

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY
SYMPHONIE NR.2 'LOBGESANG'

KARG | LANDSHAMER | SCHADE
CHOR & SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

PABLO HERAS-CASADO



FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY (1809-1847)

1. Sinfonia

1	I. Maestoso con moto	11'05
2	II. Allegretto un poco agitato	5'31
3	III. Adagio religioso	6'37

Cantate

4	2. a. Allegro moderato maestoso - Allegro di molto: „Alles was Odem hat“ b. Molto più moderato ma con fuoco: „Lobe den Herr, meine Seele“	6'33
5	3. a. Allegro moderato: „Saget es, die ihr erlöset seid durch den Herrn“ b. Allegro moderato: „Er zählet unsre Tränen in der Zeit der Not“	2'49
6	4. A tempo moderato: „Saget es, die ihr erlöset seid“	1'54
7	5. Duo: Andante: „Ich harrete des Herrn“	4'41
8	6. Allegro un poco agitato - Allegro assai agitato Tempo I moderato: „Stricke des Todes hatten uns umfassen“	4'01
9	7. Allegro maestoso e molto vivace: „Die Nacht ist vergangen“	4'27
10	8. Choral. Andante con moto - un poco più animato: „Nun danket alle Gott“ Coro: „Lob, Ehr' und Preis sei Gott“	4'25
11	9. Duo: Andante sostenuto assai: „Drum sing ich mit meinem Liede ewig dein Lob“	4'22
12	10. Schlußchor: Allegro non troppo - Più vivace Maestoso come I: „Ihr Völker, bringet her dem Herrn Ehre und Macht“	5'16

Christiane Karg, Christina Landshamer, *sopranos*

Michael Schade, *tenor*

Chor & Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Cond. Pablo Heras-Casado

Symphonie, cantate ou oratorio ? Musique profane ou sacrée ? Pour le concert ou pour l'église ? La Symphonie *Lobgesang* de Mendelssohn donne du fil à retordre à tous ceux qui voudraient voir dans l'histoire de la symphonie quelque chose comme une équation sans inconnue. Et pourtant, Haydn lui-même, sans aucun doute le plus important des pères fondateurs du genre, avait déjà commencé à se livrer à diverses expérimentations alors même que ce genre musical tout neuf venait à peine de s'établir. En y introduisant des éléments concertants, en variant l'ordre des mouvements ou en disséminant çà et là l'un ou l'autre piège humoristique, il mit en évidence toutes les ressources inventives dont disposait cette nouvelle forme. Et Beethoven lui emboîta le pas : avec l'esprit révolutionnaire et les dimensions de *l'Eroica*, les idées programmatiques des cinq mouvements de la *Pastorale*, et finalement en intégrant des parties chantées dans le finale de la Neuvième symphonie. Après lui, rien ne fut plus comme avant. Berlioz, par exemple, combina des formes d'expression musicales et littéraires et créa avec la célèbre *idée fixe* de sa *Symphonie fantastique* cette structure cyclique qui marqua si visiblement les 2^e et 4^e symphonies de Schumann. La symphonie était devenue un véritable laboratoire pour les compositeurs, bien avant que Bruckner et Mahler n'édifient leurs univers utopiques sur ses fondations.

Que Mendelssohn ait voulu défendre la place qui lui revenait dans ce laboratoire n'a rien d'étonnant, lui qui, à l'âge de dix ans à peine, avait commencé à écrire de pétillantes symphonies pour cordes dans l'esprit de Bach et de Mozart. Parmi ses symphonies pour grand orchestre, seule sa première symphonie de 1824, l'œuvre d'un teenager précoce, talentueux et ambitieux, reste conventionnelle. Dès la *Symphonie Réformation* écrite en 1832 pour le 300^e anniversaire de la Confession d'Augsbourg, une œuvre à laquelle le désordre chronologique qui règne dans le catalogue des œuvres de Mendelssohn attribua plus tard (faussement) le numéro 5, Mendelssohn arpente des chemins inconnus sur lesquels le choral luthérien *Ein feste Burg ist unser Gott* ("C'est un rempart que notre Dieu") fait office de "panneau indicateur". Après cette profession de foi passionnée, bien que dénuée de paroles, d'un fervent protestant, la *Symphonie italienne* achevée un an plus tard offre un surprenant tableau de genre illustrant l'art de vivre méridional, dans lequel le compositeur incorpore les impressions récoltées durant le voyage de près de deux ans qu'il effectua en Italie. Un journal de voyage musical débordant d'invention et d'interprétations non conventionnelles des règles formelles du genre, suivi de sept années d'abstinence symphonique, avant que l'infatigable maître de chapelle du Gewandhaus ne couche sur le papier, en 1839/1840, sa *Symphonie Lobgesang* – deux ans avant de parachever son œuvre symphonique avec la *Symphonie écossaise*, pendant sauvage et romantique de la *Symphonie italienne*. Une sixième symphonie resta malheureusement à l'état d'esquisses. On serait évidemment tenté de voir en la *Symphonie Lobgesang* une réponse

à la Neuvième de Beethoven ; à première vue d'ailleurs, les parallèles entre les deux œuvres semblent effectivement sauter aux yeux. Un regard plus attentif fait cependant apparaître une différence fondamentale. Dans les trois premiers mouvements de son œuvre, Beethoven crée un univers symphonique très spécifique, qui élargit encore une fois tous les paramètres du genre, en propose même une définition radicalement neuve, de sorte que l'entrée des voix chantées dans le finale en apparaît comme une conséquence dramaturgique inévitable. Chez Mendelssohn, en revanche, les parties instrumentales se présentent bien plutôt comme une miniature symphonique en trois mouvements, destinée à introduire à la manière d'une ouverture ou d'un prélude la partie principale de l'œuvre, deux fois plus volumineuse avec ses neuf mouvements alternant chœurs, récitatifs et airs. Un aspect dans lequel certains critiques ont voulu voir une faiblesse de l'œuvre, à l'instar de Moritz Hauptmann, alors Cantor de l'église Saint-Thomas de Leipzig, pour qui la disposition formelle de l'œuvre ne répondait à aucune *nécessité intérieure*. Robert Schumann défendit, quant à lui, un point de vue opposé : s'il pensait déceler en effet une parenté avec Beethoven, il ne tarit pas d'éloges au sujet de l'architecture de l'œuvre, affirmant qu'il s'agissait là sans aucun doute d'une des œuvres de Mendelssohn *les plus raffînées et les plus charmantes*.

À tous, pourtant, il échappa que Mendelssohn poursuivait une stratégie bien différente de celle de Beethoven : celle du lien motivique et avant tout spirituel assurant la cohérence des différents plans de sa partition, si inconciliables en apparence. Ainsi les trombones entonnent-ils dès le début de l'œuvre, immédiatement suivis par l'orchestre, un motif qui, répété en plus d'un endroit par la suite, se révélera être la cellule matricielle et l'idée-force de celle-ci, au plus tard lorsqu'à la première entrée du chœur, il délivre son vrai message sur le texte du Psaume 150 : *Alles, was Odem hat, lobe den Herrn* ("Que tout ce qui respire loue le Seigneur"). Ce n'est là qu'un exemple des nombreux renvois et allusions plus ou moins explicites grâce auxquels Mendelssohn réunit sous un dénominateur commun les parties instrumentales et vocales. Grâce à lui, sa Symphonie-Cantate, comme il l'appelait, prend une dimension réellement sacrée, répondant pleinement à la citation du *Gesangbuch* de 1525 de Luther qu'il plaça en exergue : *"Je souhaiterais voir tous les arts, et en particulier la musique, au service de Celui qui les a donnés et créés."*

La partie de l'œuvre la plus proche de l'oratorio, qui combine divers extraits bibliques, majoritairement empruntés aux Psaumes, suit une dramaturgie fascinante qui conduit l'auditeur de la lumière à l'obscurité avant de le ramener à la clarté. Le point le plus bas de cette descente progressive, qu'illustre également la succession des tonalités, depuis le lumineux Credo jusqu'aux ténèbres de l'angoisse la plus existentielle ressentie face à l'absence ou à l'éloignement de Dieu, est atteint dans l'aria en do mineur du ténor, étonnamment dissonante sur

les paroles du psaume 116 : *Stricke des Todes hatten uns umfangen* (“Les liens de la mort nous avaient enserrés”). Elle débouche sur un récitatif à couper le souffle qui compte parmi les créations les plus audacieuses de Mendelssohn. Sur fond de sombres trémolos en fa mineur aux cordes et inséré dans un cadre harmonique pour le moins tendu, fait d’accords de septième diminuée confiés aux bois, le soliste répète l’exclamation angoissée *Hüter, ist die Nacht bald hin ?* (“Veilleur, où en est la nuit ?”), dont on craint qu’elle ne résonne dans le vide, jusqu’à ce que la réponse de la soprano apporte enfin le salut : *Die Nacht ist vergangen !* (“La nuit s’est dissipée !”). L’éclatante tonalité de Ré majeur du chœur qui suit renforce encore l’idée salvatrice et pose la première pierre de l’ascension tonale qui s’ensuit et qui, via la tonalité de Sol majeur du célèbre choral *Nun danket alle Gott* (“Rendez tous grâce à Dieu”) du pasteur d’Eilenburg Martin Rinckart, que Mendelssohn avait déjà subrepticement introduit dans le trio du scherzo, rétablira la tonalité initiale de Si bémol majeur. Le chœur final qui débute sur les paroles du Psaume 96 : *Ihr Völker, bringet her dem Herrn Ehre und Macht!* (“Donnez au Seigneur, familles des peuples, gloire et force”) offre quelques aperçus particulièrement choisis de la grande maîtrise dont fait preuve Mendelssohn dans la technique de la fugue et s’achève sur le motif présenté par les trombones au début de l’œuvre. L’angoisse et les doutes sont définitivement vaincus, l’assurance du salut rétablie. Du point de vue de la foi, la boucle est bouclée.

Pour Mendelssohn, cette spectaculaire mise en scène de la victoire de la lumière sur l’obscurité, qui rappelle – ce n’est sûrement pas un hasard – des passages centraux de l’oratorio *Paulus* achevé quatre ans plus tôt, est aussi, au-delà du message de foi, porteuse d’un autre sens, métaphorique celui-là, que l’on ne comprend pleinement que si l’on prend en considération l’occasion pour laquelle l’œuvre fut composée. La *Symphonie Lobgesang* était en effet une commande de la ville de Leipzig pour les trois jours de festivités par lesquels la capitale de l’édition, qui pouvait s’enorgueillir d’une longue tradition dans le domaine du livre, entendait commémorer en grande pompe, en ce début d’été 1840, le quatrième centenaire de l’invention de l’imprimerie à caractères mobiles. Outre l’inauguration sur la place du marché de la ville d’une statue à la gloire de Gutenberg, présenté comme un équivalent de la figure biblique de saint Jean Baptiste, c’est sans conteste le grand concert dirigé par Mendelssohn en l’église Saint-Thomas le soir du 25 juin qui constitua le sommet de ces trois jours de fête. Le programme comprenait la *Jubel-Ouverture* de Weber, dans laquelle l’hymne *Gott segne Sachsenland* (“Que Dieu bénisse la Saxe”) occupe une place prépondérante, le *Te Deum de Dettingen* de Haendel et la nouvelle symphonie de Mendelssohn, que le public accueillit avec grand enthousiasme. Dans ce contexte historique, la dimension métaphorique de l’œuvre est aisée à comprendre. L’impressionnante dramaturgie de la lumière développée par Mendelssohn n’est pas seulement destinée à illustrer la promesse divine du salut, mais aussi à rendre hommage à celui à qui l’humanité doit tant en matière de diffusion de la foi et des savoirs. Pour Mendelssohn, issu de la bourgeoisie cultivée et petit-fils du philosophe des Lumières Moses Mendelssohn, l’invention de l’imprimerie avait marqué un tournant décisif dans l’histoire de la culture et des idées. Avec elle, la nuit s’était dissipée. Une fois pour toutes.

ROMAN HINKE

Traduction Elisabeth Rothmund

Symphony, cantata, or oratorio? Secular or sacred music? Conceived for the concert hall or the church? Mendelssohn's *Lobgesang* (Hymn of Praise) is a hard nut to crack for all those who would like to see the history of the symphony as something like a straightforward equation. Yet even Haydn, unquestionably the most important of its founding fathers, had already started experimenting with it before the still budding genre was even half-established. By smuggling in concertante elements, varying the sequence of movements, and planting humorous red herrings, he made clear what a potential for discovery the new species contained. And Beethoven followed in his footsteps: with the revolutionary spirit and the sheer scale of his *Eroica*, the programmatic ideas of the five-movement *Pastoral*, and finally the introduction of vocal parts in the finale of the Ninth Symphony. After him, nothing was as it had been before. Berlioz, for example, combined musical forms of expression with literary, creating with the famous *idée fixe* of his *Symphonie fantastique* the cyclic design that so obviously rubbed off on Schumann's Second and Fourth. The symphony had become an experimental laboratory for composers, long before Bruckner and Mahler erected their all-embracing utopian edifices on its foundations. It is hardly surprising, then, that Felix Mendelssohn too should have claimed his bench in that same laboratory, given that he had already begun to write brisk, sparkling string symphonies in the spirit of Bach and Mozart at the tender age of ten. Of the symphonies for full orchestra, it is really only the First of 1824 that emerged as reasonably conventional, the work of a precocious teenager with abundant craftsmanship and high ambitions. The *Reformation* Symphony written in 1832 for the three hundredth anniversary of the Augsburg Confession – and which, on account of the general chronological confusion over Mendelssohn's output, was later assigned the misleading number five – already explores previously unknown paths, guided by the signpost of Luther's chorale *Ein feste Burg ist unser Gott*. After this passionate though wordless confession of an ardent Protestant faith, the *Italian* Symphony, completed a year later, constitutes a surprisingly cheerful genre painting of the Mediterranean lifestyle, in which the composer digested the impressions of the nearly two years he had spent in Italy – a musical travel diary full of effervescent ideas and unconventional interpretations of the basic formal principles of the genre. This was followed by seven years of symphonic abstinence until the hyperactive Gewandhaus Kapellmeister committed his *Lobgesang* to paper in Leipzig in 1839/40 – some two years before he concluded his symphonic oeuvre with the *Scottish*, the fiercely Romantic companion piece to the *Italian*. Sketches for a sixth symphony unfortunately never got beyond the drawing board.

Of course one is tempted to view Mendelssohn's *Lobgesang* as an answer to Beethoven's Ninth, and indeed at first glance the parallels between the two works are compelling enough. On closer examination, however, a fundamental difference appears. In the first three movements of his score, Beethoven conceives a distinct symphonic cosmos that further expands, if not redefines, virtually all the parameters of the genre, so that the introduction of voices in the finale becomes, dramaturgically, all but inevitable. In Mendelssohn, on the other hand, the instrumental sections give more the impression of a three-movement symphonic miniature intended to act as an overture or prelude that sets the mood for the main section of the work; this is twice as long as the three instrumental movements put together and is divided into a sequence of nine choruses, recitatives, and arias. This aspect has been denounced by many critics as a weakness in the score, among them the Kantor of St Thomas's Church at the time, Moritz Hauptmann, who felt the formal layout lacked any *inner necessity*. Robert Schumann was of a different opinion: though he did think he detected a kinship with Beethoven, at the same time he specifically praised the architecture of the piece and asserted that it was undoubtedly to be numbered among Mendelssohn's 'freshest and most charming' works.

Yet all of them overlooked the fact that Mendelssohn was pursuing an entirely different strategy from Beethoven: the network of motivic and above all spiritual links that hold together the apparently irreconcilable levels of his score. Thus, right at the start, the trombones (answered at once by the full orchestra) intone a motto that, frequently interpolated in the subsequent course of events, will eventually stand revealed as the core idea of the whole work when it makes known its true message at the first choral entry, to the psalm text 'Alles, was Odem hat, lobe den Herrn' (Let everything that hath breath praise the Lord). This is merely one example of the many more or less concrete allusions and references by means of which Mendelssohn creates a common denominator for the instrumental and vocal levels of the work. Thanks to this device, the symphony-cantata, as he called it, gains a genuinely spiritual character, which plainly takes into account the quotation from Luther's *Gesangbuch* of 1525 that is placed at the head of the score: 'But I would like to see all the arts, and especially music, in the service of Him who granted and created them.'

The oratorio-like section of the work, which interweaves texts from various biblical sources, principally the Psalms, follows a compelling dramatic scheme that takes the listener from light to darkness and back again. The nadir of this gradual descent (also symbolised in the sequence of keys) from the luminous Credo into the nocturnal spheres of mortal anguish, remote from God, is reached

in the astonishingly dissonant tenor aria in C minor on words from Psalm 116, ‘Stricke des Todes hatten uns umfangen’ (The snares of death encompassed us round about). It leads into a breathtaking recitative that must be reckoned one of the boldest inspirations in Mendelssohn’s entire output. Underpinned by sombre string tremolos in F minor and surrounded by the tense harmonic framework of diminished seventh chords in the woodwind, the soloist repeats the anxious exclamation ‘Hüter, ist die Nacht bald hin?’ (Watchman, is the night soon past?), which several times threatens to fall on deaf ears until the soprano at last answers with the redemptive words ‘Die Nacht ist vergangen!’ (The night is past). The overwhelming D major outburst of the ensuing chorus reinforces the notion of redemption and lays the foundations for the concluding tonal ascent, from the G major setting of the famous chorale *Nun danket alle Gott* by the Eilenburg pastor Martin Rinckart, which Mendelssohn has earlier hinted at in the Trio of the Scherzo, back to the initial key of B flat major. The final chorus, beginning with words from Psalm 96: ‘Ihr Völker, bringet her dem Herrn Ehre und Macht! (Ye peoples, give unto the Lord glory and strength), provides a lavish demonstration of its creator’s fugal technique and ends with the very motto that the trombones presented at the start of the work. Fear and doubt are finally vanquished, the certainty of salvation restored. Theologically, the work has come full circle.

For Mendelssohn this spectacularly depicted triumph of light over darkness, which not coincidentally recalls key passages from the oratorio *Paulus* composed four years previously, bore a further, metaphorical significance that goes beyond the message of religious faith and is understandable only if one is aware of the circumstances of the work’s composition. The *Lobgesang* was commissioned by the city of Leipzig on the occasion of the three-day festival held to mark the four hundredth anniversary of the invention of printing with movable type, which was mounted at considerable expense in the tradition-steeped publishing capital of Germany in the early summer of 1840. Alongside the solemn inauguration of a new monument on the marketplace that identified Johannes Gutenberg with the biblical figure of John the Baptist, the chief highlight of the proceedings was the grand concert conducted by Mendelssohn in the Thomaskirche on the evening of 25 June. The programme featured Weber’s *Jubel-Ouverture*, in which the hymn *Gott segne Sachsenland*¹ plays a prominent role, Handel’s Dettingen *Te Deum*, and his own new symphony, which was greeted with general enthusiasm by the public. Against this historical background, it is easy to perceive the work’s second layer of meaning. Mendelssohn did not intend this impressive dramaturgy of light only to portray the divine promise of salvation, but also to pay homage to a personality to whom humanity owed such a huge debt for the dissemination of faith and knowledge. For the composer, that quintessential member of the educated bourgeoisie (*Bildungsbürger*) and grandson of the Enlightenment philosopher Moses Mendelssohn, the invention of printing was a central turning point in intellectual and cultural history. With its arrival, the night was truly past. Once and for all.

ROMAN HINKE

Translation: Charles Johnston

¹ ‘God bless Saxony’, the Saxon national anthem, sung to the tune of *God Save the King*. (Translator’s note)

Sinfonie, Kantate oder Oratorium? Weltliche oder geistliche Musik? Gedacht für den Konzertsaal oder die Kirche? Mendelssohns *Lobgesang* gibt all denen eine harte Nuss zu knacken, die in der Geschichte der Sinfonie so etwas wie eine Gleichung ohne Unbekannte sehen möchten. Dabei hatte schon Haydn, der fraglos wichtigste unter ihren Gründungsvätern, mit dem Experimentieren begonnen, kaum dass sich die noch blutjunge Gattung halbwegs etablieren konnte. Indem er konzertante Elemente einschleuste, Satzfolgen variierte oder humorige Finten legte, machte er deutlich, welches Entdeckerpotential die neue Spezies in sich trug. Und Beethoven nahm seine Fährte auf: mit dem revolutionären Geist und der schieren Dimension seiner *Eroica*, den programmatischen Ideen der fünfsätzigen *Pastorale*, schließlich mit der Einbeziehung von Vokalstimmen im Finalsatz der neunten Sinfonie. Nach ihm war nichts mehr wie zuvor. Berlioz beispielsweise verknüpfte musikalische mit literarischen Ausdrucksformen und schuf mit der berühmten *Idée fixe* seiner *Symphonie fantastique* jenen zyklischen Werkplan, der so offensichtlich auf Schumanns Zweite und Vierte abfärbte. Die Sinfonie war zum Versuchslabor der Komponisten geworden, lange bevor Bruckner und Mahler utopische Weltgebäude auf ihren Grundmauern errichten sollten. Kein Wunder, dass auch Felix Mendelssohn Bartholdy seinen festen Arbeitsplatz in diesem Labor behauptete, seit der Zehnjährige damit begonnen hatte, munter funkelnde Streichersinfonien im Geist Bachs und Mozarts zu schreiben. Unter den großorchestralen Sinfonien ist eigentlich nur sein sinfonischer Erstling von 1824 leidlich konventionell geraten, das Werk eines frühreifen Teenagers mit handwerklichem Geschick und großen Ambitionen. Schon die 1832 zur Dreihundertjahrfeier des *Augsburger Bekenntnisses* komponierte *Reformationssinfonie*, der aufgrund des allgemeinen chronologischen Wirrsals der Werkzählungen später die irreführende Nummer Fünf zugesprochen wird, beschreitet unbekannte Pfade, auf denen Luthers Choral *Ein feste Burg ist unser Gott* den lenkenden Wegweiser stellt. Nach diesem leidenschaftlichen, gleichwohl wortlosen Glaubensbekenntnis eines glühenden Protestanten zeichnet die ein Jahr darauf fertig gestellte *Italienische* ein überraschend heiteres Genrebild südländischer Lebensart, in dem der Komponist die Eindrücke seiner fast zweijährigen Italienreise verarbeitete. Ein musikalisches Reisetagebuch voll sprühender Einfälle und unkonventioneller Auslegungen formaler Grundgesetze. Es folgen sieben Jahre sinfonischer Abstinenz, ehe der umtriebige Gewandhauskapellmeister 1839/40 in Leipzig seinen *Lobgesang* zu Papier bringt – gut zwei Jahre, bevor er mit der *Schottischen*, dem wild-romantischen Pendant zur *Italienischen*, sein sinfonisches Œuvre abschließen wird. Skizzen zu einer sechsten Sinfonie gelangen leider nicht mehr zur Ausführung.

Natürlich liegt es nahe, Mendelssohns *Lobgesang* als eine Antwort auf Beethovens Neunte zu deuten. Auf den ersten Blick sind die Parallelen zwischen beiden Werken ja auch durchaus zwingend. Bei genauerer Betrachtung allerdings offenbart sich ein fundamentaler Unterschied. Beethoven entwirft in den drei ersten Sätzen seiner Partitur einen eigenständigen sinfonischen Kosmos, der nahezu alle Parameter der Gattung noch einmal erweitert, wenn nicht neu definiert, damit den Einsatz der Singstimmen im Finale dramaturgisch geradezu herbeizwingt. Bei Mendelssohn indes erwecken die instrumentalen Partien vielmehr den Eindruck einer dreiteiligen sinfonischen Miniatur, die nach Art einer vorangestellten Ouvertüre oder eines Präludiums auf den doppelt so langen Hauptteil des Werkes, die in neun Abschnitte gegliederte Folge von Chorsätzen, Rezitativen und Arien, einstimmen soll. Ein Aspekt, den manche Kritiker als Schwäche der Partitur brandmarkten, wie etwa der seinerzeit amtierende Thomaskantor Moritz Hauptmann, der meinte, ihrer formalen Anlage jede *innere Notwendigkeit* absprechen zu müssen. Im Gegensatz zu Robert Schumann, der zwar ebenfalls eine Verwandtschaft mit Beethoven zu erkennen glaubte, zugleich aber die Architektur des Werkes ausdrücklich lobte und bekräftigte, es sei ohne Zweifel den *frischesten, reizendsten* Arbeiten Mendelssohns *beizuzählen*.

Sie alle übersahen indes, dass Mendelssohn eine völlig andere Strategie verfolgte als Beethoven: die der motivischen und vor allem geistigen Verklammerung, mit der die scheinbar unvereinbaren Ebenen seiner Partitur zusammengehalten werden. So intonieren die Posaunen, beantwortet vom gesamten Orchester, gleich zu Beginn des Stückes ein Motto, das sich, vielfach eingeschoben in den weiteren Satzverlauf, spätestens dann als ideeller Keim des gesamten Werkes entpuppt, wenn es beim ersten Choreinsatz, textiert mit den Psalmworten *Alles, was Odem hat, lobe den Herrn*, seine wahre Botschaft zu erkennen gibt. Dies nur ein Beispiel für zahlreiche mehr oder minder konkrete Anspielungen und Verweise, mittels derer Mendelssohn die instrumentale und vokale Ebene unter einen gemeinsamen Nenner bringt. Aus diesem Grund erhält die *Symphonie-Kantate*, wie er sie bezeichnet, ein durch und durch geistliches Gepräge, das dem vorangestellten Zitat aus Luthers Gesangbuch von 1525 offensichtlich Rechnung trägt: *Sondern ich wöllt alle künste, sonderlich die Musica, gern sehen im dienst des der sie geben und geschaffen hat*.

Der oratorische Abschnitt des Werkes, in dem Bibelstellen unterschiedlicher Genese, überwiegend Psalmtexte, miteinander verwoben sind, folgt einer fesselnden Dramaturgie, die den Hörer vom Licht ins Dunkel und wieder zurück führt. Der Tiefpunkt des schrittweisen, auch durch die Tonartenfolge versinnbildlichten Abstiegs vom taghellen Credo in die nächtliche Sphäre gottferner Todesangst ist erreicht in der überraschend dissonanzreichen

c-Moll-Arie des Tenors auf Worte des 116. Psalms: *Stricke des Todes hatten uns umfangen*. Sie mündet in ein atemberaubendes Rezitativ, das zu den kühnsten Eingebungen Mendelssohns überhaupt gezählt werden muss. Untermalt von düsteren Streichertremoli in f-Moll und eingebunden in die harmonischen Spannungsfelder verminderter Septakkorde in den Holzbläsern, wiederholt der Solist den bangen Ausruf *Hüter, ist die Nacht bald hin?*, der mehrfach zu verhallen droht, bis die Sopranistin endlich mit erlösenden Worten antwortet: *Die Nacht ist vergangen!* Der überwältigende D-Dur-Ausbruch des folgenden Chorsatzes bekräftigt den Erlösungsgedanken und legt den Grundstein zum anschließenden Aufstieg der Tonarten. Vom G-Dur in der Vertonung des berühmten Chorals *Nun danket alle Gott* des Eilenburger Geistlichen Martin Rinckart, den Mendelssohn zuvor musikalisch verschleiert im Trio des Scherzos hatte anklingen lassen, zurück zur Ausgangstonart B-Dur. Der Schlusschor hebt an mit Worten des 96. Psalms: *Ihr Völker, bringet her dem Herrn Ehre und Macht!* Er gibt verschwenderische Kostproben von der meisterlichen Fugentechnik seines Urhebers und schließt mit eben dem Motto, das die Posaunen schon zu Beginn des Werkes vorgestellt hatten. Angst und Zweifel sind endgültig besiegt, die Heilsgewissheit wieder hergestellt. Der Glaubenskreis hat sich geschlossen.

Für Mendelssohn trug dieser spektakulär inszenierte Sieg des Lichts über die Finsternis, der kaum zufällig an zentrale Passagen aus dem vier Jahre älteren *Paulus* erinnert, über die Glaubensbotschaft hinaus eine weitere, metaphorische Bedeutung, die nur verständlich wird, wenn man den Kompositionsanlass des Werkes kennt. Entstanden war der *Lobgesang* im Auftrag der Stadt Leipzig aus Anlass der dreitägigen Festlichkeiten zum vierhundertjährigen Jubiläum der Erfindung des Buchdrucks mit beweglichen Lettern, das im Frühsommer 1840 mit beträchtlichem Aufwand in der traditionsreichen Hauptstadt des deutschen Verlagswesens ausgerichtet wurde. Neben der feierlichen Einweihung eines neuen Denkmals auf dem Marktplatz, das Johannes Gutenberg mit der biblischen Figur Johannes des Täufers gleichsetzte, war es vor allem das große, von Mendelssohn geleitete Konzert in der Thomaskirche am Abend des 25. Juni, das den Höhepunkt der Veranstaltung bildete. Auf dem Programm standen die *Jubel-Ouvertüre* von Weber, in der die Hymne *Gott segne Sachsenland* eine prominente Rolle spielt, Händels *Dettinger Te Deum* und seine eigene neue Sinfonie, die vom Publikum mit allgemeiner Begeisterung aufgenommen wurde. Vor dem Hintergrund dieses historischen Kontextes lässt sich unschwer die zweite Bedeutungsdimension des Werkes erkennen: Bei der eindrucksvollen Lichtdramaturgie ging es Mendelssohn nicht um die göttliche Heilsverkündung allein, sie sollte vielmehr auch demjenigen huldigen, dem die Menschheit die Verbreitung von Glauben und Wissen maßgeblich zu danken hat. Dem Bildungsbürger und Enkel des aufklärerischen Philosophen Moses Mendelssohn galt die Erfindung des Buchdrucks als zentraler Wendepunkt der Geistes- und Kulturgeschichte. Mit ihr war die Nacht vergangen. Ein für alle Mal.

ROMAN HINKE

4 | 2. Chor und Soprano Solo

Alles, was Odem hat, lobe den Herrn. (*Psalm 150*)

Lobt den Herrn mit Saitenspiel, lobt ihn mit eurem Lied.
(*Psalm 33*)

Und alles Fleisch lobe seinen heiligen Namen.
(*Psalm 145*)

Lobe den Herrn, meine Seele, und was in mir ist, seinen
heiligen Namen.
Lobe den Herrn, meine Seele, und vergiß es nicht, was er
dir Gutes getan. (*Psalm 103*)

5 | 3. Rezitativ und Aria (Tenor)

Saget es, die ihr erlöst seid durch den Herrn,
die er aus der Not errettet hat,
aus schwerer Trübsal, aus Schmach und Banden,
die ihr gefangen im Dunkel waret,
alle, die er erlöst hat aus der Not.
Saget es! Danket ihm und rühmet seine Güte!
(*Psalm 107*)

Er zählet unsre Tränen in der Zeit der Not,
er tröstet die Betrübten mit seinem Wort. (*Psalm 56*)

Saget es! Danket ihm und rühmet seine Güte.

6 | 4. Chor

Saget es, die ihr erlöset seid von dem Herrn aus aller
Trübsal.
Er zählet unsere Tränen.

7 | 5. Duett (Soprano) und Chor

Ich harrete des Herrn, und er neigte sich zu mir und
hörte mein Flehn.
Wohl dem, der seine Hoffnung setzt auf den Herrn!
Wohl dem, der seine Hoffnung setzt auf ihn!
(*Psalm 40*)

2. Chœur et soprano solo

Que tout ce qui respire loue le Seigneur. (*Psaume 150*)

Louez le Seigneur avec la lyre, louez-le dans
vos cantiques. (*Psaume 33*)

Et que toute chair loue son nom sacré. (*Psaume 145*)

Loue le Seigneur, mon âme, et que tout mon être loue son
nom sacré.

Loue le Seigneur, mon âme, et n'oublie pas
les bienfaits que tu lui dois. (*Psaume 103*)

3. Récitatif et aria (ténor)

Proclamez-le, vous que le Seigneur a rachetés, vous qu'il a
sauvés du désespoir,
de la profonde affliction, de l'aviissement et des fers,
vous qui étiez prisonniers des ténèbres,
vous tous qu'il a sauvés de la détresse.
Proclamez-le ! Remerciez-le et célébrez sa bonté !
(*Psaume 107*)

Il compte nos larmes aux heures de détresse,
il console de sa paroles les affligés. (*Psaume 56*)

Proclamez-le ! Remerciez-le et célébrez sa bonté !

4. Chœur

Proclamez-le, vous que le Seigneur a sauvés de toute
affliction.
Il compte nos larmes.

5. Duo (sopranos) et chœur

J'ai espéré en le Seigneur, et il s'est penché vers moi
et il a prêté l'oreille à mon imploration.
Bienheureux celui qui place son espoir en le Seigneur !
Bienheureux celui qui place son espoir en lui ! (*Psaume 40*)

2. Chorus and Soprano Solo

Let everything that hath breath praise the Lord. (*Psalm 150*)

Prise the Lord upon stringed instruments: praise him with
your song. (*Psalm 33*)

And let all flesh praise his holy Name. (*Psalm 145*)

Praise the Lord, O my soul: and all that is within me, praise
his holy Name.

Praise the Lord, O my soul: and forget not all his benefits.
(*Psalm 103*)

3. Tenor Recitative and Aria

Let them give thanks who are redeemed of the Lord,
whom he hath delivered out of trouble,
of severe tribulation, of shame and bondage,
who were held captive in the darkness,
all which he hath redeemed from distress.
Proclaim it! Give thanks unto him and praise ye his goodness!
(*Psalm 107*)

He numbers our tears in our time of need:
he comforts the afflicted with his Word. (*Psalm 56*)

Proclaim it! Give thanks unto him and praise ye his goodness!

4. Chorus

Proclaim it, that you are redeemed of the Lord out of all
tribulation.
He numbers our tears.

5. Soprano Duet and Chorus

I waited patiently for the Lord: and he inclined unto me, and
heard my cry.
Blessed is the man that hath set his hope in the Lord!
Blessed is the man that hath set his hope in him! (*Psalm 40*)

8 | 6. Aria und Rezitativ (Tenor)

Stricke des Todes hatten uns umfassen,
und Angst der Hölle hatte uns getroffen,
wir wandelten in Finsternis. (*Psalm 116*)

Er aber spricht: Wache auf! der du schläfst,
stehe auf von den Toten, ich will dich erleuchten!
(*Epheser 5:14*)

Wir riefen in der Finsternis: Hüter, ist die Nacht bald hin?
Der Hüter aber sprach:
Wenn der Morgen schon kommt, so wird es doch Nacht
sein;
wenn ihr schon fraget, so werdet ihr doch wiederkommen
und wieder fragen: Hüter, ist die Nacht bald hin?
(*Jesaja 21:11-12*)

9 | 7. Chor

Die Nacht ist vergangen, der Tag aber herbei gekommen.
So laßt uns ablegen die Werke der Finsternis,
und anlegen die Waffen des Lichts,
und ergreifen die Waffen des Lichts. (*Römer 13:12*)

10 | 8. Chorale

Nun danket alle Gott mit Herzen, Mund und Händen,
der sich in aller Not will gnädig zu uns wenden,
der so viel Gutes tut, von Kindesbeinen an
uns hielt in seiner Hut und allen wohlgetan.

Lob Ehr und Preis sei Gott, dem Vater und dem Sohne,
und seinem heiligen Geist im höchsten Himmelsthronen.
Lob dem dreieinigen Gott, der Nacht und Dunkel schied
von Licht und Morgenrot, ihm danket unser Lied.

(*Evangelisches Kirchengesangbuch; Text v. Martin Rinckart, 1636*)

6. Air et récitatif (ténor)

Les liens de la mort nous avaient enserrés,
et la peur de l'enfer nous avait saisis,
nous cheminions dans les ténèbres. (*Psaume 116*)

Réveille-toi, toi qui dors,
lève-toi d'entre les morts, je veux t'éclairer ! (*Ephésiens 5:14*)

Nous implorions dans les ténèbres : Gardien, la nuit va-t-elle
s'achever ?
Mais le gardien répondait :
Même si le matin approche, il continuera à faire nuit ;
bien que vous demandiez, vous reviendrez poser la
question :
Gardien, la nuit va-t-elle s'achever ? (*Isaïe 21:11-12*)

7. Chœur

La nuit s'est dissipée, le jour a pointé.
Défaisons-nous des œuvres des ténèbres
et revêtons les armes de lumière
et saisissons-nous des armes de lumière ! (*Romains 13:12*)

8. Choral

De notre cœur, de nos lèvres et de nos gestes remercions
tous Dieu,
qui veut bien se tourner vers nous au sein de notre détresse,
qui nous accorde tant de bienfaits ; dès la plus tendre
enfance,
il nous tient sous sa garde, et tout est bien pour nous.

Louange, honneur et gloire à Dieu, au Père et au Fils,
et au Saint-Esprit sur le trône suprême des cieux.
Louange au Dieu de la Trinité, qui a séparé la nuit et les
ténèbres
de la lumière et de l'aurore : c'est à lui que rend grâces notre
chant.

6. Tenor Aria and Recitative

The snares of death encompassed us round about:
and the pains of hell gat hold upon us.
We wandered in darkness. (*Psalm 116*)

Wherefore he saith, Awake thou that sleepest,
and arise from the dead; I will give you light! (*Ephesians 5:14*)

We called out in the darkness, Watchman, is the night soon
past?
The watchman said:
the morning cometh, and also the night;
and if you will enquire, you will return
and enquire again: Watchman, is the night soon past?
(*Isaiah 21:11-12*)

7. Chorus

The night is past, the day is at hand.
Let us therefore cast off the works of darkness,
and put on the armour of light,
and take up the armour of light. (*Romans 13:12*)

8. Chorale

Now thank we all our God with hearts and hands and voices,
who in all adversity will be merciful unto us,
who does so much good, who from childhood on
has kept us in his care and helped us all.

Praise, honour and glory be to God the Father, and the Son,
and to his Holy Spirit on heaven's highest throne.
Praise to God, Three in One, who divided night and darkness
from light and dawn; let our song give thanks unto him.

(text by Martin Rinckart, *Evangelisches Kirchengesangbuch*, 1636)

11 | **9. Duett (Soprano und Tenor)**

Drum sing ich mit meinem Liede ewig dein Lob, du treuer Gott!
Und danke dir für alles Gute, das du an mir getan.
Und wandl' ich in der Nacht und tiefem Dunkel
und die Feinde umher stellen mir nach,
so rufe ich an den Namen des Herrn,
und er errettet mich nach seiner Güte.

12 | **10. Chor**

Ihr Völker! bringet her dem Herrn Ehre und Macht!
Ihr Könige! bringet her dem Herrn Ehre und Macht!
Der Himmel bringe her dem Herrn Ehre und Macht!
Die Erde bringe her dem Herrn Ehre und Macht!
(*Psalm 96*)

Alles danke dem Herrn!
Danket dem Herrn und rühmt seinen Namen
und preiset seine Herrlichkeit. (*1. Chronik 16:8-10*)

Alles, was Odem hat, lobe den Herrn, Halleluja!
(*Psalm 150*)

9. Duo (soprano et ténor)

C'est pourquoi par mon hymne je chanterai éternellement ta louange, ô Dieu fidèle !
Et je te remercie de tous les bienfaits que je te dois.
Et j'erre dans la nuit et dans les profondes ténèbres,
entouré d'ennemis qui me traquent,
alors j'invoque le nom du Seigneur
et il me sauve selon sa bonté.

10. Chœur

Peuples, rendez au Seigneur honneur et gloire !
Rois, rendez au Seigneur honneur et gloire !
Que les cieux rendent au Seigneur honneur et gloire !
Que la terre rende au Seigneur honneur et gloire !
(*Psaume 96*)

Que tout rende grâces au Seigneur !
Rendez grâces au Seigneur, célébrez son nom
et magnifiez sa gloire. (*1 Chroniques 16:8-10*)

Que tout ce qui respire loue le Seigneur, alléluia !
(*Psaume 150*)

9. Soprano and Tenor duet

Therefore will I sing thy praises with my song for ever, thou true God,
and thank thee for all the good thou hast done me.
Though I wander in night and darkness deep,
and enemies beset me all around,
I will call upon the Name of the Lord,
and he will save me in his loving-kindness.

10. Chorus

Ye peoples! Give unto the Lord glory and strength!
Ye kings! Give unto the Lord glory and strength!
Let the heavens give unto the Lord glory and strength!
Let the earth give unto the Lord glory and strength!
(*Psalm 96*)

Let all give thanks unto the Lord!
Give thanks unto the Lord and call upon his Name
and praise his glory. (*1 Chronicles 16:8-10*)

Let everything that hath breath praise the Lord. Hallelujah!
(*Psalm 150*)

Pablo Heras Casado • Already available / Déjà paru
Also available digitally / Disponible également en version digitale



FRANZ SCHUBERT
Symphonies nos.3 & 4
Freiburger Barockorchester
CD HMC 902154

Artist biographies on harmoniamundi.com



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2014

Coproduction avec BR-Klassik



Enregistrement juin 2012, Philharmonie am Gasteig, Munich

Direction artistique : Friedemann Engelbrecht (Teldex Studio) - Pauline Eister (BR)

Prise de son : Klemens Kamp - Assistants : Walter Spring, Manfred Vohburger

Montage : Bernadette Rueb (BR) - Alexander Feucht (Teldex Studio)

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photo Josep Molina © Molina Visuals

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMC 902151