



Mendelssohn

Double Concerto for Violin & Piano

Piano Concerto

Bezuiderhout. Von der Goltz

Freiburger Barockorchester

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY (1809-1847)

Concerto for piano and strings MWV 02
in A minor / *la mineur* / a-moll (1822)

- | | | | |
|---|--|------------------------------------|-------|
| 1 | | I. Allegro | 14'53 |
| 2 | | II. Adagio | 9'13 |
| 3 | | III. Finale. Allegro ma non troppo | 10'10 |

Double Concerto for piano, violin and orchestra MWV 04
in D minor / *ré mineur* / d-moll (1823)

- | | | | |
|---|--|--------------------|-------|
| 4 | | I. Allegro | 18'20 |
| 5 | | II. Adagio | 9'42 |
| 6 | | III. Allegro molto | 9'12 |



Kristian Bezuidenhout, fortepiano

copy after Conrad Graf 1824, built by Rodney Regier, 1989, Freeport, Main (USA)

overhauled by Edwin Beunk and Johan Wennink in 2002 - collection Edwin Beunk

Freiburger Barockorchester

- Flutes (4-6) Susanne Kaiser, Anne Parisot
- Oboes (4-6) Katharina Arfken, Maike Buhrow
- Clarinets (4-6) Lorenzo Coppola, Tindaro Capuano
- Bassoons (4-6) Javier Zafra, Eyal Streett
- Horns (4-6) Bart Aerbeydt, Gijs Laceulle
- Trumpets (4-6) Friedemann Immer, François Petit-Laurent
- Timpani (4-6) Charlie Fischer
- Violins 1 Anne Katharina Schreiber (Concertmaster)
Brian Dean, Beatrix Hülsemann (1-3), Peter Barczy, Eva Borhi, Lotta Suvanto
- Violins 2 Gottfried von der Goltz (1-3), Beatrix Hülsemann (4-6)
Brigitte Täubl, Annelies van der Vegt, Gerd-Uwe Klein, Marie Desgoutte
- Violas Ulrike Kaufmann, Christian Goosses, Annette Schmidt, Werner Saller
- Violoncellos Guido Larisch, Stefan Mühleisen, Patrick Sepec
- Doublebasses Dane Roberts, Martin Heinze
- Solo violin (4-6)
& direction Gottfried von der Goltz

Les premiers concertos d'un jeune prodige

Bien que Felix Mendelssohn n'ait pas connu l'honneur de se produire devant des têtes couronnées dès l'âge de six ans – contrairement à Mozart –, il est pourtant un musicien d'une stupéfiante précocité. À quatorze ans, il a déjà composé une centaine d'œuvres et abordé tous les genres. En 1822, il se confronte pour la première fois à la musique concertante. Cinq concertos voient le jour en moins de trois années : pour piano en la mineur, pour violon en ré mineur en 1822 ; pour violon et piano en ré mineur, puis pour deux pianos en Mi majeur en 1823 ; et enfin, pour deux pianos en La bémol majeur en 1824. S'ils attestent le succès du genre dans la vie musicale de l'époque, ils révèlent également le plaisir qu'éprouve le jeune compositeur à déployer sa virtuosité. Excellent violoniste, Mendelssohn brille plus encore au piano. C'est d'ailleurs lui qui tient la partie de clavier lors de la création publique du *Concerto pour piano en la mineur* et du *Concerto pour violon et piano en ré mineur*.

Ces deux partitions sont ensuite tombées dans l'oubli pendant plus d'un siècle. Elles n'ont pas été publiées du vivant de leur auteur – un destin partagé par de nombreuses œuvres de Mendelssohn. Le *Concerto pour piano* a fait l'objet d'une édition critique en 1997 seulement, celui pour violon et piano en 1999 ; deux publications dirigées par Christoph Hellmundt pour Breitkopf & Härtel, auxquelles se sont référés les interprètes de cet enregistrement.

Le *Concerto pour piano en la mineur* : tradition et innovation

Dans une lettre adressée à Goethe, datée du 17 mars 1822, Carl Friedrich Zelter (professeur de Mendelssohn) fait allusion à ce Concerto destiné à Fanny, sœur aînée de Felix. La splendide pianiste, à peine âgée de dix-sept ans, le dévoile lors d'un concert dominical organisé dans le cadre du domicile familial. Pour la création publique au Schauspielhaus de Berlin, le

5 décembre 1822, elle cède la place à son frère puisque Abraham Mendelssohn, père des deux surdoués, estime qu'une femme de la haute bourgeoisie doit rester dans l'ombre du foyer, et non s'exposer aux feux de la rampe.

Ce premier concerto laisse percer plusieurs influences, en premier lieu celle du *Concerto pour piano en la mineur* op.85 de Johann Nepomuk Hummel, que ce dernier avait joué à Berlin en avril 1821. Mendelssohn avait rencontré le compositeur chez ses parents. Il l'a à nouveau côtoyé à Weimar, en novembre de cette même année, un séjour durant lequel Zelter a présenté son disciple à Goethe. Le 24 mars 1822, Fanny interprète le Concerto de Hummel dans l'un des concerts privés que les Mendelssohn proposent régulièrement depuis quelques mois. Par conséquent, les points communs entre la partition du musicien de treize ans et celle de son aîné ne sont pas fortuits : les deux concertos adoptent la même tonalité et utilisent souvent des formules pianistiques similaires ; au début du premier mouvement, leurs thèmes présentent une évidente parenté ; le soliste et l'orchestre alternent ou se superposent sans entrer en conflit.

Par ailleurs, le finale de Mendelssohn se souvient de la *Grande Symphonie concertante en Si bémol majeur* op.63 de Jan Ladislav Dussek (en réalité, un concerto pour deux pianos), que Felix joue en concert le 31 mars 1822, en compagnie du pianiste Aloys Schmitt. L'élégance mélodique du mouvement lent évoque davantage Mozart. On peut également se demander si Mendelssohn connaissait le *Concerto pour clavecin en ut mineur* Wq 31 de Carl Philipp Emanuel Bach, un compositeur encore joué à Berlin dans les années 1820. Comme dans l'*Adagio* de Bach, le premier solo du pianiste est un récitatif instrumental. S'il assimile l'héritage du passé, le *Concerto en la mineur* témoigne aussi de l'éclosion d'un style personnel. Les modulations dans des tonalités éloignées et certains enchaînements harmoniques lorgnent vers le romantisme. Quant au lyrisme intériorisé du mouvement lent, où les violons

et les altos jouent avec sourdine la plupart du temps, il semble annoncer le Mendelssohn de la maturité.

Le Concerto pour violon et piano en ré mineur : la virtuosité partagée

Tandis que les circonstances de composition du *Concerto pour piano* sont assez bien connues, on ne peut en dire autant du *Concerto pour violon et piano*. Le premier avait été écrit sous la férule de Zelter, qui ne semble pas avoir surveillé le second. La date du 6 mai 1823, inscrite à la fin de la partition autographe, renseigne seulement sur son achèvement. Une lettre de la mère de Mendelssohn mentionne l'audition privée de l'œuvre, le 25 mai 1823, devant une soixantaine de personnes. Lors de ce concert dans le salon familial, la partie de violon est assurée par Eduard Rietz (1802-1832), qui sera de nouveau aux côtés du compositeur lors de la création publique au Schauspielhaus, le 3 juillet. C'est pour ce violoniste, son professeur devenu son ami, que Mendelssohn avait composé le *Concerto pour violon en ré mineur* l'année précédente. Il lui dédiera de surcroît la *Sonate pour violon et piano* op.4, écrite quelques semaines après le Double Concerto.

Comme le *Concerto pour piano*, celui pour violon et piano reste fidèle à des principes formels traditionnels : deux mouvements rapides encadrent un mouvement lent ; dans le premier *Allegro*, l'orchestre expose le matériau thématique, repris ensuite par les solistes ; l'entame du finale est confiée aux solistes. En outre, la partition de 1823 reprend quelques idées au *Concerto pour piano* : les violons et les altos jouent avec sourdine dans l'*Adagio*, lequel est dans une tonalité majeure (à la quinte supérieure de la tonalité principale de l'œuvre dans les deux cas).

Bien que l'influence du style classique et de la musique du début du XIX^e siècle soit toujours perceptible, le premier mouvement du *Concerto pour violon et piano* témoigne aussi de la solide connaissance de la musique baroque – notamment celle de

Jean-Sébastien Bach – que son auteur avait déjà acquise. Ainsi, le thème initial, avec sa mélodie se déroulant sur une ligne de basse régulière, possède un caractère archaïsant qu'on retrouvera dans de nombreuses œuvres de Mendelssohn.

Plus encore que dans le *Concerto pour piano*, les solistes occupent le premier plan. L'orchestre double leurs parties, ou les accompagne par des ponctuations rythmiques et harmoniques. Il intervient peu dans le mouvement lent, où il ceint un long duo du violon et du piano, dont les lignes mélodiques s'ornent de volutes délicates. Après cet *Adagio* au ton de confiance, le finale exige des solistes une virtuosité étincelante. Voilà un feu d'artifice de traits fulgurants, de gammes et d'arpèges souvent joués simultanément par les deux interprètes. On imagine l'effet produit sur le public berlinois par le compositeur-pianiste de quatorze ans.

Pour la première fois, Mendelssohn enrichit de vents et de timbales l'orchestre d'un concerto ; à l'origine, toutefois, la partition se limitait à un orchestre à cordes, comme pour les deux Concertos de 1822. Les instruments supplémentaires ont été ajoutés ultérieurement, probablement peu après l'achèvement de la première mouture (au début de l'année 1823, la *Symphonie pour cordes n°8* avait connu un traitement semblable). La version avec vents et timbales du *Concerto pour violon et piano* a-t-elle été jouée lors du concert public du mois de juillet ? On le présume, car les parties de cordes et de vents portent des indications au crayon. Kristian Bezuidenhout, Gottfried von der Goltz et le Freiburger Barockorchester ont choisi de graver cette version, longtemps méconnue. En révisant sa partition, Mendelssohn franchit une étape décisive : ses autres concertos seront écrits pour grand orchestre. Et trois ans plus tard, en 1826, les sonorités féeriques des vents enchanteront l'*Ouverture du Songe d'une nuit d'été*.

HÉLÈNE CAO

Felix Mendelssohn (1809-47) ranks, after Mozart, as one of the most famous prodigies in Western cultural history. Today his fame rests on two main considerations. On the one hand, he is remembered for a string of musical masterpieces that began with the Octet for strings and the *Midsummer Night's Dream* Overture (both composed when he was fifteen) and extend through mature compositions such as the A minor (*Scottish*) Symphony and the oratorios *St Paul* and *Elijah*, as well as the Violin Concerto in E minor. Equally important is his role in the nineteenth century's revival of earlier music – a passionate and influential advocate of the music of Bach, Handel and Mozart in performance, and an exemplar of ways in which the compositional techniques of those earlier masters could be assimilated into contemporary Romantic musical language, enriching it without betraying either its own substance or that of the earlier styles themselves. To a new century obsessed with its own position in history, this advocacy made Mendelssohn a child of his time *par excellence* – so much so that Robert Schumann in 1840 declared him 'the Mozart of the nineteenth century, the most brilliant musician to penetrate the contradictions of the age and the first to reconcile them'. The present disc illustrates this historical and stylistic multifacetedness in two compositions written on the cusp of the musical maturity reflected in the Octet and the *Midsummer Night's Dream* Overture. Composed a full decade after the latest previous contributions to the genre of the concerto by Beethoven and Weber (the "Emperor" Concerto of 1809 and Weber's two piano concertos of 1810 and 1812), they are contemporaneous with Beethoven's late quartets and piano sonatas and Weber's celebrated *Konzertstück* in F minor (1821). Both reveal the young Mendelssohn's fluency in modern stylistic idioms and his emergent determination to assimilate earlier styles into those idioms while also introducing new and original ideas. The **Piano Concerto** in A minor was written for Mendelssohn's older sister, Fanny, and premiered in one of the Mendelssohn

household's *Sonntagsmusiken* on 5 December 1822. Fanny had performed as soloist in a piano concerto by Hummel at one of these musicales on 24 March of that year – and in fact, Hummel's Piano Concerto in A minor op.89 (published in 1821) is the most obvious stylistic model for Felix's concerto in the same key. At the same time, the new work also reveals Mendelssohn surveying other milestones of the contemporary concerto repertoire, most prominently Weber's Second Piano Concerto (which may have provided the impetus for Mendelssohn's unusual placement of improvised cadenzas before the second theme). The presence of Mozart is also felt here, especially in the warm, chromatically inflected lyricism of the second theme itself. Most important, however, are the new and original touches that would eventually earn Mendelssohn's fame for 'reconciling the contradictions of the age'.

Such original touches are present in all three movements. The most obvious instance in the first movement occurs just before the end of the development section, in a tempestuous *martellato* passage that adumbrates the finale of the G minor Piano Concerto op.25 (itself eventually one of the mid-nineteenth century's most popular contributions to the genre). More important and impressive is the impassioned middle section of the radiantly scored second movement, where the piano's recitative-like passagework unfolds over affective tremolandos in the strings before subsiding into a restatement of the serene main theme. The final movement puts the pianist's finger dexterity on display, employing almost flippant stylistic contrasts among themes. Although most of the movement's thematic material gravitates toward the major mode, the brilliant coda reaffirms that this concerto as a whole is in A minor.

The **Double Concerto** in D minor for violin and piano was first completed on 6 May 1823, but its stylistic maturity seems to reflect much more than six months' worth of musical growth. Mendelssohn wrote this work for himself and his best childhood friend, the violinist Eduard Rietz (1802-32), who also served as

his main violin teacher. The two premiered the work on 25 May in a private concert given for a select audience of about sixty by the renowned Neapolitan alto Nina Cornega (b.1795), a pupil of Salieri and favourite singer of Beethoven. This first version was scored for the soloists with strings alone – but the work evidently made sufficient impression for the composer to revisit it, writing out a separate score for added winds and timpani on 3 July. This second version – the version presented here – was apparently performed that same day, likewise in Berlin.

The first movement of the Double Concerto begins with a thematic exposition that might suggest a routine formal procedure – but this suggestion is immediately dispelled by the soloists' entry, for they begin not with a restatement of the thematic material of the orchestral exposition, as would be expected, but with improvisatory material that seems to be in search of a theme. In fact, most of the soloists' material in this exposition is only tangentially related to that of the orchestra – and much of the development section is devoted to a lushly romantic duet between the two soloists rather than to a working-out of the movement's themes. The development does eventually become tempestuous enough, but its energy abates rather than accumulating as it approaches the reprise – a clever strategy that lends to the recapitulation the character of a surprise rather than a dramatic culmination of the process of development and in this sense may anticipate the later Violin Concerto in E minor, where the cadenza occurs between the development and the reprise. The recapitulation itself is mostly newly composed, often with added contrapuntal material that reflects Mendelssohn's exceptional (for his time) grounding in the contrapuntal tradition. Mirroring the procedure of the soloists' entry, the closing cadenza begins with the violin, turns to the piano, and then combines the two, ending on a double trill before the exceptionally brief closing statement of the ritornello.

The same expansiveness and taste for using convention as a springboard for originality are evident in the A-major second movement (Adagio), where the serene main theme unfolds at length before the two soloists enter in a rhapsodic duet in the remote key of D flat major, a duet whose expressive intensity is fully worthy of the Romanticism of its age. The movement ends with the soloists and orchestra delicately intertwined – a tranquil close that is abruptly shattered by the onset of the slightly *alla turca* air of the finale's main theme. The markedly lyrical character of the second theme is exploited when it returns just before the end, as Mendelssohn crafts what is probably his most effective drive to a rousing close in the tempestuous coda. In keeping with the expectations of the genre, this concerto finale offers plenty of brilliant virtuosity, but the character of its main theme clearly anticipates that of the finale of Mendelssohn's D minor Piano Trio (1839-40) – the very work that would later inspire Schumann's later likening of Mendelssohn to Mozart because of both artists' success in penetrating and reconciling the contradictions of their age.

Mendelssohn himself published neither the Piano Concerto in A minor nor the Double Concerto in D minor. The latter was first published in abridged form in 1960, and the first critical edition of the work was issued in 1999 as part of the *New Leipzig Edition of Felix Mendelssohn Bartholdy's Complete Works*. In this sense, the two musically rewarding works presented here are typical of the belated complexities of the latter-day Mendelssohn revival – a movement that continues to inject new ideas and styles in our contemporary understanding of nineteenth-century music just as Mendelssohn's music did in his own day.

JOHN MICHAEL COOPER
(Southwestern University, Georgetown, Texas, USA)

Felix Mendelssohn (1809-1847) gilt nach Mozart als eines der berühmtesten Wunderkinder der abendländischen Kulturgeschichte. Es sind heute in der Hauptsache zwei Aspekte seines Wirkens, auf die sich sein Ruhm gründet. Zum einen wird er verehrt als der Komponist einer Reihe musikalischer Meisterwerke, vom Oktett für Streicher und der Konzertouvertüre zu *Ein Sommernachtstraum* (beide komponierte er als Fünfzehnjähriger) bis zu Werken der Reifezeit wie der Sinfonie a-moll („Schottische“), den Oratorien *Paulus* und *Elias* und dem Violinkonzert e-moll. Nicht weniger verdienstvoll sind seine Verdienste um die Bach-Renaissance des 19. Jahrhunderts und die Wiederaufführung älterer Musik – als Konzertveranstalter war er ein begeisterter Verfechter der Musik von Bach, Händel und Mozart, und als Komponist zeigte er in vorbildlicher Weise, wie die Satztechniken älterer Meister in die romantische Musiksprache seiner Zeit einfließen und diese bereichern konnten, ohne dass dies ihrer eigenen Substanz noch der der älteren Stilformen abträglich war. Für ein neues Jahrhundert, das besessen war von der Idee seiner eigenen Stellung in der Musikgeschichte machte dieses Vorkämpfertum Mendelssohn zu einem Kind seiner Zeit *par excellence* – so sehr, dass Robert Schumann 1840 von ihm sagte, er sei „...der Mozart des 19. Jahrhunderts, der hellste Musiker, der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut und zuerst versöhnt.“

Die vorliegende Einspielung macht diesen musikgeschichtlichen und stilistischen Facettenreichtum in zwei Kompositionen anschaulich, die er in einem Stadium erster musikalischer Reife geschrieben hat, wie sie im Oktett für Streicher und der Konzertouvertüre zu *Ein Sommernachtstraum* sichtbar wird. Die eine Dekade nach den letzten Beiträgen zur Gattung des Konzerts von Beethoven und Weber (dem Klavierkonzert Nr.5 mit dem Beinamen „Emperor“ von 1809 und Webers zwei Klavierkonzerten von 1810-1812) entstandenen Stücke fallen zeitlich mit den letzten Streichquartetten und Klaviersonaten

von Beethoven und dem vielgerühmten *Konzertstück* f-moll von Weber (1821) zusammen. Beide lassen die Gewandtheit und den souveränen Umgang des jungen Mendelssohn mit den modernen satztechnischen Idiomen erkennen und seine beginnende Neigung, ältere Stilelemente in diese Idiome einfließen zu lassen, sie dabei aber durch Neues und Eigenes zu bereichern.

Das **Klavierkonzert** in a-moll hat Mendelssohn für seine ältere Schwester Fanny geschrieben, es wurde am 5. Dezember 1822 im Rahmen der *Sonntagsmusiken* im Hause Mendelssohn uraufgeführt. Fanny hatte bei einem dieser Hauskonzerte am 24. März des gleichen Jahres als Solistin ein Klavierkonzert von Hummel gespielt – und tatsächlich sieht es ganz danach aus, als habe sich Felix das Klavierkonzert a-moll op.89 von Hummel (1821 erschienen) für sein Konzert in derselben Tonart zum Vorbild genommen. Gleichzeitig zeugt das neue Werk davon, dass Mendelssohn auch andere Marksteine des Konzertrepertoires seiner Zeit gründlich studiert hat, insbesondere Webers Klavierkonzert Nr.2 (das Mendelssohn zu dem ungewöhnlichen Einfall angeregt haben könnte, vor der Einführung des zweiten Themas improvisierte Kadenzen einzufügen). Auch das Vorbild Mozarts ist zu spüren, besonders in dem leidenschaftlichen, chromatisch gefärbten Lyrismus des zweiten Themas. Bedeutsamer aber sind die neuen, ihm eigenen Gebärden, die den Ruf Mendelssohns begründeten, er habe „die Widersprüche der Zeit (...) versöhnt“.

Solche ihm eigene Gebärden begegnen in allen drei Sätzen. Das augenfälligste Beispiel ist eine Stelle im ersten Satz kurz vor dem Ende des Durchführungsteils, eine heftige *martellato*-Passage, die auf das Finale des Klavierkonzerts g-moll op.25 vorausweist (das Mitte des 19. Jahrhunderts zu einem der populärsten Stücke dieser Gattung werden sollte). Noch gewichtiger und eindrucksvoller ist der leidenschaftlich erregte Mittelteil des in lichter Farbigkeit instrumentierten zweiten Satzes, in dem sich

das rezitativische Passagenwerk des Klaviers über gefühlvollen *tremolandi* in den Streichern entfaltet, bevor es in die Wiederholung des ruhigen Hauptthemas übergeht. Das Finale verlangt dem Pianisten größte Fingerfertigkeit ab und arbeitet mit fast schon aufreizend zu nennenden satztechnischen Kontrasten der Themen. Das thematische Material des Satzes tendiert zwar größtenteils zur Durtonart, doch bestätigt die virtuos brillierende Coda, dass dieses Konzert insgesamt in a-moll steht.

Das **Doppelkonzert** in d-moll für Violine und Klavier wurde in einer ersten Fassung am 6. Mai 1823 vollendet, man hat aber den Eindruck, die stilistische Reife, die aus ihm spricht, geht weit über das hinaus, was sechs Monate musikalischer Entwicklung bewirken können. Mendelssohn schrieb dieses Werk für sich selbst und seinen besten Freund aus Kindheitstagen, den Geiger Eduard Rietz (1802-1832), der auch sein wichtigster Violinlehrer war. Zusammen brachten sie das Werk am 25. Mai im Rahmen eines privaten Konzerts zur Uraufführung, das die namhafte neapolitanische Altistin Nina Cornega (geb. 1795), eine Schülerin Salieris und Lieblingssängerin Beethovens, für einen kleinen Kreis von etwa 60 geladenen Gästen gab. In dieser ersten Fassung war den Solisten nur ein Streichorchester beigegeben – aber der Komponist war von dem Werk offenbar so angetan, dass er es einer Überarbeitung unterzog und am 3. Juli eine eigenen Partitur zur Erweiterung der Besetzung durch Bläser und Pauken niederschrieb. Diese zweite Fassung – es ist die hier eingespielte – wurde anscheinend noch am selben Tag, ebenfalls in Berlin aufgeführt.

Der erste Satz des Doppelkonzerts beginnt mit einer Themenaufstellung, die auf den ersten Blick dem gängigen, schulmäßigen Verfahren zu folgen scheint – aber dieser Eindruck verliert sich schlagartig mit dem Einsetzen der Solisten, denn anders, als man es erwarten würde, greifen sie nicht das thematische Material der Orchesterexposition auf, sie beginnen vielmehr mit improvisatorischem Material, das wie ein tastendes Suchen nach einem Thema wirkt. Tatsächlich

ist das thematische Material der Solisten in dieser Exposition insgesamt nur sehr peripher mit dem des Orchesters verwandt – und statt die Themen des Satzes zu verarbeiten, ergeht sich der Durchführungsteil über weite Strecken in einem durch und durch romantischen Duett der beiden Solisten. Im weiteren Verlauf wird die Durchführung doch noch recht heftig, aber kurz vor der Reprise flaut die vorwärtsdrängende Kraft ab, statt sich zu steigern – ein geschickter Schachzug, durch den die Reprise zum Überraschungsmoment wird statt der üblichen dramatischen Zuspitzung des Vorgangs der Durchführung, und insofern weist sie auch auf das spätere Violinkonzert e-moll voraus, in dem die Kadenz zwischen die Durchführung und die Reprise eingeschoben ist. Die Reprise selbst ist größtenteils neu komponiert unter Hinzufügung kontrapunktischen Materials, das von der (für seine Zeit) ungewöhnlichen Verwurzelung Mendelssohns in der kontrapunktischen Tradition zeugt. Analog zu dem Verfahren beim Einsatz der Solisten beginnt die Schlusskadenz mit der Violine, dann ist das Klavier an der Reihe, schließlich sind beide vereint; die Kadenz endet mit einem Doppeltriller, an den sich die ungewöhnlich kurze Schlussexposition des Ritornells anschließt.

Dieselbe Vorliebe und das sichere Gefühl für die Nutzung der Tradition als Sprungbrett für Eigenes zeigt sich im zweiten Satz (*Adagio*) in A-dur, in dem das ruhige Hauptthema in aller Ausführlichkeit vorgestellt wird, bevor die beiden Solisten mit einem ausgelassenen Duett in der entlegenen Tonart Des-dur einsetzen, einem Duett, das in seiner Ausdrucksintensität voll und ganz dem romantischen Geist der Zeit entspricht. Der Satz endet mit feingearbeiteter Verflechtung der Solopartien und des Orchesterparts – ein ruhiger Ausklang, in den unvermittelt das einsetzende Hauptthema des Finales mit seinem Anflug einer *allaturca*-Manier hineinplatzt. Der ausgeprägt lyrische Charakter des zweiten Themas kommt zum Tragen, wenn es gegen Ende wiederkehrt und Mendelssohn das verfertigt, was man seine wirkungsvollste Hinführung zu einem mitreißenden Schluss in der stürmischen Coda nennen könnte. Ganz dem

entsprechend, was man von der Gattung erwartet, bietet dieses Finale reichlich Gelegenheit zur Entfaltung virtuoser Brillanz, der Charakter des Hauptthemas aber greift unverkennbar auf das Finale von Mendelssohns Klaviertrio d-moll (1839-1840) voraus – auf genau das Werk, das Schumann später dazu verlassen sollte, Mendelssohn mit Mozart zu vergleichen, weil es seiner Meinung nach beiden Künstlern gelungen ist, die Widersprüche ihrer Zeit zu durchschauen und zu versöhnen.

Weder das Klavierkonzert a-moll noch das Doppelkonzert d-moll sind von Mendelssohn selbst veröffentlicht worden. Was das Doppelkonzert angeht, so hat man es erstmals 1960 in Kurzform herausgegeben, die erste kritische Ausgabe des Werks erschien

1999 in der *Neuen Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys*. Insofern sind die beiden hier eingespielten, musikalisch dankbaren Werke kennzeichnend für die späte Verkomplizierung der gegenwärtigen Mendelssohn-Renaissance – eine Entwicklung, die es mit sich bringt, dass in unser Verständnis von der Musik des 19. Jahrhunderts immer noch neue Anschauungen und Stilformen einfließen, genau wie dies in der Musik Mendelssohns zu seinen Lebzeiten der Fall war.

JOHN MICHAEL COOPER
(Southwestern University, Georgetown, Texas, USA)
Übersetzung Heidi Fritz



Né en Afrique du Sud en 1979, **Kristian Bezuidenhout** a étudié en Australie, puis à la Eastman School of Music aux États-Unis, et vit aujourd'hui à Londres. Après avoir étudié le piano moderne auprès de Rebecca Penneys, il s'intéresse aux claviers anciens : au clavecin avec Arthur Haas, au pianoforte avec Malcolm Bilson et en configuration de basse continue avec Paul O'Dette. Tout au long de ces années, il accumule de l'expérience en tant que continuiste dans le cadre de productions d'opéras baroques aux États-Unis et en Europe. À 21 ans, il gagne le premier prix et le prix du public au concours international de pianoforte de Bruges.

Kristian Bezuidenhout joue régulièrement avec le Freiburger Barockorchester, l'Orchestre des Champs-Élysées, l'Orchestre du XVIII^e Siècle, Les Arts Florissants, Concerto Köln, le Chamber Orchestra of Europe et le Collegium Vocale Gent, intervenant également en tant que chef invité. On a pu l'entendre aux côtés de Frans Brüggen, Philippe Herreweghe, Christopher Hogwood, Pieter Wispelwey, Petra Mülleijans, Daniel Hope et Viktoria Mullova, et dans le cadre de récitals de lied avec Carolyn Sampson, Mark Padmore et Jan Kobow.

Kristian Bezuidenhout partage aujourd'hui son temps entre les concertos, les récitals en soliste et la musique de chambre, et donne des concerts dans le cadre des festivals de musique ancienne de Barcelone, Boston, Bruges, Innsbruck, Saint-Petersbourg, Venise, Utrecht, Saintes, La Roque d'Anthéron, au festival Chopin de Varsovie, au Sommer-Festival de Lucerne, au festival de Tanglewood et au festival Mostly Mozart au Lincoln Center, ainsi que sur les principales scènes internationales, entre autres celles d'Amsterdam, Berlin, Cologne, Londres, Vienne, Tokyo, Paris, Boston et New York.

Kristian Bezuidenhout est professeur invité à la Schola Cantorum Basiliensis et à l'Eastman School of Music (Rochester, New York). Il a reçu en 2007 le prix Erwin Bodky et celui du Constellation Center de Cambridge, Massachusetts.

www.kristianbezuidenhout.com

Kristian Bezuidenhout was born in South Africa in 1979. He began his studies in Australia, completed them at the Eastman School of Music in the USA and now lives in London. After initial studies as a modern pianist with Rebecca Penneys, he explored early keyboards, studying harpsichord with Arthur Haas, fortepiano with Malcolm Bilson and continuo playing and performance practice with Paul O'Dette. During this time he gained experience as a continuo player in Baroque opera productions in the USA and Europe. He first gained international recognition at the age of 21 after winning the prestigious first prize as well as the audience prize in the Bruges Fortepiano Competition.

Kristian Bezuidenhout is a frequent guest artist with the Freiburger Barockorchester, the Orchestre des Champs-Élysées, The Orchestra of the 18th Century, Les Arts Florissants, Concerto Köln, The Chamber Orchestra of Europe, and Collegium Vocale Gent, in many instances assuming the role of guest director. He has performed with celebrated artists including Frans Brüggen, Philippe Herreweghe, Christopher Hogwood, Pieter Wispelwey, Petra Mülleijans, Daniel Hope and Viktoria Mullova, and he regularly gives Lied recitals with, among others, Carolyn Sampson, Mark Padmore and Jan Kobow.

Kristian Bezuidenhout now divides his time between concerto, recital and chamber-music engagements, appearing in the early-music festivals of Barcelona, Boston, Bruges, Innsbruck, St. Petersburg, Venice and Utrecht, as well as the Saintes Festival, La Roque d'Anthéron, the Chopin Festival Warsaw, the Tanglewood Festival and Mostly Mozart Lincoln Center, and at many of the world's most important concert halls including those of Amsterdam, Berlin, Cologne, London, Vienna, Tokyo, Paris, Boston and New York.

He is a guest professor at the Schola Cantorum (Basel) and the Eastman School of Music (Rochester, New York); in 2007 he was awarded the Erwin Bodky Prize and the Deutschlandfunk Förderpreis. Kristian Bezuidenhout is Artistic Advisor for the Constellation Center, Cambridge, Massachusetts.

Kristian Bezuidenhout, 1979 in Südafrika geboren, studierte zunächst in Australien und später an der Eastman School of Music in den Vereinigten Staaten. Er lebt derzeit in London. Nachdem er anfangs bei Rebecca Penneys modernes Klavier studiert hatte, fing er an, sich auch für alte Tasteninstrumente zu interessieren und studierte Cembalo bei Arthur Haas, Hammerklavier bei Malcolm Bilson sowie Generalbaßspiel und historische Aufführungspraxis bei Paul O'Dette. Gleichzeitig erwarb er in Barockopernproduktionen in den Vereinigten Staaten und Europa praktische Erfahrung als Continuospieler. Internationale Aufmerksamkeit zog er auf sich, als er im Alter von 21 Jahren den renommierten ersten Preis wie auch den Publikumspreis des Hammerklavierwettbewerbs von Brügge gewann.

Kristian Bezuidenhout gastiert häufig beim Freiburger Barockorchester, dem Orchestre des Champs-Élysées, dem Orchestra of the 18th Century, Les Arts Florissants, Concerto Köln, dem Chamber Orchestra of Europe und dem Collegium Vocale Gent und übernimmt dort vielfach die Aufgaben des Konzertmeisters. Er ist mit gefeierten Künstlern wie Frans Brüggen, Philippe Herreweghe, Christopher Hogwood, Pieter Wispelwey, Petra Mülleijans, Daniel Hope und Viktoria Mullova aufgetreten und gibt regelmäßig Liederabende u.a. mit Carolyn Sampson, Mark Padmore und Jan Kobow.

Kristian Bezuidenhout ist als Konzertsolist ebenso gefragt wie als Pianist in Recitals und als Kammermusikpartner. Er ist bei den Alte-Musik-Festivals in Barcelona, Boston, Brügge, Innsbruck, St. Petersburg, Venedig und Utrecht, aber auch bei den Festivals von Saintes und La Roque d'Anthéron, dem Chopin-Festival in Warschau, dem Tanglewood Festival und dem Mostly Mozart im Lincoln Center aufgetreten und hat in einigen der renommiertesten Konzertsäle gespielt, u.a. in Amsterdam, Berlin, Köln, London, Wien, Tokyo, Paris, Boston und New York.

Er ist Gastprofessor an der Schola Cantorum in Basel und an der Eastman School of Music (Rochester, New York); 2007 erhielt er den Erwin Bodky Prize und den Deutschlandfunk Förderpreis. Bezuidenhout ist künstlerischer Berater des Constellation Center Cambridge, Massachusetts.



Gottfried von der Goltz s'est taillé une réputation internationale en tant que violoniste baroque et directeur artistique du Freiburger Barockorchester. Comme ce fut souvent le cas au XVIII^e siècle, il dirige le FBO du pupitre de Konzertmeister. Cela lui arrive parfois d'échanger son violon contre une baguette de chef, par exemple dans le cadre du cycle Beethoven de l'orchestre étalé sur plusieurs saisons.

Même s'il s'est attiré l'attention du milieu professionnel avec ses enregistrements à succès des musiques injustement oubliées de l'école baroque de Dresde et des fils de Bach, Gottfried von der Goltz ne souhaite pas se laisser enfermer dans le carcan de spécialiste d'un répertoire donné. Sa riche discographie, qui s'étend du XVII^e siècle à l'époque contemporaine, démontre ses qualités de musicien souple aux multiples talents.

Outre ses divers engagements de chambriste, Gottfried von der Goltz est directeur artistique du Norsk Barokkorkester. Très recherché également en tant que pédagogue du violon baroque et moderne, il est titulaire d'une chaire de professeur à la Hochschule für Musik de Fribourg.

Gottfried von der Goltz has made a respected international name for himself as a Baroque violinist and Artistic Director of the Freiburger Barockorchester. As was common during the eighteenth century, he leads the FBO from the Konzertmeister's desk. He also occasionally swaps the violin for the conductor's baton, for example in the orchestra's Beethoven cycle spread over several seasons.

Gottfried von der Goltz has made the professionals sit up and take notice with successful recordings of the unjustly forgotten music of the Dresden Baroque school and Bach's sons. Nevertheless, he does not want to restrict himself to being a specialist in a particular repertoire. His extensive discography, ranging from the seventeenth century to the contemporary era, shows him to be a tremendously versatile and flexible musician.

In addition to his varied chamber music engagements, Gottfried von der Goltz is Artistic Director of the Norsk Barokkorkester. He is also a sought-after teacher of Baroque and modern violin, and holds a professorship at the Hochschule für Musik in Freiburg.

Gottfried von der Goltz hat sich als Barockgeiger und als künstlerischer Leiter des Freiburger Barockorchesters einen international beachteten Namen gemacht. Wie im 18. Jahrhundert üblich, leitet er das FBO vom Pult des Konzertmeisters aus. Darüber hinaus vertauscht er gelegentlich die Geige mit dem Dirigentenstab, wie beispielsweise in dem auf mehrere Jahre hinaus angelegten Beethoven-Zyklus des Freiburger Barockorchesters.

Mit erfolgreichen CD-Einspielungen der lange zu Unrecht vergessenen Musik des Dresdner Barock und der Bach-Söhne ließ Gottfried von der Goltz die Fachwelt aufhorchen. Dennoch möchte er sich nicht als Spezialist auf ein bestimmtes Repertoire festlegen lassen. Seine umfangreiche Diskographie, die sich vom 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart erstreckt, weist ihn vielmehr als einen ungemein vielseitigen und flexiblen Musiker aus.

Neben vielschichtigen kammermusikalischen Engagements hat Gottfried von der Goltz auch die künstlerische Leitung des Norsk Barokkorkesters inne. Darüber hinaus ist er als Professor an der Hochschule für Musik Freiburg ein gefragter Lehrer für barocke und moderne Violine.



Le **Freiburger Barockorchester** a désormais derrière lui plus de vingt ans de réussite continue. Invité des salles de concert et des opéras les plus prestigieux à travers le monde, de sa propre ville de Fribourg-en-Brisgau jusqu'en Extrême-Orient, il y joue un répertoire des plus diversifiés, depuis le baroque jusqu'à la musique contemporaine.

Le credo artistique des Freiburger reste cependant inchangé : une curiosité créatrice de la part de chaque musicien qui va de pair avec la volonté d'interpréter les œuvres abordées de la façon la plus vive et la plus expressive qui soit. Le fait de confier des concertos solistes exigeants à des instrumentistes sortis des rangs de l'orchestre fait partie intégrante de cette démarche. Ainsi un jeu d'ensemble cultivé et enthousiasmant est-il devenu la marque de fabrique de l'orchestre sur la scène internationale.

Le FBO collabore avec de grands artistes tels que René Jacobs, Andreas Staier et Thomas Quasthoff et bénéficie d'une coopération suivie avec harmonia mundi France. Le succès artistique de ce partenariat musical s'est exprimé dans de nombreux enregistrements qui ont remporté les prix les plus prestigieux, dont le Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik en 2009, le Prix Edison de la musique classique en 2008, le Prix allemand ECHO de la musique classique en 2007, ainsi que le Classical Brit Award dans cette même année.

Sous la direction artistique de ses deux Konzertmeister Gottfried von der Goltz et Petra Müllejan ou sous la baguette de chefs d'orchestre triés sur le volet, le FBO présente une centaine de concerts par an dans diverses formations qui vont de l'orchestre de chambre au grand orchestre lyrique. Ensemble autonome, il organise ses propres concerts d'abonnement au Konzerthaus de Fribourg, au Liederhalle de Stuttgart et à la Philharmonie de Berlin ainsi que des tournées dans le monde entier.

The **Freiburger Barockorchester** can look back on a success story lasting over twenty years and is a popular guest at the foremost concert halls and opera houses. A glance at the ensemble's concert calendar shows a diverse repertoire played at a variety of venues, ranging from the Baroque to the contemporary and from Freiburg to the Far East.

The Freiburgers' artistic credo, however, remains unchanged: the creative curiosity of each individual member, with the aim of playing a composition in as lively and expressive a manner as possible. This also involves assigning demanding solo concertos to players from the orchestra's own ranks. Cultivated yet at the same time exciting ensemble playing has thus become the orchestra's international trademark.

The FBO collaborates with leading artists such as René Jacobs, Andreas Staier and Thomas Quasthoff, and enjoys a close cooperation with harmonia mundi France. The artistic success of this musical partnership has been demonstrated in numerous recordings which have won top awards such as the Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik 2009, the Edison Classical Music Award 2008, the ECHO Klassik Deutscher Musikpreis 2007, and the Classical Brit Award 2007.

Under the artistic directorship of its two Konzertmeisters Gottfried von der Goltz and Petra Mülleians, and under the baton of selected conductors, the FBO presents around one hundred performances per year in a variety of formations from chamber to opera orchestra: a self-governing ensemble with its own subscription concerts at the Konzerthaus in Freiburg, the Liederhalle in Stuttgart and the Berlin Philharmonie in addition to a worldwide touring programme.

Das **Freiburger Barockorchester** blickt heute auf eine über zwanzigjährige Erfolgsgeschichte zurück und ist ein gefragter Gast in den bedeutendsten Konzert- und Opernhäusern. Ein Blick auf den Konzertkalender des Ensembles präsentiert eine Vielfalt des Repertoires und der Auftrittsorte, die sich vom Barock bis in die musikalische Gegenwart und von Freiburg bis in den Fernen Osten erstreckt.

Unverändert geblieben ist das künstlerische Credo der „Freiburger“: die kreative Neugier jedes einzelnen, mit dem Ziel, eine Komposition so lebendig und sprechend wie nur irgend möglich zu spielen. Dazu gehört auch die Besetzung anspruchsvoller Solokonzerte mit Mitgliedern aus den eigenen Reihen. Ein kultiviertes und zugleich mitreißendes Ensemblespiel ist so zum internationalen Markenzeichen geworden.

Das FBO arbeitet kontinuierlich mit bedeutenden Künstlern wie René Jacobs, Andreas Staier und Thomas Quasthoff zusammen und ist in einer engen Kooperation mit dem französischen Label harmonia mundi France verbunden. Der künstlerische Erfolg dieser musikalischen Partnerschaften äußert sich in zahlreichen CD-Produktionen und der Verleihung prominenter Auszeichnungen wie dem Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik 2009, dem Edison Classical Music Award 2008, dem ECHO Klassik Deutscher Musikpreis 2007 oder dem Classical Brit Award 2007.

Unter der künstlerischen Leitung seiner beiden Konzertmeister Gottfried von der Goltz und Petra Mülleians sowie unter der Stabführung ausgewählter Dirigenten präsentiert sich das FBO mit rund einhundert Auftritten pro Jahr in unterschiedlichen Besetzungen vom Kammer- bis zum Opernorchester: ein selbstverwaltetes Ensemble mit eigenen Konzertreihen im Freiburger Konzerthaus, in der Stuttgarter Liederhalle und der Berliner Philharmonie und mit Tourneen in der ganzen Welt.

„Das Freiburger Barockorchester ist ein Solitär von besonderer Leuchtkraft. In der technischen und mentalen ‚Beherrschung‘ der Instrumente und der einzelnen Partien zeigt sich, wozu ‚historisches‘ Musizieren heute fähig ist. Plastisch und rein, transparent und klar, delikat in Phrasierung und Artikulation und ohne pathetischen Überdruck hört man alle Details und erlebt das Ganze als einen musikalischen Kosmos von überwältigendem Reichtum. Ohren auf, so klingt Musik!“ (Salzburger Nachrichten, Januar 2009)



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles

Enregistrement avril 2010, Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : Tobias Lehmann - Montage : René Möller, Teldex Studio Berlin

Partitions : Breitkopf & Härtel, Wiesbaden · Leipzig · Paris

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

Couverture : Caspar David Friedrich, Paysage de région plate, 1822

Berlin, Staatliche Schlösser und Gärten - akg-images / Erich Lessing

Photos : Marco Borggreve (Kristian Bezuidenhout, Gottfried von der Goltz, Freiburger Barockorchester)

Annelies van der Vegt (p.2)

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMC 902082