



cpo

Cipriani Potter
Complete Symphonies Vol. 3

Ricercate on a Favorite French Theme

Mélodie Zhao

BBC National Orchestra of Wales

Howard Griffiths

BBC
RADIO



 BBC National
Orchestra
of Wales

CPO



Cipriani Potter

Digital Booklet

Cipriani Potter 1792–1871

Complete Symphonies Vol. 3

Symphony in C minor (1834) 21'47

1	Moderato	8'05
2	Andante con moto, quasi allegretto	5'47
3	Scherzo. Allegro con brio	3'04
4	Allegro molto	4'49

5 **Ricercate on a Favorite French Theme for Piano and Orchestra in F major** 16'39

Symphony in D major (1833) 30'19

6	Introduzione. Moderato assai – Allegro vivace	11'01
7	Scherzo. Allegro moderato	3'10
8	Andante	7'12
9	Finale. Vivace	8'55

Total time 68'48

Mélodie Zhao piano

BBC National Orchestra of Wales

Howard Griffiths

Die *Philharmonic Society* ist eine der ehrwürdigsten musikalischen Institutionen Londons. Zu ihrer Gründung im Jahr 1813 versammelte sich die Elite des damaligen Londoner Musikwesens, Komponisten und Interpreten, Impresarios und Verleger fanden sich darunter. Auch der eher unbekanntere Multiinstrumentalist und Musikpädagoge Richard Huddleston Potter (1755–1821) gehörte dazu, der Vater von Cipriani Potter. Das Orchester wurde aus einem verlässlichen Reservoir an professionellen Musikern rekrutiert. Die in der Londoner Presse veröffentlichte Ankündigung der Konzerte benannte auch das Ziel der neuen Gesellschaft, nämlich »möglichst perfekte Aufführungen der besten und anerkanntesten Instrumentalmusik zu bieten«. Acht Konzerte pro Saison sollten organisiert werden. Organisation und Repertoireauswahl oblag sieben Direktoren, die jedes Jahr aus der Mitgliedschaft neu zu wählen waren. Vor Beginn der eigentlichen Saison fanden einige sogenannte »trial nights« statt, in denen unter Ausschluss der Öffentlichkeit (aber in Anwesenheit namhafter Musikkritiker) neue Orchesterwerke gespielt wurden, um über ihre Eignung für das Repertoire der Konzerte zu beraten. Aus diesen Vorgaben ergab sich ein gewisses Dilemma, was die Auswahl des Repertoires betraf. Den Grundstock an größeren Orchesterwerken bildeten die Symphonien Haydns und Mozarts, bald auch Beethovens. In jeder Saison wurden etwa zwei bis drei neue Symphonien präsentiert. Die Komponisten dieser Werke waren natürlich daran interessiert, dass ihre je neuen Werke zu Repertoirestücken der Konzerte würden. Dem widersprach allerdings, dass die Pflege der »klassischen« Werke nicht vernachlässigt und gleichzeitig die Zahl der neu erklingenden Werke nicht verringert werden sollte. So erklangen die meisten neuen Werke zwar

gelegentlich mehrmals, aber kaum so häufig wie die etablierten Meisterwerke von Haydn, Mozart und Beethoven. Das betraf selbst Werke, welche die Gesellschaft selbst in Auftrag gegeben hatte. Das mochte auswärtige Komponisten weniger tangieren; für Komponisten jedoch, die in London lebten und sich in der *Philharmonic Society* engagierten, konnte es als willkürliche Zurücksetzung empfunden werden. So drohte etwa der Beethovenschüler Ferdinand Ries (1784–1838), der von 1813 bis 1824 in London lebte und sechs seiner insgesamt acht Symphonien in dieser Zeit komponierte, im Juni 1820 damit, seine Symphonien komplett für den Gebrauch durch die Gesellschaft zurückzuziehen, da er seine Werke nicht nach Gebühr geschätzt glaubte. Dem Kollegen Louis Spohr gegenüber machte Ries eine gewisse Xenophobie der Londoner Musikszene dafür verantwortlich. Dass er damit falsch lag und die Ursache eher in dem beschriebenen Dilemma der Repertoirebildung zu suchen war, beweist die Tatsache, dass es anderthalb Jahrzehnte später dem einheimischen und hochangesehenen Cipriani Potter nicht anders erging, wie wir sehen werden.

Potter, mit vollem Namen Philip Cipriani Hambly (oder Hambley) Potter wurde am 3. Oktober 1792 in London geboren und genoss die seinerzeit denkbar beste musikalische Ausbildung. Sein Kontrapunktlehrer war der Mozartschüler Thomas Attwood (1765–1838), auch William Crotch (1775–1847) und John Wall Calcott (1766–1821) waren zeitweilig seine Lehrer. Den nachhaltigsten Eindruck übte jedoch, wie Potter selbst betonte, der Unterricht bei Joseph Woelfl (1773–1812) auf ihn aus; Woelfl war gebürtiger Salzburger und Schüler Leopold Mozarts sowie Michael Haydns. Der Unterricht dauerte von 1805–1810. Schnell machte der junge

Potter Fortschritte: 1806, im Alter von 14 Jahren, begann er zu komponieren. 1815 erfolgte die Aufnahme in die *Philharmonic Society*, und bereits ein Jahr später erklangen Werke von ihm in den Konzerten der Gesellschaft. Etwa gleichzeitig erschienen seine ersten Klavierwerke in London im Druck. Nach der für bildungsbegeisterte Briten obligatorischen Italienreise 1817/18, während der er auch Beethoven in Wien aufsuchte und von diesem »Talent zur Komposition« bescheinigt bekam, machte er ab 1819 schnell Karriere in den Londoner Institutionen: Ab 1820 trat er in unregelmäßigen Abständen als Pianist und als Dirigent in den Konzerten der *Philharmonic Society* auf. 1822 fand er als Klavierlehrer Aufnahme in die gerade neu gegründeten *Academy of Music*, 1827 wurde er zum Leiter der institutseigenen Orchesterpraxis ernannt, 1832 rückte er als Nachfolger seines alten Lehrers William Crotch zum Direktor der 1830 zur *Royal Academy of Music* avancierten Institution auf, eine Position, die er bis 1859 innehatte. Bis zu seinem Tod am 26. September 1871 war er als Privatlehrer und Herausgeber klassischer Klaviermusik tätig und trat gelegentlich in kleinem Rahmen als Pianist auf.

Potter war in erster Linie Instrumentalkomponist. Neben einigen Liedern und der Kantate *Medora e Corrado* (1830) stehen mindestens neun Symphonien, vier Ouvertüren, vier Klavierkonzerte, weitere einsätzliche Werke für Soloinstrument(e) und Orchester, einige kammermusikalische Werke (zwei Sextette, Klaviertrios, ein Streichquartett) und zahlreiche Klavierwerke (drei Sonaten, Tänze, Rondos, Variationen, Fugen, Etüden).

Seine symphonischen und konzertanten Werke schrieb er mit Blick auf die Konzerte der *Philharmonic Society* oder auf selbst organisierte Konzertveranstaltungen, deren er von 1828 bis 1846 nahezu

alljährlich eine gab. Deshalb nimmt es nicht Wunder, dass seine kompositorische Tätigkeit in etwa auf die Jahre beschränkt blieb, die er mit der *Philharmonic Society* verbunden war bzw. in denen er selbst Konzerte veranstaltete. Die früheste erhaltene Komposition ist die Erstfassung einer Ouvertüre in E, die im März 1816 durch die *Philharmonic Society* aufgeführt wurde. Seine letzte größere Arbeit war die Überarbeitung dieser frühen Ouvertüre im Jahr 1848.

Mindestens neun Symphonien komponierte Potter bis Ende 1834; eine davon, die 1832 fertig gestellte Symphonie g-Moll, war so erfolgreich, dass sie 1833/34 mehrfach in den Konzerten der *Philharmonic Society* aufgeführt wurde. Offenbar durch diesen Rückenwind beflügelt komponierte Potter im November 1833 eine und im November 1834 gleich zwei neue Symphonien. Als die Direktion der *Philharmonic Society* im Frühjahr 1835 keine Anstalten machte, Potters neue Symphonien in die Konzertprogramme der laufenden Saison aufzunehmen und ihn stattdessen um Ouvertüren zur Aufführung bat, reagierte er mit einem geharnischten Antwortschreiben, in dem er drohte, das Dirigat des Konzerts am 8. Juni 1835, für das er eingeplant war, niederzulegen, wenn nicht eine seiner neuen Symphonien programmiert würde (Brief vom 29. Mai 1835). Die Direktion gab nach, und so dirigierte Potter am 8. Juni die erste vollständige Aufführung seiner **Symphonie c-Moll (1834)**. Zwar gab auch Potter nach und komponierte in den folgenden Jahren drei Konzertouvertüren. Aber sein Verhältnis zur *Philharmonic Society* war nachhaltig gestört. Allmählich zog er sich zurück: 1836 trat er als Pianist, 1844 als Dirigent letztmalig in Konzerten der *Philharmonic Society* auf.

Der erste Satz der Symphonie war bereits am 26. Mai 1835 in Potters eigenem Konzert erklingen. War bei dieser Gelegenheit in einer Rezension noch von »Kühnheit und Kraft« die Rede, so äußerte sich die Presse über die vollständige Symphonie weitgehend ablehnend. Den Melodien mangle es an Originalität, und trotz lärmender Instrumentation sei nur wenig Gewichtiges im Klangbild zu finden, lautete beispielsweise eine Kritik. Konsequenterweise kam das Werk in den Konzerten der *Philharmonic Society* auch nicht wieder zur Aufführung. Möglicherweise durch die ablehnende Kritik veranlasst, machte sich Potter an eine vollkommene Umarbeitung des zweiten Satzes; im dritten und vierten Satz nahm er einige Striche vor. Die Umarbeitung, die in mehreren Phasen erfolgte, führte jedoch zu keinem konsistenten Ergebnis, so dass für die dieser Aufnahme zugrundeliegende Partitur der Ersteintrag zu rekonstruieren versucht wurde; auch die nachträglichen Kürzungen in den beiden letzten Sätzen wurden nicht berücksichtigt, so dass die Aufnahme das Werk vermutlich näherungsweise in der Gestalt wiedergibt, in der Potter es am 8. Juni 1835 der Öffentlichkeit präsentiert hat.

Die Langsame Einleitung des ersten Satzes (*Moderato*, C-Dur, *Allabreve*-Takt) ist mit 34 Takten ungewöhnlich ausgedehnt; sie nimmt ca. ein Viertel der Gesamtdauer des Satzes ein. Sie erfüllt zwar ihre traditionelle Aufgabe, das harmonische Umfeld der Grundtonart zu umschreiben, endet aber bei Eintritt des schnellen Teils (1'54) mit einer Überraschung: Die eintretende Tonart ist nicht das vorbereitete C-Dur, sondern deren Mollvariante. Aus dem im geheimnisvollen *pianissimo* beginnenden Hauptsatzbereich des schnellen Teils (*Allegro assai*, c-Moll, $\frac{3}{4}$ -Takt) schält sich alsbald ein prägnantes zweitaktiges Motiv heraus (erstmal 2'08), das weite

Teile des Satzes motivisch dominiert. Der plötzliche Dur/Moll-Wechsel wird mit neuer Motivik wieder aufgegriffen (2'19 bzw. 2'26) und das um zwei als Trompetenfanfare eingeführte Takte (vgl. 2'31) erweiterte prägnante Motiv bildet in einem furiosen Orchestertutti den Abschluss des Hauptsatzes und gleichzeitig den Beginn der Überleitung (2'37), an deren Ende eine dominantisch öffnende Figur aus der Einleitung wieder aufgegriffen wird (2'59; vgl. 0'56). Der Seitensatz (3'08), regelgerecht in Es-Dur stehend, bietet in mancherlei Hinsicht einen Kontrast zum Vorhergehenden: Er beginnt als reiner Streichersatz und weist, im Gegensatz zum syntaktisch zu abrupten Wechseln neigenden Hauptsatzbereich, eine gleichmäßige Periodenstruktur auf. Die Schlussgruppe (3'40) greift auf den Beginn zurück, indem sie in der nunmehr etablierten Tonart Es-Dur ephemere Reminiszenzen an den geheimnisvollen Hauptsatzbeginn sowie an das Orchestertutti (3'49) mit dem prägnanten Motiv bringt. Die Durchführung (3'58) präsentiert nach kurzer, das Ende der Exposition aufgreifender und damit die Grenzen zwischen den Formteilen verschleiender Einleitung ein viertaktiges, aus einem Motiv des Seitensatzes abgeleitetes Durchführungsmodell in der Oboe (4'06), das erst vom Fagott und dann vom Orchestertutti (4'13) aufgenommen wird. Es folgt ein komplexes Geflecht simultan und sukzessiv erklingender Motivfragmente aus der Exposition, während die Harmonik sich nie sehr weit von c-Moll entfernt: Fanfaren in den Bläsern zu gebrochenen Dreiklängen in den Streichern in As (4'17), Fanfaren mit dem prägnanten Hauptsatzmotiv zum Tutti verstärkt in f-Moll, in ein machtvolles Fugato auslaufend (4'26), Abspaltungen des Anfangsmotivs im Wechsel von Streichern und Bläsern in Des (4'48), Fragmente des Seitensatzes in D (5'05) und

in d-Moll (Flöte; 5'13) und schließlich in c-Moll im Orchestertutti (5'24). Damit wird harmonisch die Haupttonart wieder etabliert, also der Repriseneintritt angezeigt. Doch die thematische Reprise erfolgt erst – nach Antizipation des Fanfarenmotivs im Horn (5'32) – mit dem Einsatz des den Hauptsatz schließenden Orchestertuttis (5'47). Der weitere Verlauf der Reprise ist zwar gegenüber der Exposition stark modifiziert, folgt ihr aber mit der dominantisch öffnenden Figur in den Holzbläsern (6'04), dem nach C-Dur versetzten Seitensatz (6'13) und der auf den Anfang des schnellen Teils zurückgreifenden Schlussgruppe (6'47). Letztere ist allerdings gegenüber der Exposition verkürzt und weicht als bald einer fulminanten Coda (6'55), in welcher das prägnante, zweitaktige Motiv aus dem Hauptsatz, das in dieser Form in der Reprise ausgespart worden war, in Engführung, Imitationen und anderen kontrapunktischen Verfahrensweisen zu tragischer Pracht entfaltet wird. Ganz am Ende wird jenes Motiv, das in der Exposition im Wechsel von Dur und Moll erklingen war, zweimal im fortissimo in Moll gebracht – so als ob eine vorher bestehende Ambivalenz nun zur tragischen Eindeutigkeit gebracht würde.

Auch der zweite Satz (*Andante con moto, quasi allegretto, Es-Dur, Allabreve-Takt*) folgt im groben Umriss der Sonatenform: einem gemächlich gehenden Hauptsatzthema, das wiederholt wird (0'30), folgt eine als Abspaltung des Themenkopfes in Moll im Bass beginnende Überleitung (0'58), die freilich, gegen den formalen Sinn der Sonatenschemas, mit der Ausbildung eines prägnanten Orchestertuttis (1'07) eigenständiges Gewicht gewinnt. Das zwischen g-Moll und B-Dur oszillierende Seitenthema (1'46) bietet in seiner ariosen Lieblichkeit einen Kontrast zum gehenden Duktus des

Hauptthemas; die Schlussgruppe (2'03) lockert das Satzbild durch Ketten von 16teln auf und gewinnt durch die Aufnahme des Hauptthemenkopfes (ab 2'13, zuerst im Bass) und von Kadenzwendungen (2'30) aus dem Hauptsatz den Charakter eines bogenförmigen Abschlusses. Die kurze Durchführung beginnt mit einer plötzlichen Halbtonrückung des Expositionsschlusses (2'47), doch nach einigen wenigen weiteren Rückungen des Hauptthemenkopfes im Bass setzt bereits die Reprise als Figuralvariation des Hauptthemas (3'04) ein. Des Weiteren verläuft sie unter Versetzung der dominantischen Teile der Exposition in die Grundtonart regelmäßig mit Überleitung (3'36), Seitenthema (4'27) und Schlussgruppe (4'45). Vier schließende Takte bilden die Coda (5'29).

Der Hauptteil des dritten Satzes (*Scherzo. Allegro con brio, c-Moll, 3/4-Takt*) arbeitet mit abrupten *forte-piano*-Kontrasten, die gleichzeitig den Gegensatz von affirmativer Metrumkonformität und synkopischer Widerständigkeit entfalten. In der Folge wechseln heftige Tuttausbrüche mit imitatorisch gesetzten Passagen. Das *Trio. Maggiore* (1'14) wechselt nicht nur tonal nach C-Dur, sondern bietet mit seinen langgezogenen, metrisch und rhythmisch gleichförmigen Melodiebögen, bei deren Präsentation sich Holzbläser und Streicher abwechseln, eine kontrastierende Ruhezone, bevor das unveränderte *Dacapo* des Scherzohauptteils einsetzt (2'12).

Der Finalsatz (*Allegro molto, c-Moll, Allabreve-Takt*) folgt im Groben dem Sonatenschema, das allerdings von Steigerungsdynamiken modifiziert wird. Kennzeichnend für das Hauptthema, das nach leisem Beginn in den Streichern im Orchestertutti wiederholt wird (0'16), ist rhythmisch der Gegensatz von stauenden Halben und lösenden

Achtelbewegungen und harmonisch der Wechsel von Tonika und Subdominante, im Hauptsatz also von c-Moll und f-Moll, ein Merkmal, das mit dem Beginn der Überleitung im Tutti (0'23) wieder aufgegriffen wird. Das mit seinen gleichmäßigen Halben rhythmisch wenig profilierte Seitenthema in Es (1'02), dessen Duktus aus der Überleitung herauswächst, bietet nur eine episodische Entlastung von der beständigen Achtelmotorik im *forte*. Die Schlussgruppe (1'33) greift auf den Tuttiblock zu Beginn der Überleitung (einschließlich der Wendung zur Subdominante, hier As) zurück. Die Durchführung beginnt mit der Präsentation des Seitenthemas in einer elegischen Mollversion in den Streichern (1'50), freilich von Anfang an verunsichert durch die Integration eines aus dem Hauptthema abgespaltenen nervösen Achtelmotivs. Allmählich gewinnen Motive aus dem Hauptsatzbereich die Oberhand und werden in einem prachtvollen Tutti durchgeführt (2'14), gelegentlich von Zitaten des Seitenthemenbeginns unterbrochen (2'32; Rückkehr zum Hauptthemenmaterial 2'43). Die Reprise beginnt mit der Tutti-Präsentation des Hauptthemas (2'58) und verläuft mit verkürzter Überleitung (3'05) bis zum Seitensatz (3'20) weitgehend analog zur Exposition. Die Schlussgruppe indes wird ersetzt durch eine ausgedehnte Coda (3'52), in welcher aus prägnanten Motiven des Hauptsatzes abschließende Kadenzwendungen gewonnen werden.

Potter komponierte sein **Ricercate on a Favorite French Theme F-Dur** für Klavier und Orchester im Hinblick auf seine Auftritte als Klaviervirtuose in seinen eigenen Konzerten. Er beendete die Partitur am 11. April 1830; die Uraufführung erfolgte einen Monat später, am 12. Mai 1830, in Potters saisonalem Konzert. Er war offenbar zufrieden mit dem Werk, denn am 24. Mai 1833 und noch einmal am

11. Juni 1838 programmierte er es erneut in seinen Konzerten. Im Jahr 1835 erschien das Werk im Klavierauszug; es ist eines der ganz wenigen Orchesterwerke Potters, die, wenn auch nur in einem Klavierarrangement, gedruckt wurden. Gewidmet ist der Druck Potters Schüler William Henry Holmes (1812–85), der später in die Fußstapfen seines Lehrers trat und zu einem geachteten Komponisten und Professor der *Royal Academy of Music* wurde.

Das Werk zerfällt in drei große Teile, eine ausgedehnte Einleitung, Thema (3'50) und sechs (nicht als bezeichnete) Variationen (5'02), sowie einen beschleunigten Schlussabschnitt (ab 14'40), der als Coda oder *Stretta* bezeichnet werden könnte. Allerdings ist das nur ein grober Rahmen, denn auch die Einleitung zehrt motivisch zum großen Teil von variierten Elementen des Themas. Das gilt gleich für den Wechsel von Bläsersignalen und Einwürfen des Klaviers, mit dem das Werk beginnt, und ebenso für einen zweimal in der Einleitung erklingenden Streicherchoral mit anschließender Modifikation im Klavier, der die diastematische Kontur des Themas nachzeichnet (0'58 und 2'57). Auch die Coda (14'40) greift bei aller Freiheit der Gestaltung auf einzelne Motive des Themas zurück. Die Variationen sind nicht einfach eine Abfolge von mehr oder weniger thematischen Umspielungen des Themas, sondern nehmen gelegentlich strukturelle Veränderungen der vorhergehenden Variationen auf. Folgen Thema und die ersten beiden Variationen (5'02 bzw. 6'36) noch einem einfachen Schema, indem dem Thema bzw. den Variationen ein Epilog im Orchestertutti ohne Beteiligung des Klaviers folgt (4'34; 6'07; 8'22), so wird dies Schema in der dritten Variation (8'50) aufgebrochen, da das Orchester von Beginn an thematische Funktionen übernimmt, während das Klavier verzierende Triller beisteuert. Im Fortgang der

Variation kommt es zu einem zweimaligen Wechsel von Solo und Tutti, bevor Fragmente des Themas in den Streichern zu Figurationen im Klavier einsetzen. Diese Variation endet, noch im Solopiano beginnend, mit einem plötzlich nach Ges-Dur rückendem Fugato (10'22), das sich im Wechsel von Orchester und Klavier zu einer kurzen Durchführung entfaltet. Die vierte Variation (11'06) zieht daraus insofern Konsequenzen, als sie durch einen Wechsel zum $\frac{6}{8}$ -Takt den Charakter des Themas grundlegend verändert. Auf einen Orchesterepilog wird verzichtet und die fünfte Variation (11'40) setzt als figurative Umspielung des neu gewonnenen $\frac{6}{8}$ -Themas ein. Diese Doppelvariation wird beendet durch einen beschleunigten Orchesterepilog (12'10), der in einen ausgedehnten dominantischen Orgelpunkt mündet, über welchem das Klavier ein virtuoses Feuerwerk entfaltet (12'24). Die sechste und letzte Variation präsentiert sich als weitere Charakterveränderung im Adagio und in Moll (13'34); sie ist unvollständig und wirkt wie ein Innehalten vor dem brillanten Sturm der Coda (14'40).

Seine **Symphonie D-Dur** von 1833 beendete Potter laut Eintrag auf der autographen Partitur am 2. November dieses Jahres. Es war die erste Symphonie, die er nach dem großen Erfolg seiner 1832 komponierten Symphonie in g-Moll verfasste, und man wird annehmen dürfen, dass er mit ihr an diesen Erfolg anknüpfen zu können hoffte. Daher dürfte seine Enttäuschung groß gewesen sein, als sie nach einer Probeaufführung in der »trial night« vom 6. Februar 1834 nicht zur Aufführung in den regulären Konzerten der *Philharmonic Society* angenommen wurde. Bemängelt wurde vom anwesenden Kritiker der *Morning Post* vor allem die für Potter außergewöhnliche Länge der Symphonie. Die öffentliche Uraufführung fand in Potters eigenem

saisonalen Konzert am 21. Mai 1834 im Konzertsaal des King's Theatre statt. Diesmal war die Reaktion der Presse durchaus positiv; im *Morning Herald* war zusammenfassend zu lesen:

»Ihr erster Satz erschien zwar irgendwie vage, wenn auch kraftvoll geschrieben; die folgenden aber waren sogleich eingängig, fantasie reich und voller kühner und großer Instrumentation.«

Am 13. Juni 1844 setzte Potter sie erneut auf das Programm seines saisonalen Konzerts. Wieder war die Kritik positiv, der *Morning Herald* sprach von einem »Werk von hohem Verdienst«, der *Atlas* von einem »edlen und schönen Werk, überfüllt mit ausgezeichneten Gedanken und noch ausgezeichneten Beispielen ihrer Behandlung«.

Dem Werk sollte indes eine späte Rehabilitation durch die *Philharmonic Society* zuteil werden. Die Gesellschaft kaufte die autographe Partitur aus Potters Nachlass an und brachte das Werk am 20. März 1872 unter der Leitung von William Cusins (1833–1893) zur Aufführung, ein halbes Jahr nach Potters Tod. Obwohl die Presse auch diesmal durchaus positiv reagierte, war dies die letzte Aufführung eines Werks von Potter in den Konzerten der *Philharmonic Society*. Die im Quellenbestand der *Philharmonic Society* überlieferte Partitur weist etliche Spuren nachträglicher Überarbeitung auf; einzelne Passagen wurden überklebt, die Überklebungen dann aber wieder entfernt. Andere Passagen sind mit Bleistift gestrichen. Für die dieser Aufnahme zugrundeliegende Partitur wurde der Ersteintrag zu rekonstruieren versucht; das schien umso zielführender, als in Anbetracht der postumen Aufführung nicht ausgeschlossen werden kann, dass Korrekturen von dritter Hand vorgenommen wurden. Wieder geht dem schnellen Teil des Kopfsatzes eine ausgedehnte Einleitung voran

(*Introduzione. Moderato assai*, D-Dur, $\frac{4}{4}$ -Takt), in welcher das harmonische Umfeld der Grundtonart ausgeleuchtet und motivische Gestalten des schnellen Teils antizipiert werden. Sie enthält aber auch eigenwillige Bildungen, die im weiteren Verlauf keinerlei Konsequenzen haben, etwa eine auf drei verschiedenen Stufen erklingende Trillerkette mit anschließender rezitativischer Geste im Unisono der Violinen (0'27; 1'03; 1'59), der auf den Satzbeginn zurückgreifende Orchesterschläge folgen. Motivisch folgenreich ist jedoch die Präsentation eines Achtel-Drehmotivs, das aufgrund seiner charakteristischen Figuration trotz intervallischer Flexibilität immer erkennbar bleibt (zuerst 0'09ff. in den Violinen; 0'43, Oboe und Holzbläser; 1'19 Cello; 1'51, Flöte und Fagott; 2'17 Violinen). Im schnellen Teil spielt es gegen Ende des Hauptsatzbereichs eine gewichtige Rolle (2'55).

Der Beginn des schnellen Teils (*Allegro vivace*, D-Dur, *Allabreve*-Takt; 2'23) mit seinem aufsteigenden Dreiklang im Horn erinnert sehr an die entsprechende Stelle in Mozarts Symphonie Es-Dur KV 543. Doch das nun folgende Hauptthema besteht, ganz anders als bei Mozart, aus der dreimaligen Aneinanderreihung einer punktierten, kadenzierenden Schlusswendung. Der gesamte Hauptsatzbereich wird aus Sequenzierungen des Themas oder Motiven daraus gebildet, wenn man von der erwähnten Integration der Drehfigur in seinem Schlussteil absieht. Nach einer Generalpause setzt mit einer unvermittelten Rückung nach fis-Moll und mit neuem motivischen Material die Überleitung ein (3'06). Bald mischt sich indes die charakteristische Motivik des Hauptthemas ein (3'12). Das Seitenthema in der Dominanttonart A-Dur (3'50) bietet zwar in Satztechnik, Dynamik und Rhythmik einen denkbar großen Gegensatz zum Hauptthema,

es integriert aber in Vergrößerung das Drehmotiv aus der Einleitung, das in originalen Notenwerten auch den dominantischen Vorgriff auf die Schlussgruppe (4'53) und deren Beginn (4'57) dominiert. Am Ende der Exposition mischt sich im Übergang zur Durchführung das charakteristische Hauptsatzmotiv ein (5'10). Die ausgedehnte Durchführung (5'15) besteht fast ausschließlich aus Sequenzen, Abspaltungen und anderen Verarbeitungen dieses Motivs. Eine Ausnahme bildet lediglich der zweimalige Rückgriff auf die satztechnische Gestaltung der Überleitung (5'42, angedeutet schon 5'34; 6'06). Der gemächliche Hornruf zu Beginn der Exposition mutiert zu Beginn der Reprise zu einer prachtvollen Trompetenfare (6'52). Die Reprise verläuft zwar analog zur Exposition, trägt aber dem Durchführungsgeschehen insofern Rechnung, als das dort verarbeitete Material nunmehr konsequent ausgelassen wird. Im Hauptsatz wird auf das charakteristische Kadenzmotiv verzichtet; er ist auch um alle affirmativen Tuttipassagen gekürzt. Ebenso bleibt in der ebenfalls gestutzten Überleitung (7'27) die charakteristische Anfangsmotivik ausgespart. Einzig der in die Grundtonart versetzte Seitensatz (7'59) bleibt von kürzenden Modifikationen weitgehend verschont. Die Schlussgruppe (9'02) wiederum ist am Ende durch zwei Fermaten verlängert, um die Aufmerksamkeit des Hörers auf eine Coda (9'26) zu lenken, in welcher dem Satz in mehreren Steigerungswellen (zum Schluss in einer zu *Più presto* beschleunigten *Stretta*; 10'14) unter Rückgriff auf Motivik des Seitensatzes, der Überleitung und des Hauptsatzes ein glanzvoller Abschluss gegeben wird.

An zweiter Stelle steht ein Scherzo (*Allegro moderato*, h-Moll, $\frac{3}{4}$ -Takt). Es wirkt mit seinem gemächlichen Tempo, seinem affirmativen Rhyth-

mus, seiner schweren Instrumentation und seinen Anwendungen kontrapunktischer Techniken allerdings eher wie ein archaisierendes Menuett, etwa in der Art wie es Ferdinand Ries 12 Jahre zuvor in seiner für die *Philharmonic Society* komponierten 6. Symphonie geschrieben hatte. Das Trio in H-Dur (0'55) wirkt mit seiner zarten, nahezu solistischen Instrumentation im Kontrast dazu fast wie der *Pas de deux* aus einer Ballettmusik. Dem *Dacapo* des Scherzohauptteils (1'59) folgt eine knappe Coda (2'52), in welcher der zarte Duktus des Trios zum sanften Verklängen des Satzes genutzt wird.

Der dritte Satz (*Andante*, G-Dur, *Allabreve*-Takt) weist eine erweiterte Bogenform auf (A–B–A'–B'–A''). Der Hauptteil ist zum großen Teil als responsorialer Wechselgesang gesetzt: zwei-, vier- oder achttaktige Einheiten wechseln einander ab in verschiedenen Instrumentengruppen (zumeist Streicher und Holzbläser), wie in einem Frage-Antwort-Spiel. Gegen Schluss des Anfangsteils wird in der Flöte (1'13) das Hauptmotiv des B-Teils antizipiert, ein Marsch in C-Dur, der mit einem feierlichen Trompetensignal beginnt (1'21) und genretypisch selbst in Bogenform (a–b–a'), mit einem eher elegischen Mittelteil in a–Moll (2'03; a': 2'27), verfasst ist. Die erste Reprise des Anfangsteils (3'12) erweist sich als Figuralvariation, in welcher die Melodie des Anfangsthemas in Achteltriolen aufgelöst ist; dabei wird die responsoriale Struktur zwar beibehalten, aber zu größeren Einheiten gedehnt (Bläserinsatz 3'28). Dass die punktierte Rhythmik des Marschteils nicht ohne Konsequenzen für den Hauptteil bleibt, zeigt sich am plötzlichen Einbruch des Marschrhythmus' in abrupter harmonischer Rückung nach B-Dur (3'46; in Es-Dur: 4'18). Der Marschteil zeigt bei seinem zweiten Erklängen

(4'40) einen triumphalen Gestus, zu dem der elegische Mittelteil (5'01) umso stärker kontrastiert. Die Reprise des Triumphmarsches (5'26) ist auf vier Takte verkürzt und endet unvermittelt in einer Generalpause mit Fermate. Nunmehr wird der Anfangsteil in seiner ursprünglichen Form restituiert (5'35), wenn man von der erneuten Integration des punktierten Marschrhythmus' (6'04, und ganz am Schluss 6'53) absieht.

Gleich zu Beginn des Finalsatzes (*Vivace*, D-Dur, $\frac{3}{4}$ -Takt) werden die beiden den Satzverlauf hauptsächlich prägenden Motive vorgestellt: ein auftaktiges Bläusersignal und geschäftige 16tel-Ketten, teils in Läufen, teils in sperrigen Intervallkonstellationen. Ein ausgedehntes Tutti (0'46) markiert den Beginn der Überleitung mit der Modulation zur Dominanttonart A-Dur, der Tonart des Seitenthemas (1'36), das mit Dreiklängsbetonung und größeren Notenwerten eine erste Entlastung von der Dauererregung durch die 16tel-Ketten bietet. Allerdings erweist es sich in Teilen als Augmentation einer zuvor erklungenen prägnanten 16tel-Figur. Die zunehmende Einmischung der 16tel-Motorik im weiteren Verlauf des Seitensatzbereichs (ab 2'26) zeigt, dass die verhältnismäßige Ruhe des Seitenthemas nur episodisch bleibt. Die Schlussgruppe (2'37) bietet eine Neukombination der beiden den Satz prägenden Motive im Tutti und mündet in ein Zitat des Überleitungstuttis (2'51). Die Durchführung (3'07) wächst mit der Verarbeitung einer Neukombination der beiden den Satz prägenden Motive aus dem Ende der Exposition heraus. Auch das Überleitungs- und das Schlussgruppentutti werden integriert (3'58 bzw. 4'21). In der Reprise ist der Hauptsatz (4'48) stark gekürzt; Überleitung (5'06), Seitensatz (6'00) und Schlussgruppe (7'02) verlaufen jedoch analog

zur Exposition. Eine zu *Più presto* beschleunigte Coda (7'39) bildet den brillanten Abschluss des Satzes.

– Bert Hagels



Mélodie Zhao

Die gebürtige Schweizerin **Mélodie Zhao** gilt als eine der talentiertesten und vielseitigsten Musikerinnen der neuen Generation. Als Klaviervirtuosin brach sie Weltrekorde mit Aufnahmen der Höhepunkte des Klavierrepertoires: Chopins 24 Etüden mit 13 Jahren und Beethovens sämtliche Klaviersonaten mit 19 Jahren. Mit ihren befreienden neuen Projekten, die sowohl die Welt der klassischen als auch der neuen Musik erobern, bricht sie weiterhin die Regeln – und das Eis zwischen Bühne und Publikum. Mélodie Zhao steht seit ihrem sechsten Lebensjahr auf der Bühne. Sie spielte mit bedeutenden Orchestern wie dem Moskauer Tschairowsky-Symphonieorchester, dem Orchestre de la Suisse Romande, der Deutschen Radio Philharmonie, dem China National, dem Shanghai Philharmonic usw. unter den Dirigenten Vladimir Fedoseyev, Howard Griffiths, Michail Jurowski, Gustav Kuhn, Muhai Tang usw. und trat weltweit in renommierten Konzertsälen auf, wie dem Lincoln Center NYC, der Tonhalle Zürich, dem NCPA Peking, der Victoria Hall Genf, dem Théâtre du Châtelet Paris, dem LAC Lugano und den Festivals von Meran, Budapest, New Ross, Gstaad, Palermo, Valldemossa, den Tiroler Festspielen, Davos usw.

Parallel dazu begann Mélodie Zhao mit 15 Jahren mit der Komposition von Musik. Sie erhält regelmäßig Aufträge von Orchestern und Ensembles wie dem Rudra Béjart Ballet oder der China National Opera. Sie hat einen sehr persönlichen und unverwechselbaren Stil und eine ebensolche Sprache und erkundet die Filmmusik in mehreren Kooperationen mit ihrer Schwester Cadenza, die Filmemacherin ist. Ihre Werke umfassen Kammer-, Orchester- und Kirchenmusik sowie Klaviersolostücke, bei denen sie ihre Virtuosität oft auf ein anspruchsvolles Niveau hebt. Sie arbeitet regelmäßig mit der

schwedischen »Camerata Nordica« zusammen, die mit ihr in besonderen Konzertprojekten auftritt, bei denen Klassiker mit Mélo­dies eigenen Kompositionen und Arrangements kombiniert werden.

Sie dirigiert regelmäßig Orchester vom Klavier aus bei vielen bedeutenden Klavierkonzerten (Chopin, Liszt, Beethoven, Schostakowitsch, Mozart usw.) sowie bei ihren eigenen Kompositionen.

Mé­lodie Zhao stammt aus einer musikalischen Familie und entdeckte mit zweieinhalb Jahren ihre Liebe zum Klavierspiel. Mit neun Jahren begann sie ihr Studium am Genfer Musik­konser­vatorium bei Mayumi Kameda und mit 13 Jahren an der Genfer Musik­uni­ver­si­tät, wo sie mit 16 Jahren den Solisten-Masterabschluss mit Auszeichnung in der Klasse von Pascal Devoyon erhielt. Anschließend folgte sie ihrem Professor nach Berlin, um einen zweiten Masterabschluss an der Universität der Künste zu machen.

Seit über neunzig Jahren spielt das **BBC National Orchestra of Wales** (BBC NOW) als Rundfunk- und Nationales Symphonieorchester eine wesentliche Rolle in der walisischen Kulturlandschaft.

Das Orchester gehört zur BBC Wales, wird vom Arts Council of Wales gefördert und konzertiert nicht nur in seiner Heimat, sondern auch in ganz Großbritannien und auf internationalen Podien. Als Botschafter der walisischen Musik engagiert sich BBC NOW zudem für zeitgenössische Komponisten und Musiker.

Das Orchester spielt alle zwei Jahre bei dem Wettbewerb Singer of the World der BBC Cardiff und gastiert alljährlich bei den BBC Proms. Die Konzerte werden regelmäßig von der gesamten BBC auf Radio 3, Radio Wales und Radio Cymru ausgestrahlt. BBC NOW arbeitet eng mit Schulen und Musikorganisationen in ganz Wales zusammen, veranstaltet regelmäßig Workshops, Gemeinschaftsaufführungen und Aktionen mit jungen Komponisten, um auch die nächste Generation schaffender und ausübender Musiker sowie die führenden Persönlichkeiten der Kunst zu inspirieren.

Howard Griffiths wurde in England geboren und studierte am Royal College of Music in London. Seit 1981 lebt er in der Schweiz. Von 1996 bis 2006 war Howard Griffiths Künstlerischer Leiter und Chefdirigent des Zürcher Kammerorchesters, dessen lange und ausgezeichnete Tradition er in jeder Beziehung erfolgreich weiter geführt hat. Dazu gehörten auch ausgedehnte Tourneen in Europa, den USA und China. Publikum und Presse haben auf diese Zusammenarbeit sowohl in der Schweiz wie auch im Ausland begeistert reagiert.

Von 2007 bis 2018 war Howard Griffiths Generalmusikdirektor des Brandenburgischen

Staatsorchesters Frankfurt. Während dieser Zeit erfuhr das Orchester eine deutliche Entwicklung. Bemerkenswert war die von der Presse gleich zu Beginn vermerkte »Reise zu Leichtigkeit, Lockerheit und Transparenz ... neben aller gefühlvollen Intensität und ausdrucksvoller Schlichtheit ...«

Howard Griffiths ist weltweit als Gastdirigent mit vielen führenden Orchestern aufgetreten; dazu gehören das Royal Philharmonic Orchestra London, das BBC National Orchestra of Wales, das London Philharmonic Orchestra, das English Chamber Orchestra, die London Mozart Players, das Orchestra of the Age of Enlightenment, die Northern Sinfonia, das Orchestre National de France, das Tschaikowsky Sinfonieorchester des Moskauer Rundfunks, das Israel Philharmonic Orchestra, die Filharmonia Narodowa Warszawy, das Orquesta Nacional de España, das Taipei Symphony Orchestra, das RSO Wien, das Mozarteum Orchester Salzburg, das Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, das Konzerthausorchester Berlin und verschiedene deutsche Rundfunkorchester (das WDR Sinfonieorchester, das hr-Sinfonieorchester, die Deutsche Radio Philharmonie, das Münchner Rundfunkorchester sowie die NDR Radiophilharmonie Hannover).

Howard Griffiths engagiert sich regelmäßig für zeitgenössische Musik und arbeitete eng mit Komponisten wie Sofia Gubaidulina, George Crumb, Arvo Pärt und Mauricio Kagel und Hans Werner Henze zusammen.

Mehr als hundertfünfzig CD-Aufnahmen bei verschiedenen Labels (Warner, Universal, **cpo**, Sony, Koch, Alpha Classics u.a.) zeugen von Howard Griffiths' breitem künstlerischen Spektrum. Sie enthalten zum Beispiel Werke von zeitgenössischen schweizerischen und türkischen Komponis-

ten sowie Ersteinspielungen von wieder entdeckter Musik aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Dazu zählen auch mehr als 40 Sinfonien von Zeitgenossen Beethovens und der frühen Romantiker. Seine Aufnahmen aller acht Sinfonien des Beethoven-Schülers Ferdinand Ries haben von der Kritik weltweit großes Lob erhalten. Die Leserschaft der englischen Zeitschrift »Classic CD« wählte Griffiths' Einspielung von Werken Gerald Finzis als »Klassik-CD des Jahres« in dieser Kategorie. Großes Lob erhielt auch die Einspielung aller vier Brahms-Sinfonien.

Howard Griffiths musiziert mit zahlreichen renommierten Künstlerinnen und Künstlern, wie unter anderem mit Maurice André, Kathleen Battle, Joshua Bell, Rudolf Buchbinder, Augustin Dumay, Sir James Galway, Bruno Leonardo Gelber, Evelyn Glennie, Edita Gruberova, Mischa Maisky, Olli Mustonen, Güher und Süher Pekinel, Mikhail Pletnev, Julian Rachlin, Vadim Repin, Maria João Pires, Fazil Say, Gil Shaham und Thomas Zehetmair.

Während seiner Jahre als GMD des Brandenburgischen Staatsorchesters setzte er sich besonders für die Arbeit mit aufstrebenden jungen Solisten sowie für die Musikvermittlung an Kinder und Jugendliche ein, beides wurde bald zu seinem »Markenzeichen«. Neben den gewohnten Schul- und Familienkonzerten gab es fortan große, grenzüberschreitende Education-Projekte mit mehreren hundert Schülerinnen und Schülern, die dem Orchester 2018 den Sonderpreis der deutschen Orchesterstiftung und den Titel »Innovatives Orchester« einbrachten.

Daneben hat er zusammen mit dem Schweizer Hug-Verlag bereits vier erfolgreiche Musikbücher für Kinder geschrieben: »Die Hexe und der Maestro«, »Die Orchestermause«, »Das fliegende Orchester« sowie »Jin und die magische Melone«,

die jeweils mit der CD der Konzertauffassung mit Sprecher erschienen sind und alle vier ausgezeichnet wurden.

Nach Beendigung seiner Tätigkeit als Künstlerischer Leiter des Brandenburgischen Staatsorchesters widmet sich Howard Griffiths neben zahlreichen internationalen Gastspielen derzeit mit Begeisterung der Einspielung sämtlicher Solo-Konzerte von Wolfgang Amadeus Mozart mit besonders begabten jungen Solisten: Hier spiegelt sich seine Tätigkeit bei der Orpheum Stiftung zur Förderung junger Solistinnen und Solisten wider, deren künstlerischer Leiter er seit 2000 ist.

In der jährlichen »New Year's Honours List«, die Queen Elizabeth II jeweils zum Neujahrstag bekannt gab, wurde Howard Griffiths 2006 wegen seiner Verdienste um das Musikleben in der Schweiz zum »Member of the British Empire« (MBE) ernannt.

Am Ende seiner Tätigkeit als künstlerischer Leiter des Brandenburgischen Staatsorchesters Frankfurt ist er für seine künstlerische Leistung und sein gesellschaftliches Engagement während dieser Zeit mit dem Verdienstorden des Landes Brandenburg geehrt worden.



Howard Griffiths

The Philharmonic Society is one of the most venerable musical institutions in London. Its founding in 1813 brought together elite figures of the contemporary music scene, from composers and performers to impresarios and publishers. Among them was the lesser-known multi-instrumentalist and music educator Richard Huddleston Potter (1755–1821), father of Cipriani Potter. The orchestra for this event was recruited from a reliable pool of professional musicians. In announcing the concerts through the London press, the new Society stated that its goal was “to promote the performance, in the most perfect manner possible, of the best and most approved instrumental music.” It planned to organize eight concerts per season. Operations and repertoire would be overseen by seven directors elected annually from among the members.

A series of “trial nights” took place before the official season began. Closed to the public but open to prominent music critics, these events showcased new orchestral works to assess their suitability for the repertoire. However, this practice created a certain dilemma in the repertorial selection process. At the time, the cadre of grand orchestral works mainly comprised symphonies by Haydn and Mozart, soon joined by Beethoven. Each season introduced two or three new symphonies whose composers were naturally eager to have their works performed as part of the regular repertoire. However, this ambition conflicted with the Society’s commitment to preserving the “classical” canon without reducing the number of newly developed works. As a result, most new works received only one or perhaps a handful of performances—far fewer than the established masterpieces of Haydn, Mozart, and Beethoven.

This state of affairs extended even to works commissioned by the Society itself. For composers based outside London, it may have been of little concern; but those who lived in London and were actively involved with the Philharmonic Society may have considered it a form of arbitrary neglect. One such figure was Beethoven’s student Ferdinand Ries (1784–1838), who composed five of his eight symphonies during his time in London from 1813 to 1824. In June 1820, Ries threatened to fully withdraw his symphonies from the Society’s repertoire over the perceived lack of due appreciation. In a letter to his colleague Louis Spohr, Ries attributed this treatment to a certain xenophobia within London’s musical establishment. Only later does it become apparent that he was misguided insofar as the root cause was the Society’s broader repertoire dilemma. This became evident some 15 years later when the highly regarded Cipriani Potter, a native Londoner, encountered the same difficulty.

Potter, whose full name was Philip Cipriani Hambly (or Hambley), was born in London on 3 October 1792 and enjoyed the highest level of musical education for his time. His counterpoint instructor was the Mozart protégé Thomas Attwood (1765–1838); other teachers included William Crotch (1775–1847) and John Wall Calcott (1766–1821). However, as Potter himself liked to emphasize, his lessons with Joseph Woelfl (1773–1812) left the deepest impression on him. Woelfl, a Salzburg native, had studied with Leopold Mozart and Michael Haydn. Young Potter’s tutelage lasted from 1805 to 1810, and he progressed rapidly: In 1806, he began composing at the age of 14. He joined the Philharmonic Society in 1815, and by the following year, his compositions were being performed at its

concerts. Around the same time, his first piano compositions were printed in London.

In 1817–'18, Potter embarked on a trip to Italy—an obligatory pilgrimage for culturally-minded Britons—and also visited Vienna to meet Beethoven, who acknowledged his “talent for composition.” After returning to London in the years after 1819, Potter’s career advanced swiftly in establishment circles: from 1820, he appeared intermittently as a pianist and conductor with the Philharmonic Society; in 1822, he joined the newly established Academy of Music as a piano instructor; in 1827, he became head of orchestral practice at the Academy; and in 1832, he succeeded his former teacher William Crotch as director of the institution, which had been elevated to the *Royal Academy of Music* in 1830 and would remain under Potter’s stewardship until 1859. Until his death on 26 September 1871, Potter remained active as a private tutor and publisher of piano music, occasionally performing in more intimate settings as a pianist himself.

Potter was an instrumental composer first and foremost. His catalogue includes several lieder and the cantata *Medora e Corrado* (1830), along with at least nine symphonies, four overtures, four piano concertos, various single-movement works for solo instruments and orchestra, several chamber music pieces (including two sextets, piano trios, and a string quartet), and many piano works (three sonatas, dances, rondos, variations, fugues, and etudes). He composed his symphonic and concertante works primarily for Philharmonic Society concerts or self-organized performances, which he hosted almost every year from 1828 to 1846. As such, it comes as no surprise that his compositional activity was largely confined to these years of active association with the Philharmonic Society and his

own concert engagements. His earliest surviving composition is the first edition of an overture in E major, first performed at the Philharmonic Society in March 1816. His last major project was a revision of that early overture in 1848.

By the end of 1834, Potter had composed at least nine symphonies. His 1832 *Symphony in G minor* was particularly successful and appeared multiple times in the Philharmonic Society’s 1833–'34 concert season. Likely encouraged by such momentum, Potter composed another symphony in November 1833 and two more in November 1834. However, when the directorship of the Philharmonic Society made no efforts to include Potter’s new symphonies in the concert program for the ongoing season in the spring of 1835—requesting overtures instead—Potter responded with a strongly worded letter (dated 29 May 1835) containing a threat: If none of his new symphonies were in the program, he would withdraw from conducting a concert scheduled for 8 June. The directors relented, and thus Potter conducted the premiere of his complete 1834 ***Symphony No. 3 in C minor*** on that date. In turn, he offered a concession by composing three concert overtures in subsequent years. Nevertheless, his relationship with the Philharmonic Society had suffered lasting damage, and he gradually withdrew. His final appearances at the Society’s concerts were in 1836 as a pianist and in 1844 as a conductor.

The first movement of Potter’s *Symphony in C minor* had already been featured in his own concert on 26 May 1835. While an early review had spoken favorably of the music’s “boldness and vigour” (*Morning Herald*, 27 May 1835), critical reception of the full symphony was largely negative. For example, one critic lamented that “the melodies are deficient in originality, and although there is much

noise in the instrumentation, there is but little real weight or volume of sound" (*The Sun*, 12 June 1835). Unsurprisingly, the Philharmonic Society never performed the work again. Possibly spurred by these criticisms, Potter undertook a major revision of the second movement and made further cuts to the third and fourth. However, these revisions—completed in multiple stages—did not produce a consistently definitive version. This recording therefore attempts to reconstruct the original edition and omits later abridgements of the final two movements. As such, it likely approximates the performance that Potter first presented to the public on 8 June 1835.

A slow introduction in the first movement (*Moderato*, C major, *alla breve*) is unusually extended to 34 measures, accounting for roughly one quarter of the movement's total length. It serves its traditional function of outlining the harmonic framework in the tonic key, but the onset of the Allegro section (1'54) delivers a surprise: The ensuing key is not the C major we were primed for, but rather its minor counterpart. From an enigmatic *pianissimo* in the primary theme of the Allegro (*Allegro assai*, C minor, $\frac{3}{4}$ time), a terse two-measure motif soon emerges (first at 2'08) to assert motivic dominance over much of the movement. The sudden major–minor shift is thematically reinforced (2'19 or 2'26) while the laconic motif, now extended by two measures and introduced as a trumpet fanfare (cf. 2'31), builds into a powerful orchestral tutti, to signal the end of the first subject and simultaneously launch the transition (2'37), which in turn recalls a dominant opening figure from the introduction (2'59; cf. 0'56).

The second subject (3'08) follows convention by appearing in E flat major to offer a contrast of

sorts: It unfolds entirely in the strings and, unlike the first subject's penchant for abrupt changes in syntax, exhibits a steady periodic structure. The closing section (3'40), firmly established in E flat major, subtly references earlier material as it briefly recalls the enigmatic first subject and orchestral tutti (3'49) through the recurring laconic motif. The development (3'58) begins with a short passage that restates the exposition's conclusion, thereby blurring the lines of traditional structural boundaries. A four-bar development model in the oboe (4'06), derived from the second subject's motif, is taken up first by the bassoon and then the orchestral tutti (4'13). What follows is a complex tapestry of simultaneous and sequential motivic fragments that are rooted in the exposition while the harmony never veers too far from C minor: fanfares in the horns over broken triads in the strings in A flat (4'17); fanfares with the laconic primary theme, intensified into a tutti in F minor and extended into a forceful *fugato* (4'26); fragmentation of the initial motif through alternating strings and horns in D flat (4'48); and fragments of the second subject appearing in D major (5'05) and D minor (flute; 5'13), ultimately resolving back to C minor for the orchestral tutti (5'24). The overall harmonic effect is to re-establish the tonic key and prepare for the recapitulation's arrival. However, the thematic recapitulation does not occur immediately: Only after the fanfare motif in the horns (5'32) does the orchestral tutti return to close out the first subject (5'47).

The remainder of the recapitulation is substantially altered from the exposition, though it adheres to its formal structure by retaining the dominant opening figure in the woodwinds (6'04), the secondary theme transposed to C minor (6'13), and a closing section reminiscent of the earlier Allegro (6'47).

Nonetheless, this passage is significantly abridged compared to the exposition. It quickly cedes to a dramatic coda (6'55), where the laconic two-bar motif from the first subject—pointedly absent from the recapitulation in this form—unfolds in full tragic grandeur through *stretti*, imitations, and other contrapuntal techniques. At the climax, the motif—which had previously alternated between major and minor in the exposition—is twice stated in *fortissimo* minor, almost as if the preceding tonal ambiguity had now resolved into a tragic certainty.

Likewise, the second movement (*Andante con moto, quasi allegretto*, E flat major, *alla breve*) loosely follows sonata form. A measured first subject is initially restated (0'30) before leading into a transitional passage for the bass in minor that serves to separate the primary motif (0'58). In fact, the transition takes on a distinct identity, defying traditional sonata form by developing into a striking orchestral tutti (1'07). As the secondary subject oscillates between G minor and B flat major (1'46), its sweet, arioso character offers a contrast to the principal theme's ambulating style. The closing section (2'03) eases the movement's overall structure with flowing sixteenth-note chains, forming an extensive final arc that incorporates the principal theme (2'13, first appearing in the bass) and its concluding cadential gestures (2'30). The brief development opens with an abrupt half-tone modulation of the exposition's final bars (2'47). After a few more modulations of the principal theme in the bass, the music quickly converges on the recapitulation, now presented as a figural variation of the principal theme (3'04). From there, the movement adheres to formal convention, transposing the exposition's dominant sections into the tonic key and proceeding through the transition (3'36), secondary theme

(4'27), and closing section (4'45). The final four measures form a coda (5'29).

The main section of the third movement (*Scherzo, allegro con brio*, C minor, $\frac{3}{4}$ time) is driven by sharp *forte-piano* contrasts, emphasizing the tension between affirmative conformity to the measure and syncopated defiance thereof. This results in an energetic interplay between forceful orchestral tutti passages and imitative exchanges. The *Trio Maggiore* (1'14) represents not only a tonal shift to C major but also provides a contrasting moment of repose through its elongated, metrically and rhythmically uniform melodic arcs presented in alternation by woodwinds and strings. The unaltered *da capo* of the *scherzo*'s main section soon follows (2'12).

The final movement (*Allegro molto*, C minor, *alla breve*) loosely adheres to sonata form, albeit with some modifications in its dynamic shaping. The principal theme, initially subdued in the strings and later reinforced in the orchestral tutti (0'16), is characterized by rhythmic contrast: tension in its half-step motion, release in its eighth-note movement. Harmonically, a defining feature remains the alternation between tonic and subdominant (C minor and F minor in this case), reprised in the tutti at the outset of the transition (0'23). Uniform half tones lend an inconspicuous rhythmic profile to the secondary theme in E flat major (1'02) as it emerges unobtrusively from the transition but offers only episodic reprieves from the persistent eighth-note motion in the *forte* sections. The closing section (1'33) revisits the tutti block from the transition, reinforcing its subdominant inflection (A flat in this instance).

The development begins with an elegiac minor-key variation of the secondary theme in the

strings (1'50). Here it is fair to say that the integration of a restless eighth-note motif from the principal theme introduces an element of harmonic ambiguity. Gradually, motifs from the first subject group reassert their dominance as they converge on a grand tutti (2'14), occasionally punctuated by recollections of the secondary theme's opening (2'32; return to primary thematic material at 2'43). The recapitulation enters with a tutti statement of the principal theme (2'58), proceeding analogously to the exposition with a condensed transition (3'05) leading into the second subject (3'20). Meanwhile, the closing section gives way to an expansive coda (3'52) in which sharp motifs from the first subject dissolve into cadential gestures.

Potter composed his **Ricercate on a Favorite French Theme in F major** for piano and orchestra with a view to his own concert performances as a piano virtuoso. He finalized the score on 11 April 1830, and the premiere followed one month later on 12 May 1830 at Potter's seasonal concert. He seemed satisfied with the work, since he included it in his concert programs again on 24 May 1833 and once more on 11 June 1838. The piece was published in 1835 as a piano arrangement: one of Potter's few orchestral works to appear in print, albeit only as a piano reduction. He dedicated the score to his student William Henry Holmes (1812–1885), who would later follow in his mentor's footsteps to become a respected composer and professor at the Royal Academy of Music.

The work broadly falls into three distinct sections: an extensive introduction, a theme (3'50) followed by six unmarked variations (5'02), and an accelerated closing section (from 14'40 onward) that could be regarded as either a coda or a *stretta*. However, this is only a rough framework, as even the intro-

duction is heavily derived from varied elements of the theme. This is evident in the interplay between wind-section signals and piano interjections at the start, as well as in a string chorale that later appears in modified form on the piano, twice tracing the theme's diastematic contours (0'58 and 2'57). Despite these free-wheeling transformations, the coda (14'40) includes direct references to thematic material.

The variations are not merely a series of straightforward substitutions for the theme. Instead, they frequently incorporate structural changes absorbed from previous variations. Initially, the subject and first two variations (5'02 and 6'36) follow a simple format: each consists of a variation proper, followed by an orchestral tutti epilogue without a piano part (4'34, 6'07, and 8'22). However, the third variation (8'50) disrupts this pattern when the orchestra takes on a thematic role from the outset while the piano contributes ornamental trills. As the variation progresses, solo and tutti exchange roles twice before the strings enter with fragments of the theme set against pianistic figuration. The variation initially concludes with a piano solo but is then unexpectedly interrupted by a *fugato* passage that modulates to G flat major (10'22), giving rise to a brief development in which the orchestra and piano alternate.

The fourth variation (11'06) follows logically from this developmental process, introducing a 6/8 meter that fundamentally alters the theme's character. Here, the expected orchestral epilogue is omitted, and the fifth variation (11'40) transforms the newly acquired 6/8 rhythm into a figurative reinterpretation. This double variation culminates in an accelerated orchestral epilogue (12'10), underpinned by an extended dominant pedal that supports a virtuosic

outburst from the piano (12'24). The sixth and final variation presents yet another shift in character, adopting an *adagio* tempo and a minor key (13'34). It remains incomplete, creating a sense of suspended anticipation before the coda unleashes a dazzling storm (14'40).

According to a note in the autograph score, Potter completed his 1833 ***Symphony in D major*** on 2 November of that year. It was his first symphony after the triumph of his 1832 *Symphony in G minor*, and it stands to reason that he was hoping to build on that success. Therefore it must have come as a disappointment when a "trial night" performance on 6 February 1834 was rejected for inclusion in the Philharmonic Society's regular concert season. A critic for the *Morning Post*, present at the trial, above all lambasted the symphony's length, which exceeded Potter's usual scale.

The public premiere took place on 21 May 1834 as part of Potter's own seasonal concert at the King's Theatre. This time, the reception was more positive; for instance, *Morning Herald* readers were treated to this summary:

"Its first movement, indeed, appeared somewhat vague, although vigorously written; but those succeeding it were at once comprehensible, fanciful, and replete with bold and grand instrumentation." (Morning Herald, 22 May 1834)

A decade later, on 13 June 1844, Potter programmed the symphony again for his seasonal concert, where it was once more well received. The *Morning Herald* praised it as "a work of high merit" (14 June 1844), while *The Atlas* described it as "a noble and beautiful work abundant of fine thoughts and still finer examples of their treatment" (15 June 1844).

Ultimately, the work would enjoy a late rehabilitation at the Philharmonic Society. The Society acquired Potter's autograph score from the estate and arranged a performance on 20 March 1872 under the direction of William Cusins (1833–93), six months after Potter's passing. Although well received in the press, this would be the final performance of Potter's work at a Philharmonic Society concert.

The Philharmonic Society's surviving source material bears signs of later revisions. For example, certain passages appear to have been pasted over, but those pastings were later removed. Other passages have been crossed out in pencil. The score for this recording represents an attempt to reconstruct the original version. This approach seems particularly fitting, since the posthumous performance does not rule out the possibility of third-party revisions.

Once again, the Allegro of the opening movement follows an extended introduction (*Introduzione, moderato assai, D major, 4/4 time*), which explores the tonic key's harmonic framework while foreshadowing motifs from the Allegro. However, it also contains idiosyncratic elements with no broader structural significance—such as a chain of trills at three different registers, followed by a violin unisono recitative gesture (0'27; 1'03; 1'59), punctuated by orchestral blows reminiscent of the movement's opening. By contrast, the introduction establishes an impactful eighth-note turn motif, which remains recognizable in its characteristic figuration throughout the movement despite occasional intervallic variations (first appearing at 0'09 in the violins, then in the oboe and woodwinds at 0'43, in the cello at 1'19, in the flute and bassoon at 1'51, and again in the violins at 2'17). This motif plays a

substantial role near the close of the first subject group (2'55).

The Allegro proper (*Allegro vivace*, D major, *alla breve*, 2'23) begins with an ascending triadic horn call reminiscent of Mozart's *Symphony No. 39 in E flat major*, K. 543. However, the principal theme that follows is—unlike Mozart—structured in an entirely different manner, built around a threefold repetition of a dotted cadential figure. The first subject group consists largely of sequential repetitions and related motifs, apart from the aforementioned integration of the turn figure in its closing segment. After a general rest, the transition unexpectedly modulates to F sharp minor (3'06), introducing new thematic material, although motifs from the principal theme soon begin to reassert themselves (3'12). The secondary theme, set in the dominant key of A major (3'50), provides an apparent contrast to the principal theme in compositional technique, dynamics, and rhythm. However, it remains thematically connected, developing the turn motif introduced earlier. The theme also overshadows any anticipatory dominants in the closing section (4'53) and at its outset (4'57), where the original note values remain intact. The principal theme resurfaces at the close of the exposition, intruding on the transition and carrying directly into the development (5'10).

The expansive development section (5'15) is dominated by sequences, breakaways, and other means of motivic elaboration. One notable exception occurs twice, when the transition's compositional techniques briefly reappear (5'34, developed further at 5'42; another instance at 6'06). A lyrical horn call at the top of the exposition re-emerges at the start of the recapitulation as a resplendent trumpet fanfare (6'52). The recapitulation proceeds

in line with the exposition but reflects the impact of the development, consistently omitting material that had been extensively processed earlier. The first subject eschews the characteristic cadential motif and lacks any emphatic tutti statements. Similarly, the truncated transition (7'27) avoids certain early motifs. Only the second subject (7'59), now in the tonic, remains largely unaltered.

The closing section (9'02), in turn, extends its conclusion with two fermatas, drawing the listener's attention toward the coda (9'26). Here, the movement builds to a grand conclusion through successive waves of intensification, culminating in a *stretta* accelerated to *più presto* (10'14) that integrates motivic material from the second subject, transition, and first subject.

What follows is a *scherzo* (*Allegro moderato*, B minor, $\frac{3}{4}$ time). However, given its leisurely tempo, affirmative rhythmic character, dense instrumentation, and bold counterpoint, it takes on the air of an archaic minuet rather than a true *scherzo*. This stylistic approach is reminiscent of the *Minuetto* in Ferdinand Ries's *Symphony No. 6*, composed 12 years earlier for the Philharmonic Society. By contrast, the Trio (0'55) in B major with its delicate, almost soloistic orchestration evokes a *pas de deux* from ballet music. The movement concludes with a *da capo* of the *scherzo*'s main section (1'59), followed by a brief coda (2'52) that gently fades away, mirroring the tender character of the Trio.

The third movement (*Andante*, G major, *alla breve*) exhibits an extended arch form (A–B–A'–B'–A"). The main section primarily functions as a responsorial anthem, with alternating two-, four-, or eight-bar phrases passed between instrumental groups, typically strings and woodwinds, in a game

of call and response. Toward the end of the A section, the flute (1'13) introduces a foreshadowing motif for the B section—a march in C major that begins with a festive trumpet call (1'21) and follows a genre-specific arch form (a–b–a'), its middle section shifting to a more somber A minor (2'03; a': 2'27). The first recapitulation of the opening (3'12) introduces a figural variation in which the main theme dissolves into flowing eighth-note triplets. While the call-and-response structure remains intact, it now unfolds across larger phrase groups (with horns entering at 3'28). The march rhythm becomes a defining feature, as seen in its sudden collapse through a harmonic modulation to B flat major (3'46; subsequently to E flat major at 4'18). On its second return (4'40), the march adopts a triumphant tone, intensifying the contrast with the previous elegiac middle section (5'01). A final reprise of the march (5'26) is truncated to four measures and ends unceremoniously with a general rest and fermata. The opening section then returns in its original form (5'35), except for the renewed integration of the dotted march rhythm (6'04 and again near the closing at 6'53).

The final movement (*Vivace*, D major, $\frac{3}{4}$ time) opens with two motifs that shape its overall character: an upbeat horn call and rapid chains of sixteenth notes, appearing in both sequential and harmonically dense configurations. A sweeping tutti (0'46) marks the start of the transition with a modulation to the dominant key of A major: the same key as the second subject (1'36) and, thanks to its emphasis on triads and higher note values, the first real reprieve from the relentless sixteenth-note figures. However, this contrast is deceptive, as fragments of the sixteenth-note motif soon resurface, revealing that the secondary theme's sense

of calm is fleeting. The closing section (2'37) recombines elements of the first subject group into a tutti passage before referencing the transition's orchestral tutti (2'51). The development (3'07) emerges naturally from the exposition's closing section, reworking the movement's primary motifs in various permutations. Additional tutti statements from the transition and closing section are reintegrated (3'58 and 4'21, respectively). The recapitulation follows a condensed structure, significantly abbreviating the first subject (4'48), while the transition (5'06), second subject (6'00), and closing section (7'02) remain largely analogous to their exposition counterparts. Finally, a dramatic coda (7'39), accelerated to *più presto*, propels the movement to a stunning conclusion.

– Bert Hagels

Swiss-born **Mélodie Zhao** has established herself as one of the most talented and multifaceted musicians of the new generation. As a piano virtuoso, she broke world records by recording the summits of piano repertoire, Chopin's 24 Études at 13 and Beethoven's Complete Piano Sonatas, at 19. She continues to break the rules—and the ice between stage and audience—with her liberating new projects that set foot in both classical and new music worlds. Mélodie Zhao has felt at home on stage since the age of 6. She has played with major orchestras such as the Moscow Tchaikovsky Symphony, Orchestre de la Suisse Romande, Deutsche Radio Philharmonie, China National or Shanghai Philharmonic and has worked with conductors like Vladimir Fedoseyev, Howard Griffiths, Michail Jurowski, Gustav Kuhn or Muhai Tang. She has performed worldwide in prestigious concert halls such as Lincoln Center NYC, Tonhalle Zurich, NCPA Beijing, Victoria Hall Geneva, Theatre du Châtelet Paris, LAC Lugano and the festivals of Merano, Budapest, New Ross, Gstaad, Palermo, Valldemossa, Tiroler Festspiele, Davos and many more.

In parallel, Mélodie Zhao began musical composition at 15. She regularly receives orders from orchestras and troupes such as Rudra Béjart Ballet or China National Opera. She has a deeply personal and distinctive style and language, and she has explored film music in several collaborations with her filmmaker sister Cadenza. Her works include chamber, orchestral and religious music, as well as solo piano pieces where she often brings the virtuosity to a challenging level. She has a regular collaboration with the Swedish "Camerata Nordica" who performs with her in special concert projects combining classics and Mélodie's own compositions and arrangements.

She regularly conducts orchestras from the piano in many major piano concertos (Chopin, Liszt, Beethoven, Shostakovich, Mozart, etc.) as well as her own compositions.

Born into a musical family, Mélodie Zhao fell in love with and started the piano at age two and a half. At 9 she entered the Geneva Music Conservatory to study with Mayumi Kameda and at 13 the Geneva Music University where she received at 16 the Soloist Master degree with distinction in the class of Pascal Devoyon. She then followed her professor to Berlin for a second Master degree at the University of Arts.



For over 90 years, the **BBC National Orchestra of Wales** has played an integral part in the cultural landscape of Wales, occupying a distinctive role as both a broadcast and national symphony orchestra.

Part of BBC Wales and supported by the Arts Council of Wales, it performs a busy schedule of live concerts throughout Wales, the UK, and the world. The orchestra is an ambassador of Welsh music, and champions contemporary composers and musicians.

The orchestra performs annually at the BBC Proms and biennially at the BBC Cardiff Singer of the World competition, and its concerts can be heard regularly across the BBC: on Radio 3, Radio Wales and Radio Cymru.

BBC NOW works closely with schools and music organisations throughout Wales and regularly undertakes workshops, side by side performances and young composer initiatives to inspire and encourage the next generation of performers, composers and arts leaders.

Howard Griffiths was born in England and studied at the Royal College of Music in London. He has lived in Switzerland since 1981. From 1996 to 2006 Howard Griffiths was artistic director and chief conductor of the Zurich Chamber Orchestra, whose long and excellent tradition he successfully continued and developed extensively. This also included many tours in Europe, the USA and China. The public and the press reacted enthusiastically to this collaboration both in Switzerland and abroad.

From 2007 to 2018 Howard Griffiths was General Music Director of the Brandenburg State Orchestra in Frankfurt. In addition, he has appeared as a guest conductor with many leading orchestras worldwide; these include the Royal Philharmonic Orchestra London, the London Philharmonic Orchestra, the Orchestre National de France, the Tchaikovsky Symphony Orchestra of Moscow Radio, the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, the Israel Philharmonic Orchestra, the Orchestra of the Age of Enlightenment, the Warsaw Philharmonic, the Symphony Orchestra Basel, the London Mozart Players, the Orquesta Nacional de España, the Taipei Symphony Orchestra, various radio orchestras in Germany (the NDR Radiophilharmonie Hannover, the WDR Sinfonieorchester, the hr-Sinfonieorchester, the Deutsche Radio Philharmonie), the Polish Chamber Orchestra, the English Chamber Orchestra, and the Northern Sinfonia.

Howard Griffiths is also regularly involved in contemporary music. With the Collegium Novum Zurich, he directed the Swiss premiere of Hans Werner Henze's Requiem in the presence of the composer and worked closely with composers such as Sofia Gubaidulina, George Crumb, Arvo Pärt and Mauricio Kagel. Howard Griffiths is always enthusiastic about new, unusual projects: with the

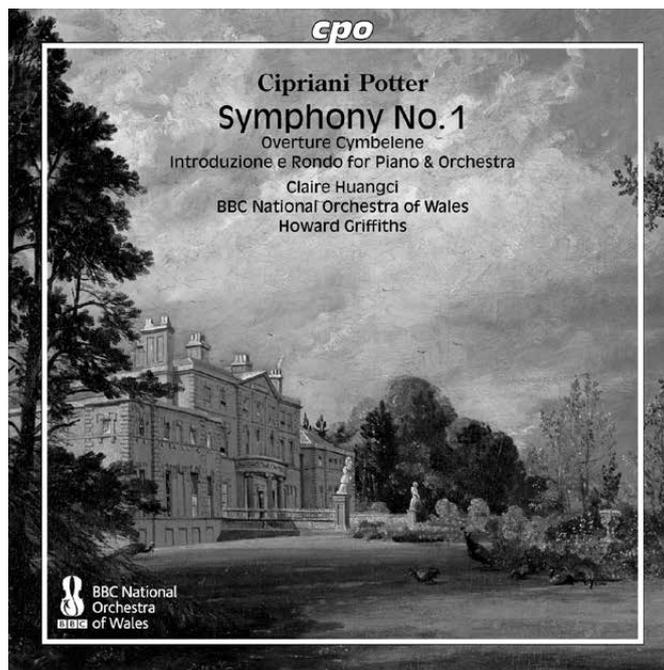


Basel Symphony Orchestra he performed Gustav Mahler's 8th Symphony, the "Symphony of a Thousand," with over a thousand participants; together with the Zurich Chamber Orchestra (ZKO), successful crossover projects have been created with Giora Feidman, Roby Lakatos, Burhan Öcal or Abdullah Ibrahim; and with great success he also conducted the original music for films by Charles Chaplin live with the ZKO for film projection on a big screen.

More than 150 CD recordings on various labels (Warner, Universal, **cpo**, Sony, Koch and others) testify to Howard Griffiths' broad artistic spectrum. For example, they contain works by contemporary Swiss and Turkish composers as well as first recordings of rediscovered music from the 18th and 19th centuries. This also includes more than 40 symphonies by Beethoven's contemporaries and the early Romantic period. His recordings of all eight symphonies by Beethoven's student Ferdinand Ries have received great praise from critics worldwide. Readers of the English magazine *Classic CD* chose Griffiths' recording of works by Gerald Finzi as "Classic CD of the Year".

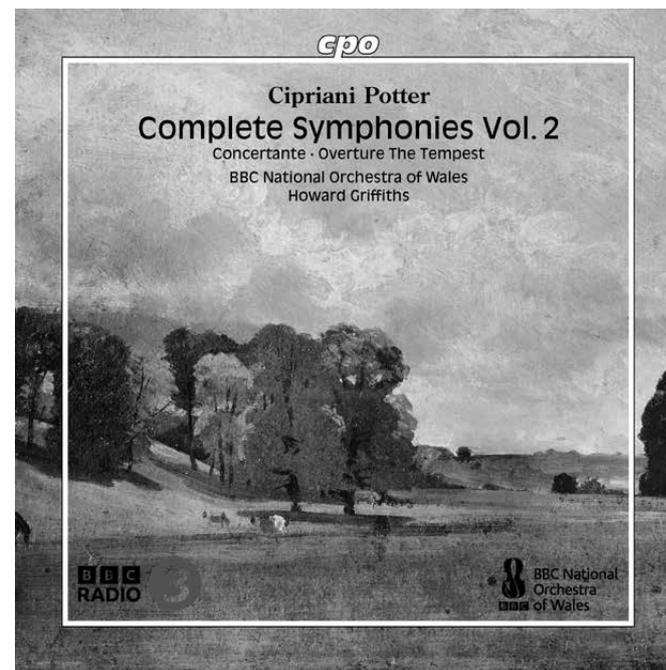
Howard Griffiths performs music with numerous renowned artists, including Maurice André, Kathleen Battle, Joshua Bell, Rudolf Buchbinder, Augustin Dumay, Sir James Galway, Kathleen Battle, Renaud and Gautier Capuçon, Evelyn Glennie, Edita Gruberová, Mischa Maisky, Güher and Süher Pekinel, Mikhail Pletnev, Julian Rachlin, Vadim Repin, Maria João Pires, Fazıl Say, Gil Shaham Sarah Chang, and Thomas Zehetmair. In addition to working with renowned soloists and orchestras, Howard Griffiths is extremely committed to supporting and promoting young musicians. This is reflected in his work at the Orpheum Foundation

for the Promotion of Young Soloists, where he has acted as artistic director since 2000. Howard Griffiths was named a Member of the British Empire (MBE) in 2006 in the annual New Year's Honours List, which Queen Elizabeth II announced on New Year's Day, and in June 2019 the State of Brandenburg awarded him the "Order of Merit" for his artistic achievement and social commitment.



Already available

cpo 555 274-2



Already available

cpo 555 500-2

cpo 555 637-2

Produced in association with **BBC RADIO 3** and the **BBC National Orchestra of Wales**

Recording: Hodinott Hall, Cardiff, Wales, 7-8 September 2023 [1-5] & 15 November 2023 [6-9]

Balance Engineer: Simon Smith

Recording Producers: Simon Fox-Gál

Editing, Mastering, Mixing: Simon Fox-Gál

Publisher: Ries & Erler, Berlin, Bert Hagels

Executive Producer: Mike Sims / Burkhard Schmilgun

Photography: Karla Newton (p. 12), Ronnie Vetsch (p. 28)

Cover: John Constable, "Flatford Mill", 1820; Tate Gallery, London © Photo: akg-images, 2025

English Translation: Alexander Bakst

Design: Lothar Bruweleit

cpo, Lübecker Straße 9, 49124 Georgsmarienhütte, Germany

© BBC / **cpo** 2025 – The copyright in the recording is jointly owned by the BBC and **cpo**. The BBC, BBC Radio 3 and The BBC National Orchestra of Wales word marks and logos are trade marks of the British Broadcasting Corporation and used under licence. © BBC 1996

© 2025 – Made in Germany

cpo



Digital Booklet

Howard Griffiths

cpo 555 637-2