



MENDELSSOHN

Symphonies Nos 1 and 4 *Italian*

Bergen Philharmonic Orchestra Andrew Litton



MENDELSSOHN BARTHOLDY, FELIX (1809–47)

- ❶ 'RUY BLAS' OVERTURE, Op. 95 (1839) 7'48
Lento – Allegro molto

SYMPHONY NO. 1 IN C MINOR, Op. 11 (1824) 30'06

- ❷ I. *Allegro di molto* 10'07
❸ II. *Andante* 5'50
❹ III. Menuetto. *Allegro molto* 6'01
❺ IV. *Allegro con fuoco* 7'47

SYMPHONY NO. 4 IN A MAJOR, Op. 90, 'Italian' (1833) 28'06

- ❻ I. *Allegro vivace* 9'53
❼ II. *Andante con moto* 5'44
❽ III. *Con moto moderato* 6'37
❾ IV. Saltarello. *Presto* 5'31

TT: 67'09

BERGEN PHILHARMONIC ORCHESTRA
ANDREW LITTON *conductor*

‘No. XIII’ – this impressive number was originally to be found on the autograph score of **Felix Mendelssohn Bartholdy**’s *Symphony No. 1 in C minor*, Op. 11. Evidently the fifteen-year-old composer initially regarded this work, composed in 1824, in the context of the twelve string symphonies that he had produced in the years 1821–23, an exploration of the essentially contrapuntal tradition of the Berlin school. In comparison, however, the C minor symphony was in another league entirely. In terms both of scale and of the orchestral forces required, its point of reference was Viennese Classicism – Haydn, Mozart and especially Beethoven, to whom Mendelssohn paid tribute through his choice of this historically significant key. The subsequent change of numbering, the allocation of an opus number and the fact that Mendelssohn himself instigated its publication all point to the leap forwards in terms of quality that this symphony represents – despite any allowances one might have to make for the composer’s youth.

The first movement begins with a turbulent theme (*Allegro di molto*) that outlines the underlying emotional tone – which, despite the key of C minor, is not entirely gloomy and tragic. The subsidiary theme consists of a descending, gradually accelerating wind idea, to which only a passing reference is made in the development section. A foreshortened recapitulation (which is also a trademark of the mature Mendelssohn) is followed by a remarkably weighty coda that almost resembles a development section. The second movement (*Andante*) transports us to an E flat major idyll that has the character of a rondo on account of the essential role played by its opening theme in a variety of forms. Displaying a refined feeling for sonority, a sunny dialogue emerges between the strings and wind instruments. The forceful C minor minuet is slightly reminiscent of the corresponding movement in Mozart’s *Symphony No. 40 in G minor*, KV 550,

whilst the sedately rocking A flat major trio leads us back to the minuet in a manner that is decidedly reminiscent of Beethoven's *Fifth* (timpani, chromatic motion in the lower strings). With its fiery, urgent manner the finale (*Allegro con fuoco*) alludes to the first movement; its theme makes reference not only to the first movement but also, once again, to Mozart's *G minor Symphony* (main theme of the finale). The unusual string writing attracts our attention: after a while a thematic *pizzicato* from the strings begins, but soon becomes the picturesque backdrop for a wonderful clarinet melody. The development culminates in a fugue – a archaic-sounding, highly suggestive device that Mendelssohn was also to use in later works. A grandiose C major *stretta* concludes a work that for obvious reasons cannot be taken as a Beethovenian attempt to 'grab fate by the throat', but which approaches the form and musical language of Viennese Classicism in a most remarkable way.

The symphony was first heard at one of the Mendelssohn family's famous Sunday concerts in Berlin. During his visit to England in 1829, Mendelssohn conducted the work in London: at that performance, however, he replaced the minuet with a rescored version of the scherzo from his *Octet*, Op. 20 – probably as a means of 'refreshing' the old symphony for the new performance. (After 1831 and on publication, however, he insisted vehemently on using the original minuet!) The concert was a great success: as a sign of his gratitude, Mendelssohn dedicated the symphony to the Philharmonic Society. The English music periodical *The Harmonicon* wrote: 'It is not venturing too far to assert, that his latest labour, the symphony of which we now speak, shews a genius for this species of composition that is exceeded only by the three great writers [Haydn, Mozart, Beethoven]; and it is a fair presumption, that, if he persevere in his pursuit, he will in a few years be considered as the fourth of that line.'

Creating numbered lists of this kind is of course often somewhat awkward, even in the cases where the purpose is strictly chronological. Mendelssohn's 'fourth' symphony, for example, is actually his third; it was completed before the work that, owing to its earlier date of publication, is known as the 'third'. On the other hand it is debatable whether can speak at all of the 'completion' of *Symphony No. 4*, which remained an unpublished 'work in progress' during Mendelssohn's lifetime.

In the eighteenth and early nineteenth centuries, a journey to Italy – 'the land where the lemons blossom' (as Goethe expressed it in his famous *Mignon-Lied*), overflowing with testimonies from antiquity and the Renaissance – was an essential part of any educated man's career. Not least those pilgrimages that proved productive in literary terms – undertaken by such figures as Winckelmann, Goethe and Herder – fuelled this urge to travel. It thus comes as no surprise that in 1830, when Mendelssohn set off for Italy via Weimar (where he visited his fatherly friend Goethe), he not only followed the tourist trail in order to become acquainted with a foreign country and long-gone epochs, but also kept his manuscript paper at the ready to preserve the impressions he received. As with the *Third Symphony* (the 'Scottish') and the concert overture *The Hebrides*, a musical travelogue was planned.

At first things went well: 'The "Italian" symphony is making good progress', Mendelssohn wrote in February 1831, and went on to predict: 'It will be the happiest piece that I have written.' Towards the end of a journey that lasted a year and a half, however, he laid the work aside in favour of other pieces. After returning home in the summer of 1832, awkward professional circumstances dispelled any sunny moods. Mendelssohn's hopes of succeeding his former teacher Carl Friedrich Zelter as director of the Berliner Singakademie after the latter's

death in May 1832 came to nothing, not least as a consequence of anti-Semitism – even though Mendelssohn had scored triumphant success there in 1829 with the revival of Bach's *St Matthew Passion*. In the creative crisis that followed, Mendelssohn required an external impetus to persuade him to complete his sketches. This came in November 1832 in the form of three commissions from the Philharmonic Society, of which he had been made an honorary member in 1830. Mendelssohn agreed, and so it was that he himself conducted the première of his *Symphony in A major* in London on 13th May 1833. (Only in his correspondence did Mendelssohn use the term 'Italian Symphony' – it is not found in the autograph or in connection with the first performance.) It was an enormous success: the audience demanded an encore of the slow movement, and the reviewer of *The Harmonicon* enthused over the work, calling it 'a composition that will endure for ages'.

Mendelssohn, however, was not satisfied with his symphony: he postponed its publication and for a while (as he himself put it in 1835) he 'picked at it', especially at its first movement. In 1837 Ignaz Moscheles, conductor of the Philharmonic Society and Mendelssohn's former teacher, complained: 'You promised us a new revision of your A major symphony, and we shall hold you to your word – just, please, don't make us wait too long. It is my favourite; it seems to me that I shall now meet a beautiful girl who will be wearing a new dress, and I doubt that I could possibly find her more attractive than before.' But the 'new dress' never got off the drawing-board – for unknown reasons Mendelssohn could not meet the challenge. The 'Italian Symphony', which thus in a sense became Mendelssohn's 'Unfinished', was apparently performed again in London during the composer's lifetime – but nowhere else. It was not published until 1851 (still without its 'Italian' nickname, which was a later addition).

The first movement (*Allegro vivace*), without a care in the world, gets straight to the heart of the matter: with dashing thirds and fourths, its main theme encompasses the A major triad and allows us to glimpse an azure sky – which is immediately crossed by the animated, dotted second theme (played by the wind instruments). (This may well have been one of the works that caused Friedrich Nietzsche – who, after a period of Wagner adulation, preferred music of Mediterranean clarity – to see in Mendelssohn a ‘beautiful episode in German music’). The development, surprisingly, introduces a third, succinctly phrased idea; this is ultimately combined with the first theme, after which the music dissolves and the slightly sneeze-like opening of the main theme (interval of a third) claims more attention. A seemingly endless oboe cantilena sweeps down and brings with it the radiant recapitulation, with new instrumentation. A large-scale coda, based on the third theme, concludes this very energetic movement.

The slow movement (*Andante con moto*) begins with dark colours. After an archaic-sounding phrase, a melancholy song emerges above *staccato* quavers borrowed from the first movement. Its thematic kinship with Zelter’s setting of Goethe’s *König von Thule* may have arisen because Mendelssohn conceived this movement only after his return, after the death of his two friends, as a tribute to them (Goethe died in March 1832). Formally, the movement hovers between rondo and sonata movement; a brighter clarinet idea appears to form a contrast to the two existing thematic elements. An animated, dance-like string theme dominates the third movement (*Con moto moderato*), the trio section of which initially banishes all thoughts of Italy: horn fifths unexpectedly conjure up the image of a ‘German’ forest. The most clearly ‘Italian’ movement of the symphony is its *Presto* finale, based on a *saltarello*, an old Italian leaping dance; Mendelssohn had first come across this in a tavern in Amalfi. Breathless note repeti-

tions in triplets carry the listener away in a wild frenzy (maybe Mendelssohn felt this way when witnessing the Roman carnival) that the other themes are scarcely capable of halting: a filigree bacchanale, a symphonic dance of the Mediterranean Furies, which – not least as a minor-key finale to a major-key symphony – is virtually without equal.

It cannot have been the *Fourth Symphony* that persuaded the directors of the Leipzig Theatre to turn to Mendelssohn for assistance when arranging a fund-raising event to raise money for its pension fund: its first Leipzig performance took place on 1st November 1849. Nonetheless, ‘the Mozart of the 19th century’ (as Robert Schumann called him) and director of the Leipzig Gewandhaus concerts was the ideal person to lend considerable splendour to the undertaking. And so Mendelssohn was approached with a request to write incidental music (an overture and a *Romance*) for the drama *Ruy Blas*.

Victor Hugo’s play had been published the previous year, 1838, and is set in late-seventeenth-century Spain. Ruy Blas, a servant who is consumed by futile love for the Queen of Spain (‘A worm that has fallen in love with a star’), becomes enmeshed in a court intrigue. His lord Don Salluste, who has been expelled from the court, uses him as a tool for exacting revenge upon the royal house. In the guise of a Spanish grandee, Ruy Blas gains the Queen’s attention and affection; when the scheming Don Salluste, who in the meantime has seduced the royal lady-in-waiting, is ready to tighten the noose, Ruy Blas saves the Queen, kills Don Salluste and poisons himself. The Queen declares her unceasing love for the dying man.

Mendelssohn read the play and found it ‘quite horrible and beneath all dignity... to an extent that you would not believe’ (as he wrote to his mother), and he composed only the *Romance* (‘Wozu der Vöglein Chöre’ [‘Wherefore the

Choirs of Birds'] for women's choir and string orchestra; also in a duet version, Op. 77 No. 3). For the overture, however, he told his clients that he had insufficient time. But their disappointment irritated Mendelssohn so much that within the space of three days he did after all compose the overture to this 'abominable play' – which must have reminded him of the kind of Romantic excess that he found so objectionable in the work of Hector Berlioz. And after the première, which he himself conducted on 11th March 1839, he confessed that the overture had 'given me more pleasure than any of my other pieces'.

The first concert performance of the overture soon followed (on 21st March 1839), at the memorable occasion when Mendelssohn premièred Schubert's '*Great C major Symphony*', newly rediscovered by Robert Schumann. Calling the piece 'Overture for the Theatre Pension Fund', Mendelssohn now dispensed with all references to Hugo's drama, thus closing the door on any kind of programmatic interpretation. It is probably safe to assume, however, that the impressively dark wind motto (*Lento*, including three trombones!) above a so-called 'Malagueña fourth', represents the courtly setting, whilst the agitated, chromatic string writing alludes to the intense emotional world of Ruy Blas. The wind motto, which recurs on numerous occasions, marks the formal hinge-points of an engaging sonata-form movement which, unlike the work on which it is based, ends in the festive, optimistic major key.

Despite the positive reception it received, Mendelssohn had reservations about this 'lively orchestral piece' (as Schumann remarked, impressed and astonished in equal measure). In the end it languished in a desk drawer and, like the '*Italian Symphony*', was not published until 1851, after the composer's death. In the light of such scrupulous working practices we should, as in the case of Mozart, re-evaluate the ever popular image of Mendelssohn as a readily

prolific, carefree prodigy. This does not alter the fact that in Mendelssohn's overtures, as Schumann once observed, 'the Romantic spirit is present to such a degree that one entirely forgets the tangible means, the tools that he uses'.

© **Horst A. Scholz** 2009

The **Bergen Philharmonic Orchestra** dates back to 1765 and is thus one of the world's oldest orchestras. Edvard Grieg had a close relationship with the orchestra and during the years 1880–82 he was its artistic director. The modern orchestra owes much to Harald Heide, who was artistic director from 1908 until 1948, and to Karsten Andersen who held the post from 1964 until 1985. Principal conductors since then have been Aldo Ceccato, Dmitri Kitayenko, Simone Young and, with effect from 2003, the American conductor Andrew Litton, who is now the orchestra's music director. The orchestra has 97 players, tours regularly, and participates at the Bergen Festival on an annual basis. During the last few seasons the orchestra has played in the Concertgebouw in Amsterdam, Royal Albert Hall in London, Musikverein and Konzerthaus in Vienna, and in Carnegie Hall, New York. The orchestra has made a number of recordings for BIS, and in 2007 received a special award for its recording of all Grieg's orchestral music from the Grieg Society of Great Britain. In 2008 the orchestra was awarded the prestigious Spellemannsprisen, the 'Norwegian Grammy', for its performance of Prokofiev's *Romeo and Juliet* suites, conducted by Andrew Litton.

In 2003 **Andrew Litton** became the first American principal conductor of the Bergen Philharmonic Orchestra and the successful partnership was confirmed as his tenure was renewed in 2005 and he was made music director. During his

time in Bergen Litton has taken the orchestra on tour both in Norway and abroad, including appearances in 2007 at the Concertgebouw in Amsterdam, Royal Albert Hall (the BBC Proms) in London and a 12-concert tour of the United States including Carnegie Hall, New York. Litton and the Bergen Philharmonic Orchestra are also participating in the creation of a new Norwegian opera company, Den Nye Opera, and in 2006 performed *Tosca* as its opening production. The same year Andrew Litton stepped down as music director of the Dallas Symphony Orchestra after twelve highly successful seasons. He continues as its music director emeritus and also remains conductor laureate of Britain's Bournemouth Symphony Orchestra, whose principal conductor he was between 1988 and 2004. He appears regularly with major orchestras and opera companies around the world, performing at prestigious venues and festivals such as Ravinia and the BBC Proms. Andrew Litton is also a frequent guest at the Minnesota Orchestra, of whose summer festival, the Sommerfest, he has been artistic director since 2003.

„No. XIII“ – diese imposante Zahl stand ursprünglich auf dem Autograph von **Felix Mendelssohn Bartholdys** *Symphonie Nr. 1 c-moll* op. 11. Offenbar sah der 15-jährige Komponist das 1824 komponierte Werk anfangs im Kontext jener zwölf Streichersymphonien, mit denen er in den Jahren 1821 bis 1823 die eher kontrapunktische Tradition der Berliner Schule erkundet hatte. Die c-moll-Symphonie dagegen, das zeigten alsbald nicht zuletzt Umfang und Besetzungsgröße, spielte in einer anderen Liga: Ihr Bezugspunkt war die Wiener Klassik, waren Haydn, Mozart und insbesondere Beethoven, dem Mendelssohn mit der Wahl der geschichtsträchtigen Tonart Reverenz erweist. Die infolgedessen geänderte Zählung, die Vergabe einer Opuszahl und die erstmals von Mendelssohn selber initiierte Publikation entsprechen dem qualitativen Sprung, den diese Symphonie bei aller altersbedingten Abhängigkeit darstellt.

Ein ungestümes Hauptthema eröffnet den Kopfsatz (*Allegro di molto*) und umreißt die emotionale, trotz der Tonart c-moll nicht unbedingt düster-tragische Grundstimmung. Als Seitensatz gibt sich eine absteigende, allmählich beschleunigte Linie der Bläser zu erkennen, die in der Durchführung allerdings nur beiläufig verwendet wird. Der auch für den späteren Mendelssohn typischen verkürzten Reprise folgt eine bemerkenswert gewichtige, durchführungsartige Coda. Der zweite Satz (*Andante*) führt in eine Es-Dur-Idylle, die des zentralen, wenngleich oftmals variierten Einleitungsthemas wegen Rondocharakter trägt. Mit delikatem Klangsinn wird ein versonnener Dialog von Streichern und Bläsern entfaltet. Das wuchtige c-moll-Menuett erinnert ein wenig an Mozarts *Symphonie Nr. 40 g-moll* KV 550, während das bedächtig wiegende As-Dur-Trio in einer betont an Beethovens *Fünfte* anklingenden Weise (Pauke, chromatische Rückung in den tiefen Streichern) zum Menuett zurückführt. Das Finale (*Allegro*

con fuoco) knüpft in seinem feurig-forcierten Affekt an den ersten Satz an, während das Thema sowohl dorthin als auch wiederum auf Mozarts g-moll-Symphonie verweist (Hauptthema des Finales). Auch der originelle Seitensatz zieht die Aufmerksamkeit auf sich: Ein thematisches Pizzikato der Streicher hebt an, wird aber bald schon einer wunderbaren Klarinettenmelodie zum pittoresken Hintergrund. Die Durchführung kulminiert in einer Fuge – ein archaisch anmutendes, eindrucksvolles Mittel, das Mendelssohn auch in späteren Werken einsetzte. Die grandiose C-Dur-Stretta beendet ein Werk, das dem Schicksal aus naheliegenden Gründen nicht „in den Rachen greift“, sich aber Form und Tonsprache der Wiener Klassiker höchst bemerkenswert anverwandelt.

Die *Symphonie Nr. 1* erklang erstmals bei den berühmten „Sonntagskonzerten“ der Familie Mendelssohn in Berlin. Während seiner England-Reise im Jahr 1829 dirigierte Mendelssohn das Werk in London; für diese Aufführung im Rahmen der Konzerte der Philharmonic Society ersetzte er – vermutlich, um die „alte“ Symphonie für den besonderen Anlass „aufzufrischen“ – das Menuett durch das uminstrumentierte Scherzo aus dem *Oktett* op.20. (Nach 1831 und auch bei der Drucklegung bestand er dagegen vehement auf dem originalen Menuett!) Das Konzert war ein großer Erfolg; in Dankbarkeit widmete Mendelssohn die Symphonie der Philharmonic Society. Die englische Musikzeitschrift *The Harmonicon* schrieb: „Es ist nicht zu gewagt zu behaupten, dass Mendelssohns letzte Arbeit – die Symphonie, von der die Rede ist – ein ganz besonderes Genie für diese Kunstform beweist, worin ihn nur die drei großen Meister [Haydn, Mozart, Beethoven] überragen; die Annahme ist berechtigt, dass er bei weiterem beharrlichen Schaffen in wenigen Jahren als der Vierte in jener Linie angesehen werden wird.“

Derlei Zählungen sind natürlich oft heikel, auch dann, wenn es in ihnen um

bloße Chronologie geht. Mendelssohns „Vierte“ Symphonie beispielsweise ist recht eigentlich seine „Dritte“, wurde sie doch vor der aufgrund ihrer früheren Publikation so genannten „Dritten“ fertiggestellt – wenn man von einer Fertigstellung dieses „work in progress“, das zu Lebzeiten Mendelssohns ungedruckt blieb, überhaupt sprechen darf. Aber der Reihe nach.

Die Reise nach Italien, dem vor Zeugnissen aus Altertum und Renaissance überquellenden „Land, wo die Zitronen blühen“ (so Goethe in seinem berühmten *Mignon-Lied*), gehörte im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert zu jedwedem bildungsbürgerlichen Lebenslauf. Nicht zuletzt die literarisch ergiebigen Wallfahrten, die u.a. Winckelmann, Goethe und Herder unternommen hatten, schürten solchen Reisedrang. So verwundert es nicht, dass Mendelssohn, als er 1830 über Weimar (wo er seinen väterlichen Freund Goethe besuchte) nach Italien aufbrach, nicht nur das touristische Ziel verfolgte, ein fremdes Land und versunkene Epochen kennenzulernen, sondern auch das Notenpapier gleichsam gezückt hielt, um seine Eindrücke künstlerisch auszuwerten. Wie bei der 3. *Symphonie* („Schottische“) und der Konzertouvertüre *Die Hebriden* war ein musikalischer Reisebericht geplant.

Dieser ließ sich denn auch gut an: „Die ‚italienische Symphonie‘ macht große Fortschritte“, schrieb Mendelssohn im Februar 1831 und prophezeite: „es wird das lustigste Stück, das ich gemacht habe.“ Doch gegen Ende der insgesamt anderthalbjährigen Reise legte er das Werk zugunsten anderer erst einmal beiseite; nach seiner Heimkehr im Sommer 1832 vertrieben missliche berufliche Angelegenheiten allzu sonnige Stimmungen: Die Hoffnungen, seinem im Mai 1832 verstorbenen Lehrer Carl Friedrich Zelter im Amt des Leiters der Berliner Singakademie nachfolgen zu können, zerschlugen sich wohl nicht zuletzt aus antisemitischen Gründen – und das, obwohl Mendelssohn dort u.a. mit der

Wiederaufführung von Bachs *Matthäus-Passion* 1829 triumphale Erfolge gefeiert hatte. In der darauffolgenden Schaffenskrise bedurfte es eines äußeren Impulses, um Mendelssohn zur Vervollständigung seiner Skizzen zu bewegen. Diesen Impuls lieferte die Philharmonic Society, zu deren Ehrenmitglied er 1830 ernannt worden war, als sie im November 1832 drei Kompositionen in Auftrag gab. Mendelssohn willigte ein, und so kam es schließlich am 13. Mai 1833 zu der von ihm selbst geleiteten Uraufführung der *Symphonie A-Dur* in London. (Mendelssohn sprach nur in seinen Briefen von der „italienischen Symphonie“ – weder im Autograph noch bei der Uraufführung hat er diese Bezeichnung verwendet.) Der Erfolg war überwältigend, das Publikum verlangte den zweiten Satz *da capo* und *The Harmonicon* schwärmte von „einer Komposition, die viele Generationen überdauern wird“.

Mendelssohn aber war unzufrieden mit seiner Symphonie, verschob die Drucklegung und „knabberte“ (Mendelssohn 1835) eine Zeitlang an ihr – und insbesondere am ersten Satz – herum. Ignaz Moscheles, Dirigent der „Philharmonic Society“ sowie Freund und einstiger Lehrer Mendelssohns, mahnte 1837: „Du hast uns Deine A-Dur-Symphonie in Deiner neuen Bearbeitung versprochen, und wir halten Dich beim Wort, nur bitte, lass uns nicht lange warten. Sie ist mein Liebling und es kommt mir vor, als sollte ich einem schönen Mädchen in einem neuen Kleide begegnen, und ich zweifelte, ob sie mir noch besser als früher gefallen könne.“ Das „neue Kleid“ indes verließ das Reißbrett nicht – Mendelssohn kam der Aufforderung aus ungenannten Gründen nicht nach. Die *Italienische*, in gewissem Sinne also Mendelssohns „Unvollendete“, wurde zu Mendelssohns Lebzeiten anscheinend nochmals in London, aber nirgendwo sonst aufgeführt; erst 1851 erschien sie im Druck (auch jetzt noch ohne den erst später hinzugefügten Zusatz „Italienische“).

Unbekümmert geht der erste Satz (*Allegro vivace*) *in medias res*: Mit forschen Terz- und Quintsprüngen durchmisst sein Hauptthema den A-Dur-Dreiklang und gibt den Blick frei auf einen azurnen Himmel, an dem alsbald ein beschwingt punktiertes zweites Thema der Bläser vorüberzieht (Dies dürfte eines der Werke sein, derentwegen Friedrich Nietzsche, der nach der Zeit seiner Wagner-Verehrung eine mediterran-klare Musik forderte, in Mendelssohn den „schönen Zwischenfall der deutschen Musik“ erblickte). Die Durchführung überrascht mit einem dritten, prägnant phrasierten Gedanken; dieser wird schließlich mit dem ersten Thema kombiniert, woraufhin sich der Tonsatz auflöst und der ein wenig verschnupfte Hauptthemenkopf (Terzsprung) mehr Geltung beansprucht. Also schwebt eine unendliche Oboenkantilene herab und bringt die leuchtende, neu instrumentierte Reprise mit sich. Eine großdimensionierte Coda beschließt, ausgehend vom dritten Thema, diesen überaus schwungvollen Satz.

In dunklen Farben beginnt der langsame Satz (*Andante con moto*): Nach einer altertümlichen Intonationsformel erhebt sich über den vom ersten Satz geborgten Stakkato-Achteln ein wehmütiger Gesang, dessen thematische Nähe zu der Zelterschen Vertonung von Goethes *König von Thule* darauf beruhen könnte, dass Mendelssohn diesen Satz vielleicht erst nach seiner Heimkehr – und damit nach nach dem Tod seiner beiden Freunde (Goethe starb im März 1832) – als eine Art Denkmal konzipierte. Die Form des Satzes pendelt zwischen Rondo und Sonatensatz; den beiden bekannten thematischen Gestalten tritt ein etwas lichterer Klarinettengedanke gegenüber. Ein tänzerisch beschwingtes Streicherthema bestimmt den dritten Satz (*Con moto moderato*), dessen Trio Gedanken an Italien vorerst vertreibt: Hornquinten rufen überraschend in einen „deutschen“ Wald. Der offenkundig „italienischste“ Satz der Symphonie ist das *Presto*-Finale, dem ein alter italienischer Springtanz – der Saltarello – zugrunde liegt; in einem

Wirtshaus in Amalfi war Mendelssohn erstmals auf ihn gestoßen. Atemlose triolische Tonrepetitionen reißen den Hörer in einen wilden Taumel (so mag sich Mendelssohn im römischen Karneval gefühlt haben), dem andere Themen kaum standzuhalten vermögen: ein filigran gearbeitetes Bacchanale, ein symphonischer Tanz mediterraner Furien, der – zumal als Moll-Finale einer Dur-Symphonie – kaum seinesgleichen hat.

Es kann nicht die *Vierte* gewesen sein, aufgrund derer die Leitung des Leipziger Theaters Mendelssohn um Unterstützung bei seiner Benefizveranstaltung zugunsten des Pensionsfonds bat – sie wurde in Leipzig erstmals am 1. November 1849 aufgeführt. Aber auch so war der „Mozart des 19. Jahrhunderts“ (Robert Schumann) und Leiter der Leipziger Gewandhauskonzerte genau der Richtige, dem Unterfangen beträchtlichen Glanz zu verleihen. Und so ersuchte man ihn, die Schauspielmusik (*Ouvertüre* und *Romanze*) zu dem Drama *Ruy Blas* von Victor Hugo zu komponieren.

Das 1838, ein Jahr zuvor, publizierte Werk Victor Hugos spielt im Spanien des späten 17. Jahrhunderts. Ruy Blas, ein in hoffnungsloser Liebe zur spanischen Königin entbrannter Bediensteter („Wurm, der sich in einen Stern verliebt hat“), gerät in das Räderwerk einer höfischen Intrige: Sein vom Hof verstoßener Herr, Don Salluste, macht ihn zu einem Werkzeug der Rache am Königshaus. In der Rolle eines spanischen Granden werden Ruy Blas Aufmerksamkeit und Herz der Königin zuteil; als der Ränkeschmied Don Salluste, der zwischenzeitlich die königliche Hofdame verführt hat, die Schlinge zuziehen will, rettet Ruy Blas die Königin, tötet Don Salluste und vergiftet sich selbst. Die Königin bezeugt dem Sterbenden unverbrüchliche Liebe.

Mendelssohn las das Stück, fand es „ganz abscheulich und unter jeder Würde [...], wie man's gar nicht glauben kann“ (Mendelssohn an seine Mutter) und

komponierte lediglich die *Romanze* („Wozu der Vöglein Chöre“ für Frauenchor und Streichorchester; auch als Duettfassung: op. 77/3). Für die Ouvertüre dagegen, so beschied er die Auftraggeber, fehle ihm die Zeit. Deren Enttäuschung „wurmte“ Mendelssohn dann aber so sehr, dass er die Ouvertüre zu dem „infamen Stück“ – das ihn an jene Art exzessiver Romantik erinnern mochte, die er auch an Hector Berlioz alles andere als schätzte – binnen dreier Tage doch noch komponierte. Und nach der von ihm geleiteten Uraufführung am 11. März 1839 bekannte er, die Ouvertüre habe ihm „einen so großen Spaß gemacht, wie nicht bald eine von meinen Sachen“.

Bei der alsbaldigen konzertanten Erstaufführung der Ouvertüre am 21. März 1839 (im Rahmen jenes denkwürdigen Konzerts, bei dem Mendelssohn die von Robert Schumann wiederentdeckte „Große“ *C-Dur-Symphonie* von Franz Schubert uraufführte) tilgte Mendelssohn allerdings den Hinweis auf Hugos Drama („Ouvertüre für den Theater-Pensionsfonds“), so dass sich allzu programmatische Deutungen verbitten. Man geht aber wohl nicht fehl in der Annahme, dass das düster-prächtige Bläser-Motto (*Lento*, u.a. drei Posaunen!) über dem Fundament der Malagueña-Quarte ein Emblem der höfischen Sphäre darstellt, während die erregte, chromatische Streicherthematik die erhitzte Gefühlswelt des Ruy Blas andeutet. Das mehrmals wiederkehrende Bläser-Motto markiert die formalen Scharnierstellen eines mitreißenden Sonatensatzes, der, anders als die Vorlage, in feierlich-optimistischem *Dur* endet.

Trotz positiver Aufnahme haderte Mendelssohn auch mit diesem „flotten Orchesterstück“ (so der ebenso beeindruckte wie verwunderte Schumann). Es verschwand schließlich in der Schublade und wurde, wie die *Italienische*, erst 1851, nach Mendelssohns Tod, veröffentlicht. Der immer noch gern weiterge-reichte Mythos vom leichthin schaffenden, glückseligen Wunderkind Mendels-

sohn muss, ähnlich wie im Falle Mozarts, angesichts solch skrupulösen Schaffens überdacht werden. Was freilich nichts daran ändert, dass – wie Schumann einmal bemerkt hat – in Mendelssohns Ouvertüren „der romantische Geist in solchem Maße schwebt, dass man die materiellen Mittel, die Werkzeuge, welche er braucht, gänzlich vergisst.“

© *Horst A. Scholz* 2009

Das **Bergen Philharmonic Orchestra** ist 1765 gegründet worden und gehört somit zu den ältesten Orchestern der Welt. Edvard Grieg hatte eine enge Beziehung zu dem Orchester, dessen künstlerischer Leiter er von 1880-82 war. Darüber hinaus hat das Orchester den künstlerischen Leitern Harald Heide (1908-1948) und Karsten Andersen (1964-1985) viel zu verdanken. Zu den darauf folgenden Chefdirigenten gehören Aldo Ceccato, Dmitri Kitayenko und Simone Young. Seit 2003 ist der amerikanische Dirigent Andrew Litton Musikalischer Leiter des Orchesters. Das Orchester besteht aus 97 Musikern, unternimmt regelmäßig Tourneen und wirkt jährlich beim Bergen Festival mit. Es gastierte u.a. im Concertgebouw Amsterdam, in der Londoner Albert Hall, im Wiener Musikverein und Konzerthaus sowie in der Carnegie Hall, New York. Das Orchester hat einige Aufnahmen bei BIS vorgelegt und wurde 2007 von der Grieg Society of Great Britain mit einem besonderen Preis für die Gesamteinspielung von Griegs Orchestermusik ausgezeichnet. 2008 erhielt das Orchester den renommierten Spellemannsprisen, den „Norwegischen Grammy“, für seine Aufnahme von Prokofjews *Romeo und Julia*-Suiten unter der Leitung von Andrew Litton.

Im Jahr 2003 wurde **Andrew Litton** der erste amerikanische Chefdirigent des Bergen Philharmonic Orchestra; 2005 wurde die erfolgreiche Partnerschaft durch die Verlängerung seiner Amtszeit bekräftigt. Während dieser Zeit hat Litton das Orchester auf Tourneen durch Norwegen und ins Ausland geführt – 2007 beispielsweise gastierte das Orchester im Concertgebouw Amsterdam, in der Londoner Royal Albert Hall (BBC Proms) und, im Rahmen einer USA-Tournee mit zwölf Stationen, in der New Yorker Carnegie Hall. Litton und das Bergen Philharmonic Orchestra gehören zu den Kooperationspartnern von Den Nye Opera, als deren Eröffnungsproduktion 2006 *Tosca* aufgeführt wurde. Im selben Jahr legte Andrew Litton sein Amt als Musikalischer Leiter des Dallas Symphony Orchestra nach zwölf höchst erfolgreichen Jahren nieder. Litton ist weiterhin Musikalischer Leiter *emeritus* des Dallas Symphony Orchestra sowie Ehren-dirigent des britischen Bournemouth Symphony Orchestra, dessen Chefdirigent er von 1988 bis 2004 war. Er arbeitet regelmäßig mit bedeutenden Orchestern und Opernhäusern zusammen, wobei er Gast renommierter Konzerthäuser und Festivals (Ravinia, BBC Proms) ist. Andrew Litton ist außerdem häufig beim Minnesota Orchestra zu Gast, dessen Sommerfest er seit 2003 als Künstlerischer Leiter betreut.

Numéro 13. Ce chiffre imposant apparaissait originalement sur la partition autographe de la *première Symphonie en do mineur* op. 11 de **Felix Mendelssohn Bartholdy**. Manifestement, le compositeur de quinze ans considérait d'abord l'œuvre composée en 1824 dans le contexte des douze symphonies pour cordes avec lesquelles il avait exploré l'ancienne tradition contrapuntique de l'école de Berlin entre 1821 et 1823. Cependant, on le voit à sa taille et à la grosseur de ses effectifs, la *Symphonie en do mineur* appartient à une autre catégorie : son point de départ est le classicisme viennois, celui de Haydn, Mozart et principalement Beethoven à qui Mendelssohn fait référence avec la tonalité chargée d'histoire. La numérotation changeante, l'attribution d'un numéro d'opus et la publication initiée pour la première fois par Mendelssohn correspond au bond qualitatif franchi à tout point du vue par cette symphonie.

Le thème principal, impétueux, ouvre le mouvement initial (*Allegro di molto*) et exprime une atmosphère qui, malgré la tonalité de do mineur, n'est pas nécessairement lugubre et tragique. Le thème secondaire fait entendre une mélodie à la basse au dessin ascendant qui va en accélérant et qui ne sera utilisée que de manière secondaire au cours du développement. Après une réexposition raccourcie, qui deviendra également une caractéristique du Mendelssohn tardif, suit une coda remarquablement importante à l'allure de développement. Le second mouvement (*Andante*) nous mène à une idylle en mi bémol majeur reposant sur le thème introductif fondamental bien que souvent varié dans un caractère de rondo. Un dialogue sage entre les cordes et les bois est exposé par des sonorités délicates. L'imposant Menuet en do mineur rappelle quelque peu celui de la 40^e *Symphonie* de Mozart en sol mineur, K. 550 alors que le trio en la bémol majeur qui se berce doucement rappelle la *cinquième* de Beethoven (timbales, brusques mouvements chromatiques aux cordes graves) avant de reve-

nir au Menuet. Le finale (*Allegro con fuoco*) se rattache au premier mouvement avec son affect ardent alors que le thème renvoie à nouveau à la 40^e de Mozart (thème principal du finale). La phrase originale exposée par les cordes attire également l'attention : un passage thématique en *pizzicato* s'élève des cordes et constitue bientôt le pittoresque arrière-fond d'une merveilleuse mélodie à la clarinette. Le développement culmine dans une fugue, un moyen archaïque et efficace auquel Mendelssohn recourra à nouveau dans ses œuvres suivantes. La grandiose strette en do majeur termine une œuvre que le destin pour des raisons qu'il est facile d'imaginer « ne prendra pas à la gorge » mais qui a su, à partir de la forme et du langage musicale des classiques viennois, prendre une forme qui lui est propre.

La *première Symphonie* fut créée dans le cadre des célèbres « concerts du dimanche » de la famille Mendelssohn à Berlin. Au cours de son voyage en Angleterre en 1829, Mendelssohn dirigea l'œuvre à Londres. À l'occasion de cette exécution dans le cadre des concerts de la « Philharmonic Society », il remplaça – vraisemblablement dans le but de « rafraîchir » sa « vieille » symphonie pour cette occasion – le menuet par une version orchestrée du scherzo de l'*Octuor* op. 20. Après 1831 et également au moment de l'impression de l'œuvre, Mendelssohn s'opposa avec véhémence au menuet original. Le concert remporta un énorme succès. En guise de remerciement, Mendelssohn dédia la symphonie à la Philharmonic Society. La revue musicale anglaise, *The Harmonicon*, écrivit : « On ne s'avance certainement pas trop si l'on prétend que son dernier ouvrage, la symphonie dont nous parlons, provient d'un génie de ce type de composition qui n'est dépassé que par ces trois grands maîtres [Haydn, Mozart et Beethoven]. On peut supposer que s'il poursuit dans cette veine, il sera considéré comme le quatrième de cette filiation ».

Ce genre de numérisation soulève souvent la question délicate de la simple chronologie. Ainsi, la « quatrième » *Symphonie* de Mendelssohn est en fait sa troisième en raison de sa complétion avant la publication de la troisième dans la mesure où l'on peut parler d'une complétion de ce « work in progress » qui demeura inédit du vivant du compositeur. Mais une chose à la fois.

Le voyage en Italie, le « pays où le citron mûrit » (comme l'a écrit Goethe dans son célèbre *Chant de Mignon*), maintes fois célébré par des témoins de l'Antiquité et de la Renaissance, faisait partie au 18^{ième} et au début du 19^{ième} de l'éducation de tout bourgeois cultivé. L'envie irrésistible d'entreprendre un tel voyage était d'autant plus forte que ce pèlerinage riche en littérature avait été entrepris notamment par Winckelmann, Goethe et Herder. On ne sera donc pas étonné de savoir que Mendelssohn, après avoir quitté Weimar (où il avait rencontré Goethe, qui était une figure paternelle pour lui) pour l'Italie en 1830, ne poursuivit pas qu'un but touristique pour découvrir un pays étranger et une époque révolue, mais qu'il garda également son papier à musique à portée de la main afin de tirer profit de ses impressions artistiques. Comme pour la troisième *Symphonie* (« Écossaise ») et l'ouverture de concert *Les Hébrides*, un récit de voyage en musique était prévu.

Elle s'annonçait bien : « La <symphonie italienne> avance à grands pas », écrivait Mendelssohn en février 1831 et annonçait, prophétique : « elle sera la pièce la plus joyeuse de ma production ». Cependant, vers la fin de son voyage qui devait durer un an et demi, il mit sa composition de côté au profit d'une autre pièce. Après son retour à l'été 1832, des obligations professionnelles désagréables chassèrent les dispositions par trop ensoleillées : les espoirs de succéder à son professeur Carl Friedrich Zelter décédé en mai 1832 à la tête de la Singakademie de Berlin s'évanouirent, notamment pour des motifs antisémites et ce, bien

que Mendelssohn y ait obtenu des succès triomphaux, notamment avec la reprise de la *Passion selon Saint Matthieu* de Bach en 1829. Dans la crise créatrice qui s'en suivit, Mendelssohn eut besoin d'une impulsion extérieure pour le pousser à compléter ses esquisses. Cette impulsion lui fut donnée par le Philharmonic Society dont il avait été nommé membre d'honneur en 1830 qui lui commanda trois compositions en novembre 1832. Mendelssohn accepta et ainsi, le 13 mai 1833, la *Symphonie en la majeur* fut finalement créée à Londres sous sa direction. (Mendelssohn ne parle de la «Symphonie italienne» que dans ses lettres, alors que ni dans la partition autographe, ni à la création il n'utilise une telle désignation.) Le succès fut énorme, le public réclama que l'on bisse le second mouvement et *The Harmonicon* loua «une composition qui traversera l'histoire».

Mendelssohn était cependant insatisfait de sa symphonie. Il en repoussa sa publication et la «mâchouilla» (écrivit-il en 1835) pendant un certain temps, notamment le premier mouvement. Ignaz Moscheles, directeur du «Philharmonic Society» ainsi qu'ami et ancien professeur de Mendelssohn l'exhorta en 1837 en ces mots : «Tu nous a promis ta *Symphonie en la majeur* dans un nouvel arrangement et nous te prenons au mot. Maintenant, s'il-te-plaît, ne nous fait plus attendre. Elle est ma chérie et j'ai l'impression que je verrai une jolie jeune femme dans de nouveaux vêtements mais je doute qu'elle me plaira davantage qu'avant.» Les «nouveaux vêtements» ne quittèrent pas la table de travail alors que Mendelssohn n'obéit pas à la prière pour des raisons que nous ignorons. *L'Italienne*, d'une certaine manière l'*Inachevé* de Mendelssohn, fut semble-t-il jouée encore du vivant de Mendelssohn à Londres mais nulle part ailleurs. Ce n'est qu'en 1851 qu'elle fut publiée (mais ici encore, sans le qualificatif d'*Italienne* qui ne viendra que plus tard).

Le premier mouvement se déroule insouciant (*Allegro vivace*) et commence

in medias res [au milieu des choses] : avec des sauts de tierces et de quintes énergiques, son thème principal couvre l'accord de la majeur et nous procure une vue dégagée sur un ciel d'azur dans lequel passe aussitôt un second thème léger au rythme pointé aux vents. Il s'agit probablement de l'une de ces œuvres qui faisaient voir chez Friedrich Nietzsche (qui, après sa période de vénération de Wagner réclamait une musique claire et méditerranéenne), en Mendelssohn, le « bel incident de la musique allemande ». Le développement surprend avec une troisième idée, au rythme frappant. Celui-ci est finalement combiné avec le premier thème à la suite de quoi la texture se désintègre et la tête du thème principal (le saut de tierce), légèrement mal luné, gagne en autorité. Une cantilène infinie au hautbois flotte en s'évanouissant et amène la réexposition lumineuse dans une nouvelle instrumentation. Une coda de grande dimension conclut, à partir du troisième thème, ce mouvement plein de verve.

Le mouvement lent (*Andante con moto*) commence dans des couleurs sombres : après une formule archaïque, s'élève, par-dessus des croches en *staccato* issues du premier mouvement un chant mélancolique dont la proximité thématique avec la mise en musique du *König von Thule* de Goethe par Zelter pourrait faire croire que Mendelssohn avait peut-être conçu ce mouvement après son retour, donc après la mort de ses deux amis (Goethe mourut en mars 1832) comme une sorte de mémorial. La forme de ce mouvement oscille entre le rondo et la forme sonate, alors que les deux figures thématiques apparaissent dans une idée lumineuse à la clarinette. Le troisième mouvement (*Con moto moderato*) est marqué par un thème à l'allure dansante aux cordes dont l'idée du trio renvoie d'abord à l'Italie : des quintes au cor appellent soudainement dans une forêt « allemande ». Le mouvement le plus manifestement italien est le finale *presto* qui repose sur une ancienne danse sautillante, le *saltarello*. C'est dans une au-

berge à Amalfi que Mendelssohn en fit la découverte. Les répétitions de la même note sur un essoufflant rythme de triolets entraînent l'auditeur dans un vertige insensé (on pourrait croire que c'est ainsi que Mendelssohn se sentit au carnaval romain). L'autre thème est à peine capable de tenir bon : une bacchanale toute en filigrane, une danse symphonique faite d'une furie méditerranéenne qui, d'abord en tant que finale dans une tonalité mineure d'une symphonie dans une tonalité majeure, est pratiquement sans pareille.

Ce ne pouvait être la *quatrième Symphonie* qui poussa la direction du théâtre leipzigois à demander à Mendelssohn son soutien au concert-bénéfice au profit du fond de pension puisque celle-ci ne sera jouée pour la première fois à Leipzig que le 1^{er} novembre 1849. Mais ce « Mozart du 19^{ième} siècle » (Robert Schumann) et directeur de l'orchestre du Gewandhaus de Leipzig était la personne toute désignée pour donner à cette occasion ce qui convenait le mieux et de conférer à cette entreprise l'opulence souhaitée. C'est pourquoi on lui demanda de composer la musique de scène (*Ouverture* et *Romanze*) de la pièce *Ruy Blas* de Victor Hugo.

C'est en 1838, un an auparavant donc que fut publiée l'œuvre de Victor Hugo se déroulant dans l'Espagne de la fin du 17^{ième} siècle. Ruy Blas, un domestique brûlant d'amour pour la reine d'Espagne (« un ver de terre amoureux d'une étoile ») se trouve pris au piège d'une intrigue de la cour : son seigneur, Don Salluste qui a été banni de la cour fait de lui l'objet de la manifestation de sa vengeance envers le palais. Ruy Blas, dans le rôle d'un gentilhomme espagnol, captera l'attention de la reine et gagnera son cœur. Pendant que le fourbe Don Salluste qui, entretemps, a trompé la reine, veut se tirer d'affaire, Ruy Blas sauve la reine, tue Don Salluste et s'empoisonne. La reine annonce au mourant son amour indéfectible.

Mendelssohn lut la pièce et la trouva « complètement détestable et indigne à un point que personne ne pourrait le croire » (lettre à sa mère). Il ne composa que la *Romanze* (« Wozu der Vöglein Chöre » pour chœur de femmes et orchestre à cordes, également dans une version pour duo, op. 77/3). En revanche, il manqua de temps pour la composition de l'ouverture ainsi qu'il le fit savoir à ses commanditaires. Mais leur déception le tracassa à un tel point qu'il composera finalement en moins de trois jours l'ouverture de cette « pièce infâme » qui lui rappelait en tout les excès du romantisme d'un Hector Berlioz qu'il n'estimait guère. Après la création qu'il dirigea lui-même le 11 mars 1839, il fit savoir que l'ouverture l'avait « plus diverti qu'aucune autre de [ses] œuvres ».

À la création concertante qui eut lieu peu après, le 21 mars 1839 (dans le cadre d'un concert mémorable durant lequel Mendelssohn créa également la « Grande » *Symphonie en do majeur* de Franz Schubert redécouverte par Robert Schumann), Mendelssohn fit cependant disparaître les allusions à la pièce de Victor Hugo (« Overture pour le fond de pension du théâtre ») interdisant ainsi toute allusion programmatique. Mais on ne se trompe cependant pas lorsque l'on suppose que le sombre et somptueux motif aux vents (*Lento* avec entre autres trois trombones !) sur la fondation de la quarte de malagueña représente le milieu de la cour alors que le thème chromatique agité aux cordes fait allusion au monde des sentiments échauffés de Ruy Blas. Le motif des vents qui revient à plusieurs reprises constitue le point charnière formel d'une forme sonate emportée qui, contrairement à son modèle, se termine dans une tonalité majeure solennelle et optimiste.

Malgré une réception positive, Mendelssohn se querella également avec cette « pièce pour orchestre délurée » (pour reprendre les mots de Schumann, autant impressionné qu'étonné). Elle disparut finalement dans un tiroir et ne fut publiée,

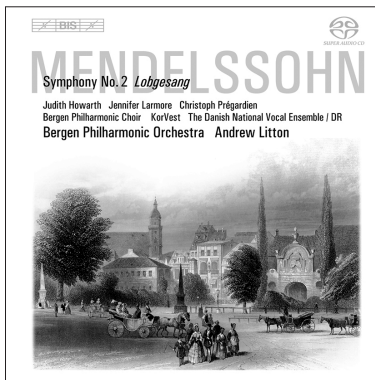
comme l'*Italienne*, qu'en 1851, après la mort du compositeur. Le mythe toujours répandu aujourd'hui d'un Mendelssohn aux œuvres légères et de l'enfant prodige heureux devrait, comme dans le cas de Mozart d'ailleurs, être revu à la lumière de telles œuvres composées soigneusement. Ce qui bien sûr ne changera pas est que, comme Schumann l'a une fois souligné, dans les ouvertures de Mendelssohn, « l'esprit romantique plane d'une telle manière que l'on oublie complètement les moyens matériels et les outils auxquels il a recours ».

© *Horst A. Scholz 2009*

La fondation de l'**Orchestre Philharmonique de Bergen** remonte à 1765, faisant de lui l'un des plus anciens orchestres du monde. Edvard Grieg collabora étroitement avec l'orchestre et en fut directeur artistique de 1880 à 1882. L'orchestre actuel doit beaucoup à Harald Heide qui en est le directeur artistique de 1908 à 1948 et à Karsten Andersen qui occupa ce poste de 1964 à 1985. Depuis, les chefs attitrés ont été Aldo Ceccato, Dmitri Kitayenko, Simone Young et, depuis 2003, le chef américain Andrew Litton qui est maintenant le directeur musical de l'orchestre. La formation compte 97 membres, fait régulièrement des tournées et participe annuellement au festival de Bergen. Au cours des dernières saisons, l'orchestre s'est produit au Concertgebouw d'Amsterdam, Royal Albert Hall à Londres, Musikverein et Konzerthaus à Vienne ainsi qu'au Carnegie Hall à New York. Il a fait plusieurs enregistrements sur BIS et, en 2007, la Société Grieg de Grande-Bretagne lui accorda un prix spécial pour son enregistrement de l'intégrale de la musique pour orchestre de Grieg. En 2008, l'orchestre reçut le prestigieux Spellemannspris, le « Grammy » norvégien pour son interprétation des suites de *Roméo et Juliette* de Prokofiev sous la direction d'Andrew Litton.

En 2003, **Andrew Litton** devint le premier Américain à être nommé chef principal de l'Orchestre philharmonique de Bergen et cette heureuse association fut confirmée par le renouvellement de son contrat en 2005. Pendant ses années à Bergen, Litton a dirigé l'orchestre dans des tournées en Norvège et à l'étranger, incluant des concerts en 2007 au Concertgebouw à Amsterdam, au Royal Albert Hall (les Proms de la BBC) à Londres et une tournée incluant douze concerts aux États-Unis, notamment au Carnegie Hall de New York. Litton et l'Orchestre philharmonique de Bergen participent aussi à la création d'une nouvelle compagnie d'opéra norvégienne – Den Nye Opera – et, en 2006, jouent à sa première de débuts, une production de *Tosca*. La même année, Andrew Litton quitte son poste de directeur musical de l'Orchestre symphonique de Dallas après douze saisons couronnées de succès. Litton en reste le directeur musical émérite ; il reste aussi chef lauréat de l'Orchestre symphonique de Bournemouth en Angleterre dont il fut chef principal de 1988 à 2004. Il dirige régulièrement de grands orchestres et compagnies d'opéra partout au monde dans des salles et lors de festivals aussi prestigieux que celui de Ravinia et les Proms de la BBC. Andrew Litton est également fréquemment invité par l'Orchestre du Minnesota dont il est directeur artistique du festival d'été, le Sommerfest, depuis 2003.

ALSO AVAILABLE:



FELIX MENDELSSOHN BARTHOLOMY

Symphony No. 2 in B flat major, Op. 52, 'Lobgesang'

JUDITH HOWARTH *soprano* · JENNIFER LARMORE *mezzo-soprano* · CHRISTOPH PRÉGARDIEN *tenor*

BERGEN PHILHARMONIC CHOIR · BERGEN VOCAL ENSEMBLE

DANISH NATIONAL VOCAL ENSEMBLE / DR

BERGEN PHILHARMONIC ORCHESTRA · ANDREW LITTON *conductor*

BIS-SACD-1704

'Litton's performance... is suitably glowing, with an ideal balance between orchestral sound and chorus. The emphasis is on mercurial invention and spontaneity.' – *Financial Times*

'Litton's live recording is outstanding: observant of Mendelssohn's tempi, with beautifully detailed orchestral textures and lithe but robust choral work from the Danish National Vocal Ensemble and soloists Judith Howarth, Jennifer Larmore and Christoph Prégardien.' – *The Guardian*

This record has received support from the Grieg Foundation.

The music on this Hybrid SACD can be played back in stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: August 2007 at the Grieg Hall, Bergen, Norway
Producer: Hans Kipfer
Sound engineer: Andreas Ruge
Equipment: Neumann microphones; RME Octamix D microphone preamplifier and high resolution A/D converter;
MADI optical cabling; Yamaha DM1000 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation;
B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones
Post-production: Editing: Piotr Furmanczyk
Mixing: Hans Kipfer
Executive producers: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Horst A. Scholz 2009
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Photograph of Andrew Litton: © Lars Svenkerud
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1584 © & © 2009, BIS Records AB, Åkersberga.



Cover image: A steel engraving after an original by W. Turner from 1832 showing Castel Sant'Angelo in Rome, which Mendelssohn visited during his Italian journey in 1830–31, and where he began composing his Fourth Symphony.