

MENDELSSOHN

Violin Concerto in E minor
Violin Sonata in F major [1838]
Songs Without Words

DUMAY

Orpheus Chamber Orchestra
Jonathan Fournel, piano

MENDELSSOHN

Violin Concerto in E minor

Violin Sonata in F major [1838]

Songs Without Words

DUMAY

Orpheus Chamber Orchestra

Jonathan Fournel, piano



FELIX MENDELSSOHN ¹⁸⁰⁹⁻¹⁸⁴⁷

Violin Concerto in E minor Op.64

3

Violinkonzert e-Moll / Concerto pour violon en mi mineur

- | | | | |
|---|-----|--|-------|
| 1 | I | Allegro molto appassionato | 13.06 |
| 2 | II | Andante | 8.20 |
| 3 | III | Allegretto non troppo - Allegro molto vivace | 7.01 |

Augustin Dumay, **violin** & Orpheus Chamber Orchestra

Violin Sonata in F major BWV Q26 [1838]

Violinsonate F-Dur / Sonate pour violon et piano en fa majeur

- | | | | |
|---|-----|----------------|-------|
| 4 | I | Allegro vivace | 11.40 |
| 5 | II | Adagio | 6.52 |
| 6 | III | Assai vivace | 5.17 |

Songs Without Words

Lieder ohne Worte / Romances sans paroles [Arr. David Walter & Fritz Kreisler*]

- | | | | |
|----|----------|---------------------|------|
| 7 | Op.19b/1 | Andante con moto | 2.52 |
| 8 | Op.19b/5 | Poco agitato | 3.30 |
| 9 | Op.85/4 | Andante sostenuto | 2.22 |
| 10 | Op.30/4 | Agitato e con fuoco | 2.45 |
| 11 | Op.67/2 | Allegro leggiero | 2.25 |
| 12 | Op.67/4 | Presto | 1.57 |
| 13 | Op.62/1 | Andante espressivo* | 2.48 |
| 14 | Op.19b/4 | Moderato | 2.09 |
| 15 | Op.62/6 | Allegretto grazioso | 2.10 |

Augustin Dumay, **violin** & Jonathan Fournel, **piano**

4

À TRAVERS L'HISTOIRE, pour tous les musiciens qui sont dans leur laboratoire de travail, l'interprétation est une recherche inlassable, personnelle, mais aussi collective.

EN > P.12

DE > P. 20

Il ne s'agit pas de la recherche d'une vérité immuable et absolue qui mènerait inévitablement à une sorte de *statu quo* : l'œuvre telle qu'elle a été conçue n'a de cesse d'évoluer au fil du temps, au fil des interprétations. En réalité, dès sa première audition, elle trouve une forme d'indépendance vis-à-vis de son créateur.

Il est bien sûr utile et indispensable que l'interprète, lorsqu'il aborde une œuvre, soit totalement conscient de ce qui a fait sa réalité objective au moment de sa conception. Les éditions *Urtext*, fruit d'un travail inestimable de recherche et d'analyse, sont à la fois un outil précieux et un garde-fou incontournable.

Il faut toutefois garder à l'esprit qu'une fois écrite la partition ne va plus matériellement évoluer ; et qu'une partition écrite ne peut pas dire tout ce qu'un compositeur a imaginé. C'est impossible. Si le compositeur pouvait lui-même interpréter son œuvre, il ne pourrait certainement pas traduire en une seule interprétation toutes les richesses de son imagination créatrice.

C'est pourquoi la part de l'imagination est absolument essentielle dans la responsabilité de l'interprète. Les limites de nos imaginations ne peuvent en aucun cas être un alibi pour s'enfermer dans le dogme et le conformisme : ce serait une manière de s'agenouiller devant une édition plutôt que devant l'infinitude de l'œuvre, alors privée de la richesse de son développement imaginatif.

Le rôle de l'interprète est de contribuer pleinement à l'essor perpétuel de l'œuvre, en se gardant autant que possible d'un nouvel académisme représenté par les modes du moment, et d'éviter ainsi le risque évident d'uniformisation des interprétations.

Cette recherche quotidienne est encore plus passionnante si elle s'élabore sur la base d'un dialogue. Or c'est ainsi, très concrètement, que l'interprétation des œuvres réunies au sein de ce CD s'est construite : pour le concerto sur la base d'un dialogue avec les musiciens

de l'Orpheus Chamber Orchestra, et pour les pièces en duo à partir d'un dialogue avec le pianiste Jonathan Fournel.

L'Orpheus Chamber Orchestra est un orchestre sans chef : la direction est partagée entre les musiciens. J'ai été l'un d'eux durant notre travail de répétitions et durant les concerts, et j'ai vraiment apprécié cette élaboration commune, très proche de celle de la musique de chambre qui fait partie de ma vie depuis toujours.

Avec Jonathan Fournel, cette étrange "année Covid" – une année sabbatique imposée en quelque sorte – a été un moment propice à une élaboration musicale commune sur un temps long. Malgré les quelques années qui nous séparent (!), Jonathan est un musicien de grande maturité. Il se situe résolument dans une démarche de recherche constante, celle à laquelle je crois profondément. Là encore, le dialogue nous a permis d'explorer, d'expérimenter, d'avancer, d'imaginer, toujours en ayant une pleine conscience de notre responsabilité d'interprète et de notre part de liberté.

La musique de Mendelssohn, "le classique des romantiques", a été propice à la recherche de ce subtil équilibre.

Augustin Dumay

SI LE CONCERTO POUR VIOLON DE MENDELSSOHN est une œuvre d'une grande originalité, notre appréciation de ses aspects inédits et audacieux risque d'être émoussée par la connaissance intime que nous en avons – ce problème touche la plupart des compositions célèbres. La genèse de l'œuvre s'étendit sur plusieurs années, ce qui était inhabituel car Mendelssohn composait généralement à un rythme soutenu. Entreprise dès 1838, la partition fut achevée en septembre 1844 seulement et le compositeur continua à peaufiner certains détails. Le violoniste Ferdinand David créa le Concerto en mars 1845 sous la direction de Niels Gade avec l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig.

On a souvent prétendu que le talent extraordinaire du jeune Mendelssohn se serait vite épuisé et que son art aurait décliné constamment dans la deuxième partie de sa vie. On ne saurait trouver de meilleure preuve de l'inexactitude de cette affirmation que le Concerto pour violon ou la musique de scène du *Songe d'une nuit d'été*, composée en 1843, deux des œuvres les plus géniales de sa plume.

Après un incipit on ne peut plus bref de l'orchestre, le soliste présente une superbe mélodie, élégante mais passionnée. Mendelssohn rompt ici avec la tradition de la longue introduction orchestrale, comme dans ses deux concertos pour piano antérieurs. L'orchestration du deuxième thème, dans la chaleur contrastante de *sol* majeur, est un bel exemple de son imagination poétique. Après avoir descendu plus de trois octaves, le soliste se pose sur le *sol* grave, qui, tenu, sert de basse à la nouvelle mélodie des flûtes et clarinettes. Plus originale encore est la place de la cadence. On l'attendrait normalement après la réexposition mais elle figure ici au sommet du développement. Une fois la démonstration virtuose terminée, le soliste poursuit ses rapides arpèges qui forment ensuite l'accompagnement du thème initial qui revient à l'orchestre. Ainsi s'opère un parfait fondu enchaîné en ce point crucial de la structure. À la fin, le tempo s'accélère jusqu'au *Presto* de la fougueuse coda.

Autre étonnante trouvaille: l'utilisation d'une longue note de basson pour lier la coda du premier mouvement à l'*Andante* suivant. Le public ayant à l'époque l'habitude d'applaudir entre les mouvements, Mendelssohn courait le risque que cette importante note

de liaison soit noyée dans les applaudissements. Finalement, le *si* tenu du basson se résout sur un *do* qui prépare la délicate modulation vers le *do* majeur de ce serein mouvement lent, sorte de “romance sans paroles” d’une beauté sans affectation. La partie centrale en *la* mineur est pressante et passionnée, et réserve de nombreuses doubles cordes au soliste. Lors du paisible retour de la mélodie de la première partie, les battements de triples croches du soliste passent sans interruption aux violons et aux altos.

Un *Allegretto non troppo* bref (quatorze mesures) mais touchant, au caractère de récitatif, sert de pont entre le mouvement lent et le finale. S’il s’agit encore d’un trait original, l’effet est cependant parfaitement naturel et spontané. L’étincelant finale en *mi* majeur – merveilleux exemple de l’inimitable style *scherzando* de Mendelssohn, de cette musique légère et aérienne que l’on retrouve dans plusieurs de ses œuvres orchestrales et partitions de chambre – est lancé par une mini-fanfare. Plus loin, l’orchestre fait entendre un thème plus robuste *fortissimo*, puis un troisième thème est introduit par le soliste avant d’être habilement repris comme contrechant au premier thème. Ce concerto impérissable a toujours été l’un des piliers du répertoire pour violon.

La Sonate pour violon et piano en *fa* majeur BWV Q 26, achevée le 15 juin 1838, a été redécouverte par Yehudi Menuhin et publiée en 1953. Dans son édition, Menuhin a tenu compte de la révision partielle qu’en fit Mendelssohn en 1839. Comme la *Symphonie italienne* et la Deuxième Sonate pour violoncelle et piano, elle s’ouvre dans une atmosphère de joie de vivre des plus exubérantes. La brillante partie de piano contribue merveilleusement bien à créer une énergie débordante. Le deuxième thème, tendre et lyrique, mais lié rythmiquement à la mélodie initiale, apporte un contraste idéal. À la fin du développement résolu, vaste et parfois pressant, de vifs arpèges du violon préfigurent l’endroit correspondant du Concerto pour violon. L’*Adagio* central est pénétré d’un lyrisme chaud et intense, mais un épisode en mineur introduit un peu de drame. L’*Assai vivace* final, au dynamisme enivrant, a le caractère d’un *scherzo*. Le joyeux partage du matériau entre violon et piano est un admirable exemple d’authentique écriture pour duo. Cette sonate, qui date de la période de maturité du compositeur, a du poids et du caractère et ne mérite pas la

relative négligence dont elle est l'objet. Comme l'a noté Menuhin, son "écriture violonistique idéale" n'est pas le moindre de ses attraits.

8

Mendelssohn a composé entre 1829 et 1845 huit recueils de *Romances sans paroles* pour piano, quarante-huit morceaux au total, ainsi que, dans le même genre, une autre pièce isolée en *mi* mineur, et, en 1845, une pièce pour violoncelle et piano. Le premier recueil de *Romances* op. 19b s'ouvre sur un *Andante con moto* en *mi* majeur où une ample mélodie est accompagnée par de délicats arpèges. L'un des morceaux les plus difficiles de ce recueil, le cinquième en *fa* dièse mineur (*Agitato*), finit par moduler en mode majeur. Dans le septième recueil publié à titre posthume, l'*Andante sostenuto* (op. 85 n° 4) varie la longueur des phrases avec subtilité. Avec l'*Agitato e con fuoco* du deuxième recueil (op. 30 n° 4), c'est le Mendelssohn dans sa version la plus passionnée que l'on retrouve. Dans le sixième recueil op. 67, la deuxième *Romance* en *fa* dièse mineur associe un délicat staccato à une mélodie legato tandis que la quatrième, un *Presto* en *ut* majeur connu sous le titre *La Fileuse*, est un parfait exemple du style aérien du compositeur.

L'*Andante espressivo* du cinquième recueil (op. 62 n° 1) exprime un désir ardent, notamment par l'intervalle de quarte descendante qui revient de manière récurrente. Dans sa transcription pour violon et piano, Fritz Kreisler a modifié la fin. Le charmant op. 19b n° 4 en *la* majeur est désarmant de simplicité tandis que le célèbre *Allegretto grazioso* op. 62 n° 6, connu sous le titre *Chant du printemps*, est rehaussé par une délicate ornementation arpégée.

À l'exception de la transcription de l'op. 62 n° 1, due à Kreisler, toutes celles entendues ici sont de la plume de David Walter, hautboïste, chef d'orchestre, professeur et compositeur, né à Paris en 1958.

C'est peut-être en raison de leur brièveté, ainsi que de leur énorme popularité au XIX^e siècle, que ces miniatures ont été souvent sous-estimées. Il serait dommage que leur aspect policé et ordonné ainsi que la modestie de leur ambition nous empêchent d'apprécier la perfection de la plupart d'entre elles.

Philip Borg-Wheeler (Traduction : Daniel Fesquet)

AUGUSTIN DUMAY

Augustin Dumay a commencé sa carrière en 1980 grâce à Herbert von Karajan qui l'invite en soliste avec le Berliner Philharmoniker. Depuis, il s'est produit avec les meilleurs orchestres européens – Philharmonia, London Symphony, Royal Philharmonic, London Philharmonic, Royal Concertgebouw Amsterdam, Bayerischer Rundfunk, Mahler Chamber, Camerata Salzburg, Tonhalle Zürich, Alte Oper Frankfurt – ou encore avec l'Orpheus Chamber Orchestra, le Los Angeles Philharmonic et le Symphonique de Montréal, sous la direction de S. Ozawa, C. Davis, C. von Dohnányi, C. Dutoit, G. Rozhdestvensky, A. Davis, D. Zinman, Y. Temirkanov, K. Masur, W. Sawallisch, K. Sanderling, I. Fischer, ainsi qu'avec des chefs de la nouvelle génération comme D. Harding, A. Gilbert, R. Ticciati et M. Emelyanychev.

Son duo avec la pianiste Maria João Pires a fait plusieurs fois le tour du monde.

Augustin Dumay développe également une intense activité de chef d'orchestre dans le monde entier. Depuis 2011, il est Directeur musical du Kansai Philharmonic Orchestra (Japon).

Très impliqué avec la nouvelle génération, il est Maître en résidence à la Chapelle Musicale Reine Élisabeth en Belgique, où il enseigne à de jeunes violonistes de très haut niveau.

Ses 50 enregistrements pour EMI et Deutsche Grammophon ont remporté de nombreuses récompenses internationales. Son CD Mendelssohn est son septième enregistrement pour Onyx Classics.

Augustin Dumay joue un Guarnerius del Gesù de 1743 qui a été le violon de Leonid Kogan.

ORPHEUS CHAMBER ORCHESTRA

En 1972, un groupe de jeunes artistes entre dans l'histoire en créant un orchestre sans chef, au sein duquel les musiciens se dirigent eux-mêmes démocratiquement. Depuis, l'Orpheus Chamber Orchestra – lauréat d'un Grammy Award – a enregistré plus de 70 albums pour tous les plus grands labels classiques, effectué des tournées dans 46 pays sur quatre

continents, et collaboré avec des centaines de solistes de renommée mondiale.

1 0 Les 34 musiciens d'Orpheus travaillent ensemble, en dirigeant à la fois collectivement et à tour de rôle chaque œuvre, donnant ainsi naissance à des interprétations inédites. L'orchestre présente des séries annuelles à New York – au Carnegie Hall et au 92Y – et effectue régulièrement des tournées dans les grandes salles nationales et internationales.

Orpheus partage son modèle collaboratif à travers des initiatives pour l'éducation et pour l'engagement communautaire, initiatives qui valorisent l'équité et l'accès aux arts pour les auditeurs de tous âges.

JONATHAN FOURNEL

Le pianiste français Jonathan Fournel est le vainqueur du Concours Reine Élisabeth 2021. Il a également remporté les deux Prix du public (Prix Musiq3 et Prix Canvas-Klara).

Il est le partenaire régulier d'artistes comme G. Capuçon, A. Dumay, V. Julien-Laferrrière et les quatuors Hermès et Modigliani. Il se produit en soliste avec de nombreux orchestres en Europe et en Asie – Royal Scottish National Orchestra, Sinfonia Varsovia, Orchestre national de Lorraine, Croatian Radio and Television Symphony, Dubrovnik Symphony Orchestra, Belgian National Orchestra, Brussels Philharmonic, Jiangsu Symphony Orchestra, Kansai Philharmonic Orchestra – sous la direction de S. Denève, G. Madaras, A. Dumay, J. Heyward, P. Oundjian et bien d'autres.

Jonathan Fournel a étudié à la *Musikhochschule* de Sarrebruck puis au Conservatoire national supérieur de musique de Paris où il obtient son Master puis son Diplôme d'Artiste Interprète dans les classes de B. Engerer et M. Dalberto. Depuis 2016, il est artiste en résidence à la Chapelle Musicale Reine Élisabeth de Belgique sous la direction de L. Lortie et A. Kouyoumdjian.

Son prochain CD, à paraître en 2022, sera consacré à la Troisième Sonate et aux *Variations et fugue sur un thème de Haendel* de Brahms.



1 2

THROUGHOUT HISTORY, for every musician in his or her place of work, interpretation is a ceaseless, personal, yet also a collective quest.

FR > P. 4

DE > P. 20

This does not mean searching for some immutable, absolute truth leading inevitably to a form of status quo: the work as it was conceived never ceases to evolve through the course of time and through the history of its performance. In fact, from the first time it is heard, a work achieves a kind of independence from its creator.

Of course it is useful, even paramount, for the performer, when he tackles a work, to be completely aware of the factors that shaped the work's objective reality when it was conceived. The *Urtext* editions are the fruit of an immense labour of research and analysis: they are a precious tool and also ensure preservation.

And yet it must be borne in mind that, once written, a score will no longer evolve in material terms; and that a written score cannot say everything that the composer imagined. It's impossible. If a composer could perform his work himself, he would certainly not be able to convey all the riches of his creative imagination in a single performance.

This is why imagination plays such an essential role in the duty of an interpreter. The limits of our imaginations can never be an excuse to confine ourselves in dogma and conformism; that would be to prostrate oneself before an edition, instead of before the infinite nature of the work, which then becomes denuded of the richness of its imaginative development.

The role of the performer is to contribute fully to the work's endlessly continuing journey, while resisting as far as possible the new academicism represented by contemporary trends, and so avoiding the obvious risk of a uniformity of interpretations.

This daily research is even more exciting if it develops on the basis of a dialogue. This is, in a very concrete sense, how the performances of the works presented on this CD have been constructed: for the concerto, on the basis of a dialogue with the musicians of the Orpheus Chamber Orchestra, and for the duo pieces a dialogue with pianist Jonathan Fournel.

The Orpheus Chamber Orchestra is an orchestra without a conductor: the direction is shared among the musicians. I was one of them during our rehearsals and during the concerts, and I really appreciated the collective work on our vision. It is very close to chamber music, which has always been part of my life.

With Jonathan Fournel, this strange ‘Covid year’ – a kind of forced sabbatical – has been a fitting moment for collective musical development over an extended period. Despite the few years that separate us (!), Jonathan is a musician of great maturity. He is single-minded about his philosophy of music as a process of constant searching, a philosophy to which I too subscribe wholeheartedly. Here too, our dialogue has allowed us to explore, to experiment, to make progress, to speculate, all the while in full awareness of our responsibility as interpreters and the liberty that gives us.

The music of Mendelssohn, ‘a classicist among Romantics’, was ideal in our search for that subtle balance.

Augustin Dumay (Translation: Saul Lipetz)

MENDELSSOHN'S VIOLIN CONCERTO is a work of striking originality, but overfamiliarity is likely to have dulled our appreciation of its bold, unorthodox features – as is often the case with the most popular compositions. Although he usually composed fluently, his work on this concerto was spread across several years. Conceived as early as 1838, it was completed in September 1844, but Mendelssohn continued to tinker with details. Ferdinand David gave the premiere in March 1845 with Niels Gade conducting the Leipzig Gewandhaus Orchestra.

It is often claimed that Mendelssohn's extravagant youthful brilliance burnt itself out, to be followed by a steady decline in his later years. One could find no better evidence to disprove this notion than the Violin Concerto, or the Incidental Music to *A Midsummer Night's Dream*, composed in 1843 – both among the composer's greatest works.

After the briefest of orchestral preliminaries, the soloist plays a glorious melody, elegant yet passionate. Mendelssohn breaks with tradition by dispensing with the full orchestral introduction, just as he had done in his two piano concertos. A subtle example of his poetic imagination is the scoring of the second subject, in the contrasting warmth of G major. Having descended more than three octaves, the soloist arrives on a sustained open G, providing the bass line accompanying the new melody on flutes and clarinets. Even more original is Mendelssohn's placing of the cadenza. Traditionally this would be expected after the recapitulation, but here it occurs at the climax of the development section. Then, at the end of the cadenza, the rapid violin arpeggios continue as accompaniment to the return of the opening theme on the orchestra, achieving a beautifully seamless connection at this crucial point in the structure. The tempo increases to *presto* for the fiery coda.

A further imaginative and surprising stroke is the long bassoon note linking this coda to the following Andante. Knowing that contemporary audiences regularly applauded between movements, Mendelssohn took a big risk that this important linking note would be drowned out. Finally the bassoon resolves from B to C, initiating the gentle move into C major for the serene slow movement – a kind of 'song without words' of unaffected beauty. The central section in A minor is urgent and passionate, with much double-stopping for

the soloist. At the peaceful return of the opening melody the soloist's demisemiquaver figuration continues, now transferred to the violins and violas.

A brief but touching 14-bar passage marked *Allegretto non troppo* – recitative-like in character – serves as a bridge between the slow movement and the finale. Again this is unorthodox, but its effect is entirely spontaneous and natural. A mini fanfare launches the sparkling finale in E major, which is a wonderful example of Mendelssohn's inimitable *scherzando* style, the delicate, elfin music familiar from several of his orchestral and chamber works. Subsequently, a more robust theme is played *fortissimo* by the orchestra, then a third theme is introduced by the soloist before being skilfully used as a counter-melody to the first theme. Mendelssohn's evergreen concerto has always been one of the mainstays of the violin repertoire.

Published in 1953 after its rediscovery by Yehudi Menuhin, the Violin Sonata in F major MWV Q26 was completed on 15 June 1838. In preparing his version, Menuhin conflated the original and Mendelssohn's partial revision of the following year. In common with the openings of the 'Italian' Symphony and the Second Cello Sonata, the beginning is Mendelssohn at his most exuberant, brimming with *joie de vivre*. The typically brilliant piano part contributes wonderfully to the momentum. In ideal contrast, the second theme is lyrical and tender, though rhythmically related to the opening melody. Towards the end of the purposeful, wide-ranging, at times urgent development section, the violin plays fast arpeggios in a passage, which anticipates the same point in Mendelssohn's Violin Concerto. The central Adagio is imbued with a warm, lyrical intensity, but a minor-key episode introduces some drama. The infectious final Assai vivace is scherzo-like in character, the felicitous sharing of its material an admirable example of genuine duet style. This characterful and substantial sonata from the composer's full maturity is undeserving of its relative neglect. Not the least of its merits is, as Menuhin remarked, its 'ideal violin-writing'.

Mendelssohn composed eight books of *Songs Without Words*, a total of 48 pieces, and one isolated work in E minor. In 1845 he wrote another piece in this genre for cello and piano. The eight books for piano were composed between 1829 and 1845. The Op.19b set

begins with an E major Andante con moto in which a broad melody is accompanied by gentle arpeggios. N^o5 in F sharp minor (Agitato), one of the most technically demanding pieces from Op.19b, eventually moves into the tonic major. From Op.85, published posthumously, N^o4 is an Andante sostenuto with subtly varied phrase-lengths. Marked 'Agitato e con fuoco', the fourth piece from Op.30 typifies Mendelssohn in his most passionate manner. In the second piece from Op.67 (in F sharp minor) delicate staccato and legato melody are combined, whereas Op.67 N^o4 (Presto, C major, popularly known as 'Spinning Song') perfectly embodies the composer's elfin style.

Op.62 N^o1 (Andante espressivo) has a yearning quality, partly created by the recurrence of the descending interval of a fourth. In arranging this piece Kreisler modified the ending. The delightful Op.19b N^o4 in A major is disarmingly simple, whereas the celebrated Op.62 N^o6 (Allegretto grazioso, usually known as 'Spring Song') is enhanced by arpeggiated grace notes.

Except for Op.62 N^o1, which was adapted by Fritz Kreisler, all these arrangements are by David Walter (oboist, conductor, professor and composer, born in Paris in 1958).

Perhaps because of their brevity, as well as their extreme popularity in the Victorian period, these miniatures have been consistently undervalued. Their civilised, ordered exterior and modesty of ambition need not prevent us from appreciating the perfection of so many of these pieces.

Philip Borg-Wheeler

AUGUSTIN DUMAY

Augustin Dumay began his career in 1980 thanks to Herbert von Karajan who invited him to play as a soloist with the Berliner Philharmoniker.

Since then, he has gone on to perform with Europe's best orchestras – Philharmonia, London Symphony, Royal Philharmonic, London Philharmonic, Royal Concertgebouw Amsterdam, Bayerischer Rundfunk, Mahler Chamber, Camerata Salzburg, Tonhalle Zürich, Alte Oper Frankfurt – and with the Orpheus Chamber Orchestra, Los Angeles Philharmonic and Montreal Symphony, under the direction of S. Ozawa, C. Davis, C. von Dohnányi, C. Dutoit, G. Rozhdestvensky, A. Davis, D. Zinman, Y. Temirkanov, K. Masur, W. Sawallisch, K. Sanderling, I. Fischer, as well as with the leading conductors of a new generation such as D. Harding, A. Gilbert, R. Ticciati and M. Emelyanychev.

His duo with pianist Maria João Pires has toured the world several times.

Augustin Dumay is also intensely active as a conductor all over the world. Since 2011, he has been music director of the Kansai Philharmonic Orchestra (Japan).

Very involved with the new generation, he is Master in Residence at the Queen Elisabeth Music Chapel in Belgium, where he teaches young violinists of a very high level.

His 50 recordings for EMI and Deutsche Grammophon have won multiple international awards. His Mendelssohn CD is his seventh recording for Onyx Classics.

He plays a 1743 Guarnerius del Gesù, which was the violin of Leonid Kogan.

ORPHEUS CHAMBER ORCHESTRA

In 1972, a group of young artists made history by creating an orchestra without a conductor in which musicians led themselves democratically. Since then, the Grammy Award-winning Orpheus Chamber Orchestra has recorded over 70 albums on all major classical labels, toured 46 countries across four continents, and collaborated with hundreds of world-class soloists.

Orpheus' 34 members work together as a collective and rotate leadership roles for all works performed, giving flight to unconventional interpretations. The orchestra presents

annual series in New York City, at Carnegie Hall and 92Y, and regularly tours to major national and international venues.

18 Orpheus shares its collaborative model through education and community engagement initiatives that promote equity and access to the arts for listeners of all ages.

JONATHAN FOURNEL

French pianist Jonathan Fournel is the winner of the 2021 Queen Elisabeth Competition. He also won the two audience awards (Musiq3 Prize and Canvas-Klara Prize).

He plays regularly with artists such as G. Capuçon, A. Dumay, V. Julien-Lafferrière, as well as the Hermès and Modigliani Quartets. He has also performed as a soloist with numerous orchestras in Europe and Asia – the Royal Scottish National Orchestra, Orchestre national de Lorraine, the Croatian Radio & Television Symphony Orchestra, Dubrovnik Symphony Orchestra, Sinfonia Varsovia, Belgian National Orchestra, Brussels Philharmonic, Jiangsu Symphony Orchestra, Kansai Philharmonic Orchestra – under the direction of S. Denève, G. Madaras, A. Dumay, J. Heyward, P. Oundjian, and many others.

Jonathan Fournel studied at the Musikhochschule in Saarbrücken, then at the Conservatoire national supérieur de musique de Paris where he obtained his Master's and subsequently the Artist Diploma in the classes of B. Engerer and M. Dalberto. Since 2016, he has been an artist-in-residence at the Queen Elisabeth Music Chapel in Belgium under the direction of L. Lortie and A. Kouyoumdjian.

His next CD, to be released in 2022, will be devoted to Brahms' Variations and Fugue on a Theme by Handel and Sonata N^o3.



Alles, was die Freiheit ausweitet, bringt mehr Verantwortung mit sich — VICTOR HUGO

20

IM LAUFE DER MUSIKGESCHICHTE war Interpretation immer schon mit einer unermüdlichen Suche verbunden, einer persönlichen, aber auch gemeinsamen Suche.

FR > P. 4

EN > P. 12

Dabei handelt es sich nicht um die Suche nach einer unabänderlichen und absoluten Wahrheit, die unweigerlich zu einer Art Status Quo führt: Das Werk, so wie es erschaffen wurde, hört nicht auf, sich im Laufe der Zeit und über seine Interpretationen weiterzuentwickeln. Tatsächlich erlangt es bereits ab seiner ersten Aufführung eine gewisse Unabhängigkeit von seinem Schöpfer.

Es ist natürlich sinnvoll und auch notwendig, dass der Interpret bei der Auseinandersetzung mit einem Werk eine klare Vorstellung davon hat, was die objektive Realität des Werkes zum Zeitpunkt seiner Komposition ausmachte. Die Urtext Editionen, das Ergebnis einer unschätzbaren Forschungs- und Analysearbeit, sind zugleich wertvolle Leitlinien, und auch unverzichtbar für die Bewahrung.

Man muss sich dennoch im Klaren darüber sein, dass eine Komposition, einmal geschrieben, sich materiell nicht weiterentwickeln kann; und dass eine niedergeschriebene Komposition nicht alles sagen kann, was ihr Komponist sich vorgestellt hat. Das ist unmöglich. Wenn der Komponist selbst sein Werk interpretieren könnte, er wäre sicherlich nicht imstande, den Reichtum seiner kreativen Imagination in einer einzigen Interpretation zum Ausdruck zu bringen.

Aus diesem Grunde ist die Vorstellungskraft des Interpreten von absolut essentieller Bedeutung. Die Grenzen unserer Vorstellungskraft dürfen unter keinen Umständen ein Alibi dafür sein, sich in Dogmen oder Konformität einzuschließen: Das würde zu einem Niederknien vor einem Werk, und nicht zu einer Auseinandersetzung mit der Unendlichkeit des Werkes führen, und uns seines Reichtums und seiner imaginären Weiterentwicklung berauben.

Die Rolle des Interpreten ist es, zur fortdauernden Weiterentwicklung des Werkes beizutragen, und dabei so weit wie möglich von einer aktuell verbreiteten

starrten dogmatischen Kunstauffassung Abstand zu nehmen, um so das Risiko der Vereinheitlichung der Interpretationen zu vermeiden.

Diese kontinuierliche Suche ist noch weit faszinierender, wenn sie auf Basis eines Dialoges stattfindet. Die Interpretation der Werke, vereint auf dieser CD, sind genau so entstanden: Für das Konzert auf Basis eines Dialoges mit den Künstlern des Orpheus Chamber Orchestra, und für die Duette auf Basis eines Dialoges mit dem Pianisten Jonathan Fournel.

Das Orpheus Chamber Orchestra ist ein Orchester ohne Dirigent: Die Leitung teilen sich die Mitglieder des Orchesters auf. Ich war einer von ihnen während unserer Proben und während der Konzerte, und ich habe diese gemeinsame Schaffensphase sehr genossen, ähnlich wie die der Kammermusik, die schon immer Teil meines Lebens war.

Mit Jonathan Fournel war dieses seltsame „Covid-Jahr“ – in gewisser Weise ein aufgezwungenes Sabbatjahr – eine günstige Gelegenheit für eine musikalische Zusammenarbeit über einen langen Zeitraum. Trotz der paar Jahre, die zwischen uns liegen (!), ist Jonathan ein Künstler von großer Reife. Er geht mit Entschlossenheit bei der kontinuierlichen Suche vor, der Suche nach fortwährender Weiterentwicklung, an die ich persönlich fest glaube. Der Dialog hat es uns erlaubt zu erkunden, zu experimentieren, voranzukommen, zu träumen, immer im Bewusstsein unserer Verantwortung als Interpreten und unseres Anteils an Freiheit.

Die Musik von Mendelssohn, „der Klassische der Romantiker“, hat sich bei der Suche nach diesem subtilen Gleichgewicht perfekt angeboten.

Augustin Dumay (Übersetzung: Katinka von Bonin)

MENDELSSOHN'S VIOLINKONZERT ist ein Werk von auffallender Originalität, doch eine zu starke Vertrautheit mit dem Konzert hat wahrscheinlich unsere Wertschätzung für seine kühnen, unorthodoxen Elemente getrübt – wie es bei den beliebtesten Kompositionen oft der Fall ist. Obwohl Mendelssohn normalerweise in einem guten Arbeitsfluss komponierte, erstreckte sich seine Arbeit an diesem Konzert über mehrere Jahre. Bereits 1838 konzipiert, wurde es erst im September 1844 beendet, doch der Komponist tüftelte weiter an Details. Im März des folgenden Jahres spielte Ferdinand David die Uraufführung mit dem Leipziger Gewandhausorchester unter der Leitung von Niels Gade.

Es wird oft behauptet, dass die außergewöhnliche intellektuelle und musikalische Brillanz des jungen Mendelssohn irgendwann ausgebrannt war, und in seinen späteren Lebensjahren ein stetiger Niedergang folgte. Es gibt keinen besseren Beweis, um diese Sicht zu widerlegen, als das Violinkonzert oder die 1843 komponierte Bühnenmusik zu *Ein Sommernachtstraum* – beide gehören zu den größten Werken des Komponisten.

Nach einer ganz kurzen Orchestereinleitung spielt der Solist eine herrliche Melodie, elegant und doch leidenschaftlich. Mendelssohn bricht mit der Tradition, indem er wie in seinen beiden Klavierkonzerten auf eine vollständige Orchestereinleitung verzichtet. Ein subtiles Beispiel seiner poetischen Fantasie ist die Gestaltung des zweiten kontrastierenden Themas in der warmen Paralleltonart G-Dur. Nachdem er mehr als drei Oktaven abgestiegen ist, kommt der Solist auf einem lang gehaltenen offenen G an, das zur Basslinie wird, die die neue Melodie der Flöten und Klarinetten begleitet. Noch origineller ist Mendelssohns Positionierung der Kadenz. Traditionell wäre diese nach der Reprise zu erwarten, hier aber erklingt sie auf dem Höhepunkt der Durchführung. Dann, am Ende der Kadenz, werden die schnellen Violinarpeggien als Begleitung hin zur Rückkehr des Orchester-Anfangsthemas fortgesetzt, wodurch an diesem entscheidenden Punkt der Formanlage eine wunderbar nahtlose Verbindung erreicht wird. Für die feurige Coda erhöht sich das Tempo bis zum Presto.

Ein weiterer fantasievoller und überraschender Moment ist die lange Fagottnote, die diese Coda mit dem folgenden Andante verbindet. Da Mendelssohn wusste, dass das damalige Publikum regelmäßig zwischen den Sätzen applaudierte, ging er ein großes Risiko ein,

dass dieser wichtige verbindende Ton übertönt werden würde. Schließlich geht das Fagott von H nach C und leitet mit einer sanften Fortschreitung nach C-Dur in den ruhigen langsamen Satz ein – eine Art „Lied ohne Worte“ von ungekünstelter Schönheit. Der Mittelteil in a-Moll ist eindringlich und leidenschaftlich, mit vielen Doppelgriffen für den Solisten. Bei der friedlichen Wiederkehr der Eröffnungsmelodie setzt sich die Zweiunddreißigstelfiguration des Solisten fort, die nun in den Violinen und Bratschen erklingt.

23

Eine kurze, aber berührende 14-taktige Passage mit der Bezeichnung Allegretto non troppo von rezitativischem Charakter dient als Brücke zwischen dem langsamen Satz und dem Finale. Auch dies ist unorthodox, aber die Wirkung ist vollkommen spontan und natürlich. Eine Minifanfare leitet das spritzige Finale in E-Dur ein, das ein wunderbares Beispiel für Mendelssohns unnachahmlichen Scherzando-Stil ist, – diese zarte, elfenhafte Musik, die aus mehreren seiner Orchester- und Kammermusikwerke bekannt ist. Anschließend wird vom Orchester ein robusteres Thema im Fortissimo gespielt, dann wird ein drittes Thema vom Solisten eingeführt, bevor es geschickt als Gegenmelodie zum ersten Thema eingesetzt wird. Mendelssohns Konzert-„Evergreen“ gehörte von Anfang an zu den tragenden Säulen des Violinrepertoires.

Die 1953 nach ihrer Wiederentdeckung durch Yehudi Menuhin herausgegebene Violinsonate in F-Dur BWV Q 26 hatte Mendelssohn am 15. Juni 1838 beendet. Menuhin verschmolz bei der Vorbereitung seiner Fassung das Original und Mendelssohns Teilrevision aus dem Jahr 1839. Wie bei den Anfängen der „Italienischen“ Sinfonie und der 2. Cellosonate beginnt Mendelssohn überschwänglich und voller Lebensfreude. Der charakteristisch brillante Klavierpart trägt wunderbar zu diesem Schwung bei. In idealem Kontrast dazu ist das zweite Thema lyrisch und zart, obwohl es rhythmisch mit der Eröffnungsmelodie verwandt ist. Gegen Ende der zielgerichteten, weiträumigen, manchmal drängenden Durchführung spielt die Violine in einer Passage schnelle Arpeggien, die denselben Punkt in Mendelssohns Violinkonzert quasi vorwegnimmt. Der Mittelsatz (Adagio) ist von einer warmen, lyrischen Intensität durchdrungen, aber eine Moll-Episode bringt etwas Dramatik ins Spiel. Das mitreißende abschließende Assai vivace hat einen scherzartigen Charakter,

das gelungene Verteilen seines Materials auf beide Instrumente ist ein bewundernswertes Beispiel für echten Duettstil. Diese charakter- und gehaltvolle Sonate aus der vollen Reifezeit des Komponisten wird zu Unrecht vernachlässigt. Einer seiner vielen Verdienste ist, wie Menuhin bemerkte, sein „idealer Kompositionsstil für die Geige“.

Mendelssohn komponierte acht Bände mit *Liedern ohne Worte*, insgesamt 48 Stücke, und ein einzelnes Werk in e-Moll. 1845 schrieb er ein weiteres Stück dieser Gattung für Cello und Klavier. Die acht Bände für Klavier entstanden 1829-45. Die Gruppe op. 19b beginnt mit einem Andante con moto in E-Dur, in dem eine breit angelegte Melodie von sanften Arpeggien begleitet wird. Nr. 5 in fis-Moll (Agitato), eines der technisch anspruchsvollsten Stücke aus op. 19b, geht schließlich in die Tonika-Dur über. Nr. 4 aus dem posthum veröffentlichten op. 85 ist ein Andante sostenuto mit subtil variierten Phrasenlängen. Das mit „Agitato e con fuoco“ bezeichnete vierte Stück aus op. 30 zeigt Mendelssohn in seinem leidenschaftlichsten Stil. Im zweiten Stück aus op. 67 (in fis-Moll) werden zarte Staccato- und Legato-Melodien kombiniert, während op. 67, Nr. 4 (Presto, C-Dur, im Volksmund als „Spinnerlied“ bekannt) perfekt den elfenhaften Stil des Komponisten verkörpert.

Op. 62, Nr. 1 (Andante espressivo) hat eine sehnsüchtige Qualität, die teilweise durch die Wiederholung der absteigenden Quarte entsteht. Bei der Bearbeitung dieses Stücks hat Fritz Kreisler das Ende modifiziert. Das entzückende op. 19b, Nr. 4 in A-Dur ist entwaffnend einfach, während das viel bejubelte op. 62, Nr. 6 (Allegretto grazioso, gewöhnlich als „Frühlingslied“ bekannt) durch arpeggierte Vorschlagsnoten verziert wird.

Bis auf op. 62, Nr. 1, das von Fritz Kreisler bearbeitet wurde, stammen alle diese Arrangements von dem 1958 in Paris geborenen Oboisten, Dirigenten, Professor und Komponisten David Walter.

Vielleicht wegen ihrer Kürze sowie ihrer extremen Popularität im viktorianischen Zeitalter wurden diese Miniaturen kontinuierlich unterbewertet. Ihr zivilisiertes, geordnetes Äußeres und ihr bescheidener Ehrgeiz sollten uns nicht davon abhalten, die Perfektion so vieler dieser Stücke wertzuschätzen.

AUGUSTIN DUMAY

Augustin Dumay begann seine Karriere 1980, als Herbert von Karajan ihn einlud, als Solist bei den Berliner Philharmonikern aufzutreten.

25

Seitdem konzertiert er mit den besten Orchestern Europas – Philharmonia, London Symphony, Royal Philharmonic, London Philharmonic, Royal Concertgebouw Amsterdam, Bayerischer Rundfunk, Mahler Chamber, Camerata Salzburg, Tonhalle Zürich, Alte Oper Frankfurt – sowie mit dem Orpheus Chamber Orchestra, dem Los Angeles Philharmonic und dem Symphonique de Montréal unter der Leitung von S. Ozawa, C. Davis, C. von Dohnányi, C. Dutoit, G. Rozhdestvensky, A. Davis, D. Zinman, Y. Temirkanov, K. Masur, W. Sawallisch, K. Sanderling und I. Fischer, als auch mit Dirigenten der neuen Generation wie D. Harding, A. Gilbert, R. Ticciati und M. Emelyanychev.

Sein Duo mit der Pianistin Maria João Pires wurde auf aller Welt aufgeführt.

Augustin Dumay ist auch als Dirigent intensiv in der ganzen Welt tätig. Seit 2011 ist er Musikdirektor des Kansai Philharmonic Orchestra (Japan).

Er engagiert sich sehr für den Nachwuchs und ist Master in Residence an der Königin-Elisabeth-Musikkapelle in Belgien, wo er junge Geiger auf höchstem Niveau unterrichtet.

Seine 50 Aufnahmen für EMI und Deutsche Grammophon wurden mit zahlreichen internationalen Preisen ausgezeichnet. Seine Mendelssohn-CD ist seine siebte Aufnahme für Onyx Classics.

Augustin Dumay spielt eine Guarnerius del Gesù von 1743, die einst von Leonid Kogan gespielt wurde.

ORPHEUS CHAMBER ORCHESTRA

1972 schrieb eine Gruppe junger Künstler Geschichte, als sie ein Orchester ohne Dirigenten schufen, in dem sich die Musiker demokratisch selbst leiteten. Seitdem hat das mit einem Grammy ausgezeichnete Orpheus Chamber Orchestra über 70 Alben bei allen großen Klassik-Labels aufgenommen, ist in 46 Ländern auf vier Kontinenten auf Tournee gegangen und hat mit Hunderten von Weltklasse-Solisten zusammengearbeitet.

Die 34 Mitglieder von Orpheus arbeiten kollektiv zusammen und wechseln bei allen aufgeführten Werken die Führungsrolle, was zu unkonventionellen Interpretationen führt. Das Orchester präsentiert jährlich Konzertreihen in der Carnegie Hall und im 92Y in New York City und reist regelmäßig zu wichtigen nationalen und internationalen Veranstaltungsorten.

Orpheus vermittelt sein Modell der Zusammenarbeit durch Initiativen für Bildung und gesellschaftliches Engagement, die Gleichberechtigung und den Zugang zu den Künsten für Zuhörer jeden Alters fördern.

JONATHAN FOURNEL

Der französische Pianist Jonathan Fournel ist Gewinner des Königin-Elisabeth-Wettbewerbs 2021. Er hat ebenso die zwei Publikumspreise (Musiq3 Preis und Canvas-Klara Preis) gewonnen.

Er tritt regelmäßig mit Künstlern wie G. Capuçon, A. Dumay, V. Julien-Lafferrière und den Hermès und Modigliani Quartetten auf. Er konzertiert als Solist mit zahlreichen Orchestern in Europa und Asien — Royal Scottish National Orchestra, Sinfonia Varsovia, Orchestre national de Lorraine, Croatian Radio and Television Symphony Orchestra, Dubrovnik Symphony Orchestra, Belgian National Orchestra, Brussels Philharmonic, Jiangsu Symphony Orchestra, Kansai Philharmonic Orchestra — unter der Leitung von S. Denève, G. Madaras, A. Dumay, J. Heyward, P. Oundjian, und vielen anderen.

Jonathan Fournel studierte an der Musikhochschule in Saarbrücken und anschließend am Pariser Konservatorium wo er in der Klasse von B. Engerer und M. Dalberto seinen Master und anschließend sein *Artist Diploma* erwarb. Seit 2016 ist er Artist in Residence an der Königin-Elisabeth-Musikkapelle in Belgien unter der Leitung von L. Lortie und A. Kouyoumdjian.

Seine nächste CD, die 2022 erscheinen wird, ist den Variationen und Fuge über ein Thema von Händel und der 3. Sonate von Brahms gewidmet.



THÉÂTRE POPULAIRE ROMAND, SALLE DE MUSIQUE, LA CHAUX-DE-FONDS

28



La Chaux-de-Fonds offre à l'Europe une salle à l'acoustique hors du commun, inaugurée en 1955. Superbe écrin, elle révèle les joyaux de toutes les musiques: du classique au chant, du jazz au gospel. Elle est le prolongement de l'instrument, de la voix, de l'émotion. Avec ses 1.200 places, elle constitue un espace privilégié de rencontre entre le public et les artistes. La chaleur de ses boiseries, du noyer, crée une atmosphère d'harmonie et de tranquillité. Le temps s'arrête. Le voyage peut commencer.

In La Chaux-de-Fonds you will find one of Europe's finest music halls with extraordinary acoustics, which was inaugurated in 1955. A treasure that enhances the characteristic of each kind of music: from classical music to singing, from jazz to gospel. It is an extension of instrument, of voice, of emotion. With its 1.200 seats, it is a privileged meeting place between the audience and the artists. The warmth of its walnut panelling creates an atmosphere of harmony and tranquillity. Time stops. The journey can begin.

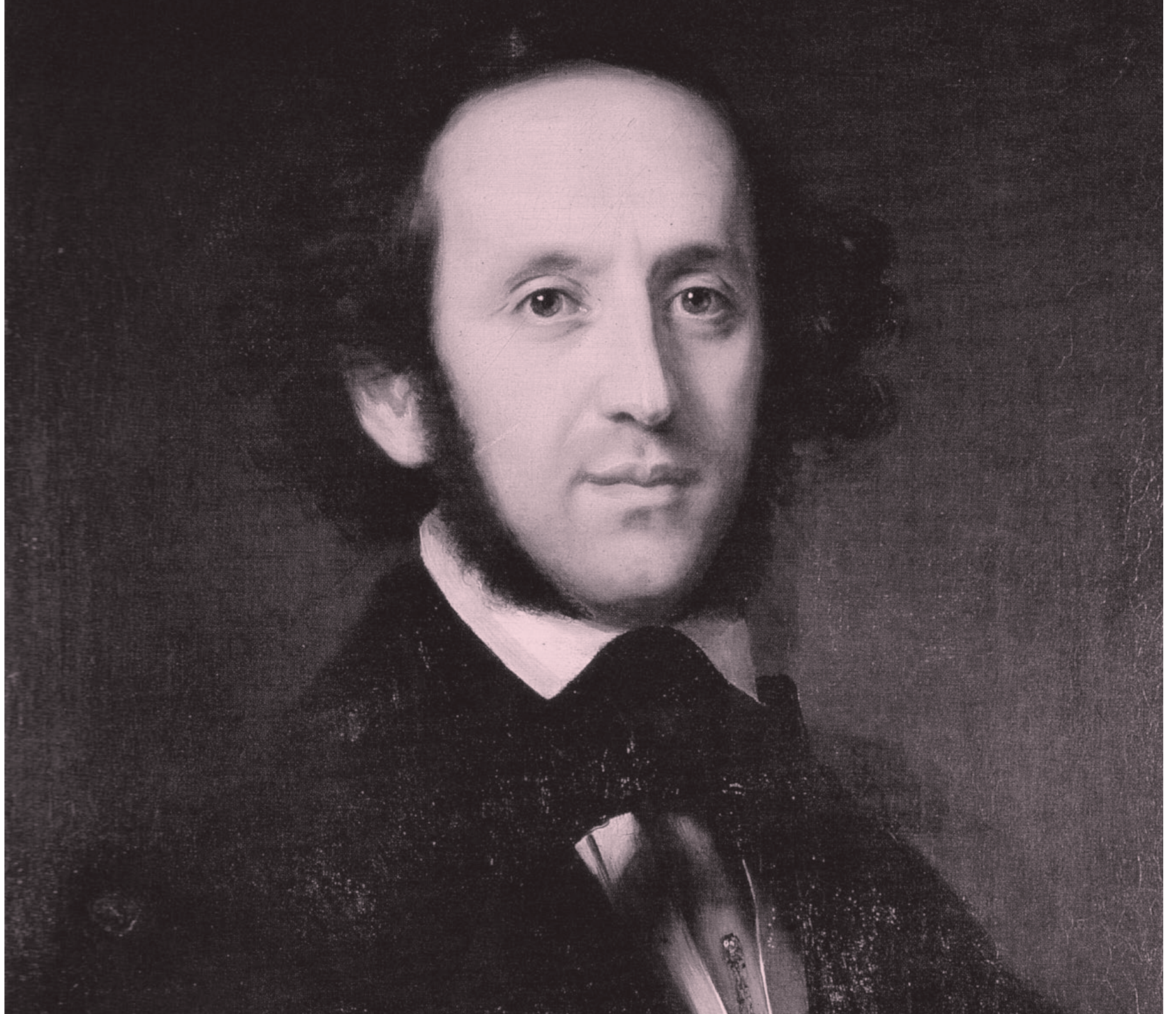
La Chaux-de-Fonds bietet Europa einen, mit außergewöhnlicher Akustik ausgestatteten Saal, der 1955 eingeweiht wurde. Ein Ort, der die Einzigartigkeit jeglicher Musik zur Geltung bringt: von klassischer Musik bis zum Gesang, vom Jazz bis zum Gospel. Er wirkt als Verstärkung des Instruments, der Stimme — er weckt Emotionen. Mit seinen 1200 Sitzplätzen bildet er eine ideale Begegnungsstätte zwischen dem Publikum und den Künstlern. Die mit Nussbaumholz getäfelten Saalwände erzeugen eine harmonische, ruhige und warme Atmosphäre. Die Zeit steht still. Die Reise kann beginnen.

THÉÂTRE POPULAIRE ROMAND
AV. LÉOPOLD-ROBERT 27
CH-2300 LA CHAUX-DE-FONDS, SUISSE

T : +41 (0)32 912.57.50
E : ADMIN@TPR.CH
I : WWW.TPR.CH



Théâtre populaire romand
La Chaux-de-Fonds
Centre neuchâtelois des arts vivants



Also available on Onyx

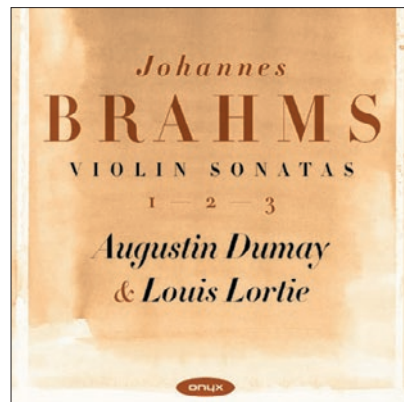
3 0



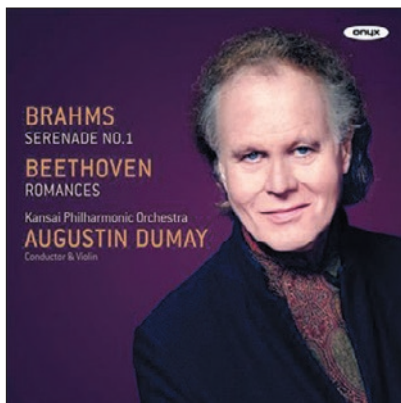
[Onyx 4138]
BÉLA BARTÓK: VIOLIN CONCERTO NO. 2 —
CONCERTO FOR ORCHESTRA
Augustin Dumay, violin
Kent Nagano, conductor
Orchestre symphonique de Montréal



[Onyx 4154]
BEETHOVEN: VIOLIN CONCERTO, SYMPHONY NO. 8
BRAHMS: STRING SEXTET NO. 1
Augustin Dumay, violin & conductor
Sinfonia Varsovia
Kansai Philharmonic Orchestra

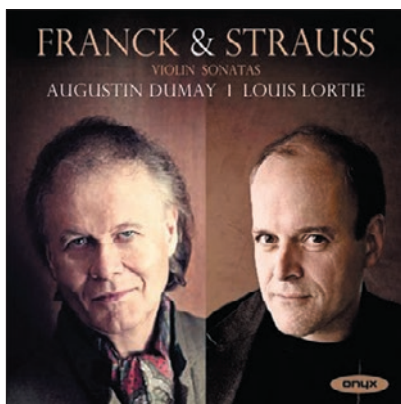


[Onyx 4133]
BRAHMS: VIOLIN SONATAS, SCHERZO F-A-E
Augustin Dumay, Louis Lortie



[Onyx 4101]
BRAHMS: SERENADE NO.1
BEETHOVEN: ROMANCES
Augustin Dumay, violin & conductor
Kansai Philharmonic Orchestra

31



[Onyx 4096]
FRANCK & R. STRAUSS: VIOLIN SONATAS
Augustin Dumay, Louis Lortie



[Onyx 4091]
SAINT-SAËNS: SYMPHONY NO.1,
CELLO CONCERTO NO.1, LA MUSE ET LE POÈTE
Augustin Dumay, violin & conductor
Pavel Gomziakov
Kansai Philharmonic Orchestra

Executive producer: *Matthew Cosgrove (Onyx)*

Recording locations:

3² *Recital Hall, The Performing Arts Center, Purchase College, New York,
18 & 19 December 2018 (1–3);
Théâtre populaire romand, Salle de musique, La Chaux-de-Fonds, Switzerland,
6 & 7 October 2020, 26–28 January 2021 (4–15)*

Recording producers: *Christopher Alder (1–3); Jean-Martial Golaz (4–15)*

Sound engineer: *Tim Martyn (1–3)*

Balance engineer: *Jean-Martial Golaz (4–15)*

Editing: *Christopher Alder (1–3); Jean-Martial Golaz (4–15)*

Mixing: *Michel Pierre (1–3)*

Mastering: *Jean-Martial Golaz*

Piano tuner-technician: *Corinne Wieland*

Publication coordinator: *Anne Hermant CMC*

Publisher: *Schott Music (13)*

Photos: © *Serge Leblon (cover, pp. 2, 19, 27); © Fadi Kheir (back cover); © Neda Navaee (p. 11);
© Aline Henchoz (p. 28)*

Design & Artwork: *Raf Thienpont*

www.onyxclassics.com



ONYX 4250