

cpo

Felix Mendelssohn Bartholdy
String Symphonies Vol. 1

L'Orfeo Barockorchester
Michi Gaigg





Michi Gaigg (© Reinhard Winkler)

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847)

String Symphonies Vol. 1

Sinfonia IV in C minor [MWV N 4] **9'21**

- | | | |
|---|-------------------|------|
| 1 | Grave – Allegro | 3'32 |
| 2 | Andante (attacca) | 3'02 |
| 3 | Allegro vivace | 2'47 |

Sinfonia III in E minor [MWV N 3] **8'19**

- | | | |
|---|-------------------|------|
| 4 | Allegro di molto | 3'57 |
| 5 | Andante (attacca) | 2'47 |
| 6 | Allegro | 1'35 |

Sinfonia I in C major [MWV N 1] **11'31**

- | | | |
|---|-----------|------|
| 7 | [Allegro] | 4'51 |
| 8 | [Andante] | 3'43 |
| 9 | Allegro | 2'57 |

Sinfonia II in D major [MWV N 2]

11'45

- | | | |
|----|----------------|------|
| 10 | Allegro | 4'21 |
| 11 | Andante | 5'19 |
| 12 | Allegro vivace | 2'05 |

Sinfonia V in B flat major [MWV N 5]

11'27

- | | | |
|----|--------------------------|------|
| 13 | Allegro vivace | 4'29 |
| 14 | Andante (attacca subito) | 3'07 |
| 15 | Presto | 3'51 |

Sinfonia VI in E flat major [MWV N 6]

11'35

- | | | |
|----|---|------|
| 16 | Allegro | 3'31 |
| 17 | Menuetto – Trio I – Menuetto da capo – Trio II (attacca subito) | 5'50 |
| 18 | Prestissimo | 4'30 |

T.T.: 64'37

L'Orfeo Barockorchester
Michi Gaigg

L'Orfeo Barockorchester:

1st Violin

Julia Huber-Warzecha*, Martin Jopp, Sabine Reiter, Elisabeth Wiesbauer

2nd Violin

Martin Kalista, Linda Pilz, Petra Samhaber, Simone Trefflinger

Viola

Lucas Schurig-Breuß*, Daniela Henzinger, Johanna Weber

Violoncello

Anja Enderle, Katie Stephens

Double Bass

Maria Vahervuo

Fortepiano

**(Robert A. Brown, Oberndorf, copy after Jakob Bertsche,
Vienna about 1815)**

Johannes Bogner

Conductor

Michi Gaigg

*** Solo in Track 17**



Fortepiano (Robert A. Brown, Oberndorf,
copy after Jakob Bertsche, Vienna about 1815)

Felix Mendelssohn Bartholdy Streichersinfonien Vol. 1

Mit den als Streicher- oder Jugendsinfonien bekannt gewordenen Frühwerken, die im Zuge seines durch Carl Friedrich Zelter, Leiter der Berliner Singakademie und enger Brieffreund Johann Wolfgang von Goethes, erteilten Unterrichts ab dem Spätsommer 1821 entstanden, sollte es der junge, erst zwölfjährige Felix Mendelssohn Bartholdy binnen zwei Jahren auf eine stattliche Anzahl von insgesamt zwölf Tonschöpfungen bringen, wobei deren erste Hälfte in nur etwa 6 Wochen, von Anfang September bis Mitte Oktober 1821 das Licht der Welt erblickte. Entsprechend stolz klingt auch der Bericht der Mutter Lea (geb. Salomon, 1777–1842), an ihre Cousine Henriette von Pereira-Arnstein, der sie in einem Brief vom 19. Oktober schreibt: „Felix hat schon einen ordentlichen musikal[ischen] Ruf, und wer uns v[on] fremden Virtuosen auch nicht empfohlen wird, kömmt v[on] selbst. Amusant ist, einen nach dem andern voll Zweifel und Unglauben ankommen zu sehen, ein künstlich aufgeschraubtes, als Wunderkind verschrieenes, abgerichtetes Vöglein erwartend. Diese freie, geniale Natur kann sich keiner denken. [...] Seine Produktivität ist wirk[lich] zu bewundern. Seit 1 Jahr hat er zwei Opern geschrieben, die 3. ist zur Hälfte fertig; außerdem einen 4. und 5. stimmigen Psalm für die Akademie, worin eine große Doppelfuge; **6 Sinfonien, nach Art der Alten, ohne Blasinstrumente**; 1 Quartett für piano, Violine, Bratsche und Cello, eine Kantate zu Marianens Hochzeit, 6 Klavierfugen und eine Menge études, einige Sonaten etc.“¹

Auffällig ist, dass des Sohnes Kompositionen bereits von Beginn seines Schaffens an in zahlenmäßig nahezu

ausgeglichenen Weise der vokalen wie auch der instrumentalen Richtung angehören, wobei auf letzterer Seite der Anteil an Klaviermusik besonders stark zu Buche schlägt. Dies kam natürlich nicht von ungefähr, hatte doch die Familie (vor allem mütterlicherseits) bereits einige überaus begabte, wenn nicht gar bedeutende Pianistinnen hervorgebracht. Vor Felix älterer Schwester Fanny (1805–1847), mit der ihn eine lebenslange, grenzenlose Geschwisterliebe verband und natürlich Lea Mendelssohn, war da vor allem die Großtante Sara Levy (geb. Itzig, 1761–1854), die als Gönnerin von Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel Bach, als gefeierte Solistin in Zelters Ripienschule und anderen Berliner Orchestervereinigungen und schließlich als verehrte Salonnière eine Brücke zwischen den Epochen schlug. Betätigte sich Tante Levy noch ausschließlich auf dem Cembalo, so war es bei den Nachkommen ihrer Schwester Bella freilich bereits ein Hammerflügel, der der musikalischen Übung wie auch dem Vortrag zugeordnet war.

Das Instrument, welches – neben einem englischen Broadwood-Flügel – bis ins Jahr 1825 bei den Mendelssohn Bartholdys zu beinahe jeder Gelegenheit erklang, stammte aus Wien – genauer gesagt aus der berühmten Werkstatt von Nannette Streicher, zu der man über Leas Cousine Kontakt pflegte.² Am Streicher-Flügel saß also höchstwahrscheinlich auch Felix, als er bei den von den Eltern seit Februar 1821 alle zwei Wochen veranstalteten, bisweilen auch „Sonntagübungen“ genannten Matineen seine Sinfonien zur Aufführung brachte, indem er ein von Vater Abraham aus Mitgliedern des königlichen Orchesters zusammengestelltes Ensemble – so der Zeitzeuge Adolf Bernhard Marx – „meist oder durchgehend generalbassmäßig“³ begleitete oder (anderen Berichten zufolge) in Doppeldirektion mit dem

Konzertmeister leitete. (In Ermangelung dazugehöriger Aufzeichnungen lassen sich die Programme jener halböffentlichen Veranstaltungen und dadurch verbürgte Erstaufführungen der Streichersinfonien allerdings nicht vor dem März 1822 nachweisen.

Immerhin dürfte der Familie in ihrem damaligen, in der Spandauer Vorstadt, Neue Promenade 7 gelegenen Berliner Zuhause ein Saal von annähernd 60 m² zur Verfügung gestanden haben, der bei Bedarf noch durch Öffnen einer Flügeltüre um eine kleinere Räumlichkeit erweitert hätte werden können.⁴)

Der Komponist und Kapellmeister Heinrich Dorn erinnert sich: „Nur selten versäumte ich eine jener interessanten Zusammenkünfte an der neuen Promenade, in welchen, außer größeren Pianoforte-Compositionen, die nimmehr unter Berger's Leitung⁵ einstudiert waren, regelmäßig die neuesten Arbeiten des Wunderknaben, zumeist Sinfoniesätze für Streichquintett mit Klavierbegleitung, von einem erlesenen Häuflein königlicher Kammermusiker executirt wurden.

Professor Zelter, bei welchem Felix die contrapunktischen Studien durchmachte, war natürlich sein eifrigster Zuhörer, aber auch seine strengste Censor; denn ich habe es mehr als einmal erlebt, daß er nach solcher Aufführung irgend eine Variante für nötig befand, die er laut seinem Schüler andeutete, der dann muckstill die Partitur zusammenpackte, zum nächsten Sonntag unarbeitete und sie in verbesserter Ausgabe nochmals vorführte.“⁶

Von den sechs ersten das sinfonische Frühwerk formierenden Tönschöpfungen Felix Mendelssohns, die für seinen „Chiron“ Zelter wohl in erster Linie „eine Reihe von strukturellen, satztechnischen, formarchitektonischen und klanglichen Übungsfeldern darstellen“⁷, allesamt vierstimmig und in drei Sätzen zu Papier gebracht wurden, tragen nur die Nummern IV und V ein das Ende

der jeweiligen Kompositionsarbeit dokumentierendes Datum (5. bzw. 15. September 1821). Im Jahr darauf folgen mit Sinfonia VII und VIII (von der später auch eine Fassung mit Bläsern angefertigt werden wird) zwei weitere Werke, wobei letzteres am 27. November 1822 zum Abschluss gelangt. Im Laufe des Jahres 1823 entstehen dann die Sinfonien IX bis XII, während der bisweilen auch unter der Nummer XIII gehandelte Sinfoniesatz in c-Moll erst im Jahr 1824 das Licht der Welt erblickt haben dürfte. Er trägt den 29. Dezember als Abschlussdatum, wodurch ihm jenes in selbiger Tonart verfasste Werk, dem Felix später als erstes unter seinesgleichen die Ehre einer Opuszahl verleihen wird, noch zuvor kommen sollte.

Der Rückgriff auf monothematische Satzformen, das barocke „Ausspannen“ des Themenmaterials, sowie die Anlehnung an Vorbilder des 18. Jahrhunderts – neben den Werken des zweitältesten Bachsohns wären hier vor allem Kompositionen W. A. Mozarts und Joseph Haydns zu nennen – lassen die Streichersinfonien im Kontext des sich zeitgleich herausbildenden, unverwechselbaren Personalstils Felix Mendelssohn Bartholdys als Werkgruppe von zunehmend „hybrider“ Gestalt erscheinen – wozu die hier angewandte Praxis des Continuospiels auf einer (den Instrumenten Nannette Streichers nahezu baugleichen) Kopie eines Wiener Hammerflügels des frühen 19. Jahrhunderts noch verstärkend hinzutritt.

Als Beispiel mag die an vorderster Stelle erklingende **Sinfonia IV** angeführt werden, in der das gefühlvollromantische *Andante* – über sanft dahingleitenden Arpeggi der mittleren Streicher entfaltet sich eine von süßem Zauber erfüllte Violinmelodie, die in weiterer Folge von den anderen Stimmgruppen in Sehnsucht erweckender Weise fortgesponnen wird – einen denkbar großem Kontrast zum Kopfsatz bildet, der als

barocke französische *Ouverture* mit feierlich punktierten Noten anhebt, oder zum *Allegro vivace*, welchen eine frische Brise „Corelli“ umweht.

Ein Tor zu künftigen Klangwelten öffnet sich auch in der **Sinfonia III**, die nicht nur von ihrer Tonart e-Moll her betrachtet schon auf (ge)wichtige spätere Werke, wie etwa das Präludium und Fuge Op. 35, I vorausblicken lässt. So werden in dem mit kraftvollmotorischen Gesten ausgestatteten *Allegro molto* ein paar Takte „Sommernachtstraum“ eingestreut und ein allgegenwärtiges Trillermotiv zum sinnstiftenden Element der *Allegro*-Schlussfuge „à la Händel“. Zwischen diesen beiden macht sich indes ein zart-bitteres *Andante* breit, das unsere Ohren mit einer Cello-Kantilene und einer von leise erregten Sechzehnlern untermalten melancholischen Geigenmelodie umschmeichelt.

Vom aufstrebenden Hauptmotiv und seinem als bald sequenzartig durchgeführten, hämmernden Gegenpart, sondern aber auch von einer irischnen Verarbeitung beider Elemente geprägt, zeigt sich der unbenannte Kopfsatz der Erstgeborenen in C-Dur.

Über effektvolle Binnenkontraste verfügt aber auch das *Andante* der **Sinfonia I**, während sein Finale mit energiegeladener Akkordmelodik, Trommelfläschen und chromatisch geführten Skalengängen zu gefallen weiß – und durch die spätere Umkehrung des Hauptmotivs mit einem Mal ganz nach C.P.E. Bach klingt!

Mit streng geführter Kontrapunktik bei gleichzeitiger Vertiefung des melodischen Ausdrucks – man beachte die überaus wirkungsvollen Farbtupfer des Hammerflügels – gehört das *Andante* der **Sinfonia II** zu den besonders reizvollen Momenten der vorliegenden Einspielung. Seinen Rahmen bilden ein *Allegro* mit violinbetonter sprunghaft-tänzerischer Thematik, durchsetzt von imitatorischen Binnensequenzen und rasanten Sechzehnlern-

läufen, sowie ein *Allegro vivace*, in dem die pausenlose 6/8-Bewegung perpetuum mobile-artig bis zu den mächtigen Schlussakkorden reicht.

Eine beachtliche, werkimmanente Steigerung kompositorischer Einfälle führt die nur anderthalb Wochen nach ihrer Vorgängerin in c-Moll vollendete **Sinfonia V** zutage. Auf die von Mal zu Mal schon etwas redundant erscheinende Wiederkehr des im Unisono eingeführten Sprung- und Trillermotivs und schritt- bzw. treppchenweise genommenen, dazwischen geschalteten Achtelgängen im *Allegro vivace* folgt ein *Andante*, dessen anfängliche Ruhe und Zufriedenheit sich in ein stetig wachsendes inneres Verlangen wandelt und *attacca subito* in ein *Presto-Finale* in Allabreve-Struktur hinübergeht, welches über weite Strecken aus agilen, nach Mozart'schem Vorbild verfassten Fugato-Abschnitten besteht. Aus dem in sich selbst kontrastierenden Haupt- und einem sogleich mit idealtypischem Fugenmotiv einsetzenden Seitenthema gespeist, darf auch das zunächst eher unbedeutend erscheinende, anfängliche Auftaktmotiv seinen fixen Platz im kontrapunktisch-verdichteten Satzgeschehen einnehmen.

Ein weiterer bedeutender Schritt in Richtung Eigenständigkeit des künstlerischen Ausdrucks vollzieht sich zur **Sinfonia VI** in Es-Dur, mit der die erste Schaffensperiode in Felix Mendelssohns sinfonischem Frühwerk in einem stürmischen *Prestissimo*, bei dem es vor Humor und Esprit nur so sprüht – als ob kein geringerer als Joseph Haydn bei ihrer einstigen Feuertaufe Pate gestanden hätte – zum Abschluss kommt. Zuvor aber vermag ein an zentraler Stelle erklingendes *Menuetto* unsere besondere Aufmerksamkeit zu erregen, welches seiner bloßen Existenz wegen schon überhaupt nicht in jene norddeutsche Sinfonientradition zu passen scheint, die sie – der (vermeintlichen) Vorstellung Zelters

entsprechend – fortzuführen hatte. Schließlich verfügt der Satz auch noch über zwei voneinander unabhängige *Trii*, von denen das erste einen in der Untermediane notierten, eigentümlichen Wechselgesang zwischen Solo-Bratsche und Konzertmeistervioline, sowie das zweite einen von rustikalen Bassgesängen unterbrochener Choral aufzuweisen hat, welcher in seiner retardierenden, volltönig-markierten letzten Gestalt manche Erinnerung an den Schluss des *Prélude* aus Edvard Griegs „*Aus Holberg's Zeit*. Suite im alten Style für Streichorchester [...] Op. 40“ von 1886 (!) hervorzurufen vermag.

Christian Moritz-Bauer

1) „Ewig die deine“. Briefe von Lea Mendelssohn Bartholdy an Henriette von Pereira-Arnstein. Band 1, Briefe. Hrsg. von Wolfgang Dinglinger und Rudolf Elvers, Hannover 2010, S. 53.

2) Nachweise finden sich u.a. in den Briefen Lea Mendelssohns vom 14. Juli und 6. November 1819, sowie vom 14. Juni 1825, siehe: „Ewig die deine“ etc., S. 19, 22f. und 143f.

3) Adolf Bernhard Marx, *Erinnerungen*. Aus meinem Leben, Bd. 2, Berlin 1865, S. 111f.

4) Vgl.: Wolfgang Dinglinger, *Sonntagsmusiken bei Abraham und Lea Mendelssohn Bartholdy*, in: *Die Musikveranstaltungen bei den Mendelssohns – Ein ‚musikalischer Salon‘? Die Referate des Symposiums am 2. September 2006 in Leipzig*, hrsg. von Hans-Günter Klein, Leipzig 2006, S. 35-46.

5) Ludwig Berger (1777-1839), Komponist, Pianist und Pädagoge. Unterrichtete die Geschwister Fanny & Felix im Klavierspiel.

6) Heinrich Dorn, Aus meinem Leben. Erinnerungen.
3. Sammlung, Berlin 1872, S.48f.

7) Wulf Konold, „Mendelssohns Jugendsymphonien. Eine analytische Studie“, in: Archiv für Musikwissenschaft, Jg. 46, Heft 1 (1989), S.1-41 & Heft 2, S. 155-183.

L'Orfeo Barockorchester

Seit zwei Jahrzehnten gehört das L'Orfeo Barockorchester zu den markantesten Stimmen in der Alten Musik. Für die Neue Zürcher Zeitung besitzt das international besetzte Ensemble rund um die Orchestergründerin und Dirigentin Michi Gaigg jenen „individuellen Charakter abseits globalisierter Einheitsklanglichkeit“, der auf ein fruchtbares Zusammenwirken unterschiedlicher musikalischer Wurzeln zurückzuführen ist. Lebendigkeit des Musizierens, Kontinuität und ein Ensemblegeist, der auch große Lust auf Neues in sich trägt, sind die Basis, auf der Michi Gaigg ihre als farbenreich, klingsinnlich wie temperamentvoll beschriebene Handschrift entwickelt. 2016 feiert das international erfolgreiche österreichische Orchester mit Sitz in Linz seinen 20. Geburtstag.

Seine umfangreiche Diskographie, darunter einige Opern- und Ersteinspielungen, wurde mehrfach ausgezeichnet: u. a. von Diapason, Le Monde de la Musique, BBC Music Magazine, Gramophone („Editor's Choice“), Fono Forum, Pizzicato („Supersonic Award“), ORF Radio Österreich 1 („Pasticcio-Preis“) und mit dem Deutschen Musikpreis „Echo Klassik“.

L'Orfeo begeistert auch als Opernorchester, wie zuletzt mit den Singspiel *Die verstellte Gärtnerin* oder der Azione sacra *Betulia liberata* von W.A. Mozart, mit *Pigmalion & Anacréon*, zwei Actes de ballet von Jean-Philippe Rameau. Christoph Willibald Glucks und Georg Philipp Telemanns Vertonungen des Orpheus-Mythos kamen ebenso auf die Bühne wie des letzteren im Persien des 18. Jahrhunderts angesiedelter *Miriways*, Joseph Haydns *Die wüste Insel*, Mozarts *Zaide*, Georg Anton Bendas *Romeo und Julie* und eine Trilogie früher Operneinakter von Gioachino Rossini (darunter *La scala di seta*). Weiters realisierte L'Orfeo mit Götz-Friedrich-Preisträger Benjamin Schad das spartenübergreifende Bühnenprojekt „Die Kunst des Monsieur de Jélyotte“ – Suiten und Arien für Pierre Jélyotte von Jean-Philippe Rameau, zeitgenössischen Tanz inklusive.

www.lorfeo.com

Michi Gaigg

Michi Gaigg wurde in Schörfling am Attersee (Salzkammergut) geboren. Entscheidende Impulse für ihren musikalischen Werdegang erhielt die Musikerin während ihres Violinstudiums am Salzburger Mozarteum durch die Begegnung mit Nikolaus Harnoncourt. Anschließend studierte Michi Gaigg Barockvioline bei Ingrid Seifert und Sigiswald Kuijken. Bevor sie 1983 mit L'Arpa Festante München ihr erstes eigenes Orchester gründete (Leitung bis 1995), sammelte Michi Gaigg viele wertvolle Erfahrungen in international renommierten Ensembles und arbeitet u. a. unter Frans Brüggen, Alan Curtis, Christopher Hogwood, René Jacobs, Ton Koopman und Hermann Max.

Gemeinsam mit der Oboistin und Blockflötistin Carin van Heerden gründete Michi Gaigg 1996 das L'Orfeo Barockorchester. Unter ihrer Leitung feiert der

Klangkörper internationaler Erfolge und wurde mehrfach für seine Diskographie ausgezeichnet.

Einen Schwerpunkt ihrer künstlerischen Arbeit bilden Oper und Oratorium des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Unter anderem gelangten bisher zur Aufführung: Händels *Almira* und Brocks-Passion, Telemanns *Orpheus* und *Mirirways*, Glucks *Orpheus & Eurydike*, die beiden Einakter *Pigmalion* und *Anacréon* von Jean-Philippe Rameau, die Mozart-Singspiele *Die verstellte Gärtnerin* und *Zaide*, dessen Azione sacra *Betulia liberata*, *Romeo und Julie* von Georg Anton Benda, Joseph Haydns *Die wüste Insel*, sowie eine Trilogie früher Operninaer von Gioachino Rossini (*Il signor Bruschino*, *La scala di seta* und *La cambiale di matrimonio*).

Neben ihrer umfangreichen Konzerttätigkeit als Instrumentalistin und Dirigentin begann Michi Gaigg ihre pädagogische Laufbahn 1987 am Conservatoire National de Strasbourg. Seit 1994 unterrichtet sie am Institut für Alte Musik und Historische Aufführungspraxis an der Anton Bruckner Privatuniversität in Linz. Michi Gaigg ist Intendantin der *donaufESTWOCHEN* im Strudengau und wurde durch das Land Oberösterreich mit dem Großen Bühnenkunstpreis und der Kulturmedaille ausgezeichnet.

Felix Mendelssohn Bartholdy String Symphonies Vol. 1

Felix Mendelssohn Bartholdy produced the early works known as his *Streichersinfonien* (string symphonies) or *Jugendsinfonien* (symphonies of his youth) beginning in the late summer of 1821 while receiving instruction from Carl Friedrich Zelter, the head of the Berliner Singakademie and a close pen friend of Johann

Wolfgang von Goethe. Over the course of two years the young composer, who was only twelve years old when he penned the first of these pieces, would write a handsome total of twelve musical works. The first half of this work group beheld the light of the world during a period of approximately only six weeks, from the beginning of September to the middle of October 1821. It was thus only fitting that the report sent by his mother Lea Mendelssohn (née Salomon, 1777–1842) to her cousin Henriette von Pereira-Arnstein in a letter of 19 October was filled with pride: »Felix already has a good musical reputation, and he who is not recommended to us by outside virtuosos comes by himself. It is amusing to see how one after the other comes full of doubt and disbelief, expecting an artificially primed, trained little tyke decried as a child prodigy. Nobody can imagine this free, genial nature. [...] His productivity is really to be admired. During the past year he has written two operas, the third is half finished; in addition, a four-part and five-part psalm for the Akademie in which there is a grand double fugue; six symphonies, in the manner of older composers, without wind instruments; a quartet for piano, violin, viola, and cello, a cantata for Marianne's wedding, six piano fugues, and a great many études, some sonatas, etc.« (1) One thing that stands out here is that her son's compositions, right from the inception of his creative activity, quantitatively maintained an almost equal balance between the vocal and instrumental spheres, with the share of piano music making a very strong show in the books in the latter category. This of course did not come about by mere chance; after all, the family (above all on his mother's side) had already produced some highly gifted women pianists – if not truly significant ones. Before Felix's elder sister Fanny (1805–47), to whom he was devoted in lifelong, boundless brotherly love, and of course Lea Mendelssohn,

it was above all his great aunt Sara Levy (née Itzig, 1761–1854) who distinguished herself in the field of music. As a patron of Wilhelm Friedemann and Carl Philipp Emanuel Bach, a celebrated soloist in Zelter's Ripiensschule and other Berlin orchestral societies, and a respected salonnière she had built a bridge between the epochs. If Aunt Sara continued to perform exclusively on the harpsichord, then for her sister Bella's descendants it was of course already a fortepiano that was intended for the practice and performance of music.

Along with an English Broadwood grand piano, the instrument heard on almost every occasion at the Mendelssohn Bartholdy home into 1825 was from Vienna; to be specific, it was from the famous workshop operated by Nannette Streicher, with whom contact was maintained by way of Lea's cousin. (2) Consequently, Felix himself most probably also sat at the Streicher grand piano when he presented his symphonies during the *matinées*, sometimes also called »Sunday Exercises,« organized every two weeks by his parents beginning in February 1821. According to the contemporary witness Adolf Bernhard Marx, Felix accompanied an ensemble brought together by his father Abraham from members of the royal orchestra »mostly or throughout in the manner of the thoroughbass.« (3) According to other reports, however, he led the ensemble, sharing the conducting duties with the concertmaster. (Since relevant written materials are lacking, however, the programs of these semipublic events and the first performances of the string symphonies attested by such sources cannot be documented prior to March 1822.) At any rate, a hall of about sixty square meters would have been available to the family in their then current Berlin residence, which was located at Neue Promenade 7, in the Spandau suburb. If the need arose, double doors could be opened in order to add a smaller room to the hall space. (4)

The composer and conductor Heinrich Dorn recalled: »I only rarely missed one of those interesting gatherings at the Neue Promenade, during which, apart from longer pianoforte compositions, which were produced under Berger's direction, (5) the most recent compositions of the child prodigy, usually in the form of symphonic movements for string quintet with piano accompaniment, were executed by a choice group of royal chamber musicians. Professor Zelter, with whom Felix went through his contrapuntal studies, was of course his most zealously attentive listener but also his strictest censor, for I more than once experienced how after such a performance he held a variant to be necessary, which he loudly indicated to his pupil, who then as quiet as a mouse packed up the score, reworked it for the next Sunday, and again presented it in an improved edition.« (6)

For his »Chiron« Zelter, the first six musical creations forming Felix Mendelssohn's early symphonic oeuvre certainly first and foremost represented »a series of structural, compositional-technical, formal-architectonic, and tonal exercise fields.« (7) All of them were committed to paper in four-part harmony and in three movements, but only numbers IV and V bear a date documenting the end of the particular compositional project (5 September and 15 September 1821). During the subsequent year two further works followed, the *Sinfonias VII* and *VIII*. The latter was completed on 27 November 1822, and later a version of it with wind instruments was produced. During the course of 1823 Mendelssohn composed his *Sinfonias IX* to *XII*, while the Symphonic Movement in C minor sometimes treated as number XIII must have first beheld the light of the world in 1824. Its date of completion is indicated as 29 December, which means that the work composed in the same key, on which Felix would later bestow the honor of his first symphonic work with an opus number, would have preceded it.

The string symphonies appear as a work group of increasingly »hybrid« shape in the context of Felix Mendelssohn Bartholdy's simultaneously developing, unmistakable personal style. This impression is created by their recourse to monothematic movement forms, baroque »spinning out« of the thematic material, and reliance on models from the eighteenth century. Along with the works of Bach's second oldest son, these models above all would have included compositions by Wolfgang Amadeus Mozart and Joseph Haydn. The practice of continuo playing exercised here on a copy of a Viennese fortepiano from the early nineteenth century (almost identical in construction to Nannette Streicher's instruments) serves to reinforce this picture.

The **Sinfonia IV** heard in the first position on this recording may be cited as an outstanding example of this mixture. The first movement begins as a baroque French *Overture* with festive dotting of the notes. The emotionally rich, romantic *Andante* forms the greatest possible contrast to the first movement and to the *Allegro vivace*, which is wafted by a fresh »Corellian« breeze: a violin melody filled with sweet magic unfolds over gently gliding arpeggios of the middle strings in the *Andante* and then is continued by the other instrumental groups in a manner arousing yearning.

A door to future sound worlds also opens in the **Sinfonia III**, which not only in view of its E minor key already looks ahead to important and weighty later works such as, say, the Prelude and Fugue Op. 35, 1. A couple of *Midsummer Night's Dream* measures have been sprinkled into the *Allegro molto* endowed with a powerful motoric drive, and an omnipresent trill motif becomes the significant element in the *Allegro* concluding fugue »à la Handel.« Between these two movements, however, a bittersweet *Andante* spreads out and flatters our ears with a cello cantilena and a melancholy violin

melody with an underlay of quietly agitated sixteenths.

The untitled head movement of the first born in C major proves to be marked not only by a rising main motif and its hammering counterpart, which is soon developed sequentially, but also by a lyrical elaboration of the two elements.

The *Andante* of the **Sinfonia I** also operates with effective internal contrasts, while its finale is able to please with chordal melodic designs charged with energy, drum basses, and chromatically led scale passages. Moreover, the later inversion of the main motif means that the music suddenly sounds very much like C. P. E. Bach!

The *Andante* of the **Sinfonia II** numbers among the particularly appealing moments on the present recording by virtue of its strictly led counterpoint and simultaneous deepening of its melodic expression – note the fortepiano's extremely effective color meriting! Its frame is formed by an *Allegro* with bouncy, dancy thematic material of violin emphasis pervaded by imitative internal sequences and swift sixteenth runs and by an *Allegro vivace* with nonstop 6/8 motion continuing like a perpetuum mobile through to the mighty concluding chords.

The **Sinfonia V** completed only one and a half weeks after its predecessor in C minor displays a considerable, work-immanent intensification of compositional ideas. The recurrence of a leap-and-trill motif introduced in unison in the *Allegro vivace* sometimes does appear to be somewhat redundant; the eighth passages inserted between it are taken stepwise or like little stairs. The initial peace and contentment in the ensuing *Andante* is transformed into a steadily increasing inner desire and goes over (*attacca subito*) into a *Presto* finale in alla breve structure. Over long stretches this movement consists of agile fugato segments written with Mozart as their model. Fueled by a primary theme with internal

contrasts and a secondary theme immediately beginning with an ideal-typical fugue motif, the initial upbeat motif first appearing to be rather insignificant is also able to assume its fixed place in the contrapuntally thickened movement process.

A further important step toward independence of artistic expression is taken in the progress to the **Sinfonia VI** in E flat major marking the conclusion of the first creative period in Felix Mendelssohn's symphonic early oeuvre. Here the stormy *Prestissimo* last movement sparkles with so much humor and esprit that it is as if none other than the great Joseph Haydn had lent it his inspiration during its onetime baptism of fire. Before, however, the *Menuetto* heard in the central position attracts our special attention; by virtue of its very existence it does not seem to belong to the Northern German symphonic tradition that it was supposed to continue – in keeping with Zelter's (presumed) understanding of things. After all, the movement also has two *Trios*, the one independent from the other: the first with a peculiar alternating song between the solo viola and the concertmaster's violin notated in the submediant and the second with a chorale punctuated by rustic bass songs and in its decelerating, orotund final shape bringing to mind many a reminiscence of the conclusion of the prelude from Edward Grieg's *From Holberg's Time*. Suite in the Old Style for String Orchestra [...] Op. 40 of 1886 (1).

Christian Moritz-Bauer

Translated by Susan Marie Praeder

(1) »Ewig die deine.« Briefe von Lea Mendelssohn Bartholdy an Henriette von Pereira-Arnstein. Band 1, Briefe. Edited by Wolfgang Dinglinger and Rudolf Elvers, Hanover, 2010, p. 53.

(2) Documentation is found, among other places, in Lea Mendelssohn's letters of 14 July and 6 November 1819 and 14 June 1825; see »Ewig die deine« [...], pp. 19, 22–23, and 143–44.

(3) Adolf Bernhard Marx, *Erinnerungen. Aus meinem Leben*, vol. 2, Berlin, 1865, pp. 111–12.

(4) Cf. Wolfgang Dinglinger, »Sonntagsmusiken bei Abraham und Lea Mendelssohn Bartholdy,« in: *Die Musikveranstaltungen bei den Mendelssohns – Ein »Musikalischer Salon«? Die Referate des Symposiums am 2. September 2006 in Leipzig*, edited by Hans-Günter Klein, Leipzig, 2006, pp. 35–46.

(5) Ludwig Berger (1777–1839), composer, pianist, and teacher. He instructed the siblings Fanny and Felix in piano playing.

(6) Heinrich Dorn, *Aus meinem Leben. Erinnerungen*. 3. Sammlung, Berlin, 1872, pp. 48–49.

(7) Wulf Konold, »Mendelssohn's Jugendsymphonien. Eine analytische Studie,« in: *Archiv für Musikwissenschaft*, vol. 46, no. 1 (1989), pp. 1–41, and no. 2, pp. 155–83.

L'Orfeo Barockorchester

For two decades now the L'Orfeo Barockorchester ranges among the most prominent players on the Early Music stage. According to the *Neue Zürcher Zeitung* the international ensemble, directed by its founder Michi Gaigg, boasts uniqueness which sets it apart from any globalized uniformity. This quality is based on widely diverse musical synergies. A spirited approach, a sense

of continuity, healthy dynamics in the ensemble and an inquisitive nature are the ingredients for Michi Gaigg's recipe. Against this background she creates her own colourful, sensual, temperamental and unmistakable handwriting. The internationally acclaimed Austrian ensemble is celebrating its 20th anniversary in 2016.

L'Orfeo has presented some world premieres and has been internationally awarded for its recordings by BBC Music Magazine, Diapason, Gramophone, Pizzicato ("Supersonic Award"), Le Monde de la Musique, Fono Forum, Radio Österreich 1 ("Pasticcio Prize") as well as the German Music Award "Echo Klassik".

Time and again L'Orfeo can be seen and heard as an opera orchestra, recently with *Die verstellte Gärtnerin*, a Singspiel, or *Betulia liberata*, an *Azione sacra* by W. A. Mozart, with *Pigmalion* and *Anacréon*, two Actes de ballet by Jean-Philippe Rameau, two settings of the Orpheus myth by Christoph Willibald Gluck and Georg Philipp Telemann, the latter's *Miriways*, Joseph Haydn's *Die wüste Insel* (The desert Island), *Zaide* by Mozart, Georg Anton Benda's *Romeo und Julie* or a trilogy of early operas by Gioachino Rossini (e.g. *La scala di seta*). Together with director Benjamin Schad and the Swedish tenor Anders J. Dahlin, Michi Gaigg and the L'Orfeo Barockorchester dedicated a multi-disciplined project to one of the most spectacular French personalities of the eighteenth century, the haute-contre Pierre de Jélyotte.

Michi Gaigg

Michi Gaigg was born in Schörfling at the Attersee, Austria (Salzkammergut). She was strongly influenced by Nikolaus Harnoncourt during her violin studies at the Salzburg Mozarteum and subsequently continued studies of the Baroque violin with Ingrid Seifert and

Sigiswald Kuijken. Michi Gaigg founded and directed the Baroque orchestra L'Arpa Festante Munich in 1983 (until 1995). Additionally she profited from many valuable experiences as member of internationally acclaimed ensembles, working with Frans Brüggen, Alan Curtis, Christopher Hogwood, René Jacobs, Ton Koopman and Hermann Max.

In 1996 she founded the L'Orfeo Barockorchester together with the recorder and oboe player Carin van Heerden. Under Michi Gaigg's direction the orchestra has attained international acclaim and has repeatedly been awarded for its recordings.

Opera and oratorio from the 18th and 19th centuries are becoming increasingly important in Michi Gaigg's work. Staged works include: Handel's first opera *Almira*, *Queen of Castille* and his *Brocks-Passion*, Georg Philipp Telemann's *Orpheus* and *Miriways*, Gluck's *Orpheus & Eurydike*, two Actes de ballet, *Pigmalion* and *Anacréon*, by Jean-Philippe Rameau, the Mozart Singspiele *Die verstellte Gärtnerin* and *Zaide*, Mozart's *Betulia liberata*, *Romeo und Julie* by Georg Anton Benda, Joseph Haydn's *The desert Insel* and a trilogy of early operas by Gioachino Rossini (*Il signor Bruschino*, *La scala di seta* and *La cambiale di matrrimonio*).

Apart from her active musical career Michi Gaigg is a sought after lecturer. Her pedagogical career started in 1987 at the Conservatoire National de Strasbourg. Since 1994 she has been teaching at the Institute for Early Music at the Anton Bruckner Privat University in Linz. In 2003 she became artistic director of the *donauFESTWOCHE*n im Strudengau, a festival for Early and Contemporary music. She was awarded the "Grosser Bühnenkunstpreis" (Prize for Performing Arts) and the "Kulturmedaille" (Medal for Cultural Achievements) of the province of Upper Austria.



L'Orfeo Barockorchester, Michi Gaigg (© Reinhard Winkler)

cpo 777 942-2