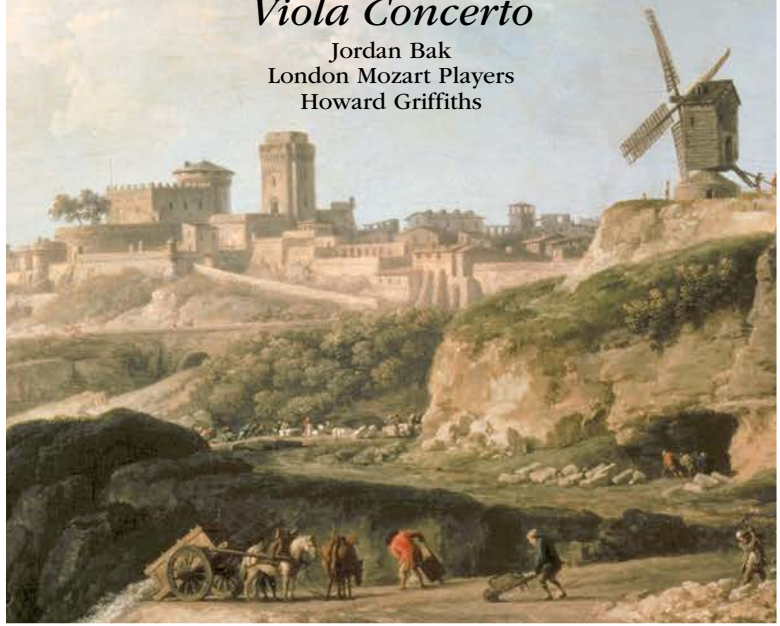


GPO

Ignaz Pleyel
Symphonies 18 & 21
Viola Concerto

Jordan Bak
London Mozart Players
Howard Griffiths





Ignaz Pleyel

Ignaz Pleyel 1757–1831

Symphonies Nos. 18 & 21 · Viola Concerto B 105

Symphony No. 18 in E flat major B 139

18'37

1	Adagio – Allegro spiritoso	6'54
2	Andante	4'25
3	Minuetto	3'02
4	Finale. Presto	4'15

Concerto for Viola and Orchestra in D major B 105

30'02

5	Allegro moderato	12'16
6	Adagio ma non troppo	11'30
7	Rondo. Allegro	6'16

Symphony No. 21 in D Major B 124

22'09

8	Allegro molto	9'05
9	Arioso. Adagio	4'37
10	Menuetto. Allegretto	2'56
11	Rondo. Allegro assai	5'31

Total time 70'52

Jordan Bak viola

London Mozart Players

Howard Griffiths

Ignaz Pleyel: Sinfonien, Violakonzert

Wohl kaum ein Komponist hat die Höhen und Tiefen des Künstlerlebens derart intensiv erfahren wie Ignaz Pleyel, sowohl, was die Wertschätzung seiner Werke betrifft, als auch im Hinblick auf die Wechselfälle des Lebensgangs. Bereits in relativ jungen Jahren gelangte er zu großer Berühmtheit. Er wurde als legitimer Nachfolger Haydns in den repräsentativen Gattungen Sinfonie und Streichquartett gehandelt; seine Karriere schien steil aufwärtszugehen. Seine Biografie zeigt aber auch, dass die Entscheidungen eines Künstlers keineswegs immer so frei und souverän waren, wie es das Künstlerbild des 19. Jahrhunderts gerne dargestellt hat. Gelegentlich spielten ihm die Umstände übel mit, doch wusste er sich jeder widrigen Lage durch flexible Strategien der Selbstbehauptung zu entziehen. Manchmal schreckte er vor einer völligen Neuausrichtung seines Lebensentwurfs nicht zurück. Zu Beginn seiner Karriere als Komponist war die Presse voll des Lobes. Bereits 1790 urteilte die *Musikalische Realzeitung*: »Uebrigens ist der Werth der Pleyelschen Kompositionen längst entschieden.« Und im gleichen Jahr schrieb der Lexikograph Ernst Ludwig Gerber über den 33-jährigen: »Man konnte nicht fertig werden, ihn auf der einen Seite wegen der Kunst und Vortrefflichkeit in Ansehung seiner Kompositionen und seines Spiels, und auf der andern Seite in Ansehung seines angenehmen, munter und dabey bescheidenen Betragens zu rühmen und zu loben.« In der knapp ein Vierteljahrhundert später (1813/14) erschienenen Neuauflage seines Lexikons warnt Gerber indes, Pleyel stehe in Gefahr, sich »den Titel eines Polygraphen zu erwerben.« Zwar seien seine neueren Werke »nicht geradezu Fabrikwaare«, aber es gebe einige darunter,

»welche weniger gelobt werden möchten«. Schon um 1800 hatte sich das Urteil über seine Musik zu wandeln begonnen. In einer Rezension vom Januar 1799 heißt es, dass »insonderheit seine Klaviersachen neben manchen brillanten Sätzen, sehr viel Allgewöhnliches, unendlich oft Wiederholtes, Leeres und man möchte sagen Süßliches, ohne Saft und Kraft enthalten«. Das Verdikt, ein musikalisches Leichtgewicht zu sein, erstreckte sich alsbald auch auf seine Orchestermusik; in einer Rezension aus dem Jahr 1827 – Pleyel lebte noch – wurden seine Sinfonien als »*Divertimenti für Orchester*« charakterisiert. Dem Theoretiker Adolph Bernhard Marx zufolge zählt Pleyel zu den »zur Nachahmung oder Wiederholung Willfährigen«, die »nichts als schale niedre Gerichte aufgetischt« (1855) hätten. Mittlerweile bestimmte die Musik Beethovens den Geschmack des Publikums; in Pleyel sah man nurmehr den Epigonen Haydns. Solche Urteile geben allerdings weniger Aufschluss über die Qualität der Werke Pleyels, als vielmehr über die Ausschließlichkeit der Gültigkeit der durch die Musik Beethovens gesetzten Norm in den ersten drei Jahrzehnten nach dessen Tod.

Geboren wurde Ignaz Pleyel am 18. Juni 1757 im Dorf Ruppersthal in Niederösterreich als Sohn des Dorfschullehrers Martin Pleyel und seiner Ehefrau Anna Theresia. Schon früh soll der Sohn in Wien den Unterricht des seinerzeit berühmten Komponisten und Pianisten Johann Baptist Vanhal (1739–1813) genossen haben. Um 1772 kam der kaum 15-jährige auf Kosten des Grafen Ladislaus Erdödy (1746–1786), eines Verwandten des Hauses Esterházy, nach Eisenstadt zu Joseph Haydn, um seine Ausbildung fortzusetzen. 1776/77 kam ein erstes Bühnenwerk Pleyels, die Marionettenoper *Die Fee Urgèle oder Was den Damen gefällt*, in

Wien und in Eisenstadt zur Aufführung. Zu Haydns Marionettenoper *Das abgebrannte Haus* (1776/77) verfasste er die Ouvertüre. Seine erste Stellung hat Pleyel wahrscheinlich als Kapellmeister des kleinen Orchesters erhalten, das sein Gönner Graf Erdödy unterhielt. In der ersten Hälfte der 1780er Jahre hielt sich Pleyel mehrfach in Italien auf, u. a. im Frühjahr 1783 in Neapel am Hofe König Ferdinand IV., für den er Werke für Orgelleier komponierte. Im Sommer 1783 hielt er sich in Wien auf, um seine neuesten 6 Streichquartette zu promoten. Ab den frühen 1780er Jahren hatten seine Symphonien und Streichquartette im Druck zu erscheinen begonnen, erst in Wien, dann im süddeutschen Raum und in Paris und schließlich in London. Kein Geringerer als Wolfgang Amadé Mozart war von Pleyels Streichquartetten so begeistert, dass er die Hoffnung äußerte, Pleyel könne dereinst in der Lage sein, »uns Haydn zu *remplacieren*« (Brief an Leopold Mozart, 24. April 1784).

Den krönenden Abschluss seiner Italien-Reisen bildete 1784 der Auftrag zur Komposition der vieraktigen Oper *Ifigenia in Aulide*, die am 30. Mai 1785 in Neapel uraufgeführt wurde und 18 weitere Aufführungen im folgenden Sommer erlebte. Sie sollte sein letztes Bühnenwerk bleiben. Mittlerweile war er nach Straßburg berufen worden, als Assistent (und später Nachfolger) des greisen Kapellmeisters Franz Xaver Richter (1709–1789). Neben seinen Aufgaben am Straßburger Münster organisierte er gemeinsam mit seinem Kollegen vom Temple Neuf, Johann Philipp Schönfeld (1742–90), eine öffentliche Konzertreihe.

Seine Stellung schien gesichert, und so heiratete Pleyel am 22. Januar 1788 Gabrielle Lefebvre. Der Ehe entsprangen vier überlebende Kinder, darunter der Komponist und Pianist Camille Pleyel

(1788–1855). Doch er konnte nur kurze Zeit von dem Amt am Straßburger Münster profitieren; es fiel der seit Juli 1789 angängigen Revolution zum Opfer. Da mochte es ihm wie ein Geschenk des Himmels erschienen sein, dass er im Jahr 1791 eine Einladung nach London erhielt, um in der Saison 1791/92 die *Professional Concerts* des Konzertunternehmers Wilhelm Cramer (1746–1799) zu leiten. Von Dezember 1791 bis Mai 1792 hielt er sich in London auf. Ohne es beabsichtigt zu haben, trat er nun in unmittelbare Konkurrenz zu seinem alten Lehrer Haydn, der von Januar 1791 bis Juli 1792 auf Initiative des Cramer-Konkurrenten Johann Peter Salomon (1745–1815) ebenfalls in London weilte. Das gute Verhältnis von Lehrer und Schüler nahm jedoch keinen Schaden; man traf sich, besuchte Konzerte gemeinsam und setzte Werke des jeweils anderen auf Programme der eigenen Konzerte.

Der Aufenthalt in London markiert in jeder Beziehung den Höhepunkt von Pleyels Karriere als Komponist. Von der britischen Presse wurde er als einem Haydn ebenbürtig gefeiert. Nebenbei hatte er so viel verdient, dass er nach seiner Rückkehr aus London das Château d'Itenwiller in St. Pierre (bei Straßburg) erwerben konnte. Auch hier sollte er jedoch keine Ruhe finden. Als gebürtiger Österreicher und ehemaliger Angestellter der Kirche erregt er offenbar das Misstrauen der revolutionären Obrigkeit. Undokumentierten Berichten zufolge soll er in dieser Zeit mehrfach inhaftiert gewesen sein und sich durch die Komposition der Hymne *La révolution du 10 août 1792* aus der Haft freigekauft haben. Am 10. August 1793 ist sie in Straßburg uraufgeführt worden.

Im Elsass dürfte Pleyel keine Zukunft für sich gesehen haben. So siedelte er Anfang 1795 nach Paris um. Mit der neuen, seit November 1795 amtierenden

Direktoriumsregierung vermochte Pleyel sich offensichtlich zu arrangieren: 1796 erscheint sein Name auf einer Ehrenliste von Komponisten, die durch ihre Musik der Revolution gedient hätten. Doch er sah sich offensichtlich zu einer Neuausrichtung seiner beruflichen Perspektiven gezwungen. Die Revolution hatte dem öffentlichen Konzertwesen und dem für die Instrumentalmusik insgesamt essenziellen adeligen Mäzenatentum schwer zugesetzt. Es gab kaum mehr Nachfrage nach Orchestermusik. Und um an der Oper als Komponist von dramatischer Musik zu reüssieren, dazu fehlten ihm sowohl Verbindungen als auch Erfahrung. So gründete er gemeinsam mit seinem Schwager Jean Daniel Schaffer einen Musikverlag mit Musikalienhandel, ein Unternehmen, das bis zu seiner Veräußerung im Jahr 1834 ca. 4000 Werke publizierte. Einen Namen machte sich der Verlag insbesondere durch die Herausgabe von Taschenpartituren (ab 1802) und einer Gesamtausgabe der Streichquartette Haydns. 1807 erweiterte Pleyel seine unternehmerischen Tätigkeiten durch die Eröffnung einer Klavierbaufirma, die ihre Jahresproduktion von 50 Exemplaren im Eröffnungsjahr auf 1000 im Jahr 1834 steigern konnte. 1815 stieg Pleyels Sohn Camille in die Firma ein und übernahm 1824 die Leitung. Der Vater zog sich auf sein Landgut bei Paris zurück und widmete sich der Landwirtschaft. Seit 1795 war seine kompositorische Produktivität verständlicherweise drastisch zurückgegangen; er schrieb nur mehr kleine Werke, Sammlungen von Übungsstücken, aber auch, zwischen 1800 und 1803, noch vier Sinfonien, die allerdings nicht einmal mehr in seinem eigenen Verlag erschienen und Manuskript blieben. Zweimal zog es ihn aus geschäftlichen Gründen noch in den deutschsprachigen Bereich: Im Sommer 1800 wollte er in Leipzig, um eine Kooperation mit dem

renommierten Musikverlag Breitkopf & Härtel zu initiieren; und im Frühjahr 1805 reiste er nach Wien. Die Gründung einer dortigen Filiale seines Verlags scheiterte jedoch. In beiden Fällen stellte er unpublizierte Streichquartette vor, die zwar auf höfliches Interesse stießen, aber langfristig keine Aufmerksamkeit zu erregen vermochten. Pleyel starb 74jährig am 14. November 1831 in Paris.

Pleyel hat ein umfangreiches Werk hinterlassen, über 40 Symphonien und 15 Instrumentalkonzerte und konzertante Sinfonien, dazu Nocturnes, Serenaden und Divertimenti für Orchester. Hinzu kommen weit über 100 Sextette, Quintette und Quartette, ca. 50 Klaviertrios usw. Zählung und Identifizierung der Werke werden dadurch erschwert, dass sehr viele Werke in mehreren zeitgenössischen Drucken vorliegen und die Verlage ihre je eigene Werkzählung vorgenommen haben. Seit 1977 existiert jedoch mit dem Verzeichnis der Werke Pleyels von Rita Benton ein verlässliches Handbuch zur eindeutigen Identifizierung (hier als Nummer mit vorangestelltem B kenntlich gemacht). Für die Sinfonien gibt es darüber hinaus die Nummerierung durch den Verlag Imbault, der, in der Reihenfolge ihrer Publikation durchnummeriert, zwischen 1787 und 1811 29 Sinfonien veröffentlichte; dabei ist allerdings zu beachten, dass diese Zählung nicht unbedingt die Reihenfolge der Entstehung spiegelt. Die Zählung nach Imbault wurde in den 1980er Jahren durch Raymond R. Smith um die Nummern 30–42 ergänzt. Dabei handelt es sich um Werke, die anderweitig im Druck erschienen waren oder Manuskript geblieben sind.

Die **Sinfonie Nr. 18 Es-Dur B 139** erschien 1789 in gleich drei Verlagen; einige Jahre später publizierte sie auch Imbault als 18. *Sinfonie périodique*. Die

weite Verbreitung der Drucke sowie zahlreicher Abschriften belegt die Beliebtheit der Sinfonie. Das Verbreitungsgebiet reicht von Frankreich, Norditalien, dem südlichen deutschsprachigen Bereich bis in die USA. Eine zeitgenössische Rezension vom Juli 1790 bescheinigt dem Werk (das zusammen mit den Sinfonien B 140 und B 141 besprochen wurde), »in ihrer mechanischen Einrichtung den Haydnischen Sinfonien ganz ähnlich, auch ihrem innern Gehalt nach nicht unwürdig« zu sein und »ihnen an die Seite gestellt« werden zu können. Dass Haydn als Vorbild gedient hat, ist zwar nicht von der Hand zu weisen; es bezieht sich aber offensichtlich auf Haydns Sinfonien der 1770er Jahre. Denn von Haydns Sinfonien der 1780er Jahre unterscheidet sich die Sinfonie schon durch die kleinere Besetzung. Pleyel verwendet an Bläsern nur Oboen und Hörner, während bei Haydn zu dieser Zeit darüber hinaus Flöten und Fagotte zu sinfonischen Standardbesetzung gehören. Der erste Satz beginnt mit einer für zeitgenössische Verhältnisse recht ausgedehnten langsamen Einleitung (*Adagio*, $\frac{3}{4}$ -Takt), in welcher in harmonisch finsternen Kadenzen die Grundart Es bestätigt wird. Der schnelle Teil (*Allegro spiritoso*, $\frac{4}{4}$ -Takt) ist das Musterbeispiel eines knappen Sonatensatzes: Dem leichtfüßigen Hauptthema (1'40) folgt nach einer durchgehend im Orchestertutti erklingenden Überleitung (2'02) ein in der Melodieführung retardierendes Seitenthema in B-Dur (2'23), wobei Achtelrepetitionen in der Viola für untergründige Erregung sorgen. Die Schlussgruppe nimmt den Tutti-Gestus der Überleitung wieder auf (2'50). Die Durchführung (3'18) beginnt zwar mit einem Motiv aus dem Seitensatz, entwickelt aber alsbald aus sequenzierten Trillermotiven (aus der Einleitung; vgl. 0'59) ein Durchführungsmodell (3'24). Nach

langer dominantischer Vorbereitung bricht – wie eine Scheinreprise – das Hauptthema in c-Moll und im Orchestertutti herein (4'01). Eine ausgedehnte Liquidationsphase (4'19) bahnt den Weg zurück zur Grundart und zur thematischen Reprise, die mit Hauptthema (5'02), leicht veränderter Überleitung, in die Grundart versetztem Seitenthema (5'41) und Schlussgruppe (6'12) regelgerecht verläuft.

Der zweite Satz (*Andante*, B-Dur, $\frac{3}{4}$ -Takt) vereint Kennzeichen eines Rondos mit denen eines Variationsatzes. Zweimal wird der gehende Duktus des Refrains durch coupletartige Zwischenspiele abgelöst. Das erste (0'37) moduliert unter Verwendung von Fragmenten aus dem Anfangsthema zur Dominante F und wieder zurück zur Grundart. Der zweite Eintritt des Themas (2'09) ist gleichzeitig eine figurierte Variation desselben. Das zweite Zwischenspiel (2'42) moduliert in den subdominanten Bereich (Es-Dur), der indes durch etliche Mollintrübungen chromatisch angereichert wird. Eine vollstimmige Wiederholung des Refrains (3'36) beschließt den Satz.

Wie beiäufig beginnt das *Minuetto* (Es-Dur, $\frac{3}{4}$ -Takt) mit einer sequenzierten chromatischen Auf- und Abwärtsbewegung, die auch für den zweiten Teil des Menuetts (0'18; 0'39; *Dacapo* 2'34) charakteristisch ist. Das Trio (1'01) kontrastiert dazu durch ein Streicherunisono im *pianissimo*, das im zweiten Trioteile aufharmonisiert im *forte* wiederholt wird.

Wie der Kopfsatz folgt das Finale der Sonatenform, freilich in noch konziserer Knappheit. Unmittelbar nach der Tutti-Wiederholung des punktierten rhythmisierten, dreiklangsbetonten Anfangsthemas beginnt die Überleitung (0'20) zum dominantischen, durch kleinintervallig aufsteigende Wechselnoten gekennzeichneten Seitenthema (0'52).

Die Schlussgruppe (1'10) nimmt den punktierten Duktus des Hauptthemas wieder auf, während der Beginn der Durchführung (1'26) auf die Überleitung zurückgreift. Im weiteren Verlauf wird der Hauptthemenkopf nach Moll versetzt (1'39), bevor eine weit ausgreifende Reprisenvorbereitung (2'08) einsetzt. Die Reprise verläuft mit Hauptsatz (2'31), Überleitung (2'49) sowie in die Grundtonart versetztem Seitensatz (3'26) und Schlussgruppe (3'43) vollkommen regelmäßig.

Das **Violakonzert D-Dur B 105** erschien 1790 gleichzeitig mit einer Fassung für Violoncello und Orchester. Zahlreiche Nachdrucke beider Fassungen des Werks zeugen von seiner Beliebtheit. Es ist ein heiteres Werk, das keine außergewöhnlichen Ansprüche an die Virtuosität des Solisten stellt. Der formale Aufbau des Kopfsatzes folgt den gängigen Konventionen eines ersten Konzertsatzes: In einem ausgedehnten Eingangstutti werden zwei Themen in der Grundtonart (zweites Thema 0'38) vorgestellt, welche in der folgenden Soloexposition als Hauptthema (1'41) und in der Dominanttonart A-Dur stehendes Seitenthema (2'19) Verwendung finden. Ein Orchestertutti mit dem Hauptthema in der Dominanttonart A-Dur (3'55) schließt die Exposition ab. Das zweite Solo, ebenfalls mit dem Hauptthema in der Dominante beginnend (4'41), vertritt die Stelle einer Durchführung und etabliert die Paralleltonart h-Moll als zeitweilige Grundtonart (5'14). Die Reprise (7'07) wiederholt den Verlauf der Soloexposition, mit dem Unterschied, dass das mit einem kurzen Tutti beginnende Seitenthema (7'46) nunmehr in der Grundtonart steht. Eine improvisierte Solokadenz (9'10) leitet über zum letztmaligen Erklängen des Hauptthemas im Tutti (11'23).

Der Aufbau des langsamen Satzes (*Adagio ma non troppo*, G-Dur, $\frac{3}{4}$ -Takt) ist ganz ähnlich. Das Eingangstutti stellt das von Dreiklangsmelodik und absteigenden Sekundgängen gleichermaßen geprägte Hauptthema vor. Ein kurzer Zwischensatz (0'44) endet dominantisch offen und gibt dem ersten Solo Raum (1'10), das wiederum mit dem Hauptthema beginnt. Die Überleitung (1'55) greift auf das Zwischenspiel aus dem Anfangstutti zurück, während das Seitenthema (2'54) in kleinen Intervallen lyrisches Melos entfaltet. Es beginnt zwar in der Dominanttonart D-Dur, wendet sich aber bald nach d-Moll (3'23). Ein Tutti mit dem Hauptthema in D-Dur beendet die Exposition. Noch im Tutti beginnt ein durchführungsartiger Abschnitt (4'51), der die Tonikaparallele e-Moll als zeitweilige Grundtonart etabliert. In dieser Tonart setzt das zweite Solo mit Varianten des Hauptthemas (5'41) und des Seitenthemas (6'14) ein. Nach einer kurzen Rückmodulation erfolgt, immer noch im Solo, der Eintritt der Reprise (7'05), deren regelmäßiger Verlauf (Überleitung 7'48) durch eine improvisierte Kadenz (9'27) unterbrochen wird. Mit dem Seitenthema im Tutti und in der Grundtonart (10'37) endet der Satz.

Der Finalsatz (*Rondo. Allegro*, D-Dur, $\frac{3}{4}$ -Takt) ist ein reines Rondo ohne Beimischung anderer Formenschemata. Das Refrainthema, genretypisch im heiteren Kehraus-Gestus, wird im Tutti vorgestellt und als Solo wiederholt (0'29) und endet im Tutti (0'59); beim zweiten Erklängen (3'31) beginnt es mit vier Takten Solo, um als Tutti weitergeführt zu werden, und beim abschließenden Einsatz (5'24) erklingt es im Wechsel von Solo und Tutti. Das erste Couplet in G-Dur (1'32) ist gleichzeitig das erste längere Solo und schlägt einen retardierenden, verhaltenen Tonfall an, während das zweite Couplet (4'01) den Duktus des Refrains beibehält, aber vorübergehend

zur Paralleltonart h-Moll wechselt. Das Thema des Couplets erklingt später in Dur (4'25) und vor dem letzten Refraininsatz erhält der Solist Gelegenheit zu einer improvisierten Solokadenz (4'56).

Die **Sinfonie Nr. 21 D-Dur B 124** entstand zwischen 1782 und 1784. Im Druck erschien sie erstmals 1790. Da sie in Imbaults Reihe von Pleyels Sinfonien erst 1793 publiziert wurde, erhielt sie die über ihre frühe Entstehung hinwegtäuschende Nummer 21. Pleyel geht in dieser Sinfonie sehr viel freier mit den Gegebenheiten der Tradition um als etwa in der ein halbes Jahrzehnt später entstandenen Sinfonie Nr. 18. Das Hauptthema des ohne langsame Einleitung einsetzenden Kopfsatzes (*Allegro molto*, D-Dur, Allabreve-Takt) ist aus scharf kontrastierenden Motiven zusammengesetzt. Geradlinig in *legato* aufsteigende Dreiklangstöne zu Triolenbegleitung wechseln mit scharf punktiert rhythmisierten Akkorden und Unisono-Gängen (Wiederholung 2'29). Ohne harmonische Überleitung und durch eine Generalpause vom Vorhergehenden getrennt setzt das Seitenthema in A-Dur ein (1'03; Wiederholung 3'31), das zwar in retardierender Entspannung beginnt, aber alsbald die Akkordschläge und Triolenbewegungen aus dem Hauptsatz übernimmt (1'25; Wiederholung 3'52). Eine epilogartige Schlussgruppe (1'52; Wiederholung 4'18) beendet die Exposition. Die Durchführung (4'55) bildet aus den punktierten Akkordwiederholungen im Wechselspiel zwischen erster Violine und Bass ein Durchführungsmodell, dessen allmähliche motivische und harmonische Verdichtung bis ins entfernte Cis-Dur ausweicht (5'24). Eine kurze überleitende Wendung führt zum Beginn der Reprise (5'31), deren regulärer Verlauf im Hauptsatz durch eine plötzlich hereinbrechende weitere Durchführungspassage (5'48) und ein Zitat

des Hauptthemas in der Tonikaparallele h-Moll (6'11) unterbrochen wird. Der Seitenthemenbeginn wird in e-Moll (6'39) zitiert und nach einer weiteren Generalpause wird der Satz mit Beginn von Triolen und punktierten Akkorden im *fortissimo* (6'53) nach D gerückt. Erst jetzt wird das Seitenthema vollständig und in der „richtigen“ Tonart D-Dur gebracht (7'18). Die Schlussgruppe (8'11) ist zu einer ausgedehnten Coda mit grandioser Schlusswirkung ausgeweitet.

Der zweite Satz (*Arioso. Adagio*, A-Dur, $\frac{3}{4}$ -Takt) folgt tatsächlich dem dreiteiligen Umriss einer Dacapo-Arie; freilich ist der Dacapo-Teil (3'22) ausgeschrieben und stark gekürzt. Die Rahmenteile bestehen aus einem liedhaften Oberstimmensatz mit einer lieblichen, romanzenhaften Melodie. Der Mittelteil (2'11) bietet den größtmöglichen Kontrast. Er beginnt als Streicher-Unisono im *forte*, das Tempo wird zu *Allegro assai* beschleunigt, das heitere Dur weicht düsterem Moll. Der erste Rahmenteil und der Mittelteil sind ihrerseits jeweils dreiteilig (Rahmen: 0'40, 1'27; Mittelteil: 2'26, 2'54), während der Dacapo-Teil nach dem Erklängen des liedhaften Anfangsthemas in einer abschließenden Epilog (3'58) mündet.

Der Charakter des dritten Satzes (*Menuetto. Allegretto*, D-Dur, $\frac{3}{4}$ -Takt) entfernt sich in seiner in regelmäßigen Notenwerten rasch voranschreitenden Geschäftigkeit schon sehr weit vom gemächlichen höfischen Tanz, der das Menuett einst war (Dacapo 2'08). Seine fast durchgehende Vollstimmigkeit lässt den Hörnerklang zu reduzierter Streicherbegleitung im Trio (1'26) als pastoralen Gegenentwurf erscheinen.

Trotz der Eindeutigkeit suggestierenden Satzüberschrift (*Rondo. Allegro assai*, D-Dur, $\frac{3}{4}$ -Takt) vereinigt der Finalsatz Elemente von Rondo mit

solchen einer monothematischen Sonatenform. Der Refrain ist mit seinem heiteren Kehraus-Gestus zwar ein typisches Rondothema, doch bereits das erste Couplet (0'28) könnte auch die Überleitung eines Sonatensatzes sein, indem es weitgehend unthematisch ist und zur Dominanttonart moduliert. Tatsächlich wird auch ein dominantisches Seitenthema präsentiert, das sich als Variante des Refrainthemas entpuppt (0'42). Auch eine die neue Grundtonart A-Dur kadenzial bestätigende Schlussgruppe (0'57) findet sich. Sie leitet über zum zweiten Erklingen des Refrains (1'37). Das zweite Couplet (1'54) erweist sich als Durchführung des charakteristischen Anfangsmotivs des Refrains. Es bringt aber auch einen vollkommen neuen Tutti-teil (2'41) in h-Moll, aus dem sich die Vorbereitung (3'15) zum dritten, nunmehr vollstimmigen Eintritt des Refrains (3'42) entwickelt. Dieser ist durch Sequenzketten (3'56) und kanonische Abschnitte (4'03) erweitert. Eine kurze Reminiscenz an das Refrainthema leitet zur erneut (aber nunmehr in der Grundtonart D-Dur) erklingenden Schlussgruppe (4'38) über. Doch überraschend verklingt der Satz im *piano* (5'06).

– Bert Hagels



Der vielfach ausgezeichnete Bratscher **Jordan Bak** hat inzwischen dank seiner Bühnenpräsenz, seiner dynamischen Interpretation und seiner Risikobereitschaft große internationale Anerkennung erreicht. Kritiker bezeichnen den jamaikanisch-amerikanischen Künstler als »aufregend neue Stimme« auf dem Gebiete der Klassik (*I Care If You Listen*) und »kraftvollen Musiker mit starker Stimme und fesselndem Klang« (*The Whole Note*). Das *Gramophone*-Magazin lobte seine »eindringliche lyrische Grazie«.

Bak wurde mit dem Alexandra Jupin-Preis des London Philharmonic Orchestra sowie als Robey Artist des Young Classical Artist Trust (YCAT) ausgezeichnet. Außerdem ist er Preisträger der Wett-

bewerbe Sphinx, Lionel Tertis und der Concert Artists Guild; besonderes Lob erfuhr er bei ClassicFM, MusicalAmerica und WQXR.

Begeisterte Reaktionen zeitigte Baks zweites Album *Cantabile: Anthems for Viola* (Delphian Records) mit Werken von Arnold Bax, Benjamin Britten und Ralph Vaughan Williams sowie zeitgenössischen Stücken von Jonathan Harvey, Bright Sheng und Augusta Read Thomas.

Bak ist solistisch mit Orchestern wie dem London Philharmonic Orchestra, dem Sarasota Orchestra, den London Mozart Players, den New York Classical Players, dem Juilliard Orchestra und dem Brandon Hill Chamber Orchestra aufgetreten. Als Kammermusiker gastierte er in einigen der bekanntesten Konzertsäle der Welt – darunter sind die Carnegie Hall, die Wigmore Hall, Het Concertgebouw und Helsinki Musiikkitalo. Derzeit ist Bak Professor für Viola an der University of North Carolina School of the Arts.

Die **London Mozart Players** sind das älteste, lebendigste und risikofreudigste Kammerorchester des Vereinigten Königreichs.

Vor über 75 Jahren von dem Geiger und Dirigenten Harry Blech gegründet, um die Musik Mozarts und Haydns aufzuführen, haben die LMP ihren Aufgabenbereich kontinuierlich erweitert. Heute besteht ihre Mission darin, markante, ambitionierte und fassliche Erlebnisse für die Allgemeinheit zu schaffen. Die LMP stehen in der vordersten Front der Ensembles, denen es gelingt, Kunst und Kultur im Leben britischer und anderer Gemeinwesen zu verankern, indem sie neben der Musik, mit der sie von Anfang an verwurzelt sind, auch neue Werke zu Gehör bringen.

Die London Mozart Players arbeiten mit britischen und ausländischen Schulen und Musikzentren, um kommende Generationen von Musikern und Musikliebhabern zu inspirieren. Dabei fördern sie gemäß ihrer Tradition nach wie vor junge Talente: Nicola Benedetti, Jacqueline du Pré und Jan Pascal Tortelier sind nur drei der vielen Künstler, derer sie sich zu Beginn ihrer Virtuosenlaufbahn angenommen haben.

Beginnend im April 2023, war die Stadt Croydon für ein Jahr die London Borough of Culture. Die LMP eröffneten diese Saison mit dem *Oratorio of Hope*, einem gattungsübergreifenden Schauspiel, das für den Royal Philharmonic Society Series and Events Award 2024 nominiert wurde. Die London Mozart Players haben ihren Sitz in den Fairfield Halls in Croydon; sie gastieren regelmäßig bei herausragenden britischen Festivals (St John's, Upper Norwood, Thaxted, und JAM on the Marsh)

Gemeinsam mit vielen der weltbesten Solisten und Dirigenten arbeiten die LMP in Croydon, während sie in der ganzen Welt gefeiert werden.

Howard Griffiths wurde in England geboren und studierte am Royal College of Music in London. Seit 1981 lebt er in der Schweiz. Von 1996 bis 2006 war Howard Griffiths Künstlerischer Leiter und Chefdirigent des Zürcher Kammerorchesters, dessen lange und ausgezeichnete Tradition er in jeder Beziehung erfolgreich weiter geführt hat. Dazu gehörten auch ausgedehnte Tourneen in Europa, den USA und China. Publikum und Presse haben auf diese Zusammenarbeit sowohl in der Schweiz wie auch im Ausland begeistert reagiert.

Von 2007 bis 2018 war Howard Griffiths Generalmusikdirektor des Brandenburgischen Staatsorchesters Frankfurt. Während dieser Zeit

erfuhr das Orchester eine deutliche Entwicklung. Bemerkenswert war die von der Presse gleich zu Beginn vermerkte »Reise zu Leichtigkeit, Lockerheit und Transparenz ... neben aller gefühlvollen Intensität und ausdrucksvoller Schlichtheit ...«

Howard Griffiths ist weltweit als Gastdirigent mit vielen führenden Orchestern aufgetreten; dazu gehören das Royal Philharmonic Orchestra London, BBC National Orchestra of Wales, das London Philharmonic Orchestra, das English Chamber Orchestra, die London Mozart Players, das Orchestra of the Age of Enlightenment, die Northern Sinfonia, das Orchestre National de France, das Tschaikowsky Sinfonieorchester des Moskauer Rundfunks, das Israel Philharmonic Orchestra, die Filharmonia Narodowa Warszawy, das Orquesta Nacional de España, Taipei Symphony Orchestra, RSO Wien, Mozarteum Orchester Salzburg, Deutsches Sinfonieorchester Berlin, Konzerthausorchester Berlin und verschiedene deutsche Rundfunkorchester (das Sinfonieorchester des WDR, das hr-Sinfonieorchester, die Deutsche Radio Philharmonie, das Münchner Rundfunkorchester sowie das Orchester des NDR Radiophilharmonie Hannover).

Howard Griffiths engagiert sich regelmäßig für zeitgenössische Musik und arbeitete eng mit Komponisten wie Sofia Gubaidulina, George Crumb, Arvo Pärt und Mauricio Kagel und Hans Werner Henze zusammen.

Mehr als hundertfünfzig CD-Aufnahmen bei verschiedenen Labels (Warner, Universal, **cpo**, Sony, Koch, Alpha Classics u.a.) zeugen von Howard Griffiths' breitem künstlerischen Spektrum. Sie enthalten zum Beispiel Werke von zeitgenössischen schweizerischen und türkischen Komponisten sowie Ersteinstrumente von wieder entdeckter Musik

aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Dazu zählen auch mehr als 40 Sinfonien von Zeitgenossen Beethovens und der frühen Romantiker. Seine Aufnahmen aller acht Sinfonien des Beethoven-Schülers Ferdinand Ries haben von der Kritik weltweit großes Lob erhalten. Die Leserschaft der englischen Zeitschrift »Classic CD« wählte Griffiths' Einspielung von Werken Gerald Finzis als »Klassik-CD des Jahres« in dieser Kategorie. Großes Lob erhielt auch die Einspielung aller vier Brahms-Sinfonien.

Howard Griffiths musiziert mit zahlreichen renommierten Künstlerinnen und Künstlern, wie unter anderem mit Maurice André, Kathleen Battle, Joshua Bell, Rudolf Buchbinder, Augustin Dumay, Sir James Galway, Bruno Leonardo Gelber, Evelyn Glennie, Edita Gruberova, Mischa Maisky, Olli Mustonen, Güher und Süher Pekinel, Mikhail Pletnev, Julian Rachlin, Vadim Repin, Maria João Pires, Fazil Say, Gil Shaham und Thomas Zehetmair.

Während seiner Jahre als GMD des Brandenburgischen Staatsorchesters setzte er sich besonders für die Arbeit mit aufstrebenden jungen Solisten sowie für die Musikvermittlung an Kinder und Jugendliche ein, beides wurde bald zu seinem »Markenzeichen«. Neben den gewohnten Schul- und Familienkonzerten gab es fortan große, grenzüberschreitende Education-Projekte mit mehreren hundert Schülerinnen und Schülern, die dem Orchester 2018 den Sonderpreis der deutschen Orchesterstiftung und den Titel »Innovatives Orchester« einbrachten.

Daneben hat er zusammen mit dem Schweizer Hug-Verlag bereits vier erfolgreiche Musikbücher für Kinder geschrieben: »Die Hexe und der Maestro«, »Die Orchestermäuse«, »Das fliegende Orchester« sowie »Jin und die magische Melone«, die jeweils mit der CD der Konzertfassung mit

Sprecher erschienen sind und alle vier ausgezeichnet wurden.

Nach Beendigung seiner Tätigkeit als Künstlerischer Leiter des Brandenburgischen Staatsorchesters widmet sich Howard Griffiths neben zahlreichen internationalen Gastspielen derzeit mit Begeisterung der Einspielung sämtlicher Solo-Konzerte von Wolfgang Amadeus Mozart mit besonders begabten jungen Solisten: Hier spiegelt sich seine Tätigkeit bei der Orpheum Stiftung zur Förderung junger Solistinnen und Solisten wider, deren künstlerischer Leiter er seit 2000 ist.

In der jährlichen »New Year's Honours List«, die Queen Elizabeth II jeweils zum Neujahrstag bekannt gibt, wurde Howard Griffiths 2006 wegen seiner Verdienste um das Musikleben in der Schweiz zum »Member of the British Empire« (MBE) ernannt.

Am Ende seiner Tätigkeit als künstlerischer Leiter des Brandenburgischen Staatsorchesters Frankfurt ist er für seine künstlerische Leistung und sein gesellschaftliches Engagement während dieser Zeit mit dem Verdienstorden des Landes Brandenburg geehrt worden.



London Mozart Players

Ignaz Pleyel: Symphonies and Viola Concerto

Hardly any composer has experienced the ups and downs of the artist's life so intensively as Ignaz Pleyel once did, both as far as the value attached to his works is concerned and in view of the vicissitudes occurring during the course of his life. He obtained great fame already during his relatively young years. He was regarded as Haydn's legitimate successor in the prestigious genres of the symphony and the string quartet; his career seemed to be taking him straight to the top. However, his life story also shows that the decisions made by a musician were not at all as free and sovereign as the idea of the artist in the nineteenth century liked to present things. Circumstances occasionally made things difficult for him, but flexible strategies of self-assertion enabled him to find a way out of every adverse situation. Sometimes he did not shrink from the complete reorientation of his career plans. The press was full of praise for him at the beginning of his career as a composer. As early as 1790 the *Musikalische Realzeitung* opined: "By the way, the worth of Pleyel's compositions has long been decided." And in the same year the lexicographer Ernst Ludwig Gerber wrote of the thirty-three-year-old: "One could not finish lauding and praising him enough, on the one hand for artistry and excellence in respect of his compositions and his playing and on the other hand in respect of his pleasant, spirited, yet modest behavior." However, a little less than a quarter of a century later, in the new edition of his lexicon (1813/14), Gerber warned that Pleyel was in danger of "acquiring the title of a scribbler." Although his more recent works were "not absolutely mass-produced material," there were those among them "that would have to be

less praised." Already around 1800 the verdict on Pleyel's music had begun to shift. In a review of January 1799 we read that "especially his piano pieces, along with some brilliant movements, contain very much that is common, endlessly often repeated, empty, and one would like to say: cloyingly sweet, without juice and punch." The view that Pleyel was a musical lightweight very soon also extended to his orchestral music; in a review of 1827—Pleyel was still alive—his symphonies were characterized as "Divertimenti for Orchestra." According to the theoretician Adolph Bernhard Marx, Pleyel numbered among those "readily given to imitation and repetition" who had "served up nothing but dull, inferior dishes" (1855). In the meantime Beethoven's music determined public taste; in Pleyel one saw nothing more than Haydn's epigone. However, such judgments tell us less about the qualities of Pleyel's works than about the exclusive validity of the norm set by Beethoven's music during the first three decades after his death.

Ignaz Pleyel was born in the village of Ruppersthal, Lower Austria, on 18 June 1757 to the village schoolmaster Martin Pleyel and his wife Anna Theresia. Already very early the boy is said to have had the benefit of instruction from the then famous composer and pianist Johann Baptist Vanhal (1739–1813) in Vienna. Around 1772, when Pleyel was barely fifteen years old, Count Ladislaus Erdödy (1746–86), a relative of the House of Esterházy, paid for him to go to Joseph Haydn in Eisenstadt to continue his education. Pleyel's first stage work, the marionette opera *Die Fee Urgèle oder Was den Damen gefällt*, was performed in Vienna and Eisenstadt in 1776/77. He wrote the overture for Haydn's marionette opera *Das abgebrannte Haus* (1776/77). Pleyel probably obtained his first post as the chapel master of the

little orchestra maintained by his patron Count Erdödy. During the first half of the 1780s Pleyel made several trips to Italy, one of which took him to the court of King Ferdinand IV in Naples in the spring of 1783. Here he composed *lira organizzata* pieces for the king. During the summer of 1783 he spent time in Vienna in order to promote his latest six string quartets. His symphonies and string quartets had begun being published in the early 1780s, first in Vienna, then in Southern Germany and in Paris, and finally in London. Wolfgang Amadé Mozart himself was so enthusiastic about Pleyel's string quartets that he expressed the hope that Pleyel someday would be in the position "to replace Haydn for us" (letter of 24 April 1784 to Leopold Mozart).

The commission to compose the four-act opera *Ifigenia in Aulide* in 1784 formed the crowning conclusion of Pleyel's Italian journeys. It celebrated its premiere in Naples on 30 May 1785 and experienced eighteen other performances during the following summer. It would remain his last stage work. In the meantime he had been appointed to serve as the assistant (and later the successor) of the aged chapel master Franz Xaver Richter (1709–89). Along with his duties at the Strasbourg Minster, he organized a public concert series with Johann Philipp Schönfeld (1742–90), his colleague from the Temple Neuf.

Pleyel's position seemed to be secure, and so he married Gabrielle Lefebvre on 22 January 1788. Four of their children, including the composer and pianist Camille Pleyel (1788–1855), survived into adulthood. However, Pleyel was able to profit from his post at the Strasbourg Minster only for a short time; it fell victim to the revolution underway since July 1789. His invitation to London in 1791 to direct

the Professional Concerts organized by the concert impresario Wilhelm Cramer (1746–99) during the 1791/92 season thus may have seemed to him like a godsend. From December 1791 to May 1792 he resided in London. Without having intended to do so, he entered into direct competition with his old teacher Haydn, who resided in London from January 1791 to July 1792 on the initiative of the Cramer rival Johann Peter Salomon (1745–1815). However, this was not detrimental to the good relations between teacher and pupil; the two met, attended concerts together, and included works by each other on the programs of their respective concerts.

Pleyel's stay in London in every respect marked the height of his career as a composer. The British press celebrated him as Haydn's equal. In addition, he had earned so much money that on his return from London he was able to purchase the Château d'Itenwiller in St. Pierre (near Strasbourg). However, even here he was not able to find peace. As a native of Austria and a former church employee, he apparently aroused the mistrust of the revolutionary authorities. According to undocumented reports, he is supposed to have been arrested several times during this period and to have secured his release from prison with the composition of the anthem "La révolution du 10 août 1792." This work was premiered in Strasbourg on 10 August 1793.

Pleyel must have seen that he had no future in Alsatia, and so he moved to Paris in early 1795. He evidently was able to come to terms with the new Directoire government, which had been in office since 1795; in 1796 his name appeared on a list honoring composers who had served the revolution with their music. But he evidently saw that he would need to reorient his professional perspectives. The revolution had decimated the public

concert business and the noble patronage system that on the whole was essential for instrumental music. Orchestral music hardly continued to be in demand. And Pleyel lacked the connections and the experience for success as a composer of dramatic music for the opera. As so it happened that he founded a music publishing company and a music dealership with his brother-in-law Jean Daniel Schäffer, an enterprise that would publish some four thousand works prior to being sold in 1834. The publishing company became a famous name especially with its edition of pocket scores (from 1802) and a complete edition of Haydn's string quartets. In 1807 Pleyel expanded his business activities by opening a piano manufacturing company, which was able to increase its annual production figures from fifty instruments in its opening year to a thousand instruments in 1834. Pleyel's son Camille joined the company in 1815 and became its executive director in 1824. His father retired to his landed estate near Paris and dedicated himself to agriculture. Pleyel's compositional productivity had quite understandably decreased dramatically during the years following 1795; he now mostly penned short works and collections of exercise pieces. He wrote four more symphonies between 1800 and 1803, but they were not even printed by his own publishing company and remained in manuscript form. During this period he twice visited German-speaking regions for business reasons; in the summer of 1800 he spent some time in Leipzig in order to initiate his cooperation with the Breitkopf & Härtl publishing company, and in the spring of 1805 he traveled to Vienna. However, nothing came of the establishment of a branch of his publishing business in that city. In both cases he presented unpublished string quartets that met with some polite interest

but were not able to attract attention in the long run. Pleyel died in Paris on 14 November 1831 at the age of seventy-four.

The extensive oeuvre bequeathed by Pleyel to posterity includes more than forty symphonies, fifteen instrumental concertos and symphonies concertantes, and nocturnes, serenades for orchestra as well as many more than a hundred sextets, quintets, and quartets and some fifty piano trios, along with other works. A great many of his works are extant in more than one contemporary printed edition, and each of the publishers assigned its own numbers to them, which renders difficult the calculation of the total number of his works and their identification. However, since 1977 Rita Benton's catalogue of Pleyel's works has offered a reliable handbook for the purposes of clear identification. (In what follows the letter "B" followed by her numbers will be used.) Moreover, for the symphonies we have the numbers assigned by the Imbault company, which published twenty-nine symphonies by Pleyel between 1787 and 1811 and numbered them in the order of their publication. However, here it should be noted that the order of publication does not necessarily correspond to the order of composition. In the 1980s Raymond R. Smith added Nos. 30–42 to the Imbault numbering. These additional numbers involve works that were published elsewhere or remained in manuscript form.

The **Symphony No. 18 in E flat major B 139** was printed by three different publishers in 1789. A few years later Imbault also published it as the "18. Sinfonie périodique." The broad dissemination of the printed exemplars and numerous copies documents the popularity of this symphony, which enjoyed circulation from France, Northern Italy, and

southern German-speaking Europe all the way to the United States. A contemporary review of July 1790 (while also discussing the Symphonies B 140 and B 141) certified that this work was “in its mechanical organization very similar to Haydn’s symphonies, also in respect of its inner content not unworthy” and that it could be “placed side by side with them.” Although it cannot be dismissed out of hand that Haydn served as Pleyel’s model, the reference here is quite evidently to Haydn’s symphonies of the 1770s inasmuch as the Pleyel symphony differs from Haydn’s symphonies of the 1780s already because of its more limited selection of instruments. Oboes and horns are the only wind instruments employed by Pleyel, while flutes and bassoons also belong to the standard ensemble in Haydn’s symphonies from this later decade. The first movement begins with a slow introduction (*Adagio*, $\frac{3}{4}$ time) that is quite extended for those times; here the E flat major tonic key is confirmed in harmonically feint-rich cadences: the fast part (*Allegro spiritoso*, $\frac{3}{4}$ time) is the model example of a trim sonata movement. The nimble primary theme (1’40) is followed by a transition (2’02) heard entirely in the orchestral tutti and then by a secondary theme in B flat major (2’23) slackening the pace in the sphere of melodic leading, though eighth repetitions in the viola provide for underground excitement. The closing group resumes the tutti character of the transition (2’50). Although the development section (3’18) begins with a motif from the secondary material, it immediately unfolds a developmental model (3’24) out of sequenced trill motifs (from the introduction; cf. 0’59). After long preparation in the dominant region the primary theme—as a seeming recapitulation—forcefully enters in C minor and in the orchestral tutti (4’01).

An extended liquidation phase (4’19) paves the way back to the tonic key and to the recapitulation of the thematic material, which proceeds in accordance with the regular pattern, that is, with the primary theme (5’02), the slightly modified transition, the secondary theme transposed to the tonic key (5’41), and the closing group (6’12).

The second movement (*Andante*, B flat major, $\frac{3}{4}$ time) combines characteristics of a rondo with those of a variation movement. The gait of the refrain is twice succeeded by episodes in the manner of couplets. The first episode (0’37) modulates to the F dominant key and then back again to the tonic key while employing fragments from the initial theme. The second entry of the theme (2’09) is at the same time a figured variation of the same material. The second episode (2’42) modulates into the subdominant region (E flat major), with this region being enriched chromatically with some minor-key darkenings. A richly set repetition of the refrain (3’36) concludes the movement.

As if incidentally, the *Minuetto* (E flat major, $\frac{3}{4}$ time) begins with sequenced chromatic motion up and down that is also characteristic of the second part of the minuet (0’18; 0’39; da capo 2’34). The trio (1’01) contrasts to it with a string unison in *pianissimo* that is repeated in *forte* in the second part of the trio and fully elaborated harmonically.

Like the first movement, the last movement follows the sonata form, though in even more concise economy. Immediately after the tutti repetition of the primary theme, which is dotted in rhythm and of triadic harmonic emphasis, the transition (0’20) begins to the secondary theme in the dominant key (0’52), which is characterized by neighboring notes ascending in small intervals. The closing group (1’10) resumes the dotted character of the primary

theme, while the beginning of the development section (1'26) draws back on the transition. During the further course of the music the head of the primary theme is transposed to minor (1'39), before a sweeping preparation for the recapitulation begins (2'08). The recapitulation adheres completely to the regular pattern with its primary theme (2'31), transition (2'49), secondary theme (3'26) transposed to the tonic key, and closing group (3'43).

The Viola Concerto in D major B 105 was printed in 1790 at the same time as a version for violoncello and orchestra. Numerous reprintings of both versions of the work attest to its popularity. It is a cheerful work that does not place any extraordinary demands on the soloist's virtuosity. The formal structure of the first movement follows the prevailing conventions for a first concerto movement: two themes are presented in the tonic key in an extended entry tutti (secondary theme 0'38) and then are employed in the following solo exposition as the primary theme (1'41) and in the secondary theme (2'19) occurring in the A major dominant key. An orchestral tutti with the primary theme in the A major dominant key (3'55) concludes the exposition. The second solo, likewise beginning with the primary theme in the dominant key (4'41), takes the place of the development section and establishes the B minor relative key as the temporary tonic key (5'14). The recapitulation (7'07) repeats the order of events in the solo exposition, with the difference being that the secondary theme beginning with a short tutti (7'46) now occurs in the tonic key. An improvised solo cadenza (9'10) forms a transition to the final sounding of the primary theme in tutti (11'23).

The structure of the slow movement (*Adagio ma non troppo*, G major, $\frac{3}{4}$ time) is very similar. The initial tutti presents a primary theme equally characterized by triadic chord melody and descending second steps. A short interlude (0'44) ends with dominant openness and creates space for the first solo (1'10), which again begins with the primary theme. The transition (1'55) draws back on the interlude from the initial tutti, while the secondary theme (2'54) spreads out lyrical melos in small intervals. Although it begins in the D major dominant key, it modulates to D minor (3'23). A tutti with the primary theme in D major concludes the exposition. A segment of developmental character (4'51) initially continues in tutti and establishes the E minor tonic relative key as a temporary tonic key. It is in this key that the second solo enters with variants of the primary theme (5'41) and the secondary theme (6'14). A short modulation back is followed by the entry of the recapitulation (7'05), still in the solo part, with its regular course (transition 7'48) being interrupted by an improvised cadenza (9'27). The movement concludes with the secondary theme in tutti and in the tonic key (10'37).

The last movement (*Rondo. Allegro*, D major, $\frac{3}{4}$ time) is a pure rondo without supplementation from other formal schemes. The refrain theme, as is typical of the genre, with the mirth of a rousing conclusion, is presented in tutti and repeated as a solo (0'29) and ends in tutti (0'59). When it is heard a second time (3'31), it begins with four measures of solo but then is continued in tutti, and on its concluding entry (5'24) it is heard in the alternation of solo and tutti. The G major first couplet (1'32) is at the same time the first longer solo and strikes a decelerating, more subdued tone, while the second couplet (4'01) retains the character of a refrain but

temporarily shifts to the B minor relative key. The theme of the couplet is later heard in major (4'25), and before the last entry of the refrain the soloist has the opportunity to perform an improvised solo cadenza (4'56).

The **Symphony No. 21 in D major B 124** was composed between 1782 and 1784 but first appeared in print in 1790. Since it was first published in Imbault's series of Pleyel's series of symphonies, it was assigned the number 21, thereby concealing the fact of its early composition. In this symphony Pleyel deals much more freely with the givens of the tradition than, say, in the Symphony No. 18 composed half a decade later. The primary theme of this movement beginning without a slow introduction (*Allegro molto*, D major, alla breve time) consists of sharply contrasting motifs. Triadic tones to triplet accompaniment rise straight up in *legato* and alternate with sharp dotting in rhythmicized chords and unison passages (repetition 2'29). The secondary theme in A major (1'03; repetition 3'31), which begins without a harmonic transition and is separated by a general rest from the preceding material, enters in decelerating relaxation but then soon takes over the chord beats and triplet motion from the primary theme (1'25; repetition 3'52). A closing group in the manner of an epilogue (1'52; repetition 4'18) concludes the exposition. The development section (4'55) forms a developmental model out of the dotted chord repetitions in alternation between the first violin and the bass, and the gradual motivic and harmonic compression of this model ventures as far as the remote C sharp major key (5'24). A short transitional move leads to the beginning of the recapitulation (5'31), whose regular course in the primary material is interrupted by the sudden

entry of a further developmental passage (5'48) and a quotation of the primary theme in the B minor tonic relative key (6'11). The beginning of the secondary theme is quoted in E minor (6'39), and after a further general rest the movement moves toward D with the beginning of triplets and dotted chords in *fortissimo* (6'53). It is first now that the secondary theme is presented in full and in the "right key" of D major (7'18). The closing group (8'11) is enlarged into an extended coda with a magnificent finale effect.

The second movement (*Arioso. Adagio*, A major, $\frac{3}{4}$ time) does indeed follow the three-part design of a da capo aria, though the da capo part (3'22) is written out and greatly abbreviated. The framing parts consist of an upper voice part of song character with a delightful melody in romanze style. The middle part (2'11) offers the greatest possible contrast. It begins as a string unison in *forte*, the tempo is accelerated to *Allegro assai*, and the brighter major yields to the darker minor. The first framing part and the middle part are both divided into three sections (framing parts: 0'40, 1'27; middle parts: 2'26, 2'54), while the da capo part flows into a concluding epilogue (3'58) after the songlike initial theme is heard.

The character of the third movement (*Menuetto. Allegretto*, D major, $\frac{3}{4}$ time) distances itself in its hustle and bustle rapidly progressing in regular note values now very far from the leisurely court dance that the minuet once was (da capo 2'08). Its almost continuously rich setting has the horn sound to the reduced string accompaniment in the trio (1'26) appear as a pastoral counterdesign.

Although the movement heading (*Rondo. Allegro assai*, D major, $\frac{3}{4}$ time) suggests a clear generic category, the last movement combines elements of

the rondo with elements of a monothematic sonata form. The refrain is a typical rondo theme with the bright character of a rousing finale, but already the first couplet (0'28) might also be the transition of a sonata movement insofar as it is largely unthematic and modulates to the dominant key. A dominant secondary theme is in fact also presented and turns out to be a variant of the refrain theme (0'42). A closing group (0'57) with cadential confirmation of the new A major tonic key is also found. It forms a transition to the second presentation of the refrain (1'37). The second couplet (1'54) proves to be a development of the characteristic initial motif of the refrain. However, it also comes with a completely new tutti part (2'41) in B minor out of which the preparation (3'15) to the third, now richly set entry of the refrain develops (3'42). This is expanded by sequence chains (3'56) and canonic sections (4'03). A short reminiscence of the refrain theme forms a transition to a new presentation of the closing group (4'38), though now in the D major tonic key. But then the movement surprisingly concludes in *piano* (5'06).

– Bert Hagels

Award-winning Jamaican-American violist **Jordan Bak** has achieved international acclaim as a trail-blazing artist, praised for his radiant stage presence, dynamic interpretations, and fearless power. Critics have described him as “an exciting new voice in Classical performance” (*I Care If You Listen*), “a powerhouse musician, with a strong voice and compelling sound” (*The Whole Note*) and lauded his “haunting lyrical grace” (*Gramophone*). The recipient of the London Philharmonic Orchestra’s ‘Alexandra Jupin’ Award and former Young Classical Artist Trust’s (YCAT) ‘Robey Artist,’ Bak was also a prizewinner in the Sphinx, Lionel Tertis, and Concert Artists Guild Competitions, and has received accolades from ClassicFM, MusicalAmerica, and WQXR. Bak’s enthusiastically-received sophomore album, *Cantabile: Anthems for Viola* (Delphian Records), has garnered significant international attention, featuring works by Arnold Bax, Benjamin Britten, and Ralph Vaughan Williams, paired with contemporary compositions by Jonathan Harvey, Bright Sheng, and Augusta Read Thomas. Bak has appeared as soloist with such orchestras as London Philharmonic Orchestra, Sarasota Orchestra, London Mozart Players, New York Classical Players, Juilliard Orchestra and Brandon Hill Chamber Orchestra. As a recitalist and chamber musician, he has been heard at some of the world’s greatest performance venues including Carnegie Hall, Wigmore Hall, Het Concertgebouw, and Helsinki Musiikkitalo. Bak currently serves as Professor of Viola at University of North Carolina School of the Arts.

London Mozart Players are the oldest, freshest and most adventurous chamber orchestra in the UK.

Set up over 75 years ago by Harry Blech to perform the works of Mozart and Haydn, LMP's mission has evolved into creating bold, ambitious and accessible musical experiences for all. LMP are proud to be at the forefront of embedding arts and culture into the life of communities across the UK and beyond, performing both new works and music that stays true to their roots.

LMP work with schools and music hubs around the UK and beyond to inspire the next generation of musicians and music lovers. They're continuing their long tradition of promoting young talent: Nicola Benedetti, Jacqueline du Pré and Jan Pascal Tortelier are just three of many young musical virtuosi championed early in their careers by them. In April 2023, LMP launched Croydon's year as London Borough of Culture with *Oratorio of Hope*; a multi-genre spectacular which was shortlisted for the 2024 Royal Philharmonic Society Series and Events Award.

LMP are based at Fairfield Halls in Croydon and have residencies at St John's, Upper Norwood, Thaxted Festival and JAM on the Marsh in New Romney. Collaborating with many of the world's greatest soloists and conductors, LMP's work is made in Croydon and celebrated across the globe.

Howard Griffiths was born in England and studied at the Royal College of Music in London. He has lived in Switzerland since 1981. From 1996 to 2006 Howard Griffiths was artistic director and chief conductor of the Zurich Chamber Orchestra, whose long and excellent tradition he successfully continued and developed extensively. This also in-

cluded many tours in Europe, the USA and China. The public and the press reacted enthusiastically to this collaboration both in Switzerland and abroad.

From 2007 to 2018 Howard Griffiths was General Music Director of the Brandenburg State Orchestra in Frankfurt. In addition, he has appeared as a guest conductor with many leading orchestras worldwide; these include the Royal Philharmonic Orchestra London, the London Philharmonic Orchestra, the Orchestre National de France, the Tchaikovsky Symphony Orchestra of Moscow Radio, the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, the Israel Philharmonic Orchestra, the Orchestra of the Age of Enlightenment, the Warsaw Philharmonic, the Symphony Orchestra Basel, the London Mozart Players, the Orquesta Nacional de España, Taipei Symphony Orchestra, various radio orchestras in Germany (the orchestra of the NDR, the Radiophilharmonie Hannover, the Sinfonieorchester des WDR, the hr-Sinfonieorchester, the Deutsche Radio Philharmonie), the Polish Chamber Orchestra, the English Chamber Orchestra, and the Northern Sinfonia.

Howard Griffiths is also regularly involved in contemporary music. With the Collegium Novum Zurich, he directed the Swiss premiere of Hans Werner Henze's Requiem in the presence of the composer and worked closely with composers such as Sofia Gubaidulina, George Crumb, Arvo Pärt and Mauricio Kagel. Howard Griffiths is always enthusiastic about new, unusual projects: with the Basel Symphony Orchestra he performed Gustav Mahler's 8th Symphony, the "Symphony of a Thousand," with over a thousand participants; together with the Zurich Chamber Orchestra (ZKO), successful crossover projects have been created with Giora Feidman, Roby Lakatos, Burhan Öcal or

Abdullah Ibrahim; and with great success he also conducted the original music for films by Charles Chaplin live with the ZKO for film projection on a big screen.

More than 150 CD recordings on various labels (Warner, Universal, **cpo**, Sony, Koch and others) testify to Howard Griffiths' broad artistic spectrum. For example, they contain works by contemporary Swiss and Turkish composers as well as first recordings of rediscovered music from the 18th and 19th centuries. This also includes more than 40 symphonies by Beethoven's contemporaries and the early Romantic period. His recordings of all eight symphonies by Beethoven's student Ferdinand Ries have received great praise from critics worldwide. The readers of the English magazine "Classic CD" chose Griffiths' recording of works by Gerald Finzi as "Classic CD of the Year."

Howard Griffiths makes music with numerous renowned artists, including Maurice André, Kathleen Battle, Joshua Bell, Rudolf Buchbinder, Augustin Dumay, Sir James Galway, Renaud and Gautier Capuçon, Evelyn Glennie, Edita Gruberova,

Mischa Maisky, Güher and Süher Pekinel, Mikhail Pletnev, Julian Rachlin, Vadim Repin, Maria João Pires, Fazil Say, Gil Shaham Sarah Chang, and Thomas Zehetmair. In addition to working with renowned soloists and orchestras, Howard Griffiths is extremely committed to supporting and promoting young musicians. This is reflected in his work at the Orpheum Foundation for the Promotion of Young Soloists, where he has acted as artistic director since 2000. Howard Griffiths was named a Member of the British Empire (MBE) in 2006 in the annual New Year's Honours List, which Queen Elizabeth II announced on New Year's Day, and in June 2019 the State of Brandenburg awarded him the "Order of Merit" for his artistic achievement and social commitment.

cpo 555 492-2

Recording: St John the Evangelist, Upper Norwood, London, England, 4-5 April 2022

Recording Producer & Balance Engineer: Jonathan Stokes

Editing, Mastering, Mixing: Simon Fox-Gál

Executive Producer: Burkhard Schmilgen

Cover: Joseph Vernet, "Landscape with roadworks", 1774; Paris, Louvre © Photo: akq-images, 2024

Photography: Titilayo Ayangade (p. 10), Kaupo Kikkas (p. 14)

English Translation (Pleyel): Susan Marie Praeder

Design: Lothar Bruweleit

cpo, Lübecker Straße 9, 49124 Georgsmarienhütte, Germany

© 2024 – Made in Germany



Howard Griffiths