



cpo

Cipriani Potter
Complete Symphonies Vol. 4

Duo concertant op. 14

Julian Trevelyan · Aican Süner
BBC National Orchestra of Wales
Howard Griffiths

BBC
RADIO



BBC
National Orchestra
of Wales
Cerddorfa Genedlaethol
Gymreig y BBC

cpo



Cipriani Potter

Digital Booklet

Cipriani Potter 1792–1871

Complete Symphonies Vol. 4

Symphony in G minor (1832)

26'03

1	Allegro con fuoco	7'26
2	Andante con moto	7'03
3	Scherzo. Vivace	4'05
4	Finale. Allegro assai	7'27

Symphony in D major (1834)

27'42

5	Moderato assai	10'41
6	Andante	7'22
7	Scherzo. Allegro	3'52
8	Finale. Presto	5'46

Duo concertant for Violin, Piano and Orchestra in A major op.14

25'36

9	Allegro con brio	11'02
10	Andantino	6'41
11	Rondo. Allegretto	7'52

Total time 79'23

Alican Süner Violin

Julian Trevelyan Piano

BBC National Orchestra of Wales
Howard Griffiths

Potter, Symphonies, Vol. 4

»Mr. Potter genießt zu Recht großes Vertrauen für seine Bestrebungen, die Würde der musikalischen Kunst hochzuhalten; er widmet einen großen Teil seiner Zeit der Komposition von Symphonien, Ouvertüren usw., eindeutig eher um der Sache als um der aus ihr erwachsenden Einkünfte willen, wie jedermann bezeugen kann, der sich in komplexe Partituren vertieft. Gestern Morgen war eine sehr zahlreiche, und, so können wir hinzufügen, was musikalisches Talent betrifft, erlesene Zuhörerschaft im King's Konzertsaal anwesend, wir hoffen, zu Potters Vorteil. Das Konzert begann mit einer noch nicht gedruckten Sinfonia seiner eigenen Komposition, die verdienstermaßen gut aufgenommen wurde; das Andante war sehr elegant, und der letzte Satz zeigte viel Originalität. Mr. P. sparte nicht an Posaunenklang, dessen Effekt hätte wesentlich verbessert werden können, wenn die Streichinstrumente zahlreicher gewesen wären; was nicht heißen soll, dass das von Mori gekonnt geführte Orchester nicht sehr wirksam war.«

Es sollte Cipriani Potters erfolgreichstes symphonisches Werk werden, die Symphonie in g-Moll, die er am Morgen des 24. Mai 1833 im Konzertsaal des King's Theatre in einem selbst veranstalteten Konzert dem Londoner Publikum vorstellte. Die oben zitierte Rezension, die am Folgetag in der *Morning Post* erschien, zeigt, dass Potter sich bereits einen Namen als Komponist erarbeitet hatte, der jenseits tagesaktueller Markterfordernisse Anschluss an die symphonische Tradition zu finden suchte. Die Symphonie in g-Moll war nicht Potters erster Versuch in der Gattung. In der handschriftlichen Partitur ist sie als »Nr. 10« bezeichnet, der zeitlichen Reihenfolge der Entstehung nach ist sie jedoch die sechste

der erhaltenen neun Symphonien Potters. Ihre Existenz verdankt das Werk einem Kompositionsauftrag der angesehenen *Philharmonic Society*, die Potter in ihrer Sitzung vom 5. November 1832 für ein Entgelt von 35 £ mit der Komposition einer Symphonie beauftragte, ein Honorar, das allerdings weit unter dem lag, das sie für Auftragswerke von Mendelssohn oder Spohr verausgabte. Offenbar machte sich Potter sofort ans Werk, denn das Titelblatt des Manuskripts ist mit »1832, London« datiert. Am 31. Januar 1833 wurde das Werk in einer nur einer kleinen, ausgewählten Zuhörerschaft zugänglichen »trial night« der *Philharmonic Society* geprobt. Schon bei diesem Anlass geriet der Musikkritiker der *Morning Post*, der offensichtlich zu den Ausgewählten gehörte, ins Schwärmen: »In hartnäckiger Entschlossenheit und langer Erfahrung hat Mr. Potter schließlich alle Schwierigkeiten der Kompositionskunst besiegt und eine Sinfonia von erhabenem Charakter hervorgebracht. Ihre Themen sind kühn und originell, deren instrumentale Behandlung wirksam, und die Sätze sind weder monoton noch zu lang, sondern klar und verständlich, und infolgedessen leicht auszuführen« (*Morning Post*, 4. Februar 1832). Es bestand kein Zweifel daran, dass das Werk ins öffentliche Programm der Gesellschaft für die Saison 1833 aufgenommen werden würde. Und so dirigierte Potter sein Werk drei Tage nach der Uraufführung, am 27. Mai 1833 ein zweites Mal, jetzt im Rahmen der *Philharmonic Society*. In den 1830-er und 1840-er Jahren folgten etliche weitere Aufführungen, auch außerhalb der *Philharmonic Society*. Das letzte Mal zu Potters Lebzeiten erklang das Werk am 28. Mai 1855, Dirigent war kein Geringerer als Richard Wagner, der sich in gewohnter Überheblichkeit, aber für seine Verhältnisse recht freundlich in seiner Autobiographie *Mein*

Leben über Potter und sein Werk äußerte. Er habe in Potter »einen recht sonderbaren Menschen«, einen »altmodischen aber liebenswürdigen Komponisten« kennengelernt, dessen Symphonie ihn »ihres bescheidenen Umfanges und ihrer sauberen kontrapunktischen Arbeit wegen um so mehr unterhielt, als der Komponist [...] sich mit fast ängstlicher Bescheidenheit zu mir hielt.«

Potter brachte die denkbar besten Voraussetzungen für eine erfolgreiche Karriere in den Musikinstitutionen der britischen Hauptstadt mit. Er wurde am 3. Oktober 1792 in London geboren und erhielt die Vornamen Philip Cipriani Hambly (oder Hambley). Den ungewöhnlichen Vornamen »Cipriani« verdankte er dem Nachnamen einer italienischstämmigen Patin. Potter war stolz auf diesen Vornamen und zeichnete seine Manuskripte zeitlebens mit »Cipriani Potter«.

Er entstammte einer musikalischen Familie; sein Großvater Richard Potter war Instrumentenmacher und meldete diverse Patente zur Verbesserung der Flötenmechanik an, und sein Vater Richard Huddleston Potter war als Klavierlehrer und als Flötist in verschiedenen Londoner Orchestern tätig. Zusätzlich war er Organist von St. Bride's in der Fleet Street, und er gehörte 1813 zu den Gründungsmitgliedern der Londoner *Philharmonic Society*, in deren Orchester er Viola spielte. Der Vater ließ es sich nicht nehmen, dem jungen Cipriani selbst Musik- und Klavierunterricht zu erteilen; doch als er das musikalische Talent seines Sohnes erkannte, engagierte er die angesehensten Musikpädagogen: Unterweisung im Kontrapunkt erhielt er bei Thomas Attwood (1765–1838), der von 1785–87 bei Mozart in Wien weilte und zu Mozarts Lieblingsschülern gehörte; auch der Oxforder Musikprofessor William Crotch (1775–1847) sowie der

angesehene Glee-Komponist John Wall Callcott (1766–1821) waren zeitweilig seine Lehrer. Den nachhaltigsten Eindruck auf Potter machte jedoch sein Unterricht bei Joseph Woelfl (1773–1812), der, gebürtiger Salzburger sowie Schüler Leopold Mozarts und Michael Haydns, sich im Mai 1805 in London niedergelassen hatte und alsbald zu einem gefeierten Komponisten von Balletten und Klavierkonzerten aufgestiegen war. Die Lehrzeit bei Woelfl währte fünf Jahre, von 1805 bis 1810, und umfasste Klavierunterricht und Unterweisungen in Tonsatz und Formprinzipien der klassischen Instrumentalmusik.

Einige Jahre später kam Potters Karriere in Gang. 1815 wurde er als Vollmitglied in die *Philharmonic Society* aufgenommen und er erhielt alsbald Kompositionsaufträge der sehr auf musikalische Qualität bedachten Gesellschaft. Er trat in ihren Konzerten als Pianist auf und veröffentlichte erste Klavierkompositionen im renommierten Londoner Verlag Chappell. Ende 1817 brach er zu einer Reise auf den Kontinent auf. Noch bevor er aufbrach, war am 5. Oktober 1817 eine Ouvertüre von ihm im Leipziger Gewandhaus aufgeführt worden; und Potter verstand es, Kontakte zu den angesehenen Musikverlagen der Messestadt aufzubauen. Jedenfalls erschienen 1817/18 einige seiner Klavierkompositionen im traditionsreichen Musikverlag Breitkopf & Härtel. In Wien suchte er Beethoven auf, der Gefallen an dem jungen Briten fand und ihm »Talent zur Komposition« (Brief an Ferdinand Ries, 5. März 1818) bescheinigte. Nachdem er Italien bereist hatte, kehrte Potter im Frühjahr 1819 nach London zurück. In der Folge etablierte er sich als Pianist und Dirigent in den Konzerten der *Philharmonic Society* und wurde 1822 als Klavierlehrer an die neu gegründete *Academy of Music* berufen. Im gleichen Jahr heiratete er Emily Caroline, geb. Thomson (1802–1867).

Das Paar hatte acht Kinder, von denen drei bereits im Kindesalter starben.

An der *Academy of Music* erwies sich Potter als zuverlässige und solide Lehrkraft. 1827 wurde er Leiter der Orchesterpraxis, und 1832 folgte er seinem alten Lehrer William Crotch als Prinzipal des Instituts nach, ein Amt, das er bis 1859 innehatte. Sein Verhältnis zur *Philharmonic Society* trübte sich indes zunehmend; er fühlte sich als Komponist und als Dirigent nicht nach Wert behandelt. In der Konsequenz reduzierte er seine Auftritte in den Konzerten der Gesellschaft: 1836 trat er dort als Pianist, 1844 als Dirigent zum letzten Mal auf. Zwischen 1828 und 1846 veranstaltete er nahezu alljährlich ein eigenes Konzert, um seine jeweils neuesten Kompositionen dem Londoner Publikum vorzustellen. Seine vier Klavierkonzerte sowie etliche einsätzige konzertante Werke wurden in diesen Veranstaltungen uraufgeführt. Doch erst ab 1839 begann er mit der regelmäßigen Aufführung seiner Symphonien, die er für diesen Zweck zum Teil überarbeitete.

In der zweiten Hälfte der 1850-er Jahre zog sich Potter vollkommen aus dem öffentlichen Musikleben zurück; 1857 trat er zum letzten Mal öffentlich als Pianist auf. Doch auch nach seinem gänzlichen Rückzug 1859 blieb er als Privatlehrer tätig und spielte gelegentlich anlässlich von privaten Soiréen und Hausmusiken. Bis ins hohe Alter war er bei guter Gesundheit. Am 26. September 1871 starb er nach dreitägiger Krankheit. Als Todesursache wurde eine »Lungenstauung« festgestellt.

Potter komponierte überwiegend Instrumentalmusik. Neben einigen Liedern und der Kantate *Medora e Corrado* (1830) stehen mindestens neun Symphonien, vier Ouvertüren, vier Klavierkonzerte, weitere einsätzige Werke für Soloinstrument(e) und Orchester, einige kammermusikalische Werke (zwei

Sextette, Klaviertrios, ein Streichquartett) und zahlreiche Klavierwerke (drei Sonaten, Tänze, Rondos, Variationen, Fugen, Etüden). Der Großteil seiner Kompositionen entstand in den 1820er und 1830er Jahren. Offenbar hatte er mit ihnen nicht den Erfolg, den er sich erhofft hatte, so dass er 1837 nach seinem letzten größeren Werk, einem Streichquartett in G-Dur, Abstand davon nahm, weiterhin neue Werke zu komponieren. Das hinderte ihn jedoch nicht, bis 1848 einige seiner älteren Orchesterwerke grundlegend zu überarbeiten. Danach verstummte er als Komponist.

Die Etablierung einer konsistenten Zählung von Potters Symphonien stellt vor unlösbare Probleme. Zwar sind die meisten erhaltenen Quellen datiert, aber ihre Nummerierung durch Potter ist verwirrend. Die der Chronologie der Quellen nach dritte, vierte und fünfte Symphonie tragen in ihren Erstfassungen die Nr. 6–8; die Symphonie in g-Moll von 1832 ist als Nr. 10 nummeriert, obwohl nur neun Symphonien überliefert sind. Die der Quellenchronologie nach siebte Symphonie in D-Dur von 1833 ist auf dem Einbanddeckel der autographen Partitur als Nr. 2 gezählt. Bei den Revisionen der Jahre 1839, 1846 und 1847 verzichtete Potter auf Nummerierungen. Die folgende Übersicht veranschaulicht das Problem:

- Symphonie g-Moll, datiert: Dezember 1819
Revision: [undatiert (1825/26?)]
- Symphonie B-Dur, datiert: Januar 1821
Revision: Januar 1839
- Symphonie Nr. 6 c-Moll, datiert: 3. Januar 1826
Revision: 1847
- Symphonie Nr. 7 F-Dur,
datiert: 27. November 1826
- Symphonie Nr. 8 Es-Dur,
datiert: 21. November 1828, Revision: März 1846

- Symphonie Nr. 10 g-Moll, datiert: 1832
- Symphonie Nr. 2 D-Dur, datiert: 2. November 1833
- Symphonie c-Moll, datiert: 8. November 1834
- Symphonie D-Dur, datiert: 24. November 1834

Die Erstfassung der ersten Symphonie in g-Moll (1819) und die überarbeitete Fassung der Symphonie in B-Dur (1839) sind nur fragmentarisch überliefert.

Der Kopfsatz (*Allegro con fuoco*, g-Moll, $\frac{3}{4}$ -Takt) der **Symphonie g-Moll (1832)** setzt ohne langsame Einleitung gleich mit dem ebenso knappen wie prägnanten Hauptmotiv im *fortissimo* ein, das im Anschluss in einer retardierenden Fassung im *piano* in den Holzbläsern präsentiert wird. Es beherrscht weite Teile des Satzes, etwa in der retardierenden Fassung den Beginn der Überleitung (0'43), es erscheint am Schluss des Seitensatzes im Bass (1'29) und liefert hauptsächlich das motivische Material, das in der verhältnismäßig ausgedehnten Durchführung (2'11) verarbeitet wird. Der Seitensatz (1'09) nimmt Motive aus der Liquidationsphase des Hauptsatzes (vgl. 0'24) wieder auf, während die Schlussgruppe (1'40) an den Gestus der zurückhaltenden Fassung des Hauptmotivs anknüpft, ohne dessen motivische Gestalt zu übernehmen. Die Reprise (4'05) verläuft weitgehend analog zur Exposition; die Überleitung (4'45) moduliert kurzfristig nach G-Dur, während Seitenthema (5'10) und Schlussgruppe (5'35) in die Grundtonart g-Moll versetzt werden. Eine ausgedehnte Coda (6'23), welche stellenweise den Gestus einer zweiten Durchführung annimmt, beendet den Satz.

Der zweite Satz (*Andante con moto*, d-Moll, Alla breve-Takt) folgt dem für langsame Sätze üblichen Schema eines Sonatensatzes ohne Durchführung.

Dem konduktartigen, durch punktierte Marschrhythmen geprägten Anfangsthema, das im Verlauf des Hauptthemenbereichs im Orchestertutti zu heroischer Größe geführt wird (1'04), kontrastiert ein eher lyrisch gehaltenes Seitenthema in a-Moll (1'58), dessen melodische Substanz vornehmlich den Holzbläsern in durchbrochener Arbeit überlassen wird. Nach einer kurzen harmonischen Rückleitung (3'08) setzt die Reprise (3'20) ein. Das Orchestertutti steht nunmehr quintversetzt in g-Moll (4'10), der Seitensatz, dessen Melodie jetzt dem Solocello überlassen wird, erscheint konsequent in der Grundtonart d-Moll (5'17). Eine Coda (6'01) bringt in der Solovioline Reminiszenzen an den Beginn des Satzes.

Der ohne Wiederholungen durchkomponierte Hauptteil des dritten Satzes (*Scherzo. Vivace*, g-Moll, $\frac{3}{4}$ -Takt; Dacapo 2'54) bietet alle Zutaten eines typischen Scherzosatzes auf: unerwartete Orchesterschläge, unvermittelte Generalpausen, metrische Verschiebungen, krasse Gegensätze in Dynamik und Artikulation, während das Trio in Es-Dur (1'10) mit seinen langen *legato*-Gängen und kantablen Melodiebögen den tänzerischen Duktus des Dreiertaktes ausspielt.

Der letzte Satz (*Finale. Allegro assai*, g-Moll, $\frac{3}{4}$ -Takt) folgt, wie der Kopfsatz, dem Sonatenschema, ohne Elemente der Rondoform aufzuweisen, wie sie für Finalsätze dieser Zeit typisch waren. Der von nahezu pausenloser 16tel-Motorik gekennzeichnete Hauptsatzbereich (Wiederholung 1'34) ist als langer Spannungsbogen vom *piano*-Einsatz eines fragilen Streicherthemas bis zum *fortissimo* des vollen Orchesters gesetzt, während das ohne Überleitung unvermittelt einsetzende Seitenthema in der Paralleltonart B-Dur (0'41; Wiederholung 2'15) aus einem dynamisch stabilen Holzbläser- und

Hörnersatz zu Stützzakorden in den Streichern besteht. Im weiteren Verlauf mischt sich die 16tel-Erregtheit des Hauptsatzes als Figuration in den Violinen ein. In der kurzen Schlussgruppe ruft die Flöte den Satzanfang ins Gedächtnis (1'25; Wiederholung 3'00) und starke dynamische Kontraste bereiten auf die Expositionswiederholung bzw. den Beginn der Durchführung (3'09) vor, die vornehmlich mit den 16tel-Figuren des Hauptsatzbereichs arbeitet und mannigfache kontrapunktische Verflechtungen bietet. Die Reprise (4'43) verläuft weitgehend analog zur Exposition; zur Präsentation des Seitenthemas wird zeitweilig nach G-Dur moduliert (5'21), die Schlussgruppe (5'45) ist zu einer ausgedehnten, zweiteiligen Coda erweitert, deren erster Teil den *fortissimo*-Block des Hauptsatzbereichs wieder aufnimmt, und deren zweiter (6'37) unter Engführungen des Hauptthemenkopfes zur Schlussteigerung ansetzt.

Der Datierung des Manuskripts nach ist die **Symphonie D-Dur (1834)** die chronologisch neunte von Potters erhaltenen Symphonien und damit, wenn man von den Umarbeitungen der Symphonien in B-Dur, Es-Dur und c-Moll absieht (1839, 1846, 1847), seine letzte Symphonie. Es gibt jedoch Indizien (wenn auch keine Beweise) dafür, dass das Werk in einer Frühfassung bereits 1829 vorgelegen haben könnte. Denn in seinem Konzert vom 20. Mai 1829 hatte Potter ein »*Presto from Sinfonia in D*« (*Morning Post*, 14. Mai 1829) aufgeführt, eine Satzüberschrift, die innerhalb der überlieferten Symphonien Potters nur auf den Finalsatz der Symphonie D-Dur von 1834 zutrifft. Doch in Anbetracht der verwirrenden Lage der Überlieferung von Potters Symphonien besteht natürlich auch die Möglichkeit, dass es sich bei dem Werk von 1829 um eine heute verlorene Symphonie handelt.

Wie dem auch sei, die Symphonie D-Dur von 1834 ist nach Potters g-Moll-Symphonie von 1832 seine beliebteste gewesen. Zahlreiche Aufführungen, nicht nur der *Philharmonic Society*, sondern auch anderer Konzertgesellschaften in London, belegen das. Als die Symphonie am 3. Mai 1869 ein letztes Mal auf dem Programm der *Philharmonic Society* stand, war Potter als Komponist bereits in historische Ferne gerückt, und die Konzertbesprechungen gerieten fast zu Nachrufen auf den noch lebenden, aber seit über zwei Jahrzehnten nicht mehr komponierenden Potter.

Der Kopfsatz der Symphonie beginnt mit einer langsamen Einleitung (*Moderato assai*, D-Dur, $\frac{3}{4}$ -Takt), die nicht nur ihre traditionelle Funktion erfüllt, die Grundtonart des Satzes harmonisch zu umreißen, sondern auch gleich zu Beginn mit einer Achtelbewegung aufwärts und deren Umkehrung abwärts (0'21) das motivische Material bereitstellt, aus dem die charakteristischen Motive des Hauptthemas des schnellen Teils (*Allegro*, D-Dur, $\frac{3}{4}$ -Takt; 1'21; Wiederholung 3'51) gewonnen werden. Kombiniert und verkürzt erscheinen Grundgestalt und Umkehrung als Drehfigur, welche nicht nur im Hauptsatzbereich, sondern auch in der Überleitung (ab 1'56, hier 2'04; Wiederholung 4'27 bzw. 4'35) und, leicht modifiziert, im dominantischen Seitensatz (2'50; Wiederholung 5'21) eine gewichtige Rolle spielt. Selbst die charakteristische 16tel-Figur des Hauptsatztutts (ab 1'41; Wiederholung 4'12) lässt sich durch Diminution und Verkürzung darauf zurückführen. Die Schlussgruppe (3'36; Wiederholung 6'06) ruft, mit schließender Wirkung, die Motive des Hauptsatzes in Erinnerung. Die Durchführung (6'21) beginnt mit einem mächtigen Orchestertutti in Moll und verarbeitet hauptsächlich die Drehfigur und die aufsteigende Achtelkette

aus dem Hauptthema. Die Reprise (7'43) verläuft weitgehend analog zur Exposition, mit Hauptsatz-tutti (8'06), Überleitung (8'20), in die Grundtonart versetztem Seitenthema (8'47) und Schlussgruppe (9'33), welche mit einer fulminanten Coda (9'40) verschränkt ist.

Der zweite Satz (*Andante*, F-Dur, $\frac{6}{8}$ -Takt) ist ein liebliches Intermezzo mit einer ruhigen Hornmelodie als Hauptthema (0'14) und einem in sich kreisenden, dominantischen Seitenthema in den Streichern (2'17). Statt einer Durchführung folgt ein *Minore* als Mittelteil (3'02), in dem sich Violinen und Streicherbässe zu Akkorden in Holzbläsern und Hörnern mit 32stel-Läufen abwechseln. In der Reprise (4'32) ist die Hornmelodie verziert und gekürzt, während das Seitenthema (5'45) nunmehr in der Grundtonart F steht sowie Horn und Holzbläsern überlassen wird. Eine Coda (6'13) greift das Anfangsthema im Bass auf und lässt das Thema zerfasern, bis es in 32stel-Figurationen aufgeht.

Der Hauptteil des Scherzos (*Allegro*, d-Moll, $\frac{3}{4}$ -Takt) ist gekennzeichnet vom Gegensatz geheimnisvoll im *piano* dahinhuschender Achtelläufe und im *forte* auftrumpfender Orchesterfanfaren (Dacapo 2'52), während das nach D-Dur wechselnde Trio (1'32) lange, engintervallige Melodiebögen entfaltet, zuerst in den Streichern, dann begleitet oder kontrapunktiert von den Holzbläsern.

Auch der Hauptsatzbereich des vierten Satzes (*Finale. Presto*, D-Dur, $\frac{6}{8}$ -Takt) ist geprägt durch extreme Kontraste, durch vertikale Akkordschläge des ganzen Orchesters, die sich mit rasenden Gängen in engen Intervallen und kleinen Notenwerten ablösen. Bereits mit der Wiederholung der Tuttischläge (0'21) beginnt die harmonische Überleitung zur Dominante, die allerdings einen weiten Umweg über die Tonikaparallele h-Moll (ab 0'30)

nimmt. Das Seitenthema (1'12) – aufwärts gerichtete Tonleiterauschnitte im *unisono*, die in einem Zielakkord enden – steht dann auch in der Mollvariante der Dominante a-Moll, während die wenig konfliktreiche Durchführung (1'35), unterbrochen von einer Scheinreprise der Akkordschläge (2'10) und einem kontrapunktisch gearbeiteten Abschnitt (2'29), vornehmlich die Achtelläufe aus dem Hauptsatz verarbeitet. Die Reprise (3'18) ist in Hauptsatzbereich und Überleitung gegenüber der Exposition stark verkürzt; das Seitenthema erscheint in der Molltonika (3'54); und es folgt eine ausgedehnte Coda (4'19), deren erster Teil die Achtelgänge des Hauptthemas erneut durchführt, bevor Trommelwirbel und liegende Bläserakkorde im *pianissimo* eine imposante Schlusssteigerung (4'40) einleiten, in welcher die Kontrastmotivik des Hauptthemas ein letztes Mal erscheint.

Das **Duo concertant A-Dur für Violine, Klavier und Orchester op. 14** ist Potters einziges Werk mit Orchester, das als vollständiger Stimmsatz im Druck erschien. Es wurde Ende 1827 vom Verlag Simrock publiziert und bildet den Abschluss einer Reihe von Werken Potters, die der Bonner Verleger herausbrachte; die Verbindung des Komponisten zu Simrock geht vermutlich auf seine Reise auf den Kontinent 1817/18 zurück. Widmungsträger des Drucks ist Paolo Spagnoletti (1768–1834), ein aus Cremona gebürtiger, seit ca. 1790 in London lebender Violinist und Dirigent, der eine bedeutende Rolle im Londoner Musikleben spielte. Möglicherweise ist das Werk aber bereits fünf Jahre zuvor entstanden, denn bereits am 31. Mai 1822 spielte Potter zusammen mit dem Geiger Nicolas Mori (1796–1839) ein von Potter eigens für das Konzert komponiertes »*Concertante, Violin and Pianoforte*« (*Morning Herald*, 31. Mai 1822), bei

dem es sich um das vorliegende Werk gehandelt haben könnte. Denn es ist kein anderes konzertantes Werk Potters in dieser Besetzung bekannt.

Nicht ohne Grund hat Potter sein Werk schließlich mit *Duo concertant* betitelt und nicht etwa mit *Concerto* oder *Concertante*, denn der Einsatz des Orchesters ist bis auf wenige Ausnahmen auf kurze Tutti-Einwürfe beschränkt und dient vornehmlich der formalen Gliederung. Die von Akkordschlägen und tremolierten Achtelläufen gekennzeichnete Tutti-Einleitung des Kopfsatzes (*Allegro con brio*, A-Dur, $\frac{3}{4}$ -Takt) umfasst gerade einmal vier Takte, bevor die Violine zu Klavierbegleitung mit der Vorstellung des elegant-elegischen Hauptthemas ansetzt. Der Vorgang wiederholt sich mit einer abschließenden Wendung nach fis-Moll (0'26), nunmehr mit dem Klavier als melodieführendem Instrument. Das nächste kurze Tutti (1'32) markiert den Beginn der harmonischen Überleitung, welche in ihren Solopassagen mit 16tel-Läufen und Doppelgriffen in nahezu übermütiger Weise die Virtuosität der Solisten zur Schau stellt. Das Seitenthema in E-Dur (2'27) steht dem Hauptthema an Eleganz nicht nach, und die Schlussgruppe (3'31) nimmt den überschwänglich-virtuosen Tonfall der Überleitung wieder auf. Anstelle einer Durchführung steht eine längere Passage von 50 Takten (4'57), in welcher das bisherige Verhältnis von Tutti und Solo umgekehrt wird: Einige wenige Solo-Einwürfe gliedern die einzige längere Tutti-Passage des Satzes, aus welcher unter Verarbeitung der Akkordschläge und Achtelläufe des Tutti-Beginns sowie, nach einem Soloeinwurf des Klaviers, einer marschartigen Passage aus dem Hauptsatzbereich (vgl. 1'14) der Repriseneintritt mit dem kurzem Anfangstutti (6'32) herauswächst. Der Hauptsatzbereich ist stark gekürzt, und ohne Tutti-Einwurf setzt die Überleitung ein (7'24). Das

Seitenthema erscheint in der Grundtonart (8'07) und ist ebenfalls stark gekürzt. Die Schlussgruppe (8'34) leitet über zum letzten Tutti (10'02), das, unterbrochen von einer Solopassage, an das ausgedehnte Tutti in der Mitte des Satzes anklängt.

Den zweiten Satz (*Andantino*, d-Moll, $\frac{3}{4}$ -Takt) könnte man als Lied in integrierter dreiteiliger Bogenform (A-B-A') bezeichnen, deren drei Teile selbst wiederum dreiteilig sind; lediglich der Schlussteil (A') ist verkürzt. Nach einer viertaktigen Tutti-Einleitung, welche die Grundtonart umreißt, entfaltet die Violine zur Begleitung des Klaviers einen weiten Melodiebogen in getragener Stimmung (0'15), welcher sich nach einem kurzen überleitenden Tutti-Einwurf (1'07) zeitweilig nach Dur aufhellt (1'23), bevor die Anfangsmelodie wieder einsetzt (1'52). Der Mittelteil B (2'33) wechselt nach D-Dur und nimmt, nach einer viertaktigen Einleitung in akkordischem Klaviersatz, den eleganten Duktus des Hauptthemas aus dem Kopfsatz wieder auf (2'46). Nach einem unthematischen, in eine kurze Solokadenz des Klaviers auslaufenden Abschnitt in A-Dur (3'47) erscheint das elegante Thema erneut (4'20), bevor die Violine mit der Reprise des getragenen Themas in d-Moll einsetzt (4'46). Die episodische Aufhellung nach Dur und die Wiederkehr der Anfangsmelodie wird aber durch eine abschließende und in Moll verbleibende Solokadenz der Violine ersetzt (6'07).

Der Finalsatz (*Rondo. Allegretto*, A-Dur, $\frac{3}{4}$ -Takt) ist zwar als Rondo bezeichnet und das Hauptthema weist auch den Kehraus-Charakter eines typischen Refrainthemas auf. Aber der Satzverlauf wird auch durch Elemente der Sonatenform geprägt. Refrain und erstes Couplet sind miteinander verschränkt und lassen sich auch als Exposition eines Sonatensatzes mit unthematischer Überleitung (ab 0'54), Seitenthema (1'34) und Schlussgruppe (1'52) in der

Dominanttonart E-Dur interpretieren. Die Schlussgruppe ist teildentisch mit der Überleitung, so dass sich innerhalb dieses Teils eine Bogenform (a-b-a') ergibt. Der nun folgende verkürzte Refrain (2'37) sowie ein nach D-Dur modulierendes zweites Couplet mit einer neuen *legato*-Melodie (3'16) verweisen wieder auf die Rondoform. Die Wiederkehr des Refrains in der Grundtonart (4'51) kann auch als Beginn einer Reprise im Sonatensinne gedeutet werden, zumal das Seitenthema nunmehr in der Grundtonart erscheint (5'35). Aus dem punktierten Rhythmus dieses Themas erwächst ein Tutti (5'57), welches in einer Fermate endet und einer kurzen Reminiszenz an das *legato*-Thema des zweiten Couplets Raum gibt (6'15). Der zu *Più presto* beschleunigte Refrain (6'58) beendet den Satz.

– Bert Hagels

Der Pianist **Julian Trevelyan** konzertiert regelmäßig in ganz Europa und im Vereinigten Königreich. Er übersiedelte nach Frankreich, nachdem er 2015 im Alter von 16 Jahren den internationalen Long-Thibaud-Crespin-Wettbewerb für sich entschieden hatte und damit der jüngste Preisträger in der Geschichte des Wettbewerbs war. Seitdem hat er Preise bei internationalen Klavierwettbewerben wie Leeds, Géza Anda und Horowitz gewonnen.

In Großbritannien hat er solistisch mit dem BBC National Orchestra of Wales, dem City of Birmingham Symphony Orchestra, dem Royal Liverpool Philharmonic, den London Mozart Players und dem Worthing Symphony Orchestra musiziert. Auf dem Kontinent spielte er u.a. mit dem Orchestre de Chambre de Paris, dem Orchestre National du Capitole de Toulouse, dem Musikkolegium Winterthur, dem Tonhalle Orchester Zürich, dem ORF Wien, dem Danubia Orchestra Óbuda und der Philharmonie Baden-Baden. Trevelyan hat Aufnahmen mit dem Radio-Symphonieorchester Wien, den London Mozart Players und dem BBC National Orchestra of Wales gemacht. Die erste CD unter der Leitung von Christian Zacharias wurde 2022 von dem Label ALPHA veröffentlicht: Mozarts Konzerte Nr. 23 und 24. Er ist der Assistent von Rena Shereshevskaya an der École Normale de Musique de Paris »Alfred Cortot«. Er studierte in London bei Christopher Elton und Elizabeth Altman. Als Teenager war er einer der Aldeburgh Young Musicians. Dies weckte seine Liebe zur zeitgenössischen Musik, da er jeden Monat neue Musik uraufführte.

Trevelyan engagiert sich für das Schaffen von Komponistinnen und für zeitgenössische Werke. Er ist Pianist und Composer in Residence beim Ensemble Dynamique.

Der 1992 in Mersin geborene Geiger **Alican Süner** erhielt seinen ersten Geigenunterricht bei Lily Tchumburidze in seiner Heimatstadt Mersin. Seit-her trat er als Solist mit den führenden Orchestern der Türkei auf. Von 2009 bis 2011 studierte er bei Prof. Thomas Christian in Detmold, anschließend von 2011 bis 2020 bei Prof. Nora Chastain an der Universität der Künste Berlin, wo er sein Solisten-Masterstudium abschloss. Zwischen 2016 und 2018 war Süner Mitglied der Karajan-Akademie der Berliner Philharmoniker und erhielt Unterricht von deren ersten Konzertmeister Noah Bendix-Balgley. In den darauffolgenden Jahren wurde er als Gast-Konzertmeister von namhaften Orchestern eingeladen, darunter das Orchester der Komischen Oper Berlin, das Orchestre de la Suisse Romande, das Staatsorchester Stuttgart, das Musikkollegium Winterthur sowie das Tekfen Philharmonic Orchestra.

Im August 2021 trat Süner dem Tonhalle-Orchester Zürich unter der Leitung von Paavo Järvi als 1. Geiger bei und wurde in der darauffolgenden Saison zum interimistischen 2. Konzertmeister ernannt. Seit 2022 ist er Mitglied des Künstlerischen Beirats des Istanbul Musikfestivals. Ein Jahr später gründete er das Trio Ran gemeinsam mit der Pianistin İris Şentürker und dem Cellisten Çağ Erçağ.

Alican Süner trat als Solist mit renommierten Ensembles wie dem Konzerthausorchester Berlin, dem Franz Liszt Kammerorchester, der Filarmonica Marchigiana und I Virtuosi Italiani auf. Er spielte in bedeutenden Konzertsälen Europas, darunter die Philharmonie Berlin, das Gewandhaus Leipzig, das Teatro Filarmonico di Verona und das Konzerthaus Berlin. Derzeit spielt er auf zwei Instrumenten: einer historischen Violine von Gaetano Guadagnini (Turin, ca. 1820) und einer modernen Geige von Nurgül Çomak (Istanbul, 2022).

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 Warschau, 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 Orchestermäuse«, »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



Julian Trevelyan



Alican Süner

Potter, Symphonies, Vol. 4

"Mr. Potter is entitled to great credit for his endeavours to uphold the dignity of the musical art; he devotes a great portion of his time to the composition of sinfonias, overtures, &c., clearly for the love of the thing rather than for the emolument accruing from it, as every wight who pours over elaborate scores can testify. Yesterday morning there was a very numerous, and we may add distinguished, as far as musical talent is considered, attendance at the King's Concert Room, for Mr. Potter's benefit, we hope. The Concert commenced with a MS. sinfonia of his own composition, which was deservedly well received; the andante was very elegant, and the last movement displayed much originality. Mr. P. did not spare the trombones, the effect of which would have been greatly improved if the stringed instruments had been more numerous; not but that there was a most efficient band, ably led by Mori."

It was to be Cipriani Potter's most successful symphonic oeuvre, the symphony in G minor he performed in front of a London audience in a self-hosted concert at King's Theatre on the morning of 24 May 1833. The critique quoted above, which appeared in the Morning Post the next day, shows that Potter had already made a name for himself as a composer who sought to comport with the symphonic tradition beyond the strictures of day-to-day market demands.

The symphony in G minor was not Potter's first attempt in the genre. While the autograph score titles it "No. 10," in chronological order of composition it is the sixth of Potter's nine surviving symphonies. The work owes its existence to an assignment by the renowned Philharmonic Society. When its members gathered for a regular session

on 5 November 1832, they commissioned Potter to compose a symphony for £ 35—a fee that was far below the Society's going rate for commissioned works by Mendelssohn or Spohr. Potter apparently got straight to work, for the title page of the manuscript is dated "1832, London." On 31 January 1833, the work was rehearsed as part of a "trial night" accessible only to a small, select audience at the Philharmonic Society. This event alone prompted the Morning Post's music critic, who was evidently among the chosen few, to rhapsodize thus: "By determined perseverance and long experience Mr. Potter at last has overcome all the difficulties of the art of composition, and produced a sinfonia of a most elevated character. The subjects of it were bold and original, their treatment for each instrument effective, the movements neither monotonous nor too long, but clear and comprehensible; consequently easy to execute." (Morning Post, 4 February 1832)

There was no doubt that the work would find its way into the Society's public program for the 1833 season. And so it was: On 27 May 1833, three days after the premiere, Potter would conduct his symphony for a second time, now under the auspices of the Philharmonic Society. The 1830s and 1840s saw several further performances, including outside of the Philharmonic Society. The last time Potter heard the oeuvre in his lifetime was on 28 May 1855. The conductor on this occasion was none other than Richard Wagner, who discusses the work in his autobiography *Mein Leben* with the usual hubris yet a fair amount of generosity by his standards. Wagner describes encountering Potter as "a rather peculiar person" who was an "old-fashioned but amiable composer." He goes on to praise the symphony "for its humble breadth and its clean

contrapuntal work,” writing that this “entertained me more so than the almost fearful humility which the composer has shown me.”

Potter came equipped with the best possible prerequisites for a successful career in the musical institutions of the British capital. He was born in London on 3 October 1792 by the given name of Philip Cipriani Hambly (or Hambley). The unusual first name *Cipriani* was a product of his Italian-born godmother’s surname. Potter was proud of this given name and would sign his manuscripts as “Cipriani Potter” throughout his life.

He was born into a musical family; his grandfather Richard Potter was an instrument maker who had registered multiple patents for improved flute mechanics, and his father Richard Huddleston Potter was working as a piano teacher and flutist in various London orchestras. Furthermore, he served as the organist at St. Bride’s in Fleet Street, and in 1813 he was among the founding members of the London Philharmonic Society, where he also played the viola in their orchestra. The father at first insisted on giving young Cipriani music and piano lessons himself; but once he recognized his son’s musical talent, he hired some of the most eminent music educators of the time: Cipriani learned counterpoint from Thomas Attwood (1765–1838), who had spent time with Mozart in Vienna from 1785–87 and was among Mozart’s favorite students. Other teachers included, intermittently, the Oxford professor of music William Crotch (1775–1847) as well as the distinguished glee composer John Wall Callcott (1766–1821). However, the most lasting impression came from Potter’s lessons with Joseph Woelfl (1773–1812), a native of Salzburg and a student of Leopold Mozart and Michael Haydn, who had settled in London in 1805 and soon became

a celebrated composer of ballets and piano concertos. The tutelage under Woelfl lasted five years, from 1805 to 1810, comprising piano lessons and instruction in composition and formal principles of classical instrumental music.

Some years later, Potter’s career got underway in its own right. In 1815, he was inducted as a full member into the Philharmonic Society and soon began to receive compositional commissions from the Society, which was highly attentive to musical quality. He performed as a pianist at their concerts and published his first piano compositions with Chappell, a renowned London publishing house. Toward the end of 1817, Potter set out to visit the continent. Even prior to his departure, one of his overtures had been performed at the Leipzig Gewandhaus theater on 5 October 1817—and Potter, for one, understood the importance of building relationships with reputable music publishers in a city known for its trade fairs. In any case, in 1817–18 some of his piano compositions appeared in the storied music publishing house Breitkopf & Härtel. Once in Vienna, Potter sought out Beethoven, who had developed a fondness for the young Brit and attested his “talent for composition” in a letter to Ferdinand Ries on 5 March 1818. After traveling across Italy, Potter returned to London in the spring of 1819. Subsequently, he established himself as a pianist and conductor in the concerts of the Philharmonic Society and was appointed as a piano instructor at the newly founded Academy of Music. That same year, he married Emily Caroline née Thomson (1802–1867). The couple had eight children, three of whom did not survive childhood.

At the Academy of Music, Potter proved himself to be a dependable, respectable teacher. In 1827 he became Director of Orchestral Playing, and in 1832

he took over the role of his erstwhile teacher William Crotch as the institution's principal, a function he would hold until 1859. At the same time, his relationship with the Philharmonic Society was increasingly troubled; he did not feel valued as a composer and conductor. The result was that he reduced his performances at the Society's concerts, appearing for the last times in 1836 as a pianist and in 1844 as the conductor. From 1828 to 1846, he hosted his own concerts on a near-annual cycle to present his latest compositions to London audiences. These events saw the premieres of his four piano concertos as well as a number of concertante works. But it was not until 1839 that he began to regularly perform his symphonies, which he would sometimes revise for this purpose.

In the latter half of the 1850s, Potter fully retreated from public musical life; his final appearance as a pianist was in 1857. Still, even following his complete retreat in 1859, he kept active as a private tutor and would occasionally play at private soirées and home concerts. He remained in good health up until old age. Cipriani Potter died on 26 September 1871 after a three-day illness. The cause of death was determined to be "Congestion of Lungs."

Potter mainly composed instrumental music. Alongside some lieder and the cantata *Medora e Corrado* (1830), his works include at least nine symphonies, four overtures, four piano concertos, additional movements for solo instrument(s) and orchestra, a handful of chamber-music pieces (two sextets, piano trios, a string quartet), and numerous piano works (three sonatas, dances, rondos, variations, fugues, and études). The bulk of these compositions emerged in the 1820s and 1830s. They appear to have fallen short of his expectations for success, given that he distanced himself from

composing further works after his last major composition of a string quartet in G minor in 1837. However, this did not stop him from thoroughly revising some of his older orchestral works well into 1848. After that, he fell silent as a composer.

Establishing a consistent count of Potter's symphonies presents intractable problems. Although most of the surviving sources are dated, their numbering by Potter is confusing. The third, fourth, and fifth symphonies in chronological order of sources actually bear the numbers 6–8 in their original manuscripts, and the 1832 symphony in G minor is labeled no. 10 despite the existence of only nine surviving symphonies. The seventh symphony in the source chronology, his 1833 symphony in D major, is listed as "no. 2" on the bound cover of the autograph score. For his revisions in 1839, 1846, and 1847, Potter eschewed numbering entirely. The following list exemplifies the issue:

- Symphony in G minor, date: December 1819, revision: [undated (1825/26?)]
- Symphony in B flat major, date: January 1821, revision: January 1839
- Symphony No. 6 in C minor, date: 3 January 1826, revision: 1847
- Symphony No. 7 in F major, date: 27 November 1826
- Symphony No. 8 in E flat major, date: 21 November 1828, revision: March 1846
- Symphony No. 10 in G minor, date: 1832
- Symphony No. 2 in D major, date: 2 November 1833
- Symphony in C minor, date: 8 November 1834
- Symphony in D major, date: 24 November 1834

The early version of the first symphony in G minor (1819) and the revised version of the symphony in B flat major (1839) have only survived in fragments.

The opening movement (*Allegro con fuoco*, G minor, $\frac{3}{4}$ time) of the **Symphony in G minor (1832)** begins without a slow introduction, immediately introducing the short but incisive main motif in *fortissimo*, which then presents once more in *piano* featuring retardations in the woodwinds. The main motif dominates broad swaths of the movement, as heard in the retardations at the start of the transition (0'43). It also reappears at the end of the second theme group in the bass (1'29), where it supplies most of the motivic material to be explored in a comparatively prolonged development (2'11). The second theme group (1'09) takes up motifs from the thematic liquidation heard in the main theme (cf. 0'24), while the closing group (1'40) builds on the *gestus* of the more restrained rendition in the main theme without adopting its motivic form. The recapitulation (4'05) proceeds mostly analogously to the exposition; the transition (4'45) briefly modulates to G major, while the second theme (5'10) and closing group (5'35) both shift to the G minor tonic. The movement ends on an extended coda (6'23) that takes up the *gestus* of a second development in some parts.

The second movement (*Andante con moto*, D minor, *alla breve*) follows the usual pattern of a slow sonata movement without development. The opening theme—a funeral-like procession marked by dotted march rhythms that builds to heroic proportions in the orchestral tutti (1'04) throughout the primary theme section—contrasts with a more lyrical second theme group in A minor (1'58) whose melodic substance chiefly derives from

bursts of woodwinds. Following an abrupt harmonic modulation (3'08), the recapitulation sets in (3'20). From now on, the orchestral tutti is shifted by a fifth to G minor (4'10) while the second theme group, its melody firmly in the hands of the solo cello, consistently stays in the home key of D minor (5'17). In the coda (6'01) that follows, the solo violin recalls reminiscences of the movement's beginning.

The main part of the third movement (*Scherzo, vivace*, G minor, $\frac{3}{4}$ time, *da capo* 2'54), which was composed entirely without repetition, offers all the elements of a typical *scherzo* movement: unexpected orchestral strokes, sudden general rests, metrical shifts, stark contrasts in dynamics and articulation, all while the trio in E flat major (1'10) uses long legato passages and cantabile melodic arcs to play out the terpsichorean style of the triple meter.

The final movement (*Finale, allegro assai*, G minor, $\frac{2}{4}$ time) follows the sonata form, much like the opening movement, without any of the trappings of a rondo that were so common in final movements at the time. Characterized by near-incessant 16th-note motivity, the main theme area (rep. 1'34) manifests as a long arc of suspense from the *piano* of a fragile string theme to the *fortissimo* of the full orchestra. Meanwhile, the second theme enters abruptly and without transition in the relative key of B flat major (0'41; rep. 2'15), consisting of a dynamically stable woodwind and horn section with supporting chords in the strings. As the music progresses, the violins introduce figurations recalling the 16th-note excitement from the main theme. Within the brief closing group, the flute recalls the beginning of the movement (1'25; rep. 3'00) as strong dynamic contrasts foreshadow a repeat of the exposition, or rather the start of

the development (3'09), which primarily uses the 16th-note figures from the main theme area coupled with manifold contrapuntal entanglements. The recapitulation (4'43) proceeds largely analogously to the exposition. In presenting the second theme, it intermittently modulates to G major (5'21) and expands the closing group (5'45) to an extended two-part coda, the first part of which reprises the *fortissimo* block from the main theme area while the second part (6'37) launches into a final climax using *stretti* in the principal theme.

According to the dated manuscript, the **Symphony in D major (1834)** is chronologically Potter's ninth surviving symphony, and thus his last if you ignore the revisions to his symphonies in B flat major, E flat major, and C minor (1839, 1846, and 1847, respectively). However, there are indications (though not conclusive evidence) that a version of this work may have existed as early as 1829. This supposition rests on a concert on 20 May 1829 in which Potter performed a "Presto from Sinfonia in D" (Morning Post, 14 May 1829), which is a movement title that would only apply to the final movement of his 1834 symphony in D major within the corpus of Potter's surviving symphonic works. And yet, in light of the fragmentary transmission of Potter's symphonies, it is certainly also possible that the 1829 work refers to a symphony that has been lost to history.

Whatever the case may be, the 1834 symphony in D major was Potter's favorite after his 1832 symphony in G minor. His fondness for it is attested in numerous performances, not just at the Philharmonic Society but also at other London concert societies. By the time his symphony was on the program of the Philharmonic Society one last time on 3 May 1869, Potter had already become something

of a historical memory. Accordingly, the concert reviews read more like obituaries for Potter, who was still alive but had not composed any new works in over two decades.

The symphony's opening movement begins with a slow introduction (*Moderato assai*, D major, $\frac{4}{4}$ time), which does not merely fulfill its traditional function of harmonically framing the home key but also provides a motivic baseline through upward eighth-note motions and their downward inversions (0'21). From this material the main theme emerges with its characteristic motifs in the fast passage (*Allegro*, D major, $\frac{4}{4}$ time; 1'21; rep. 3'51). The basic cell and reverse motion appear as a turning figure in combined and shortened form, which plays a substantial role not only in the main theme area but also in the transition (from 1'56, here 2'04; rep. 4'27 or 4'35) and, slightly modified, in the dominant-like second theme group (2'50; rep. 5'21). Even the characteristic sixteenth-note figure in the main theme tutti (from 1'41; rep. 4'12) can be traced back to this through diminution and reduction. Sounding a note of finality, the closing group (3'36; rep. 6'06) recalls the motifs of the main theme. The development (6'21) begins with a mighty orchestral tutti in minor as it primarily develops the turning figure and the ascending eighth-note chain from the main theme. The recapitulation (7'43) proceeds mostly analogously to the exposition, given its primary thematic tutti (8'06), transition (8'20), second theme transposed into the tonic (8'47), and closing group (9'33) interleaved with a dazzling coda (9'40).

The second movement (*Andante*, F major, $\frac{6}{8}$ time) is a mellifluous intermezzo with a calm melody in the horns as its main theme (0'14) and an inward-spiraling, dominant-style secondary theme in the strings (2'17). Instead of a development, we

get a *minore* in the middle section (3'02), wherein violin and contrabass take turns with 32nd-note runs against chords in the woodwinds and horns. The recapitulation (4'32) features an ornamented and reduced melody in the horns, while the second theme (5'45) now surrenders to the horns and woodwinds in the home key of F. A coda (6'13) picks up the initial theme in the bass and allows it to unravel until it dissolves into 32nd-note figurations.

The main part of the *scherzo* (*Allegro*, D minor, $\frac{3}{4}$ time) exhibits a contrast between the furtive scampering of *piano* eighth-note runs and the boastful arrival of *forte* orchestral fanfares (*da capo* 2'52). Meanwhile, the trio (1'32), having shifted to D major, unfurls melodic arcs in tight intervals, first in the strings and then accompanied or counterpointed by the woodwinds.

Likewise, the main theme area of the fourth movement (*Finale*, *presto*, D major, $\frac{6}{8}$ time) is marked by extreme contrasts: vertical chord strokes in the whole orchestra displacing each other in rapid passages of tight intervals and small note values. The first repetitions of the tutti strokes (0'21) already herald the beginning of a harmonic transition to the dominant, which nonetheless takes a long detour via the tonic parallel of B minor (from 0'30). The second theme (1'12)—upward-facing *unisono* scale excerpts ending on a target chord—thus appears in the minor variant of the A minor dominant, while the undramatic development (1'35) primarily reprocesses the eighth-note runs from the main theme, interrupted only by a pseudo-recapitulation of the chord strokes (2'10) and a contrapuntal section (2'29). The recapitulation (3'18) exhibits a main theme area and transition that are sharply reduced compared to the exposition. The second theme group appears in the minor tonic (3'54) followed

by an extended coda (4'19), the first part of which repeats the eighth-note runs from the main theme before drum rolls and *pianissimo* chords in the recumbent wind section invoke an imposing final climax (4'40) that resurfaces the motivic contrasts of the main theme one last time.

“Duo concertant in A major for violin, piano, and orchestra op. 14” is Potter’s only orchestral work to have appeared in print as a complete set of performance parts. It appeared under Simrock toward the end of 1827, finalizing a series of Potter’s works that the Bonn-based publisher had released. In this context, the composer’s relationship with the Simrock publishing house likely dates back to his trip to the Continent in 1817–18. The print edition is dedicated to Paolo Spagnoletti (1768–1834), a native of Cremona who had been working as a violinist and conductor in London since about 1790 and whose career occupied an important role in London’s musical life. However, the work may have had its genesis five years prior, when Potter collaborated with the violinist Nicolas Mori (1796–1839) on 31 May 1822 to perform a piece that Potter had composed for just that occasion, titled “Concertante, Violin and Pianoforte” (*Morning Herald*, 31 May 1822). This may have been one and the same work, since Potter is not known to have composed any other concertante works in this arrangement.

It is for good reason that Potter titled the work as *Duo concertant*, and not *Concerto* or *Concertante*, because with very few exceptions the use of an orchestra is limited to brief tutti cues and mainly serves to establish a formal structure. The tutti introduction in the opening movement (*Allegro con brio*, A major, $\frac{4}{4}$ time), marked as it is by chord strokes and quavered eighth-note runs, barely

comprises four beats before the violin and piano accompaniment begin to introduce the elegantly elegiac main theme. The process repeats itself in a final turn to F sharp minor (0'26), wherein the piano now acts as the lead melodic instrument. The next short tutti (1'32) marks the beginning of the harmonic transition, which represents an almost boisterous display of the players' virtuosity in solo passages replete with sixteenth-note runs and double stops. The second theme in E major (2'27) rises to the same level of elegance as the main theme, and the closing group (3'31) reprises the effusively virtuosic cadence of the transition. Instead of a development, we hear a longer passage of 50 bars (4'57) that reverses the previous relation between tutti and solo: A few solo interjections help structure the movement's single longer tutti passage, which in turn produces the recapitulation in a brief initial tutti (6'32) by processing the chord strokes and eighth-note runs from the opening tutti and, after a solo interjection by the piano, recalling the main thematic area in a march-like passage (cf. 1'14). The main theme area is heavily abridged, and the transition sets in without any tutti (7'24). The second theme appears in the home key (8'07) and is equally abridged. The closing group (8'34) leads into the final tutti (10'02), which—interrupted by a solo passage—is reminiscent of the extended tutti from the middle of the movement.

One might describe the second movement (*Andantino*, D minor, $\frac{3}{4}$ time) as a lied with an integrated three-part arc (A-B-A') whose three parts are themselves divided into three parts; only the closing section (A') is reduced. Following a four-beat tutti opening that frames the home key, the violin and piano accompaniment unfold a wide melodic arc in a stately mood (0'15) that temporarily

brightens to major (1'23) after a short transitional tutti interjection (1'07) before returning to the opening melody (1'52). The middle section B (2'33) shifts to D major and, following a four-beat chordal piano opening, takes up the elegant style of the main theme from the opening movement (2'46). After one passage in A major (3'47) opens out into a short solo cadence for piano, the elegant theme reappears again (4'20) before the violin sets in with a recapitulation of the stately theme in D minor (4'46). However, the episodic brightening to major and the reemergence of the opening melody are replaced by a final solo cadence on the violin that remains in a minor key (6'07).

The final movement (*Rondo, allegretto*, A major, $\frac{2}{4}$ time) is described as a rondo, and the main theme does indeed exhibit the grand-finale character of a typical refrain theme; but the movement's progression is also driven by elements of the sonata form. The chorus and first couplet are interwoven with one another and could be reasonably interpreted as the exposition of a sonata movement with its unthematic transition (from 0'54), secondary theme (1'34), and closing group (1'52) in the dominant key of E major. The closing group is partially identical to the transition, such that the internal structure of this part yields a formal arc (a-b-a'). The shortened refrain that follows (2'37), as well as a second couplet modulated to D major with a new *legato* melody (3'16), point to the rondo form once more. The return of the chorus in the home key (4'51) can also be understood as a recapitulation in the sense of a sonata, especially since the second theme now appears in the home key (5'35). The dotted rhythm of this theme produces a tutti (5'57) that ends in a fermata, which facilitates a short reminiscence of the *legato* theme from the second couplet (6'15).

The movement ends on a refrain accelerated to *Più presto* (6'58).

– Bert Hagels

Julian Trevelyan is a concert pianist who regularly performs throughout Europe and in the United Kingdom. He moved to France after winning the 2015 Long-Thibaud-Crespín International Competition at the age of sixteen, becoming the youngest prizewinner in the competition's history. He has since won prizes at international piano competitions such as the one in Leeds and those honoring Géza Anda and Vladimir Horowitz.

In the United Kingdom Julian has appeared as a piano soloist with the BBC National Orchestra of Wales, City of Birmingham Symphony Orchestra, Royal Liverpool Philharmonic, London Mozart Players, and Worthing Symphony Orchestra. In addition, he has performed with the Orchestre de chambre de Paris, Orchestre national du Capitole de Toulouse, Orchestre de Picardie, Orchestre de la Suisse Romande, Musikkollegium Winterthur, Tonhalle-Orchester of Zurich, Moscow Chamber Orchestra, State Academic Symphony Orchestra of Russia, St. Petersburg Philharmonic, NMA Academic Symphony Orchestra, Sofia Soloists, Pomeriggi Musicali, ORF Wien, Danubia Orchestra Óbuda, and Baden-Baden Philharmonic.

He has made recordings with the Vienna Radio Symphony Orchestra, London Mozart Players, and BBC National Orchestra of Wales. His first CD under the baton of Christian Zacharias, released in 2022 on the Alpha label, featured Mozart's Concertos Nos. 23 and 24.

Julian is Rena Shereshevskaya's assistant at the Alfred Cortot École normale de musique de Paris. He studied in London with Christopher Elton and Elizabeth Altman. As a teenager he was a member of the Aldeburgh Young Musicians, with performances of new music on a monthly basis fueling his love for contemporary music. He is committed

to supporting female and living composers and is a pianist and composer in residence with the Ensemble Dynamique.

Alican Süner (b. 1992) received his first violin lessons from Lily Tchumburidze in his hometown of Mersin. He has since performed as a soloist with Turkey's leading orchestras. From 2009 to 2011, he studied with Prof. Thomas Christian in Detmold, and from 2011 until 2020, he was a student of Prof. Nora Chastain at the University of the Arts Berlin, where he earned his Master degree as a soloist.

Between 2016 and 2018, Süner was a member of the Karajan Academy of the Berliner Philharmoniker, receiving mentorship from the orchestra's first concertmaster, Noah Bendix-Balgley. In the years that followed, he was invited as guest concertmaster by several major orchestras, including the Orchester der Komischen Oper Berlin, Orchestre de la Suisse Romande, Staatsorchester Stuttgart, Musikkollegium Winterthur, and Tekfen Philharmonic.

In August 2021, Süner joined the Tonhalle-Orchester Zürich under Paavo Järvi as a first violinist and was appointed interim second concertmaster in the following season. In 2022, he became a member of the Artistic Advisory Board of the Istanbul Music Festival. A year later, he co-founded Trio Ran with pianist İris Şentürker and cellist Çağ Erçağ.

He currently performs on two violins: a historical instrument by Giovanni Battista Guadagnini (Turin, ca. 1820) and a contemporary violin by Nurgül Çomak (Istanbul, 2022).

Süner has appeared as a soloist with renowned ensembles such as the Konzerthausorchester Berlin, Franz Liszt Chamber Orchestra, Filarmonica Marchigiana, and I Virtuosi Italiani, and has performed at major European venues including the

Philharmonie Berlin, Gewandhaus Leipzig, Teatro Filarmonico di Verona, and Konzerthaus Berlin.

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 Taipeh 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

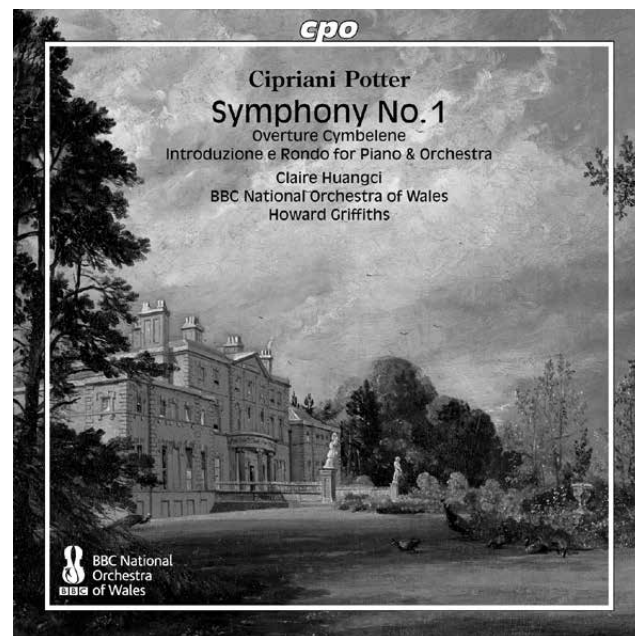
Basel Symphony Orchestra he performed Gustav Mahler's 8th Symphony, the "Symphony of a Thousand," with over a thousand participants; together with the Zurich Chamber Orchestra (ZKO), successful crossover projects have been created with Giora Feidman, Roby Lakatos, Burhan Öcal or Abdullah Ibrahim; and 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



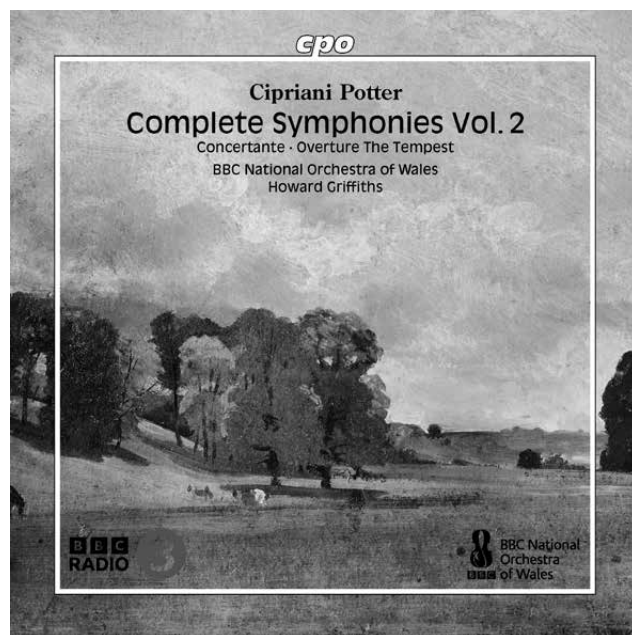
Promotion of Young Soloists, where he has acted as artistic director since 2000. Howard Griffiths was named a Member of the British Empire (MBE) in 2006 in the annual New Year's Honours List, which Queen Elizabeth II announced on New Year's Day, and in June 2019 the State of Brandenburg awarded him the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



Already available

cpo 555 274-2

Digital Booklet



Already available

cpo 555 500-2



Already available

cpo 555 637-2

cpo 555 662-2

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

Recording: Hoddinott Hall, Cardiff, Wales, 13-15 November 2023 [5-11] & 14 February 2024 [1-4]

Balance Engineer: Simon Smith

Recording Producer, Editing, Mastering, Mixing: Simon Fox-Gál

Publisher: Ries & Erler, Berlin, Bert Hagels

Executive Producer: Mike Sims / Burkhard Schmilgun

Photography: Paul Reinhard (p. 15, left), Sait Erol (p. 15, right), Ronnie Vetsch (p. 28)

Cover: John Constable, "View of Dedham from the Lane Leading from East Bergholt Church to Flatford", ca. 1810; London, Victoria and Albert Museum © Photo: akg-images, 2026

English Translation: Alexander Bakst

Design: Lothar Bruweleit

Editor: Frederik Wittenberg

cpo-Musikvertriebs GmbH, Lübecker Straße 9, 49124 Georgsmarienhütte, Germany

© BBC / **cpo** 2026 – 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

© 2026 – Made in Germany

cpo

Digital Booklet



Howard Griffiths

cpo 555 662-2