



audite

Deutschlandradio Kultur

YEHUDI MENUHIN
KARL BÖHM · FERENC FRICSAY

TCHAIKOVSKY: VIOLIN CONCERTO IN D MAJOR
MOZART: VIOLIN CONCERTO IN D MAJOR, K 218
BACH: CHACONNE*

*Berlin, 1949/1951
live in Berlin 1948**

recording date: September 24, 1949 – Tchaikovsky (studio-recording, mono)
April 9, 1951 – Mozart (studio-recording, mono)
June 28, 1948 – Bach (live-recording, mono)

recording location: Berlin, Titania-Palast (Tchaikovsky)
Berlin, Jesus-Christus-Kirche (Mozart)
Berlin, Titania-Palast (Bach)

recording producer: Sonnenberg (Tchaikovsky)
Lohse (Mozart)
Ehrensberger (Bach)

recording engineer: Gloger (Tchaikovsky)
Krüger (Mozart)
Ungerer (Bach)

Deutschlandradio Kultur

Eine Aufnahme von RIAS Berlin
(lizenziert durch Deutschlandradio)
© 1948/1949/1951 Deutschlandradio
Rüdiger Albrecht
© Ludger Böckenhoff, 2008

recording:
research:
remastering:



The historical publications at audite are based, without exception, on the original tapes from broadcasting archives. In general these are the original analogue tapes, which attain an astonishingly high quality, even measured by today's standards, with their tape speed of up to 76 cm/sec. The remastering – professionally competent and sensitively applied – also uncovers previously hidden details of the interpretations. Thus, a sound of superior quality results. CD publications based on private recordings from broadcasts cannot be compared with these.

Deutschlandradio-Archiv
»audite« Musikproduktion

cover photo:
art direction and design:

audite

e-mail: info@audite.de • <http://www.audite.de>

© 2008 Ludger Böckenhoff



Peter Tschaikowsky Violinkonzert D-dur* (Bearbeitung von Leopold Auer)

Wolfgang Amadeus Mozart: Violinkonzert D-dur**

Johann Sebastian Bach: Chaconne

YEHUDI MENUHIN, Violine
RIAS-Symphonie-Orchester
FERENC FRICSAY, Dirigent*
KARL BÖHM, Dirigent**

Autonomie und Verantwortung des Interpreten Drei Ansichten des Künstlers Yehudi Menuhin

Die Einspielung von Pjotr Iljitsch Tschaikowskys Violinkonzert, die Yehudi Menuhin und das RIAS-Symphonie-Orchester am 24. September 1949 unter Ferenc Fricsays Leitung erarbeiteten, muss aus mehreren Gründen historisch denkwürdig genannt werden. Es war die erste Aufnahme, die Fricsay mit dem Orchester produzierte, zu dessen Chefdirigent er im Dezember 1948 mit vertraglicher Wirkung ab 1. September 1949 berufen worden war. Zuvor hatte er vom 12. bis 14. September Tschaikowskys Fünfte Symphonie (und Johann Strauß' *Perpetuum mobile*) mit den Berliner Philharmonikern für die Deutsche Gramophon-Gesellschaft aufgezeichnet. Menuhin spielte zum ersten Mal mit dem RIAS-Orchester, allerdings nur im Studio, nicht im öffentlichen Konzert.

Kulturereignisse wurden in den ersten Nachkriegsjahren auch als Politikum wahr-

genommen, die Auftritte Menuhins ganz besonders. Längst als einer der Großen unter den Geigenvirtuosen anerkannt, hatte er während des Zweiten Weltkriegs vor amerikanischen und britischen Soldaten konzertiert. Als erster Solist trat er nach der Befreiung Frankreichs von der deutschen Besatzung in der Pariser Oper auf, spielte im Juli 1945 vor Überlebenden des KZ Bergen-Belsen. Als er am 30. September 1947 mit dem Berliner Philharmonischen Orchester unter der Leitung von Wilhelm Furtwängler Beethovens Violinkonzert interpretierte, wurde er auch von Freunden hart kritisiert. Er verteidigte seine Entscheidung mit der Notwendigkeit, im Interesse der Zukunft Brücken zu schlagen; wer könnte damit beginnen, wenn nicht Künstler? Von der humanisierenden Kraft der Musik war er überzeugt, auch wenn er sie nicht überschätzte, und er vertraute darauf, dass sie gerade in Deutschland mit seinen Traditionen wirken und die Rückkehr des Landes in die Gemeinschaft der zivilisierten Nationen unterstützen müsste.

In dieser Hinsicht dachte er ähnlich wie Elsa Schiller, die, ungarisch-jüdischer Herkunft, als Verantwortliche der RIAS-Musikabteilung die Verpflichtung Fricsays zum Chefdirigenten des sendereigenen Orchesters in die Wege leitete. Der amerikanische Bürger Yehudi Menuhin, Weltstar, Humanist, beteiligte sich an der ersten Chefdirigenten-Aufnahme des Orchesters, das der Rundfunk im amerikanischen Sektor in der einstigen deutschen Reichshauptstadt gegründet hatte: Das durfte als künstlerisches, menschliches und politisches Signal gewertet werden.

Tschaikowskys Violinkonzert in Leopold Auers Fassung

Aufschlussreich ist die Aufnahme jedoch nicht nur durch die geschichtlichen Umstände, sondern auch in musikalischer Hinsicht. Wer sie in einer der gängigen Studienpartituren mitverfolgen will, wird nach dem ersten Drittel des Kopfsatzes ins Blättern geraten und den Versuch, mitzulesen, im Finale nach kurzer Zeit aufge-

ben. Menuhin spielt eine besondere, im Kopfsatz leicht, im Finale einschneidend gekürzte Version des Werkes. Sie stammt nicht von ihm, auch nicht Tschaikowsky, sondern verdankt sich einer verwickelten Widmungs-, Publikations- und Auführungsgeschichte, aus der unterschiedliche Vortragstraditionen hervorgingen.

Tschaikowsky komponierte das Werk in einem kreativen Schwung 1878 während der Zeit, als ihn sein ehemaliger Schüler, der Geiger Josef Kotek, im schweizerischen Kurort Clarens nahe Vevey für einige Wochen besuchte. „Um Gerüchte verschiedener Art“, sprich einer homosexuellen Beziehung, „zu vermeiden“, widmete er das Werk jedoch nicht Kotek, sondern dem aus Ungarn gebürtigen Geiger Leopold Auer (1845–1930), der 1868 als Nachfolger Wieniawskis auf die Violinprofessur am Petersburger Konservatorium berufen wurde und in nahezu fünf Amtsjahrzehnten die so genannte russische Schule des Violinspiels recht eigen prägte. Auer fand Gefallen an dem Konzert, insbesondere an den

ersten beiden Sätzen, hielt jedoch einige Stellen für revisionsbedürftig und versprach dem Komponisten, ihm rechtzeitig vor der geplanten Uraufführung im März 1879 Verbesserungsvorschläge zu schicken. Allerhand andere Arbeiten hielten ihn seinen Memoiren zufolge von der Erfüllung der Zusage ab, und so gab Tschaiowsky Widmung und Premiere an Adolf Brodsky, der die Uraufführung am 4. Dezember 1881 in Wien spielte. Andere Geiger nahmen das Werk in ihr Repertoire, ehe Auer es 1893 wenige Monate vor Tschaiowskys Tod spielte und danach die lange aufgeschobene Revision veröffentlichte. „In dieser Form“, so Auer in seinen Memoiren, „wurde das Konzert von allen meinen älteren Schülern auf beiden Seiten des Atlantik gespielt“². Tschaiowsky hatte die Fassung nie gesehen oder gehört.

Auer emigrierte 1918 in die USA, nahm als konzertierender Künstler und Lehrer Einfluss auf ein Musikleben, in dem seine Schüler Mischa Elman, Efrem Zimbalist und Jascha Heifetz längst feste

Virtuosen-Größen waren. Tschaiowskys Violinkonzert markierte bei allen entscheidende Karrierestufen, alle spielten die Auer-Version³. Sie hatte in den USA eine verbreitete Tradition, als Yehudi Menuhin 1921 erst bei Sigmund Anker, ab 1923 dann bei Louis Persinger, dem Konzertmeister des San Francisco Symphony Orchestra, Unterricht erhielt. Bei Persinger, 1930 Auers Nachfolger an der Juilliard School, studierte er das Tschaiowsky-Konzert – in der Auer-Version, die er auch für seine Aufnahme 1949 wählte.

Auers Eingriffe in Tschaiowskys Partitur erscheinen äußerlich gravierend. Weniger im ersten Satz, hier entfallen lediglich sechzehn Orchestertakte zu Beginn der Durchführung. Anders im Finale. Das wurde kräftig verkürzt – von 639 auf nunmehr 385 Takte, also um ca. zwei Fünftel seiner Länge. Die ursprünglich fünfteilige Form (Introduktion – A – B – A' – B' – A"), ein Hineinvariieren in romantische Längen nach Schumanns Vorbild, ist auf bündi-

ge Dreigliedrigkeit reduziert (Introduktion – A' – B' – A"). Im Bereich des Hauptthemas (A) sind Motivwiederholungen, Momente rhetorischer Ausführlichkeit, gestrichen. Der ganze Satz gewinnt dadurch an Zielstrebigkeit und innerem Tempo. Die zeitlichen Proportionen der Sätze nähern sich den Verhältnissen in Brahms' Violinkonzert und Doppelkonzert an. Am Solopart änderte Auer vor allem die virtuosen Übergänge zwischen den Abschnitten des Finales und gestaltete sie „geigerischer“. Er stärkte die virtuoson Elemente und wertete durch die Kürzung des Finales den langsamen Satz proportional auf.

Menuhin wählt eine klassisch-klare Vortragsart des Violinparts. Tonverschleifungen, bis ins 20. Jahrhundert als Sentimentsverstärker beliebt, meidet er, wenn sie nicht ausdrücklich verlangt sind. Freiheiten im Tempo, flexible Zeitmaße setzt er innerhalb von Phrasen ein, um sie plastischer, sprechender zu gestalten. Dies gilt vor allem für die deklamatorischen Momente im Hauptthema des zweiten

Satzes. Um ihrer Deutlichkeit willen wählt Menuhin das Tempo sehr ruhig, näher am Adagio als am Andante (auch das bis heute eine verbreitete Tradition). Sie gewinnen damit charakterisierende Bedeutung in einem Thema, das wie ein musikalischer Archetypus anhebt⁴, sie verweisen auf eine Ausdrucksform der osteuropäischen Musik, an der die jüdische Diaspora einen hohen Anteil trug. Der langsame Satz wird dadurch noch weiter aufgewertet. In Tschaiowskys Originalversion und -metronomisierung eher ein Intermezzo, gerät er in Menuhins Deutung zum Ort nach innen gewandter Meditation und Wehmut. Menuhin verleiht dem Tschaiowsky-Konzert über Auers Revisionen hinaus eine individuelle Lesart, die die Autonomie der Interpretation verantwortlich für sich in Anspruch nimmt.

Mozart, Violinkonzert D-Dur KV 218

Mit Wolfgang Amadeus Mozarts D-Dur-Konzert KV 218 trat Yehudi Menuhin zum ersten Mal öffentlich mit dem RIAS-Symphonie-Orchester auf. Auch hier setzte die musikalische Kooperation von seiner Seite ein Signal der Versöhnung, das gewiss nicht weniger kontrovers zu beurteilen war als 1947 die Zusammenarbeit mit Wilhelm Furtwängler. Karl Böhm (1894–1981), der das Orchester 1950 bis 1952 mehrfach dirigierte, hatte seine Karriere während der Herrschaft des Nationalsozialismus vor allem in Deutschland und Österreich gemacht. Er trat der NSDAP nicht bei, war aber auch nicht unbelastet⁵, die zuständigen Kommissionen hatten ihn nach 1945 „entnazifiziert“. Seine Wagner- und Strauss-Interpretationen genossen international besten Ruf; besonders angesehen aber war er als Mozart-Dirigent. An Menuhin wiederum wurde seit seiner Jugend gerühmt, dass er die Mozart-Konzerte in seltener Vollendung zu spielen verstehe.

Aus der gemeinsamen Aufnahme von 1951 spricht – in der Mozart-Interpretation alles andere als selbstverständlich – eine hohe Übereinstimmung zwischen Solist und Dirigent. Das gemeinsame Klangideal hieß Klarheit, Transparenz, keine willkürlichen Tempozerrungen, deutliche Zeichnung der Linien und Kontraste. Es unterscheidet sich von der späteren historischen Aufführungspraxis. Fundamentale Ausdrucksform ist das Legato, das gebundene Spiel, nicht die scharf abgesetzte Deklamation und Artikulation einer „Klangrede“. Die Phrasenenden werden – von kleinen Einwurfmotiven abgesehen – nicht zurückgenommen, sondern ausgespielt, Schlusstöne nicht ins Decrescendo verlegt – außer am Ende des Werkes, mit dem Mozart das Verschwinden einer Szene in die Ferne auskomponierte.

Menuhins und Böhms Interpretation gewinnt – gemeinsam mit einem exzellent kooperierenden Orchester – ihre Eigenart in der Spannung zwischen Klassizität und Subjektivität. Klassizität

heißt – im aristotelischen Sinne – Einheit der Zeit und des Zeitmaßes innerhalb eines Teils. Das Prinzip bewährt sich nicht nur an den ersten beiden Sätzen mit ihrem durchgehaltenen Tempo, sondern vor allem auch im Finale, das Mozart wie eine Tanzszene mit instrumentaler Arieneinlage quasi montierte. Hier sind die geforderten Tempi wie Schauplätze voneinander geschieden und doch in einem dramatisch-anschaulichen Sinn aufeinander bezogen. Klassizität äußert sich im Sinn für Proportionen und in der Klarheit der Form, deren Großaufbau im ersten Satz durch dezent angedeutete Zäsuren leicht markiert wird; sie äußert sich in der stilisierenden Distanz, mit der die Künstler das szenische Konzept des Finales, die beiden alternierenden Tanzweisen und den eingeschobenen Solovortrag, verwirklichen. Subjektivität aber konzentriert sich in den Kadenz, die Menuhin stilistisch frei wie Kommentare zu den Themen der ersten beiden Sätze anlegt. Sie bilden gleichsam eine zweite, auslegende, vom

Subjekt des Virtuosen bestimmte Ebene. Entsprechend ausführlich sind sie gefasst. Die Kadenz zum ersten Satz erreicht mit fast zwei Minuten Länge die Ausdehnung eines Formteils; sie entspricht einer zweiten Durchführung, gestaltet durch die technischen und geistigen Fertigkeiten des Interpreten. Menuhin zieht sich nicht auf den Versuch einer Stilkopie zurück.

Der ästhetische Ansatz dieser Aufnahme unterscheidet sich grundlegend von der historischen Aufführungspraxis und ihrer Spannung zwischen geschichtlicher Authentizität und aktuellen Interpreten. Stil ist nach Menuhins Verständnis nicht allein eine Frage der Vortragsweise, der musikalischen Rhetorik, sondern der Denkart, der Struktur und der Logik, und nicht nur eine werkeigene Kategorie, sondern vor allem eine Kategorie der Vermittlung, die in der Verantwortung des Interpreten liegt.

Bachs Chaconne

Johann Sebastian Bachs Sonaten und Partiten für Violine solo stellen jeden Geiger auf eine musikalische Bewährungsprobe; jeder versucht, sich durch eine eigene Lesart dieser Kompendien technischer und geistiger Kunst hervorzutun. Den Gipfelpunkt der kreativen Auseinandersetzung bildet nach wie vor die Chaconne d-moll, der Schlusssatz der zweiten Partita, der die vorangehenden stilisierten Tanzsätze wie ein vierteiliges Präludium zu diesem Hauptstück erscheinen lässt. Die zweiunddreißig Betrachtungen über ein harmonisches und rhetorisches Modell für sich zu spielen, ist guter und legitimer Brauch.

Yehudi Menuhin überzeugte bereits in jungen Jahren seine Auditorien mit seiner Sicht auf die Bachschen Meisterwerke. Das war Ende der Zwanzigerjahre, es herrschten gänzlich andere Interpretationsideale als heute. Auch die hier veröffentlichte Aufzeichnung der d-moll-Chaconne wirkt verglichen mit modernen Aufnahmen auf instruktive Art befremdlich. Anders

als beim Mozart-Konzert erscheint das Zeitmaß am Anfang aufgebrochen, Menuhins Vortrag lässt sich nicht strikt „durchzählen“. Es gewinnt nach und nach, vor allem in den motorischen Variationen, Festigkeit. Menuhin beginnt das Stück wie eine Kadenz, nicht mit dem Thema als ehernem Gesetz, das allem anderen den Rahmen steckt; es ist für ihn Ausgangspunkt vielfältiger Betrachtungen, selbst Teil der Entwicklung, Teil des Weges, auf dem man sich Schritt für Schritt dem Wesen des Werkes verstehend nähert.

Was anfänglich wie eine Hochbewertung des Details wirkt, erweist sich allmählich als Teil eines Konzepts, das die erste Hälfte des Stücks bis zur Wendung nach Dur als eine in Wellen verlaufende Steigerung sinnfälliger zusammenhält. In den wechselnden Variationen präpariert Menuhin die zentralen Momente heraus – Bewegung, deren Ausgangstöne eine übergeordnete Melodie bilden, gebrochene Klänge, die wie Vibrationen des harmonischen Raums wirken (Bach

notiert ganze Akkorde mit der pauschalen Anmerkung „arpeggio“), Hauptstimmen, um die sich die Ereignisse gruppieren, polyphone Konfrontationen, die das Geigenspiel bis an die Grenze differenzierter Darstellung fordern. Er vergegenwärtigt das Werk und vermittelt dabei zwischen der Schärfe des Details und der Wahrnehmung großer Zusammenhänge, zwischen losen und festen Metren, horizontalem Weiterdrängen und vertikaler, Maße setzender Gliederung – ein Beispiel sehr persönlicher geistiger Durchdringung des Werkes, das auch für Menuhin zum Höchsten in der Violinliteratur zählte.

Habakuk Traber

¹ Tschairowsky im Brief an seinen Verleger Jurgenson vom 13. Juli 1878 (gregor. Kalender)

² Leopold Auer, *My long Life in Music*, New York 1923, S. 208

³ Der einzige Auer-Schüler, der sich nicht an diese Tradition hielt, war Nathan Milstein

⁴ Varianten des Melodiemodells finden sich in baskischen Volksliedern, einem spanischen Canto, einer tschechischen Volksweise, auf der Smetanas *Moldau*-Thema beruhen soll, in einem schwedischen Volkslied, einer Melodie sephardischer Juden, und in der *Hatikvah*, der israelischen Nationalhymne. Die Beispielliste ließe sich erweitern. Vgl. Peter Gradenwitz, *Die Musikgeschichte Israels*, Kassel 1961, S. 221 f.

⁵ Zu seinen Ergebnisadressen und Ämtern vgl. Fred K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, Frankfurt/Main 1982, S. 30-32, 131, 383

**The Autonomy and
Responsibility of the Interpreter
Three impressions
of the artist Yehudi Menuhin**

The recording of Pyotr Ilyich Tchaikovsky's Violin Concerto made by Yehudi Menuhin and the RIAS Symphony Orchestra under Ferenc Fricsay on 24 September 1949 is historically remarkable for several reasons. This was the first recording that Fricsay made together with the orchestra whose chief conductor he had become in December 1948 with his contract beginning on 1 September 1949. A little earlier, from 12 until 14 September, he had recorded Tchaikovsky's Fifth Symphony (and Johann Strauss' *Perpetuum mobile*) with the Berlin Philharmonic for Deutsche Grammophon. This was Menuhin's first project with the RIAS Orchestra, and on this occasion he only appeared in the recording studio and not on the concert platform.

In the early post-war years, cultural events also had a political connotation, performances by Menuhin in particular. At

that time he had long since been accepted as one of the great violin virtuosos, having played for American and British soldiers during the Second World War. He had been the first soloist to perform at the Paris opera following France's liberation from the German occupation and he also played to the survivors of the Bergen-Belsen concentration camp in July 1945. When he performed Beethoven's Violin Concerto together with the Berlin Philharmonic and Wilhelm Furtwängler on 30 September 1947, he received harsh criticism, including from his friends. He defended his decision by pointing out the necessity of building bridges for the future; and who would be able to initiate this if artists couldn't? He was certain of (but did not overestimate) the humanising powers of music and he trusted that it would take its effect in Germany with all its traditions, and help to return this country into the community of civilised nations. In this respect, he thought along similar lines as Elsa Schiller who, herself of Hungarian-Jewish descent, was head

of music at the RIAS and as such partly responsible for Fricsay's appointment as chief conductor of the radio's own orchestra. The American citizen Yehudi Menuhin, world-star and humanist, participated in Fricsay's first recording as chief conductor of the orchestra which the radio in the American sector had founded in the ex-capital of the German Reich: this was a clear artistic, human and political signal.

**Tchaikovsky's Violin Concerto
in Leopold Auer's version**

However, not only are the recording's historical circumstances revealing, but also the musical aspects. Those who want to follow the recording in a standard study score may well become lost after the first third of the opening movement, and probably give up shortly after the beginning of the final movement. Menuhin plays a particular version of the concerto containing minor cuts in the first movement and major cuts in the finale. This version

is neither his own nor Tchaikovsky's: it stems from complex developments surrounding the work's dedication, publication and performance history which resulted in different traditions of interpretation.

Tchaikovsky composed the work during a creative spell in 1878 when he was visited by his former student, the violinist Josef Kotek, in the Swiss health resort of Clarens, near Vevey. However, "in order to prevent rumours of any sort"¹, i.e. of a homosexual relationship, he did not dedicate the concerto to Kotek but instead to the Hungarian born violinist Leopold Auer (1845-1930) who became Wieniawsky's successor as violin professor at the St Petersburg Conservatorium in 1868, and who, during nearly fifty years in this position, formed the so-called Russian school of playing the violin. Auer took pleasure in the concerto, particularly in its first two movements, but felt that several passages needed revising and promised the composer to send him suggestions well in time before

the planned première in March 1879. However, according to his memoirs, a number of other projects prevented him from keeping his promise which in turn led Tchaikovsky to dedicate the work to Adolf Brodsky who premièred it on 4 December 1881 in Vienna. Other violinists included the concerto in their repertoire before Auer performed it in 1893, a few months before Tchaikovsky's death, finally publishing the long delayed revised version. "In this form", according to Auer in his memoirs, "the concerto was played by all my older students on both sides of the Atlantic"². Tchaikovsky never saw or heard this version.

Auer emigrated to the US in 1918 and as a performing artist and teacher influenced the musical life where his students Mischa Elman, Efrem Zimbalist and Jascha Heifetz were already established virtuoso names. Tchaikovsky's Violin Concerto was an important milestone in the career of every single one of them, and all played the Auer version³. It had a widely acknowledged tradition in the US when

Yehudi Menuhin was taught first of all by Sigmund Anker in 1921 and then by Louis Persinger, concertmaster of the San Francisco Symphony Orchestra, from 1923. It was with Persinger, Auer's successor at the Juilliard School from 1930, that he studied the Tchaikovsky concerto – in the Auer version which he also chose for the 1949 recording. Outwardly, Auer's adjustments to Tchaikovsky's score seem weighty. In the first movement, however, he merely cut 16 orchestral bars at the beginning of the development section. The finale, on the other hand, is a different matter. Here he made substantial cuts and reduced the movement from 639 to 385 bars altogether, i.e. removed around two fifths. The original structure had five parts (introduction – A – B – A' – B' – A''), full of variation and romantic elongations following Schumann's example. Auer reduced this to a more concise tripartite form (introduction – A' – B' – A''). The section containing the main theme (A) has had repetitions of the motif and moments of rhetorical detail removed.

The movement thus gains a stronger sense of purpose and also inner tempo. The temporal proportions of the movement become similar to those in Brahms' Violin Concerto and his Double Concerto. In the solo part, Auer's main changes were adjustments to the virtuosic links between the different sections of the finale which he made more "violinistic". He strengthened the virtuosic elements, thus making up for the shortening of the slow movement.

Menuhin chooses a classical and clear manner of interpreting the violin part. He avoids slurs – a popular device until the 20th century, used to enhance sentiment – unless they are specifically requested in the score. He permits himself a little freedom with tempi and allows metres within phrases to become somewhat flexible in order to amplify their plasticity and expression. This is true particularly of the declamatory moments in the main theme of the second movement. For clarity's sake, Menuhin chooses a very calm tempo, resembling more an Adagio

than an Andante (this is also a widespread tradition even today). This gives them a characteristic quality within the theme which opens like a musical archetype⁴, referring to a form of expression of Eastern European music which was significantly influenced by the Jewish diaspora. The slow movement is thus promoted further. In Tchaikovsky's original version and metronomisation this movement could be described as an Intermezzo; in Menuhin's interpretation, it becomes a space for inner meditation and melancholy. Menuhin not only implements Auer's revisions but also puts his own individual stamp onto this Tchaikovsky concerto, making responsible use of the interpreter's autonomy.

Mozart Violin Concerto in D major, K 218

Wolfgang Amadeus Mozart's Violin Concerto KV 218 was the first piece that Yehudi Menuhin played at a public concert together with the RIAS Symphony Orchestra. In this case, his musical cooperation also was intended as a signal of reconciliation, which was surely as great a controversy as his collaboration with Wilhelm Furtwängler in 1947. Karl Böhm (1894-1981) who conducted the orchestra several times between 1950 and 1952, had established himself during the reign of the Nazis mostly in Germany and Austria. He had not joined the NSDAP, but was not burden-free either⁵; the responsible commissions had "de-nazified" him after 1945. His Wagner and Strauss interpretations were renowned internationally; however, he was particularly celebrated as a Mozart conductor. Menuhin, on the other hand, was said to have been able to play Mozart with a rare perfection since his youth.

The recording of 1951 reveals a high degree of concurrence between solo-

ist and conductor – which in Mozart interpretation is all but customary. Their common sound ideal meant clarity, transparency, no arbitrary elasticity of the tempi, a clear depiction of lines and contrasts. It differs from the ideals of historical performance practice, which was to establish itself later on. A fundamental form of expression is the legato, i.e. linking phrases together rather than the sharply defined declamation and articulation of "sound speech". The ends of phrases – with the exception of little, interspersed motifs – are not shortened but played fully, and final notes are not played decrescendo, except at the end of the work where Mozart composed the disappearance of a scene into the distance. Menuhin's and Böhm's interpretation, along with an excellently cooperative orchestra, gains its own character from the tension between classicity and subjectivity. According to Aristotle, classicity means the unity of time and measure within one section. This principle works not only in the first two

movements with their steady tempo, but particularly in the finale which Mozart crafted like a dance scene combined with an instrumental aria. Here, the required tempi differ from each other like different settings, but, at the same time, refer to each other in a dramatic sense. Classicity becomes apparent in the sense of proportion and in formal clarity; the overall shape is alluded to in the first movement by means of discreet caesuras. Classicity also becomes apparent in the styling distance with which the artists realise the scenic concept of the finale, featuring alternating dance melodies and the interposed solo passage. Subjectivity, however, is concentrated in the cadenzas which Menuhin designs freely like comments on the themes of the first two movements. They almost make up a second, interpretational level, determined by the subject of the virtuoso. As a result, they bear a certain degree of elaboration. The cadenza of the first movement has a duration of almost two minutes, thus nearly reaching the length of a section; it is like

a second development section, shaped by the technical and intellectual abilities of the interpreter. Menuhin does not retreat to simply producing a style copy.

The aesthetic approach on this recording differs fundamentally from historical performance practice and its tension between historical authenticity and current interpreters. For Menuhin, style is not merely a question of interpretation and musical rhetoric, but also of a way of thinking, structure and logic, and not just a category corresponding to the work but a category of communication – which falls into the remit of the interpreter.

Bach's Chaconne

Johann Sebastian Bach's Sonatas and Partitas for solo violin are a challenge for every violinist; everyone tries to excel in their own interpretation of these compendia of technical and intellectual art. The Chaconne in D minor remains the pinnacle amongst these works; it is the final movement of the second Partita which makes the preceding stylised dance movements appear like a quadripartite prelude to this main piece. It is a good and legitimate tradition to play the thirty-two contemplations of a harmonic and rhetorical model just for their own sake.

Yehudi Menuhin convinced his audiences of his interpretation of Bach's masterworks even as a young man. That was at the end of the 1920s when interpretational ideals were wholly different from today's. This recording of the D minor Chaconne also appears strange on an instructive level, when one compares it with modern interpretations. Unlike the Mozart concerto, here the metre seems to be broken up from the beginning; one

cannot count to Menuhin's playing. It progresses more and more, particularly with respect to the motoric variations and steadiness. Menuhin opens the piece like a cadenza, and not with the theme as an irrevocable law, prescribing the parameters for everything else. For him, it is a starting point for diverse contemplations, itself a part of the development, the path on which one slowly, step by step, comes within reach of understanding the character of the piece.

What initially seems to be an extraordinarily high rating of detail, gradually becomes a part of a concept, manifestly holding together the first half of the piece as a progression advancing in a wave-like manner up to the turn into the major key. In the changing variations, Menuhin extracts central moments – a motion, whose opening notes make up a superior melody; broken chords which seem like vibrations within the harmonic space (Bach notes complete chords, adding a blanket instruction of "arpeggio"); main parts that become central to happenings;

polyphonic confrontations stretching the player and his ability to present a differentiated interpretation to the utmost limits. He envisages the work and mediates between sharpness of detail and perception of greater backgrounds, between loose and stable metre, between horizontal forward-surfing and vertical, measured structure – an example of a very personal, intellectual reading of the work, which also for Menuhin was the peak of violin repertoire.

Habakuk Traber

Translated by *Viola Scheffel*

¹ Tchaikovsky in a letter to his editor Jurgenson on 13 July 1878 (Gregorian calendar)

² Leopold Auer: *My long life in Music*. New York 1923, p. 208.

³ The only Auer student who did not keep this tradition was Nathan Milstein.

⁴ Variants of this melody model can be found in Basque folk songs, a Spanish canto, a Czech folk melody which is said to be the inspiration for Smetana's Moldau theme, a Swedish folk song, a melody of the Sephardic Jews as well as Hatikvah, the Israeli national anthem. This list of examples could be extended. See Peter Gradenwitz: *Die Musikgeschichte Israels*. Kassel, 1961, p. 221 f.

⁵ For his declarations of loyalty and posts see Fred K. Prieberg: *Musik im NS-Staat*. Frankfurt am Main 1982, pp 30-32, 131, 383.

Peter Tschaikowsky (1840-1893)
Konzert für Violine und Orchester
D-dur, op. 35* (1878)

(Bearbeitung von Leopold Auer)

29:56

- | | | |
|---|----------------------------------|-------|
| ① | I. Allegro moderato | 17:22 |
| ② | II. Canzonetta. Andante | 6:45 |
| ③ | III. Finale. Allegro vivacissimo | 5:49 |

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
Konzert für Violine und Orchester
D-dur, KV 218 (1775)**

24:20

- | | | |
|---|---|------|
| ④ | I. Allegro | 9:06 |
| ⑤ | II. Andante cantabile | 8:11 |
| ⑥ | III. Rondeau. Andante grazioso /
Allegro ma non troppo | 7:03 |

Johann Sebastian Bach (1685-1750)
⑦ **Chaconne aus der Partita Nr. 2**
d-moll für Violine solo (1720)

12:46

Gesamtspielzeit:

67:20

audite
95.588

YEHUDI MENUHIN, Violine
RIAS-Symphonie-Orchester
FERENC FRICSAY, Dirigent*
KARL BÖHM, Dirigent**