

The background of the entire page is a photograph of an organ's interior, showing a dense array of vertical pipes. Some pipes are made of dark metal, while others are made of a lighter, possibly wood or painted metal, material. The pipes vary in height and diameter, creating a complex, textured pattern. The lighting is somewhat dramatic, with some areas being brighter than others.

KING'S COLLEGE
CAMBRIDGE



**LISZT REUBKE
MENDELSSOHN
ORGAN WORKS**

STEPHEN CLEOBURY
ORGAN

ORGAN WORKS

LISZT
REUBKE
MENDELSSOHN

TRACK LIST

Fantasy and Fugue on “Ad nos, ad salutarem undam” , S.259 – FRANZ LISZT

(Fantasie und Fuge über den Choral “Ad nos, ad salutarem undam” / Fantaisie et fugue sur le choral « Ad nos, ad salutarem undam »)

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | i. Moderato – Allegro – Vivace | 09:50 |
| 2 | ii. Adagio | 08:34 |
| 3 | iii. Allegro deciso – Fuga (Allegretto con moto) | 11:19 |

Sonata No 6 in D minor (Op 65, No 6) – FELIX MENDELSSOHN

(Orgelsonate Nr. 6 in d-Moll / Sonate pour Orgue No. 6 en Ré mineur)

- | | | |
|---|---|-------|
| 4 | i. Choral – Andante sostenuto – Allegro molto | 08:53 |
| 5 | ii. Fuga | 02:45 |
| 6 | iii. Finale: Andante | 02:47 |

Sonata on the 94th Psalm in C minor – JULIUS REUBKE

(Orgelsonate „Der 94. Psalm“ / Sonate pour Orgue sur le Psaume 94)

- | | | |
|---|--|-------|
| 7 | i. Grave – Larghetto – Allegro con fuoco – Grave | 11:45 |
| 8 | ii. Adagio – Lento | 06:10 |
| 9 | iii. (Fugue) Allegro | 07:13 |

| | |
|-------------------|--------------|
| Total Time | 69:16 |
|-------------------|--------------|

Recorded at 96kHz 24-bit PCM in the Chapel of King's College, Cambridge, by kind permission of the Provost and Fellows, 21-23 May 2013.

Producer & Editor Simon Kiln * Recording Engineer Jonathan Allen

Technical Engineer Richard Hale * Mastering Engineer Andrew Walter

Cover Design Andy Doe

Booklet Design & Layout David Millinger

Booklet Editor Emma Disley (Chaplain of King's, 1996-2001)

French Translation Gildas Tilliette (French Lecteur at King's, 2014-2015)

German Translation Ursula Wulfekamp for Ros Schwartz Translations Ltd

LISZT, REUBKE, MENDELSSOHN

In the spring of 1841, Franz Liszt premiered his newly-composed *'Réminiscences'* (Valse infernale) on Giacomo Meyerbeer's celebrated opera *Robert le Diable* – one of the sixty or so Lisztian fantasies, paraphrases, and transcriptions that Brahms later described as the 'true classicism of the piano.' This highly virtuosic piece was an instant sensation; Liszt was obliged to pause for ten minutes' riotous applause during the premiere, and Schlesinger's edition of the sheet music sold out on its day of publication. Some weeks later it was the cause of controversy at a concert held at Paris's Salle Erard in aid of the Bonn Beethoven Monument, when the audience refused to allow Liszt to perform Beethoven's *Emperor Concerto* (with Berlioz conducting) until he first played his *Robert* fantasy. A youthful Richard Wagner, in attendance as the correspondent for a Dresden newspaper, was predictably incensed: "All this particular public wants from him is miracles and meretricious rubbish. He gives it what it wants... One day Liszt will be called upon in heaven to play his fantasy on the devil before the assembled company of angels."

As a young composer, Wagner benefitted in the early 1840s from Meyerbeer's financial and impresarial assistance, which he had sought in obsequious letters filled with flowery affirmations of devotion: "My head and my heart are no longer mine to give away – they are your property, my master." In compositional terms, too, Wagner was heavily influenced by Meyerbeer's grand opera synthesis of Germanic and Italianate traditions; Liszt's protégé Hans von Bülow perceptively described *Rienzi* as "Meyerbeer's best opera". From the mid-1840s onwards, however, Wagner turned against Meyerbeer for a complex set of reasons including diverging artistic aims, jealousy of the older composer's continued success (e.g. with *Le Prophète*), and, most fundamentally, Meyerbeer's Jewishness. In 1850 Wagner pseudonymously published his notorious essay *Das Judenthum in der Musik* ("Jewishness in Music"), which mounted a vitriolic attack on Jews in general and (especially in the 1869 republication of the essay) Meyerbeer and Mendelssohn in particular. In this and other writings (e.g. *Oper und Drama*; *Mein Leben*) Wagner systematically discredited Meyerbeer's character and compositions, leading to a sharp and seemingly irreversible decline in the latter's reputation. Wagner's stance was subsequently stamped with Nazi approval by Hitler, who banned performances of Meyerbeer from 1933 and asserted that "there is only one legitimate predecessor to National Socialism: Wagner."

Wagner's anti-Semitism resonated strongly with members of Liszt's inner circle such as Hans von Bülow, his daughter Cosima (who later left von Bülow to marry Wagner), and the second great love of his life, Princess Carolyne Sayn-Wittgenstein, whose rambling additions to Liszt's book on

the Hungarian Gypsies led to unfounded accusations of racism against Liszt. Anti-Semitism was, however, alien to Liszt, who saw Wagner as "sick and incurable... [O]ne must just love him and try to serve him as much as one can". Indeed, Liszt maintained a close relationship with Meyerbeer and his music until the latter's death in 1864, writing paraphrases on *Les Huguenots*, *Le Prophète* and *L'Africaine* in addition to *Robert le Diable*. *Le Prophète*, whose successes in 1849-50 had so angered Wagner, was a special source of fascination for Liszt. His set of four *Illustrations du Prophète*, composed for piano (nos. 1-3) and organ (no. 4) respectively, represent his largest single contribution to the field of opera-inspired composition. In common with most of Liszt's operatic paraphrases, these pieces rarely resort to straightforward transcription, drawing instead upon harmonic sleight-of-hand, structural rearrangement, and subtle melodic alteration to present insightful psychological readings of specific operas. Liszt's idiosyncratic combination of bel canto lyricism and titanic virtuosity emerges with particular success in the three *Illustrations* for piano, the second of which – the glittering scherzo on *Les patineurs* – became one of Liszt's favourite display pieces during the years he spent at Weimar (1848-1861) following his retirement from the concert platform in 1847.

The fourth *Illustration* – the dark-hued *Fantasie und Fuge über den choral Ad nos, ad salutarem undam* ("To us, to the water of salvation"), composed in 1850 for organ solo – is by far the most significant composition of the set, extending well beyond Meyerbeer's conceptual and musical domains and subjecting his chorale-like melody to sustained and kaleidoscopic development within a monothematic, single-movement sonata form that calls on a vast range of the organ's resources. As such, the *Fantasie und Fuge* forms part of Liszt's intent to master what he called 'the symphonic problem' (i.e. the sonata problem) during his Weimar years. During his preceding *Glanzperiode* as a touring virtuoso, Liszt's volubly Romantic opposition to musical convention had gained him an unjustified reputation as a poor structural craftsman, leading to an enduring misconception of his works as unfolding in a shapeless manner governed only by dazzling pianistic textures and poetic whimsy. In fact, Liszt was thoroughly acquainted with traditional forms, and several of his pre-Weimar compositions – notably the C minor, F minor and D♭ major *Grandes Études* of 1837 – demonstrate his growing interest in post-Beethovenian sonata form alongside his characteristic textural, tonal, and thematic ingenuity. But it was in Weimar that Liszt, having broken free from his 'virtuoso chrysalis', sought to give 'full flight' to his thoughts and rejuvenate sonata form through formal innovation. In a series of large-scale works for piano, organ, and orchestra written from 1849 onwards, Liszt built on preceding formal experiments by Beethoven, Schubert, Schumann and others in order to develop a revolutionary understanding of sonata form that found its fullest

expression in Liszt's pianistic masterpiece, the *Sonata in B minor* (1853). In this and other Weimar works, Liszt experimented with pervasive thematic transformation, the compression of a multiple movement structure into a single continuous movement, and the substitution of alternative forms (e.g. the fugue that follows the Andante sostenuto in the B Minor Sonata) for traditional elements of sonata form. In the *Fantasie und Fuge*, Liszt's first and greatest work for organ, these formal orientations combined with Liszt's new-found interest in the instrument to produce a highly original work of immense significance for both Germanic (Reubke, Reger) and French (Widor, Franck, Saint-Saëns) organ traditions.

The piece unfolds as an uninterrupted single movement, but (as the title suggests) is divided into two broad sections of 'fantasy' and 'fugue'. However, Liszt also imposes a modified sonata form over this binary structure. The fantasy section incorporates exposition and development sections, with the development taking place in two sub-sections interrupted by a gracious Adagio in variation form. Subsequently, the (double) fugue section undertakes recapitulation, and is followed by a grand coda. The *Fantasie und Fuge* is also tonally adventurous: Liszt not only makes frequent localised use of augmented triads, diminished sevenths, and whole-tone scales, but also incorporates these unorthodox harmonies systematically and centrally into the large-scale harmonic structure that he derives in large part from his modified treatment of Meyerbeer's chorale-like theme. Liszt's purposeful misquotations of this melody (which Meyerbeer gives to three Anabaptists in the first act of *Le Prophète*) are presented in the first thirty-five bars of the work, which successively introduce and undermine the tonic pedal point in C minor before a whole-tone descent to statements of a thematic variant in B♭ and A♭ – a descent which presages the first development sub-section's endpoint of F♯, the key that Liszt often used for 'mystical' works such as the *Bénédiction de Dieu dans la solitude* (and which bears a tritone relationship to the C minor tonic). The Adagio unfolds in this key, with whole-tone and minor-third passages taking place after several of the six variations. The brief second development sub-section destabilises F♯ and ends on the dominant G major before the tonic C minor tonality is re-established in the energetic double fugue, which moves from strict fugal procedure towards a rhapsodic style that recalls earlier parts of the work. In the coda, Liszt presents Meyerbeer's melody as a grand chorale, replacing the work's underpinning C-F♯ tritone axis with the diatonic C-F natural axis and concluding with a majestic cadence over a tonic C major pedal point.

Liszt himself was not a virtuoso organist owing to his lack of fluency on the pedals, and the *Fantasie und Fuge* was premiered at Merseburg Cathedral in 1855 by Alexander Winterberger – one of the many gifted young men and

women whom Liszt taught and mentored during his Weimar years, when Liszt's residence at the Altenburg became a mecca not just for pianists but also composers, artists, writers, sculptors, and public figures. George Eliot visited Liszt and Princess Carolyne in 1854 and wrote of "the thing I had longed for – Liszt's playing... For the first time in my life I beheld real inspiration – for the first time I heard the true tones of the piano." Other visitors were seemingly less enraptured; Brahms, for instance, famously fell asleep during Liszt's performance of his B Minor Sonata. Liszt found a more receptive audience in students such as von Bülow, Karl Klindworth, Hans von Bronsart, and Julius Reubke, who sided with Liszt and Wagner and their avowal of *Zukunftsmusik* ("Music of the Future") in the "War of the Romantics", in opposition to Brahms, Schumann, Joseph Joachim, and others. Reubke came to Weimar in 1856 at the age of twenty-two, having previously studied in Berlin with Theodor Kullak and Adolf Marx. While at residence at the Altenburg in 1857, Reubke completed the two works for which he is now remembered: his *Piano Sonata in Bb Minor* and his *Organ Sonata on the 94th Psalm*, both strongly influenced by Liszt works (the *Sonata in B Minor* and *Fantasie und Fuge* respectively). Reubke's health, however, was already declining. Richard Pohl, another member of Liszt's inner circle, was present at a private performance of Reubke's piano sonata: "Playing us his sonata... Reubke forgot everything about him; and we then looked at his pale appearance, at the unnatural shine of his gleaming eyes... we suspected then that he would not be with us long." Reubke had contracted tuberculosis, and died at the health resort of Pillnitz in June 1858. Liszt subsequently wrote a heartfelt letter to Reubke's father: "Truly, no one could feel more deeply the loss which Art has suffered in your Julius, than the one who has followed with admiring sympathy his noble, constant, and successful strivings in these latter years, and who will ever remain true to the memory of his friendship."

Reubke's piano sonata, a fine single-movement work, remains undeservedly obscure. By contrast, his *Organ Sonata on the 94th Psalm* has long held a central place in the repertoire. Indeed, for many years it was considerably better known than Liszt's *Fantasie und Fuge*, which inspired and influenced its composition. Like the Liszt work, Reubke's composition is an inventive sonata form rooted in C minor (Beethoven's key of heroic struggle), based thematically and harmonically upon an initial dotted theme and employing highly advanced chromatic language throughout. Like Liszt, Reubke employs a fugue with elements of sonata form, and more generally both pieces require a high degree of virtuosity throughout. Unlike Liszt, however, Reubke was an accomplished organist; as such, the pedal writing in the Reubke sonata is considerably more demanding than in the Liszt. Moreover, while the sonata's three movements – i. Grave, Larghetto, Allegro con fuoco; ii. Adagio; iii. Allegro –

are thematically interconnected and played together as a single unit, they have a somewhat greater degree of formal independence than the varied sections within Liszt's unified one-movement form.

Yet perhaps the most significant difference between the two works is the greater importance of an extra-musical programme for Reubke's sonata, which is explicitly 'based' on the 94th Psalm – a call for God to avenge his people against their enemies, who "slay the widow and the stranger, and murder the fatherless." (Ironically, this difference also stems from Reubke's Lisztian tutelage: Liszt had begun to explore 'programme' music long before the Weimar years, e.g. in the first and second *Années de Pèlerinage*, and had raised this approach to new heights with his *Symphonische Dichtungen* and his Faust and Dante Symphonies.) Verses from the Psalm are included within the score, shedding light on Reubke's musical language in each movement – anger at the actions of the ungodly, the Lord's help and consolation, and the surety of his vengeance. Overall, the Psalm's emphasis on evil and punishment lends a sombre gravity to Reubke's sonata, which concludes with huge C minor chords portraying the Psalmist's certainty of God's judgment: "He shall recompense them their wickedness, and destroy them in their own malice."

The dark gothic magnificence of these works revolutionised the organ repertoire and pointed towards the impending dissolution of tonality that Liszt himself did so much to herald, most obviously in his *Bagatelle sans tonalité* (1885). The organ music of Felix Mendelssohn represents a vastly different approach, gesturing not towards the future but towards the glorious past of German composition and the work of J.S. Bach in particular. (Liszt once called him "Bach reborn.") The stark dissimilarity in compositional approach between Mendelssohn and Liszt was heralded by the coolness of their personal relationship, manifested for instance at a soirée when Mendelssohn drew a picture of Liszt playing the former's music with five hammers, rather than fingers, on each hand. (This somewhat childish action is perhaps understandable given Liszt's description of preceding events: "The truth of the matter is that I only played his Concerto in G minor from the manuscript, and as I found several of the passages rather simple and not broad enough... I changed them to suit my own ideas.") Inherently conservative in character, Mendelssohn formed a profound aversion to the iconoclastic work of Liszt and kindred spirits such as Berlioz, of whose work Mendelssohn remarked: "one ought to wash one's hands after handling one of his scores." Mendelssohn was undoubtedly a Romantic composer, but his Romanticism was often of the Biedermeier kind; he was capable of composing dramatic and inventive works such as the *Hebrides Overture*, yet his individual musical poetry emerged perhaps most strongly in miniatures such as the *Songs without Words* for piano and in those works

(e.g. the *Quartet in F minor*) wherein he recaptured the youthful genius that had burst forth so forcefully in the *Octet* and *Midsummer Night's Dream Overture*.

In common with Meyerbeer, Mendelssohn's posthumous reputation in the country of his birth suffered from Wagner's pen (this time through the faintest of praise rather than vitriol) and, in due course, the Nazi regime's efforts to expunge his name from musical history. In England, where Mendelssohn had made a strong impression on musical life over the course of ten visits, his stock remained considerably higher. Mendelssohn enjoyed particular success with his organ recitals in the late 1830s and early 1840s, leading the publishers Coventry and Hollier to commission a set of six "voluntaries" from him in 1844. The planned voluntaries soon became Mendelssohn's six *Organ Sonatas* Op. 65, with the term sonata here implying the Bachian sense of the term – i.e. suites of varied pieces which are played instrumentally, as opposed to sung cantatas – rather than works exhibiting classical sonata form. The *Organ Sonata No. 6 in D minor* (1845) demonstrates Mendelssohn's consummate craftsmanship and mastery of organ texture in a set of variations upon the Lutheran Bach chorale *Vater unser im Himmelreich* (BWV 416). Following a five-part harmonisation of the Chorale, which (like Liszt and Reubke's themes) pervades the sonata as a whole, Mendelssohn presents four variations of increasing brilliance before a restatement of the Chorale. The sonata concludes with a substantial fugue and the finale in D major, whose quiet religiosity symbolises the completion of a journey from stern Lutheranism to an essentially English brand of sentiment. In this work and its companion sonatas, Mendelssohn revitalised the then-moribund European organ tradition, spurred English organ-builders to new heights, and, through his particular blend of chorale, counterpoint and domestic spirituality, substantially augmented the organ repertoire for the first time since Bach. Musing on his passion for structural innovation, Liszt once remarked that "new wine demands new bottles"; Mendelssohn here demonstrates the continued potency of an older brew.

Programme notes © 2015 Dr Conor Farrington.

LISZT, REUBKE, MENDELSSOHN

Au printemps 1841 Franz Liszt donna en concert sa dernière composition, *‘Réminiscences’* (Valse infernale), inspirée du fameux opéra de Giacomo Meyerbeer, *Robert le Diable* – l’une des quelques soixante fantaisies, paraphrases et transcriptions que Brahms devait décrire comme “le vrai répertoire classique du piano”. Le succès fut foudroyant : lors de la première, Liszt dut faire face à dix minutes d’applaudissements passionnés, et tous les exemplaires de la partition (éditée par Schlesinger) se vendirent le jour-même de sa publication. Quelques semaines plus tard, cette même pièce fut à l’origine d’une controverse : lors d’un concert à Paris, salle Erard, destiné à financer le monument à Beethoven dans sa ville natale de Bonn, l’audience ne permit à Liszt d’interpréter le concerto *L’Empereur* (sous la baguette de Berlioz) qu’après qu’il eut joué sa fantaisie sur *Robert le Diable*. L’incident ne manqua pas de déchaîner la colère du jeune Richard Wagner, présent ce soir-là comme correspondant d’un journal de Dresde : “Tout ce que ce public lui demande ce sont des miracles et des colifichets – et il les leur donne... Un jour Liszt sera convoqué au Ciel pour y jouer sa fantaisie diabolique devant l’assemblée des anges.”

En ce début des années 1840, Wagner recevait l’aide financière et le soutien de Meyerbeer qu’il avait sollicitées dans des lettres obséquieuses et pleines de formules où il exprimait sa dévotion en des termes fleuris : “Mon esprit et mon cœur ne m’appartiennent plus – ils sont tout à vous, mon maître”. En termes musicaux également, la synthèse opérée par Meyerbeer entre les traditions opératiques germanique et italienne exerça une profonde influence sur Wagner; Hans von Bülow, le protégé de Liszt, décrivit subtilement *Rienzi* comme “le meilleur opéra de Meyerbeer”. A partir du milieu des années 1840, néanmoins, Wagner devint hostile à son “maître” pour plusieurs raisons, parmi lesquelles des aspirations artistiques divergentes, la jalousie envers le succès continu du vieux compositeur (par exemple avec *Le Prophète*) et, au premier chef, sa judéité. En 1850, Wagner publia son essai tristement célèbre, *Das Judentum in der Musik* (“La Judéité dans la Musique”), une attaque virulente contre les Juifs en général et, en particulier dans la réédition de 1869, contre Meyerbeer et Mendelssohn. Wagner y vilipendait systématiquement la personnalité et les compositions de Meyerbeer (ainsi qu’il le fera à nouveau dans *Oper und Drama* et *Mein Leben*), ce qui provoqua un déclin rapide et en apparence irréversible de sa réputation. Cette position devait par la suite recevoir toute l’approbation d’Hitler qui fit interdire à partir de 1933 les performances des œuvres de Meyerbeer, et déclara qu’il n’y avait qu’ “un seul prédécesseur légitime du National Socialisme : Wagner”.

L’antisémitisme wagnérien remporta un vif succès au sein du cercle des intimes de Liszt, notamment auprès de Hans von Bülow, de la fille de Liszt et future épouse de von Bülow,

Cosima (qui devait, plusieurs années plus tard, abandonner von Bülow pour épouser Wagner), et du deuxième grand amour du compositeur, la princesse Carolyne Sayn-Wittgenstein, dont les ajouts ineptes au livre de Liszt sur les Tziganes hongrois devaient valoir à ce dernier des accusations de racisme infondées. L’antisémitisme était cependant étranger à Liszt, qui déclara Wagner “malade et incurable... Tout ce que l’on peut faire pour lui, c’est l’aimer malgré tout et essayer autant que possible de lui rendre service”. De fait, Liszt garda une relation proche avec Meyerbeer et sa musique jusqu’à la mort de ce dernier en 1864, écrivant des paraphrases des *Huguenots*, du *Prophète* et de *L’Africaine*, en plus de *Robert le Diable*. *Le Prophète*, dont le succès en 1849-50 avait tant exaspéré Wagner, exerça sur Liszt une fascination particulière. Ses quatre *Illustrations du Prophète*, respectivement pour piano (nos 1-3) et orgue (no 4), représentent sa contribution la plus importante au genre des compositions inspirées par l’opéra. Dans ces pièces – comme dans la plupart de ses paraphrases – Liszt n’a que rarement recours à la transcription littérale, mais joue plutôt sur des prestidigitations harmoniques, des changements de structure, et de subtiles altérations mélodiques, pour offrir une lecture fine et personnelle des œuvres dont il s’inspire. La combinaison, typiquement lisztienne, de lyrisme *bel canto* et de virtuosité vertigineuse s’affirme avec bonheur dans les trois *Illustrations* pour piano, dont la deuxième – le brillant scherzo sur *Les Patineurs* – devint l’une de ses pièces de concert favorites pendant les années qu’il passa à Weimar (1848-61) après la fin de sa carrière internationale en 1847.

La quatrième *Illustration* – la sombre *Fantasie und Fuge über den choral Ad nos, ad salutarem undam* (“Vers nous, vers la fontaine du salut”), composée en 1850 pour orgue solo – est de loin la plus remarquable, s’avançant bien loin des territoires musicaux de Meyerbeer, dont elle soumet la mélodie aux accents de choral à une série de développements kaléidoscopiques, au sein d’une forme sonate en un seul mouvement et à un seul thème qui exploite néanmoins une majeure partie des ressources de l’instrument. La *Fantasie und Fuge* prend place dans le projet qu’avait Liszt, durant ces années, de maîtriser ce qu’il nommait “le problème symphonique” (c’est-à-dire le problème de la forme sonate). Au cours des tournées de la *Glanzperiode*, le romantisme échevelé de son opposition aux conventions musicales lui avait valu une réputation injustifiée de dilettante, ce qui est à l’origine de la conception erronée selon laquelle ses œuvres n’auraient pour structure que leur éblouissant tissu de notes et leurs caprices poétiques. En fait, Liszt possédait une profonde connaissance des formes traditionnelles, et un certain nombre de ses compositions d’avant Weimar – en particulier, parmi les *Grandes Etudes* de 1837, celles en Do mineur, Fa mineur et Ré bémol majeur – révèlent, outre leur inventivité contrapuntique, tonale et thématique, son intérêt croissant

pour la sonate “post-beethovénienne”. Mais c’est à Weimar que, libéré de sa “chrysalide de virtuose”, Liszt chercha à donner “libre cours” à ses pensées et offrir à cette forme une nouvelle jeunesse. Dans une série d’œuvres de grande envergure pour piano, orgue, ou orchestre, composées à partir de 1849, et prenant pour point de départ les expérimentations de Beethoven, Schubert, Schumann, et d’autres encore, il développa une conception révolutionnaire de la forme sonate ; elle trouva sa pleine expression dans ce chef-d’œuvre de la littérature pianistique qu’est la *Sonate en Si mineur* (1853). Comme dans d’autres œuvres composées à Weimar, Liszt s’y livre à de complexes transformations thématiques, comprime la structure originelle en un seul mouvement, et substitue aux éléments traditionnels de la forme sonate des formes nouvelles, comme la fugue qui suit l’Andante sostenuto dans la *Sonate en Si mineur*.

Bien que la pièce soit d’un seul tenant, elle se divise (comme suggéré par le titre) en deux sections principales, “fantaisie” et “fugue” ; Liszt impose à cette structure binaire une forme sonate modifiée. La “fantaisie” contient l’exposition et son développement, divisé en deux parties interrompues par un gracieux Adagio avec variations. La (double) fugue se charge de la réexposition, suivie d’une majestueuse coda. La *Fantasie und Fuge* se livre, comme la Sonate, à des expérimentations tonales : non seulement Liszt y utilise fréquemment des harmonies peu orthodoxes, triades augmentées, septièmes diminuées et gammes par tons, mais il les incorpore systématiquement dans une vaste structure harmonique, largement dérivée du thème de Meyerbeer dans sa version modifiée. Les citations – volontairement erronées – de cette mélodie (chantée par trois Anabaptistes au premier acte du *Prophète*) sont présentées dans les trente-cinq premières mesures de l’œuvre, qui introduisent et contredisent successivement la pédale de tonique en Do mineur, avant une descente par tons menant à des variations thématiques en Si bémol et La bémol – descente qui annonce la résolution en Fa dièse, une tonalité que Liszt utilise volontiers dans ses œuvres “mystiques” comme la *Bénédiction de Dieu dans la solitude*, et qui forme un triton avec la tonique de Do mineur. L’Adagio poursuit dans cette tonalité, scandé après certaines variations par des gammes par tons et des tierces mineures ; elle est ensuite brièvement déstabilisée, et l’Adagio se termine sur la dominante de Sol majeur. L’énergique double fugue rétablit la tonique, et délaisse peu à peu la structure consacrée au profit d’un style rhapsodique qui évoque le début de la pièce. Dans la coda, Liszt donne à la mélodie originale la forme d’un grand choral, remplaçant l’axe tritonique Do-Fa dièse par l’axe diatonique Do-Fa bécarré, avant de conclure d’une grandiose cadence sur la pédale tonique de Do majeur.

Liszt lui-même n’était pas un organiste virtuose, maîtrisant mal le jeu des pédales, et la *Fantasie und Fuge* fut créée à la cathédrale de Merseburg par Alexandre Winterberger –

l'un des nombreux jeunes gens dont Liszt fut, à Weimar, le professeur et mentor, quand sa maison, l'Altenburg, devint une mecca non seulement pour les pianistes, mais encore pour les compositeurs, écrivains, sculpteurs et sommités diverses de passage. George Eliot, qui rendit visite à Liszt et à la Princesse Carolyne en 1854, parle de "ce moment que j'avais tant attendu – entendre Liszt au piano... Pour la première fois, j'ai pu voir l'inspiration réelle ; pour la première fois j'ai entendu le son véritable de cet instrument." D'autres visiteurs furent moins convaincus ; ainsi Brahms, qui s'endormit pendant une performance par le compositeur de la Sonate en Si mineur. Mais de nombreux étudiants, comme von Bülow, Karl Klindworth, Hans von Bronsart, et Julius Reubke, prirent parti pour Liszt et Wagner, partisans de la *Zukunftsmusik* ("Musique du Futur") dans la "Guerre des Romantiques" qui les opposa entre autres à Brahms, Schumann et Joseph Joachim. Reubke arriva à Weimar en 1856 à l'âge de vingt-deux ans, après avoir étudié à Berlin avec Theodor Kullak et Adolf Marx. Pendant sa résidence à l'Altenburg en 1857, Reubke composa les deux pièces que la postérité a retenues : sa *Sonate pour Piano en Si bémol mineur* et sa *Sonate pour Orgue sur le Psaume 94*, toutes deux fortement influencées par le Liszt de la Sonate en Si mineur et de la *Fantaisie und Fuge*. Mais sa santé commençait déjà à décliner. Richard Pohl, qui comptait lui aussi parmi les intimes de Liszt, était présent à une performance de la sonate pour piano : "Pendant qu'il jouait sa sonate... Reubke oublia tout ce qui l'entourait ; sa pâleur et l'éclat morbide de ses yeux nous frappèrent... nous comprîmes alors qu'il ne serait plus longtemps parmi nous". Il avait contracté la tuberculose et mourut au sanatorium de Pillnitz en juin 1858. Liszt écrivit au père du défunt une lettre pleine d'émotions : "En vérité, personne ne peut ressentir plus profondément la perte que l'Art a soufferte par la disparition de votre Julius, que celui qui a suivi, avec une admirative affection, ses efforts couronnés de succès de ces dernières années, et qui restera à jamais fidèle au souvenir de son amitié."

La sonate pour piano, en un seul mouvement, mériterait de sortir de l'obscurité. Par contraste, la *Sonate pour Orgue sur le Psaume 94* occupe depuis longtemps sa juste place au sein du répertoire – elle fut d'ailleurs pendant des années bien plus célèbre que la *Fantaisie und Fuge* de Liszt qui inspira sa composition. A l'instar de son modèle, cette pièce suit une forme sonate ancrée dans la tonalité de Do mineur (qui représente chez Beethoven la lutte héroïque) ; sa structure thématique et harmonique procède d'un motif initial et elle fait largement usage d'un langage chromatique audacieux. Comme Liszt, Reubke ajoute à une fugue des éléments de sonate, et de manière générale les deux œuvres exigent une virtuosité considérable. Contrairement à Liszt cependant, Reubke était un organiste accompli, et le jeu des pédales est dans sa sonate bien plus exigeant. Par ailleurs, si les trois mouvements – i. Grave, Larghetto, Allegro con fuoco ; ii. Adagio ; iii. Allegro – sont reliés thématiquement et

joués d'une seule traite, ils possèdent un plus haut degré d'indépendance formelle que les différentes parties de l'unique mouvement de l'œuvre de Liszt.

Néanmoins, la différence la plus significative entre ces deux pièces est l'importance que revêt, chez Reubke, un programme extra-musical – le Psaume 94, qui en appelle à Dieu pour venger Son peuple face aux ennemis qui ont "tué la veuve et l'étranger, et fait périr les orphelins". (Cette différence provient également, paradoxalement, de l'influence de l'œuvre de Liszt, qui s'était lui-même essayé à la "musique à programme" bien avant ses années à Weimar, comme dans les deux premières *Années de Pèlerinage*, et l'avait élevée à de nouveaux sommets dans ses *Symphonische Dichtungen* et ses symphonies "Faust" et "Dante".) Des versets du psaume sont inscrits sur la partition, éclairant pour chaque mouvement le langage musical de Reubke – la colère face aux actes des impies, le secours et la consolation venus du Seigneur, et l'assurance de la vengeance divine. L'insistance du psaume sur le Mal et la punition donnent à la sonate une teinte sombre ; les puissants accords de Do mineur qui la concluent représentent la certitude du jugement final : "Il les récompensera de leur vice, et leur propre noirceur sera la cause de leur destruction".

La splendeur gothique de ces pièces révolutionna le répertoire de l'orgue ; elle fait signe vers la dissolution imminente de la tonalité dont Liszt fut, dans sa *Bagatelle sans tonalité* (1885), l'un des principaux précurseurs. La musique pour orgue de Félix Mendelssohn représente une tout autre approche, orientée non pas vers le futur, mais vers le glorieux passé de la musique germanique – au premier chef, les œuvres de J. S. Bach (Liszt l'appela un jour "Bach revenu sur terre"). La dissemblance considérable des approches musicales de Mendelssohn et de Liszt trouvait son parallèle dans la froideur de leurs relations, comme lorsque, suite à une soirée où Liszt avait interprété la musique de Mendelssohn, ce dernier le représenta au piano avec au bout de chaque main, au lieu de doigts, cinq marteaux. Ce dessin un peu enfantin se comprend plus aisément si l'on considère la description par Liszt de cette même soirée : "Pour tout avouer, j'ai joué son Concerto en Sol mineur à partir du manuscrit, et comme plusieurs passages m'ont semblé pécher par trop grande simplicité et manque d'envergure... je les ai modifiés à ma manière." D'un caractère naturellement conservateur, Mendelssohn vouait aux œuvres iconoclastes de Liszt une profonde aversion, de même qu'à celles de Berlioz, dont il écrivit : "On doit se laver les mains après avoir touché ses partitions". Mendelssohn était assurément un Romantique, mais de la tendance Biedermeier ; s'il pouvait composer des œuvres aussi dramatiques et inventives que l'ouverture des *Hébrides*, sa poésie individuelle se révèle avant tout dans des pièces intimes comme les *Romances sans Paroles* pour piano et celles où (comme dans le *Quatuor en Fa mineur*) il retrouvait

l'inspiration juvénile qui s'était manifestée avec une telle évidence dans l'*Octuor* et l'ouverture *Le Songe d'une nuit d'été*.

Comme pour Meyerbeer, la réputation posthume de Mendelssohn dans son pays natal fut mise à mal par la plume de Wagner (davantage cette fois par des compliments ambigus qu'une attaque au vitriol) et, par la suite, par les efforts du régime Nazi pour rayer son nom de l'histoire de la musique. En Angleterre, où Mendelssohn se rendit une dizaine de fois et où son influence sur la vie musicale fut considérable, sa célébrité ne se démentit pas. Ses récitals de la fin des années 1830 et du début des années 1840 en particulier lui valurent un immense succès, ce qui conduisit les éditeurs Coventry et Hollier à lui commander en 1844 six "voluntaries", qui devinrent finalement les six *Sonates pour Orgue* Op. 65. Le terme "sonate" est ici à entendre au sens que lui donna Bach – une suite de pièces instrumentales, par opposition aux cantates chantées, plutôt que des œuvres composées selon les règles classiques de la forme sonate. La *Sonate pour Orgue No. 6 en Ré mineur* (1845) montre la maîtrise talentueuse qu'avait Mendelssohn des spécificités de l'instrument, dans une série de variations sur le choral de Bach, *Vater unser im Himmelreich* (BWV 416). Après une harmonisation en cinq parties du thème choral qui, comme chez Liszt et Reubke, influence la structure entière de la sonate, quatre variations se font entendre, chacune plus brillante que la précédente, avant une réexposition du choral. La sonate se conclut sur une large fugue et un final en Ré majeur, dont la religiosité tranquille symbolise l'achèvement du voyage qui mène du Luthéranisme rigoureux à des sentiments résolument "anglais". Dans cette sonate (comme dans celles qui l'accompagnent), Mendelssohn revitalisait la tradition organistique alors moribonde, conduisant les facteurs anglais à de nouveaux sommets, et par son mélange personnel de choral, de contrepoint et d'une spiritualité familière, il développait le répertoire de l'instrument pour la première fois depuis Bach. Liszt déclara un jour, au sujet de sa propre passion pour l'innovation : "un vin nouveau demande de nouvelles bouteilles" ; Mendelssohn nous démontre la puissance permanente des anciens breuvages.

Notes de programme © 2015 Dr Conor Farrington.
Traduction : Gildas Tilliette (French Lecteur, King's College, 2014-2015)



LISZT, REUBKE, MENDELSSOHN

Im Frühjahr 1841 stellte Franz Liszt seine soeben komponierten *Réminiscences* (Valse infernale) über Giacomo Meyerbeers gefeierte Oper *Robert le Diable* vor – eine seiner rund sechzig Fantasien, Paraphrasen und Transkriptionen, die für Brahms den Inbegriff der Klassik für das Klavier darstellten. Das extrem virtuose Werk wurde mit sensationellem Jubel aufgenommen, Liszt musste die Premiere unterbrechen und zehn Minuten lang den tosenden Applaus entgegennehmen, und Schlesingers Notenblätter waren noch am Tag ihres Erscheinens bereits vergriffen. Einige Wochen später kam es dieses Stücks wegen bei einem Konzert, das zugunsten des Bonner Beethoven-Denkmal in der Salle Erard in Paris abgehalten wurde, zu einem Eklat, denn das Publikum erlaubte Liszt nicht, Beethovens Fünftes Klavierkonzert (mit Berlioz am Pult) zu spielen, ehe er nicht seine Robert-Fantasie aufgeführt habe. Der jugendliche Richard Wagner, der dem Konzert als Korrespondent einer Dresdener Zeitung beiwohnte, war, wie zu erwarten, außer sich: „Dieses Publikum verlangt von ihm um jeden Preis Wunder und närrisches Zeug; er gibt ihm, was sie wollen [...] Einst wird Liszt auch im Himmel vor dem versammelten Publikum der Engel die Phantasie über den Teufel vortragen müssen.“

Als junger Komponist hatte Wagner Anfang der 1840er-Jahre von Meyerbeer finanzielle Hilfe und auch Empfehlungen

erhalten, um die er in wortreichen Briefen voll blumiger Treueschwüre gebeten hatte: „Nehmen Sie meinen Kopf und mein Herz als Ihr eigen, mein Meister.“ Auch kompositorisch war Wagner stark von der Oper Meyerbeers mit ihrer Synthese deutscher und italienischer Traditionen beeinflusst – Liszts Schüler Hans von Bülow bezeichnete *Rienzi* nicht von ungefähr als „Meyerbeers beste Oper“. Ab Mitte der 1840er-Jahre jedoch wandte Wagner sich aus vielschichtigen Gründen gegen Meyerbeer; unter anderem spielten unterschiedliche künstlerische Ziele, Neid auf den andauernden Erfolg des älteren Komponisten (etwa mit *Le Prophète*) sowie insbesondere Meyerbeers jüdische Abstammung eine Rolle. 1850 veröffentlichte Wagner unter Verwendung eines Pseudonyms seinen berüchtigten Aufsatz „Das Judentum in der Musik“, ein bössartiger Angriff auf Juden im Allgemeinen und (zumal im Nachdruck des Aufsatzes von 1869) auf Meyerbeer und Mendelssohn im Besonderen. In dieser und anderen Schriften (z.B. *Oper und Drama* und *Mein Leben*) diskreditierte Wagner systematisch nicht nur Meyerbeers Charakter, sondern auch seine Musik, was zu einer rasch um sich greifenden und offenbar unumkehrbaren Geringschätzung des Komponisten führte. Wagners Urteil fand später die uneingeschränkte Unterstützung Hitlers, der ab 1933 für Meyerbeer ein absolutes Aufführungsverbot erließ, erklärte, Wagner sei „die größte Prophetengestalt, die das deutsche Volk besessen“ habe, und er selbst habe außer ihm keinen Vorläufer gehabt.

Wagners Antisemitismus verfehlte bei einigen Mitgliedern von Liszts engerem Kreis seine Wirkung nicht, etwa bei Hans von Bülow, seiner Tochter Cosima (die später von Bülow verließ, um Wagner zu heiraten) und bei der zweiten großen Liebe seines Lebens, Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein, deren weitschweifige Ergänzungen zu Liszts Buch über ungarische Zigeuner ihm den unbegründeten Vorwurf eintrugen, rassistisch zu sein. Dabei war Antisemitismus ihm fremd, in seinen Augen war Wagner „krank, und unheilbar. Daher muss man ihn einfach lieben, und versuchen, ihm so viel als möglich dienlich zu sein.“ Liszt blieb Meyerbeer und seiner Musik bis zu dessen Tod 1864 in enger Freundschaft verbunden und schrieb eine Paraphrase nicht nur über *Robert le Diable*, sondern auch über *Les Huguenots*, *Le Prophète* und *L'Africaine*. *Le Prophète*, dessen Erfolg Wagner 1849/1850 so erobert hatte, schlug Liszt ganz besonders in seinen Bann. Sein Satz von vier *Illustrations du Prophète*, geschrieben für Klavier (Nr. 1-3) bzw. Orgel (Nr. 4), ist sein größter Einzelbeitrag im Bereich der von Opern inspirierter Kompositionen. Wie die meisten seiner Opernparaphrasen sind auch diese nur selten schlichte Transkriptionen, sie brillieren mit harmonischen Kunstgriffen, strukturellen Umgestaltungen und subtilen melodischen Veränderungen und geben dadurch kluge psychologische Deutungen der jeweiligen Oper. Die für Liszt so typische Kombination von Bel-canto-Lyrik und stupender Virtuosität tritt insbesondere in den drei *Illustrations* für Klavier in Erscheinung, von

denen die zweite – das schillernde Scherzo über *Les patineurs* – nach seinem Abschied von der Konzertbühne 1847 zu einem seiner liebsten Bravourstücke während seiner Weimarer Jahre (1848-61) wurde.

Die vierte *Illustration* – die dunkel gehaltene *Fantasie und Fuge über den Choral Ad nos, ad salutarem undam* („Zu uns, zur rettenden Woge“), 1850 für Solo-Orgel komponiert – ist die bei weitem bedeutendste Komposition der Serie. Sie geht weit über Meyerbeers konzeptuellen und musikalischen Rahmen hinaus und unterzieht die choralartige Melodie innerhalb einer monothematischen, einsätzigen Sonatenform einer ausgedehnten kaleidoskopischen Durchführung, die eine erstaunliche Palette an Orgelressourcen verlangt. Als solche stellt *Fantasie und Fuge* Teil von Liszts Versuch dar, während seiner Weimarer Jahre das „sinfonische Problem“ (sprich, das Sonatenproblem), wie er es nannte, zu lösen. Während seiner Glanzperiode als reisender Virtuose hatte seine wortgewaltige romantische Auflehnung gegen musikalische Konventionen ihm ganz zu Unrecht den Ruf eingetragen, strukturell fehle es ihm am Rüstzeug, worauf der bis heute verbreitete Irrglaube beruht, seine Werke würden sich völlig formlos entfalten und allein durch atemberaubende pianistische Klangfarben und poetischen Glitzer bestechen. Dabei war Liszt eng mit den traditionellen Formen vertraut, und mehrere seiner vor Weimar entstandenen Werke – insbesondere die *Grandes Études* in c-Moll, f-Moll und Des-Dur von 1837 – bezeugen neben der ihm eigenen farblichen, tonalen und thematischen Genialität auch sein wachsendes Interesse an der Sonatenform nach Beethoven. Doch erst in Weimar wollte Liszt, nachdem er das „Puppenstadium des Virtuosen“ überwunden hatte, seine Gedanken „fliegen“ lassen und die Sonatenform durch eine innovative Formgebung erneuern. In einer Reihe umfassender Werke für Klavier, Orgel und Orchester, die ab 1849 entstanden, baute er auf früheren formalen Experimenten Beethovens, Schuberts, Schumanns und anderer auf, um zu einem revolutionären Verständnis der Sonatenform zu gelangen. Nirgends kommt das besser zum Ausdruck als in seinem pianistischen Meisterwerk, der *Sonate in h-Moll* (1853). In diesem und anderen Weimarer Werken experimentierte er mit tief greifenden Thementransformationen, er fasste mehrsätzliche Strukturen zu einem einzigen fortlaufenden Satz zusammen und ersetzte traditionelle Elemente der Sonatenform mit alternativen Formen (etwa die Fuge, die in der *Sonate in h-Moll* dem Andante sostenuto folgt). In *Fantasie und Fuge*, Liszts erstem und bedeutendstem Orgelwerk, paart sich diese formale Ausrichtung mit seinem gerade erwachten Interesse an diesem Instrument, es entstand ein ausgesprochen individuelles Werk von großer Bedeutung für die deutsche Orgeltradition (Reubke, Reger) wie auch für die französische (Widor, Franck, Saint-Saëns).

Das Stück entfaltet sich als ein ununterbrochener Satz, besteht jedoch, wie bereits der Titel andeutet, aus den

zwei großen Abschnitten „Fantasie“ und „Fuge“. Über diesen binären Aufbau legt der Komponist allerdings eine abgewandelte Sonatenform: Die Fantasie umfasst eine Exposition und eine Durchführung, wobei letztere durch ein reizvolles Adagio in Form von Variationen zweigeteilt ist. Entsprechend begreift der (Doppel-)Fugenteil in sich die Reprise gefolgt von einer großartigen Koda. Auch tonal ist *Fantasie und Fuge* spannend. Nicht nur, dass an bestimmten Stellen übermäßige Dreiklänge, verminderte Septakkorde und Ganztonleitern eingesetzt werden, der Komponist baut diese ungewöhnlichen Harmonien auch systematisch und zentral in die weitläufige harmonische Struktur ein, die er größtenteils aus seiner Modifikation von Meyerbeers Choral-artigem Thema ableitet. Liszts bewusst falsche Zitate aus dieser Melodie (die Meyerbeer im ersten Akt von *Le Prophète* den Anabaptisten zuschreibt) werden in den ersten 35 Takten des Werkes vorgestellt, die in der Folge den tonischen Orgelpunkt in c-Moll zunächst einführen und dann unterwandern. Darauf folgt in Ganztonschritten ein Abstieg zu Aufstellungen einer thematischen Variante in B und As – ein Abstieg, der den Endpunkt der ersten Durchführung der Unterabteilung in Fis vorwegnimmt, der Tonart also, die Liszt bevorzugt für „mystische“ Werke wie *Bénédiction de Dieu dans la solitude* verwendete (und die den Tritonus zur Grundton c-Moll darstellt). In dieser Tonart entspinnt sich auch das Adagio, wobei nach einigen der sechs Variationen Passagen in Ganztönen und in kleinen Terzen aufscheinen. Die kurze zweite Durchführung unterwandert Fis und endet auf der Dominante G-Dur, ehe sich in der energischen Doppelfuge die tonische Tonart c-Moll wieder durchsetzt. Diese Fuge bewegt sich von der strengen Fugalordnung fort hin zu einem rhapsodischen Stil, der an frühere Teile des Werkes anklängt. In der Koda gestaltet Liszt Meyerbeers Melodie zum großartigen Choral, ersetzt die das Werk stützende tritonische C-Fis-Achse allerdings durch die diatonische C-F-Achse und endet mit einer majestätischen Kadenz vor einem Orgelpunkt im tonischen C-Dur.

Wegen seiner fehlenden Meisterschaft mit den Pedalen war Liszt als Organist kein Virtuose, und so übernahm bei der Premiere von *Fantasie und Fuge* 1855 im Merseburger Dom Alexander Winterberger den Orgelpart, einem der vielen begabten jungen Männer und Frauen, die Liszt während seiner Weimarer Zeit unterrichtete und förderte. In den Jahren war sein Wohnsitz in der Altenburg ein Mekka nicht nur für Pianisten, sondern auch für Komponisten, Künstler, Schriftsteller, Bildhauer und Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens. George Eliot besuchte Liszt und Fürstin Carolyne 1854 und schrieb, dass sich erfüllte, „was ich mir so sehnlich gewünscht hatte – dass nämlich Liszt spielte [...] Zum ersten Mal in meinem Leben hörte ich wahre Inspiration – zum ersten Mal hörte ich wahre Töne auf dem Klavier.“ Andere Besucher zeigten sich weniger beeindruckt: Brahms etwa schlief während Liszts Darbietung seiner *Sonate in h-Moll* bekanntermaßen ein. Ein empfänglicheres Publikum

fand Liszt in Schülern wie von Bülow, Karl Klindworth, Hans von Bronsart und Julius Reubke, die sich im „Krieg der Romantiker“ auf die Seite Liszts und Wagners und ihrer Beschwörung der „Zukunftsmusik“ stellten und deren Gegner unter anderem Brahms, Schumann und Joseph Joachim waren. Reubke kam 1856 im Alter von zweiundzwanzig nach Weimar, nachdem er zuvor in Berlin bei Theodor Kullak und Adolf Marx studiert hatte. Während seines Aufenthalts 1857 in der Altenburg beendete Reubke die zwei Werke, denen er seine heutige Bekanntheit verdankt: seine *Klaviersonate in b-Moll* und seine *Orgelsonate „Der 94. Psalm“*, die beide einen starken Einfluss Liszts aufweisen (*Sonate in h-Moll* bzw. *Fantasie und Fuge*). Reubkes Gesundheit war allerdings sehr angegriffen. Richard Pohl, der ebenfalls zu Liszts engerem Kreis gehörte, nahm einmal an einer privaten Aufführung von Reubkes Klaviersonate teil: „Wenn Reubke, seine Klaviersonate uns vorspielend, [...] alles um sich her vergass [sic!], und wir blickten dann in sein bleiches Angesicht, in seine mit übernatürlichem Glanze leuchtenden Augen, [...] – da ahnten wir wol [sic!], dass er uns nicht lange erhalten bleiben würde.“ Er litt an Tuberkulose und starb im Juni 1858 in Pillnitz. Nach seinem Tod schrieb Liszt an Reubkes Vater: „Wahrlich dürfte Niemand den Verlust, den die Kunst an Ihrem Julius erlitten, mehr fühlen als eben derjenige, welcher sein edles, stetiges und gedeihenvolles Streben in den letzten Jahren mit bewundernder Sympathie verfolgte und seiner Freundschaft stets getreu und eingedenk verbleiben wird, als Ihr mit vorzüglicher Hochachtung aufrichtig ergebener F. Liszt.“

Reubkes Klaviersonate, ein wunderbares einsätziges Werk, ist unverdienterweise in Vergessenheit geraten. Seine *Orgelsonate „Der 94. Psalm“* jedoch hat schon lange einen festen Platz im Repertoire – jahrelang war sie sogar weitaus bekannter als Liszts *Fantasie und Fuge*, die ihre Komposition inspirierte und beeinflusste. Wie diese folgt auch Reubkes Werk einer einfallsreichen Sonatenform, die auf c-Moll aufbaut (Beethovens „heroischer“ Tonart), thematisch und harmonisch auf einem zunächst punktierten Thema beruht und sich durchgängig einer anspruchsvollen chromatischen Sprache bedient. Wie Liszt setzt auch Reubke eine Fuge in Sonatenform ein, und ganz allgemein verlangen beide Stücke ein hohes Maß an Virtuosität. Im Gegensatz zu Liszt war Reubke allerdings ein herausragender Organist, und deshalb ist das Pedalspiel in seiner Sonate weit anspruchsvoller, und auch die drei Sätze der Sonate – 1. Grave, Larghetto, Allegro con fuoco, 2. Adagio, 3. Allegro – sind zwar thematisch verbunden und werden als Einheit gespielt, zeichnen sich aber formal durch eine größere Unabhängigkeit aus als die einzelnen Abschnitte von Liszts einsätzigem Werk.

Der bedeutendste Unterschied zwischen den beiden Werken ist aber wohl, dass Reubkes Sonate ein außermusikalisches Programm hat, das explizit auf dem 94. Psalm beruht – eine Anrufung Gottes, er möge Vergeltung üben an den Feinden

seines Volkes, denn „Witwen und Fremdlinge bringen sie um und töten die Waisen.“ (Ironischerweise geht auch dieser Unterschied auf Liszts Vorbild und Unterricht zurück: Er hatte schon lange vor seiner Weimarer Zeit begonnen, sich mit Programmmusik zu beschäftigen, etwa im ersten und zweiten Jahr von *Années de pèlerinage*, und hatte diese Ausrichtung in seinen *Symphonischen Dichtungen* und seiner Faust- und Dante-Sinfonie zu neuen Höhen geführt.) Verszeilen aus dem Psalm finden Eingang in die Partitur und erhellen Reubkes Musiksprache der einzelnen Sätze – Zorn über die Handlungen der Gottlosen, die Hilfe und der Trost des Herrn sowie die Gewissheit seiner Vergeltung. Durch das Böse und die Strafe, die im Psalm im Vordergrund stehen, erhält Reubkes Sonate insgesamt eine dunkle Feierlichkeit und endet mit gewaltigen c-Moll-Akkorden, die den unerschütterlichen Glauben des Psalmisten an die Strafe Gottes verdeutlichen: „Er wird ihnen ihr Unrecht vergelten und sie um ihrer Bosheit willen vertilgen.“

Die dunkle Pracht dieser Werke war eine revolutionäre Neuerung im Orgelrepertoire und verwies auf die bevorstehende Auflösung der Tonalität, die Liszt selbst eingeleitet hatte, am deutlichsten in seiner *Bagatelle sans tonalité* (1885). Die Orgelmusik Felix Mendelssohn-Bartholdys hingegen zeichnet sich durch eine völlig andere Ausrichtung aus, sie deutet nicht in die Zukunft, sondern blickt zurück auf die großartige Vergangenheit der deutschen Komposition und insbesondere auf das Werk J. S. Bachs. (Liszt nannte ihn einmal den „wiedergeborenen Bach“.) Der stark unterschiedliche kompositorische Ansatz der beiden zeigte sich auch in ihrem unterkühlten persönlichen Verhältnis. Beispielhaft sei hier eine Soiree genannt, bei der Liszt Mendelssohns Konzert in g-Moll vortrug, es in der sehr bildhaften Kritik des Komponisten allerdings mit fünf Hämmern anstatt fünf Fingern spielte. (Liszt nannte als Begründung dafür, er habe das Konzert vom Manuskript gespielt und mehrere Passagen als allzu schlicht befunden, weshalb er sie nach Belieben interpretiert habe.) Mendelssohn war dem Wesen nach konservativ, und entsprechend vehement lehnte er das ikonoklastische Werk Liszts und verwandter Geister wie Berlioz ab, über dessen Musik er einmal sagte: „Seine Instrumentierung ist so entsetzlich schmutzig und durcheinander geschmiert, dass man sich die Hände waschen muss, wenn man mal eine Partitur von ihm in der Hand gehabt hat.“ Mendelssohn war zweifellos ein romantischer Komponist, doch war seine Romantik oft die des Biedermeiers. Zwar konnte er dramatische und erfindungsreiche Werke wie die *Hebriden-Ouvertüre* schreiben, doch am stärksten kam die ihm eigene musikalische Poesie in Miniaturen wie etwa den *Liedern ohne Worte* für Klavier zum Ausdruck sowie in solchen Werken (etwa dem *Quartett in f-Moll*), in denen er zu der jugendlichen Genialität zurückfand, die im *Oktett* und in der *Ouvertüre zum Sommernachtsraum* so sprühend hervorgetreten war.

Wie Meyerbeers wurde auch Mendelssohns Ruf nach seinem Tod in seiner Heimat durch Wagner nachhaltig geschädigt (in diesem Fall eher durch sehr zurückhaltendes Lob als durch Gehässigkeit) und schließlich durch den Versuch der Nationalsozialisten, seinen Namen ganz aus der Musikgeschichte zu tilgen. In England, wo Mendelssohn aufgrund seiner zehn Besuche einen tiefen Eindruck hinterlassen hatte, stand er in weit höherem Ansehen. Besonders große Erfolge feierte er Ende der 1830er- und Anfang der 1840er-Jahre mit seinen Orgelrecitals, die den Verleger Coventry and Hollier 1844 veranlassten, einen Satz von sechs *voluntaries* (Orgelsoli) bei ihm in Auftrag zu geben. Dieses Projekt entwickelte sich allerdings sehr bald zu seinen sechs *Orgelsonaten* op. 65. Der Begriff „Sonate“ muss hier im Bachschen Sinne verstanden werden – das heißt, Suiten abwechslungsreicher Stücke, die instrumental gespielt werden, keine gesungenen Kantaten –, man darf also keine Musik in klassischer Sonatenform erwarten. Die *Orgelsonate Nr. 6 in d-Moll* (1845) veranschaulicht in einem Satz Variationen über den Bach-Choral *Vater unser im Himmelreich* (BWV 416) Mendelssohns meisterliche Beherrschung der Orgelklangfarbe. Auf eine fünfteilige Harmonisierung des Chorals, der (wie Liszts und Reubkes Thema) die gesamte Sonate durchzieht, folgen vier Variationen von steigender Brillanz, ehe der Choral erneut erklingt. Die Sonate endet mit einer ausgedehnten Fuge und dem Finale in D-Dur, dessen stille Religiosität den Endpunkt einer Reise vom strengen Protestantismus zu einem letztlich sehr englischen Gefühl bildet. Mit diesem Werk wie auch mit den anderen fünf Sonaten belebte Mendelssohn die damals fast vergessene europäische Orgeltradition, regte englische Orgelbauer zu neuen Höhen an und erweiterte durch seine ganz eigene Mischung von Choral, Kontrapunkt und häuslicher Spiritualität zum ersten Mal seit Bach beträchtlich das Orgelrepertoire. Liszt bemerkte einmal: „Neuer Wein braucht neue Flaschen“, doch Mendelssohn führt hier die anhaltende Ausdruckskraft eines gereiften Jahrgangs vor Augen.

Einführungstext © 2015 Dr Conor Farrington.
Übersetzung aus dem Englischen: Ursula Wulfekamp
(Ros Schwartz Translations Ltd).



© Nick Rutter

THE ORGAN OF KING'S COLLEGE CHAPEL, CAMBRIDGE

In 1605-6 Thomas Dallam built an organ in the Chapel. The accounts for his work have survived, showing in detail the materials and hospitality provided by the College while the work was done. Successive rebuildings were undertaken by Lancelot Pease (1661), Thomas Thamar (1673-7), Renatus Harris (1686-8), John Avery (1803-5), and the firm of William Hill (1834, 1859, 1889 and 1911).

In 1934 the organ was enlarged and rebuilt in its present form by Harrison and Harrison, with some of the Hill pipework retained and revoiced. The specification, drawn up in consultation with Boris Ord (Organist 1929-57), included separate mutations on the Choir Organ, unusual in England at that time. Minor changes were made in 1950, when the Pedal Fifteenth and Mixture were added.

In 1968 the organ was overhauled and several new stops were provided (11, 12, 22, 48 and 50), four old ranks being displaced. Further restoration work was carried out in 1992, when the console was renovated and the electrical system modernised.

There is some uncertainty about the history of the case, which is one of the oldest in England. The main case is probably a survival from the organ of 1605-6, while the Choir case may date from 1661. The front pipes were originally coloured and patterned; the plain gilding dates from the eighteenth century. In 1859 the main case was doubled in depth to accommodate the enlarged organ, the console being moved to its present position on the north side.

Today, the Great and Swell Organs and the Tuba occupy the main case, facing east; the Choir Organ is at the lower level behind the Choir case; the Solo Organ and most of the Pedal stops are placed within the screen on the south side.

PEDAL ORGAN

| | | | |
|-----|-------------------|----------------------|----|
| 1. | Double Open Wood | (from 2) | 32 |
| 2. | Open Wood | | 16 |
| 3. | Open Diapason | (from 39) | 16 |
| 4. | Geigen | | 16 |
| 5. | Bourdon | | 16 |
| 6. | Salicional | | 16 |
| 7. | Echo Violone | (from 69) | 16 |
| 8. | Violoncello | (from 4) | 8 |
| 9. | Flute | (from 5) | 8 |
| 10. | Fifteenth | (from 12) | 4 |
| 11. | Rohr Flute | | 4 |
| 12. | Open Flute | | 2 |
| 13. | Mixture | (12, 15, 17, 19, 22) | V |
| 14. | Double Ophicleide | (from 15) | 32 |
| 15. | Ophicleide | | 16 |
| 16. | Trombone | (from 51) | 16 |
| 17. | Double Trumpet | (from 66) | 16 |
| 18. | Cor Anglais | (from 75) | 16 |
| 19. | Posaune | (from 15) | 8 |
| 20. | Tromba | (from 51) | 8 |
| 21. | Octave Tromba | (from 51) | 4 |
| 22. | Schalmei | | 4 |

- I. *Choir to Pedal*
- II. *Great to Pedal*
- III. *Swell to Pedal*
- IV. *Solo to Pedal*

CHOIR ORGAN (Enclosed)

| | | | |
|-----|-----------------------|-------------|-----|
| 23. | Double Salicional | (12 from 6) | 16 |
| 24. | Open Diapason | | 8 |
| 25. | Claribel Flute | | 8 |
| 26. | Salicional | | 8 |
| 27. | Dulciana | | 8 |
| 28. | Gemshorn | | 4 |
| 29. | Suabe Flute | | 4 |
| 30. | Nazard | | 2 ⅔ |
| 31. | Dulcet | | 2 |
| 32. | Tierce | | 1 ⅓ |
| 33. | Larigot | | 1 ½ |
| 34. | Twenty-second | | 1 |
| 35. | Corno di Bassetto | (1997) | 8 |
| | | | |
| V. | <i>Swell to Choir</i> | | |
| VI. | <i>Solo to Choir</i> | | |
| | | | |
| 36. | Contra Tromba | (from 51) | 16 |
| 37. | Tromba | (from 52) | 8 |
| 38. | Octave Tromba | (from 53) | 4 |

GREAT ORGAN

| | | | |
|-----|----------------------|------------------|-----|
| 39. | Double Open Diapason | | 16 |
| 40. | Open Diapason I | | 8 |
| 41. | Open Diapason II | | 8 |
| 42. | Stopped Diapason | | 8 |
| 43. | Octave | | 4 |
| 44. | Principal | | 4 |
| 45. | Wald Flute | | 4 |
| 46. | Octave Quint | | 2 ⅔ |
| 47. | Super Octave | | 2 |
| 48. | Open Flute | | 2 |
| 49. | Mixture | (19, 22, 26, 29) | IV |
| 50. | Sesquialtera | (17, 19, 22) | III |
| 51. | * Contra Tromba | | 16 |
| 52. | * Tromba | | 8 |
| 53. | * Octave Tromba | | 4 |

VII. *Choir to Great*

VIII. *Swell to Great*

IX. *Solo to Great*

* 51 – 53 are enclosed in the Solo swell-box

SWELL ORGAN

| | | | |
|-------|----------------------|------------------|-----|
| 54. | Quintatön | | 16 |
| 55. | Open Diapason | | 8 |
| 56. | Violin Diapason | | 8 |
| 57. | Voix Céleste | | 8 |
| 58. | Lieblich Gedeckt | | 8 |
| 59. | Echo Salicional | | 8 |
| 60. | Vox Angelica | (tenor c) | 8 |
| 61. | Principal | | 4 |
| 62. | Lieblich Flute | | 4 |
| 63. | Fifteenth | | 2 |
| 64. | Mixture | (12, 17, 19, 22) | III |
| 65. | Oboe | | 8 |
| | | | |
| X. | <i>Tremulant</i> | | |
| | | | |
| 66. | Double Trumpet | | 16 |
| 67. | Trumpet | | 8 |
| 68. | Clarion | | 4 |
| | | | |
| XI. | <i>Octave</i> | | |
| XII. | <i>Sub Octave</i> | | |
| XIII. | <i>Solo to Swell</i> | | |

SOLO ORGAN (69 – 78 enclosed)

| | | |
|-----|-------------------------------|-----|
| 69. | Contra Viola | 16 |
| 70. | Viole d'Orchestre | 8 |
| 71. | Viole Octavante | 4 |
| 72. | Cornet de Violes (10, 12, 15) | III |
| 73. | Harmonic Flute | 8 |
| 74. | Concert Flute | 4 |
| 75. | Cor Anglais | 16 |
| 76. | Clarinet | 8 |
| 77. | Orchestral Hautboy | 8 |

XIV. Tremulant

| | | |
|-----|-------------|---|
| 78. | French Horn | 8 |
| 79. | Tuba | 8 |

XV. Octave

XVI. Sub Octave

XVII. Unison Off

XVIII. Great to Solo

75 has an extra octave of pipes at the top for use with XV and XVII

COMBINATION COUPLERS

XIX. Great to Pedal foot pistons

XX. Pedal to Great pistons

XXI. Generals on Pedal foot pistons

XXII. Generals on Swell foot pistons

ACCESSORIES

Eight general pistons and general cancel

Two general coupler pistons

Eight foot pistons to the Pedal Organ

Eight pistons to the Choir Organ

Eight pistons to the Great Organ

Eight pistons to the Swell Organ, duplicated by foot pistons

Six pistons to the Solo Organ

Reversible pistons: I-IX, XIII; 1, 14

Reversible foot pistons: II, 1

16 divisional and 512 general piston memories

Stepper operating general pistons in sequence

Balanced expression pedals to the Choir, Swell & Solo Organs

The manual compass is 61 notes; the pedal 32 notes

The actions are electro-pneumatic



© Mike Dixon



© Benjamin Ealovega

STEPHEN CLEOBURY

Stephen Cleobury is a highly versatile musician who relishes the opportunities he has to operate in a variety of roles and across a broad range of repertoire. At the centre of his musical life, for over 30 years, has been his work as Director of Music of King's College, Cambridge. This has brought him into fruitful relationships with leading orchestras and soloists, among them the Academy of Ancient Music, the Philharmonia, Britten Sinfonia and the BBC Concert Orchestra. He complements and refreshes his work in Cambridge through the many other musical activities in which he engages.

At King's, he has sought to enhance the reputation of the world-famous Choir, broadening its repertoire, commissioning new music, principally for *A Festival of Nine Lessons and Carols*, and developing its activities in broadcasting, recording and touring. He conceived and introduced the highly successful annual festival, *Easter at King's*, from which the BBC regularly broadcasts, and, in

its wake, a series of high-profile performances throughout the year, *Concerts at King's*.

From 1995 to 2007 he was Chief Conductor of the BBC Singers, and since then has been Conductor Laureate. He was much praised for creating an integrated choral sound from this group of first-class professional singers, which is especially renowned for its performances of contemporary music. Amongst the premières that Stephen has given with the group are Giles Swayne *Havoc*, Ed Cowie *Gaia*, and Francis Grier *Passion*, all these with the distinguished ensemble, Endymion. His recordings with the BBC Singers include albums of Tippett, Richard Strauss and Bach.

Beyond Cambridge he is in demand all over the world as a conductor, adjudicator and leader of choral workshops. As an organ recitalist he has played in locations as diverse as Houston and Dallas, Manchester's Bridgewater Hall, Leeds and Birmingham Town Halls, the Performing Arts Centre in Hong Kong, Haderslev Cathedral in Denmark, and Salt Lake's huge LDS Conference Center. At the AGO in 2008, he premiered Judith Bingham's organ concerto, *Jacob's Ladder*. The latest addition to his many organ recordings is a DVD of popular repertoire released by Priory Records.

Stephen has played his part in serving a number of organisations in his field. From his teenage years until 2008 he was a member of the Royal College of Organists, of which he is a past President. He has been Warden of the Solo Performers' section of the Incorporated Society of Musicians and President of the Incorporated Association of Organists; he is currently Chairman of the IAO Benevolent Fund. He holds an honorary doctorate in music from Anglia Ruskin University, and is a Fellow of the Royal College of Music and of the Royal School of Church Music. He was appointed CBE in the 2009 Queen's Birthday Honours.

www.stephencleobury.com

Stephen Cleobury est un musicien polyvalent qui se délecte des nombreuses possibilités que lui offrent ses rôles variés à travers un large éventail du répertoire. Au cœur de sa vie musicale, qui dure déjà depuis plus de 30 ans, est son travail en tant que directeur de musique de King's College, Cambridge. Ce travail lui a permis de nourrir des relations fructueuses avec les plus grands orchestres et solistes, parmi eux l'Academy of Ancient Music, le Philharmonia, le Britten Sinfonia et le BBC Concert Orchestra. Il complète et renouvelle actuellement son travail à Cambridge à travers de nombreuses autres activités musicales.

À King's, il cherche depuis des années à faire s'étendre la renommée mondiale du Choeur, en élargissant son répertoire, en passant des commandes aux compositeurs contemporains pour de la nouvelle musique, surtout pour le festival de 'Nine Lessons and Carols', et en développant ses activités en matière de radiodiffusion, enregistrements et tournées. Il a conçu et présenté un festival annuel très réussi, 'Easter at Kings' (Pâques à King's), qui est diffusé régulièrement par la BBC, et, dans son sillage, une série de spectacles de grande envergure tout au long de l'année, 'Concerts at King's'.

De 1995 à 2007 il a été chef principal des BBC Singers, et depuis lors, leur chef lauréat. Il est célébré pour avoir créé un son intégré pour cette chorale professionnelle de première classe, connue surtout pour ses interprétations de musique contemporaine. Parmi les créations que Stephen a données avec le groupe sont 'Havoc' de Giles Swayne, 'Gaia' d'Ed Cowie, et 'Passion' de Francis Grier, toujours avec l'ensemble réputé, Endymion. Ses enregistrements avec les BBC Singers incluent des albums de Tippett, Richard Strauss et Bach.

Au-delà de Cambridge, il est demandé partout dans le monde comme chef d'orchestre, arbitre et animateur d'ateliers chorales. En tant que récitaliste d'orgue, il a joué dans des endroits aussi variés que Houston et Dallas, Manchester Bridgewater Hall, Leeds et Birmingham Town Halls, le Performing Arts Centre à Hong Kong, la Cathédrale de Haderslev au Danemark, et l'énorme Conference Center LDS à Salt Lake City. À l'AGO, en 2008, il a créé le Concerto pour orgue de Judith Bingham, 'Jacob's ladder'. Le dernier ajout à ses enregistrements nombreux de pièces pour l'orgue est un DVD du répertoire populaire, publié par Priory Records.

Stephen a participé aux activités d'un bon nombre d'organisations dans son domaine. De ses années d'adolescence jusqu'en 2008 il a été membre du Collège royal des organistes, dont il est ancien président. Il a été directeur de la section des artistes interprètes ou exécutants en solo de l'Incorporated Society of Musicians et président de l'Incorporated Association of Organists. Il est actuellement président de la Caisse de bienfaisance de l'IAO. Il est titulaire d'un doctorat honorifique en musique de l'Université Anglia Ruskin, et il est Fellow du Collège Royal de Musique et de la Royal School of Church Music. Il a été nommé 'Commander of the British Empire' lors des honneurs conférés par la Reine pour son anniversaire en 2009.

www.stephencleobury.com

Stephen Cleobury ist ein sehr vielseitiger Musiker, der die Möglichkeiten nutzt, die seine verschiedenen Funktionen und sein breit gefächertes Repertoire ihm bieten. Seit über 30 Jahren ist seine Position als Director of Music in King's College, Cambridge, Mittelpunkt seines musikalischen Lebens. In dieser Eigenschaft hat er mit führenden Orchestern und Solisten gearbeitet, darunter die Academy of Ancient Music, Philharmonia, die Britten Sinfonia und das BBC Concert Orchestra. Zahlreiche weitere musikalische Aktivitäten ergänzen seine Arbeit in Cambridge und geben ihm neue Impulse.

In King's hat er unermüdlich daran gearbeitet, den Ruf des King's College Choir zu festigen und für die Zukunft zu sichern. Er hat das Repertoire erweitert, er hat neue Werke in Auftrag gegeben, vor allem für das Festival of Nine Lessons and Carols; er hat die Produktion von Tonaufnahmen, Fernseh- und Radiosendungen und die Tourneeaktivitäten intensiviert. Das erfolgreiche "Easter at King's", das von der BBC regelmäßig übertragen wird, hat Stephen konzipiert, entwickelt und eingeführt. Und er hat Concerts at King's ins Leben gerufen, eine Serie hochkarätiger, über das Jahr verteilter Konzerte.

Von 1995 bis 2007 war er Chefdirigent der BBC Singers; seither ist er Conductor Laureate. Stephen erhielt viel Lob dafür, dass er einen einheitlichen Chorklang mit diesem Ensemble aus Spitzensängern erreichte, das vor allem für seine Interpretationen zeitgenössischer Musik bekannt ist. Unter den Uraufführungen, die Stephen mit dem Ensemble

bestritt, sind Giles Swayne's "Havoc", Ed Cowie's "Gaia" und Francis Griers "Passion". Unter seinen Tonaufnahmen mit den BBC Singers finden sich Werke von Tippett, Richard Strauss und Bach.

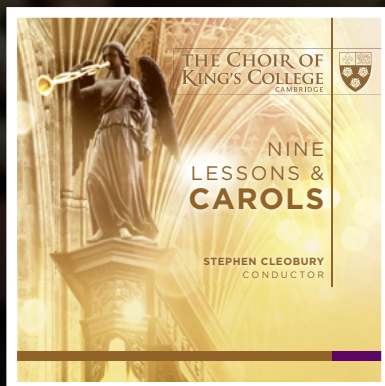
Er ist ein weltweit gefragter Dirigent, Juror und Leiter von Chor-Workshops. Als Organist hat er Konzerte an so unterschiedlichen Orten wie Houston und Dallas, der Bridgewater Hall in Manchester, den Town Halls von Leeds und Birmingham, dem Performing Arts Centre in Hong Kong, der Kathedrale von Haderslev in Dänemark und dem großen LDS Conference Center in Salt Lake City gegeben. Auf der AGO 2008 spielte er die Uraufführung von Judith Bingham's Orgelkonzert, Jacob's Ladder. Seine letzte Orgel-Einspielung ist eine DVD mit populären Werken, die bei Priory Records erschienen ist.

Stephen war für viele musikalische Institutionen und Organisationen tätig. Von seiner Teenagerzeit bis 2008 war er Mitglied des Royal College of Organists, dem er als Präsident auch vorstand. Er war "warden" der Abteilung Solisten der Incorporated Society of Musicians und Präsident der Incorporated Association of Organists; derzeit ist er Vorsitzender des IAO Wohltätigkeitsfonds. Er hat einen Ehrendokortitel der Anglia Ruskin University und ist Fellow des Royal College of Music und der Royal School of Church Music. Bei den Queen's Birthday Honours 2009 wurde er zum CBE ernannt.

www.stephencleobury.com



ALSO AVAILABLE FROM THE CHOIR OF KING'S COLLEGE, CAMBRIDGE



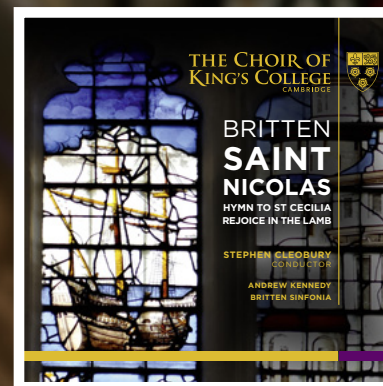
NINE LESSONS & CAROLS

STEPHEN CLEOBURY CONDUCTOR
KGS0001 (2CD)

PERFORMANCE / RECORDING *****
'the level of achievement reached in these live performances is enviable'
BBC Music Magazine (UK)

**** *Audiophile Audition*

'The recording is full and warm ... If anything is to melt my inner-Scrooge and promote a festive atmosphere, this two-disc release is probably it.'
International Record Review (UK)



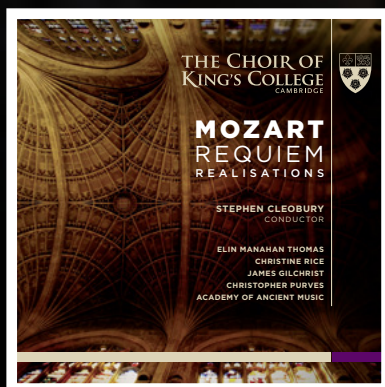
BRITTEN SAINT NICOLAS

STEPHEN CLEOBURY CONDUCTOR
Andrew Kennedy, Britten Sinfonia
KGS0003 (1CD & 1SACD)

******* RECORDING / ***** PERFORMANCE**
'Andrew Kennedy is a gripping Nicolas ... All three works have been superbly recorded ... I'm not sure I've ever heard the resonant King's College acoustic captured better'
BBC Music Magazine (UK)

***** *The Financial Times (UK)*

'The contribution of all the choirs involved ... is pretty much beyond praise. The playing of the Britten Sinfonia is alert, rhythmical and purposeful. The tenor soloist Andrew Kennedy is magnificent here. The whole performance is utterly convincing and very moving, all captured in magnificent sound.'
International Record Review (UK)



MOZART REQUIEM REALISATIONS

STEPHEN CLEOBURY CONDUCTOR
Elin Manahan Thomas, Christine Rice, James Gilchrist, Christopher Purves, Academy of Ancient Music
KGS0002 (1SACD & 1CD)

'a performance that holds one's attention throughout ... The excellent line-up of soloists (Gilchrist and Purves are former King's choristers) could hardly be bettered, and Cleobury steers his forces through a most moving account. Highly recommended.'
Choir & Organ (UK)

'a suitably scholarly project from the Choir of King's College ... the soloists are excellent'
The Times (UK)



FAURÉ REQUIEM

STEPHEN CLEOBURY CONDUCTOR
Gerald Finley, Tom Pickard, Orchestra of the Age of Enlightenment
KGS0005 (1SACD)

RECORDING OF THE MONTH
Performance *** Recording *******
'This recording of Fauré's Requiem [is] quite outstanding in its beauty, balance and sensitivity. Gerald Finley ... is superbly "tranquille": peaceful, consoling, entirely at ease; ... and treble Tom Pickard in the "Pie Jesu" sends shivers down the spine in the approved manner.'
BBC Music Magazine (UK)

Classic FM Drive Featured Album Classic FM

First Page Image View of the organ pipework inside the casing, Chapel of King's College, Cambridge. Photograph by Andy Doe.

Label management Andy Doe

The Choir of King's College, Cambridge is represented worldwide by Intermusica Artist Management.
Please contact mail@intermusica.co.uk for further information.
For more information about the College visit www.kings.cam.ac.uk