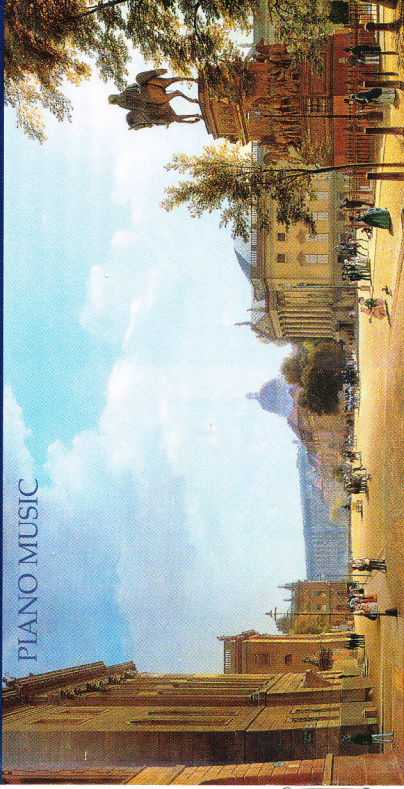


Elisabeth Leonskaja
MDG 943 142 1-6

FELIX
MENDELSSOHN
BARTHOLDY

PIANO CONCERTOS 1&2



PIANO MUSIC

ELISABETH LEONSKAJA PIANO

CAMERATA SALZBURG · ILAN VOLKOV CONDUCTOR



Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847)

Piano Concertos and Piano Music

Concertos pour Piano et Musique pour Piano

Klavierkonzerte und Klaviermusik

Elisabeth Leonskaja, piano
Camerata Salzburg
Ilan Volkov, conductor

Concerto for Piano and Orchestra

No. 1 op. 25 20'04

G minor / sol mineur / g-Moll

1 Molto Allegro con fuoco 7'30

2 Andante 5'57

3 Presto 6'34

Concerto for Piano and Orchestra

No. 2 op. 40 22'33

D minor / ré mineur / d-Moll

4 Allegro appassionato 9'41

5 Adagio. Molto sostenuto 6'03

6 Finale. Presto scherzando 6'47

Live-Recording

7	Wiegenlied op. 67, 6 E major / mi majeur / E-Dur	2'32
8	Trauermarsch op. 62, 3 E minor / mi mineur / e-Moll	3'46
9	Andante con moto op. 19b, 1 E major / mi majeur / E-Dur	3'09
10	Volkslied op. 55, 5 A minor / la mineur / a-Moll	2'49
11	Venetianisches Gondellied op. 62, 5	2'32
12	A minor / la mineur / a-Moll	1'30
13	Andante op. 102, 6 C major / ut majeur / C-Dur	2'18
14	Venetianisches Gondellied op. 19b, 6	3'09
15	G minor / sol mineur / g-Moll	2'37
F sharp minor / fa dièse mineur / fis-Moll		
Frühlingslied op. 62, 6		
A major / la majeur / A-Dur		
Total Time:		67'47

Production: Werner Dabringhaus,
Reimund Grimm
Tonmeister: Werner Dabringhaus
Recording: TNO 1-6: October 4-6, 2005
Konzerthaus Wien; TNO 7-15: November
14-15, Fürstliche Reitbahn Bad Arolsen
© Text: Dr. Annegret Rosenmüller
© Photo Leonskaja: Jean Mayerat
Editor / Redaktion: Dr. Irmilind Capelle
Dabringhaus und Grimm Audiovision
GmbH, Bachstr. 35, D-32756 Detmold
Tel.: +49-(0)5231-93890
Fax: +49-(0)5231-26186
email: info@mdg.de
Internet: http://www.mdg.de
©+© 2006, MDG, Made in Germany
MDG 943 1421-6

Gefördert von der Stadtgemeinde
Deutschlandsberg



is a trademark of 2+2+2 AG
in 4452 Itingen Switzerland
222
RECORDING

MDG - Our Sound Ideal

All MDG recordings are produced in the natural acoustics of specially chosen concert halls. It goes without saying that our audiophile label refrains from any sort of soundmodifying manipulation with reverberation, sound filters, or limiters.

We aim at genuine reproduction with precise depth gradation, original dynamics, and natural tone colors. It is thus that each work acquires its musically appropriate spatial dimension and that the artistic interpretation attains to the greatest possible naturalness and vividness.

Complete information about MDG productions - catalogue, booklets, table of contents - are available for consultation by the visually impaired in Braille and on databases.

Felix Mendelssohn was twenty-one when, fired by a great sense of anticipatory pleasure and expectation, he set out on his first great visit to Italy in May 1830, a visit that was to take him via Switzerland, France and England and not bring him back to his native Germany until June 1832. On 11 April 1830, immediately before setting out, he wrote to the Swedish composer Adolf Fredrik Lindblad to explain the reasons for his planned tour: »And so I am thinking of setting off again on my journey within the next few weeks, happy and pleased to be heading off in search of spring. But I'm also planning to have a good look round in order to discover what people look like and vice versa, so that I can feel freer, get to know the unfamiliar and learn to reappraise the familiar, in short, to become a human being or, to put it another way, a musician.« None the less, the young composer was not expecting to be lastingly influenced by Italian music: he was, after all, an ardent admirer of the music of Bach, Mozart and Beethoven. In spite of this, the southern climate fostered his creativity and he made good progress on *The Hebrides* (»Fingal's Cave«) op. 26 and his dramatic cantata, *Die erste Walpurgisnacht* op. 60, while his Symphony in A major (»Italian«) op. 90, which in the event was to remain unpublished until after his death, began to take shape in his thoughts. He was free from his daily commitments and not tied



down in any way, allowing him to realize his plans and pursue more nebulous projects. It is presumably no mere accident that it was to his own instrument, the piano, that he committed his new musical ideas, as well as his compositional principles and poetic images, while he was abroad. Six years after completing the Double Concerto in A flat major for two pianos, he now wrote his Piano Concerto in G minor op. 25, the first work to which he gave an official number and released for publication. (An early piano concerto in A minor that he wrote for his sister Fanny in 1822 remained unpublished until the 20th century.) The *Songs without Words* that he wrote at the same time were indebted, rather, to his feelings of the moment and as such are comparable to the numerous drawings and watercolours that he produced in the course of his journey.

By November 1830 Mendelssohn had already told his sister about his plans to write a piano concerto for his own use. If possible, he wanted to perform it during his tour. On 18 October 1831 – less than a year later – he was able to inform his father of the work's overwhelming success in Munich: »Then I came to my concerto, was received in a very lively manner and, at length, the orchestra accompanied well, and the composition was also fantastic enough, it gave people a lot of pleasure; they wanted to coax me out afterwards with their applause, as is the

fashion here, but I was modest and did not appear.« Mendelssohn later dedicated the concerto to the successful pianist Delphine von Schuaroith, with whom he performed duets on frequent occasions in Munich in 1830 and to whom he additionally dedicated his *Venetianisches Gondellied*, the sixth of his *Songs without Words* op. 19b. The Piano Concerto was apparently written down in a matter of only a few days, a »stroke of great boldness« that none the less reveals a well-planned concept in terms of its very special handling of the medium, reflecting on the one hand the composer's consciousness of the tradition within which he was working and on the other his attempt to introduce new ideas into the genre while maintaining a high technical standard, albeit one that never descends into superficial virtuosity. Mendelssohn avoids the schematised form of the usual virtuoso concerto and treats soloist and orchestra as equal partners in the musical argument. In terms of its overall design, the work is cast in first-movement sonata form, but the elements one normally expects to find in the development section are not confined to the central section. Rather, other sections are also drawn into this process. The recapitulation, moreover, is much curtailed. Novel *attacca* transitions reminiscent of Carl Maria von Weber's *Concertstück*, as well as motivic links between the movements, all contribute to the overall impression of homogeneity

that the piece creates: it seems to form a coherent whole, its freshness and vitality proclaiming its creator's barely repressible youthful exuberance.

So successful was the op. 25 Concerto and so great the sense of pressure that it placed on Mendelssohn that he hesitated before writing a successor, and it was not until six years later that an invitation from the 1837 Birmingham Music Festival provided him with the incentive to compose a further concerto, this time in D minor. Most of his work on it was undertaken during his honeymoon, which took him via southern Germany to the Rhine. He completed the score of his op. 40 Concerto in August 1837. On 24 July his young wife, Cécile, had written proudly to her sister-in-law Rebecka Dirichlet to announce that Felix »is sitting opposite me, and trilling with his fingers, writing, singing, playing the trumpet and flute, everything at once, then he again walks up and down the room with his manuscript paper, beating time or playing the bass fiddle with his arm, all these efforts are directed at his piano concerto, which is bound to be very beautiful.« Mendelssohn himself gave the first performance in Birmingham on 21 September 1837, and once again he was acclaimed. The piece remained in the concert repertoire until the 1870s but was then progressively overshadowed by the more popular G minor Concerto, a situation that only very recently has shown

signs of changing. Not least as the result of a review by Robert Schumann, the D minor Concerto in particular fell victim to the negative attitudes towards Mendelssohn that began to emerge at the end of the 19th century, when the apparent effortlessness and cheerfulness of his music were equated with superficiality and excessive facility. It is impossible to find any objective reasons for such an assessment of the D minor Concerto in particular: Picking up from the principles that he had already put into practice in his op. 25 Concerto, Mendelssohn set store by an even greater motivic reworking of his material within the individual movements, the final sonata-rondo being cast in a form found from the Classical period onwards and one that was essentially experimental in character. In terms of both their structure and their idiom, the lyrical and extremely intimate passages in the outer movements and the whole of the second movement are in places very close to the composer's piano music and ultimately similar to specific manifestations of his *Songs without Words*.

As we may expect, Mendelssohn needed to capture his impressions of his visit to Italy not just in images and letters: he also required an open musical form that he could shape according to his own ideas and that allowed him to note down those ideas in the form of brief sketches. In the circumstances it made sense for him to fall back on the genre of songs without

words, a genre that he had already used for a handful of occasional pieces. He can hardly have suspected that the term, which was probably coined by his sister, Fanny, would subsequently become virtually synonymous with his name as a composer and produce a vast army of imitators. The first of a total of six sets-of pieces, each of them containing six individual »songs without words«, was published in 1832, while Mendelssohn was still in England. The remaining volumes appeared at intervals throughout his life, while two more, including the op. 102 set, were published posthumously. In writing them, Mendelssohn drew on his storehouse of ideas while refusing to leave their arrangement to chance. In his wish to achieve unity in variety, he juxtaposed contrasting pieces that complement one another in terms of their character. Even during his lifetime, the inherently paradoxical concept of »songs without words« was interpreted by many as an indication that these works contain a hidden programme or a tacit textual basis. But only five of the forty-eight pieces that were published during the 19th century had additional titles, and these include the three famous *Venetianische Gondellieder* and the *Volkslied* op. 53 no. 5. Although we cannot exclude the possibility that other titles once existed, Mendelssohn always vehemently rejected such ideas. For him, no verbal description, no matter how polished,

could achieve the clarity of which music was capable: »People normally complain that music is so ambiguous, claiming that what they might have to think about it is so dubious, whereas everyone can understand words. But I myself feel exactly the opposite.« Mendelssohn told Marc-André Souchay in a letter of 15 October 1842. »What a piece of music expresses for me and what I like about it are not the ideas that are too vague to be put into words but those that are too precise.«

Variety is a feature not just of the character of these piano pieces but also of their musical form. Only the opening numbers in each set of pieces follow the famous prototype of a dominant upper voice and an animated accompaniment. Other vocal models may be sought in the duet and the contemporary choral song. But almost a quarter of the total eschew these influences and are purely instrumental in nature. Generally speaking it is the idea of *cantabilità* that dominates all these pieces, pieces in which the north German lieder tradition attempts to merge with the development technique inherited from Beethoven. The essentially poetic nature of Mendelssohn's works was emphasized by Schumann, who was in many respects a kindred spirit. For him, these works were »children of a burgeoning imagination«.

Annegret Rosenmüller
Translated by Stewart D. Spencer

8

Elisabeth Leonskaja is considered to be one of the great artists of our time. She was born in Tiflis, the capital of Georgia, where her parents awakened in her an early love for the piano. Her first concerts in Tiflis at the age of 11 attracted widespread attention and led to her studying from 1964 on with Prof. Jacob Milstein at the Moscow Conservatoire. While still completing her studies she won prizes at international competitions in Bucharest, Paris and Brussels.

Before Elisabeth Leonskaja left the Soviet Union in 1978, choosing Vienna as her permanent residence, she took part in several concerts as a duo partner with Svatoslav Richter. This encounter had a decisive effect on her artistic development.

Her appearance at the Salzburg Festival in 1979, laid the foundation for her career in the Western musical world. Since then, Elisabeth Leonskaja appears regularly in all the musical centres of the world, giving recitals as well as appearing as soloist with the leading European and American orchestras such as the Berlin Philharmonic, the Gewandhaus Orchestra in Leipzig, the Czech Philharmonic, the Radio Orchestras in Hamburg, Cologne and Munich, the Orchestre de Paris, the New York Philharmonic, Los Angeles Philharmonic and the Cleveland Orchestra.

Elisabeth Leonskaja is also a welcome guest at major summer festivals such as the

Salzburg Festival, the Vienna Festival and the Lucerne Festival.

Elisabeth Leonskaja is a much sought after chamber music partner. Soloists and ensembles such as Heinrich Schiff, Viktor Tretjakow, the Alban Berg Quartet, the Borodin Quartet and the Guarneri Quartet invite her regularly.

A large number of recordings bear witness to the high-ranking quality of this artist. Many of her recordings have received awards (Grand Prix du Disque, Prix Caecilia, Diapason d'Or).

Camerata Salzburg »In search of excellence«

Hitting the right note is paramount for any speaker. But for musicians it is existential. The art, the challenge and the essence are to be found beyond interpreting the »visible« of a score. This guiding principle of the legendary Sándor Végh shaped the stylistic identity of the Camerata, founded in 1952 by Bernhard Paumgartner, and remains the artistic credo of the ensemble.

Over 50 years of orchestra history have matured the Camerata into a tradition-filled chamber orchestra. Yet it consists of young, motivated musicians who, according to the Swiss *Neue Zürcher Zeitung* »play with a commitment and a joy in music-making which is infectious...«. The Camerata Salzburg is exceptional – musically, socially and

9

organisationally. The ensemble is a mirror image of the international world through which it travels. Its 24 nationalities reflect various their cultures, but all are united by the universal language of music. This is underscored by a considerable achievement: the 80 plus concerts which they play each year are nearly all privately financed - a rarity in Europe. Their current sponsors in Austria are the Salzburger Sparkasse, a savings bank, as well as its insurance company subsidiary, the s-Versicherung.

And so it is not surprising that a whole host of well-known international artists are delighted to accept the orchestra's invitation to play. This season's guests include Howard Shelley, Heinrich Schiff, Christian Muthspiel, Angelika Kirchschlager, Barbara Bonney, Lang Lang, Rudolf Buchbinder, Sir Neville Marriner.

Last season the orchestra was on tour in the USA, Italy, Switzerland, Germany and Greece with Sir Roger Norrington, their Chief Conductor since 1997, and Leonidas Kavakos, their Principal Guest Artist since the 2001/02 Season.

Ilan Volkov was born in Israel in 1976 and is one of the leading conductors of his generation. He was nineteen when he was appointed Young Conductor in Association with the Northern Sinfonia in Newcastle. Two years later he took over the position of Principal Conductor of the

London Philharmonic Youth Orchestra and in 1999 became Seiji Ozawa's assistant at the Boston Symphony Orchestra. In January 2003 he succeeded Osmo Vänskä as Principal Conductor of the BBC Scottish Symphony Orchestra, in which capacity he conducts twenty-six performances during a twelve-week period each season, devoting himself in particular to contemporary music and at the same time making guest appearances at all the leading festivals in Great Britain.

Among the orchestras with whom Ilan Volkov has appeared are the New York Philharmonic, the Boston Symphony, the Sydney Symphony, the Helsinki Philharmonic, the Israel Philharmonic, the Scottish Chamber Orchestra, the London Philharmonic, the Hallé Orchestra, the Icelandic Symphony Orchestra, the Swedish Radio Symphony Orchestra, the German Symphony Orchestra of Berlin, the Frankfurt Radio Symphony Orchestra, the North German Radio Orchestra of Hamburg, the Russian National Orchestra and Het Residentie Orkest of The Hague. Among the eminent soloists with whom he has worked in the course of his conducting career are Daniel Barenboim, Mstislav Rostropovich, Emanuel Ax, Viktoria Mullova, Heinrich Schiff, Thomas Zehetmair and Stephen Kovacevich.

MDG - Notre concept sonore

Tous les enregistrements de la firme MDG sont gravés dans des salles de concert spécialement sélectionnées, afin qu'ils puissent bénéficier d'une acoustique naturelle. Le fait que l'on renonce, à cette occasion, à toutes sortes de manipulations destinées à modifier la sonorité - l'emploi d'un écho artificiel, de filtres sonores, de compresseurs limitateurs etc... - va de soi pour un label ayant à cœur de vous offrir la meilleure qualité sonore possible.

Nous nous proposons de vous restituer les oeuvres sous une forme non faussée, avec un échelonnement en profondeur exact, une dynamique originale et des timbres naturels. Chaque oeuvre se voit ainsi attribuer un espace musical rationnel et l'interprétation artistique acquiert un maximum de naturel et de vie.

Les personnes handicapées de la vue pourront se procurer l'ensemble des informations concernant les productions de cette firme - la catalogue, les livrets et les tables des matières - en Braille ou bien sur des cassettes, des disquettes, etc.

C'est plein d'espoirs que le jeune Felix Mendelssohn Bartholdy entreprend en mai 1830, à l'âge de vingt-et-un an, son grand voyage en Italie pour ne revenir au pays qu'en 1832 après un détour par la Suisse, la France et l'Angleterre. Peu avant son départ, il écrit au compositeur suédois Adolf Fredrik Lindblad les raisons qui le poussent à entreprendre ce voyage: «... heureux et tout joyeux à l'approche du printemps, je pense reprendre mon voyage dans les prochaines semaines et regarder attentivement tout autour de moi pour découvrir à quoi ressemblent les gens, et le contraire, pour pouvoir me sentir plus libre, pour découvrir l'inaccoutumé et apprendre à apprécier de nouveau ce à quoi je suis habitué, bref pour devenir un homme ou, en d'autres termes, un musicien» (Lettre du 11 avril 1830). Toutefois, le jeune Allemand - ardent admirateur de la musique de Bach, de Mozart et de Beethoven - n'attend pas d'impulsion durable de la pratique de la musique italienne. En revanche, le climat méridional favorise sa puissance créatrice; L'Ouverture des Hébrides op. 26 et la cantate dramatique *Die erste Walpurgisnacht* op. 60 progressent et la *Symphonie en la majeur*, dite «italienne» (op. 90), qui ne sera éditée qu'après la mort de Mendelssohn, prend forme. Libéré de ses obligations quotidiennes et jouissant d'une totale indépendance, il peut réaliser ses plans et répondre aux sollicitations spon-

tanées. Ce n'est pas tout à fait un hasard si Mendelssohn, fin du pays natal, choisit de confier au piano, «son instrument», ses idées musicales, ses nouveaux principes de composition et les images poétiques qui lui viennent au cours de son séjour. Six ans après avoir achevé le *Concerto pour deux pianos en la bémol majeur*, il compose son *Concerto pour piano en sol mineur* op. 25, qu'il appellera son «Premier concerto» lorsqu'il le fera éditer. (Un *Concerto pour piano en la mineur*, une œuvre de jeunesse composée pour sa sœur Fanny en 1822, ne sera publié qu'au XX^e siècle). En revanche, les *Romances sans paroles*, qu'il ébauche parallèlement, sont des œuvres empreintes de spontanéité, comparables aux innombrables dessins et aquarelles du compositeur.

Dès novembre 1830, Mendelssohn avait informé sa sœur Fanny de ses plans, notamment de son intention d'écrire un concerto pour piano pour son propre usage, dont la création aurait si possible lieu durant ce voyage. Moins d'une année plus tard, Mendelssohn relate à son père l'écrasant succès que connut l'œuvre à Munich: «Puis, j'arrivai à mon concert; je fus vivement et longuement accueilli, l'orchestre accompagna bien la composition, qui est d'ailleurs assez insensée et qui transporta le public; après, ils voulaient que je monte sur scène pour m'acclamer, comme

c'est l'usage ici, mais j'ai été modeste et n'y suis pas allé.» (Lettre du 18 octobre 1831). Il dédia, après coup son concerto à la célèbre pianiste Delphine von Schauroth, avec laquelle il avait fait de la musique à plusieurs reprises en 1830 à Munich et à qui il dédia aussi son *Venetianisches Gondellied* op. 19b, n^o 6 des *Romances sans paroles*. Alors qu'il aurait écrit ce «coup audacieux» en quelques jours seulement, le *Concerto en sol mineur* révèle cependant dans sa facture très particulière un concept mûrement réfléchi où se reflètent à la fois le respect de Mendelssohn pour la tradition classique et son souci d'exploiter la haute technique pianistique – sans tomber dans une virtuosité superficielle – pour développer de nouvelles idées. À l'encontre des œuvres de pure virtuosité, chez Mendelssohn le soliste et l'orchestre participent à égalité au déroulement musical et thématique; celui-ci, qui suit par son plan la forme de la sonate, ne réduit pas les éléments du développement thématique à la partie médiane mais les introduit aussi dans d'autres parties du mouvement et raccourcit considérablement la reprise. Des transitions *attaca* d'un genre nouveau – influencées par le *Konzerstück* pour piano et orchestre de Carl Maria von Weber – ainsi que des liens thématiques entre les mouvements, accroissent l'impression d'un tout cohérent et homogène; le concerto semble avoir été coulé dans un seul moule et témoigne par sa fraîcheur

et sa vivacité d'un enthousiasme juvénile difficile à réfréner de son auteur.

Craignant une trop forte attente du public après le succès de son *Concerto* op. 25, Mendelssohn hésita à composer un deuxième concerto pour piano. C'est seulement six ans plus tard, en 1837, qu'il vint au festival de Birmingham, il entreprit d'écrire son *Concerto en ré mineur* op. 40, dans l'intention de le créer en Angleterre. Il en écrivit la majeure partie au cours de son voyage de noces, qui le conduisit sur les bords du Rhin en passant par le Sud de l'Allemagne. En août 1837, la partition était achevée. Une bonne semaine auparavant, sa jeune épouse, Cécile, écrivait fièrement à sa belle-sœur Rebecka: «[Felix] est assis en face de moi et trille avec ses doigts, écrit, chante, joue de la trompette et de la flûte, tout cela à la fois; puis il remonte dans sa chambre, s'empare d'une feuille de papier à musique, bat la mesure, ou joue du violoncelle de son bras; son concerto lui coûte tous ces efforts, mais il sera certainement très beau.» (Lettre du 24 juillet 1837). Le compositeur, lui-même jouant la partie de piano, fut une nouvelle fois très applaudi lors de la création. Mais bien qu'il soit resté inscrit au répertoire jusque dans les années 1870, le Deuxième concerto ne réussit jamais à sortir de l'ombre du concerto en sol mineur plus prisé. Pis encore: il subit aussi le contrecoup – essentiellement à la suite d'un article que publia Robert Schumann

– des critiques négatives à l'égard de toute l'œuvre du compositeur qui se firent jour à la fin du XIX^e siècle et qui confondaient la légèreté et la gaieté qui lui étaient inhérentes avec trivialité et simplicité. On ne trouve pas de raisons objectives dans ce jugement, notamment en ce qui concerne cette œuvre.

Comme on pouvait s'y attendre, Mendelssohn ne se contenta pas de consigner ses impressions de voyage dans des dessins et des lettres. Il avait besoin d'une forme musicale ouverte, permettant de brèves notations sous forme d'esquisses, qu'il pourrait varier selon ses idées. Le genre de la romance sans paroles, qu'il avait déjà utilisé, s'imposait, sans qu'il puisse se douter que l'expression, née sous la plume de sa sœur Fanny, allait par la suite devenir synonyme de son nom et inspirer une masse d'imitateurs. C'est pendant son voyage, en 1832, que fut publié le premier des six albums de respectivement six romances qui paraîtront tout au long de la vie de Mendelssohn, tandis que deux albums supplémentaires, dont le recueil op. 102, seront édités à titre posthume. Ce recueil est constitué d'anciens manuscrits, qui n'ont cependant pas été réunis au hasard. Appliquant le concept de l'unité dans la multiplicité, il fait se succéder des pièces très différentes qui se complètent toutefois par leur caractère. L'appellation

paradoxe en soi de «Romances sans paroles» fut déjà à l'époque de Mendelssohn interprétée par beaucoup comme un programme ou comme des mélodies d'arrière lesquelles se cachait un texte. Seules cinq sur les 48 romances parues au XIX^e siècle pourraient le faire penser en raison des titres dont elles furent dotées par la suite. Il s'agit notamment des trois célèbres *Venetianische Gondellieder* et du *Volkslied* op. 53 n° 5. Même si l'on ne peut exclure que d'autres titres aient réellement existé, Mendelssohn s'opposa avec véhémence à ce type d'interprétation. Pour lui, aucun mot, aussi précis fut-il, ne pouvait, atteindre à la clarté que donne la musique: «Les gens se plaignent souvent que la musique a de multiples sens, qu'il est bien difficile de savoir ce qu'elle veut dire, tandis que tout le monde peut comprendre les mots. Avec moi, c'est tout le contraire. ... La musique que j'aime n'exprime pas tant des pensées trop imprécises pour être formulées avec des mots, que des pensées, au contraire, trop précises.» (Lettre à Marc André Souchay du 15 octobre 1842).

La diversité ne se retrouve pas seulement dans le caractère de ces pièces pour piano, mais aussi dans leur forme musicale. Seuls les premiers numéros suivent le fameux modèle d'une voix supérieure dominante et d'un accompagnement agitato. D'autres modèles ont été empruntés aux formes du *duetto* ou du choral de

l'époque. Près d'un quart des pièces échappent à ces influences et sont purement instrumentales. Mais ce qui domine dans toutes les pièces, quelque soit la forme qu'elles adoptent, c'est l'idée de «chant», qui cherche à allier la tradition du *Lied* de l'Allemagne du Nord et le développement de type beethovénien. Robert Schumann, qui a des affinités avec Mendelssohn, a mis en évidence le caractère poétique des pièces de Mendelssohn; pour lui, elles étaient «les enfants d'une imagination débordante».

Annegret Rosenmüller
Traduction: Catherine Debacq-Gross

Elisabeth Leonskaja compte depuis des années parmi les plus grandes pianistes de notre époque. Née à Tiflis, capitale de la Géorgie, ses parents surent éveiller en elle l'amour du piano. Les premiers concerts donnés à Tiflis à l'âge de onze ans furent très remarqués et lui valurent d'entrer en 1964 au Conservatoire de Moscou dans la classe de Jacob Milstein. Alors qu'elle poursuivait encore ses études elle remporta des prix dans les concours internationaux de Bucarest, Paris et Bruxelles.

Avant de quitter l'Union soviétique, en 1978, pour s'établir à Vienne, elle donna des concerts en duo avec Sviatoslav Richter, une rencontre qui marqua profondément son parcours musical.

Le concert qu'elle donna au Festival de Salzbourg en 1979 lui permit d'asseoir sa carrière dans le monde musical occidental. Depuis lors, Elisabeth Leonskaja se produit régulièrement dans tous les centres musicaux du monde, en récitals et en soliste avec les plus grands orchestres européens et américains, tels l'Orchestre philharmonique de Berlin, l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, la Philharmonie tchèque, les orchestres radiophoniques de Hambourg, Cologne et Munich, l'Orchestre National de France, l'Orchestre philharmonique de New York, l'Orchestre philharmonique de Los Angeles et le Cleveland Orchestra. La pianiste est régulièrement l'invitée de grands festivals, tels ceux de Salzbourg, Vienne et Lucerne.

Elisabeth Leonskaja est aussi une partenaire très prisée en musique de chambre. Elle est régulièrement invitée à collaborer avec des solistes tels que Heinrich Schiff et Viktor Trejakow ou avec des ensembles comme le Quatuor Alban Berg, le Quatuor Borodine ou le Guarneri Quartett. De nombreux disques et CDs, témoignent de la classe exceptionnelle de cette artiste. Plusieurs de ses enregistrements lui valurent les plus hautes distinctions (Grand Prix du Disque, Prix Caecilia, Diapason d'or).

Camerata Salzburg

Trouver le ton juste est essentiel pour l'orateur. Pour un musicien, c'est un impératif. L'exécution commence au-delà de la reproduction des notes inscrites sur la feuille de papier à musique. C'est ce principe que le célèbre violoniste Sándor Végh, son chef d'orchestre de 1978 jusqu'à sa mort en 1997, insuffla à la Camerata Salzburg, fondée en 1952 par Bernhard Paumgartner, et qui donna à cet ensemble son identité stylistique.

Si plus de cinquante années d'histoire ont fait de la Camerata un orchestre de chambre riche de tradition, celui-ci reste composé de jeunes musiciens passionnés, «qui font de la musique avec un enthousiasme et un plaisir contagieux ...» (Neue Zürcher Zeitung). En effet, la Camerata Salzburg est sur le plan musical, humain et de l'organisation une exception. L'orchestre ne voyage pas seulement dans le monde entier, lui-même représente le monde entier. Regroupant des musiciens de 24 nationalités, il est le reflet du rapprochement des cultures au travers du langage universel de la musique. Derrière cela se cache un énorme travail, principalement avec plus de 80 concerts par an, largement financés par des organismes privés — une rareté en Europe. Parmi les sponsors on trouve la Salzburger Sparkasse et la s-Versicherung.

Sous la devise «in search of excellence», l'ensemble donne des concerts du

plus haut niveau en collaboration avec de remarquables chefs d'orchestre et solistes ou sous la direction de son premier violon solo. Ces concerts sont empreints de la «sonorité Camerata», résultat d'un esprit musical qui érige en principe philosophique la fusion des individualités. Chaque individu est conscient et responsable pour l'ensemble.

Il n'est dès lors pas étonnant qu'un grand nombre d'artistes internationaux répondent aux invitations de l'orchestre: parmi eux, Howard Shelley, Heinrich Schiff, Christian Muthspiel, Angelika Kirchschlager, Barbara Bonney, Lang Lang, Rudolf Buchbinder, Sir Neville Marriner.

Avec Sir Roger Norrington, son chef d'orchestre attiré depuis 1997, et Leonidas Kavakos, «Principal Guest Artist» depuis la saison 2001/02, l'orchestre a effectué au cours de la dernière saison des tournées aux Etats-Unis, en Italie, en Suisse, en Allemagne et en Grèce.

Cela demande beaucoup de chacun. Mais le travail qui se fait au-delà des notes en vaut la peine et trouve sa récompense dans la plénitude et la profondeur de la musique.

Ilan Volkov, né en 1976 en Israël, compte parmi les plus éminents chefs d'orchestre de sa génération. A l'âge de 19 ans, il est nommé Young Conductor in Association de la Northern Sinfonia de New

Castle, en 1997 il occupe la position de Principal Conductor de la London Philharmonic Youth Orchestra et deux ans plus tard il est appelé au poste d'Assistant Conductor auprès du Boston Symphony Orchestra par Seiji Ozawa. En 2003 Ilan Volkov succède à Osmo Vänskä à la tête du BBC Scottish Symphony Orchestra. A ce poste, il dirige 26 concerts par saison répartis sur une période de 12 semaines, s'adonne avec son orchestre intensivement à la musique contemporaine et est invité dans les plus grands festivals de Grande-Bretagne.

Ilan Volkov a dirigé notamment le New York Philharmonic, Boston Symphony, Sydney Symphony, Helsinki Philharmonic, Israel Philharmonic, Scottish Chamber, London Philharmonic et Hallé Orchestra, l'Orchestre symphonique islandais, l'Orchestre symphonique de la radio suédoise, le Deutsche Symphonieorchester Berlin, le Frankfurter Radiosymphonieorchester, Le NDR Orchester Hamburg, l'Orchestre national russe et le Het Residentie Orkest de La Haye. Il a travaillé avec des solistes de renom tels que Daniel Barenboim, Mstislav Rostropovitch, Emanuel Ax, Viktoria Mullova, Heinrich Schiff, Thomas Zehetmair et Stephen Kovacevich.

MDG - das Klangkonzept

Alle Einspielungen von MDG werden in der natürlichen Akustik speziell aus-
gesuchter Konzertsäle aufgezeich-
net. Daß hierbei auf jede Klangverän-
dernde Manipulation mit künstlichem
Hall, Klangfiltern, Begrenzern usw.
verzichtet wird, versteht sich für ein
audiophiles Label von selbst.

Das Ziel ist die unverfälschte Wie-
dergabe mit genauer Tiefenstaffe-
lung, originaler Dynamik und natür-
lichen Klangfarben. So erhält jedes
Werk die musikalisch sinnvolle Räum-
lichkeit, und die künstlerische Inter-
pretation gewinnt größte Natürlich-
keit und Lebendigkeit.

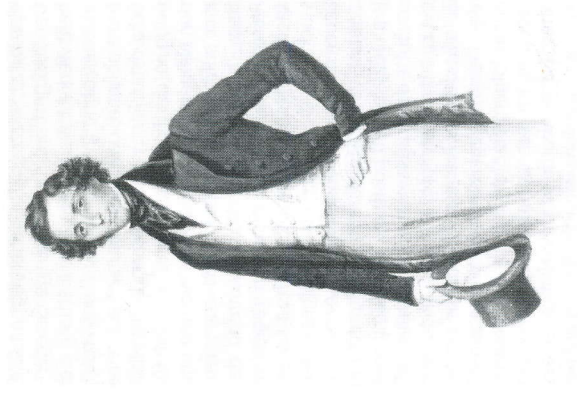
Sämtliche Informationen über MDG-
Produktionen - Katalog, Booklets,
Inhaltsangaben - sind für Sehbehin-
derte in Blindenschrift oder auf Daten-
trägern erhältlich.

Voller Vorfreude und Erwartungen trat der einundzwanzigjährige Felix Mendelssohn Bartholdy im Mai 1830 seine große Italienreise an, die ihn über die Schweiz, Frankreich und England erst im Juni 1832 wieder in das heimatliche Deutschland führen sollte. Unmittelbar vor Beginn schrieb er dem schwedischen Komponisten Adolf Fredrik Lindblad über seine Beweggründe für die geplante Fahrt: »... so denke ich denn in den nächsten Wochen froh und vergnügt dem Frühling entgegen meine Reise wieder anzutreten und mich nach allen Seiten genau umzusehen und umherzuwenden, damit ich erfahre wie die Menschen aussehen und umgekehrt, damit ich mich freier fühlen kann, damit ich das Ungewohnte kennen und das Gewohnte neu schätzen lerne, kurz, damit ich ein Mensch werde, oder mit andern Worten, ein Musiker«. (Brief vom 11. April 1830) Nachhaltige Anregungen durch die italienische Musikpflege verspricht sich der junge Deutsche – ein glühender Verehrer der Musik Johann Sebastian Bachs, Wolfgang Amadeus Mozarts und Ludwig van Beethovens – allerdings nicht. Gleichwohl befördert das südliche Klima seine Schaffenskraft; die Arbeit an der »Hebräiden-Ouvertüre« op. 26 sowie der dramatischen Kantate *Die erste Walpurgisnacht* op. 60 schreitet voran und die Sinfonie in A-Dur, die erst nach Mendelssohns Tod erschienene, sogenannte »italienische« [op. 90], nimmt Gestalt an.

Frei von alltäglichen Verpflichtungen und in jeder Hinsicht ungebunden kann Geplantes verwirklicht und ungeplantem nachgegangen werden. Wohl nicht ganz zufällig ist es das Klavier, »sein Instrument«, dem Mendelssohn in der Ferne neue musikalische Gedanken, Kompositionsprinzipien und poetische Bilder anvertraut. Sechs Jahre nach Vollendung des As-Dur-Doppelkonzertes für zwei Klaviere entsteht hier sein Klavierkonzert in g-Moll op. 25, das er als erstes in seine Werkzählung aufnahm und damit zum Druck freigab. (Ein für seine Schwester Fanny komponiertes frühes Klavierkonzert in a-Moll von 1822 blieb bis ins 20. Jahrhundert unveröffentlicht.) Mehr dem spontanen Erleben geschuldet und den zahlreichen Mendelssohnschen Zeichnungen und Aquarellen der Reise vergleichbar, sind dagegen die parallel verfertigten »Lieder ohne Worte«.

Bereits im November 1830 hatte der Komponist seiner Schwester Fanny von Plänen berichtet, für den eigenen Gebrauch ein Klavierkonzert zu schreiben, das möglichst noch während der Reise seine Uraufführung erleben sollte. Ein knappes Jahr später konnte Mendelssohn seinem Vater den überwältigenden Erfolg des Werkes in München vermelden: »Dann kam ich zu meinem Concert, wurde sehr lebhaft und lange empfangen, das Orchester begleitete gut, und die Composition war auch toll genug, es machte den Leuten viel

Vergnügen; sie wollten mich nachher hervorklatschen, wie es hier Mode ist, aber ich war bescheiden, und kam nicht.« (Brief vom 18. Oktober 1831) Im Nachhinein widmete er das Konzert der erfolgreichen Pianistin Delphine von Schauroth, die er 1830 mehrmals zum Musizieren in München getroffen hatte und der er auch sein »Venetianisches Gondellied« aus den »Liedern ohne Worte« op. 19b, Nr. 6 zueignete. – Angeblich in wenigen Tagen als »kühner Wurf« niedergeschrieben, zeigt das Konzert in seiner ganz besonderen Formung der Gattung jedoch ein wohlüberlegtes Konzept, das zum einen das Traditionsbewußtsein Mendelssohns spiegelt, zum anderen sein Bestreben, unter Ausnutzung eines hohen technischen Standards – ohne oberflächlich virtuos zu wirken – neue Ideen einzubringen. Entgegen dem schematischen Virtuosenkonzert sind Solist und Orchester bei Mendelssohn gleichberechtigt an der Entwicklung des musikalisch-thematischen Geschehens beteiligt, das in seiner äußeren Anlage der Sonatensatzform folgt, dabei aber die durchführungsartigen Elemente nicht nur auf den Mittelteil beschränkt, sondern auch andere Satzabschnitte in diesen Prozeß einbezieht und die Reprise stark verkürzt. Durch neuartige – vom Konzertstück Carl Maria von Webers beeinflusste – attacca-Übergänge sowie motivische Verknüpfungen zwischen den Sätzen wird der homogene Gesamteindruck des



Konzertes gefördert, das »wie aus einem Guss« gemacht erscheint und in seiner Frische und Lebendigkeit vom kaum zu bremsenden jugendlichen Überschwang seines Schöpfers kündet.

Der Druck einer hohen Erwartungshaltung nach dem Erfolg seines Konzerts op. 25 ließen Mendelssohn mit der Komposition eines neuen Klavierkonzertes zögern. Erst sechs Jahre später nahm er die Einladung zum Birminghamer Musikfest 1837 zum Anlaß, ein weiteres Werk in d-Moll in Angriff zu nehmen, um es in England zur Uraufführung zu bringen. Die Hauptarbeit an seinem op. 40 leistete er während seiner Hochzeitsreise, die ihn über Süddeutschland an den Rhein führte. Im August 1837 konnte Mendelssohn die Partitur abschließen. Eine reichliche Woche vorher berichtete seine junge Frau Cécile stolz an ihre Schwägerin Rebecka: »Der [Felix] sitzt mir gegenüber und trillert mit den Fingern, schreibt, singt, bläst die Trompete und Flöte, alles auf einmal, dann geht er wieder im Zimmer auf und ab mit dem Notenblatt, schlägt den Tact, oder spielt Baßgeige mit dem Arm, alle diese Anstrengungen kostet ihm sein Clavierconcert, das aber auch gewiß sehr schön wird.« (Brief vom 24. Juli 1837) Auch diesmal wurde der Komponist, der sein Werk selbst vortrug, bei der ersten Aufführung gefeiert. Obwohl es bis in die 1870er Jahre im allgemeinen Konzertrepertoire verblieb,

konnte es allerdings bis in die jüngste Zeit hinein nicht aus dem Schatten des beliebtesten g-Moll-Konzertes treten. Mehr noch als dieses wurde es – nicht zuletzt durch eine Rezension Robert Schumanns – ein Opfer der vor allem Ende des 19. Jahrhunderts einsetzenden negativen Kritik am Gesamt-œuvre des Komponisten; die das ihm innewohnende scheinbar Mühelose und Heitere mit Anspruchslosigkeit und Simplizität gleichsetzte. Sachliche Gründe für eine derartige Beurteilung gerade dieses Werkes lassen sich nicht finden. Anknüpfend an die schon im Konzert op. 25 verwirklichten Prinzipien setzt Mendelssohn auf eine noch stärkere motivische Durcharbeitung innerhalb der Sätze, wobei das Finale in Form eines – seit der Klassik genutzten und mehr experimentellen Charakter tragenden – Sonatenrondos gestaltet ist. Lyrische, sehr intim gehaltene Passagen innerhalb der Ecksätze sowie der zweite Satz sind ihrer Struktur und ihrem Idiom nach teilweise der Klaviermusik Mendelssohns sehr nah, nicht zuletzt speziellen Ausprägungen seiner »Lieder ohne Worte«.

Erwartungsgemäß widersprach es Mendelssohns Bedürfnis, die Eindrücke seiner Italienreise nur in bildnerischen Darstellungen und Briefen festzuhalten. Vielmehr benötigte er eine offene, musikalische Form, die er nach seinen eigenen Vorstellungen gestalten konnte und die

eine kurze, skizzenhafte Notierung erlaubte. Der Rückgriff auf die für wenige Gelegenheitswerke bereits genutzte Gattung der »Lieder ohne Worte« lag auf der Hand, nicht ahnend, daß die vermutlich auf seine Schwester Fanny zurückgehende Bezeichnung in der Folge fast zum Synonym für den Namen des Komponisten werden und eine unüberschaubare Schar von Nachahmern hervorbringen sollte. Noch während der Reise wurde 1832 das erste von insgesamt sechs Heften mit jeweils sechs Klavierstücken gedruckt, die über den gesamten Lebenszeitraum Mendelssohns erschienen, zwei weitere Hefte, darunter die Sammlung [op. 102] folgten posthum. Der Komponist schöpfte dabei aus seinem Fundus, überließ die Zusammenstellung allerdings nicht dem Zufall. Unter der Prämisse einer Einheit in der Vielfalt ließ er gegensätzliche Werke aufeinander folgen, die sich charakterlich ergänzten. Der an sich paradoxe Begriff »Lieder ohne Worte« wurde schon zu Lebzeiten des Komponisten von vielen als Hinweis auf ein verstecktes Programm oder eine verschwiegene Textvorlage gelesen. Durch zusätzliche Titel geben nur fünf der insgesamt 48 im 19. Jahrhundert gedruckten Stücke einen Hinweis darauf, darunter auch die drei berühmten »Venetianischen Gondellieder« und das Volkslied op. 53, Nr. 5. Ohne daß abgeschlossen werden kann, daß noch weitere tatsächlich existierten, trat Mendelssohn solchen Vorstellungen stets mit

20

Vehemenz entgegen. Keine noch so ausgefeilte verbale Formulierung konnte für ihn die Klarheit erreichen, zu der Musik fähig war: »Die Leute beklagen sich gewöhnlich, die Musik sei so vieldeutig; es sei so zweifelhaft, was sie sich dabei zu denken hätten, und die Worte verstände doch ein jeder. Mir geht es aber gerade umgekehrt. ... Das, was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind in Worte zu fassen, sondern zu *bestimmen*.« (Brief an Marc André Souchay vom 15. Oktober 1842)

Mannigfaltigkeit findet sich nicht nur im Charakter der Klavierstücke, sondern ebenso in ihrer musikalischen Ausformung. Nur jeweils die ersten Nummern der Hefte folgen jenem berühmten Prototyp mit dominierender Oberstimme und bewegter Begleitung. Weitere vokale Vorbilder liegen im Duett und im zeitgenössischen Chorlied. Fast ein Viertel der Werke entzieht sich diesen Einflüssen und ist rein instrumental gehalten. Beherrschend bleibt in allen Gestalten, die die norddeutsche Liedtradition mit einer Durchführungstechnik Beethovenscher Prägung zu verbinden sucht, jedoch der Gedanke der Kantabilität. Den poetischen Grundzug der Stücke Mendelssohns hob der in mancher Hinsicht seelenverwandte Robert Schumann heraus; für ihn waren es »Kinder einer blühenden Phantasie«.

Annegret Rosenmüller

Elisabeth Leonskaja zählt seit Jahren zu den großen Interpretinnen unserer Zeit. In der georgischen Hauptstadt Tiflis geboren, weckte elterliche Fürsorge die Liebe zum Klavier. Erste Konzerte in Tiflis im Alter von 11 Jahren erregten Aufsehen und führten ab 1964 zum Studium am Moskauer Konservatorium bei Prof. Jacob Milstein. Während des Studiums gewann sie Preise bei internationalen Wettbewerben in Bukarest, Paris und Brüssel.

Bevor Elisabeth Leonskaja 1978 aus der Sowjetunion auswanderte und Wien als ihren ständigen Wohnsitz wählte, spielte sie mehrere Konzerte als Duo Partnerin von Sjatoslav Richter. Diese Begegnung hat ihre weitere künstlerische Entwicklung geprägt.

Mit ihrem Auftritt während der Salzburger Festspiele 1979 legte sie den Grundstein für ihre Karriere in der westlichen Musikwelt. Seitdem gastiert Elisabeth Leonskaja regelmäßig in allen Musikzentren der Welt, sowohl mit Recitals als auch als Solistin, mit den führenden europäischen und amerikanischen Orchestern wie u. a. den Berliner Philharmonikern, dem Gewandhausorchester Leipzig, der Tschechischen Philharmonie, den Orchestern der Rundfunkanstalten Hamburg, Köln und München, dem Orchestre de Paris, New York Philharmonic, Los Angeles Philharmonic und dem Cleveland Orchestra.

Auch bei den bedeutenden Sommerfestivals wie den Salzburger Festspielen, den

21

Wiener und Luzerner Festwochen ist Elisabeth Leonskaja ein gern gesehener Gast. Elisabeth Leonskaja ist eine begehrte Partnerin. Solisten wie Heinrich Schiff und Viktor Tretjakow sowie Ensembles wie das Alban Berg Quartett, Borodin Quartett, Guarneri Quartett laden sie regelmäßig zum Musizieren ein.

Viele Schallplattenaufnahmen zeugen von dem hohen Rang der Künstlerin. Mehrere ihrer Einspielungen wurden mit Auszeichnungen versehen (Grand Prix du Disque, Prix Caecilia, Diapason d'or).

Camerata Salzburg

Den richtigen Ton zu treffen ist für jeden Redner das A und O. Musiker hingegen sehen das als ihre Pflicht. Die Kür, das Wesentliche und Herausfordernde beginnt jenseits der Wiedergabe dessen, was auf dem Notenblatt sichtbar ist. Erst hier offenbart sich das Wahrhaftige der Musik. Mit diesem Leitgedanken inspirierte der legendäre Geiger Sándor Végh das 1952 von Bernhard Paumgartner gegründete Ensemble und prägte von 1978 bis zu seinem Tod 1997 die stilistische Identität der Camerata Salzburg.

Mehr als 50 Jahre Orchestergeschichte ließen die Camerata zu einem traditionsreichen Kammerorchester reifen, das aber aus jungen, motivierten Musikern besteht, »die mit einem Engagement und einer Spielfreude musizieren, die ansteckend

wirken ...« (Neue Zürcher Zeitung). Die Camerata Salzburg ist sowohl in musikalischer als auch in menschlicher und organisatorischer Hinsicht eine Ausnahmeerscheinung. So wie das Ensemble in alle Welt reist, repräsentiert es diese Welt in sich selbst. Aus 24 Nationalitäten setzt sich hier ein Spiegelbild der Kulturen zusammen, vereint in der universellen Sprache der Musik. Dahinter steht enorme Leistung, zumal die mehr als 80 Konzerte pro Jahr überwiegend privat finanziert werden – in Europa eine Rarität. Als Sponsoren konnten bisher die Salzburger Sparkasse sowie die s-Versicherung gewonnen werden.

Unter dem Motto »in search of excellence« werden gemeinsam mit hervorragenden Dirigenten und Solisten oder auch unter der Leitung der Konzertmeisterin Konzerte auf höchstem Niveau geboten. Diese sind geprägt vom »Camerata-Klang«, Ergebnis eines besonderen Musiziergeistes, der das Individualistische im Ganzen zur Philosophie erhebt. Jeder Einzelne lebt das Bewußtsein und die Verantwortung für das Gesamte.

So ist es nicht verwunderlich, daß eine Vielzahl international bekannter Künstler der Einladung des Orchesters gerne folgt: u. a. Howard Shelley, Heinrich Schiff, Christian Muthspiel, Angelika Kirchschiager, Barbara Bonney, Lang Lang, Rudolf Buchbinder, Sir Neville Marriner.

Mit Sir Roger Norrington, seit 1997 Chefdirigent, und Leonidas Kavakos, »Principal Guest Artist« der Camerata Salzburg seit der Saison 2001/02 unternahm das Orchester in der vergangenen Saison u. a. Tourneen in die USA, nach Italien, der Schweiz, Deutschland sowie nach Griechenland.

Die Anforderungen an alle Beteiligten sind hoch. Doch das, was jenseits der Noten beginnt, ist jede Mühe wert und belohnt entsprechend: Musik in ihrer ganzen Fülle und Tiefe.

Ilan Volkov, geboren 1976 in Israel, ist einer der herausragenden Dirigenten seiner Generation. Im Alter von 19 wurde er zum »Young conductor in Association« der Northern Sinfonia in Newcastle ernannt, 1997 übernahm er die Position des »Principal Conductor« des London Philharmonic Youth Orchestra und zwei Jahre später wurde er von Seiji Ozawa zum »Assistant Conductor« beim Boston Symphony Orchestra berufen. Im Januar 2003 folgte Ilan Volkov Osmo Vänskä als Chefdirigent des BBC Scottish Symphony Orchestra. In dieser Position leitet er jede Saison über einen Zeitraum von 12 Wochen 26 Aufführungen, widmet sich gemeinsam mit dem Orchester intensiv der zeitgenössischen Musik und gastiert bei den wichtigsten Festivals Großbritanniens.

Gastdirigate führten Ilan Volkov u. a. zum New York Philharmonic, Boston

Symphony, Sydney Symphony, Helsinki Philharmonic, Israel Philharmonic, Scottish Chamber, London Philharmonic und Halle Orchestra, zum Isländischen Symphonischen Orchester, Schwedischen Radio Symphonieorchester, Deutschen Symphonieorchester Berlin, Frankfurter Radiosymphonieorchester, NDR Orchester Hamburg, Russischen Nationalorchester sowie zum Het Residentie Orkest von Den Haag. Im Zuge seiner Dirigententätigkeit arbeitete er mit so renommierten Solisten wie Daniel Barenboim, Mstislaw Rostropowitsch, Emanuel Ax, Viktoria Mullova, Heinrich Schiff, Thomas Zehetmair und Stephen Kovacevich zusammen.

Configuration for - stereo sound

The two loudspeakers are at ear level, symmetrically placed at an equal distance from the optimum listening point: ideally, the spacing between the speakers is equal to the distance between the speakers and your listening point.

- 5.1 surround sound

In addition to the basic stereo sound setup, there is a centre speaker at the front, exactly equidistant from the two stereo speakers, and two rear speakers (behind the listening point at each side), and a subwoofer which may be placed anywhere. Here too, symmetrical layout and equidistance is important; it may be desirable to turn the rear speakers slightly toward the side wall or the ceiling. After that, all speakers must be carefully balanced to the same volume level following the instructions for use of your 5.1 sound amplifier.

The subwoofer should on no account dominate the sound reproduction, it is only correctly balanced when it can no longer be picked out or located acoustically.

- 2+2+2 multichannel sound

The 2+2+2 multichannel process is a recording and reproduction system developed by MDG, compatible with stereo and surround sound.

Whereas stereo and surround sound can only provide two-dimensional sound reproduction, the 2+2+2 multichannel process not only allows three-dimensional sound reproduction, but provides »sweet spots« all over the listening area.

For 2+2+2 multichannel sound, please utilize your existing stereo speakers (in front right and

left) and rear speakers (behind to the right and left). Then mount an additional speaker pair directly above the two front stereo speakers. The distance between each of the elevated speakers and the stereo speaker below it should be half that between the two front stereo speakers. (It is a good idea to position the upper speakers against the side walls.)

For three-dimensional sound, feed the signal of the centre speaker to the upper left speaker and the subwoofer signal to the upper right channel.

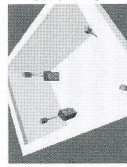
For an optimal setup and a simple test facility of your multichannel equipment please use the DVD-Audio »Breakthrough into a new Dimension« MDG 906 1069-5 or the SACD »Hey Bulldog« MDG 906 1340-6.

(Further information: **222**[®] RECORDING www.mdg.de; www.222sound.ch)

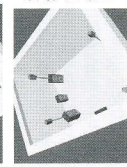
Speaker configuration Surround 5.1 (with LFE Subwoofer on the left side)
Lautsprecheranordnung Surround 5.1, an der linken Wand der LFE (Subwoofer)



Speaker configuration with 2+2+2 Recording
Lautsprecheranstellung nach dem 2+2+2-Verfahren



Speaker configuration for both systems
Lautsprecheranstellung für die wahlweise 5.1 und 2+2+2 Recording® Wiedergabe



en trois dimensions mais également une écoute optimale à chaque endroit de la pièce.

Pour la restitution 2+2+2 utilisez les enceintes stéréo (devant à droite et à gauche) et les enceintes arrière (derrière à droite et à gauche) du système 5.1. En complément, placez un autre couple d'enceintes au dessus des enceintes stéréo frontales. La hauteur de celles-ci par rapport aux enceintes stéréo devrait être à équivalente à la moitié de la distance séparant, en largeur, deux enceintes stéréo. (L'orientation de ces enceintes supérieures vers les parois latérales est préférable).

Pour une restitution en 3D, connectez à l'arrière de l'amplificateur le signal de l'enceinte centrale à l'enceinte supérieure gauche et celui du subwoofer au canal supérieur droit.

Pour l'obtention du meilleur réglage possible et un contrôle simplifié de votre installation à plusieurs canaux nous vous recommandons d'utiliser le «Klang-und-Test DVD» «Breakthrough into a new Dimension» MDG 906 1069-5 ou le SACD «Hey Bulldog» MDG 906 1340-6.

Vous obtiendrez de plus amples informations en vous connectant sur: www.mdg.de; www.222sound.ch

222[®]
RECORDING

- Restitution en stéréo

Les deux enceintes se trouvent à hauteur d'oreille, placées de façon symétrique et à la même distance par rapport au meilleur point d'écoute. L'idéal étant de placer les enceintes sur le sol, à une distance égale à celle qui les sépare de l'endroit où se tient l'auditeur.

- Restitution en mode 5.1 surround

Partant de la disposition pour une restitution en mode stéréo, l'installation est complétée par une enceinte centrale placée devant, équidistante des enceintes stéréo, et par deux enceintes arrière situées des deux côtés du point d'écoute, et un caisson grave (Subwoofer), que vous placerez où vous le souhaitez. La disposition symétrique et (si possible) l'équidistance sont dans ce cas aussi importantes - il est éventuellement recommandé d'orienter légèrement les enceintes arrière vers les parois latérales ou le plafond; il est également important d'effectuer ensuite une balance soignée entre l'ensemble des enceintes en les réglant toutes au même niveau sonore, ce que vous ferez en vous aidant du mode d'emploi de votre amplificateur multicanal. Lors de la restitution, le caisson grave (Subwoofer) ne doit en aucun cas dominer - il n'est réglé correctement que lorsqu'il ne ressort pas et qu'on ne peut le localiser.

- Restitution en mode 2+2+2

Le procédé 2+2+2 est une technique d'enregistrement et de reproduction à plusieurs canaux élaborée par MDG, complètement compatible avec les restitutions en modes stéréo ou 5.1 surround. Alors que les restitutions en modes stéréo et 5.1 surround ne permettent qu'une restitution en deux dimensions, le procédé 2+2+2 de MDG propose non seulement une restitution du son

Konfiguration bei - Stereo-Wiedergabe

Die beiden Lautsprecher befinden sich in Ohrhöhe, symmetrisch in jeweils gleicher Entfernung zum optimalen Hörplatz, am Besten ist die Basisbreite zwischen den Lautsprechern gleich der Entfernung der Lautsprecher zu Ihrem Hörplatz.

- 5.1-Surround-Wiedergabe

Ausgehend von der Stereo-Wiedergabe ergänzen ein Center-Lautsprecher (Center-Speaker) vorne, genau in der Mitte zwischen den beiden Lautsprechern positioniert, und zwei rückwärtige Lautsprecher (Rear-Speakers) (seitlich hinter dem Hörplatz), sowie ein beliebig aufstellbarer (nicht zu ortender) Tiefbasslautsprecher (Subwoofer) die Wiedergabe.

Wichtig ist auch hier die symmetrische Aufstellung und das Einhalten möglichst gleicher Abstände – eventuell empfiehlt sich ein leichtes Verdrehen der hinteren Lautsprecher zur Seitenwand oder zur Decke – sowie das anschließende sorgfältige Einpegeln aller Lautsprecher auf dieselbe Lautstärke anhand der Bedienungsanleitung Ihres 5.1 - Wiedergabeverstärkers.

Der Tiefbasslautsprecher (Subwoofer) sollte auf keinen Fall bei der Wiedergabe dominieren – er ist nur dann richtig eingepegelt, wenn er gerade nicht mehr herauszuhören und zu orten ist.

- 2+2+2 Mehrkanal-Wiedergabe

Das 2+2+2-Mehrkanal-Verfahren ist ein von MDG entwickeltes Aufnahme- und Wiedergabe-Verfahren, kompatibel zur Stereo- und Surround-Wiedergabe. Während durch die Stereo- und Surround-Wiedergabe nur eine zweidimensionale

Wiedergabe möglich ist, ermöglicht das 2+2+2 Mehrkanal-Verfahren nicht nur eine dreidimensionale Klangwiedergabe, sondern bietet auch im gesamten Raum »optimale Hörplätze«.

→ Für die 2+2+2 Mehrkanal-Wiedergabe benutzen Sie bitte die vorhandenen Stereolautsprecher (vorne rechts und links) und die rückwärtigen Lautsprecher, (hinten rechts und links). Zusätzlich montieren Sie ein weiteres Lautsprecherpaar direkt über den beiden vorderen Stereolautsprechern.

Die Höhe der Lautsprecher über den beiden vorderen Stereolautsprechern sollte jeweils die Hälfte des Abstands zwischen den beiden vorderen Stereolautsprechern haben. (Vorteilhaft ist hierbei das Ausrichten der oberen Lautsprecher gegen die Seitenwände.)

Für eine dreidimensionale Wiedergabe schließen Sie an den oberen linken Lautsprecher das Signal des Center-Lautsprechers an und an den rechten oberen Kanal schließen Sie das Signal des Subwoofers an.

Für eine optimale Einstellung und zur einfachen Überprüfung Ihrer Mehrkanal-Anlage empfehlen wir die Klang- und Test-DVD »Breakthrough into a new Dimension« MDG 906 1069-5 oder die SACD »Hey Bulldog« MDG 906 1340-6.

Weitere Informationen unter

www.mdg.de; www.222sound.ch

222[®]
RECORDING

Ausgewählte 2+2+2 - Titel

auf Hybrid - SACD / on Hybrid SACD

Domenico Scarlatti

Sonatas
Christian Zacharias, piano
MDG 940 1162-6

Ottorino Respighi

Rossiniana, Burlesca, Metamorphoseon modi
XII, Passacaglia in do minore
Wuppertal Symphony Orchestra
George Hanson, cond.
MDG 935 1030-6

Benjamin Britten

Simple Symphony Op. 4, Les Illuminations
Op. 18, F. Bridge Variations Op. 10
Franziska Hirtzel, soprano
Klewe Chamber Orchestra
Roman Kofman
MDG 901 1275-6

Frank Martin

Concertos
Michael Erxleben, violin
Orchester Musikkollegium Winterthur
Jac van Steen
MDG 901 1280-6

Joseph Haydn

Symphonies No. 92 & 94
Haydn Philharmonie
Adam Fischer
MDG 901 1325-6

W. A. Mozart

Salzburg Sacred Music
Kölner Kammerchor, Peter Neumann
MDG 932 1346-6

Selected 2+2+2 - Releases

Dmitri Shostakovich

Symphony No. 8
Beethovenorchester Bonn
Roman Kofman, cond.
MDG 937 1204-6

Joseph & Michael Haydn

Trumpet Concertos
Wolfgang Bauer, trumpet
Württembergisches Kammerorchester
Ruben Gazarian
MDG 901 1395-6

Robert Schumann

Piano Quartets
Trio Parnassus
MDG 903 1414-6

Flute Waves / Flötenwellen

Die 14 Berliner Flötisten
MDG 908 1393-6

Mozart / Grieg

Piano Sonatas (arr. 4 Hands)
Peer Gynt
Piano Duo Trenkner / Speidel
MDG 930 1382-6

auf DVD - Audio / on DVD-Audio

Dmitri Shostakovich

Symphony No. 10
Beethovenorchester Bonn
Roman Kofman, cond.
MDG 937 1201-5 (CD+DVD-Audio)