

DIE NEUE
ROMANTIK
PABLO HERAS-CASADO

harmonia
mundi

Mendelssohn

Piano Concerto no. 2

Symphony no. 1

Bezuidenhout • Heras-Casado

Freiburger Barockorchester

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY (1809-1847)

Symphony no. 1 op. 11

C Minor / *ut mineur* / c-Moll

- | | | |
|---|-------------------------------------|------|
| 1 | I. Allegro di molto | 9'45 |
| 2 | II. Andante | 6'35 |
| 3 | III. Menuetto. Allegro molto - Trio | 6'08 |
| 4 | IV. Allegro con fuoco - Più stretto | 7'38 |

Piano Concerto no. 2 op. 40

D Minor / *ré mineur* / d-Moll

- | | | |
|---|--------------------------------|------|
| 5 | I. Allegro appassionato | 9'45 |
| 6 | II. Adagio. Molto sostenuto | 5'56 |
| 7 | III. Finale. Presto scherzando | 7'12 |

Ouverture zum Märchen von der schönen Melusine op. 32 (1835 version)

- | | | |
|---|---|------|
| 8 | The Fair Melusine, overture / <i>La Belle Mélusine, ouverture</i> | 9'56 |
| | F Major / <i>Fa majeur</i> / F-Dur | |
| | Allegro con moto | |

Kristian Bezuidenhout

fortepiano Érard, Paris 1837, Edwin Beunk Collection

Freiburger Barockorchester, Pablo Heras-Casado

Freiburger Barockorchester

<i>Flutes</i>	Daniela Lieb, Pia Scheibe
<i>Oboes</i>	Josep Domenech, Maïke Buhrow
<i>Clarinets</i>	Lorenzo Coppola, Pascal Pariaud
<i>Fagotts</i>	Javier Zafra, Carles Vallés
<i>Horns</i>	Pierre-Antoine Tremblay, Ricardo Rodriguez Garcia
<i>Trumpets</i>	Jaroslav Roucek, Almut Rux
<i>Timpani</i>	Charlie Fischer
<i>Violins 1</i>	Anne Katharina Schreiber, Martina Graulich, Brian Dean, Eva Borhi, Marie Desgoutte, Irina Granovskaya, Lotta Suvanto, Hannah Visser
<i>Violins 2</i>	Beatrix Hülsemann, Brigitte Täubl, Péter Barczy, Joosten Elle, Regine Schröder, Lea Schwamm, Annelies van der Vegt
<i>Violas</i>	Ulrike Kaufmann, Werner Saller, Annette Schmidt, Nadine Henrichs, Elisabeth Sordia
<i>Cellos</i>	Guido Larisch, Stefan Mühleisen, Marie Deller, Ute Petersilge
<i>Double basses</i>	James Munro, Frank Coppieters, Georg Schuppe

Né dans une famille aisée et cultivée (son père, Abraham, était un banquier en vue et son grand-père, Moses, un des principaux philosophes des Lumières allemandes), Felix Mendelssohn baigna dès le plus jeune âge dans les arts et la culture. Mais cette immersion n'explique pas à elle seule les talents précoces que montrait l'enfant : ils étaient le sceau d'un génie hors du commun. Les maîtres auxquels fut confié le jeune Felix surent les faire éclore, à commencer par Carl Friedrich Zelter pour la composition. Professeur particulièrement exigeant, cet ami de Goethe inculqua à l'enfant une maîtrise parfaite du langage musical et lui transmit également l'amour des maîtres du passé tels Bach, Haydn ou Mozart. C'est d'ailleurs au nom de ces trois aînés qu'il déclara à Mendelssohn, le jour de ses quinze ans, qu'il était désormais passé du grade d'*élève* à celui de *confrère*. Ce jour-là, le 3 février 1824, Mendelssohn avait joué avec ses trois frères et sœurs son quatrième opéra, *Les Deux Neveux*, qui marquait indubitablement une nouvelle étape dans son développement artistique. Dès le mois suivant, la *Symphonie en ut mineur* (composée du 3 au 31 mars) vint confirmer cette avancée. Après douze symphonies pour cordes, c'était la première que le jeune musicien écrivait pour grand orchestre. L'œuvre fut présentée dans le cadre familial le 14 novembre 1824, pour le dix-neuvième anniversaire de la sœur aînée de Felix, Fanny. La première exécution publique eut lieu avec succès au Gewandhaus de Leipzig le 1^{er} février 1827.

Alors que les symphonies pour cordes portent la marque de l'enseignement de Zelter – l'obsession pour le contrepoint strict (avec de nombreux passages fugués), l'étude des maîtres anciens –, la *Symphonie en ut mineur* s'émancipe de cet héritage. Si elle présente tous les attributs de la jeunesse, elle appartient bien au groupe des cinq "grandes" symphonies du compositeur (et n'est certes pas la treizième des symphonies de jeunesse, comme Mendelssohn l'avait numérotée initialement). Le compositeur s'inscrit dans le modèle de la symphonie classique. Le premier mouvement est ainsi une forme sonate à deux thèmes, avec exposition, développement, réexposition et coda. Dépouillé d'introduction lente, il nous plonge directement dans l'univers tempétueux du premier thème, en *ut* mineur. Le second thème apporte comme il se doit détente et lumière, dans le ton relatif, *mi* bémol majeur. À plusieurs reprises, on pressent l'ouverture du *Songe d'une nuit d'été*, composée l'année suivante.

L'Andante est lui aussi typiquement mendelssohnien. Comme le sublime Adagio religioso de la *Deuxième Symphonie "Lobgesang"* (1840), il mêle un lyrisme tendre à une pointe de sentiment religieux : le thème est en effet harmonisé comme un choral luthérien, habillé à chaque retour par différentes techniques contrapuntiques et opposant les cordes et les bois comme les claviers d'un orgue (instrument dont Mendelssohn était virtuose). La partie centrale est plus emportée et instable.

Le sombre ton d'*ut* mineur domine le Menuetto, celui des quatre mouvements qui regarde le plus vers le passé : ses accents vigoureux, ses syncopes et contretemps l'inscrivent en effet dans la rhétorique du mouvement préromantique du Sturm und Drang – auquel plusieurs symphonies de Haydn et Mozart ont adhéré. Le climat s'apaise dans le trio central, en *la* bémol majeur, avec ses nappes de vents étales à peine irisées par de petits mouvements des cordes.

Un arpège impétueux d'*ut* mineur lance l'Allegro con fuoco final, dont le premier thème est aussi mendelssohnien que le second, en *mi* bémol majeur (un solo de clarinette qui sonne encore comme un choral, sur le contrepoint des cordes en pizzicatos). Par deux fois (développement et coda), Mendelssohn introduit un fugato qui montre son talent en la matière tout en offrant à ce mouvement conclusif un supplément de grandeur.

Le 25 mai 1829, Mendelssohn dirigea l'œuvre pour ses débuts à la Philharmonic Society de Londres. À cette occasion, il remplaça le troisième mouvement d'origine par une orchestration du Scherzo de son *Octuor à cordes* de 1825 (mais il se ravisa ensuite et restaura le morceau initial pour la publication de l'œuvre en 1834). Le succès triomphal de ce concert marqua les débuts d'une longue idylle entre l'Angleterre et Mendelssohn, qui se concrétisa par de nombreuses commandes.

En 1837, Mendelssohn fut ainsi l'invité du Festival de musique triennal de Birmingham, auquel il participa comme organiste, pianiste, chef d'orchestre et compositeur. Le 20 septembre 1837, il fut le soliste de son *Second Concerto pour piano*, composé pour l'occasion. Le *Premier Concerto pour piano* était né six ans plus tôt et le jeune musicien en avait déjà assuré lui-même la création à Munich, désireux d'y montrer son double talent de pianiste et de compositeur. Mais malgré le succès du concert, Mendelssohn resta insatisfait de l'œuvre. Schumann, habituellement si enthousiaste à propos des nouvelles partitions de son ami, se montra lui aussi réservé, jugeant que le concerto avait certainement été composé en "*quelques jours, voire en quelques heures*". C'était tout l'inverse : Mendelssohn en traîna le poids au cours d'un voyage de noces de sept semaines, moins idyllique qu'attendu, et la gestation dura finalement du mois de mars 1837 jusqu'à la création en septembre.

Si le *Second Concerto* présente des caractéristiques très proches du *Premier*, bouillonnant d'une fougue juvénile, l'œuvre n'en présente pas moins de réels attraits. On y saluera notamment l'entrée en matière originale, avec le piano qui coupe à deux reprises l'herbe sous le pied du véhément orchestre. Le thème principal prend ensuite son envol. Sombre et tourmenté, il s'oppose à un second thème plus lyrique et lumineux dans une forme sonate pleine de surprises, où rien ne revient jamais à l'identique. L'idée la plus marquante est certainement la manière dont l'univers du second mouvement s'insinue progressivement dans les derniers soubresauts du thème principal, le tendre *si* bémol majeur à venir se heurtant au dramatique *ré* mineur du mouvement initial. L'Adagio déploie une superbe cantilène, qui prend ensuite différents vêtements sans perdre de sa douceur exquise. Le troisième mouvement combine le brio d'un finale de concerto avec la vivacité espiègle d'un scherzo. Comme le premier, il fait montre d'une virtuosité qui laisse imaginer quel pianiste hors du commun était Mendelssohn.

Mendelssohn laisse huit ouvertures de concert, toutes plus belles les unes que les autres. Franz Liszt n'a pas encore inventé le terme de poème symphonique (le premier d'une lignée de treize sera *Ce qu'on entend sur la montagne* de 1850) ; mais c'est bien de cela qu'il s'agit dans ces mouvements symphoniques reposant sur un élément programmatique extérieur, que ce soit un tableau, un texte ou une curiosité naturelle. Commande de la Philharmonic Society de Londres, *La Belle Mélusine* y fut présentée en 1834. Puis, en vue de la publication de la partition chez Breitkopf & Härtel et d'une reprise par son orchestre de Leipzig, Mendelssohn entreprit une révision profonde de cette œuvre qu'il trouvait jusqu'alors "*à moitié terminée*". Sous cette forme définitive, il la jugeait comme l'une de ses pièces les plus réussies. La légende de Mélusine remonte au Moyen Âge. Victime d'une malédiction, cette princesse se transforme régulièrement en une sorte de sirène. Le chevalier Raymond de Lusignan s'en éprend et elle l'épouse à la condition qu'il la laisse seule chaque samedi sans chercher à l'espionner – elle retourne en fait à sa forme aquatique. Mais Raymond finit par céder à la curiosité ; leur bonheur s'évanouit et Mélusine est condamnée à vivre comme sirène pour l'éternité.

S'il s'inspire de cette légende, Mendelssohn ne cherche pas à la suivre pas à pas. L'ouverture est avant tout une magnifique peinture sonore, nourrie par trois idées principales : le thème de Mélusine, ondoie en *fa* majeur introduit par les clarinettes ; puis deux idées formant le second groupe thématique : le thème du chevalier Lusignan, martial et dramatique, en *fa* mineur, et ensuite une phrase lyrique aux violons en *la* bémol majeur, d'un abord serein, mais rapidement envahie par des éléments menaçants issus du thème précédent – l'amour tragique qui lie les deux personnages. Le développement central métamorphose et superpose ces différents éléments, avant leur réexposition en ordre inverse : d'abord le second groupe thématique, où le thème d'amour est cette fois submergé par les déferlements du thème de Lusignan ; enfin, le thème de la sirène, qui ramène le calme initial : Mélusine est retournée à son état aquatique.

CLAIRE DELAMARCHE

Born into an affluent and highly cultured family (his father, Abraham Mendelssohn, was a prominent banker and his grandfather, Moses, one of the leading philosophers of the German Enlightenment), Felix from his youngest years was immersed in culture and the arts. But this immersion alone does not explain the talent that the child showed from an early age: it bore the mark of an exceptional genius. The mentors to whose care the young prodigy was entrusted knew how to cultivate his innate gifts, beginning with Carl Friedrich Zelter, for his studies in composition. A friend of Goethe, this notably exacting teacher inculcated Felix with a perfect command of musical language and also passed on to him his affection for composers of the past, such as Bach, Haydn, and Mozart. Evoking the names of these three giants, Zelter declared to Felix on his 15th birthday that his 'pupil' had now graduated to the rank of 'peer'. That day, February 3, 1824, Mendelssohn and his three siblings had performed his fourth opera, *Die beiden Neffen*, which undeniably marked a new phase in his artistic development. As early as the month after, his Symphony in C minor (op. 11, composed from March 3rd to 31st) arrived to reaffirm the young composer's leap forward. Having completed 12 symphonies for strings alone, he had written his first composition for full orchestra. The work was introduced on November 14, 1824 at a family gathering in honour of his eldest sister Fanny's nineteenth birthday. Its well-received first public performance took place at the Leipzig Gewandhaus on February 1, 1827.

While the string symphonies bear the mark of Zelter's training – a preoccupation with strict counterpoint (reflected in the numerous fugato passages), a familiarity with the masters of the past – the Symphony in C minor is free of such vestiges. Though it does display youthful attributes in its vigour and excitement, it unquestionably belongs among the composer's group of five 'mature' symphonies (and can in no way be called the 13th of his youthful symphonies, as Mendelssohn had initially numbered it). The composer follows the template of a standard classical symphony. Thus, the opening movement is in sonata form with two contrasted themes, comprising an exposition, development, recapitulation, and coda. Lacking a slow introduction, it plunges us directly into the turbulent climate of the main theme, in the key of C minor. The secondary theme introduces the customary serenity and light, in the relative key of E-flat major. At several points, we can glimpse a pre-echo of the overture to *A Midsummer Night's Dream*, which would be written the following year.

The ensuing Andante is also emblematic of the composer. Like the sublime Adagio religioso of the *Lobgesang* (1840), it mingles gentle lyricism with a hint of religious sentiment. The theme in fact is harmonised like a Lutheran chorale, recast on each repeat through the use of different contrapuntal and antiphonal techniques, opposing strings against woodwinds like the manuals of an organ (an instrument which Mendelssohn could play like a virtuoso). The middle section is more turbulent and fluid.

The sombre key of C minor dominates the Menuetto, which, more than the other three movements, looks back toward the past: its emphatic inflections and off-beat syncopations do indeed link it with the pre-Romantic language of *Sturm und Drang* – to which several symphonies by Haydn and Mozart adhere. The storm dissipates in the central trio section, in the key of A-flat major, with its sustained woodwind chords hesitantly adorned by the short arpeggios in the strings.

An emphatically arpeggiated C-minor chord launches the closing-movement Allegro con fuoco. As emblematic of the composer as its main theme, the secondary theme, in E-flat major, again sounds like a chorale, played by a solo clarinet accompanied by pizzicato strings. On two occasions (in the development and coda) Mendelssohn introduces a fugato which demonstrates his contrapuntal skills while lending a degree of grandeur to the symphony's finale.

On May 25, 1829, Mendelssohn led the work in his debut at the Philharmonic Society of London. For this performance, he replaced the original Menuetto with the Scherzo from his Octet op. 20 (1825), orchestrated for the occasion. (He later reconsidered and restored the original movement for the work's publication in 1834). The triumphant success of this concert marked the start of Mendelssohn's decades-long association with Britain, which brought him numerous commissions.

In 1837, Mendelssohn was invited to the Birmingham Triennial Music Festival and was featured there as organist, pianist, conductor, and composer. On September 20, 1837, he played the piano part in the premiere of his Second Piano Concerto, commissioned by the Festival for the occasion. (His First Piano Concerto had appeared six years earlier, and the young composer himself introduced it in Munich, eager also to showcase his skill as a piano virtuoso). But despite the success of the performance in Birmingham, Mendelssohn remained dissatisfied with the work. Robert Schumann, ordinarily so enthusiastic about his friend's new scores, also appeared to have reservations, presuming that the concerto might have been written in a matter of 'a few days or even hours'. In fact, the opposite was true: Mendelssohn laboured over it all during a seven-week honeymoon, which turned out to be less idyllic than expected, and continued to work on it from March 1837 until the premiere that September.

Although the Second Concerto may share some features with the First – which fairly surges with youthful ardour – the newer work is hardly any less attractive. Particularly worthy of note is the highly original material of the opening, in which the piano twice pre-empts the vehement statements from the orchestra. This leads to the soaring main theme: dark and tormented, it is contrasted by a more lyrical and luminous secondary theme in a sonata-form structure that is full of surprises and in which musical material is never restated the same twice. The most striking idea may be the manner in which the climate of the second movement gradually creeps into the last ripples of the main theme of the first, as the gentle B-flat major of the ensuing Adagio displaces the dramatic D minor of the opening. Continually unfolding its lovely cantilena, the Adagio dresses it in different habits, never robbing it of its exquisite tenderness. The third movement manages to combine the verve of a concerto's finale with a mischievous liveliness of a scherzo. As in the opening movement, it demonstrates the kind of virtuosity that lets us imagine what an extraordinary pianist Mendelssohn must have been.

Felix Mendelssohn left us eight orchestral overtures, each one more attractive than the next. Even before Franz Liszt had coined the term 'symphonic poem' (the first of his thirteen entries in this series will be *Ce qu'on entend sur la montagne*, in 1850), a number of symphonic works were drawing their inspiration from extra-musical programmatic elements, be it a painting, a piece of writing, or a subject of intense curiosity. Commissioned by the Philharmonic Society of London, *Die schöne Melusine*, op. 32 was first performed there in 1834. Later, for the purpose of having the score published by Breitkopf & Härtel and performed by his orchestra in Leipzig, Mendelssohn undertook a thorough revision of this work, which up to that point he considered only 'half finished'. In its definitive form, he came to regard it as one of his most accomplished compositions. The legend of Melusine dates back to the Middle Ages. As punishment for disrespecting her father, this Princess was condemned once a week to assume the form of a mermaid (from the waist down). The knight Raymond of Lusignan fell in love with her, and she agreed to become his wife on condition that on Saturdays – when she regained her aquatic form – he should never attempt to intrude on her privacy. But Raymond ultimately gave in to his curiosity; their happiness ended, and Melusine was doomed to live on as a mermaid for eternity.

If he did draw his inspiration from this legend, Mendelssohn does not try to represent its every detail. More than anything, the Overture is a magnificent example of tone painting, comprised of three main musical ideas: the undulating F-major theme of Melusine, introduced by the clarinets; followed by two musical ideas forming the secondary thematic group: the theme of the Knight of Lusignan, martial and dramatic, in F minor, leading to a lyrical violin passage in A-flat major, which starts off serenely, but is soon pervaded by the menacing material heard earlier – the theme of tragic love which binds these two characters together. The ensuing development section transforms and juxtaposes these diverse thematic strands, before making way for their recapitulation in inverse sequence: first the secondary thematic group, in which the love theme is overtaken by the surging theme of Lusignan; then the theme of the mermaid, leading us back to the initial calm, as Melusine returns to her aquatic state.

CLAIRE DELAMARCHE
Translation: Mike Sklansky

Felix Mendelssohn stammte aus einer begüterten, kultivierten Familie – sein Vater, Abraham, war ein angehender Bankier, sein Großvater, Moses, einer der bedeutendsten Philosophen der deutschen Aufklärung –, und so kam er bereits in frühester Jugend mit Kunst und Kultur in Berührung. Doch dies allein erklärt nicht die Begabung des frühreifen Kindes, mit der sich sein ungewöhnliches Genie äußerte. Die Lehrer, denen der junge Felix anvertraut wurde, wussten es zur Entfaltung zu bringen, allen voran der für das Fach Komposition zuständige Carl Friedrich Zelter, ein Freund Goethes. Als äußerst strenger Lehrmeister brachte er dem Kind auf unerbittliche Art die perfekte Beherrschung des Tonsatzes bei, und darüber hinaus ließ er ihn an seiner Bewunderung für Komponisten aus früheren Zeiten wie Bach, Haydn und Mozart teilhaben. Diese drei alten Meister bezog er auch mit ein, als er Felix an dessen 15. Geburtstag mitteilte, dass er nunmehr vom Rang eines Schülers zu dem eines Kollegen aufgestiegen sei. An jenem Tag, dem 3. Februar 1824, führte Felix mit seinen zwei Schwestern und dem Bruder seine dritte Oper *Die beiden Neffen* auf, mit der zweifellos eine neue Phase seiner künstlerischen Entwicklung begann. Die im folgenden Monat (in der Zeit vom 3. bis 31. März) entstandene *Sinfonie in c-Moll* bestätigt diesen Fortschritt. Nach den zwölf Sinfonien für Streicher war sie das erste Werk Mendelssohns für großes Orchester. Am 14. November 1824 kam sie aus Anlass des 19. Geburtstags von Felix' älterer Schwester Fanny im familiären Rahmen zur Aufführung. Die öffentliche Premiere fand am 1. Februar 1827 im Gewandhaus Leipzig statt und war ein großer Erfolg.

Während die Streichersinfonien noch die Spuren von Zelters Unterricht erkennen lassen – strikte Anwendung des Kontrapunkts (mit zahlreichen fugierten Passagen), Einfluss der alten Meister –, ist die *Sinfonie in c-Moll* frei davon. Sie ist zwar noch vom Überschwang und der Leidenschaft eines Jugendlichen geprägt, doch gehört sie zweifellos in die Gruppe der fünf „großen“ Sinfonien von Mendelssohn (und ist gewiss nicht die 13. Sinfonie seiner Jugendzeit, wie er sie ursprünglich bezeichnet hatte). Mendelssohn orientierte sich bei diesem Werk am Modell der klassischen Sinfonie. Der erste Satz weist die Sonatenform mit zwei Themen sowie Exposition, Durchführung, Reprise und Coda auf. Er ist ohne langsame Einleitung und stürzt so den Hörer unmittelbar in die bewegte Welt des ersten Themas, das in c-Moll steht. Wie es sich gehört, bringt das zweite Thema, in der Paralleltonart Es-Dur, Entspannung und Aufhellung. Mehrere Male lässt sich die *Sommernachtsraum*-Ouvertüre erahnen, die im Folgejahr entstanden ist.

Das Andante zeigt ebenfalls schon typische Mendelssohn'sche Züge. Wie das erhabene Adagio religioso der *Zweiten Sinfonie „Lobgesang“* (1840) mischt es zarte Poesie mit einem Anflug von religiösem Gefühl: In der Tat ist das Thema wie ein Luther-Choral harmonisiert, wobei bei jeder Wiederholung unterschiedliche kontrapunktische Techniken zur Anwendung kommen und die Streicher und Holzbläser in ihrer Gegenüberstellung wie Manuale einer Orgel anmuten (übrigens ein Instrument, das Mendelssohn großartig beherrschte). Der Mittelteil des Satzes ist von eher strengem, wankelmütigem Charakter.

Das Menuetto wird vom düsteren c-Moll-Klang beherrscht und ist von den vier Sätzen der am meisten rückwärtsgewandt: Die scharfen Akzente, die Synkopen und die Betonungen auf dem „falschen“ Taktteil lassen sich in der Tat der präromantischen Bewegung des *Sturm und Drang* zuordnen – genau wie etliche Sinfonien von Haydn und Mozart. Der gleichmäßige Fortlauf im zentralen Trio (As-Dur), in dem nur kurze Streichereinsätze aufblinken, sorgt für ruhigere Stimmung.

Mit einem stürmischen Arpeggio in c-Moll beginnt das finale Allegro con fuoco, dessen erstes Thema ebenso typisch für Mendelssohn ist wie das zweite, das in Es-Dur steht (Klarinetten-Solo, das wie ein Choral klingt, über einem Kontrapunkt von Streicher-Pizzicati). Zweimal (in Durchführung und Coda) erscheint ein Fugato, das zeigt, wie gut Mendelssohn diese Materie beherrschte, und das diesem Schlusssatz zusätzliche Größe verleiht.

Am 25. Mai 1829 dirigierte Mendelssohn die Sinfonie anlässlich seines Debüts bei der Philharmonic Society von London. In Hinblick auf diese Aufführung ersetzte er den ursprünglichen dritten Satz durch die Orchesterfassung des Scherzos aus seinem *Oktett für Streicher* aus dem Jahr 1825 (später besann er sich anders und stellte den Originalsatz für die Veröffentlichung des Werks 1834 wieder her). Der enorme Erfolg dieses Konzerts markierte den Anfang einer langen Freundschaft zwischen England und dem Komponisten, die sich auch in zahlreichen Werksaufträgen äußern sollte.

1837 wurde Mendelssohn an das alle drei Jahre stattfindende Musikfestival von Birmingham eingeladen, wo er als Organist, Pianist, Dirigent und Komponist teilnahm. Am 20. September 1837 trat er als Solist in seinem *Zweiten Klavierkonzert* auf, das er für diesen Anlass komponiert hatte. Sein *Erstes Klavierkonzert* war sechs Jahre früher entstanden, und der junge Musiker hatte es sich auch da nicht nehmen lassen, bei der Uraufführung in München den Klavierpart zu spielen, um sein zweifaches Talent als Pianist und Komponist vorzuführen. Mendelssohns *Zweites Klavierkonzert* war überaus erfolgreich,

doch er selber war nicht zufrieden damit. Und Schumann, der sich eigentlich über die neuen Schöpfungen seines Freundes immer begeistert zeigte, äußerte sich in diesem Fall zurückhaltend und meinte, das Werk sei ja wohl in nur „einigen Tagen oder sogar einigen Stunden“ entstanden. Doch das Gegenteil ist der Fall: Mendelssohn trug daran eine schwere Last, auch während einer siebenwöchigen Hochzeitsreise, die sich weniger idyllisch gestaltete als erwartet, und die Ausarbeitung des Werks zog sich noch vom März 1837 bis zu der Uraufführung im September desselben Jahres hin.

Die beiden Klavierkonzerte Mendelssohns mögen ähnliche Züge aufweisen, doch zeichnet sich das zweite mit seinem jugendlichen Schwung auch durch ganz eigene Reize aus. Eindrucksvoll stellt sich vor allem der originelle Einstieg dar, wo das Klavier das ungestüme Orchester zweimal aus dem Feld schlägt. Das sich anschließende Hauptthema ist düster und bedrängend und damit der pure Gegensatz zu dem lyrischen, leuchtenden zweiten Thema. Die Sonatenform dieses Satzes steckt voller Überraschungen, und nichts kehrt jemals in der gleichen Gestalt wieder zurück. Der herausragende Einfall ist zweifellos die Art, wie die Atmosphäre des zweiten Satzes allmählich in die letzten Züge des Hauptthemas eindringt und das dramatische d-Moll des Anfangssatzes auf das in Erscheinung tretende zarte B-Dur trifft. Das Adagio entfaltet eine wunderbare Kantilene, die in der Folge unterschiedliche Gestalten annimmt, ohne dabei ihre erlesene Feinheit aufzugeben. Der dritte Satz kombiniert die Brillanz eines Konzertfinales mit der schalkhaften Lebhaftigkeit eines Scherzos. Wie im Eröffnungssatz gestaltet sich auch hier der Klavierpart überaus virtuos und lässt erahnen, was für ein überragender Pianist Mendelssohn war.

Mendelssohn hat acht Konzert-Ouvertüren hinterlassen, eine schöner als die andere. Der Begriff „Symphonische Dichtung“ würde zwar erst später von Franz Liszt erfunden werden (die erste seiner dreizehn Kompositionen dieser Art war *Ce qu'on entend sur la montagne*, 1850), doch geht es bei diesen symphonischen Sätzen von Mendelssohn genau darum: Sie gründen auf einem programmatischen, äußeren Element, das ein Gemälde, ein Text oder ein Naturwunder sein kann. *Die schöne Melusine* war ein Auftragswerk der Londoner Philharmonic Society, wo sie 1834 zur Aufführung kam. Im Hinblick auf die Veröffentlichung bei Breitkopf & Härtel und einer erneuten Aufführung mit seinem Leipziger Orchester nahm Mendelssohn eine durchgreifende Überarbeitung des Werks vor, das er bis dahin für „nur zur Hälfte beendet“ hielt. In ihrer definitiven Form betrachtete er die Ouvertüre dann als eine seiner gelungensten Kompositionen. Die Sage der Melusine hat ihren Ursprung im Mittelalter. Durch einen Fluch verwandelt sich diese Prinzessin immer wieder in eine Nixe. Der Ritter Raymond de Lusignan verliebt sich in sie, und sie ist bereit, ihn unter der Bedingung zu heiraten, dass er sie jeden Samstag allein lässt, ohne zu versuchen, sie heimlich zu beobachten – tatsächlich nimmt sie an jenen Tagen immer ihre Gestalt als Wasserwesen an. Doch Raymond erliegt seiner Neugier, das gemeinsame Glück zerbricht und Melusine ist auf ewig dazu verdammt, als Nixe zu leben.

Wenn Mendelssohn sich von dieser Sage inspirieren ließ, so bedeutet das nicht, dass er ihrer Handlung streng folgt. Die Ouvertüre ist erst einmal ein wunderbares Klanggemälde, das von drei musikalischen Hauptideen lebt. Erst erklingt das wogende, von den Klarinetten eingeführte Thema der Melusine in F-Dur; dann folgen die beiden weiteren Ideen, die die zweite Themengruppe bilden: An das martialische, dramatische Thema des Ritters Lusignan in f-Moll schließt sich eine lyrische Phrase in As-Dur in den Violinen an, die erst von heiterem Charakter ist, doch rasch von bedrohlich klingenden Komponenten des vorangegangenen Themas beherrscht wird und so die tragische Liebe der beiden Figuren darstellt. In der Durchführung werden diese verschiedenen Elemente variiert und übereinander geschichtet, bevor die Reprise einsetzt, die die beiden Themengruppen in ihrer Umkehrung wieder aufnimmt: erst erscheint die zweite, wobei das Thema der Liebe hier von dem wogenden Thema des Ritters überwölbt wird, dann folgt das Thema der Nixe, das die anfängliche ruhige Atmosphäre wieder herstellt: Melusine ist in den Zustand als Wasserwesen zurückgekehrt.

CLAIRE DELAMARCHE
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Ensemblehaus Freiburg



In Freiburg im Breisgau, there is a distinctive, decades-long tradition of fostering appreciation for the music of the past as actively as that of our time. Thus it was no coincidence that in the mid-1980s, two of the most exciting and internationally acclaimed ensembles emerged in this city: the **Freiburger Barockorchester** (FBO) and the **ensemble recherche**. During the first 25 years of their successful existence, neither outfit had access to adequate rehearsal space, and out of this need was born the idea for an **Ensemblehaus**, a home for both institutions. The potential suitability of nearly every available building in the city had been assessed by Hans Georg Kaiser (FBO's artistic director) and Tanja Ratzke (executive director of the ensemble recherche). However, their quest was unsuccessful, and it also became clear that the project would not succeed without financial support. Paul Ege, a locally-based entrepreneur, art collector, patron, and champion of both ensembles, in 2004 launched an initiative group, in which prominent city leaders came together to make the idea of an **Ensemblehaus** a reality. (That same year saw the formation of the Ensemble Academy Freiburg: jointly organized by the FBO and ensemble recherche, it is now universally recognized for its master classes in ensemble playing of early and contemporary music.)

The objective moved one step closer in 2005, when the congregation of the Elisabethkirche vacated its building, making it available for secular purposes, and the architectural firm of Böwer Eith Murken was given the task of developing a re-use proposal. This stage also saw the founding of the non-profit association of 'Friends of the Ensemble-Akademie Freiburg in Baden-Württemberg,' whose members advocated for the repurposing of the Elisabethkirche into the **Ensemblehaus**. A broad-based and effective fundraising campaign seemed to bring the realisation of this dream within reach. The fact that Elisabethkirche, as the 'earliest concrete church building of the 1960s,' was registered as a historical landmark proved to be only the first stumbling block, for there was also every indication that the initially projected cost of construction would be exceeded, and the plan was abandoned in 2009. A new construction, the cost of which could be carefully calculated in advance, seemed to be the best option. Wulf Daseking, the then-incumbent city planner, proposed a location (a parking lot) next to the Alte Stadthalle. Thanks to the backing of Dieter Salomon, then mayor of Freiburg, and of other competent authorities, an application for amending the city's development plan was approved by a large majority of the local council. On October 6, 2010, the first stone of the building was laid in a ceremony which brought together the elite of the city and of the state of Baden-Württemberg.

The **Ensemblehaus** was officially inaugurated on May 4, 2012. The project resulted in a unique, state-of-the-art facility, which three institutions now call home: the Freiburg Baroque Orchestra, ensemble recherche, and the Ensemble Academy Freiburg. Thanks to many generous donors, by May 2016 it became possible to fully cover the cost of construction financing.

As of 2017/18, the FBO has had the pleasure of welcoming Kristian Bezuidenhout as its artistic director for three consecutive seasons.

In Freiburg gibt es eine einmalige jahrzehntelange Tradition der Alten und Neuen Musik. Kein Zufall also, dass hier Mitte der 1980er Jahre zwei der spannendsten und international erfolgreichsten Ensembles entstanden: das **Freiburger Barockorchester** und das **ensemble recherche**. Während der ersten 25 Jahre ihrer Erfolgsgeschichte gab es für beide kein angemessenes Probenomizil, und so entstand die Idee eines Ensemblehauses. Kaum ein potenziell geeignetes Gebäude in der Stadt, das von Hans-Georg Kaiser und Tanja Ratzke – dem Intendanten des Freiburger Barockorchesters und der Geschäftsführerin des Ensembles recherche – nicht besichtigt wurde. Die Suche blieb jedoch erfolglos, und es wurde auch klar, dass es ohne Unterstützung nicht gehen würde. Paul Ege, Freiburger Unternehmer, Kunstsammler, Mäzen und begeisterter Anhänger der beiden Ensembles, gab den Anstoß zu einem "Initiativkreis Ensemblehaus", in dem sich ab 2004 unter dem Vorsitz von Dr. Karl Valentin Ullrich bekannte Freiburger Persönlichkeiten zusammenfanden, um die Idee eines Ensemblehauses zu realisieren. 2004 wurde auch die gemeinsam von FBO und ensemble recherche veranstaltete Ensemble-Akademie Freiburg gegründet.

Sie hat sich inzwischen etabliert und ist für ihre Fortbildungskurse zur Aufführungspraxis Alter und Neuer Musik international anerkannt. Konkret wurde die Idee des Ensemblehauses ab dem Jahr 2005, als die St. Elisabethkirche in Freiburg aufgegeben werden sollte und daraufhin die Böwer Eith Murken Architekten ein Konzept entwarfen. In diese Phase fiel 2006 die Gründung des gemeinnützigen Vereins der „Freunde der Baden-Württembergischen Ensemble-Akademie Freiburg“, dessen Mitglieder sich für den Umbau der Elisabethkirche zum Ensemblehaus einsetzten. Durch eine breit angelegte, erfolgreiche „Spendenaktion Ensemblehaus Freiburg“ rückte die Realisierung in greifbare Nähe. Dass die Elisabethkirche als „erste Betonkirche der 60er Jahre“ unter Denkmalschutz gestellt wurde, erwies sich aber als Hindernis; dazu kamen nicht abschätzbare Kosten, so dass der Plan im Juni 2009 aufgegeben wurde. Ein gut kalkulierter Neubau schien die bessere Lösung zu sein. Der damals amtierende Stadtplaner Prof. Wulf Daseking schlug dafür einen Parkplatz bei der Alten Stadthalle vor. Dank der Unterstützung durch den Oberbürgermeister Dr. Salomon und die zuständigen Ämter lag im März 2010 ein Antrag auf Änderung des Bebauungsplans vor, dem der Gemeinderat mit überwältigender Mehrheit zustimmte. Und bereits am 6. Oktober 2010 erfolgte der erste Spatenstich mit viel Prominenz aus Stadt und Land.

Am 4. Mai 2012 wurde das Ensemblehaus feierlich eingeweiht. Entstanden ist ein einzigartiges, hochmodernes Haus, das die drei Institutionen Freiburger Barockorchester, ensemble recherche und Ensemble-Akademie Freiburg beherbergt. Dank vieler großzügiger Spender konnte die Baufinanzierung im März 2016 getilgt werden.

Seit der Saison 2017/2018 ist Kristian Bezuidenhout künstlerischer Leiter des Freiburger Barockorchesters, und in dieser Eigenschaft konnte er für drei Spielzeiten verpflichtet werden.

Aux sources du Romantisme germanique / Diving into Germanic Romanticism

FREIBURGER BAROCKORCHESTER - DISCOGRAPHY

All titles available in digital format (download and streaming)

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY
Violin Concerto op. 64, The Hebrides
Symphony "Reformation" no. 5 op. 107
Isabelle Faust, violin
Freiburger Barockorchester
Pablo Heras-Casado
CD HMM 902325

Symphonies nos. 3 & 4
Freiburger Barockorchester
Pablo Heras-Casado
CD HMC 902228

Double Concerto for violin & piano
Piano Concerto in A minor
Kristian Bezuidenhout, piano
Freiburger Barockorchester
Gottfried von der Goltz
CD HMC 902082

FRANZ SCHUBERT
Symphonies nos. 3 & 4
Freiburger Barockorchester
Pablo Heras-Casado
CD HMM 902154

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Piano Concertos K. 453 & 482
Kristian Bezuidenhout, piano
Freiburger Barockorchester
Petra Mülleijans
CD HMC 902147

Piano Concertos K. 413, 414 & 415
Kristian Bezuidenhout, piano
Freiburger Barockorchester
Gottfried von der Goltz
CD HMC 902218

Sonatas for piano and violin
Kristian Bezuidenhout, piano
Petra Mülleijans, violin
CD HMM 907494





harmonia mundi musique s.a.s

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2019

Enregistrement : Septembre 2018, Ensemblehaus Freiburg, Allemagne

Direction artistique et montage : Martin Sauer, Teldex Studio Berlin

Prise de son : Tobias Lehmann, Teldex Studio Berlin

Page 1 : Ivan Chichkine, Giersch. Pargolowo, 1884, St. Petersburg, Russie, akg-images

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

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMM 902369