und glückliche Fahrt* sowie den *Hebriden* – Mendelssohn verstand seine auf unterschiedliche Weise eindrucksvollen frühen Ouvertüren inzwischen als Trilogie.

Zwischen den magischen vier nachtdunklen Bläserakkorden, die das Werk umrahmen – in sich selbst bereits ein neuartiger Meisterzug –, ist die Abfolge von Klangbildern, die die Elfen, die Angehörigen des Hofes, die Liebenden und das Bauernvolk evozieren, innerhalb einer makellos ausbalancierten Sonatenform so gekonnt kontrastiert und entwickelt, dass eine detaillierte Beschreibung sich erübrigt. Die raschelnde und trappelnde Elfenmusik hatte Mendelssohn bereits im Scherzo seines Oktetts erstmals präsentiert, aber die pointilistischen Tupfen der Holzbläser und die langsam verklingenden Hörnerstöße in der Durchführung sind ausgesprochen innovativ. Neu ist auch die Verwendung der Ophikleide, eines seltsamen Hybridinstruments, das nur einige Jahre zuvor patentiert worden war (heute wird die Partie gewöhnlich von einer Tuba übernommen) und mit dem nicht nur das heisere Eselsgeschrei von Bottom verstärkt wird, sondern die Wiederholung der Elfenmusik eine dunklere Stimmung erfährt. Obwohl er das Werk für die Zwischenaktmusik, die er 1843 für eine opulente Inszenierung von Shakespeares Schauspiel schrieb, noch einmal umstrukturierte und einige seiner musikalischen Gedanken weiterentwickelte, scheint selbst Mendelssohn überzeugt gewesen zu sein, dass die Ouvertüre bei ihrer ersten Aufführung bereits so ausgereift war, dass er ausnahmsweise einmal wenig Grund sah, sie umfassend zu überarbeiten.

Meeresstille und glückliche Fahrt op. 27
Bei der zuerst 1828 konzipierten Ouvertüre *Meeresstille und glückliche Fahrt* handelt es sich um Mendelssohns künstlerische Reaktion auf *Meeres Stille* und *Glückliche Fahrt*, ein Gedichtpaar aus der Feder Goethes, der bereits den zwölfjährigen Mendelssohn als selbst Mozart übertreffendes Wunderkind gepriesen hatte. Die Texte, die ein auf offenem Meer in eine Flaute geratenes und manövrierunfähiges Schiff beschreiben, das sodann vom aufkommenden Wind dem Land entgegengetrieben wird, war 1822 bereits von Beethoven für Chor und Orchester vertont worden, doch Mendelssohn war überzeugt, dass er die Stimmung der Gedichte ebenso lebhaft allein mit Orchester heraufbeschwören könne. Um dies zu bewerkstelligen, ergänzte er seine übliche Orchestrierung durch eine dritte Trompete, Pikkoloflöte, Kontrafagott und sogar einen Serpenten. Seine erste Fassung wurde im Sommer 1828 in privatem Kreis ausprobiert; 1830 wurde sie aber anscheinend gestohlen und er sah sich gezwungen, das Stück zu rekonstruieren. Im Dezember 1832 wurde es in Berlin zum ersten Mal öffentlich aufgeführt und Mendelssohn überarbeitete es ein weiteres Mal kurz vor der Drucklegung im Jahr 1834.

Obwohl sie in manchem Beethovens Vertonung verpflichtet ist, gehört die zu Beginn der Ouvertüre erklingende Beschwörung des bewegungslosen Ozeans zu den erstaunlichsten Klangbildern selbst in Mendelssohns Schaffen – dicht gewirkt und unendlich langsam kreist die Musik richtungslos um den Tonika-Akkord D-Dur, während sie auf nie dagewesene Weise die tiefsten Resonanzen der Streicher auslotet. Ein beflügelndes Crescendo für volles Orchester illustriert das Anschwellen der Brise, und die Fahrt auf das Festland zu entfaltet sich als ein erregendes Sonaten-Allegro mit einem plappernden ersten und einem sanfteren zweiten Thema, die beide von dem aus drei absteigenden Tönen bestehenden Skalenfragment abgeleitet sind, das im Eröffnungstakt des Werks von den Kontrabässen gespielt wurde – und das Edward Elgar später im vorletzten Teil seiner "Enigma"-Variationen aufgreifen sollte. Mendelssohn zog es allerdings vor, seine Themen in der Reprise in umgekehrter Reihenfolge zu wiederholen, und dann geht er über Goethe hinaus und feiert die Ankunft im Hafen mit triumphalen Fanfaren und Kanonaden in den Pauken, bevor eine plötzlich gedämpfte, fast sakrale abschließende Kadenz – eine Art wortloses

"Amen" – Dank sagt für die sichere Heimkehr.

Die Hebriden op. 26

Eine Woche nach seiner Ankunft in Edinburgh im Juli 1829, wo er seine "Schottische" Sinfonie entwarf, unternahm der zwanzigjährige Mendelssohn eine raue Seefahrt zu den Hebriden. Am 7. August schrieb er aus Tobermory auf der Insel Mull an seine Familie: um ihnen verständlich zu machen, wie außerordentlich diese Inselgruppe ihn berührt habe, lege er seinem Brief den musikalischen Einfall bei, der ihm dort gekommen sei; in einem Klavierauszug hielt er sodann mit vollen dynamischen und Orchesteranweisungen die ersten einundzwanzig Takte dessen fest, was die Eröffnung seiner Ouvertüre *Die Hebriden* werden sollte (auch bekannt unter dem Namen *Die Fingalshöhle*, wobei er die Höhle selbst erst am folgenden Tag besuchte). Es ist für Mendelssohn charakteristisch, dass der größte Teil des thematischen Materials seiner Komposition bereits in diesem Fragment enthalten ist; ähnlich typisch ist allerdings auch, dass es ihn fast drei Jahre sorgfältiger Überarbeitung kostete, die Ouvertüre zu einem perfekten Abschluss zu bringen. Selbst Mendelssohns giftigster Kritiker Richard Wagner gab laut seines in London lebenden Gefolgsmannes Edward Dannreuther zu, dass dies das Meisterwerk "eines Landschaftskünstlers ersten Ranges" sei. Die Premiere im Mai 1832 in London – zu diesem Anlass wurde das Stück umbenannt in *The Isles of Fingal* – stieß auf einige Verwirrung (und Mendelssohn reagierte sofort mit einer weiteren Überarbeitung), doch das Werk hat seither seinen festen Platz im Repertoire behauptet.

Bereits die ersten Takte der Komposition sind neuartig, ja fast impressionistisch: Anstelle von einleitenden Akkorden oder einer ausladenden Melodie errichtet Mendelssohn ein atmosphärisches Klanggewebe mittels einer Anhäufung von wellenartigen Repetitionsfiguren über ausgedehnten Harmonien – Figuren, die über das gesamte Stück hinweg immer wieder unterschiedlich kombiniert und rastlos variiert werden. Diese Formbarkeit erstreckt sich auch auf das zweite Thema – ein aus zwei der anfänglich vorgestellten Figuren entwickeltes nobel ausgreifendes Thema in den Celli –, das in der Durchführung nur ein einziges Mal in einem ruhigen Moment zitiert wird und bei seiner Wiederkehr in der Reprise stark abweichend fortfährt. Um formale Klarheit bemüht, betont Mendelssohn die

Höhepunkte von Exposition, Durchführung und Reprise samt Coda mittels eher stürmischer Episoden, von denen eine jede sich ausgesprochen natürlich aus dem Kontext zu ergeben scheint. Und die letzte dieser Episoden hält in den abschließenden drei Takten noch eine Überraschung für uns bereit – es scheint, als verschwinde die Musik plötzlich hinter dem Horizont. Komponisten von "Meeresmusik" bedienen sich bis heute bei Mendelssohns maritimen Klangbildern.

Die schöne Melusine op. 32
Mendelssohns vierte und letzte programmatische Konzertouvertüre, *Die schöne Melusine*, behandelt die mittelalterliche Legende der Melusine (auch bekannt als Undine oder Ondine), die im frühen neunzehnten Jahrhundert von verschiedenen romantischen Dichtern aufgegriffen und popularisiert worden war. Die unter einem Fluch stehende Melusine heiratet Raimund von Poitou unter der Bedingung, dass er sie an Samstagen nicht sehen dürfe, denn dann ist sie gezwungen, sich in eine Wassernixe zurück zu verwandeln. Er bricht natürlich sein Versprechen und verliert sie. 1833 sah Mendelssohn eine Oper, die ein älterer Zeitgenosse über diesen Stoff verfasst hatte, und da ihm die Ouvertüre nicht gefiel, beschloss er, eine bessere zu schreiben, die er 1834 rechtzeitig zum Geburtstag seiner Schwester Fanny vollendete und deren revidierte Fassung er 1836 veröffentlichte.

Der Schwerpunkt des Werks liegt weniger auf der Handlung als auf den gegensätzlichen Charakteren der beiden Protagonisten. Das Stück beginnt mit einer sanft beschwingten Melodie in F-Dur, die Melusine in ihrem wässrigen Element beschwört; die hier erklingenden aufsteigenden Arpeggio-Figuren übernahm Wagner bereitwillig für den Beginn seines *Rheingold*-Vorspiels. Die sich anschließende ausgedehnte Raimund-Exposition entwickelt sich in ungestümem f-Moll über peitschenden Rhythmen, allerdings mit einer chromatisch-sehnsuchtsvollen Episode in der Mitte. In der Durchführung wird das Melusine zugeordnete musikalische Material schrittweise von der Musik Raimunds durchdrungen, bevor die Reprise anhebt. Hier erscheint zuerst das sehnsuchtsvolle Thema und sodann ein letzter verzweifelter Ausbruch Raimunds, bevor die Musik der Melusine einen sanften Schluss einleitet. In Anbetracht der einprägsamen Themen und der fein austarierten, nahezu symmetrischen Sonatenstruktur – die gleichermaßen

Elemente der Rondoform und die Struktur alternierender Variationen suggeriert und zudem von Anfang bis Ende durch einen beschwingten 6 / 8-Takt zusammengehalten wird – überrascht es, dass die Premiere 1834 in London eher gleichmütig aufgenommen wurde, obwohl Mendelssohn sich in der Stadt doch großer Popularität erfreute. Seit der generellen Neubewertung des Komponisten in den vergangenen fünf Jahrzehnten hat das Werk aber seinen Platz im Repertoire gefunden.

Ouvertüre zu "Paulus" op. 36

Das 1832 konzipierte, 1836 vollendete und anschließend umfassend überarbeitete Oratorium *Paulus* war der erste abendfüllende Versuch Mendelssohns, die musikalische Vorgehensweise und die Frömmigkeit der Passionen und Oratorien von Bach und Händel an ein romantischeres – einige würden sagen, ein sentimentaleres – Zeitalter anzupassen. Das Oratorium erzählt in einer zweistündigen Abfolge von Chorälen, Rezitativen, Arien und Chören das Martyrium des Heiligen Stephanus sowie die Bekehrung und die anschließende Missionarstätigkeit des Paulus; die Uraufführung mit kolossalem Orchester- und Choraufgebot 1836 in Düsseldorf war ein enormer Triumph und das Werk etablierte sich rasch als Mendelssohns größter internationaler Erfolg zu seinen Lebzeiten. Seither war ihm jedoch weniger Anerkennung beschieden, nicht zuletzt aufgrund von George Bernard Shaws berüchtigter Verurteilung von Mendelssohns "verachtenswerter Oratorienkrämerei" und der bösen Attacke von Charles Rosen, der dem Komponisten die "Erfindung von religiösem Kitsch" vorwarf.

Tatsächlich handelt es sich bei der Ouvertüre jedoch um eine meisterhafte Demonstration von Mendelssohns Beherrschung des neo-barocken Kontrapunkts. Sie beginnt mit einer feierlichen, reich harmonisierten und volltönend besetzten Fantasie in A-Dur, die sich aus den drei ersten Zeilen des lutherischen Chorals "Wachet auf!" entwickelt. Anschließend hebt Mendelssohn zu einer eher vorwärtsdrängenden Fuge in a-Moll an, in die sich schon bald von wachsender Erregtheit geprägte Achtelnoten mischen – Zitate des im Hintergrund anschwellenden Chorals –, bis die Dur-Tonart zurückkehrt und das Stück mit der dritten Zeile des Chorals in festlichem Frohlocken endet. Das Werk kommt heute zwar in seiner Orchesterfassung nur selten zur Aufführung,

es ist aber kaum eine Überraschung, dass es in transkribierter Form ein beliebtes Schaustück für Organisten geworden ist.

Ouvertüre zu "Ruy Blas" op. 95
Je gründlicher Mendelssohn sich mit einer Komposition befasste, desto mehr neigte er zu Zweifeln und Revisionen. Doch wenn es sein musste, konnte er auch sehr zügig arbeiten. Anfang des Jahres 1839, als der glückliche junge Familienvater die Leipziger Gewandhauskonzerte leitete, bat man ihn, eine Ouvertüre und einen Chor für eine Produktion von Victor Hugos kurz zuvor entstandener Tragödie *Ruy Blas* zu schreiben, die zur Unterstützung des Leipziger Theaterpensionsfonds aufgeführt werden sollte. Mendelssohn las also das Schauspiel, und da es ihm gar nicht lag, beschloss er, lediglich den Chor zu liefern. Als ihn dann aber die Theaterverwaltung bedrängte, produzierte er auch die Ouvertüre, die er in nur drei Tagen fertigstellte und 1844 überarbeitete. Allerdings bemühte er sich nie um eine Drucklegung des Stücks; es wurde erst 1851 veröffentlicht.

In diesem Fall bestand die Lösung der Mendelssohn offensichtlich missfallenden Aufgabe darin, bei der Wahl der Form und des Charakters seiner Musik das Schauspiel mehr oder weniger zu ignorieren. Hugos Drama spielt im siebzehnten Jahrhundert und handelt von Intrigen am spanischen Hof, die in Mord und Selbstmord kulminieren; Mendelssohns Musik hingegen endet mit einer Festlichkeit. Vielleicht nahm er sich ein Beispiel an Beethovens Ouvertüre zu Goethes heroischem Drama *Egmont*. Zugegeben, die Ouvertüre zu *Ruy Blas* beginnt mit strengen Bläserakkorden und flehenden Streicherklängen, die in ein erstes Thema voller erregter Spannung münden, aber so könnte man nahezu jede beliebige Tragödie einleiten. Die Stimmung hellt sich sodann in dem geschmeidigen zweiten Thema über einem eigenwilligen staccato-Rhythmus auf und wird des weiteren bestätigt durch ein optimistisches, an Weber erinnerndes drittes Thema, das nach einer aufwühlenden Durchführung und einer Wiederholung der strengen Akkorde in der Reprise zu dem erwähnten triumphalen Abschluss führt, der einen solch krassen Widerspruch zu den Schrecken des Schauspiels darstellt. Trotzdem ist die Ouvertüre von einer kompakten und überzeugenden Struktur, deretwegen sie bis heute einen bescheidenen Platz im Repertoire behaupten konnte.

Ouvertüre zu "Athalia" op. 74
Zu den eher unvermeidlichen Aufgaben,

mit denen Mendelssohn sich in seinen zunehmend überarbeiteten späteren Lebensjahren konfrontiert sah, zählte die Erfüllung regelmäßiger Aufträge von König Friedrich Wilhelm IV. für aufwendige Zwischenaktmusiken zu einer Serie von Inszenierungen klassischer Schauspiele in Potsdam, darunter die *Antigone* und *Oedipus auf Kolonus* von Sophokles. Zu dieser Gruppe gehört auch *Athalia*, die letzte Tragödie von Jean Racine, die den in der Bibel geschilderten Untergang der heidnischen Königin Athalia und die Erneuerung des mosaischen Glaubens behandelt. Das in mehreren Stadien zwischen 1842 und 1844 komponierte Werk besteht vor allem aus Chorsätzen, und während es nach der Uraufführung im Dezember 1845 eine gewisse Verbreitung erfuhr, ist es heute kaum mehr bekannt – nur eine Nummer, der "Kriegsmarsch der Priester", hat seinen Weg ins Repertoire gefunden. Die Komposition folgt einem ähnlichen Plan wie die *Paulus*-Ouvertüre; sie beginnt mit einem langsam aufsteigenden hymnenhaften Gedanken in F-Dur für Bläser, der zu einer sich über Arpeggien in der Harfe erhebenden, fließenderen Melodie führt – eine der seltenen Passagen, in denen Mendelssohn dieses Instrument verwendet. Bruchstücke dieser Gedanken versuchen sich sodann in dem kämpferisch-wilden *Allegro* in Moll zu behaupten, das den Hauptteil des Satzes ausmacht, bevor die Melodien am Ende in einer Art triumphalen Prozession noch einmal erklingen. Obwohl das Stück weniger markant ist als Mendelssohns unvergleichliche Meisterwerke, weist es doch das hohe Maß an Erfindungsgabe und handwerklichem Geschick auf, das der Komponist selbst für Pflichtarbeiten noch aufbrachte.

© 2019 Bayan Northcott
Übersetzung: Stephanie Wollny

Das **City of Birmingham Symphony Orchestra** ist einer der führenden sinfonischen Klangkörper Großbritanniens. Das in der Symphony Hall der Stadt ansässige Orchester gibt jedes Jahr mehr als 120 Konzerte im In- und Ausland, organisiert vier Chöre, ein Jugendorchester, eine Kammermusikreihe und ein Musikvermittlungsprogramm, das jährlich mehr als 70.000 Menschen berührt. Als einziges professionelles Sinfonieorchester im Raum zwischen Bournemouth und Manchester ist es sehr stolz auf seine Aufgabe, mit Schwerpunkt auf Mittelengland,

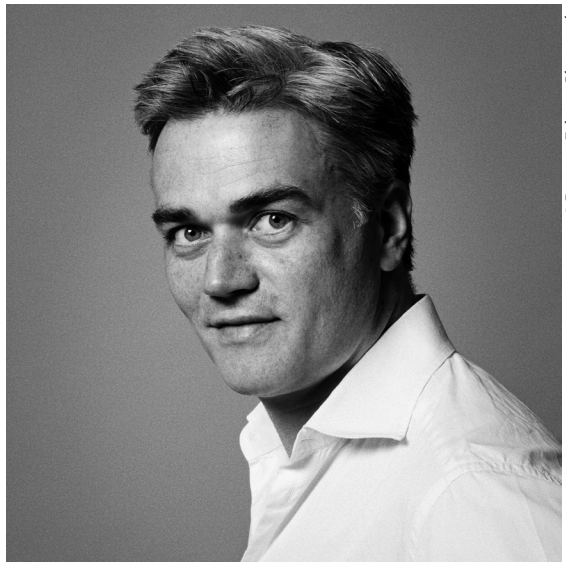
aber auch landesweit, der Bevölkerung hochwertige Musik nahe zu bringen. Das Orchester wurde kurz nach dem Ersten Weltkrieg von den Stadtvätern Birminghams gegründet und gab im November 1920 sein erstes Sinfoniekonzert – es dirigierte Sir Edward Elgar. International sorgte es dann mit Nachdruck für Anerkennung, als es 1962 in der neu errichteten Kathedrale von Coventry die Uraufführung von Brittens *War Requiem* gab. Achtzehn Jahre später machte es mit der Ernennung des fünfundzwanzig-jährigen Simon Rattle zum Chefdirigenten erneut Geschichte. Zwischen 1980 und 1998 wurden Rattle und das Orchester weltberühmt, nicht nur durch die Energie und den Optimismus ihrer Musikinterpretation, sondern auch durch ihre gemeinsamen Bestrebungen, Birmingham musikalisch Rang und Namen zu geben – nicht zuletzt nach Eröffnung der großartigen Symphony Hall im Jahr 1991. Unter Rattles Nachfolgern Sakari Oramo und Andris Nelsons baute das Orchester mit ausgedehnten Gastspielreisen und umfangreichen Schallplattenaufnahmen auf dieser Tradition auf und festigte sein internationales Renommee mit seinem experimentierfreudigen Ansatz und seinem Engagement für neue Musik. Das City of Birmingham Symphony Orchestra ist in allen namhaften europäischen Konzertsälen und Festivals aufgetreten, hat Japan, China und die USA bereist und eine überwältigende Anzahl beispielhafter Tonaufnahmen vorgelegt. Unter der dynamischen Leitung seiner jungen litauischen Chefdirigentin Mirga Gražinytė-Tyla widmet sich das City of Birmingham Symphony Orchestra weiterhin seinem unbestreitbaren Bestimmungszweck – großartige Musik mit Leidenschaft für ein möglichst breites Publikum zu spielen. www.cbso.co.uk

Edward Gardner, seit Oktober 2015 Chefdirigent des Bergen Filharmoniske Orkester, hat das Ensemble auf mehreren internationalen Tourneen geleitet, mit Aufführungen in Berlin, München und Amsterdam sowie bei den BBC-Proms und beim Edinburgh International Festival. Als Gastdirigent gefragt, hat er in der Saison 2017 / 18 sein Debüt mit dem New York Philharmonic, dem San Francisco Symphony, dem Finnischen Radio-Sinfonieorchester und dem Nederlands Philharmonisch Orkest gegeben, um außerdem zum Gewandhausorchester Leipzig, dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, dem DR SymfoniOrkestret Kopenhagen

und dem Londoner Philharmonia Orchestra zurückzukehren. In der Saison 2018 / 19 wird er unter anderem erneut mit dem Chicago Symphony Orchestra, dem Radio Filharmonisch Orkest in den Niederlanden, dem Kungliga Filharmoniska Orkestern Stockholm, dem Orchestra del Teatro alla Scala di Milano und dem London Philharmonic Orchestra auftreten, mit dem letzteren sowohl in London als auch in New York, um daneben mit dem WDR Sinfonieorchester Köln, den Wiener Symphonikern, dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin und dem Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI zu debütieren, außerdem an der Royal Opera Covent Garden in einer Neuinszenierung von *Katja Kabanowa*. Er setzt seine langjährige Zusammenarbeit mit dem City of Birmingham Symphony Orchestra fort, wo er von 2010 bis 2016 Erster Gastdirigent war, und mit dem BBC Symphony Orchestra, das er sowohl am ersten als auch am abschließenden Abend der BBC-Proms dirigiert hat.

Edward Gardner war zehn Jahre lang (von 2006 bis 2015) Musikdirektor der English National Opera und hat eine fortlaufende Beziehung zur Metropolitan Opera New York, wo er Inszenierungen von *Carmen*, *Don Giovanni*, *Rosenkavalier* und *Werther* geleitet hat. Daneben ist er am Teatro alla Scala in Mailand, an der Lyric Opera of Chicago, an der Glyndebourne Festival Opera und der Opéra national de Paris tätig gewesen, während er auch Opern im Konzertsaal gibt, insbesondere eine viel bewunderte Darbietung von *Peter Grimes* bei den internationalen Festspielen von Bergen und Edinburgh, und das ist weiterhin Bestandteil seiner Arbeit mit dem Bergen Filharmoniske Orkester. Als leidenschaftlicher Unterstützer junger Talente gründete er 2002 in Manchester das Hallé Youth Orchestra und dirigiert regelmäßig das National Youth Orchestra of Great Britain. Er unterhält enge Beziehungen zur Juilliard School in New York und der Londoner Royal Academy of Music, die ihn 2014 als ersten Sir Charles Mackerras Conducting Chair einsetzte. Er steht für Einspielungen auf Tonträger exklusiv bei Chandos unter Vertrag, und seine preisgekrönte Diskographie umfasst Aufnahmen mit Musik von Grieg, Bartók, Sibelius, Janáček, Elgar, Mendelssohn, Walton, Lutosławski, Britten, Berio, Schubert und Schönberg. Im Jahre 1974 im englischen Gloucester geboren, wurde er an der Universität Cambridge und an der Royal Academy of Music ausgebildet.

In der Folge wurde er Assistenzdirigent am Hallé Orchestra und Musikdirektor der Glyndebourne Touring Opera. Seine zahlreichen Auszeichnungen umfassen die Ernennung zum Dirigenten des Jahres 2008 durch die Royal Philharmonic Society, der Olivier Award für herausragende Leistungen im Bereich der Oper 2009 und die Verleihung des Verdienstordens OBE (Officer of the Order of the British Empire) für besondere Verdienste um die Musik 2012 in den Birthday Honours von Königin Elisabeth II.



© Benjamin Ealovega Photography

Edward Gardner

City of Birmingham Symphony Orchestra, with its former Principal Guest Conductor, Edward Gardner

Neil Pugh

Mendelssohn à Birmingham, volume 5

Introduction
Les ouvertures réunies dans cet enregistrement ne constituent absolument pas la totalité de la contribution de Felix Mendelssohn (1809 – 1847) à ce genre. À l'âge de dix-sept ans, il avait déjà composé des ouvertures pour plusieurs *Singspiele* et un *Notturno* qui fut ensuite publié sous le titre d'*Ouvertüre für Harmoniemusik* (Ouverture pour instruments à vent), op. 24. D'autres ouvertures sont indissociables d'œuvres plus longues: celle de la cantate dramatique *Die erste Walpurgisnacht* (La Première Nuit de Walpurgis), op. 60, certaines transitions vers le premier numéro, alors que l'ouverture de son grand oratorio *Elias* (Élie), op. 70, mène de façon spectaculaire au chœur initial. Deux des ouvertures figurant dans ce CD, pour *Athalie* et *Ruy Blas*, complètes en elles-mêmes, remplissent la fonction traditionnelle d'introduction comme musique de théâtre, alors que l'ouverture néobaroque du premier grand oratorio de Mendelssohn, *Paulus* (Saint Paul), suit un précédent sacré analogue. Toutefois, en matière de style, sinon de circonstance, celle que l'on a surnommée "Trompeten-Ouvertüre" semble relever d'un genre plus récent d'ouverture de circonstance, composée pour un hommage ou une cérémonie, illustrée par *Die Weihe des Hauses* (La Consécration de la maison), op. 124, de Beethoven. Et les quatre autres ouvertures de concert de cette sélection traduisent une fusion parfois sans précédent avec un contenu littéraire, pictural ou programmatique dont Mendelssohn fut l'instigateur et qu'il porta à sa perfection – ouvrant la voie au genre du "poème symphonique" de milieu du dix-neuvième siècle.

"Trompeten-Ouvertüre", op. 101
Le numéro d'opus élevé de la "Trompeten-Ouvertüre" est trompeur. En réalité, Mendelssohn acheva cette première ouverture de concert en mars 1826 – à mi-chemin entre ses deux premiers éclats de pur génie, l'Octuor et l'ouverture *Ein Sommernachtstraum* (Le Songe d'une nuit d'été). Néanmoins, il en révisa la fin et ajouta des trombones avant son troisième séjour à Londres, en 1833, et la partition ne fut publiée qu'à titre posthume, en 1867. Le surnom "trompette", semble

émaner de la famille de Mendelssohn, et la partition allait rester celle que son père banquier préférait de toutes ses œuvres. Elle commence en fait par une figure de trompettes sur les notes ut et mi, qui revient à des points de jonction structurels – mais ailleurs les trompettes ne sont pas plus importantes que dans beaucoup d'autres œuvres de Mendelssohn.

L'œuvre débute dans l'exubérance d'ut majeur, délivrant bientôt un étalage énergique d'ingéniosité contrapuntique; ensuite, par une transition de bois jacassants, elle passe à un second sujet plus doux aux cordes. Jusqu'ici, rien de plus qu'un talent précoce. Puis une chose remarquable se produit: les cordes se taisent au profit d'une ondulation lointaine, traversant une succession inattendue de changements harmoniques tandis que les bois déclament des figures de l'épisode contrapuntique, révélant pour la première fois l'aptitude novatrice de Mendelssohn à évoquer des perspectives sonores éloignées que l'on retrouvera dans les ouvertures *Ein Sommernachtstraum* (Le Songe d'une nuit d'été) et *Meeresstille und glückliche Fahrt* (Mer calme et heureux voyage) – tandis que le développement suivant entreprend de provoquer une tempête digne des *Hébrides*. Et la réexposition n'est pas non plus routinière: tout est retravaillé et combiné de différentes manières. Mendelssohn ne s'est peut-être jamais préoccupé de sa publication, mais ce morceau est chargé de promesse.

Ein Sommernachtstraum, op. 21

Diverses influences semblent avoir joué un rôle dans la conception de ce chef-d'œuvre sans pareil: une séquence de rêve du premier *Faust* de Goethe et la découverte de la récente ouverture d'*Oberon* (1826) de Weber – dont Mendelssohn cita de mémoire le début évocateur dans une lettre. Mais il est évident que la lecture du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare avec son intrigue complexe, dans la traduction de Schlegel, à laquelle il s'adonna avec sa sœur Fanny, joua un rôle incitateur majeur. Dans son ardeur à évoquer ses groupes de personnages et ses atmosphères contrastés, Mendelssohn, alors âgé de dix-sept ans, se mit au travail durant l'été 1826. La suite ne fut pas vraiment seraine. Lorsque son mentor de l'époque en matière de composition, Adolf Bernhard Marx, le félicita pour le début de la première ébauche sans trouver grand-chose dans le reste qui évoque la pièce de théâtre, Mendelssohn, tout d'abord vexé, remania profondément la partition, et le résultat fut presque immédiatement joué avec grand orchestre lors d'un concert privé dans la

demeure familiale à Berlin. Néanmoins, la publication fut différée jusqu'en 1833, où elle parut avec *Meeresstille und glückliche Fahrt* et *Les Hébrides* – Mendelssohn en étant venu à considérer ses premières ouvertures aux évocations diverses comme une trilogie.

Entre les quatre accords magiques sublunaires des vents qui construisent la pièce – un nouveau procédé en soi –, la succession d'images sonores évoquant les fées, la cour, les amoureux et les paysans est si vivante, si habilement contrastée et développée au sein d'une structure de forme sonate parfaitement équilibrée qu'une description détaillée serait superflue. Mendelssohn avait déjà mis au point la musique bruissante et crépitante des fées dans le scherzo de son octuor, mais les petites taches pointillistes des bois et les longues sonneries de cors qui s'estompent dans le développement sont tout à fait nouvelles. Également nouveau, son déploiement de l'ophicléide, un curieux instrument hybride breveté quelques années plus tôt (aujourd'hui, cette partie est généralement jouée au tuba), non seulement pour étayer le braiment grossier de Bottom, mais pour ajouter un côté sombre à la réexposition de la musique des fées. Même s'il allait redéployer cette pièce et développer davantage certaines de ses idées dans la musique de scène qu'il écrivit pour une production somptueuse de la pièce de Shakespeare en 1843, Mendelssohn semble avoir décidé que cette ouverture était tellement réussie telle qu'elle avait été créée que, pour une fois, il n'eut pas tellement envie de la réviser en profondeur.

Meeresstille und glückliche Fahrt, op. 27

Esquissée initialement en 1828, *Meeresstille und glückliche Fahrt* fut une réponse à *Meeres Stille* (Mer Calme) et à *Glückliche Fahrt* (Heureux Voyage), deux poèmes de Goethe qui avait déjà chanté les louanges du jeune Mendelssohn, un garçon de douze ans à l'époque, qu'il considérait comme un prodige surpassant Mozart. Les textes, décrivant un navire désespérément encalminé en pleine mer, puis porté vers la terre ferme par des vents qui se lèvent, avaient déjà été mis en musique pour chœur et orchestre par Beethoven en 1822, mais Mendelssohn était convaincu de pouvoir évoquer ces poèmes de façon aussi vivante en utilisant l'orchestre seul – ajoutant pour ce faire une troisième trompette, un piccolo, un contrebasson et même un serpent à son effectif habituel. Sa partition initiale fut testée en privé au cours de l'été 1828, mais fut apparemment volée en 1830, ce qui l'obligea à la reconstituer. Elle fut

jouée pour la première fois en public à Berlin en décembre 1832, et Mendelssohn la révisa encore à la veille de sa publication en 1834.

Bien qu'elle doive quelque chose à la musique de Beethoven, l'évocation initiale du calme océanique reste dans cette ouverture l'une des images sonores les plus frappantes, même dans l'œuvre de Mendelssohn: une texture dense, une très grande lenteur, circulant sans direction précise autour de la tonique de ré majeur, avec une exploitation presque sans précédent des résonances les plus profondes des cordes. Un *crescendo* qui s'amplifie pour tout l'orchestre dépeint la brise qui se lève et le voyage vers la terre se déroule comme un allegro de sonate exaltant, avec un premier sujet jacassant et un second sujet plus doux, tous deux dérivés du fragment de gamme descendante de trois notes joué par les contrebasses à la première mesure de l'œuvre – puis rappelé par Elgar dans l'avant-dernière partie de ses Variations "Enigma". Mendelssohn choisit toutefois de réexposer ses thèmes en ordre inverse, puis va plus loin que Goethe en célébrant l'arrivée au port avec des fanfares de trompettes et des canonnades de timbales, une cadence finale soudaine, étouffée, presque ecclésiastique – une sorte d'"Amen" sans paroles – rendant grâces pour le retour sain et sauf au foyer.

Les Hébrides, op. 26

Une semaine après son arrivée à Édimbourg en juillet 1829, où il conçut sa Symphonie "Écossaise", Mendelssohn, alors âgé de vingt ans, filait sur les mers agitées autour des Hébrides occidentales. Le 7 août, il écrivit à sa famille depuis Tobermory sur l'île de Mull que, pour leur faire comprendre à quel point les Hébrides l'avaient touché, il joignait l'idée musicale qui lui était venue en ce lieu: et, dans la partition pour piano, avec toutes les indications dynamiques et orchestrales, il écrivit entièrement les vingt-et-une premières mesures de ce qui allait devenir le début de son ouverture *Les Hébrides*, plus connue généralement sous le titre de *Grotte de Fingal* (bien qu'il n'ait visité cette grotte que le lendemain). Le fait que la majeure partie du matériau thématique du morceau soit déjà implicite dans ce fragment initial est caractéristique de Mendelssohn; et, tout aussi typique de sa part, il lui fallut presque trois ans de révision soutenue pour mener cette ouverture à sa perfection. Même le plus malveillant détracteur de Mendelssohn, Richard Wagner, concéda que c'était un chef-d'œuvre "d'un artiste paysagiste de premier plan". Sa création, à Londres en mai 1832 – pour l'occasion, elle fut réintitulée *Les Îles de Fingal* –, fut accueillie avec

perplexité (et Mendelssohn la révisa immédiatement *à nouveau*), mais elle n'est jamais sortie du répertoire depuis lors.

Le tout début est novateur, presque impressionniste: au lieu d'accords d'introduction ou d'une large mélodie, Mendelssohn construit une texture d'ambiance à partir d'une accumulation de figures répétées ondoyantes sur des harmonies longuement tenues – figures qui se combinent de différentes manières et varient avec agitation d'un bout à l'autre de l'œuvre. Cette malléabilité s'étend au second sujet – un thème de violoncelle majestueusement arqué, élaboré à partir de deux des figures initiales – qui est simplement cité dans le développement au sein d'une séquence calme et qui, à son retour à la réexposition, se prolonge très différemment. Soucieux de clarté formelle, Mendelssohn marque les sommets respectifs de l'exposition, du développement et de la réexposition-coda avec des épisodes plus houleux, mais chacun d'entre eux semble surgir très naturellement du contexte. Et dans le troisième cas, c'est la surprise finale avec les trois dernières mesures, dans lesquelles la musique semble soudain se volatiliser. Les compositeurs de musique inspirée par la "mer" vivent depuis lors de l'imagerie sonore marine de Mendelssohn.

Die schöne Melusine, op. 32

La quatrième et dernière ouverture de concert à programme de Mendelssohn, *Die schöne Melusine* (La Belle Mélusine) traite de la légende médiévale de Mélusine (également appelée Undine ou Ondine), popularisée depuis peu au début du dix-neuvième siècle par divers écrivains romantiques. Sous le coup d'une malédiction, Mélusine épouse Raymond du Poitou à condition qu'il ne cherche jamais à la voir le samedi où elle doit se retransformer en ondine à queue de poisson. Évidemment, il ne peut s'en empêcher et la perd. En 1833, Mendelssohn vit un opéra sur cette légende d'un contemporain plus âgé que lui; il n'aima pas l'ouverture et décida d'en écrire une meilleure, qu'il acheva en 1834, juste à temps pour l'anniversaire de sa sœur Fanny. Il en publia une forme révisée en 1836.

L'objet de cette pièce porte moins sur le récit que sur le contraste de caractère des protagonistes. Elle commence par une douce mélodie en fa majeur évoquant Mélusine dans son élément aquatique sur des figures d'arpèges ascendants que Wagner fut heureux de s'approprier pour le début de *Das Rheingold* (L'Or du Rhin). La longue exposition de Raymond qui suit est écrite dans un fa mineur violent sur des rythmes tambourinants, mais avec un épisode plus

nostalgique sur le plan chromatique en son centre. Dans le développement, la texture de Mélusine est peu à peu infiltrée par la musique de Raymond avant de ramener à la réexposition. Ici, le thème nostalgique précède le dernier sommet désespéré de Raymond avant que la musique de Mélusine se détende jusqu'à une douce conclusion. Étant donné la facilité de mémorisation des thèmes et la structure de sonate soigneusement cadencée et presque symétrique – évoquant simultanément des éléments de rondo et de variations qui alternent et se réunissent du début à la fin dans une métrique entraînante à 6 / 8 –, il est surprenant que la première exécution de 1834 à Londres, où Mendelssohn était si populaire, ait été accueillie avec indifférence. Depuis que Mendelssohn a été remis à sa juste place au cours du dernier demi-siècle, cette œuvre a gagné une place au répertoire.

Ouverture de "Paulus", op. 36

Conçue en 1832 et terminée en 1836, mais beaucoup révisée pour sa publication, *Paulus* (Saint Paul) fut la première tentative d'envergure que fit Mendelssohn pour reformuler les procédés musicaux et ranimer l'esprit dévotionnel des passions et oratorios de Bach et Haendel dans le contexte d'une époque plus romantique – certains diraient sentimentale. Cet oratorio raconte le martyre d'Étienne et la conversion de Paul suivie de son évangélisation dans une succession de deux heures de chorals, récitatifs, arias et chœurs; il fut créé avec des effectifs colossaux à Düsseldorf en 1836 et reçut un accueil triomphal avant de s'imposer rapidement comme son plus grand succès international de son vivant. Toutefois, il n'a pas connu le même succès par la suite à cause de la célèbre attaque de George Bernard Shaw qualifiant Mendelssohn de "méprisable marchand d'oratorio" et la malicieuse accusation de Charles Rosen reprochant au compositeur son "invention du kitsch religieux".

Pourtant, cette ouverture est une superbe démonstration de la maîtrise de Mendelssohn en matière de contrepoint néobaroque. Elle débute par une fantaisie solennelle, richement harmonisée et brillamment orchestrée en la majeur, découlant des trois premières phrases du choral luthérien "Wachet Auf!" (Réveillez-vous!). Mendelssohn se lance ensuite dans une fugue en la mineur qui va de l'avant, bientôt envahie par des doubles croches agitées – avec des citations du chorale qui viennent accroître la tension –, d'une urgence croissante jusqu'au retour de la tonalité majeure; la pièce s'achève dans une atmosphère festive et solennelle

avec la troisième phrase du choral. On l'entend rarement jouée dans des concerts symphoniques et il n'est donc pas surprenant que sa transcription soit devenue une pièce favorite très appréciée des organistes.

Ouverture de "Ruy Blas", op. 95

Plus Mendelssohn s'impliquait dans la composition d'une œuvre, plus il était enclin à avoir des doutes et à la réviser. Mais il pouvait certainement travailler vite quand c'était nécessaire. Au début de l'année 1839, où il élevait avec bonheur sa jeune famille et présidait les concerts du Gewandhaus de Leipzig, il fut approché pour écrire une ouverture et un chœur destinés à une production de la récente tragédie de Victor Hugo, *Ruy Blas*, qui était montée au profit du fonds de pension du Théâtre de Leipzig. Mendelssohn lut la pièce qu'il détesta et accepta seulement d'écrire le chœur. Mais lorsque la direction revint vers lui plus instamment, il expédia après tout l'ouverture en juste trois jours – et la révisa en 1844. Mais il ne se donna jamais la peine de la publier; cette œuvre ne le fut qu'en 1851.

En l'occurrence, il semble que pour mener à bien une tâche qui, de toute évidence, ne lui convenait pas, Mendelssohn adopta une solution consistant plus ou moins à ignorer la pièce dans la forme et le caractère de sa musique. Le drame de Victor Hugo concerne les intrigues de la cour d'Espagne au dix-septième siècle et culmine dans un meurtre et un suicide, alors que l'ouverture de Mendelssohn s'achève sur une célébration. Mendelssohn pensa-t-il plutôt au précédent de l'ouverture de Beethoven pour *Egmont*, le drame héroïque de Goethe? Il est vrai que l'ouverture de *Ruy Blas* commence par des accords sévères aux vents et par des cordes suppliantes, délivrant un premier sujet de tension agitée, mais tout ceci pourrait servir de préface à n'importe quelle tragédie ou presque. L'atmosphère s'égaye dans le sinueux deuxième sujet sur un curieux rythme staccato, confirmé par une troisième idée avec cette levée caractéristique de Weber qui, après un développement passionné et un retour des accords sérieux à la réexposition, engendre le triomphe final qui correspond si peu à l'horreur de la pièce. Néanmoins, cette ouverture est une structure compacte et convaincante et elle occupe jusqu'à ce jour une place modeste au répertoire.

Ouverture d'"Athalie", op. 74

Parmi les travaux incontournables auxquels Mendelssohn dut se livrer au cours de ses dernières années où il était de plus en

plus surchargé de travail, il dut répondre à des sollicitations répétées du roi Frédéric Guillaume IV de Prusse qui lui demanda des musiques de scène élaborées pour une série de pièces classiques produites à Potsdam, notamment *Antigone* et *Œdipe à Colonne* de Sophocle, et *Athalie*, la dernière tragédie de Jean Racine sur la chute de la reine païenne biblique Athalie et le renouveau de la foi de l'Ancien Testament. Composée à divers moments entre 1842 et 1844, la partition comprend surtout des chorals et, si elle a joui d'une certaine diffusion après sa création en décembre 1845, elle est mal connue de nos jours – même si un numéro, la "Marche guerrière des prêtres", est entré au répertoire. Sur un plan analogue à celui de l'ouverture de *Paulus*, celle d'*Athalie* commence par une idée lente ascendante comparable à un hymne en fa majeur confiée aux vents, menant à une mélodie plus fluide sur des arpèges de harpe – l'une des rares utilisations de cet instrument sous la plume de Mendelssohn. Des fragments de ces idées tentent de s'imposer dans un *Allegro* houleux, tourmenté en mineur qui constitue la partie principale du mouvement, avant que les mélodies reviennent intégralement en hymne processionnel triomphal à la fin. Quoique moins caractéristique, peut-être, que ses meilleures contributions inimitables, cette pièce incarne le haut niveau d'invention et d'art que Mendelssohn pouvait encore apporter aux tâches les plus dévouées.

© 2019 Bayan Northcott
Traduction: Marie-Stella Pâris

Le **City of Birmingham Symphony Orchestra** est l'un des plus grands orchestres symphoniques britanniques. Basé au Symphony Hall de Birmingham, cet orchestre donne plus de cent vingt concerts par an à Birmingham, dans tout le Royaume-Uni et à l'étranger; il gère en outre quatre chœurs, un orchestre de jeunes, une série de musique de chambre et un programme éducatif et participatif qui touche plus de soixante-dix mille personnes par an. Seul orchestre symphonique professionnel entre Bournemouth et Manchester, il est très fier du rôle qu'il joue en apportant la grande musique aux populations de l'ensemble des Midlands et, plus largement, du Royaume-Uni. Fondé par des notables de Birmingham juste après la Première Guerre mondiale, l'Orchestre donna son premier concert symphonique en novembre 1920 – sous la direction de Sir Edward Elgar. Mais il fut vraiment propulsé sous les feux de la

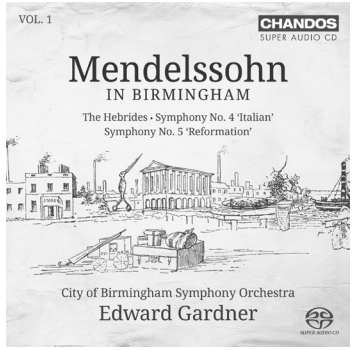
rampe sur le plan international lorsque, en 1962, il donna la première exécution du *War Requiem* de Britten à la cathédrale de Coventry, récemment reconstruite. Dix-huit ans plus tard, il entra à nouveau dans l'histoire en nommant à sa tête le jeune chef Simon Rattle, âgé de vingt-cinq ans. Entre 1980 et 1998, Rattle et son orchestre acquirent une notoriété mondiale grâce à l'énergie et à l'optimisme de leur approche de la musique ainsi qu'à la manière d'unir leurs efforts pour donner à Birmingham une place sur l'échiquier musical – en particulier avec l'inauguration en 1991 de leur magnifique Symphony Hall. Avec les successeurs de Rattle, Sakari Oramo et Andris Nelsons, l'Orchestre continua à perpétuer cet héritage avec d'importantes tournées, des enregistrements et une réputation internationale acquise grâce à une approche novatrice et à un engagement envers la musique nouvelle. Il s'est produit dans les sites et festivals européens les plus importants, avec des tournées au Japon, en Chine et aux États-Unis, et une production considérable d'enregistrements phares. Aujourd'hui, sous la direction de sa directrice musicale, la jeune chef d'orchestre lituanienne Mirga Gražinytė-Tyla, le City of Birmingham Symphony Orchestra poursuit son action dans la ligne où il excelle – jouer avec passion et faire entendre la grande musique au public le plus large possible. www.cbso.co.uk

Edward Gardner est le premier chef de l'Orchestre philharmonique de Bergen depuis octobre 2015. Il a fait avec cet orchestre de nombreuses tournées internationales, notamment à Berlin, Munich, Amsterdam et aux Proms de la BBC ainsi qu'au Festival international d'Édimbourg. En tant que chef invité, il a fait ses débuts, au cours de la saison 2017 – 2018, avec le New York Philharmonic, le San Francisco Symphony, l'Orchestre symphonique de la Radio finlandaise et l'Orchestre philharmonique néerlandais; il est en outre retourné au Gewandhaus de Leipzig, au Deutsches Symphonie-Orchester de Berlin, à l'Orchestre symphonique national danois et au Philharmonia Orchestra. Au cours de la saison 2018 – 2019, il reviendra diriger notamment le Chicago Symphony Orchestra, le Radio Filharmonisch Orkest des Pays-Bas, l'Orchestre royal philharmonique de Stockholm, l'Orchestre de la Scala de Milan et le London Philharmonic Orchestra, ce dernier à Londres et à New York, et il fera ses débuts avec le WDR Sinfonieorchester de Cologne, l'Orchestre symphonique de Vienne, le Rundfunk-Sinfonieorchester de

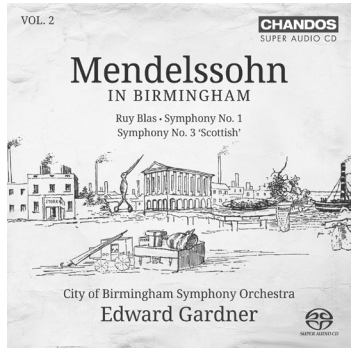
Berlin et l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, ainsi qu'au Royal Opera de Covent Garden, dans une nouvelle production de *Kát'a Kabanová*. Il poursuit une collaboration de longue date avec le City of Birmingham Symphony Orchestra, dont il a été le principal chef invité de 2010 à 2016, et avec le BBC Symphony Orchestra qu'il a dirigé lors de la première comme de la dernière soirée des Proms de la BBC.

Directeur musical de l'English National Opera pendant dix ans (2006 – 2015), Edward Gardner entretient des relations régulières avec le Metropolitan Opera de New York, où il a dirigé des productions de *Carmen*, *Don Giovanni*, *Der Rosenkavalier* et *Werther*. Il a aussi dirigé à la Scala de Milan, au Lyric Opera de Chicago, au Festival de Glyndebourne et à l'Opéra national de Paris. Il a donné des opéras en concert, notamment un *Peter Grimes* qui a eu un grand succès aux festivals de Bergen et d'Édimbourg; ces opéras en concerts continuent à faire partie de ses fonctions à la tête de l'Orchestre philharmonique de Bergen. Il se passionne pour les jeunes talents qu'il soutient et a fondé le Hallé Youth Orchestra en 2002; il dirige régulièrement le National Youth Orchestra of Great Britain. Il entretient des liens étroits avec la Juilliard School et avec la Royal Academy of Music où il a été nommé titulaire de la nouvelle chaire Sir Charles Mackerras de direction d'orchestre en 2014. Il enregistre en exclusivité chez Chandos et sa discographie primée comprend des enregistrements de musique de Grieg, Bartók, Sibelius, Janáček, Elgar, Mendelssohn, Walton, Lutosławski, Britten, Berio, Schubert et Schoenberg. Né à Gloucester en 1974, il a fait ses études à Cambridge et à la Royal Academy of Music. Il est ensuite devenu chef assistant du Hallé Orchestra et directeur musical du Glyndebourne Touring Opera. Parmi ses nombreuses distinctions, Edward Gardner a été nommé chef d'orchestre de l'année par la Royal Philharmonic Society en 2008, a remporté un Olivier Award de la meilleure prestation dans le domaine de l'opéra en 2009, et a été fait Officier dans l'Ordre de l'Empire britannique par la reine à l'occasion de son anniversaire en 2012, en récompense des services rendus à la musique.

Also available



Mendelssohn in Birmingham
Volume 1
CHSA 5132



Mendelssohn in Birmingham
Volume 2
CHSA 5139

Also available

Mendelssohn in Birmingham
Volume 3
CHSA 5151

Mendelssohn in Birmingham
Volume 4
CHSA 5161

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

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

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

www.facebook.com/chandosrecords www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording
The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

A **Hybrid SA-CD** is made up of two separate layers, one carries the normal CD information and the other carries the SA-CD information. This hybrid SA-CD can be played on standard CD players, but will only play normal stereo. It can also be played on an SA-CD player reproducing the stereo or multi-channel DSD layer as appropriate.

Microphones
Thuresson: CM 402 (main sound)
Schoeps: MK22 / MK4 / MK6
DPA: 4006 & 4011
Neumann: U89
CM 402 microphones are hand built by the designer, Jörgen Thuresson, in Sweden.

CITY OF BIRMINGHAM SYMPHONY ORCHESTRA

Birmingham City Council

LOTTERY FUNDED

Supported using public funding by
ARTS COUNCIL ENGLAND

Recording producer Brian Pidgeon
Sound engineer Ralph Couzens
Assistant engineers Robert Gilmour (*Ein Sommernachtstraum*) and Jonathan Cooper (other works)
Editor Jonathan Cooper
A & R administrator Sue Shortridge
Recording venue Town Hall, Birmingham; 20 and 21 October 2013 (*The Hebrides*), 16 February 2014 (*Ruy Blas*), 15 and 16 February 2014 (*Meeresstille und glückliche Fahrt*), 13 and 14 July 2015 (*Ein Sommernachtstraum*), & 10 and 11 July 2018 (other works)
Front cover Victorian engraving of the Town Hall, Birmingham, Midlands, England, 1840
© bauhaus 1000 / Getty Images
Back cover Photograph of Edward Gardner © Benjamin Ealovega Photography
Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)
Booklet editor Finn S. Gundersen
℗ 2019 Chandos Records Ltd © 2019 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK

CHANDOS

City of Birmingham SO / Gardner

CHSA 5235

CHANDOS DIGITAL **CHSA 5235**

Felix Mendelssohn (1809–1847)

Mendelssohn in Birmingham, Volume 5

1	Overture to 'Paulus', Op. 36 (1832–36)*	6:32
	in A major • in A-Dur • en la majeur	
2	Die schöne Melusine, Op. 32 (1833–34, revised 1835)*	10:24
	in F major • in F-Dur • en fa majeur	
3	'Trumpet' Overture, Op. 101 (c. 1825–26, revised 1833)*	8:38
	in C major • in C-Dur • en ut majeur	
4	The Hebrides, Op. 26 (1830, revised 1832)*	9:50
	in B minor • in h-Moll • en si mineur	
5	Overture to 'Athalie', Op. 74 (1842–44)*	8:00
	in F major • in F-Dur • en fa majeur	
6	Ein Sommernachtstraum, Op. 21 (1826)*	11:25
	in E major • in E-Dur • en mi majeur	
7-8	Meeresstille und glückliche Fahrt, Op. 27 (1828, revised 1834)†	11:48
	in D major • in D-Dur • en ré majeur	
9	Overture to 'Ruy Blas', Op. 95 (1839, revised 1844)†	7:22
	in C minor • in c-Moll • en ut mineur	
		TT 74:53

City of Birmingham Symphony Orchestra

Zoë Beyers* • Laurence Jackson† *leaders*

Edward Gardner

Birmingham City Council

Supported using public funding by ARTS COUNCIL ENGLAND

CITY OF BIRMINGHAM SYMPHONY ORCHESTRA

℗ 2019 Chandos Records Ltd © 2019 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

SUPER AUDIO CD

SA-CD and its logo are trademarks of Sony.

Multi-ch Stereo

All tracks available in stereo and multi-channel

This Hybrid SA-CD can be played on any standard CD player.

CHANDOS

MENDELSSOHN IN BIRMINGHAM, VOL. 5

CHSA 5235