

MENDELSSOHN

**Violin Concerto
Symphony no. 5**
'Reformation'

The Hebrides

ISABELLE FAUST

FREIBURGER BAROCKORCHESTER

PABLO HERAS-CASADO

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY (1809-1847)

Violin Concerto op.64

E minor / *e-Moll* / mi mineur

- | | | | |
|---|--|-------------------------------------|-------|
| 1 | | I. Allegro molto appassionato | 11'21 |
| 2 | | II. Andante - Allegretto non troppo | 8'09 |
| 3 | | III. Allegro molto vivace | 5'37 |

4 | The Hebrides - Concert Overture op.26

B minor / *h-Moll* / si mineur

Symphony no.5 "Reformation" op.107*

D minor / *d-Moll* / ré mineur

- | | | | |
|---|--|--|-------|
| 5 | | I. Andante - Allegro con fuoco | 10'32 |
| 6 | | II. Allegro vivace | 4'53 |
| 7 | | III. Andante | 3'24 |
| 8 | | IV. Choral "Ein feste Burg ist unser Gott" | 7'51 |
- Andante con moto - Allegro vivace - Allegro maestoso

Isabelle Faust

*Stradivarius violin "Sleeping Beauty", 1704***

Freiburger Barockorchester

Pablo Heras-Casado

*Premier enregistrement de cette œuvre [MWV N 15] d'après la nouvelle édition Breitkopf & Härtel, 2017

**Prêté par la L-Bank Baden-Württemberg

Freiburger Barockorchester

<i>Violins 1</i>	Anne Katharina Schreiber, Martina Graulich, Kathrin Tröger, Daniela Helm, Brian Dean, Eva Borhi, Regine Schröder, Marie Desgoutte
<i>Violins 2</i>	Beatrix Hülsemann, Christa Kittel, Brigitte Täubl, Gerd-Uwe Klein, Peter Barczy, Annelies van der Vegt, Lotta Suvanto
<i>Violas</i>	Werner Saller, Christian Goosses, Ulrike Kaufmann, Annette Schmidt, Raquel Massadas
<i>Violoncellos</i>	Guido Larisch, Stefan Mühleisen, Ute Petersilge, Ute Sommer
<i>Doublebasses</i>	Dane Roberts, Frank Coppieters, James Munro
<i>Flutes</i>	Daniela Lieb, Susanne Kaiser
<i>Oboes</i>	Ann-Kathrin Brüggemann, Maike Buhrow
<i>Clarinets</i>	Lorenzo Coppola, Tindaro Capuano
<i>Bassoons</i>	Javier Zafra, Benjamin Aghassi
<i>Contrabassoons</i>	Pol Centelles
<i>Serpent</i>	Cas Gevers
<i>Horns</i>	Bart Aerbeydt, Gijs Laceulle
<i>Trombones</i>	Miguel Tantos Sevillano, Keal Couper, Bernhard Rainer
<i>Trumpets</i>	Jaroslav Roucek, Hannes Rux
<i>Timpani</i>	Charlie Fischer
<i>Direction</i>	Pablo Heras-Casado

Felix Mendelssohn avait, par le passé, déjà composé une première œuvre concertante pour violon et orchestre à cordes. En 1822, alors élève de Carl Friedrich Zelter à l'Académie de chant de Berlin, le jeune compositeur écrivit un concerto virtuose à caractère plutôt conventionnel, dont le langage rétrospectif cherchait encore maladroitement à réunir des éléments des styles français et allemand. Felix Mendelssohn dédia cette œuvre de jeunesse en *ré* mineur à son ami violoniste Eduard Rietz de six ans son aîné et qui faisait partie, lui aussi, du célèbre vivier de talents de Carl Friedrich Zelter. De nombreux détails restent cependant obscurs : la date et le lieu de la première exécution, le soliste présumé, Eduard Rietz, ainsi que l'accueil du public. L'œuvre sombra dans l'oubli jusqu'au ^{xx}e siècle, et fut révélée à un auditoire plus large par Yehudi Menuhin. Mendelssohn lui-même ne se souvenait probablement pas avoir composé ce concerto lorsqu'il annonça, en juillet 1838, à Ferdinand David : "Je compte composer pour toi cet hiver un concerto pour violon en mi mineur : le début me trotte déjà dans la tête." Plus loin, il ajouta que ce concerto ferait "jubiler les anges dans le ciel". Deux ans auparavant, sur recommandation de Mendelssohn, David fut élu premier violon à l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig. Il devenait, de fait, l'un des virtuoses les plus célèbres de son époque – notoriété qui s'ajouta à celle du compositeur et du musicien de chambre qu'il était également.

Les propos de Mendelssohn précités laissent entrevoir l'ambition de Mendelssohn pour ce projet de concerto. Six ans s'écoulèrent cependant avant que les premiers plans et esquisses n'aboutissent à une partition. Enfin, au cours de l'été 1844, l'œuvre commença à prendre forme, lors d'un séjour en cure thermale de plusieurs semaines à Bad Soden, au pied du massif du Taunus, et fut achevée le 16 septembre, comme en témoigne une annotation en dernière page du manuscrit. Quelques jours auparavant, Mendelssohn avait annoncé à David son retour prochain à Leipzig et lui avait laissé entendre qu'il apporterait à cette occasion "plusieurs choses nouvelles", sans pourtant en dévoiler les détails. Après la remise de la partition, probablement au début du mois d'octobre, commença une longue procédure de révision, parfois controversée, et qui ne se limita pas à des aspects purement techniques du violon. Le concerto fut finalement publié à Leipzig en juin 1845 par la maison d'édition Breitkopf & Härtel, et la première représentation se tint le 13 mars de la même année au Gewandhaus à Leipzig. Comme prévu, Ferdinand David fut soliste et accompagné de l'Orchestre du Gewandhaus sous la direction du compositeur danois Niels Wilhelm Gade qui en assumait la direction artistique durant la saison 1844-45, puis la partagera plus tard avec Mendelssohn. Ainsi, le succès immédiat que connut cette œuvre fut célébré en l'absence du compositeur qui séjournait alors auprès de sa famille à Francfort. Mendelssohn ne put goûter au triomphe qu'en octobre, lorsqu'il dirigea lui-même son œuvre.

Le charme particulier du second *Concerto pour violon op. 64 en mi* mineur de Mendelssohn réside sans doute dans sa physionomie musicale unique, sans comparaison, ni précédent. Rien que l'ouverture du premier mouvement comporte des caractéristiques insolites, aux antipodes de toutes conventions : là où l'on présumait un *tutti* selon les règles classiques, l'exposition de l'orchestre est mise en attente. Contrairement aux usages, l'*Allegro molto appassionato* débute par une présentation, par le soliste, du thème principal transformé aussitôt pour aboutir à des figures libres avant d'être repris de manière plus concise par l'orchestre. Cette symétrie inversée prépare le terrain à d'autres particularités créatrices comme la cadence au violon, surprenante autant par sa forme que par sa position au sein du premier mouvement. Habituellement située à la fin du mouvement et dépouillée de toute évolution thématique, elle permet de mettre en avant la virtuosité de l'artiste. Cependant, Mendelssohn la greffe dans le développement et lui confère ainsi un poids formel exceptionnel, en dépit du caractère improvisé de son écriture. Les arpegges dominants du violon, qui se maintiennent bien au-delà de la réexposition, confirment cette intention.

Au-delà de la réévaluation des figures à l'intérieur des mouvements, c'est surtout la conception générale de l'œuvre qui mérite toute notre attention et explique sans doute pourquoi, au fil du temps, elle a connu autant d'admirateurs et d'émules. Subtils et dénués de tout artifice, les trois mouvements, aussi différents soient-ils, sont liés entre eux et forment une unité : l'*Allegro* est marqué par la passion, l'*Adagio* rappelle un chant, une rêverie élyséenne, et le *Vivace* final regorge de créativité positive et de plaisir. L'unité de la composition ainsi que l'originalité des thèmes musicaux se trouvent sans doute à l'origine de la popularité immédiate de cette œuvre. "Les Allemands ont produit quatre concertos majeurs pour violon : celui de Beethoven, sans doute le plus important qui ne connaît aucun compromis, puis celui de Brahms qui émule Beethoven par son caractère sérieux. Le plus riche et le plus envoûtant fut composé par Bruch tandis que Mendelssohn créa le plus intime, un véritable joyau du cœur." Cette phrase aphoristique sous la plume de Joseph Joachim – célèbre violoniste qui exécuta l'œuvre en novembre 1845 sous la direction de Robert Schumann, lors de sa première représentation à Dresde – exprime parfaitement les pensées de quelques générations d'amateurs.

Bien qu'issus d'une famille juive de grande renommée et de tradition humaniste, Felix Mendelssohn, ainsi que son frère Paul et ses sœurs Fanny et Rebecca, jouirent d'une éducation chrétienne. Pour Mendelssohn, baptisé protestant à l'âge de sept ans, la confrontation avec la foi luthérienne fut indissociable de son travail artistique. Et ceci ne se manifesta pas uniquement dans le domaine de la musique vocale sacrée. À l'automne 1829, Mendelssohn esquaissa les premières idées d'une composition instrumentale solennelle en commémoration du troisième centenaire de la *Confession d'Augsbourg* du 25 juin 1530, lors de laquelle Philipp Melancthon exposa à Charles Quint les principes fondamentaux de la profession de foi de l'église luthérienne. Pour être plus précis, ce fut au cours du voyage d'étude de plusieurs mois qu'il entreprit en Angleterre, en Écosse et au Pays de Galles. Le souvenir le plus marquant de ce parcours devait être un paysage d'une espèce toute particulière, rappelant ceux de William Turner : la musique sauvage des éléments qu'incarne l'ouverture de concert baptisée plus tard *Die Hebriden* (Les Hébrides), dont l'univers sonore rugueux et mystique déclencha même l'enthousiasme ouvert de Richard Wagner, pourtant adversaire sempiternel de Mendelssohn.

Mendelssohn s'attela formellement à l'écriture de sa *Symphonie Réformation* vers le début de l'année 1830. L'idée de départ était de créer une œuvre symphonique, un témoignage de sa propre profession de foi sous forme d'hymne, une illustration musicale de sa conviction profonde, bien plus ancrée que de simples rituels bigots. "D'aucuns confondent dévotion et piété", déclara Mendelssohn dans une lettre adressée à Wilhelm Schirmer, un ami peintre et paysagiste. "Ils pensent qu'il suffit d'attendre que le bon Dieu vienne à eux, au lieu de chercher la perfection dans le travail et leur propre vocation. Ils parlent de vocation divine qui selon eux serait incompatible avec la réalité terrestre, de façon à ce qu'on ne saurait aimer véritablement aucun homme et aucune chose. Je ne suis pas devenu un des leurs, Dieu merci, et j'espère ne jamais le devenir."

Cet enthousiasme débordant de bonnes intentions fit place à un désenchantement purificateur. L'œuvre fut achevée en mai 1830 et jouée dans le cadre des festivités de la commémoration. Cependant, ces dernières durent être annulées suite aux tumultes survenus au lendemain de la Révolution de Juillet.

La partition fut remise dans le tiroir pendant deux ans avant qu'une nouvelle occasion de la jouer se présente, cette fois-ci à Paris. Mais le projet fut de nouveau avorté : après la première répétition, l'Orchestre du Conservatoire de Paris refusa de jouer la symphonie, prétextant qu'elle était "*trop scolastique*". "*Trop de fugato, pas assez mélodieuse*" en fut la justification sommaire. Après le refus de Paris, il fut impossible de jouer l'œuvre à Londres. De nouveau, plusieurs mois s'écoulèrent jusqu'à ce qu'elle put enfin être interprétée à Berlin, le 15 novembre 1832, dans le bâtiment de l'Académie de Chant de Berlin, sous le titre de "*Symphonie zur Feier der Kirchen-Revolution*" [Symphonie pour célébrer la révolution de l'Église]. Mendelssohn dirigea cette œuvre dans le cadre d'une série de concerts de bienfaisance pour le *Fonds d'aide aux veuves d'orchestre* qu'il avait organisés pour soutenir sa candidature à la succession de Carl Friedrich Zelter au poste de directeur de l'Académie. Cependant, la symphonie ne plut pas et le poste fut attribué à un autre.

Le mouvement final suscita les critiques les plus sévères, sans doute parce qu'il mettait en scène de façon ostentatoire le choral luthérien *Ein feste Burg ist unser Gott* [C'est un puissant rempart que notre Dieu]. Une bonne partie du public contemporain qualifia cette musique de surfaite, superficielle et privée de substance musicale. Même le père de Mendelssohn le réprimanda après les applaudissements discrets de la première : "Si tu veux utiliser des chorals, tu dois les exécuter en entier." Si la postérité se montre moins partielle à l'égard de la tentative bien intentionnée d'une conciliation entre musique symphonique et musique sacrée, entre la forme sonate et le choral à variations, ce sont malgré tout les trois premiers mouvements qui ont édifié la gloire de cette symphonie. L'œuvre commence par une introduction solennelle en *ré* majeur d'un caractère sacré. Cette composition contrapuntique d'un air à la fois sérieux et digne fait partie des pages les plus précieuses de l'art instrumental de Mendelssohn. On y trouve l'*Amen de Dresde*, un motif de quintes de la liturgie saxonne, composé à l'origine par Johann Gottlieb Naumann et qui fut repris plus tard par Wagner et Bruckner. Ce thème réapparaît à la fin du développement et marque une césure au beau milieu d'un tempétueux *Allegro en ré* mineur, rappelant le climat sombre des *Hébrides*. S'ensuivent un scherzo, dont l'allure légère rappelle la douceur d'une nuit d'été, puis un *Andante* chantant et expressif virant à la mélancolie où domine les cordes. Dans la version révisée de 1832, l'*Andante* fut écourté et transformé en *Intermezzo*. La tonique résonne de façon presque imperceptible à la basse, créant les fondations du thème du choral du mouvement final.

Plus jamais jouée jusqu'en 1868, l'œuvre sera alors exécutée à deux reprises à Leipzig, puis éditée chez Simrock à Bonn sous le numéro trompeur d'opus 107. Il faut dire que Mendelssohn fut en partie responsable : "Je la brûlerais plus volontiers que n'importe laquelle de mes compositions, qu'elle ne soit jamais publiée", affirma-t-il dans une lettre adressée en février 1838 à Julius Rietz, le frère cadet du violoniste Eduard. Ce jugement dévastateur était-il dû aux humiliations qui ont certainement blessé cet artiste sensible, lors de la création à Berlin ? Ou voulait-il tout simplement prendre ses distances avec le zèle religieux de ses années de jeunesse ? Quoi qu'il en soit, la qualité de la musique ne justifie en aucun cas ce reniement.

ROMAN HINKE

Traduction : Magalie Pès

La partie de soliste dans le concerto pour violon de Mendelssohn

Après environ six années de gestation, Mendelssohn acheva la partition complète de son *Concerto pour violon* le 16 septembre 1844. Pendant les huit ou neuf mois qui suivirent, le compositeur consciencieux continua à peaufiner les détails de l'orchestration et entreprit une révision minutieuse et un perfectionnement de la partie de soliste. Tout au long de ce processus, son très proche ami Ferdinand David, premier violon de l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, joua un rôle capital dans l'élaboration détaillée de cette partie. Ils échangèrent leurs idées par correspondance, mais également de vive voix et David nota ses propositions dans une copie manuscrite de la partie séparée. Des modifications, surtout à la cadence, se sont poursuivies jusqu'aux épreuves de la première édition. David créa le concerto à partir du manuscrit le 13 mars 1845 et le rejoua après publication, sous la direction de Mendelssohn, le 23 octobre 1845. Les exemplaires du concerto appartenant à David sont perdus, mais son approche de cette œuvre est bien documentée dans une édition où figurent des doigtés détaillés et des coups d'archets, qu'il publia en décembre 1865.

Alors que David était le conseiller et collaborateur principal du compositeur pour l'élaboration de la forme finale de la partie de soliste, Mendelssohn a également donné une copie de l'épreuve (réemment découverte) au jeune virtuose belge, Hubert Léonard, peu de temps après l'avoir rencontré pour la première fois à Francfort en février 1845, lui remettant plus tard une copie dédiée de l'édition publiée – qui elle, est perdue. Léonard a écrit des doigtés et des coups d'archet dans sa copie de l'épreuve et a étudié l'œuvre sous la direction de Mendelssohn avant de donner la création berlinoise de 1846.

Le troisième violoniste qui travailla sur le concerto avec Mendelssohn fut Joseph Joachim – il n'avait que quinze ans à l'époque – qui donna la création Dresdoise de 1845. En 1879, Joachim a publié une édition qui contient toutefois peu d'indications d'interprétation, mais en 1905, il a inclus une copie beaucoup plus annotée dans son *violinschule* pour lequel il écrivit également un préambule faisant référence aux attentes de Mendelssohn quant à l'interprétation de l'œuvre.

Ces sources, ainsi que les premières éditions de Dont, Becker, Dessauer, Auer entre autres, examinés conjointement avec l'important matériel pédagogique du XIX^e siècle de Spohr, David, Léonard, Joachim et d'autres contemporains du compositeur, ainsi que des critiques contemporaines des premiers concerts, révèlent très clairement que la notation de Mendelssohn a été comprise au XIX^e siècle de manière très différente entre le milieu et la fin du XX^e siècle. Les pratiques d'interprétation ont radicalement changées dans quatre domaines particulièrement. Mendelssohn (lui-même violoniste et altiste doué aussi bien que très grand pianiste) ainsi que ses collaborateurs auraient utilisé beaucoup moins de vibrato et beaucoup plus de portamento, un autre style de coup d'archet et un type de rubato très différent. Les premières éditions contiennent de nombreuses indications d'harmoniques et de cordes à vide (par exemple dans la mélodie du début et dans le thème de l'*Andante*) qui auraient seulement pu être utilisées dans le contexte d'une qualité de ton beaucoup plus pure, avec un vibrato occasionnel et ornemental plutôt que continu. Les doigtés dans les premières éditions révèlent également une utilisation très marquée des glissements audibles, qui à l'époque de Mendelssohn étaient considérés comme une ressource expressive plus importante que le vibrato. Les instructions concernant les coups d'archet dans les traités et les éditions montrent de plus des caractéristiques qui diffèrent considérablement par rapport aux pratiques plus tardives. Les éditions elles-mêmes ne peuvent pas nous en dire plus sur le rubato, mais des traités contiennent des informations importantes ; les cinq enregistrements de 1905 de Joseph Joachim, même s'ils sont dépourvus d'éléments provenant de Mendelssohn, sont néanmoins incroyablement révélateurs, si on les considère conjointement avec son commentaire de l'édition de 1905 où il a parfaitement compris "la gestion élastique du temps comme moyen subtil d'expression". Les informations disponibles dans ces sources sont immenses, mais l'on ne peut seulement ici les effleurer.

CLIVE BROWN

Traduction : Christopher Bayton

Felix Mendelssohn Bartholdy had already written a concertante work for violin many years before. In 1822, when the young composer was in the process of consolidating his technical skills as a pupil of Carl Friedrich Zelter at the Berlin Singakademie, he produced a comparatively conventional virtuoso piece with accompaniment for string orchestra, whose rather retrospective language makes an irresponsible attempt to mediate between French and German stylistic elements. The dedicatee of this early D minor concerto was his close friend the violinist Eduard Rietz, a good six years older than Felix and also trained in Zelter's famous talent factory. When and where exactly the premiere took place, and whether Rietz himself gave it, is as uncertain as the subsequent reception history of the work, which was long forgotten and was only brought to the attention of a wider public in the twentieth century thanks to Yehudi Menuhin. Probably even Mendelssohn himself barely still remembered it when he announced to Ferdinand David in July 1838: 'I would definitely also like to write you a violin concerto for next winter; one in E minor is in my head, with an opening that won't leave me in peace'; he later added that it would be 'a concerto to make the angels rejoice in heaven'. It was only two years previously that David had accepted the position of leader of the Leipzig Gewandhaus Orchestra at Mendelssohn's request, and thus become one of the most respected virtuosos of the time, in addition to his highly esteemed activity as a composer and chamber musician.

The statements quoted above already give an inkling of the ambitious plans Mendelssohn was to pursue in working on his new violin concerto. Nevertheless, a further six years were to elapse before a finished score emerged from projects and sketches. The work finally took shape in the summer of 1844, during a cure of several weeks in the spa town of Bad Soden at the foot of the Taunus, and was at last completed on 16 September, as a note on the last page of the manuscript testifies. A few days before that, Mendelssohn had already informed David that he would be returning to Leipzig and told him he was 'bringing many new things' back with him, but he had kept the details secret. It is probable that the composer handed him the score at the beginning of October. This marked the start of a lengthy, sometimes quite contentious revision process, involving much more than just matters concerning violin technique, which ultimately continued until the concerto was published by the Leipzig firm of Breitkopf & Härtel in June 1845. In the meantime, the premiere had already taken place on March 13, at the Leipzig Gewandhaus. Ferdinand David played the solo part as planned, accompanied by the Gewandhaus Orchestra conducted by the Danish composer Niels Wilhelm Gade, who had taken over sole direction of the concert series in the 1844/45 season, though he was later to share this task with Mendelssohn.

So it was that the sensational success enjoyed by the new violin concerto was first celebrated in the absence of the composer, who was with his family in Frankfurt am Main at the time. Not until the October revival of the work, now with Mendelssohn himself on the rostrum, did he personally share in its triumph.

The special secret of Mendelssohn's *Violin Concerto no.2 in E minor* op.64 undoubtedly lies in the unmistakable individuality of its musical configuration, for which no specific model can be identified. The opening of the first movement already possesses extraordinary features that go against all conventions, insofar as the tutti exposition on the orchestra that the Classical rules would lead one to expect is initially dispensed with. Instead, the *Allegro molto appassionato* begins with a solo statement of the main theme, which is immediately spun out and ultimately moves into free figuration before being validated in concise form by the orchestra. This back-to-front formal design, as it were, prepares a breeding ground for further idiosyncrasies of structure, particularly prominent among which is the unusual positioning and layout of the solo cadenza. Whereas this usually comes near the end of the movement, in order to give the virtuoso, freed from all the burden of thematic development, full latitude for displaying his or her dexterity, Mendelssohn implants it in the development, thus giving it incomparably greater formal weight, its improvisational character notwithstanding. The fact that the violin's triadic arpeggios, which dominate this section, still resonate well into the beginning of the recapitulation may be seen as an additional indication of this.

If anything, the innovative overall layout of the work deserves even greater attention than such formal reinterpretations within the movements. The subtle yet utterly unaffected way in which Mendelssohn intertwines three movements of such different moods – an Allegro full of passionate élan, a cantabile *Andante* of almost Elysian dreaminess, and a mercurial finale bubbling over with cheerful inspirations and playful exuberance – and merges them into a plausible unity has rightly attracted countless admirers and imitators. It was precisely this musical coherence, along with the splendid melodic invention, that was responsible for the spontaneous popularity of the piece. 'The Germans have four violin concertos. The greatest and most uncompromising is by Beethoven. The Brahms Concerto emulates Beethoven in its seriousness. Max Bruch wrote the richest, the most enchanting. But the most intimate, the heart's jewel [*Herzensjuwel*], is by Mendelssohn.' With these words, Joseph Joachim, who had given the Dresden premiere of the concerto under the direction of Robert Schumann in November 1845, aphoristically summed up towards the end of his life what generations of music lovers have thought.

Although he was a scion of a highly respected Jewish family with a great humanist intellectual tradition, Felix Mendelssohn, like his siblings Fanny, Rebecca and Paul, had been raised as a Christian from birth. He was given Protestant baptism at the age of seven, and his engagement with the Lutheran faith was inseparably connected with his artistic endeavours throughout his life. And not only in the field of sacred vocal music. It was probably in the autumn of 1829 that Mendelssohn first thought about a solemn instrumental composition to mark the three hundredth anniversary of the so-called *Confessio Augustana*, in which Philipp Melancthon had presented Emperor Charles V with the fundamental creed of the Lutheran Church at the Diet of Augsburg on 25 June 1530. To be more precise, it was during the Grand Tour of several months that he undertook through England, Scotland and Wales, the most significant souvenir of which was destined to be a landscape portrait of a special kind, recalling a painting by William Turner: the wild, elemental music of the concert overture in B minor he later baptised *Die Hebriden* (The Hebrides), whose rugged, mystical sound world even sparked off a storm of unreserved enthusiasm from Mendelssohn's eternal antagonist Richard Wagner.

He is thought to have begun concrete elaboration of his 'Reformation Symphony' early in 1830. His plan was for a symphonic work, which was to serve as a hymn-like testimony to his personal religious convictions – convictions that meant so much more to him than meekly folded hands. 'But if people understand a devout man to be a Pietist,' Mendelssohn later explained in a letter of November 1838 to his friend the landscape painter Johann Wilhelm Schirmer, 'one of those who lay their hands on their laps and expect God to work for them, or who, instead of striving for perfection in their vocation, speak of the heavenly vocation that is incompatible with the earthly one, or who cannot love any person or any thing on this earth with all their hearts – I have not become one of those, thank God, and I hope never to become one as long as I live . . .'

But the enthusiasm of lofty intentions was soon followed by a true catharsis of disenchantments. The work was finished in May 1830, and its premiere planned within the framework of the jubilee celebrations. When these had to be called off at short notice because of the general unrest that had arisen in connection with the July Revolution in France, the score disappeared into the bottom drawer for two years until a new opportunity for performance arose. But the project of a premiere in Paris failed too, because the Orchestre du Conservatoire rejected the symphony as 'too scholastic' after only one rehearsal. 'Too much fugato and too little melody', was the thoroughly specious justification put forward at the time. A subsequent performance planned for London fell through along with Paris, so that months more went by before the piece, further revised in the meantime, was finally given its baptism in Berlin on 15 November 1832 under the title *Symphonie zur Feier der Kirchen-Revolution* (Symphony on the occasion of the Church Revolution). This came in the context of a series of charity concerts on the premises of the Singakademie 'for the benefit of the orchestral widows' fund', which Mendelssohn had initiated in order to lend musical weight to his application to succeed Zelter as director of that institution steeped in tradition. However, the symphony fell flat, and the post was awarded to someone else.

As might have been expected, the sharpest criticism was attracted by the finale, which Mendelssohn had used for a perhaps over-demonstrative presentation of Luther's chorale *Ein feste Burg ist unser Gott* (A mighty fortress is our God). It appeared to many contemporary observers to be tacked on, superficial, too little underpinned by musical substance. 'If you use chorales, you have to develop them thoroughly', he was rebuked even by his own father after the listless reception of the premiere. And although posterity was later to judge far more dispassionately Mendelssohn's well-meaning attempt at a reconciliation of the symphonic and spiritual spheres, of sonata form and chorale variation, it was nevertheless the first three movements of the symphony that founded its fame. The work begins with a solemn introduction in D major, sacral in mood, whose dignified gravity and contrapuntal mastery make it one of the most sumptuous passages in Mendelssohn's instrumental art. It incorporates the so-called 'Dresden Amen', a rising fifth motif from the Saxon liturgy, which was later taken up by Wagner and Bruckner, and goes back originally to Johann Gottlieb Naumann. The motif reappears at the end of the development, where it generates a brief pause for reflection in the midst of a stormy Allegro in D minor, reminiscent of the sombre mood of *The Hebrides*. This is followed by a scherzo, whose fleet-footed gait exudes a midsummer night-like atmosphere, and an intimate, string-dominated Andante in an expressive, cantabile, slightly melancholy manner, which Mendelssohn cut down to intermezzo proportions in the revised version of 1832. A barely audible tonic resonating in the bass provides the foundation for the chorale theme of the finale.

The abruptly interrupted reception history of the symphony – not until 1868 was it revived, in two Leipzig performances, and finally published by Simrock in Bonn under the misleadingly high opus number 107 – is a matter in which Mendelssohn himself was not entirely without responsibility. 'I cannot stand the Reformation Symphony any more,' he informed Julius Rietz, the younger brother of the violinist Eduard, in February 1838, 'and would rather burn it than any of my pieces; it must never be published.' Was this devastating self-evaluation to be ascribed to the humiliations he had suffered in the context of the Berlin premiere, which had undoubtedly affected the sensitive composer? Or had Mendelssohn simply become a stranger to the religious zeal of his youth? However that may be, the quality of the music does not in any sense justify the way he distanced himself from it.

ROMAN HINKE
Translation: Charles Johnston

The solo part of Mendelssohn's Violin Concerto

After about six years gestation, Mendelssohn completed a full score of his *Violin Concerto* on 16 September 1844. Over the next eight or nine months the conscientious composer continued to polish details of orchestration and undertook a thorough revision and refinement of the solo part. During this process his intimate friend Ferdinand David, concert master of the Leipzig Gewandhaus Orchestra, played a crucial role in shaping the detail of the solo part. They exchanged ideas in correspondence as well as in person, and David entered his suggestions into a manuscript copy of the solo part. Modifications, especially to the cadenza, continued in the proofs of the first edition. David premiered the concerto from the manuscript on 13 March 1845, then played it again, after publication, under Mendelssohn's direction on 23 October 1845. David's copies of the concerto, which would certainly have contained extensive handwritten performing instructions, are lost, but his approach to the work is documented in an edition containing detailed fingering and bowing, which he published December 1865.

While David was the composer's principal advisor and collaborator in shaping the final form of the solo part, Mendelssohn also gave a very recently discovered proof copy to the young Belgian virtuoso, Hubert Léonard, shortly after he met him for the first time in Frankfurt in February 1845, and later gave him a signed copy of the published edition, which is lost. Léonard marked comprehensive fingering and bowing into the proof copy and studied the work under Mendelssohn's direction before giving the Berlin premiere in 1846.

A third violinist who worked on the concerto with Mendelssohn was the 15-year-old Joseph Joachim, who gave the Dresden premiere in 1845. In 1879 Joachim published an edition, which however, contains few performance markings, but in 1905 he included a much more extensively marked copy in his *Violinschule*, for which he also wrote a preface referring to Mendelssohn's expectations for performance.

These sources, and early editions by Dont, Becker, Dessauer, Auer and others, taken in conjunction with important 19th-century pedagogic material by Spohr, David, Léonard, Joachim and other contemporaries of the composer, as well as contemporaneous reviews of early performances, demonstrate clearly that Mendelssohn's notation was understood very differently in the 19th century than it was in the mid-to-late 20th century. In four areas especially performing practices changed radically. Mendelssohn (himself a gifted violinist and violist as well as a great pianist) and his collaborators would have used much less vibrato, much more portamento, a different style of bowing, and a very different type of rubato. The early editions contain numerous harmonic and open string markings (for instance in the opening melody, and in the main theme of the Andante) that could only have been used in the context of a much purer tone quality, with occasional ornamental, rather than continuous, vibrato. The fingerings in the early editions also demonstrate that far greater use was made of audible sliding, which in Mendelssohn's time was considered a more important expressive resource than vibrato. Bowing instructions in treatises and editions also reveal characteristics that differ markedly from later practice. The editions themselves can tell us little about rubato, but treatises contain important information; and the five 1905 recordings made by Joseph Joachim, though including nothing by Mendelssohn, are immensely revealing, taken in conjunction with his comment in his 1905 edition that Mendelssohn 'perfectly understood the elastic management of time as a subtle means of expression.' The information obtainable from these sources is immense, but can only be touched on here.

CLIVE BROWN

Lange zuvor hatte Felix Mendelssohn Bartholdy schon einmal ein konzertantes Werk für die Violine geschrieben. 1822, der jugendliche Komponist ist gerade dabei, seine handwerklichen Fähigkeiten als Schüler Carl Friedrich Zelters an der Berliner Singakademie zu festigen, entsteht ein vergleichsweise konventionelles Virtuosenstück mit Streichorchesterbegleitung, dessen eher retrospektive Sprache etwas unschlüssig zwischen französischen und deutschen Stilelementen zu vermitteln sucht. Widmungsträger dieses frühen *d-Moll-Konzerts* ist der eng befreundete Geiger Eduard Rietz, gut sechs Jahre älter als Felix und ebenfalls in Zelters berühmter Talentschmiede ausgebildet. Wann und wo genau die Uraufführung stattfand und ob Rietz selbst sie bestritt, liegt ebenso im Ungewissen wie die weitere Rezeptionsgeschichte des lange vergessenen Werkes, das erst spät im 20. Jahrhundert dank Yehudi Menuhin wieder ins Bewusstsein einer breiteren Öffentlichkeit rückte. Auch Mendelssohn selbst dürfte sich wohl kaum mehr seiner erinnert haben, als er Ferdinand David im Juli 1838 ankündigte: *Ich möchte Dir wohl auch ein Violin-Konzert machen für nächsten Winter; eins in e-Moll steckt mir im Kopfe, dessen Anfang mir keine Ruhe läßt, um später hinzuzufügen, es solle ein Konzert sein, daß sich die Engel im Himmel freuen.* Erst zwei Jahre zuvor hatte David auf Mendelssohns Wunsch die Position des Konzertmeisters beim Leipziger Gewandhausorchester übernommen und war damit zu einem der angesehensten Virtuosen der Zeit avanciert. Über seine hoch geschätzte Tätigkeit als Komponist und Kammermusiker hinaus.

Schon die oben zitierten Äußerungen ließen erahnen, welche ambitionierten Pläne Mendelssohn mit der Arbeit an seinem neuen *Violinkonzert* verfolgen würde. Gleichwohl sollten weitere sechs Jahre verstreichen, ehe aus Plänen und Skizzen eine fertige Partitur reifte. Endlich, im Sommer 1844, während eines mehrwöchigen Kuraufenthalts in Bad Soden zu Füßen des Taunus, nahm das Werk Gestalt an und konnte schließlich am 16. September glücklich abgeschlossen werden, wie ein Vermerk auf der letzten Seite des Manuskripts bezeugt. Bereits einige Tage zuvor hatte Mendelssohn David gegenüber seine Rückkehr nach Leipzig in Aussicht gestellt und angedeutet, ihm bei dieser Gelegenheit *mancherlei Neues mitzubringen*, Einzelheiten aber verschwiegen. Vermutlich Anfang Oktober dürfte dann die Übergabe der Partitur erfolgt sein, womit zugleich ein langwieriger, teils recht kontrovers geführter Revisionsprozess seinen Anfang nahm, weit mehr als nur geigentechnische Belange betreffend, der letztlich bis zur endgültigen Drucklegung beim Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel im Juni 1845 andauernd sollte. Die Uraufführung dagegen hatte bereits am 13. März desselben Jahres im Leipziger Gewandhaus stattgefunden. Ferdinand David spielte wie geplant den Solopart, begleitet vom Gewandhausorchester unter der Leitung des dänischen Komponisten Niels Wilhelm Gade, der in der Saison 1844/45 die alleinige Leitung der Konzerte übernahm, um sich diese Aufgabe späterhin mit Mendelssohn zu teilen. So kam es, dass der sensationelle Erfolg, den das neue *Violinkonzert* genoss, vorerst in Abwesenheit des Komponisten gefeiert wurde, der sich zur selben Zeit bei seiner Familie in Frankfurt am Main aufhielt. Erst die für Oktober angesetzte Wiederholung der Aufführung, nun mit Mendelssohn selbst am Pult, ließ ihn persönlich am Triumph seines Stücks teilhaben.

Das besondere Geheimnis von Mendelssohns zweitem *Violinkonzert in e-Moll Opus 64* steckt ohne Zweifel in der unverwechselbaren Eigenart seiner musikalischen Physiognomie, für die kein konkretes Vorbild zu benennen ist. Schon die Eröffnung des Kopfsatzes trägt außergewöhnliche, gegen alle Konventionen gerichtete Züge, indem die nach klassischen Regeln zu erwartende Tuttiexposition des Orchesters zunächst ausgespart bleibt. Stattdessen beginnt das *Allegro molto appassionato* mit einer solistischen Vorstellung des Hauptthemas, um sogleich fortgesponnen zu werden und schließlich in freies Figurenwerk zu münden, bevor es nochmals in konziser Form vom Orchester bestätigt wird. Dieser gewissermaßen spiegelverkehrte Formplan bereitet den Nährboden für weitere Eigenheiten der Gestaltung, unter denen die ungewöhnliche Positionierung und Anlage der Solistenkadenz besonders hervorsteht. Steht diese üblicherweise kurz vor Ende des Satzes, um hier der Fingerfertigkeit des Virtuosen, befreit von allen Lasten thematischer Entwicklung, breiten Raum zur Schau zu geben, pflanzt Mendelssohn sie in die Durchführung ein und verleiht ihr damit, ungeachtet des improvisatorischen Charakters, ein ungleich bedeutenderes formales Gewicht. Dass die hierin dominierenden Dreiklangsbrechungen der Violine noch weit in den Beginn der Reprise nachklingen, mag als zusätzliches Indiz dafür gelten.

Noch stärkere Beachtung womöglich als solche satzinternen Neubewertungen verdient die innovative Gesamtanlage des Werkes. Die subtile, dennoch völlig ungekünstelte Art und Weise, mit der Mendelssohn drei so unterschiedlich gestimmte Sätze – ein von leidenschaftlichem Drang erfülltes *Allegro*, ein liedhaftes *Andante* von geradezu elysischer Verträumtheit und ein quicklebendiges, vor heiteren Einfällen und ausgelassener Spielfreude nur so sprühendes Finale – miteinander verzahnt

und zu einer plausiblen Einheit verschmilzt, rief zu Recht zahllose Bewunderer und Nachahmer auf den Plan. Gerade diese musikalische Geschlossenheit dürfte es gewesen sein, die neben der herrlichen melodischen Erfindungsgabe für die spontane Popularität des Stücks verantwortlich war. *Die Deutschen haben vier Violinkonzerte. Das größte, konzeptionsloseste stammt von Beethoven. Das von Brahms, in seinem Ernst, eifert Beethoven nach. Das reichste, das bezauberndste schrieb Max Bruch. Das innigste aber, das Herzensjuwel, stammt von Mendelssohn.* Mit diesen Worten fasste Joseph Joachim, der die Dresdner Erstaufführung des Konzerts unter Leitung von Robert Schumann im November 1845 gespielt hatte, gegen Ende seines Lebens in aphoristischer Manier zusammen, was Generationen von Liebhabern dachten.

Obgleich Spross einer hoch angesehenen jüdischen Familie mit großer humanistischer Geistestradiation, war Felix Mendelssohn, ebenso wie seine Geschwister Fanny, Rebecca und Paul, von Beginn an christlich erzogen worden. Im Alter von sieben Jahren protestantisch getauft, sollte die Auseinandersetzung mit dem lutherischen Glauben für ihn zeitlebens untrennbar mit seiner künstlerischen Arbeit verbunden sein. Und das nicht nur auf dem Gebiet der geistlichen Vokalmusik. Erste Ideen zu einer feierlichen Instrumentalkomposition aus Anlass des 300. Jahrestags der sogenannten *Confessio Augustana*, mit der Philipp Melanchthon Kaiser Karl V. auf dem Augsburger Reichstag vom 25. Juni 1530 das grundlegende Bekenntnis der lutherischen Kirche dargelegt hatte, waren Mendelssohn vermutlich bereits im Jahr 1829 in den Sinn gekommen. Genau genommen, während jener mehrmonatigen Bildungsreise durch England, Schottland und Wales, als deren prominentestes Souvenir ein an William Turners Gemälde erinnerndes Landschaftsportrait besonderer Art gelten darf: die wilde Elementarmusik jener später *Die Hebriden* getauften Konzertouvertüre in h-Moll, deren raue, mystische Klangwelt selbst Mendelssohns ewigen Kontrahenten Richard Wagner zu offener Begeisterung hinriß.

Mit der konkreten Ausarbeitung seiner *Reformations-Sinfonie* dürfte er dann Anfang 1830 begonnen haben. Geplant war ein sinfonisches Werk, das als hymnisches Zeugnis seiner eigenen Glaubensüberzeugung dienen sollte. Einer Überzeugung, die ihm so viel mehr bedeutete als demütiges Händefalten. *Wenn aber die Leute unter einem Frommen einen Pietisten verstehen*, erklärt Mendelssohn später in einem Brief an den befreundeten Landschaftsmaler Johann Wilhelm Schirmer vom November 1838, *einen Solchen, der die Hände in den Schooß legt und von Gott erwartet, daß er für ihn arbeiten möge, oder einen solchen, der statt in seinem Berufe nach Vollkommenheit zu streben von dem himmlischen Berufe spricht, der mit dem irdischen unverträglich sei, oder einen der keinen Menschen und kein Ding auf dieser Erde von ganzem Herzen lieben kann – ein solcher bin ich nicht geworden, Gott sei Dank, und hoff's auch nicht zu werden mein Leben lang.*

Dem Überschwang erhabener Absichten folgte allerdings schon bald eine wahre Katharsis der Ernüchterungen. Im Mai 1830 ist das Werk vollendet, seine Uraufführung im Rahmen der Jubiläumsfeierlichkeiten angedacht. Als diese aufgrund der allgemeinen Unruhen, die im Zusammenhang mit der französischen Juli-Revolution aufgekommen waren, kurzfristig abgesagt werden mussten, verschwand die Partitur zunächst für zwei Jahre in der Schublade, ehe sich eine neue Gelegenheit zur Aufführung bot. Doch auch das Vorhaben einer Premiere in Paris scheiterte, weil das Orchestre du Conservatoire die Sinfonie nach nur einer Probe als *zu scholastisch* ablehnte. *Zu viel Fugato und zu wenig Melodie*, hieß es in der reichlich fadenscheinigen Begründung. Mit Paris war auch die anschließende Londoner Aufführung vom Tisch, sodass erneut Monate vergingen, bevor das Stück, inzwischen nochmals überarbeitet, unter dem Titel *Symphonie zur Feier der Kirchen-Revolution* am 15. November 1832 endlich in Berlin aus der Taufen gehoben wurde. Im Rahmen einer Reihe von Benefizkonzerten zum *Besten des Orchesterwitwenfonds* im Gebäude der Singakademie, die Mendelssohn ins Leben gerufen hatte, um seiner Bewerbung um die Nachfolge Zelters als Direktor der traditionsreichen Institution musikalischen Nachdruck zu verleihen. Indes: Die Sinfonie fiel durch, und der Posten wurde anderweitig vergeben.

Die schärfste Kritik zog, wie kaum anders zu erwarten, der Finalsatz auf sich, den Mendelssohn zu einer vielleicht allzu demonstrativen Inszenierung von Luthers Choral *Ein feste Burg ist unser Gott* genutzt hatte. Sie erschien vielen zeitgenössischen Rezipienten aufgesetzt, oberflächlich, zu wenig mit musikalischer Substanz untermauert. *Wenn du Choräle verwendest, so mußt du sie ganz durchführen*, tadelt sogar der eigene Vater nach der flau akklamierten Uraufführung. Und obgleich die Nachwelt Mendelssohns wohlmeinenden Versuch einer Versöhnung von sinfonischer und geistlicher Sphäre, von Sonatenform und Choralvariation, späterhin weit unvoreingenommener bewerten sollte, blieben es doch die ersten drei Sätze der Sinfonie, die ihren Ruhm begründeten. So beginnt das Werk mit einer feierlichen,

sakral anmutenden Introduction in D-Dur, deren würdevoller Ernst und kontrapunktische Souveränität zum Kostbarsten zählt, das sich in Mendelssohn Instrumentalkunst finden lässt. Eingeschmolzen ist das sogenannte *Dresdner Amen*, ein später auch von Wagner und Bruckner aufgegriffenes Quintmotiv aus der sächsischen Liturgie, das ursprünglich auf Johann Gottlieb Naumann zurückgeht. Es kehrt am Ende der Durchführung wieder und erzeugt hier einen kurzen Moment des Innehaltens inmitten eines stürmischen, an die düstere Stimmung der *Hebriden* gemahnendes *d-Moll-Allegros*. Ihm folgen ein *Scherzo*, dessen leichtfüßiger Schritt abermals viel sommernächtliches Flair verbreitet, sowie ein intimes, ganz vom Streicherklang dominiertes Andante in sanglich-expressiver, leicht melancholischer Manier, das Mendelssohn in der überarbeiteten Fassung von 1832 auf intermezzohafte Maße beschnitten hatte. Mit kaum hörbar nachschwingender Tonika im Bass bereitet es das Fundament für das Choralthema des *Finales*.

An der abrupt unterbrochenen Rezeptionsgeschichte der Sinfonie – erst 1868 wird das Werk für zwei Leipziger Aufführungen wieder hervorgeholt und schließlich bei Simrock in Bonn unter der irreführend hohen Opuszahl 107 verlegt – war Mendelssohn selbst freilich nicht ganz unschuldig. *Die Reformations-Symphonie kann ich gar nicht mehr ausstehen*, ließ er Julius Rietz, den jüngeren Bruder des Geigers Eduard, im Februar 1838 wissen, *möchte sie lieber verbrennen als irgend eines meiner Stücke; soll niemals herauskommen*. War dieses vernichtende Selbsturteil den Demütigungen im Rahmen der Berliner Uraufführung zuzuschreiben, die den sensiblen Komponisten zweifellos empfindlich getroffen hatten? Oder war Mendelssohn der religiöse Eifer seiner Jugendjahre einfach nur fremd geworden? Die Qualität der Musik jedenfalls rechtfertigt seine Distanzierung in keiner Weise.

ROMAN HINKE

Der Solopart von Mendelssohns Violinkonzert

Nach einem Reifeprozess von etwa sechs Jahren vollendete Mendelssohn am 16. September 1844 die Partitur seines *Violinkonzerts*. Im Verlauf der nächsten acht oder neun Monate arbeitete der gewissenhafte Komponist an weiteren Details der Orchestrierung und nahm eine gründliche Revision und Verfeinerung der Solostimme vor. Während dieser Arbeitsphase spielte sein enger Freund, der Konzertmeister des Leipziger Gewandhausorchesters Ferdinand David, eine entscheidende Rolle bei der endgültigen Fixierung der Violinpartie. Sie pflegten ihren Gedankenaustausch sowohl in ihrer Korrespondenz als auch im persönlichen Gespräch, und David trug seine Vorschläge in eine Abschrift der Solostimme ein. Die Korrekturbögen der Erstausgabe enthalten weitere Modifizierungen, vor allem in der Kadenz. Am 13. März 1845 spielte David die Uraufführung aus der Handschrift; ein weiteres Mal führte er das Werk nach dessen Veröffentlichung am 23. Oktober 1845 unter Mendelssohns Dirigat auf. Davids Handexemplare des Konzerts, die sicherlich ausführliche handschriftliche Aufführungsanweisungen enthielten, sind verschollen; seine Annäherung an das Werk ist jedoch in einer von ihm im Dezember 1865 veröffentlichten Ausgabe dokumentiert, die detaillierte Fingersätze und Artikulationsbezeichnungen enthält.

Während David bei der Erstellung der endgültigen Form der Solopartie der wichtigste Berater und Musikerkollege des Komponisten war, gab Mendelssohn eine weitere – erst kürzlich entdeckte – Kopie der Korrekturen an den jungen belgischen Virtuosen Hubert Léonard, kurz nachdem die beiden sich im Februar 1845 in Frankfurt zum ersten Mal begegnet waren, und später schenkte er ihm ein – heute verschollenes – signiertes Exemplar der gedruckten Ausgabe. Léonard trug in das Korrektorexemplar umfassende Fingersätze und Artikulationsbezeichnungen ein und studierte das Werk unter Mendelssohns Anleitung, bevor er 1846 die Berliner Erstaufführung spielte.

Ein dritter Geiger, der mit Mendelssohn an dem Konzert arbeitete, war der fünfzehnjährige Joseph Joachim, der 1845 die Dresdner Erstaufführung spielte. Joachim veröffentlichte 1879 eine Edition des Werks, die allerdings kaum Aufführungsanweisungen enthält; in seiner 1905 erschienenen *Violinschule* präsentierte er allerdings eine viel reichhaltiger annotierte Fassung und fügte dieser außerdem ein Vorwort bei, in dem er sich auf Mendelssohns Vorstellungen zur Aufführung bezog.

Diese Quellen sowie frühe Ausgaben von Dont, Becker, Dessauer, Auer und anderen demonstrieren in Verbindung mit wichtigen pädagogischen Schriften aus dem 19. Jahrhundert von Spohr, David, Léonard, Joachim und weiteren Zeitgenossen des Komponisten sowie zeitgenössischen Besprechungen früher Aufführungen eindeutig, dass der von Mendelssohn notierte Text im 19. Jahrhundert ganz anders interpretiert wurde als im mittleren bis späten 20. Jahrhundert. Speziell in vier Aspekten haben sich die Aufführungsgepflogenheiten radikal geändert. Mendelssohn (der selbst ein begabter Geiger und Bratscher sowie ein großartiger Pianist war) und seine Mitarbeiter setzten das Vibrato weitaus sparsamer ein, benutzten dafür aber viel mehr Portamento, eine ganz abweichende Bogentechnik und eine völlig andere Art von Rubato. Die frühen Ausgaben fordern an zahlreichen Stellen Flageolets und leere Saiten (zum Beispiel in der Anfangsmelodie und im Thema des Andante), die nur im Kontext einer viel reineren Tonqualität möglich waren, wobei das Vibrato gelegentlich als Verzierung verwendet wurde, keinesfalls aber dauerhaft zum Einsatz kam. Auch die Fingersätze in den frühen Ausgaben zeigen, dass viel häufiger das hörbare Gleiten zwischen zwei Tönen verwendet wurde, das zu Mendelssohns Zeit als wichtigeres Ausdrucksmittel galt als das Vibrato. Die Bogenanweisungen in zeitgenössischen Abhandlungen und Editionen verraten ebenfalls Eigenheiten, die sich wesentlich von späteren Praktiken unterscheiden. Die Ausgaben selbst erzählen uns wenig über das Rubato, aber es finden sich wichtige Informationen in verschiedenen Abhandlungen. Überaus aufschlussreich sind zudem die fünf Einspielungen von Joseph Joachim aus dem Jahr 1905, auch wenn es sich nicht um Werke von Mendelssohn handelt; in diesem Zusammenhang ist auch die Bemerkung in seiner Ausgabe von 1905 zu berücksichtigen, dass Mendelssohn „so meisterlich in elastischer Handhabung des Zeitmaßes Ausdrucksnuancen zu vermitteln verstand“. Die in diesen Quellen enthaltene Information ist immens, kann hier allerdings nur kurz berührt werden.

CLIVE BROWN
Übersetzung: Stephanie Wollny

DIE NEUE ROMANTIK The 19th Century Collection

une nouvelle approche
de la musique romantique
Freiburger Barockorchester
Pablo Heras-Casado



MEDELSSOHN
Symphonics nos.3 & 4
Freiburger Barockorchester
HMC 902228

Symphony no.2 "Lobgesang"
C. Karg, C. Landshamer, M. Schade
Ch. & Orch. Radio Bavaroise
HMC 902151

SCHUMANN
Violin Concerto
Piano Trio nos.3
CD+DVD HMC 902196

Piano Concerto
Piano Trio no.2
CD+DVD HMC 902198

Cello Concerto
Piano Trio no.1
CD+DVD HMC 902197

Isabelle Faust, violin
Jean-Guihen Queyras, cello
Alexander Melnikov, piano
Freiburger Barockorchester

SCHUBERT
Symphonics nos.3 & 4
Freiburger Barockorchester
CD HMC 902154



Isabelle Faust
Also available digitally / Disponible également en version digitale

MOZART
Violin Concertos
Il Giardino Armonico, G. Antonini
2 CD HMC 902230.31

BERG-BEETHOVEN
Violin Concertos
Orchestra Mozart, C. Abbado
HMC 902105

BRAHMS
Violin Concerto op.77
Sextuor à cordes op.36
Mahler Chamber Orchestra, D. Harding
HMC 902075



TRACKS
PAGES CD



harmonia mundi musique s.a.s.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2017

Enregistrement 19-22 mars 2017, Sala 1, Paul Casals, l'Auditori de Barcelona, Espagne

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : Tobias Lehmann, Teldex Studio Berlin

Montage : Martin Sauer, Sebastian Nattkemper, Julian Schwenkner, Thomas Bößl

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

Photo page 1 : © IGOR Studio

Photo Isabelle Faust : © Felix Broede

Photo Pablo Heras-Casado : © Thomas Dorn

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

Maquette Atelier harmonia mundi

Imprimé en Autriche

harmoniamundi.com

HMM 902325