



Mendelssohn

SYMPHONY NO. 3 'SCOTTISH'

THE HEBRIDES

ALEXIS KOSSENKO

LES AMBASSADEURS ~ LA GRANDE ÉCURIE

Quartett

Die Hebriden

Op. 26

Flauto

Oboe

Clarinetto

Fagotti

Corni

Trombe

Timpani

Violini

Violoncello

Basso

Allegro moderato

Felix Mendelssohn (1809-1847)

Symphony no. 3 'Scottish' op. 56 MWV N 18 (London version, 1842)

- | | |
|---|-------|
| 1. I. Introduction. Andante con moto – Allegro un poco agitato | 16'25 |
| 2. II. Scherzo. Vivace non troppo | 4'29 |
| 3. III. Adagio | 8'44 |
| 4. IV. Finale guerriero. Allegro vivacissimo – Allegro maestoso assai | 10'06 |
| 5. The Hebrides op. 26 MWV P 7 (Rome version, 1830) | 11'29 |

LES AMBASSADEURS ~ LA GRANDE ÉCURIE

Alexis Kossenko conductor

Ilia Korol solo violin

Martin Reimann violin 1
Virginie Descharmes
Nicolas Mazzoleni
Liv Heym
Philippe Couvert
Marie-Laure Sarhan
Bérénice Lavigne

David Wish violin 2
Nadi Pérez-Mayorga
Sandrine Naudy
Hadrien Delmotte
Murielle Pfister
Josepha Jegard
Guya Martinini

Delphine Grimbert viola

Alix Gauthier
Maialen Loth
Chloé Parisot
Julien Praud
Françoise Rojat

Tormod Dalen cello
Elena Andreyev
Bertille Mas
Nicolas Verhoeven
Vérène Westphal

Chloé Lucas double bass

Luc Devanne
Lucca Alcock

Anne Parisot flute
Giulia Barbini

Neven Lesage oboe
Vincent Robin

Roberta Cristini clarinet
Arthur Bolorinos

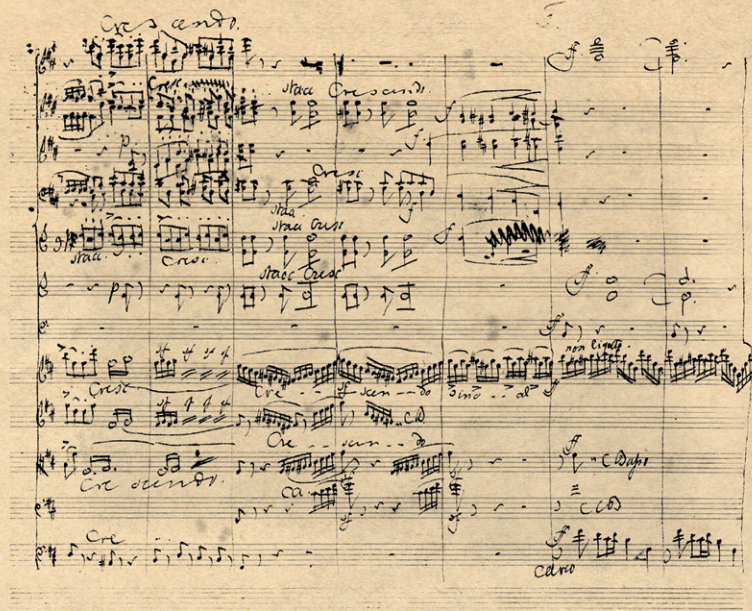
David Douçot bassoon
Alejandro Pérez Marín

Pierre-Antoine Tremblay horn

Vicent Serra
Cyril Vittecoq
Emmanuel Padieu

Marcello Trinchero trumpet
Philippe Genestier

David Dewaste timpani



Autograph final draft of "Die Hebriden", Op. 26 by Felix Mendelssohn Bartholdy
© Bodleian Libraries, University of Oxford

Mendelssohn: Third Symphony and the “Hebrides” Overture

Interview with Alexis Kossenko

Here you continue your exploration of Mendelssohn’s orchestral works.

What are the specific features of this volume?

This album focuses on the very little-known early versions of the Third Symphony and the “Hebrides” Overture. I’m delighted to say that this is also the first ever recording on period instruments of these two works!

This second volume in our complete Mendelssohn symphonic works is particularly dear to my heart, given my affinity for anything and everything to do with Scotland. It stands to reason that these two works should be presented together, because of their common genesis, despite the ten years between them. Both have their roots in Mendelssohn’s trip to England and Scotland in 1829, a trip that made a lasting

impression on him: of all the countries he visited, it was to England and Scotland that he remained the most attached. When he arrived in Scotland in the summer of 1829, he was immediately captivated by the atmosphere there; he fell in love with the country straight away. His first stop was Edinburgh, where he visited the palace of Mary Queen of Scots (or rather, its overgrown ruins), and it was there that he found the beginning of his symphony: he sketched out the first sixteen bars of the opening movement.¹ He also saw where David Rizzio, Mary’s private secretary,² was murdered in 1566, presumably for having been too close to her. That highly romantic episode apparently stirred Mendelssohn’s emotions: the noble, quasi-monolithic opening of the symphony (one can almost see a castle looming on the horizon) was most likely inspired by that visit,

1 In a letter to his family (Edinburgh, 30 July 1829), he wrote: “In the deep twilight we went today to the palace where Queen Mary lived and loved. [...] The chapel beside it has now lost its roof. Grass and ivy thrive there and at the broken altar where Mary was crowned Queen of Scotland. Everything is ruined, decayed, and open to the sky. I believe I have found there the beginning of my ‘Scottish’ Symphony.”

2 David Rizzio was also a musician. In the eighteenth century he acquired something of a reputation as an author of Scottish songs that were very popular at the time; however, those attributions turned out to be fictional, stemming from a desire (probably for publicity reasons) to establish him as the leader of a musical movement.

and the extraordinary atmosphere that emanated from the building. But the rest of the movement is, I think, clearly a depiction of the sea; I can't imagine it as being anything else. There is that mysterious, undulating theme in the strings, followed by a section that seems to emerge from the depths, with the sea restlessly in motion. The whole of this movement would therefore have been inspired by Mendelssohn's stay in Scotland: the beginning by his visit to Holyrood Palace, and what follows – the evocation of the mysterious and dangerous forces of the waves – by other experiences of that time. That, to me, seems quite logical.

Such conjectures ultimately reflect the paradox of this Third Symphony. It adopts all the aspects of programme music in its structure, unprecedented for the time (Mendelssohn expressly requested that the four movements be played continuously, without a break), but we do not know whether there is in fact a programme behind the work, and if there is, what that programme might be. Mendelssohn never claimed that the work was programmatic, yet this symphony shows greater unity than any other symphonies of that time. Furthermore – although Mendelssohn initially described the

work in a letter to his family as his “Scottish” Symphony,³ he never publicly called attention to a Scottish inspiration, but always referred to it as his “Symphony in A [minor]”. That is what led Schumann astray: he confused it with no. 4, in A major (the “Italian” Symphony), and saw it as an evocation of sunny Italy! Great minds too can make great mistakes!

Despite a promising start, Mendelssohn subsequently abandoned the symphony for several years. After Scotland, he travelled in 1830 to Italy. It was springtime in Rome and, unable to recapture there the “misty moods” of the Scottish Highlands, he soon set the piece aside. He didn't take it up again until ten years later, in 1841.

What about the “Hebrides” Overture?

Unlike the Third Symphony, it is of a purely programmatic nature, as its successive titles indicate: Mendelssohn apparently hesitated for a long time, referring to it variously as *Die Hebriden* (“The Hebrides”) and *Ouvertüre zu der einsamen Insel* (“Overture to the Solitary Island”), *Fingals Höhle* (“Fingal's Cave”) and *Ossian in Fingalshöhle* (“Ossian in Fingal's Cave”) – several of those titles directly referring

3 See note 1.

to legend. The title he used most was *Fingals Höhle*, and the work is said to have been directly inspired by the emotional experience of visiting that very impressive basalt cave on the small, uninhabited island of Staffa in August 1829. But Mendelssohn had sketched what were to be the opening bars of the Overture before he had even seen the cave – on 7 August 1829, shortly after his arrival in Tobermory on the Isle of Mull, the first station in his visit to the Hebrides, where he had obviously already begun to take in the atmosphere of the islands, the swell, the breaking of the waves, the sea spray, the smells... The following day, with his friend Carl Klingemann, he took the steamer on a rough sea from Tobermory to Staffa. While the composer is supposed to have been captivated by the experience, according to Klingemann he was sea-sick throughout the trip, which prevented him from writing about it or observing and enjoying the scenery.⁴ Basically, everything we know about the visit comes from Klingemann's letters, in which he recorded and shared his impressions of that almost unreal landscape: the tremendous roar of the waves resounding

within the cave, the basalt columns that look as if they were carved for a giant...

After leaving Scotland, Mendelssohn made significant progress on the Overture during his stay in Rome. He completed a first version in Italy in December 1830, which he played for the first time on the piano for Berlioz – a premiere that gives this version, now known as the “Rome” version, a certain finality and legitimises our decision to perform and record it. Berlioz was impressed by what he heard:

It was in Rome that I first became acquainted with that finely-spun and richly-coloured work known as the Overture Fingal's Cave. Mendelssohn had just completed the piece and gave a remarkably exact idea of it, such was his amazing capacity for rendering the most elaborate scores on the piano.⁵

Before long, however, Mendelssohn felt the need to revise parts of it and, like almost all of his works, it underwent a number of changes. He was particularly concerned about “the *forte*,

4 “My travelling companion [...] is on better terms with the sea as a composer than as an individual or a stomach”, Klingemann reported. Letter written in Glasgow and dated Monday 10 August 1829.

5 Hector Berlioz, *Mémoires*, Paris, Michel Lévy frères, 1870, p. 262.

D major middle section”, which he found “very silly” – “It smacks of counterpoint,” he wrote.⁶ That was something he feared: critics had often reproached him for his fascination with learned counterpoint, which some saw as a kind of obsession. His “Reformation” Symphony, no. 5, is a case in point: he disowned the work not because of any dissatisfaction with it, but because he was frustrated and disappointed by the many rejections it received. He was furious with Habeneck and his Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire for turning the symphony down as “too learned and too contrapuntal”.⁷

To avoid another such disappointment, he reworked the Overture extensively, notably deleting the “silly” passage. And the work was premiered in that revised version in May 1832, at a concert given by the Philharmonic Society of London – which premiered not only the “Hebrides” Overture, but also his Third and Fourth Symphonies, as well as publishing the scores. Initially, the “Hebrides” Overture received a mixed response: while some marvelled at the work, others found it too laborious. But it soon

became one of Mendelssohn’s best-loved works, and played a part in his success as a composer.

Apart from their common origin, what features do these two works share, or what justifies their description as “Scottish”?

First of all, “*le merveilleux*” – the magical, supernatural element that pervades them! While this is a constant in Mendelssohn’s works, it is particularly noticeable here, in these pieces inspired by Scotland. Beyond the impressive, mystical, elusive, almost divine majesty of the landscapes and the elements as he depicts them, one senses a hidden presence, a multitude of small legendary creatures, such as typically inhabit mysterious, misty glens and moorlands. I am thinking, for instance, of the second movement of the Symphony: its vivacity and effervescence hint at a world of unearthly beings, invisible inhabitants of landscapes that are themselves highly evocative. Initially, Mendelssohn had wished to compose a symphony featuring Scottish bagpipes. The beginning of that movement is all that remains

6 Letter (Paris, 21 January 1832) from Mendelssohn to his sister Fanny.

7 In the end, the musicians decided to play the “Hebrides” Overture, which was already regarded as a masterpiece.

of his original intention. The theme is supported by a light and very mobile motif in the strings, which continues until the end of the movement. This is music with a vitality, an agility that surpass everything else that was written at the time. I think it reflects the volubility of Mendelssohn's skills as a virtuoso pianist. His approach is very different from that of Schumann, whose transposition of the piano style to the orchestra was certainly innovative, but at the same time disconcerting, in that it was a bit clumsy. And if there's one thing Mendelssohn never is, it's clumsy!

We find that vivacity again in the last movement of the symphony, which is more "grimacing". Especially in the passages that alternate between the real and the supernatural – for indeed, mischievous, facetious creatures can quite easily become threatening, or even maleficent.

Another feature that these works have in common is their liquidity. Mendelssohn is amazingly adept at differentiating in his music between the liquid and the solid forms of matter. To materialise the latter, he uses strong beats to impel, and give the impression that one is setting one's foot down somewhere. Liquid, on the other hand, is evoked by means of shifting motifs, constantly changing their form, and a rhythm that tends to be elusive. Even more remarkable is the

materialisation of the ocean currents, found both in the introduction to the "Hebrides" Overture and at the beginning of the Symphony, with those low timbres that give the impression of a presence, a force pulling up from the depths, to emerge from the waves. Mendelssohn was a master when it came to depicting matter, making it tangible: you can almost touch his music, see the waves heaving, the sun's rays appearing and making the sky grow brighter, dispelling the clouds, and sparkling on the water. This is particularly noticeable in the Overture, with the undulating movement in the strings, the stratum of sound from the violins, beneath the very noble theme played by the cellos and the bassoons.

At the same time, Mendelssohn counterbalances his orchestral texture superbly with an impressive mastery of contrast and opposing forces: in the dynamics between the different instrumental groups, in the registers, between low, always evoking something mysterious with a touch of the mystical (even though it is only the forces of nature that are represented), and high, emerging elsewhere. In his music, there is always that contrast between the high register (fairy-like beings or light) and the low register, which gives an idea of stability and takes us forward. Moreover, if I am sparing with vibrato in the orchestra, it's as much for historical

reasons (vibrato was certainly used at that time, but it was the prerogative of soloists and not yet a norm in orchestral playing) as for musical reasons: using vibrato for each note means making it bide its time, making it self-regarding, “narcissistic”, when it should be taking the phrase forward, giving it impetus, thereby creating the feeling of irresistible momentum that is so characteristic of Mendelssohn’s music.

Mendelssohn constantly revised his compositions, and these two works are no exception to that rule. What changes did he make?

Mendelssohn’s problem was that he was too scrupulous. We saw this with his Fourth and Fifth Symphonies, recorded earlier. He had a terrible fear of criticism, and at the slightest unfavourable comment he would call everything into question. Of course, that’s not at all the image we have of him: we see him as a person who was sure of himself, blessed with the golden touch. Most of

the changes he made were aimed at condensing the musical material as much as possible. That’s why, when we listen to the first versions, presented here, we have the impression that they are too long. And I must admit that when I first conducted the 1830 version of the “Hebrides”, that was also my impression! But why? Because instead of getting from point A to point C as I had been used to, I had to go via AB and BC. And so obviously these versions seem heavier, compared to the ones we are familiar with – which doesn’t mean that these alternative versions are not as good! You just have to set aside any expectations or preconceptions and let yourself go with the music. Interestingly, when Mendelssohn showed his friend Moscheles the second version of his Third Symphony, the one that is better-known today, Moscheles admitted that he preferred the first one, with which he could find no fault, and he contested the need for the revisions.⁸ And Fanny had the same reaction when her brother presented her with his Symphony no. 4.

8 “[Mendelssohn] gave me the score of his overture to the ‘Hebrides’, which he had finished in Rome on the 16th of December 1830, but afterwards altered for publication. I often thought the first sketch of his compositions so beautiful and complete in form that I could not think any alteration advisable [...]. Mendelssohn, however, firmly adhered to his principle of revision.” Moscheles, diary entry, May 1832, in *Recent Music And Musicians: As Described In The Diaries And Correspondence of Ignatz Moscheles, edited by his wife and adapted from the original German by A.D. Coleridge*, New York, H. Holt, 1873, pp. 178-9.

Beyond his perfectionism, Mendelssohn's successive revisions and the way he worked show that he had a very clear idea of what he wanted, and of how his compositions should sound. For example, speaking about his latest revisions of the Third Symphony in a letter to Ferdinand David dated 12 March 1842, he wrote:

If the melody does not stand out clearly enough, then the horns in D must play a little more *sotto voce*. And if that still does not help, then I hereby solemnly authorise you to omit the three timpani rolls in the first eight bars – but only as a last resort! I hope it will not need this, and that it sounds appropriately strong and clear now, like a male chorus (that is how I would like it and which is why I am willing to part with the timpani at the end, as much as it would sadden me).

What extraordinary finesse! He proposes two possible adjustments, including an omission, in order to be sure of achieving the desired result. Ultimately, this Third Symphony and the “Hebrides” Overture make use of fairly Classical

musical means of expression to outline the personality of Mendelssohn, who was a true Romantic: we find the traveller, the dreamer, the artist,⁹ the poet, with his impressions, inspirations, the legends that come into his mind, the effect of the elements, the earth, the sea, the air, which he conveys, in turn or all at once, through his music. These works are mystical, vibrant, sensuous, poignant, passionate, fierce, threatening, exhilarating... To my mind, they have everything it takes to captivate us!

Translation: Mary Pardoe

⁹ Mendelssohn was an excellent watercolour artist, and during his travels through England and Scotland he often sketched the scenes he saw, and many of those drawings have survived.

Mendelssohn : Symphonie n° 3, Overture « Les Hébrides »

Entretien avec Alexis Kossenko

Vous continuez ici votre exploration de l'œuvre orchestral de Mendelssohn. Quelle est la spécificité de ce volume ?

Cet album s'attache à faire découvrir les premières versions de la Troisième Symphonie et l'Overture *Les Hébrides*, qui sont très peu connues. Ce disque constitue par ailleurs le premier enregistrement de celles-ci sur instruments d'époque, et je m'en réjouis !

Ce second volume de notre intégrale symphonique Mendelssohn est particulièrement cher à mon cœur, étant donné mes affinités avec tout ce qui touche, de près ou de loin, à l'Écosse. L'association de ces deux œuvres est une évidence, puisqu'elles possèdent dès leur genèse un lien assez direct, malgré les dix ans qui les séparent. Elles prennent, en effet, toutes deux racine dans le voyage en Angleterre et en Écosse que Mendelssohn fait en 1829, et qui le marque durablement : de tous les pays qu'il visite, c'est à ce dernier qu'il reste le plus

attaché. Quand il arrive en Écosse, à l'été 1829, il est immédiatement happé par l'atmosphère locale, et tombe d'emblée sous le charme. Il se rend d'abord à Édimbourg, où il visite le palais de la reine Mary Stuart (ou plutôt ses ruines, infiltrées de mousse et de lierre), et ébauche déjà les seize mesures initiales du premier mouvement de la Symphonie. Il voit d'ailleurs l'endroit où le musicien David Rizzio, secrétaire particulier de la reine, fut assassiné en 1566, probablement en raison de sa trop grande proximité avec Mary¹. Cet épisode fort romantique inspira apparemment beaucoup d'émotions à Mendelssohn : ce début de symphonie, noble et quasi monolithique (on voit presque un château se dessiner à l'horizon) tire vraisemblablement son origine de cette visite et de l'ambiance particulière émanant de la bâtisse. Cependant, le reste du mouvement évoque pour moi de façon tellement claire le mouvement liquide : je ne peux pas imaginer que ce passage ne soit pas associé à une image marine, avec ce thème mystérieux et ondulant

1 Rizzio est par ailleurs crédité comme l'auteur d'un certain nombre de mélodies écossaises (ou *tunes*, très à la mode aux XVII^e et XVIII^e siècles), bien qu'il soit fort possible que ces attributions soient apocryphes et émanent d'une volonté de l'ériger comme le chef de file d'un mouvement musical.

des cordes, avant une section qui semble émaner des profondeurs et par laquelle on sent toute la mer qui s'agite... Il y a donc certainement une complémentarité entre sa visite du château en ce qu'elle a pu lui inspirer le début de la Symphonie, et la suite, l'évocation des forces mystérieuses et dangereuses de l'onde, qui peut correspondre à un autre moment de son séjour écossais. Je peux me tromper, bien sûr, mais cela m'apparaît comme une articulation logique.

Ces conjectures, finalement, font écho au paradoxe de cette Troisième Symphonie : elle prend tous les aspects de la musique à programme, par sa structure inédite pour l'époque (Mendelssohn demandant expressément que les mouvements s'enchaînent sans les pauses habituelles), sans que l'on sache pourtant si elle est portée par un programme, et si oui, par lequel. Mendelssohn n'a jamais revendiqué cet aspect programmatique, qui lui confère pourtant une unité supérieure à celle des symphonies contemporaines. Bien qu'il s'y soit référé comme à sa « symphonie écossaise » dans une lettre à sa famille, il n'a jamais établi cette inspiration de façon officielle, et la désigne généralement comme sa « Symphonie en *la* [mineur] ». Ce qui vaudra à Schumann de se méprendre, en la confondant avec la Quatrième, en *la* majeur, dite « Italienne », en croyant y discerner l'évocation du

soleil d'Italie. Une preuve de plus que de grands esprits peuvent se fourvoyer sur toute la ligne !

Malgré des débuts prometteurs, Mendelssohn abandonne la Symphonie pendant plusieurs années : après son séjour écossais, il se rend en Italie, à Rome. C'est le printemps 1830 et il n'est bientôt plus tout à fait en phase avec les grandes brumes de la lande et les mystères des lochs. Il ne la reprendra qu'à partir de 1841, soit plus de dix ans plus tard.

Mais l'Ouverture *Les Hébrides* connaîtra un destin différent...

Effectivement ! Contrairement à la Symphonie n° 3, elle est d'essence purement programmatique, ainsi que l'indiquent ses différents titres successifs : Mendelssohn, ayant apparemment longuement hésité, y fait alternativement référence comme à *La Grotte de Fingal*, *L'Ouverture de l'île déserte*, *L'Ouverture d'Ossian*... Tous ces noms évoquent directement une imagerie légendaire. Mendelssohn la désignait le plus souvent comme *La Grotte de Fingal*, et la légende dit qu'elle lui avait été directement inspirée par l'émotion de la découverte de la grotte en question, visitée en août 1829 sur l'île de Staffa et qui est, soit dit en passant, une construction naturelle

sidérante. Cependant, lorsque Mendelssohn jette sur le papier les premières mesures de l'Ouverture, le 7 août 1829, il ne l'a pas encore vue : il vient d'arriver à Tobermory, sur l'île de Mull (qui fait partie de l'archipel des Hébrides), et déjà s'imprègne de la houle, des embruns et du parfum de l'île. C'est le lendemain qu'il prend la mer avec son ami Klingemann pour visiter la grotte. Alors que Mendelssohn est censé avoir été subjugué par ce lieu et le voyage menant à sa découverte, son compagnon révèle que le compositeur a en réalité souffert du mal de mer pendant tout le trajet, au point qu'il ne pouvait rien écrire, rien observer, ni goûter le paysage. Au fond, tout ce qu'on sait de cette visite nous est parvenu par les lettres de Klingemann, qui recueille et transmet les impressions de ce paysage quasi irréel : le bruit monumental des vagues résonant dans la caverne, les orgues basaltiques qui semblent taillées pour un géant...

Après avoir quitté l'Écosse, Mendelssohn avance significativement sur l'écriture de l'Ouverture durant son séjour romain. Il achève une première version en Italie, qu'il créera au piano devant Berlioz, ce qui confère à cette

mouture une certaine finalité, qu'il est ainsi légitime de jouer et d'enregistrer. Cette version dite « de Rome » fera grand effet à Berlioz :

C'est à Rome que j'appréciai pour la première fois ce délicat et fin tissu musical, diapré de si riches couleurs, qui a nom : Ouverture de la *Grotte de Fingal*. Mendelssohn venait de le terminer, et il m'en donna une idée assez exacte ; telle est sa prodigieuse habileté à rendre sur le piano les partitions les plus compliquées.

Cependant, Mendelssohn souhaite rapidement l'amender et, comme la quasi-totalité de ses œuvres, elle connaîtra un certain nombre de remaniements. Le passage central le préoccupe particulièrement : il le juge « très bête », trouve qu'il « sent le contrepoint² ». Voilà une chose qui lui fait très peur, car la critique lui a souvent reproché l'aspect trop écrit de sa musique. L'exemple de la Cinquième Symphonie est, à ce titre, assez éloquent : Mendelssohn la renia non pas parce qu'il en

2 Le 21 janvier 1832, il écrit à Fanny : « Mais je ne puis pas te donner ici *Les Hébrides*, parce que, comme je te l'ai écrit dans le temps, je ne les trouve pas suffisamment achevées ; le passage du milieu en *ré* majeur *forte* est très bête ; toute la modulation sent plus le contrepoint que l'huile de poisson, les mouettes et la morue, et ce devrait être tout le contraire. » (Traduit de l'allemand par A. A. Rolland, *Lettres inédites de Mendelssohn*, Paris, Hetzel).

était insatisfait, mais à cause des frustrations et des déceptions résultant des nombreux refus qu'on lui opposa. On se souvient de sa colère à l'encontre de Habeneck et de son Orchestre de la Société des concerts du Conservatoire, une excellente phalange parisienne, après qu'il eut refusé la *Réformation* qu'il jugeait trop écrite, trop savante et trop contrapuntique³.

Pour éviter de revivre une telle déception, Mendelssohn retravaille donc très largement son Ouverture, et supprime notamment le passage « bête ». C'est dans cette version remaniée qu'elle est créée en 1832, à la Société Philharmonique de Londres – un maillon essentiel dans l'histoire des trois grandes œuvres que sont *Les Hébrides*, les 4^e et 3^e Symphonies, qui vont toutes connaître des créations à la Société Philharmonique, qui publiera également les partitions. La première réception des *Hébrides* est partagée entre l'émerveillement suscité par l'œuvre chez certains, et la réserve de ceux qui la trouvent trop laborieuse. Mais en peu de temps, elle deviendra l'une des œuvres les plus aimées de Mendelssohn, et participera à son succès en tant que compositeur.

Outre leur genèse, y a-t-il des éléments qui permettent de rattacher ces œuvres, voire de leur attacher le qualificatif d' « écossaises » ?

Oui, le caractère merveilleux qui les imprègne ! C'est une constante de l'œuvre de Mendelssohn en général, et plus particulièrement de ces œuvres inspirées par l'Écosse. Au-delà de la majesté impressionnante, mystique, insaisissable et quasi divine des paysages et des éléments, on sent bien que se cache là une multitude de petits êtres de légende ; n'est-ce pas le lot de tous ces endroits mystérieux, brumeux, où il y a une lande, laquelle est forcément peuplée de créatures ? Je pense par exemple au second mouvement de la Symphonie, dont la vivacité suggère l'effervescence de tout un monde fantastique peuplant les paysages, eux-mêmes très suggestifs. Initialement, Mendelssohn souhaitait composer une symphonie avec des cornemuses écossaises. Le début de ce mouvement est la seule chose qui subsiste de cette intention de départ. Le thème est soutenu par un motif très mobile et léger aux cordes qui ne s'arrêtera qu'à la fin du mouvement. C'est une musique qui est d'une vitalité, d'une agilité

3 Les musiciens ont d'ailleurs finalement décidé de jouer *Les Hébrides*, qui était alors considérée comme un chef-d'œuvre.

qui surpassent tout ce qu'on a fait à l'époque. À mon sens, cela reflète le pianiste virtuose, volubile qu'il était. C'est très différent de ce que peut faire Schumann, qui essaye de transposer le style pianistique à l'orchestre, d'une façon à la fois novatrice et déroutante, parce qu'un peu maladroite. Et s'il y a bien une chose que Mendelssohn n'est jamais, c'est maladroit !

On retrouve cette vivacité dans le dernier mouvement de la Symphonie, plus grimaçant. Ces passages où l'on oscille entre réel et merveilleux partagent plus généralement cette caractéristique, car les personnages malicieux et facétieux peuvent très vite devenir menaçants, voire malfaisants.

L'autre trait commun de ces œuvres est la liquidité. Il y a quelque chose que Mendelssohn exprime incroyablement bien : c'est la différence entre le solide et le liquide. Le solide est matérialisé par des temps forts qui propulsent vers l'avant, grâce auxquels on sent qu'on pose le pied quelque part. De l'autre côté, le liquide émerge sur des motifs plus mouvants, avec une forme qui se fait et se défait, un rythme un peu fuyant. Et, plus formidable encore est la matérialisation des courants marins, qu'on trouve à la fois dans l'introduction de l'Ouverture ou le début de la Symphonie, avec ces timbres graves, qui donnent l'impression d'une présence,

d'une force qui tire depuis les profondeurs, pour émerger des flots. Mendelssohn possède un sens indubitable de la matière : on peut presque toucher sa musique, voir les vagues se soulever, les rayons du soleil apparaître, éclaircir le ciel, écarter les nuages et scintiller sur l'eau. C'est particulièrement sensible dans l'Ouverture, avec le mouvement ondulant des cordes, le tapis des violons sous le thème très noble des violoncelles et des bassons...

En parallèle, Mendelssohn contrebalance merveilleusement sa texture orchestrale par une maîtrise impressionnante des contrastes, et de l'opposition des forces : dans les dynamiques entre les différents groupes instrumentaux, dans les registres, entre graves, qui évoquent toujours un mystère un peu divin, quand bien même il ne s'agirait que des forces de la nature, et aigus qui jaillissent par ailleurs. On trouve toujours, dans sa musique, cette opposition entre l'aigu (les êtres féériques ou la lumière), et le grave, qui porte, qui va de l'avant. Si je suis d'ailleurs économe avec le vibrato à l'orchestre, c'est autant pour des raisons historiques (le vibrato était certes utilisé, mais plutôt l'apanage des solistes et pas encore une norme du jeu orchestral) que musicales : habiller chaque note de vibrato, c'est lui faire faire du sur-place, la rendre narcissique, au lieu de conduire la phrase, la propulser vers l'avant,

et constituer le sentiment d'avancée irrésistible si caractéristique de la musique de Mendelssohn.

Mendelssohn remettait constamment ses œuvres sur le métier. Les *Hébrides* et la Symphonie n° 3 n'échappent pas à la règle : quels changements opère-t-il pour ces œuvres ?

Le problème de Mendelssohn est qu'il est très scrupuleux. Nous l'avions constaté avec les Symphonies n°s 4 et 5, enregistrées précédemment. Il redoute terriblement la critique, et le moindre commentaire dépréciatif remet tout en question. Certes, cette image est loin de celle que l'on se fait de lui, à qui tout réussit... La plupart de ses modifications consistent en des contractions, et visent à concentrer le matériau musical au maximum. C'est ce qui donne, aujourd'hui, l'impression que ces premières moutures que nous enregistrons ici comportent des longueurs. Je dois avouer que, lorsque j'ai dirigé la version 1830 des *Hébrides* pour la première fois, je l'ai moi-même pensé ! Pourquoi donc ? Parce qu'au lieu d'arriver du point A au point C comme j'en avais l'habitude, il fallait passer par les sections AB et BC. Alors

évidemment, cela paraît plus lourd, comparé aux versions que nous connaissons, passées à la postérité ! Ce n'est pas pour autant que ces versions alternatives sont moins bonnes : il faut parvenir à dépasser le sentiment de langueur, d'attente qu'elles suscitent chez nous, pour se laisser aller à la musique. On trouve que c'est long quand on a envie de maîtriser le temps ; or, il faut lâcher prise. Une chose amusante, d'ailleurs : lorsque Mendelssohn montre à son ami Moscheles la deuxième mouture de sa Symphonie n° 3, celle que nous connaissons aujourd'hui le mieux, Moscheles avoue préférer la première, à laquelle il ne trouve tout simplement pas de défaut⁴. Et Fanny fait le même commentaire à son frère lorsque celui-ci lui présente sa Symphonie n° 4 !

Au-delà de son perfectionnisme, les révisions successives du compositeur et sa façon de travailler montrent qu'il a une idée très précise de ce qu'il veut, et de la façon dont ses œuvres doivent sonner. Ainsi, dans une lettre à Ferdinand David, Mendelssohn commente les dernières modifications apportées à sa Troisième Symphonie, et écrit :

4 Recent Music And Musicians: As Described In The Diaries And Correspondence of Ignatz Moscheles,/edited by his wife and adapted from the original German by A.D. Coleridge, New York, H. Holt, 1873, pp. 178-179.

Si la mélodie ne se démarque pas suffisamment, les cors en *ré* doivent jouer un peu plus *sotto voce*. Si cela ne suffit pas, je vous autorise solennellement à supprimer les trois roulements de timbales des huit premières mesures – mais uniquement en dernier recours ! J'espère que cela ne sera pas nécessaire, et que cela sonnera désormais suffisamment clair et vigoureux, comme un chœur d'hommes (c'est comme cela que je l'imagine et c'est pourquoi je suis prêt à sacrifier les timbales de la fin, bien que cela m'attristerait beaucoup).

et aérienne tour à tour et tout à la fois ! Ces pages sont mystiques, frémissantes, charnelles, poignantes, féroces, menaçantes, jubilatoires... Pour moi, il n'y manque rien de ce qu'il faut pour nous emporter.

C'est d'une extraordinaire finesse : il propose deux variables d'ajustements, qui comprennent notamment une suppression, pour être certain de parvenir au résultat escompté. En définitive, cette Troisième Symphonie et l'Ouverture *Les Hébrides* dessinent avec des outils musicaux assez classiques tous les contours de la personnalité de Mendelssohn, un vrai romantique ; on retrouve le voyageur, le rêveur, le dessinateur, le poète, impressionné par ce qu'il découvre, les impressions qu'il ressent, les légendes qui s'imposent à son esprit, l'effet des éléments qui se traduisent dans sa musique, tellurique, marine,



Enregistré par Little Tribeca du 4 au 5 juillet 2023 aux Studios RiffX de la Seine Musicale, Boulogne-Billancourt, France

En partenariat avec l'Atelier Lyrique de Tourcoing

Direction artistique : Nicolas Bartholomée

Prise de son, montage, mixage et mastering : Hugo Scremin

Enregistré en 24 bits/96kHz

Chargée de production pour Les Ambassadeurs ~ La Grande Écurie : Manon Pidoux

Déléguée générale Les Ambassadeurs ~ La Grande Écurie : Louise Courant

Couverture : Thomas Moran, *Fingal's Cave, Island of Staffa, Scotland*, 1884, huile sur toile, High Museum of Art, Atlanta, États-Unis

[LC] 83780

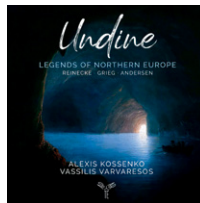
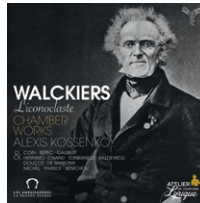
AP347 Little Tribeca © 2026 Aparté / Little Tribeca · La Grande Écurie et La Chambre du Roy © 2026

Aparté, a label of Little Tribeca

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin

apartemusic.com ambassadeursgrandeecurie.com

also available





apartemusic.com