

Felix Mendelssohn
Bartholdy

The Complete
Solo Concertos

Isabelle van Keulen, violin

Ronald Brautigam, piano

Roland Pöntinen, piano

Love Derwinger, piano

Nieuw Sinfonietta
Amsterdam

Lev Markiz



MENDELSSOHN BARTHOLDY, Felix (1809-1847)**The Complete Solo Concertos**

BIS-CD-966

Playing time: 51'11

Concerto in D minor for violin and strings (1822-23) **20'19**(second version) *(M/s)*

- | | | |
|-----|-------------------------|------|
| [1] | I. <i>Allegro molto</i> | 8'40 |
| [2] | II. <i>Andante</i> | 7'47 |
| [3] | III. <i>Allegro</i> | 3'53 |

[4]	Scherzo from Octet, Op. 20 <i>(Luck's Music Library, Michigan)</i>	4'16
-----	---	-------------

Arranged for orchestra by the composer

Sempre pianissimo e leggiero

Concerto in E minor for violin and orchestra, Op. 64 **25'41**Original 1844 version – World Première Recording *(M/s)*

- | | | |
|-----|--|-------|
| [5] | I. <i>Allegro con fuoco</i> | 11'50 |
| [6] | II. <i>Andante</i> | 7'09 |
| [7] | III. <i>Allegretto non troppo – Allegro molto vivace</i> | 6'42 |

[1]-[3], [5]-[7]	Isabelle van Keulen , violin
------------------	-------------------------------------

Nieuw Sinfonietta Amsterdam conducted by **Lev Markiz****INSTRUMENTARIUM***Concerto in D minor:*

Violin: Federico Goldnagl, Vienna 1993

Concerto in E minor:

Violin: Stradivarius, 1732

Concerto in A minor for Piano and String Orchestra**31'40**(1822) (*Deutscher Verlag für Musik*)

- | | | |
|-----|---|-------|
| [1] | I. <i>Allegro</i> | 13'42 |
| [2] | II. <i>Adagio</i> | 8'30 |
| [3] | III. <i>Finale. Allegro ma non troppo</i> | 9'18 |
-

Concerto No.1 in G minor for Piano and Orchestra, Op.25 **18'45**(1831) (*Breitkopf & Härtel*)

- | | | |
|-----|-----------------------------------|------|
| [4] | I. <i>Molto allegro con fuoco</i> | 6'58 |
| [5] | II. <i>Andante</i> | 5'54 |
| [6] | III. <i>Presto</i> | 5'49 |
-

Concerto No.2 in D minor for Piano and Orchestra, Op.40 **20'33**(1837) (*Breitkopf & Härtel*)

- | | | |
|-----|---------------------------------------|------|
| [7] | I. <i>Allegro appassionato</i> | 8'53 |
| [8] | II. <i>Adagio – Molto sostenuto</i> | 5'39 |
| [9] | III. <i>Finale. Presto scherzando</i> | 5'58 |
-

Ronald Brautigam, piano**Nieuw Sinfonietta Amsterdam** conducted by **Lev Markiz****INSTRUMENTARIUM***Concerto in A minor:*

Grand Piano: Steinway D. Piano technician: Thomas Nielsen

Concertos in G minor & D minor:

Grand Piano: Fazioli. Piano technician: Gerard van Hazendonk

The Nieuw Sinfonietta Amsterdam and BIS would like to thank Evert Snel, Werkhoven, The Netherlands, for the generous loan of the Fazioli piano used in this recording of the *Piano Concertos in D minor and G minor*.

Concerto in D minor for Violin, Piano and String Orchestra (1823) (*Deutscher Verlag für Musik*)**33'39**

- | | | |
|------------|---------------------------|--------------|
| [1] | I. Allegro | 17'05 |
| [2] | II. Adagio | 8'00 |
| [3] | III. Allegro molto | 8'27 |
-

- | | | |
|--|---|--------------|
| [4] | Capriccio brillant, Op. 22 , for piano and orchestra | 10'26 |
| (1825-26/1832). <i>Andante – Allegro con fuoco</i> (<i>Luck's Music Library</i>) | | |
-

- | | | |
|---|---|-------------|
| [5] | Rondo brillant, Op. 29 , for piano and orchestra | 9'55 |
| (1834). <i>Presto</i> (<i>Luck's Music Library</i>) | | |
-

- | | | |
|--|---|--------------|
| [6] | Serenade and Allegro giocoso, Op. 43 , for piano and orchestra | 11'49 |
| (1838). <i>Andante – Allegro giocoso</i> (<i>Luck's Music Library</i>) | | |
-

Ronald Brautigam, piano**[1]-[3] Isabelle van Keulen**, violin**Nieuw Sinfonietta Amsterdam** conducted by **Lev Markiz****INSTRUMENTARIUM**

Grand Piano: Steinway. Piano technician: Theo Verheijen

Violin: Federico Goldnagl, Vienna 1993

BIS-CD-968B

Playing time: 72'50

Concerto in E major for Two Pianos and Orchestra

30'46

(1823) (*Deutscher Verlag für Musik*)

- | | | |
|------------|------------------------------|-------|
| [1] | I. <i>Allegro vivace</i> | 12'25 |
| [2] | II. <i>Adagio non troppo</i> | 10'21 |
| [3] | III. <i>Allegro</i> | 7'48 |
-

Concerto in A flat major for Two Pianos and Orchestra

41'19

(1824) (*Edwin F. Kalmus & Co.*)

- | | | |
|------------|----------------------------|-------|
| [4] | I. <i>Allegro vivace</i> | 17'05 |
| [5] | II. <i>Andante</i> | 10'31 |
| [6] | III. <i>Allegro vivace</i> | 13'27 |
-

Roland Pöntinen, piano I **[1]-[3]** / piano II **[4]-[6]**

Love Derwinger, piano II **[1]-[3]** / piano I **[4]-[6]**

Nieuw Sinfonietta Amsterdam conducted by **Lev Markiz**

INSTRUMENTARIUM

Grand Pianos: Steinway D

Piano technician: Hans Bos

Violin Concertos in D minor and E minor; Scherzo from Octet

Mendelssohn's two concertos for violin and orchestra date from opposite ends of his career. The *Concerto in D minor* for violin and strings (1822) is one of a number of works (including his *Octet* [1825] and overture to *A Midsummer Night's Dream* [1826]) that reveal the remarkable precocity of the teenaged Mendelssohn; the *Concerto in E minor* for violin and full orchestra (1844), on the other hand, is a product of the composer's last years and remains a pinnacle of the repertory.

The *Concerto in D minor* was written for Eduard Rietz (1802-32), the composer's violin teacher and a regular participant in string quartet performances in the Mendelssohn household in Berlin. Rietz himself was a pupil of Pierre Rode (1774-1830), a member of the 'French violin school'; it is, perhaps, not surprising, therefore, that Mendelssohn's youthful concerto also pays homage to this tradition, notably in the martial rhythms of its opening theme (introduced boldly in unison and confined to the orchestra, like a ritornello in Baroque concertos), the 'romance'-like character of its middle movement, and the exoticism and high spirits of its conclusion, which calls to mind the gypsy finales of Haydn and Brahms, not to mention the still more brilliant last movement of Mendelssohn's *Concerto for Violin, Piano, and Strings*. Even at thirteen, however, Mendelssohn was no slave of fashion nor mere mimic of earlier models. Indeed, novel harmonic progressions and modulations, the interpolation of a written-out cadenza in the middle rather than near the end of the third movement (anticipating the shift of the cadenza in the first movement of the *E minor Concerto* to between the development and recapitulation), the effective distribution, reworking, and ornamentation of thematic material (some of which, in the second and third movements, also adumbrates the *E minor Concerto*), and an interest in unifying the entire work through cyclicism (here via a rapidly descending tetrachord and rising arpeggiated ['Mannheim-rocket'] motif first heard in parts 1-2) provide clear evidence of the young composer's original ideas and individuality.

The *Concerto in D minor* entered the repertory only in the early 1950s, after Yehudi Menuhin acquired an autograph of the work in May 1951 and presented its

public première in Carnegie Hall on 4th February 1952. Since then, this 'little' Mendelssohn concerto has also been championed by other leading violinists, including Salvatore Accardo, Arthur Grumiaux, Gidon Kremer, Viktoria Mullova and now Isabelle van Keulen, much to the delight of audiences and critics. The work survives in two slightly different editions: Menuhin's undated autograph, which was handed from Mendelssohn's widow Cécile to Ferdinand David, and later passed from his son Peter to a private collection, and an autograph dated 6th May 1823 (heard on this recording) that was once in the possession of Clara Schumann and is now in the Deutsche Staatsbibliothek, Berlin.

Many listeners will be surprised to learn that the version of Mendelssohn's **E minor Concerto** usually performed today differs in numerous details from the work originally notated by the composer in 1844 and premièred by Ferdinand David (1810-73) on 13th March 1845, with Niels W. Gade conducting the Leipzig Gewandhaus Orchestra. Indeed, this 'most perfect' of violin concertos cost its composer considerable effort and was revised repeatedly over its seven-year gestation (1838-45). In a letter (30th July 1838) to David, the leader of the Gewandhaus Orchestra and a respected friend, Mendelssohn first expressed his desire to write a concerto for him 'next winter', noting that 'one in E minor runs in my head, the beginning of which gives me no peace.' In subsequent years, this work was again mentioned in the composer's correspondence with Ferdinand Hiller and Charlotte and Ignaz Moscheles, as well as David. The concerto's gradual evolution is chronicled in various sketches (see Hans Christoph Worbs, 'Die Entwürfe zu Mendelssohns Violinkonzert e-moll', *Die Musikforschung* 12 [1959], 79-81, and Reinhard Gerlach, 'Mendelssohns Kompositionsweise, Vergleich zwischen Skizzen und Letztfassung des Violinkonzerts Opus 64', *Archiv für Musikwissenschaft* 28/2 [1971], 119-33); furthermore, Mendelssohn's unfinished piano concerto in E minor (c. 1842-44), now in the Margaret Deneke Mendelssohn Collection, Bodleian Library, Oxford, also shares 'structural, thematic, and stylistic features' with the *Violin Concerto* and may have served as a prototype (see R. Larry Todd, 'An Unfinished Piano Concerto by Mendelssohn', *The Musical Quarterly* 68 [1982], 80-101).

The 'original' version of the *Violin Concerto*, preserved in the 1844 autograph Mendelssohn sent to David and recorded here for the first time, differs from the familiar printed score in various ways, including tempo, articulation, and other per-

formance directions, solo passagework, number of bars, harmony and orchestration. Particularly noteworthy are the following: the difference in performance direction at the beginning of the first movement (*Allegro con fuoco*), which Yehudi Menuhin remarked 'changes all the character of the movement', the shorter first-movement cadenza and modification of the section preceding it (I, bars 262-76), the appearance of the B-theme in the slow movement first in A minor (II, bars 52-57) and only later in the usual A major (II, bar 71), the altered close of the slow movement, the shift of many solo and orchestral passages up or down an octave (e.g. at the end of III, bars 234-37, where the solo soars an octave higher than in the printed score), the exchange of *pizzicato* and *arco* passages in the strings, and the often fuller, richer orchestration. Since a detailed list of variants is not available elsewhere, one is provided on page 58. (Bar numbers refer to the corresponding passages in the familiar printed score.)

The 1844 autograph was reported rediscovered only in April 1989 (not 1988 as stated in the facsimile edition [New York, 1991]), though its location may actually have been known somewhat earlier. This material was originally housed in the Preussische Staatsbibliothek, but was removed, with other valuable manuscripts, for safe-keeping (following an attack on Berlin by the British Royal Air Force, 9th April 1941), first to Schloss Fürstenstein, a castle in Silesia (near Breslau), and then, in 1943, to the Benedictine Monastery in Grüssau. It was feared that these manuscripts had been destroyed by fire at the end of the war, until a Benedictine monk, breaking his vow of silence, divulged that some of the Grüssau materials had been removed by soldiers, to the 'East' (i.e. Russia or Poland). These may have been held in secret by the Polish government as 'securities' until Polish valuables, looted by the Germans, were returned.

Over the next three decades, various manuscripts were returned to what is now the Deutsche Staatsbibliothek, including those of Mozart's *Magic Flute* and Ludwig van Beethoven's *Piano Concerto No. 3* and *Symphony No. 9*. Others, however, were not, including two of the Mendelssohn concerto now in the Biblioteka Jagiellońska in Cracow: the autograph given to Ferdinand David and a fair copy by Eduard Amadeus Henschke (catalogued as Mendel Auto 39), which Mendelssohn used in preparing the printed score. Contrary to earlier suggestions that the familiar version of the concerto may have been the work of 'some anonymous publisher's hack'

(see Tully Potter, 'Mysteries of Mendelssohn', *The Strad*, October 1989, 834-840), the discovery of the second manuscript confirms that the revisions to the 1844 autograph were, indeed, approved and notated by Mendelssohn himself (see Tyrone Grieve, 'Mendelssohn's Concerto Revisions', *The Instrumentalist* [February 1992], 65-67). At the same time, it is also clear that Mendelssohn's changes were influenced, at least in part, by others, especially David, from whom Mendelssohn, after completing the original version on 16th September 1844, often sought advice.

The present recording provides a valuable opportunity to hear the concerto as it emerged fresh from the composer's pen, already a masterpiece, without the composer's and others' afterthoughts. As might be expected, the revised version tends to give the solo part greater brilliance and virtuosity, by lengthening the first-movement cadenza, shifting a number of passages up an octave, expanding runs, adding double-stops, making the orchestration more 'transparent', and the like; on the other hand, the 1844 version has its own merits through its different tempi, orchestration, colouring and projection, and should be viewed not as an 'imperfect' version of this 'greatest' and 'most perfect' of violin concertos, but as a valid alternative. Luigi Alberto Bianchi, who first resurrected the 1844 version in concert with the Royal Philharmonic Orchestra under Yuri Temirkanov (London, 5th May 1989), finds the original concerto effective, logical, and even preferable, in some respects, to the final one. Noted scholar H.C. Robbins Landon, in his foreword to the facsimile of the autograph, also believes that Bianchi has made 'a persuasive case' that the revisions found in the printed score 'do not always represent an improvement.'

The *Octet*, Op. 20, was written when Mendelssohn was a mere sixteen years old. Originally intended as a birthday present for Eduard Rietz, it remained one of the composer's favourite works, so much so that he later arranged the complete work for piano four-hands and orchestrated the third movement, a *Scherzo* in G minor. The latter was produced for Mendelssohn's formal debut in London (25th May 1829), during which he conducted his *Symphony No. 1* (1824) at a concert of the Royal Philharmonic Society. For this important occasion, Mendelssohn replaced the original minuet of his symphony with the newly orchestrated scherzo of the octet; so successful was the latter that it had to be repeated in full. Although the manuscript of this movement was presented to Philharmonic Society soon thereafter, it

continued to gather dust in its archives until 1911, when it was finally published (Novello, London).

Significantly, Mendelssohn's *Scherzo* is in duple rather than triple metre and in sonata rather than scherzo-and-trio form. Furthermore, the composer did not merely orchestrate the movement in the *Octet*, but also shortened it, removing a sizeable portion of the development section, thereby making it all the more concise and ephemeral. This movement is sometimes referred to as the 'Walpurgisnacht Scherzo' because of clues the composer left as to its original inspiration and character (the same elfin scherzo style heard in the finale of the *E minor Violin Concerto*). According to his sister Fanny: 'To me alone he told this idea: The whole piece is to be played *staccato* and *pianissimo*, the *tremolandos* coming in now and then, the trills passing away with the quickness of lightning; everything's new and strange and at the same time most insinuating and pleasing. One feels so near the world of spirits, carried away in the air, half inclined to snatch up a broomstick and follow the aerial procession. At the end the first violin takes a flight with feather-like lightness – and all has vanished.' The final phrase is an allusion to the *Walpurgisnachts-traum* in Goethe's *Faust*, Part I (lines 4395-98):

<i>Wolkenflug [Wolkenzug] und Nebelflor</i>	<i>The flight of clouds and the veil of mist</i>
<i>Erhellen sich von oben.</i>	<i>Are lighted from above,</i>
<i>Luft im Laub und Wind im Rohr,</i>	<i>A breeze in the leaves, a wind in the reeds</i>
<i>Und Alles ist zerstoßen.</i>	<i>And all has vanished.</i>

(quotations from Eric Werner, *Mendelssohn: A New Image of the Composer and His Age*, London, 1963, p. 119)

© **Dr. Allan B. Ho** 1998
Southern Illinois University at Edwardsville

BIS-CD-967
Concertos for Piano and Orchestra

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847) composed three piano concertos, all in minor keys, and a handful of shorter pieces for piano and orchestra. He himself achieved brilliance as a pianist when he was very young, and he gave the first performances of each of his three piano concertos. His first teacher was his mother, but when Mendelssohn was just seven Ludwig Berger (a pupil of Clementi) took charge of his pianistic training – and he later studied in Paris, and for a few weeks in Berlin with Ignaz Moscheles. As a composer he took an intensive course of lessons with Carl Zelter, and in his exercise books we can see the boy's extremely proficient attempts to write triple fugues and double counterpoint.

It is undeniable that Mendelssohn was one of the most brilliant children in the history of music. He grew up, untroubled by financial constraints, in sheltered and favourable circumstances, as the son of a wealthy banker in whose home artists of all types were welcome. On Sunday afternoons there were regular concerts, and it was at one of these gatherings that the thirteen-year-old Felix first played (and conducted from the piano) his *Concerto in A minor for Piano and String Orchestra* – a piece in which, later in life, he showed little interest and which he regarded as a youthful exercise. In fact, however, Mendelssohn was rarely enthusiastic about the works he wrote. The music fell into oblivion and it was not until well into the twentieth century that it was rediscovered and began to enchant the public with its youthful charm, brilliance and craftsmanship. Not even Mozart could handle a string orchestra with such elegance and maturity when he was the same age. Mendelssohn probably composed this concerto earlier than the *Violin Concerto in D minor*, somewhere in the middle of his great series of thirteen *String Symphonies*. His earliest attempt at the piano concerto medium was also to prove to be his longest work in this genre.

In 1830 Mendelssohn set off on an extended concert tour combined with a study journey; he would not return to Berlin until two years later, with his cases full of new and half-finished pieces. Among these was the *Concerto No. 1 in G minor for Piano and Orchestra*. He had started to sketch out this work in Rome that autumn, and at roughly the same time he also began to sketch out his *Third* and

Fourth Symphonies and the overture *The Hebrides*. He did not make much progress with the piano concerto, however, until he stopped in Munich on his way home to Berlin, where he heard the 16-year-old pianist Delphine von Schauroth play with overpowering virtuosity. Mendelssohn immediately put all his other projects on hold and rapidly completed the concerto – which he dedicated to Delphine. She fell madly in love with Felix, and even tried to involve the King of Bavaria so that she could marry the composer she admired so much.

The sonata-form first movement of the concerto is moving and dramatic, with a dashing solo part. In the second movement we find an unaffected *cantilena*, fanciful and reminiscent of the *Songs without Words*. The finale is a fiery *Presto*, glitteringly enthusiastic but at the same time playful and lovable. All the movements are played without a break, and they are linked together by a fanfare motif from the horns and trumpets.

Mendelssohn himself premièred the concerto in Munich on 17th October 1831 in front of an audience which included the King and Queen. The concerto was a resounding success – as it was also in Paris and London, where he played it on 28th May 1832 to such acclaim that it had to be repeated on 18th June. ‘Never in my life have I had such a success. The public went wild with delight and declared that this was my finest work.’ Mendelssohn himself was less enthusiastic. Not until he became the conductor of the Leipzig Gewandhaus Orchestra in 1835 (he was one of the first conductors in the modern sense of the word, who stood on a podium in front of the orchestra and read from a new invention – a score) did he have the piece published, and even then he wrote to the publishing house Breitkopf & Härtel: ‘I composed it in a few days, somewhat carelessly; despite this it has always pleased the audience greatly, though I have little time for it’.

The success of the concerto was phenomenal. Liszt often performed it; Delphine von Schauroth played it in Leipzig on 3rd February 1870 – the composer’s birthday. Berlioz (whom Mendelssohn met in Rome just after starting work on the concerto) makes several amusing remarks about it in his bizarre book *Orchestral Evenings*: here he imagines the piano going on strike after playing the concerto night after night, and the piano at the Paris Conservatoire starting to run through the concerto by itself as soon as a pupil sat down to play. Such was its popularity at the time.

By contrast, Mendelssohn's *Concerto No.2 in D minor for Piano and Orchestra* has remained obscure and is rarely heard. He wrote it in response to a commission from the Birmingham Festival, and the composer himself played the solo part at its first performance on 21st September 1837. Mendelssohn continued to enjoy great popularity in England, and the audience's enthusiastic applause prevented him from sitting down to perform for some minutes. Even though this concerto is in fact more serious and profound – its first movement contains very exposed piano writing, the beauty of the slow movement is only matched by Mozart's *Clarinet Concerto*, and the extrovert finale is rich in musical ideas – Mendelssohn's youthful spark was not evident enough for it to claim a position in the standard repertoire.

© *Stig Jacobsson* 1995

BIS-CD-968A

Concerto for Violin and Piano; Concert Pieces for Piano and Orchestra

The banker Abraham Mendelssohn had the fortunate habit of arranging private concerts on Sunday afternoons at his home in Berlin. These were occasions to be treasured, attended by various members of the city's cultural élite – and they also featured performances by some of the leading musicians of the time, amongst whose number the family's own teenage son Felix could soon be counted.

On 6th May 1823, the fourteen-year-old Felix completed a *Concerto in D minor for violin, piano and orchestra*. It was a large-scale work lasting some 35 minutes, and it shows a sure sense of form as well as containing much virtuoso writing. The young composer had certainly developed significantly since the previous year, when he wrote a violin concerto in the same key. At that time he was already an extremely productive composer, developing impressive insights and gathering wide experience. On this occasion, too, he took classical composers such as Haydn and Mozart as his models, but early Romanticism can certainly also be found

in this work. The orchestral writing is relatively straightforward – on account of the circumstances of its intended performance – but it is also highly effective.

The concerto opens with embellishments in a Bach-like counterpoint, from which a romantic *appassionato* grows, counterbalanced by a lyrical second theme. The interplay between the two soloists is surprisingly mature; each of them also has a fine selection of individual challenges, and is permitted to shine alongside the orchestra. In the slow movement the orchestra is kept in the background. Its reflective, muted musical language calls to mind not only Mozart but also Weber or Chopin – and the solo parts are reminiscent of Mendelssohn's own *Piano Quartet in B minor*, Op. 3, which was written at about the same time and was dedicated to the great poet Johann Wolfgang von Goethe. The two soloists set the finale in motion, *con fuoco*, with an impulsive theme *all'ongarese*. This is brilliant music which is typically Mendelssohnian in its spirit and elegance. Here, too, the second theme makes an effective contrast – the composer compared it to a chorale.

Felix certainly wrote the piano part with the intention of playing it himself. Even though he was a skilled violinist, we have no evidence that he wrote violin music for his own use; like Mozart, he preferred to play the viola. Nevertheless, his familiarity with the instrument was a factor in his wholly idiomatic writing for the violin. On the Sunday concert at which the present concerto was performed, Felix played the piano and the violin soloist was his friend and teacher Eduard Rietz – who had also performed the *Violin Concerto in D minor* the previous year.

This charming work is Mendelssohn's only concerto for two different solo instruments (there are, of course, two concertos for two pianos), and it was the last of the composer's many youthful compositions to be 'rediscovered'. The parts were among the items that the composer's widow gave to the Prussian State Library in Berlin – a collection in which nobody showed any interest until the early 1960s.

Mendelssohn was a keen traveller, and visited the British Isles on several occasions. His second visit to England came in 1832, when his first numbered piano concerto (in G minor) proved very popular. There are indications that then, inspired by these successes, and with masterful craftsmanship, he composed his vital and charming *Capriccio brillante*, Op. 22. Other scholars believe that the piece was written as early as 1825-26, which would be all the more impressive because the work contains all of the elements typical of Mendelssohn's mature style.

The piano begins the slow introduction (*Andante*) with a series of arpeggio chords, after which it presents a rapid, rhythmic motif which conjures up ascending runs from the orchestra. This theme is developed by the soloist and orchestra into an *Allegro con fuoco*.

Mendelssohn was to compose two further shorter, virtuoso concert pieces for piano and orchestra. The ***Rondo brillant***, Op. 29, was completed on 29th January 1834. Structurally it is a normal rondo in which the main theme, after its initial presentation, recurs three times – and is not confined exclusively to the piano. The episodes in between are based on completely different themes, rich in variety, and the piano frequently plays in unison with the orchestra. The work is dedicated to the pianist and composer Ignaz Moscheles, a pupil of Ludwig van Beethoven, who had partnered Mendelssohn as soloist in the *Concerto in E major for Two Pianos* in London. A letter which Mendelssohn wrote to Moscheles gives cause for us to doubt that the composer was genuinely satisfied with his *Rondo brillant*: ‘In this *Rondo* I have been struck once again by my own shortage of new ideas for the piano. These are the places at which I always hesitate and torment myself, and I fear that you will notice. Otherwise there is much in it that I like, and I find some passages very pleasing. But as for how I am to begin writing a really *peaceful* piece (and I remember well that you recommended this to me last spring), I really don’t know. All of the ideas for the piano that I now have in my head are about as peaceful as Cheapside; and if I force myself and begin to fantasize in peace and quiet, then they gradually come back again...’

On the other hand, Mendelssohn was never satisfied even with his *Italian Symphony*. It suffices that we can perceive its charm and elegance. At the time, Cheapside was one of the noisiest and liveliest streets in London.

There remains his last work for piano and orchestra, the ***Serenade and Allegro giocoso***, Op. 43, which was completed on 11th April 1838 (a year after the *Second Piano Concerto*, Op. 40). In the opening *Serenade* the piano is dominant, while the orchestra’s rôle is limited to entries that rarely last longer than one bar. There are many arpeggio chords, but these colour rather than develop the musical material. The serenade is in B minor, and thus has the same key signature as the D major *Allegro giocoso*. This section is sometimes spelt *Allegro gioioso*, and the form *Allegro giojoso* is also found, for instance in the composer’s own piano reduction. All

the spellings have the same meaning – joyful and humorous – and it seems likely that Mendelssohn had no ambitions with this extrovert work beyond providing entertainment and amusement.

© *Stig Jacobsson 1995*

BIS-CD-968B
Concertos for Two Pianos

From a very early age **Felix Mendelssohn Bartholdy** (1809-1847) was a pianist of distinction. His first teacher was his mother, and he was urged on by the fact that his sister Fanny, who was a couple of years older, was already on the way to becoming a master of the instrument. When Mendelssohn was just seven Ludwig Berger (a pupil of Clementi) took charge of his pianistic training – and he later studied in Paris, and for a few weeks in Berlin with Ignaz Moscheles. As a composer he took an intensive course of lessons with Carl Zelter, and in his exercise books we can see the boy's extremely proficient attempts to write triple fugues and double counterpoint. He was exceptionally receptive and soon developed a degree of craftsmanship that would remain with him all his life.

Mendelssohn was undeniably one of the most brilliant children in the history of music. He grew up, untroubled by financial constraints, in sheltered and favourable circumstances, as the son of a wealthy banker in whose home artists of all types were welcome. On Sunday afternoons there were regular concerts, and it was at such gatherings that Felix and Fanny first appeared as pianists, and that Felix first presented his compositions – while he was still in his early teens.

After composing his twelve multi-movement *String Symphonies* and a few concertos (the early *Violin Concerto in D minor*, the *Piano Concerto in A minor* and the *Double Concerto for Violin and Piano in D minor*), Mendelssohn began to compose a ***Concerto in E major for Two Pianos*** for himself and his sister Fanny, inspired by the similar concerto in E flat major (K. 365) that Mozart had written for himself

and his sister Nannerl. Mendelssohn's piece was completed on 17th October 1823 and the first performance we know of took place in Berlin on 14th November of the following year – with Felix and Fanny as soloists. That day was Fanny's 19th birthday. It is true to say that, in this piece, Mendelssohn was still finding his way. The melodies did not cause any problems. He fills the sonata-form first and last movements with poetic ideas, and he creates a masterful dialogue between the two solo instruments – even though his piano writing still shows some deficiencies, and the soloists dominate the orchestra all too easily. The *cantabile* middle movement is perhaps the most perfect. The entire concerto is characterized by vivacity and elegance, and the great talent of the two young pianists is evident in the music's technical demands. The difficulties that Felix experienced while composing the work are clearly documented in the manuscript, which is full of corrections and additions.

The situation is rather different with the *Concerto in A flat major for Two Pianos* written more than a year later (it was completed on 12th November 1824 and first performed in Szczecin (Stettin) on 20th February 1827). He wrote this piece in a single burst of activity, without needing to make adjustments later. It is a work of genius and also of great maturity, even though it was composed just before Mendelssohn's sixteenth birthday. If anything is missing, it might be a sense of profundity. The piece already contains much that is typical of Mendelssohn in terms of both technique and content. The form is simple and clear; the music sings and flows along without disturbance. By comparison with some of the almost baroque-classical works he had previously composed, this piece marks the beginning of a new period. This major youthful work is an early, long romantic concert, full of notes and modern for its time – as is already shown by the unusual choice of key. Like the *Concerto in E major*, it has three movements. Here, too, the soloists sets the pace, and apart from at the beginnings and ends of movements, the orchestra is kept in the background. The solo parts flow so organically and naturally into each other, however, that the passive nature of the orchestral contribution does not affect the overall impression. Mozart's place as a rôle-model has here been usurped by virtuosos like Weber, Kalkbrenner and Moscheles. Mendelssohn's identity is revealed in particular by the melodic line, the imaginative harmony and the contrasts between movements. Especially in the first movement there are series of

scales and figurations of varying levels of difficulty. The tripartite Lied form of the second movement is dominated by an idyllic mood in a manner which anticipates the *Songs Without Words*. In the finale Mendelssohn experiments with fugal elements as an ingredient in the sonata form – a break with tradition which indicates his brilliantly sympathetic attitude.

The manuscripts of these two double concertos – and of various other works – were kept in a large collection of unpublished Mendelssohn manuscripts in the Staatsbibliothek in Berlin, where for a century they remained accessible for researchers – although nobody seemed to care enough to look at them; they were thought to be exercises of little interest. With the gramophone industry's growing interest in less familiar repertoire, however, curiosity began to be aroused (around 1950) not only in Vivaldi – who had been quite unknown earlier – and in the early symphonies of Haydn, but also in Mendelssohn. By a twist of fate, it turned out that the manuscript collection was then no longer accessible, because it was behind the Iron Curtain in East Berlin. Only after a long period of persuasion and bartering did George Mendelssohn, a descendant of the composer who worked for the Vox record company, succeed in having microfilms of the pages sent to New York. The *Concerto in A flat major* was given its first modern performance on a radio broadcast from Geneva in December 1951. In January 1952 a gramophone recording of it was made, and its first modern concert performance took place a few days later in Zürich.

© *Stig Jacobsson 1995*

Isabelle van Keulen received her first violin lessons at the age of six and commenced her studies at the Sweelinck Conservatorium in Amsterdam with Davina van Wely at the age of eleven. During this period she won several national and international competitions, including the Yehudi Menuhin Competition in Folkestone in 1983. She also studied at the Salzburg Mozarteum under Sándor Végh. In May 1984 Isabelle van Keulen won first prize at the Eurovision Young

Musician of the Year Competition in Geneva. Since then she has been invited to appear as soloist with prominent orchestras and conductors all over the world. In February 1990 she made her début as a viola player with a performance of Berlioz' *Harold in Italy* under Edo de Waart at the Concertgebouw in Amsterdam. In chamber music Isabelle van Keulen plays both violin and viola. As a violinist she has played with renowned string quartets such as the Hagen Quartet, Orlando Quartet and Borodin Quartet. In 1985 Gidon Kremer invited her for the first time to his Lockenhaus Festival, followed by concert tours as a member of the Lockenhaus Soloists to Germany, the USA and the Far East; since then she has appeared regularly at the Lockenhaus Festival. In the spring of 1995 Isabelle van Keulen founded the Isos Quartet. She is artistic director of the Delft Chamber Music Festival.

Ronald Brautigam was born in 1954 in Amsterdam, where he studied at the Sweelinck Conservatory with Jan Wijn. He continued his studies with John Bingham in London and with Rudolf Serkin in the USA. In 1984 he was awarded the Netherlands Music Prize. Ronald Brautigam performs regularly with leading orchestras throughout the world under such distinguished conductors as Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Sir Simon Rattle, Frans Brüggen and many others. Ronald Brautigam tours widely as a recitalist and chamber musician, regularly partnering the violinist Isabelle van Keulen. In recent years he has also developed a reputation as a leading exponent of the fortepiano with a particular interest in Mozart's music for the instrument.

The Swedish pianist **Roland Pöntinen** was born in 1963. He made his début at the age of 17 with the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra and has since then performed with the major orchestras in Scandinavia, Germany, France, Spain, Italy, Greece, Holland, Belgium, Great Britain, Ireland, Russia, the USA, Japan, Korea, Australia and New Zealand. He has cooperated with, among others, Neeme Järvi, Paavo Järvi, Yevgeny Svetlanov, Rafael Frühbeck de Burgos, Esa-Pekka Salonen, Jukka-Pekka Saraste, Franz Welser-Möst, Sergiu Comissiona, Leif Segerstam, Okko Kamu, János Fürst, Sixten Ehrling and Jacques Mercier.

Although a great virtuoso with a concerto repertoire ranging from the classics to

unusual and demanding works such as the Barber, Ligeti and Scriabin concerti, Roland Pöntinen devotes considerable attention to the recital repertoire and is also a very keen chamber music player. He has participated in a number of festivals such as the Berlin Festival, Schleswig-Holstein Festival, Edinburgh Festival, La Roque d'Anthéron Festival, Maggio Musicale Fiorentino, Oviedo Piano Festival, Kuhmo Chamber Music Festival and Salzburg Festival. Roland Pöntinen is also active as a composer (his music can be heard on BIS-CD-318, 348 and 693).

Love Derwinger is possibly the most original and interesting pianistic personality of his generation', wrote the music critic of *Dagens Nyheter*, a leading Swedish daily newspaper. Born in 1966, Love Derwinger studied the piano with Professor Gunnar Hallhagen at Stockholm's Royal College of Music. He also studied composition with Sven-David Sandström. His début took place when he was seventeen, as soloist in Liszt's *Second Piano Concerto*. At his graduation concert in 1989 he played Brahms's *First Piano Concerto* with the Swedish Radio Symphony Orchestra. Love Derwinger has given recitals throughout Europe and in the USA. He has played with the leading Swedish orchestras, the Danish National Radio Symphony Orchestra, the Belgian Radio Symphony Orchestra, the Nieuw Sinfonietta Amsterdam, the Residentie Orchestra Den Haag and others.

Love Derwinger has a particular interest in contemporary music and has worked closely with a number of composers. He is one of the few pianists to have mastered and performed the very difficult *Third Piano Concerto* by Xenakis. Love Derwinger has made some twenty recordings for BIS, including his critically acclaimed performances of the original versions of the Grieg *Concerto* and of Stenhammar's *First Piano Concerto*.

The **Nieuw Sinfonietta Amsterdam** was formed in 1988 by a number of musicians who shared a passion for chamber music. Their aim was to create a chamber orchestra capable of reaching the highest possible standards of ensemble playing. The Nieuw Sinfonietta Amsterdam has now established a special place for itself in the musical life of the Netherlands, being noted in particular for its exceptional and characteristic string sound, the enthusiasm and commitment of its players and the consistently high artistic standard of its performances.

Imaginative programming, combining traditional repertoire with frequent (world) premières of both Dutch and Russian works has led to numerous regular invitations, including the Holland Festival and a concert series in the Concertgebouw, Amsterdam. Besides broadcasting on all major Dutch radio stations, the orchestra also makes regular television appearances.

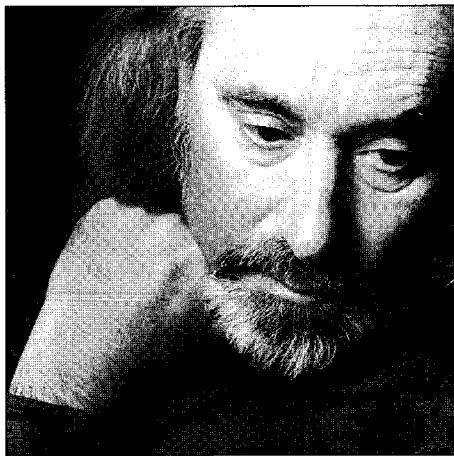
Internationally, the Nieuw Sinfonietta Amsterdam has established a fine reputation, with successful tours to the USA, Germany, Italy, France, the former Soviet Union, South Africa (performing for Nelson Mandela) and elsewhere. Until he retired from the post in 1997, Lev Markiz was the orchestra's conductor and artistic director; he is now principal guest conductor. Other guest conductors who have worked with the orchestra include Iona Brown, Thierry Fischer, Reinbert de Leeuw, Lawrence Renes, Jos van Immerseel, Günther Pichler and Christopher Hogwood. Distinguished soloists who have performed with the orchestra include Thomas Hampson, Sabine Meyer, Yo-Yo Ma, Gidon Kremer, Enrico Pace, Thomas Zehetmair, Jard van Nes, Kim Kashkashian, Peter Wispelwey, Quirine Viersen, Isabelle van Keulen, Ronald Brautigam and Nobuko Imai. Among the Nieuw Sinfonietta Amsterdam's many BIS recordings is a major Mendelssohn series, of which this CD forms part.

Lev Markiz was born in Moscow. He studied the violin with Yuri Yankelevich and chamber music with Maria Yudina at the Moscow Conservatory and later conducting with Kirill Kondrashin. Markiz started his career as a violinist and performed as a soloist and chamber musician. From 1955 until 1964 he was the leader of the legendary Moscow Chamber Orchestra. He subsequently founded his own orchestra, The Moscow Soloists, and this highly acclaimed ensemble came to occupy a very special place in Russian musical life. He made numerous radio recordings with this orchestra. In addition, he conducted almost all the important symphony orchestras in the former Soviet Union and worked with such a soloist as Sviatoslav Richter, David Oistrakh and Emil Gilels.

Lev Markiz emigrated to the Netherlands in 1981. He is a frequent guest conductor with various Dutch orchestras and has conducted throughout Europe, and also in Canada and Israel. During the prestigious Mahler celebration in the Concertgebouw, Amsterdam, in May 1995, Lev Markiz conducted the Nieuw Sinfonietta Amsterdam.

nietta Amsterdam (the only chamber orchestra invited to the festival) in two arrangements by Mahler: Franz Schubert's *Death and the Maiden* and Ludwig van Beethoven's *String Quartet No. 11 in F minor*, Op. 95. Both pieces were subsequently recorded for BIS.

From its foundation in 1988 Lev Markiz was chief conductor and artistic director of the Nieuw Sinfonietta Amsterdam; he held this position until September 1997. He now is the orchestra's principal guest conductor. Since September 1997, Lev Markiz has been chief conductor and artistic director of the Chamber Orchestra of Geneva. He records regularly for BIS.



Lev Markiz

Photo: © Marco Borggreve

Violinkonzerte d-moll und e-moll; Scherzo aus Oktett

Mendelssohns zwei Konzerte für Violine und Orchester stammen aus entgegengesetzten Stadien seiner Karriere. Das *Konzert in d-moll* für Violine und Streicher (1822) ist eines von mehreren Werken (darunter das *Oktett* [1825] und die Ouvertüre zum *Sommernachtstraum* [1826]), die die bemerkenswerte Frühreife des noch nicht zwanzigjährigen Mendelssohn enthüllen; das *Konzert in e-moll* für Violine und Orchester (1844) ist andererseits eine Schöpfung der letzten Jahre des Komponisten, und bleibt ein Höhepunkt des Repertoires.

Das *Konzert in d-moll* wurde für Eduard Rietz (1802-32) geschrieben, den Violinlehrer des Komponisten, der regelmäßig im Berliner Heim der Mendelssohns Streichquartett spielte. Rietz war selbst Schüler von Pierre Rode (1774-1830), einem Mitglied der „französischen Violinschule“, und es ist deshalb vielleicht nicht erstaunlich, daß Mendelssohns jugendliches Konzert auch eine Huldigung dieser Tradition ist, vor allem in den kriegesischen Rhythmen des Anfangsthemas (das in einem kühnen Unisono erscheint und, wie ein Ritornello eines Barockkonzerts, dem Orchester zugeteilt ist), dem „romanzhaften“ Charakter des Mittelsatzes, und der Exotik und Hochstimmung des letzten Satzes, der an die Zigeunerfinales bei Haydn und Brahms erinnert, um nicht den noch brillanteren letzten Satz von Mendelssohns *Konzert für Violine, Klavier und Streicher* zu erwähnen. Selbst im Alter von dreizehn Jahren war aber Mendelssohn kein Sklave der Mode oder der bloßen Mimik früherer Modelle. In der Tat zeugen neuartige harmonische Fortschreitungen und Modulationen, das Einsetzen einer auskomponierten Kadenz in die Mitte, nicht gegen das Ende des dritten Satzes (als Vorwegnahme des Verlegens der Kadenz des ersten Satzes des *Konzerts in e-moll* zwischen die Durchführung und die Reprise), die effektvolle Verteilung, Verarbeitung und Ornamentik des thematischen Materials (von dem ein Teil, im zweiten und im dritten Satz, ebenfalls das *e-moll-Konzert* ankündigt), und das Interesse für die Vereinheitlichung des gesamten Werkes durch eine Zyklizität (hier durch ein rasch fallendes Tetrachord und ein steigendes, arpeggiertes Motiv [Mannheim-Rakete], das in den Takten 1-2 erstmals zu hören ist) eindeutig von der Originalität und Individualität des jungen Komponisten.

Das *Konzert in d-moll* erschien erst in den frühen 1950er Jahren im Repertoire, nachdem Yehudi Menuhin im Mai 1951 ein Autograph des Werkes erstanden und am 4. Februar 1952 die öffentliche Premiere in der New Yorker Carnegie Hall gespielt hatte. Seither engagierten sich auch andere führende Violinisten für dieses „kleine“ Mendelssohn-Konzert, wie Salvatore Accardo, Arthur Grumiaux, Gidon Kremer, Viktoria Mullova und jetzt auch Isabelle van Keulen, Publikum und Kritiker sehr zum Entzücken. Das Werk liegt in zwei geringfügig verschiedenen Fassungen vor: Menuhins undatiertes Autograph, das von Mendelssohns Witwe Cécile an Ferdinand David weitergereicht wurde, von dessen Sohn Peter es an eine private Sammlung ging, und ein vom 6. Mai 1823 datiertes Autograph (auf dem die vorliegende Aufnahme basiert), das einst in Clara Schumanns Besitz war und sich jetzt in der Deutschen Staatsbibliothek in Berlin befindet.

Viele Hörer dürften darüber staunen, daß sich die heute üblicherweise gespielte Fassung von Mendelssohns *e-moll-Konzert* in zahlreichen Details von dem Werk unterscheidet, das der Komponist 1844 niederschrieb, und dessen Uraufführung am 13. März 1845 von Ferdinand David (1810-73) gespielt wurde, mit Niels W. Gade als Dirigent des Leipziger Gewandhausorchesters. Dieses „perfekteste aller Violinkonzerte“ kostete seinen Komponisten in Wirklichkeit eine bedeutende Anstrengung, und im Laufe seines siebenjährigen Reifwerdens (1838-45) wurde es wiederholt revidiert. In einem Brief (30. Juli 1838) an seinen respektierten Freund David, Konzertmeister des Gewandhausorchesters, brachte Mendelssohn erstmals seinen Wunsch zum Ausdruck, im folgenden Winter für ihn ein Konzert zu schreiben, wobei er auch erwähnte, daß er eines in e-moll bereits im Kopf hätte, dessen Anfang ihm keine Ruhe gäbe. In den folgenden Jahren wurde dieses Werk in der Korrespondenz des Komponisten mit Ferdinand Hiller, Charlotte und Ignaz Moscheles, und David wieder erwähnt. Die allmähliche Entwicklung des Konzerts ist in verschiedenen Skizzen festgehalten (siehe Hans Christoph Worbs, „Die Entwürfe zu Mendelssohns Violinkonzert e-moll“, *Die Musikforschung* 12 [1959], S. 79-81, und Reinhard Gerlach, „Mendelssohns Kompositionsweise, Vergleich zwischen Skizzen und Letztfassung des Violinkonzerts Opus 64“, *Archiv für Musikwissenschaft* 28/2 [1971], S. 119-33); ferner teilt auch Mendelssohns unvollendetes Klavierkonzert in e-moll (um 1842-44), jetzt in der Margaret Deneke Mendelssohn Collection in der Bodleian Library, Oxford, „strukturelle, thematische und stilistische Züge“ mit dem Violinkon-

zert, für das es als Prototyp gedient haben mag (siehe R. Larry Todd, „An Unfinished Piano Concerto by Mendelssohn“, *The Musical Quarterly* 68 [1982], S. 80-101).

Die „Originalfassung“ des Violinkonzerts, in dem Autograph aus dem Jahre 1844 erhalten, das Mendelssohn an David schickte, und das hier erstmals eingespielt wurde, unterscheidet sich von der bekannten, gedruckten Partitur auf mehrfache Weise, z.B. hinsichtlich des Tempos, der Artikulation und anderer Aufführungsanweisungen, der Solopassagen, der Anzahl der Takte, der Harmonik und der Orchestration. Besonders bemerkenswert sind die verschiedenartige Bezeichnung am Beginn des ersten Satzes (*Allegro con fuoco*), die, wie Yehudi Menuhin bemerkte, „den ganzen Charakter des Satzes verändert“, die kürzere Kadenz im ersten Satz und die Modifizierung des vorhergehenden Abschnittes (I, TT. 262-76), das Erscheinen des B-Themas im langsamen Satz zunächst in a-moll (II, TT. 52-57), erst später im gewohnten A-Dur (II, T. 71), der veränderte Schluß des langsamen Satzes, das Verlegen vieler Passagen für Solo und Orchester um eine Oktave nach oben oder unten (z.B. am Schluß des dritten Satzes, TT. 234-37, wo das Solo eine Oktave höher als in der gedruckten Partitur hochragt), das Austauschen von Pizzicato- und Arcopassagen in den Streichern, und die häufig vollere, reichere Orchestration. Da eine detaillierte Liste der Varianten sonst nirgendwo vorliegt, wird hier eine gedruckt (siehe Seite 58). Die dortigen Taktnummern beziehen sich auf die entsprechenden Passagen in der gedruckten Partitur.

Erst im April 1989 wurde die Wiederentdeckung des 1844er Autographs mitgeteilt (nicht 1988, wie in der Faksimileausgabe behauptet [New York 1991]), obwohl man vielleicht etwas früher wußte, wo es sich befand. Dieses Material war ursprünglich in der Preußischen Staatsbibliothek untergebracht, wurde aber nach einem Angriff der britischen Royal Air Force auf Berlin am 9. April 1941 zusammen mit anderen wertvollen Manuskripten sicherheitshalber weggeschafft, zunächst ins schlesische Schloß Fürstenstein in der Nähe von Breslau (Wrocław), dann 1943 ins Benediktinerkloster in Grüßau. Es wurde gefürchtet, daß diese Manuskripte bei Kriegsende vom Feuer zerstört worden waren, bis ein Benediktinermönch seine Schweigepflicht brach, um zu enthüllen, daß Teile des Grüßauer Materials von Soldaten weggebracht worden war, in den „Osten“, d.h. nach Rußland oder Polen. Es kann sein, daß sie von der polnischen Regierung insgeheim als „Sicherheit“ aufbewahrt wurden, bis zur Wiedergabe polnischer Schätze, die von den Deutschen

erbeutet worden waren.

Im Laufe der nächsten drei Jahrzehnte wurden verschiedene Manuskripte an die heutige Deutsche Staatsbibliothek zurückgebracht, darunter die Partituren von Mozarts *Zauberflöte* und Ludwig van Beethovens *drittem Klavierkonzert* und *neunter Symphonie*. Andere blieben aber aus, darunter zwei Partituren des Mendelssohn'schen Konzerts, die sich jetzt in der Biblioteka Jagiellońska in Krakau befinden: das an Ferdinand David weitergegebene Autograph, und eine von Eduard Amadeus Henschke angefertigte Reinschrift (als Mendel Auto 39 katalogisiert), die Mendelssohn bei den Vorbereitungen der gedruckten Partitur verwendete. Im Gegensatz zu früheren Behauptungen, die bekannte Fassung des Konzerts könnte das Ergebnis des „Hackens irgendeines anonymen Verlegers“ gewesen sein (siehe Tully Potter, „Mysteries of Mendelssohn“, *The Strad*, Oktober 1989, S. 834-40), bestätigt die Entdeckung des zweiten Manuskripts, daß die Revisionen des 1844er Autographs in der Tat von Mendelssohn selbst gutgeheißen und notiert worden waren (siehe Tyrone Grieve, „Mendelssohn's Concerto Revisions“, *The Instrumentalist* [Februar 1992], S. 65-67). Gleichzeitig ist es auch klar, daß Mendelssohns Änderungen zumindest teilweise durch andere Personen veranlaßt wurden, besonders David, den Mendelssohn nach Vollendung der Originalfassung am 16. September 1844 häufig um Rat bat.

Die vorliegende Aufnahme bietet eine wertvolle Gelegenheit, das Konzert so zu hören, wie es direkt aus der Feder des Komponisten kam, bereits ein Meisterwerk, ohne nachträgliche Ideen des Komponisten oder anderer Leute. Wie zu erwarten, neigt die revidierte Fassung dazu, dem Solopart größere Brillanz und Virtuosität zu geben, durch die Verlängerung der Kadenz im ersten Satz, das Verlagern mehrerer Passagen um eine Oktave nach oben, das Verlängern von Läufen, zusätzliche Doppelgriffe, durchsichtigere Orchestration und Ähnliches; andererseits hat die 1844er Fassung eigene Qualitäten, durch Unterschiede hinsichtlich Tempi, Orchestration, Farben und Projektion, und sie darf daher nicht als nicht vollendete Fassung dieses „größten“ und „perfektesten“ aller Violinkonzerte betrachtet werden, sondern als gültige Alternative. Luigi Alberto Bianchi, der als erster die 1844er Fassung in einem Konzert in London am 5. Mai 1989 mit dem Royal Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Jurij Temirkanow zur Auferstehung brachte, findet, daß das Original effektiv, logisch und in mancher Hinsicht der Endfassung sogar vorzuziehen ist. Der berühmte Wissenschaftler H.C. Robbins Landon meint auch in

seinem Vorwort zum Faksimile des Autographs, daß Bianchi „überzeugend gezeigt hat“, daß die Revisionen in der gedruckten Partitur „nicht immer eine Verbesserung darstellen“.

Das **Oktett** op. 20 wurde geschrieben, als Mendelssohn nur 16 Jahre alt war. Es war ursprünglich als Geburtstagsgeschenk an Eduard Rietz gedacht, blieb aber eines der Lieblingswerke des Komponisten, so sehr, daß er später das ganze Werk für Klavier vierhändig einrichtete, und den dritten Satz, ein Scherzo in g-moll, orchestrierte. Dies wurde für Mendelssohns formelles Debüt in London am 25. Mai 1829 gemacht, bei dem er seine *Symphonie Nr. 1* (1824) bei einem Konzert der Royal Philharmonic Society dirigierte. Bei dieser wichtigen Gelegenheit ersetzte Mendelssohn das ursprüngliche Menuett der Symphonie durch das unlängst orchestrierte Scherzo des Oktetts, das so einen Erfolg hatte, das es wiederholt werden mußte. Obwohl das Manuskript dieses Satzes bald danach der Philharmonic Society geschenkt wurde, sammelte es weiterhin in den Archiven Staub, bis es 1911 schließlich bei Novello in London gedruckt wurde.

Es ist bezeichnend, daß Mendelssohns Scherzo im Zweier-, nicht im Dreiertakt ist, und daß es in Sonatenform ist, nicht Scherzo und Trio. Außerdem nicht nur orchestrierte der Komponist den Satz aus dem *Oktett*, sondern er verkürzte ihn auch, indem er einen beachtlichen Teil der Durchführung entfernte, wodurch er konziser und ephemerer wurde. Dieser Satz wird manchmal das „Walpurgisnacht-Scherzo“ genannt, aufgrund von Andeutungen des Komponisten über dessen ursprüngliche Inspiration und den Charakter (derselbe elfische Scherzostil wie im Finale des *Violinkonzerts in e-moll*). Seine Schwester Fanny erzählte: „Das ganze Stück wird *staccato* und *pianissimo* vorgetragen, die einzelnen Tremulando-Schauer, die leicht aufblitzenden Pralltriller, alles ist neu, fremd und doch so ansprechend, so befreundet, man fühlt sich so nahe der Geisterwelt, so leicht in die Lüfte gehoben, ja, man möchte selbst einen Besenstiel zur Hand nehmen, der luftigen Schar besser zu folgen. Am Schlusse flattert die erste Geige federleicht auf – und alles ist zerstoben.“ Die Schlußphrase ist ein Zitat aus der *Walpurgisnachtstraum* in Goethes *Faust I* (4395-98):

*Wolkenflug [Wolkenzug] und Nebelflor
Erhellen sich von oben.
Luft im Laub und Wind im Rohr,
Und Alles ist zerstoben.*

© **Dr. Allan B. Ho 1998**
Southern Illinois University at Edwardsville

BIS-CD-967
Konzerte für Klavier und Orchester

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-47) komponierte drei Klavierkonzerte, alle in Moll, und noch eine Handvoll kürzerer Werke für Klavier und Orchester. Bereits in sehr jungen Jahren war er ein blendender Pianist, und er spielte selbst die Uraufführungen sämtlicher drei Konzerte. Als ersten Lehrer hatte er seine Mutter gehabt, aber als er sieben Jahre alt war übernahm Ludwig Berger, ein Schüler Clementis, seine pianistische Ausbildung – und dann studierte er in Paris und einige Wochen lang bei Ignaz Moscheles zu Hause in Berlin. Als Komponist hatte er bei Carl Zelter Intensivunterricht bekommen, und in den Übungsheften kann man seine äußerst kompetenten Übungen in Tripelfuge und doppeltem Kontrapunkt sehen.

Es herrscht kein Zweifel darüber, daß Mendelssohn einer der glänzendsten Jünglinge der Musikgeschichte war. Er wuchs in totaler finanzieller Unabhängigkeit auf, in einer geschützten, anregenden Umgebung, als Sohn eines wohlhabenden Bankiers, in dessen Heim Künstler aller Gattungen willkommen waren. Sonntag nachmittags wurden regelmäßig Konzerte veranstaltet, und es war während so einer Vorstellung, daß der dreizehnjährige Felix erstmals sein **Konzert in a-moll für Klavier und Streichorchester** spielte (und vom Klavier aus dirigierte) – eine Musik, für die er sich später im Leben nicht mehr interessierte, sondern die er als jugendlichen Versuch betrachtete. Es war eigentlich aber nicht

häufig, daß ihm etwas gefiel, das er geschrieben hatte. Die Musik geriet in Vergessenheit, und sie wurde erst relativ spät im 20. Jahrhundert wieder gefunden; jetzt entzückt sie das Publikum durch ihre jugendliche Anmut, Brillanz und Gekonntheit. Nicht einmal Mozart war in diesem Alter imstande, ein Streichorchester mit solcher Eleganz und Reife zu behandeln. Vermutlich komponierte Mendelssohn dieses Klavierkonzert früher als das *Violinkonzert in d-moll*, aber irgendwo mitten in der großen Serie von dreizehn *Symphonien für Streichorchester*. Dieser erste Versuch, Klavierkonzerte zu schreiben, wurde auch sein längster.

1830 begab sich Mendelssohn auf eine längere, kombinierte Konzerttournee und Studienreise, von welcher er erst zwei Jahre später nach Berlin heimkehren sollte, mit einer Tasche voller neuer und begonnener Werke. Unter diesen findet man das **Konzert Nr. 1 für Klavier und Orchester**. Er hatte das Skizzieren im Laufe des Herbstes in Rom begonnen, und etwa gleichzeitig hatte er auch das Skizzieren der *dritten* und der *vierten Symphonie*, sowie der Konzertouvertüre *Die Hebriden* begonnen. Mit dem Klavierkonzert geschah aber nicht so viel, bevor er auf dem Nachhauseweg nach Berlin in München Aufenthalt machte, wo er die sechzehnjährige Pianistin Delphine von Schauroth mit überwältigender Virtuosität spielen hörte. Mendelssohn ließ alles andere rechts und links liegen und vollendete schnell das Konzert – das er Delphine widmete. Sie war in Felix heiß verliebt und versuchte sogar, den bayerischen König um Hilfe zu bitten, um den bewunderten Komponisten heiraten zu können.

Der erste Satz des Konzertes ist pathetisch dramatisch, in Sonatenform und mit einem Bravourpart für den Solisten. Im zweiten Satz hört man eine ungekünstelte Kantilene, schwärmerisch und mit Reminiszenzen irgendeines *Liedes ohne Worte*. Das Finale ist ein feuriges *Presto*, vor Enthusiasmus funkelnd, aber zugleich spielerisch und liebenswürdig. Alle Sätze werden ohne Pause gespielt und durch Fanfaren der Hörner und Trompeten verbunden.

Mendelssohn spielte selbst die Uraufführung in München am 17. Oktober 1831 in Anwesenheit des Königspaares. Das Konzert wurde auch in Paris ein unerhörter Erfolg, sowie in London, wo er das Konzert am 28. Mai 1832 mit so einem Erfolg spielte, daß es am 18. Juni wiederholt werden mußte. Mendelssohn erzählte, das Publikum sei vor Entzücken wild gewesen und hätte gesagt, dies sei sein bestes Werk. Selbst war er aber weniger begeistert. Erst als er 1835 Dirigent des Leip-

ziger Gewandhausorchesters wurde – übrigens als einer der allerersten modernen Dirigenten vor dem Orchester auf einem Podest stehend, mit der neuen Erfindung Partitur vor sich – wurden die Noten gedruckt, und er schrieb an Breitkopf & Härtel: „Ich habe es in wenig Tagen und fast nachlässig komponiert, dennoch hat es immer den Leuten am besten gefallen obgleich mir selbst wenig.“

Die Erfolge des Konzerts waren enorm. Liszt spielte es häufig, Delphine von Schauroth spielte es in Leipzig am 3. Februar 1870 – am Geburtstag des Komponisten. Und Berlioz (den Mendelssohn in Rom getroffen hatte, gerade nachdem er das Konzert zu komponieren begonnen hatte) macht dazu in seinem bizarren Buch *Abendunterhaltungen im Orchester* einige lustige Kommentare. Dort läßt er den Flügel in den Streik treten, nachdem er dieses Konzert jeden Abend gespielt hat, während das Klavier im Pariser Conservatoire ganz von alleine beginnt, das Konzert zu spielen, sobald sich ein Student hinsetzt. So beliebt war es eine Zeitlang...

Genauso wenig bekannt und selten gespielt wurde aber Mendelssohns **zweites Klavierkonzert**. Er schrieb es im Auftrag des Birmingham Festival und spielte selbst den Solopart bei der dortigen Uraufführung am 21. September 1837. Mendelssohn war nach wie vor in England äußerst beliebt, und ein begeisterter Applaus hinderte ihn mehrere Minuten lang daran, sich an das Klavier zu setzen. Auch wenn aber dieses Konzert eigentlich sowohl ernster wie tiefer ist, mit einem ersten Satz, der das Klavier direkt exponiert, einem zweiten Satz, der hinsichtlich der Schönheit nur in Mozarts *Klarinettenkonzert* seinesgleichen findet, und einem nach außen gerichteten, an Melodien reichen Finale, hat man allzu sehr Mendelssohns jugendlichen Funken vermißt, und es fand daher nicht den Weg ins Standard-repertoire.

© *Stig Jacobsson* 1995

Konzert für Violine und Klavier; Konzertstücke für Klavier und Orchester

Der Bankier Abraham Mendelssohn hatte die gute Gewohnheit, Sonntag nachmittags in seinem Berliner Heim Konzerte zu veranstalten. Sie waren sehr geschätzt und wurden von vielen Vertretern der kulturellen Elite der Stadt besucht – man konnte ja dort die führenden Musiker der damaligen Zeit hören, zu welchen bald auch der junge Sohn der Familie, Felix, gehörte. Viele Kompositionen des Jünglings wurden bei diesen Sonntagskonzerten uraufgeführt, und er erschien häufig selbst als Pianist.

Am 6. Mai 1823 vollendete der vierzehnjährige Felix ein **Konzert in d-moll für Violine, Klavier und Orchester**. Es war ein umfangreiches Konzert mit einer Spieldauer von etwa 35 Minuten, und es weist eine sichere Form und eine virtuose Schreibweise auf. Der junge Komponist hatte sich gewiß gewaltig entwickelt, seitdem er ein Jahr früher ein Violinkonzert in derselben Tonart schrieb. Er hatte aber auch sehr fleißig komponiert, und dadurch ein beachtenswertes Können und große Erfahrung erworben. Auch diesmal fand er seine Vorbilder bei Klassikern wie Mozart und Haydn, aber eine frühe Romantik fand auch ihren Weg in dieses Werk. Zwar ist der Orchestersatz, angesichts der Umstände, unter welchen er gespielt werden sollte, ziemlich einfach, aber er ist auch sehr effektiv.

Das Konzert beginnt mit Stickereien in einer an Bach erinnernden Kontrapunktik, aus welchen aber ein romantisches *appassionato* aufblüht – von einem lyrischen zweiten Thema ausgewogen. Das Zusammenspiel der beiden Solisten ist erstaunlich reif, sie erhalten außerdem erlesene eigene Aufgaben und dürfen zusammen mit dem Orchester glänzen. Im langsamen Satz bleibt das Orchester im Hintergrund. Die nachdenkliche, sordinierte Tonsprache führt die Gedanken sowohl zu Mozart als auch zu Weber und Chopin – und die Solostimmen erinnern an Mendelssohns eigenes um etwa die gleiche Zeit komponiertes *Klavierquartett in h-moll* – jenes, das dem Dichterkönig Goethe gewidmet wurde. Es sind die beiden Solisten, die das Finale *con fuoco* mit einem impulsiven *all'ongarese*-Thema beginnen. Eine brillante Musik, die aber in ihrem Atem und ihrer Eleganz für Mendelssohn typisch ist. Und auch hier trägt das zweite Thema mit Kontrast bei – der Komponist verglich es mit einem Choral.

Felix schrieb sicherlich die Klavierstimme, um sie selbst zu spielen. Obwohl er auch ein tüchtiger Violinist war, ist es uns nicht bekannt, daß er Violinmusik für den eigenen Gebrauch geschrieben hätte. Wie Mozart zog er es vor, Bratsche zu spielen. Sein Wissen um das Instrument trug aber dazu bei, daß er für Violine völlig idiomatisch schreiben konnte. Bei jenem Sonntagskonzert spielte Felix Klavier, während der Violinpart von seinem Freund und Lehrer Eduard Rietz interpretiert wurde – dieser hatte ein Jahr früher auch das *Violinkonzert in d-moll* gespielt.

Dieses anmutige Werk ist Mendelssohns einziges Konzert für zwei verschiedene Soloinstrumente (es gibt bekanntlich auch zwei *Konzerte für zwei Klaviere*), und dies war das letzte Jugendwerk des Meisters, das „wiederentdeckt“ wurde. Das Konzert befand sich in dem Material, das die Witwe des Komponisten der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin übergab, und für welches niemand sich vor Beginn der 1960er Jahre interessierte.

Mendelssohn reiste sehr gern und besuchte unter anderem mehrmals die britischen Inseln. Das zweite Mal war 1832; damals hatte er mit seinem ersten nummerierten *Klavierkonzert g-moll* einen durchschlagenden Erfolg. Es gibt Anzeichen dafür, daß er damals, vom Erfolg inspiriert, mit handwerklicher Meisterschaft auch ein vitales und anmutiges *Capriccio brillant* op.22 komponierte. Andere sind aber der Meinung, daß dieses Werk bereits 1825-26 komponiert wurde, was noch beeindruckender wäre, weil man hier alles findet, was für den reifen Mendelssohn typisch ist.

Das Klavier beginnt die langsame Einleitung (*andante*) mit einer Serie Arpeggioakkorde, wonach es ein schnelles, rhythmisches Motiv bringt, das steigende Läufe im Orchester hervorlockt. Dieses Thema wird dann von Solist und Orchester zu einem *allegro con fuoco* entwickelt.

Mendelssohn sollte noch zweimal kürzere, virtuose Konzertstücke für Klavier und Orchester komponieren. Das *Rondo brillant* op.29 wurde am 29. Januar 1834 vollendet und ist dem Aufbau nach ein normales Rondo, wo das Hauptthema dreimal zurückkehrt, stets nur im Klavier. Die dazwischenliegenden Episoden bauen auf ganz anderen, vielfältigen Themen, und das Klavier spielt nicht selten im Unisono mit dem Orchester. Das Werk wurde Ludwig van Beethovens Schüler, dem Pianisten und Komponisten Ignaz Moscheles gewidmet, der zusammen mit

Mendelssohn in London die *Soli des Konzerts in E-Dur für zwei Klaviere* gespielt hatte. Anlässlich eines Briefes an Moscheles muß man sich fragen, ob Mendelssohn überhaupt mit seinem brillanten Rondo zufrieden war: „Meine eigene Armut an neuen Wendungen fürs Klavier ist mir wieder recht bei diesem Rondo aufgefallen. Die sind es, wo ich immer stocke und mich quäle, und ich fürchte, Du wirst es bemerken. Sonst ist auch wohl manches darin, was ich gerne mag, und einige Stellen gefallen mir ganz gut. Aber wie ich's anfangen soll, mal ein ordentliches *ruhiges* Stück zu machen (und ich erinnere mich wohl, daß Du mir gerade das im letzten Frühjahr empfahlst), das weiß ich gar nicht. Alles was ich für Klavier wieder im Kopf habe, ist so ruhig wie Cheapside, und wenn ich mich zwingen und ganz still zu phantasieren anfangen, so kommt's nach und nach doch wieder...“

Andererseits wurde er auch nie mit seiner *Italienischen Symphonie* zufrieden. Es genügt wohl, daß wir die Anmut und die Eleganz erleben. Cheapside war übrigens damals eine der lärmreichsten und lebhaftesten Straßen Londons.

Es bleibt noch die ***Serenade und Allegro giocoso*** op. 43, am 11. April 1838 vollendet (ein Jahr nach dem *zweiten Klavierkonzert* op. 40), sein letztes Werk für Klavier und Orchester. In der einleitenden Serenade agiert hauptsächlich das Soloklavier, während die Rolle des Orchesters auf Einwüfe begrenzt ist, die selten länger als ein Takt sind. Die vielen Arpeggioakkorde eher färben als entwickeln die Musik. Die Serenade steht in h-moll und hat also dieselben Vorzeichen wie das folgende *allegro giocoso* in D-Dur. Es kommt auch die Form *allegro gioioso* vor, sowie (etwa im Klavierauszug des Komponisten) *allegro gioioso*. Sämtliche Varianten haben dieselbe Bedeutung: fröhlich und humorvoll – und vermutlich wollte Mendelssohn mit diesem lebensbejahenden Werk lediglich unterhaltend sein.

© **Stig Jacobsson 1995**

BIS-CD-968B
Konzerte für zwei Klaviere

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-47) war bereits in sehr jungen Jahren ein glänzender Pianist. Er hatte anfänglich von seiner Mutter Unterricht bekommen, und es war ihm natürlich ein Ansporn gewesen, daß sich seine um einige Jahre ältere Schwester Fanny bereits auf dem Wege zur pianistischen Meisterschaft befand. Bereits als er sieben Jahre alt war, hatte Ludwig Berger, ein Schüler Clementis, seine Pianistenausbildung übernommen, und dann hatte er in Paris studiert, und einige Wochen lang bei Ignaz Moscheles zu Hause in Berlin. Als Komponist hatte er bei Carl Zelter Intensivunterricht bekommen, und in den Übungsheften kann man die äußerst kompetenten Übungen des Jungen in Tripelfuge und doppeltem Kontrapunkt sehen. Er war außerordentlich empfänglich und entwickelte schnell eine Gewandtheit, die er nicht einmal selbst später im Leben übertreffen sollte.

Es herrscht kein Zweifel darüber, daß Mendelssohn einer der begabtesten Jünglinge der Musikgeschichte war. Er wuchs, finanziell völlig unabhängig, in einer geschützten und ermunternden Umgebung auf, als Sohn eines wohlhabenden Bankiers, in dessen Heim Künstler aller Arten willkommen waren. Sonntag nachmittags wurden regelmäßig Konzerte veranstaltet, und es war bei solchen Gelegenheiten, daß Felix und Fanny erstmals als Pianisten erschienen, und daß Felix erstmals seine Kompositionen vortrug – bereits im mittleren Schulalter.

Nachdem er die zwölf mehrsätzigen Streichersymphonien und einige Konzerte komponiert hatte (das frühe *Violinkonzert in d-moll*, das *Klavierkonzert in a-moll* und das *Doppelkonzert für Violine und Klavier in a-moll*), begann er, von jenem *Konzert in Es-Dur für zwei Klaviere* (K.365) inspiriert, das Mozart 1779 für sich selbst und die Schwester Nannerl geschrieben hatte, ein ähnliches **Konzert in E-Dur** für sich selbst und seine Schwester Fanny zu komponieren. Das Konzert wurde am 17. Oktober 1823 vollendet, und soweit bekannt fand die erste Aufführung in Berlin am 14. November des folgenden Jahres statt, mit den Geschwistern als Solisten. Gerade an jenem Tag feierte übrigens Fanny ihren 19. Geburtstag. Man muß wohl feststellen, daß Felix in diesem Konzert noch auf der Suche ist. Die Melodien bereiten ihm keinerlei Probleme. Die Sonatenform des ersten und des

letzten Satzes füllt er mit poetischen Tonwindungen, und er schafft einen meisterhaften Dialog zwischen den beiden Soloinstrumenten, obwohl seine Art, für Klavier zu schreiben, noch etwas mangelhaft ist. Die Solisten sind auch dem Orchester gegenüber etwas dominant. Gleichzeitig war aber dies ein wichtiger Bestandteil des Zeitgeschmacks, und Mendelssohn hatte eine Schwäche für das Virtuose. Der kantable zweite Satz ist vielleicht der vollendetste. Das ganze Konzert ist von Lebenskraft und Eleganz geprägt, und die technischen Ansprüche der Musik stellen die Fähigkeiten der beiden jungen Pianisten unter Beweis. Daß Felix beim Komponieren auf Schwierigkeiten stieß, ist aus den vielen Korrekturen und Ergänzungen im Manuskript ersichtlich.

Andere Verhältnisse herrschten bei dem ein Jahr später vollendeten Schwesterkonzert in **As-Dur** (vollendet am 12. November 1824 und am 20. Februar 1827 in Stettin uraufgeführt). Dieses Konzert komponierte er in einem Zug, ohne nachträgliche Änderungen machen zu müssen. Es ist ein geniales Werk, gerade vor Mendelssohns sechzehntem Geburtstag geschrieben, und trotzdem ein ganz reifes Werk. Wenn etwas fehlt, muß man in die Tiefe gehen. Hier gibt es bereits viel von dem, was technisch und inhaltsmäßig für Mendelssohn typisch ist. Die Form ist einfach und klar, die Musik singt und fließt ohne Störungen. Im Vergleich mit einigen der fast barock-klassischen Werken, die er bis dahin geschrieben hatte, ist er aber mit diesem Konzert in eine neue Zeit getreten. Dieser jugendliche Großeinsatz ist ein frühes, langes, romantisches Konzert, voller Noten und modern für seine Zeit – davon zeugt bereits die ungewöhnliche Tonart. Wie das *Konzert in E-Dur* hat es drei Sätze. Auch hier geben die Solisten den Ton an, und abgesehen vom Anfang und Ende der Sätze bleibt das Orchester im Hintergrund. Die Solostimmen fließen aber so organisch und natürlich ineinander hinein, daß die Passivität des Orchesters den Gesamteindruck nicht stört. Mozart ist nicht mehr das Vorbild, sondern eher Virtuosen wie Weber, Kalkbrenner oder Moscheles. Besonders die melodische Linie, die phantasievolle Harmonik und die Kontraste zwischen den Sätzen sind aber von Mendelssohn selbst. Hier gibt es, besonders im ersten Satz, Serien von mehr oder weniger schwer zu spielenden Skalen und Figurationen. In der dreiteiligen Liedform des zweiten Satzes ist das Idyll auf eine Weise vorherrschend, die an die späteren *Lieder ohne Worte* erinnert. Im Finale experimentiert er mit Fugatos, die in die Sonatenform eingebaut sind: ein Traditions-

bruch, der auf eine geniale Einfühlung deutet.

Die Manuskripte dieser beiden Doppelkonzerte – und vieler anderer Sachen – wurden in einer großen Sammlung unveröffentlichter Manuskripte Mendelssohns in der Berliner Staatsbibliothek aufbewahrt, wo sie mehr als hundert Jahre lang den Forschern zugänglich waren, ohne daß jemand sich darum kümmerte, sie anzusehen. Man glaubte, daß es sich um uninteressante Übungswerke handelte. Mit dem wachsenden Interesse der Schallplattenindustrie für ein selteneres Repertoire entstand um 1950 eine Neugier, die nicht nur (den bis dahin völlig unbekannten) Vivaldi und Haydns frühe Symphonien betraf, sondern auch Mendelssohn. Durch eine Fügung des Schicksals zeigte es sich, daß die Sammlung damals nicht mehr zugänglich war, denn sie befand sich plötzlich hinter dem Eisernen Vorhang in Ostberlin. Erst nach langem Überreden und einem Tauschhandel konnte George Mendelssohn, ein bei der Schallplattenfirma Vox tätiger, später Verwandter des Komponisten, Mikrofilmseiten nach New York bekommen. Das *As-Dur-Konzert* war erstmals in moderner Zeit im Dezember 1951 im Rundfunk aus Genf zu hören. Im Januar 1952 wurde eine Schallplattenaufnahme gemacht, und einige Tage später wurde es in Zürich erstmals im Konzert gespielt.

© *Stig Jacobsson 1995*

Isabelle van Keulen erhielt ihre ersten Violinstunden im Alter von sechs Jahren und begann mit elf Jahren ihre Studien bei Davina van Wely am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam. Während jener Zeit siegte sie bei mehreren nationalen und internationalen Wettbewerben, etwa beim Yehudi-Menuhin-Wettbewerb in Folkestone 1983. Sie studierte auch bei Sándor Végh am Salzburger Mozarteum. Im Mai 1984 gewann Isabelle van Keulen den ersten Preis beim „Young Musician of the Year“-Wettbewerb der Eurovision in Genf. Seither wurde sie eingeladen, in aller Welt mit prominenten Orchestern und Dirigenten aufzutreten. Im Februar 1990 debütierte sie als Bratschistin in einer Aufführung von Berlioz' *Harold in Italien* unter Edo de Waart im Amsterdamer Concertgebouw. In der Kammermusik

spielt Isabelle van Keulen sowohl Violine als auch Bratsche. Als Violinistin spielte sie mit berühmten Streichquartetten wie dem Hagenquartett, dem Orlandoquartett und dem Borodinquartett. 1985 lud sie Gidon Kremer erstmals zu seinem Lockenhaus-Festival ein, wonach sie als Mitglied der Lockenhauser Solisten nach Deutschland, den USA und dem Fernen Osten mitreiste; seither erschien sie regelmäßig beim Lockenhaus-Festival. Im Frühling 1995 gründete Isabelle van Keulen das Isosquartett. Sie ist künstlerischer Leiter des Delfter Kammermusikfestivals.

Ronald Brautigam wurde 1954 in Amsterdam geboren, wo er bei Jan Wijn am Sweelinck-Konservatorium studierte. Er setzte die Studien bei John Bingham in London und Rudolf Serkin in den USA fort. 1984 erhielt er den Niederländischen Musikpreis. Ronald Brautigam spielt regelmäßig mit führenden Orchestern in aller Welt unter hervorragenden Dirigenten wie Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Sir Simon Rattle, Frans Brüggen und vielen anderen. Ronald Brautigam unternimmt weite Reisen als Solist und als Kammermusiker, wobei er regelmäßig mit der Violinistin Isabelle van Keulen spielt. In den letzten Jahren errang er auch einen Ruf als führender Ausübender des Fortepiano, mit einem Sonderinteresse für Mozarts Musik für dieses Instrument.

Der schwedische Pianist **Roland Pöntinen** wurde 1963 geboren. Er debütierte mit 17 Jahren mit dem Kgl. Stockholmer Philharmonischen Orchester. Seither spielte er mit den großen Orchestern in Skandinavien, Deutschland, Frankreich, Spanien, Italien, Griechenland, Holland, Belgien, Großbritannien, Irland, Rußland, den USA, Japan, Korea, Australien und Neuseeland. Er arbeitete zusammen mit u.a. Neeme Järvi, Paavo Järvi, Jewgenij Swetlanow, Rafael Frühbeck de Burgos, Esa-Pekka Salonen, Jukka-Pekka Saraste, Franz Welser-Möst, Sergiu Comissiona, Leif Segerstam, Okko Kamu, János Fürst, Sixten Ehrling und Jacques Mercier.

Pöntinen ist ein großer Virtuose mit einem Konzertrepertoire, das sich von den Klassikern bis zu ungewöhnlichen und anspruchsvollen Werken wie den Konzerten von Barber, Ligeti und Skrjabin erstreckt. Er widmet aber auch dem solistischen Repertoire viel Aufmerksamkeit, und er spielt auch sehr gerne Kammermusik. Er wirkte bei zahlreichen Festivals mit, wie dem Berliner Festival, dem Schleswig-Holstein-Festival, dem Edinburgher Festival, dem La Roque d'Anthéron-Festival,

dem Maggio Musicale Fiorentino, dem Oviedo-Klavierfestival, dem Kammermusikfestival Kuhmo, den Salzburger Festspielen usw. Roland Pöntinen ist auch als Komponist tätig (auf BIS-CD-318, 348 und 693).

„**Love Derwinger** ist möglicherweise die am stärksten profilierte und interessanteste Pianistenpersönlichkeit seiner Generation“, schrieb der Kritiker einer führenden schwedischen Tageszeitung, der *Dagens Nyheter*. Der 1966 geborene Love Derwinger studierte Klavier bei prof. Gunnar Hallhagen an der Kgl. Musikhochschule in Stockholm. Im Alter von 17 Jahren debütierte er als Solist in Liszts zweitem Klavierkonzert. Bei seinem Abschlußkonzert 1989 spielte er Brahms' erstes Klavierkonzert mit dem Symphonieorchester des Schwedischen Rundfunks. Love Derwinger konzertierte in ganz Europa und den USA. Er spielte mit den führenden schwedischen Orchestern, dem Symphonieorchester des Dänischen Rundfunks, dem Symphonieorchester des Belgischen Rundfunks, der Nieuw Sinfonietta Amsterdam, dem Residentie Orkest Den Haag und anderen.

Love Derwinger interessiert sich besonders für zeitgenössische Musik und arbeitete mit mehreren Komponisten eng zusammen. Er ist einer der wenigen Pianisten, die das sehr schwierige *dritte Klavierkonzert* von Xenakis gemeistert und aufgeführt haben. Love Derwinger machte für BIS etwa zwanzig Aufnahmen, darunter die von den Kritikern gelobten Aufführungen der Urfassungen des *Klavierkonzerts* von Grieg und des *ersten Klavierkonzerts* von Stenhammar.

Die **Nieuw Sinfonietta Amsterdam** wurde 1988 von einigen Musikern mit einer gemeinsamen Leidenschaft für Kammermusik gegründet. Es war ihr Ziel, ein Kammerorchester zu schaffen, das den höchstmöglichen Standard des Ensemblespiels zu erreichen imstande sein sollte. Die Nieuw Sinfonietta Amsterdam schuf sich jetzt einen eigenen Platz im niederländischen Musikleben, und sie wurde besonders wegen ihres außerordentlichen und charakteristischen Streicherklanges, der Begeisterung und der Hingabe der Spieler, und des stets hohen künstlerischen Standards ihrer Aufführungen berühmt.

Phantasievolle Programme, bei denen ein traditionelles Repertoire mit häufigen (Welt-)Premieren niederländischer und russischer Werke kombiniert wird, führten zu zahlreichen, regelmäßigen Einladungen, u.a. zum Holland Festival und einer

Konzertserie im Amsterdamer Concertgebouw. Das Orchester spielt in allen größeren holländischen Rundfunksendern und erscheint regelmäßig im Fernsehen.

Die Nieuw Sinfonietta Amsterdam genießt einen guten internationalen Ruf und unternahm erfolgreiche Tournees nach den USA, Deutschland, Italien, Frankreich, der ehemaligen UdSSR, Südafrika (mit Nelson Mandela als Zuhörer) und anderswohin. Bis er 1997 zurücktrat, war Lew Markiz Dirigent und künstlerischer Leiter; jetzt ist er erster Gastdirigent. Zu den anderen Gastdirigenten des Orchesters zählen Iona Brown, Thierry Fischer, Reinbert de Leeuw, Lawrence Renes, Jos van Immerseel, Günter Pichler und Christopher Hogwood. Zu den berühmten Solisten, die mit dem Orchester arbeiteten, gehören Thomas Hampson, Sabine Meyer, Yo-Yo Ma, Gidon Kremer, Enrico Pace, Thomas Zehetmair, Jard van Nes, Kim Kashkashian, Peter Wispelwey, Quirine Viersen, Isabelle van Keulen, Ronald Brautigam und Nobuko Imai. Zu den vielen Aufnahmen der Nieuw Sinfonietta Amsterdam für BIS gehört eine große Mendelssohn-Serie, zu welcher diese CD gehört.

Lew Markiz wurde in Moskau geboren. Er studierte Violine bei Juri Jankelitsch und Kammermusik bei Maria Judina am Moskauer Konservatorium, später Dirigieren bei Kirill Kondraschin. Er begann seine Karriere als Violinist und trat als Solist und Kammermusiker auf. 1955-64 war er Konzertmeister des legendären Moskauer Kammerorchesters. Dann gründete er ein eigenes Orchester, die Moskauer Solisten, und dieses hoch gefeierte Ensemble sollte im russischen Musikleben einen ganz besonderen Platz einnehmen. Mit ihm machte er zahlreiche Rundfunkaufnahmen. Außerdem dirigierte er fast alle wichtigen Symphonieorchester der ehemaligen Sowjetunion, und arbeitete mit Solisten wie Swjatoslaw Richter, David Ojstrach und Emil Gilels.

1981 emigrierte Markiz nach den Niederlanden. Er ist häufiger Gastdirigent verschiedener holländischer Orchester und dirigierte in ganz Europa, sowie in Kanada und Israel. Im Laufe der hoch angesehenen Mahlerfeiern im Amsterdamer Concertgebouw im Mai 1995 dirigierte Lew Markiz die Nieuw Sinfonietta Amsterdam (das einzige Kammerorchester, das zum Festival eingeladen wurde) in zwei Arrangements von Mahler: Franz Schuberts *Der Tod und das Mädchen* und Ludwig van Beethovens *Streichquartett Nr. 11 in f-moll*, op. 95. Beide Stücke wurden später für BIS aufgenommen.

Seit der Gründung 1988 war Lew Markiz Chefdirigent und künstlerischer Leiter der Nieuw Sinfonietta Amsterdam; er hatte diesen Posten bis September 1997 inne. Er ist jetzt erster Gastdirigent des Orchesters. Seit September 1997 ist Lew Markiz Chefdirigent und künstlerischer Leiter des Genfer Kammerorchesters. Er macht regelmäßige Aufnahmen für BIS.



Nieuw Sinfonietta Amsterdam

Photo: © Marco Borggreve

Concertos pour violon en ré mineur et mi mineur; Scherzo (Octuor)

Les deux concertos pour violon et orchestre de Mendelssohn datent des deux extrémités de sa carrière. Le *Concerto en ré mineur* pour violon et cordes (1822) est l'une d'une série d'œuvres (dont son *Octuor* de 1825 et l'*Ouverture d'Un Songe d'une nuit d'été* de 1826) qui révèlent la précocité remarquable de Mendelssohn adolescent; le *Concerto en mi mineur pour violon et grand orchestre* (1844), d'un autre côté, est un produit des dernières années du compositeur et reste un sommet du répertoire.

Le *Concerto en ré mineur* fut écrit pour Eduard Rietz (1802-32), le professeur de violon du compositeur et un exécutant régulier de quatuors à la résidence des Mendelssohn à Berlin. Rietz lui-même était un élève de Pierre Rode (1774-1830), un membre de "l'école française de violon"; c'est pourquoi il n'est peut-être pas surprenant que le concerto juvénile de Mendelssohn rende aussi hommage à cette tradition, surtout dans les rythmes martiaux de son premier thème (introduit hardiment à l'unisson et confié à l'orchestre, comme une ritournelle dans les concertos baroques), le caractère de romance du mouvement central et l'exotisme et l'entrain de sa conclusion, qui rappellent les finales tsiganes de Haydn et Brahms, pour ne pas parler du dernier mouvement encore plus brillant du *Concerto pour violon, piano et cordes* de Mendelssohn. Quoiqu'il n'eût que 13 ans, Mendelssohn n'était pas esclave de la mode ni même un simple imitateur des modèles établis. De nouvelles progressions harmoniques et modulations, l'interpolation d'une cadence écrite au milieu plutôt que près de la fin du troisième mouvement (annonçant l'emplacement de la cadence dans le premier mouvement du *Concerto en mi mineur* entre le développement et la réexposition), l'efficace distribution, le travail, l'ornementation du matériel thématique (dont une partie, dans les second et troisième mouvements, préfigure aussi le *Concerto en mi mineur*) et un intérêt dans l'unification de l'œuvre en entier grâce au cyclisme [ici au moyen d'un motif de tétracorde descendant rapidement et s'élevant en arpège ("roquette de Mannheim") entendu d'abord dans les mesures 1-2] fournissent une nette évidence des idées originales et de l'individualité du jeune compositeur.

Le *Concerto en ré mineur* ne passa au répertoire qu'au début des années 1950,

après que Yehudi Menuhin eût acquis un autographe de l'œuvre en mai 1951 et présenté une première publique au Carnegie Hall le 4 février 1952. Depuis lors, ce "petit" concerto de Mendelssohn a aussi été défendu par d'autres violonistes imminents dont Salvatore Accardo, Arthur Grumiaux, Gidon Kremer, Viktoria Mullova et, maintenant, Isabelle van Keulen, au ravissement des auditoires et des critiques. L'œuvre survit en deux éditions légèrement différentes: l'autographe non-daté de Menuhin qui fut remis par Cécile Mendelssohn, la veuve du compositeur, à Ferdinand David et que Peter, le fils de ce dernier, remit ensuite à une collection privée, et un autographe daté du 6 mai 1823 (entendu sur cet enregistrement) qui fut jadis la propriété de Clara Schumann et qui se trouve maintenant à la Deutsche Staatsbibliothek à Berlin.

Plusieurs auditeurs seront surpris d'apprendre que la version du *Concerto en mi mineur* de Mendelssohn jouée habituellement de nos jours diffère dans plusieurs détails de l'œuvre originalement écrite par le compositeur en 1844 et créée par Ferdinand David (1810-73) le 13 mars 1845 avec Niels W. Gade à la tête de l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig. Vraiment, ce concerto pour violon "des plus parfaits" a coûté à son compositeur un effort considérable et fut révisé plusieurs fois au cours de sa gestation de sept ans (1838-45). Dans une lettre (30 juillet 1838) à David, le premier violon de l'Orchestre du Gewandhaus et un ami respecté, Mendelssohn exprima d'abord son désir d'écrire un concerto pour lui "l'hiver prochain", notant: "J'en ai un en mi mineur en tête dont le début ne me laisse pas de répit." Les années suivantes, cette œuvre fut de nouveau mentionnée dans la correspondance du compositeur avec Ferdinand Hiller et Charlotte et Ignaz Moscheles, ainsi qu'avec David. L'évolution graduelle du concerto est rapportée dans divers ébauches [voir Hans Christoph Worbs, "Die Entwürfe zu Mendelssohns Violinkonzert e-moll", *Die Musikforschung* 12 (1959), 79-81 et Reinhard Gerlach, "Mendelssohns Kompositionsweise, Vergleich zwischen Skizzen und Letztfassung des Violinkonzerts Opus 64", *Archiv für Musikwissenschaft* 28/2 (1971), 119-33]; de plus, le concerto inachevé en mi mineur pour piano (c. 1842-44) de Mendelssohn, faisant maintenant partie de la collection Mendelssohn de Margaret Deneke, Bodleian Library, Oxford, partage aussi "des traits structurels, thématiques et stylistiques" avec le concerto pour violon et pourrait avoir servi de prototype [voir R. Larry Todd, "An Unfinished Piano Concerto by Mendelssohn", *The Musical Quarterly* 68 (1982), 80-101].

La version originale du concerto pour violon, conservée sur l'autographe que Mendelssohn envoya à David et enregistrée ici pour la première fois, diffère sous plusieurs aspects de la partition imprimée familière dont le tempo, l'articulation et autres indications d'exécution, passages solos, nombre de mesures, harmonie et orchestration. Il est particulièrement intéressant de noter la différence dans l'indication d'exécution au début du premier mouvement (*Allegro con fuoco*) qui, selon Yehudi Menuhin, "change tout le caractère du mouvement", la cadence écourtée du premier mouvement et la modification de la section qui la précède (I, mm. 262-76), l'apparition du thème secondaire dans le mouvement lent d'abord en la mineur (II, m. 71), la fin changée du mouvement lent, la transposition de plusieurs passages solos et orchestraux à l'octave supérieure ou inférieure (par exemple à la fin de III, mm. 234-37 où le solo bondit une octave plus haut que dans la partition imprimée), l'échange de passages *pizzicato* et *arco* aux cordes et l'orchestration souvent plus dense et plus riche. Comme une liste détaillée des différences n'est pas disponible ailleurs, nous en fournissons une ici (voir page 58). Les mesures correspondent aux passages dans la partition imprimée familière.

L'autographe de 1844 ne fut redécouvert qu'en avril 1989 (non pas en 1988 comme déclaré dans l'édition fac-similé de New York, 1991), quoique son emplacement eût pu avoir été connu un peu plus tôt. Ce matériel était originalement conservé à la Preussische Staatsbibliothek mais il fut transporté, ainsi que d'autres manuscrits de valeur, pour des raisons de sécurité (après une attaque de Berlin par la British Royal Air Force le 9 avril 1941), d'abord à Schloss Bürstenstein, un château en Silésie (près de Breslau), puis, en 1943, au monastère bénédictin de Grüssau. On a redouté que ces manuscrits eussent été détruits par le feu à la fin de la guerre jusqu'à ce qu'un moine bénédictin, brisant son vœu de silence, révèle qu'une partie du matériel de Grüssau avait été amenée par des soldats à "l'Est" (c'est-à-dire en Russie ou en Pologne). Elle pourrait avoir été retenue en secret par le gouvernement polonais à titre de "sécurité", jusqu'à ce que des objets de grande valeur, pillés par les Allemands, leur fussent retournés.

Au cours des trois décennies suivantes, différents manuscrits furent rendus à ce qui est maintenant la Deutsche Staatsbibliothek, dont ceux de *La Flûte enchantée* de Mozart, du *Concerto pour piano no 3* et de la *Symphonie no 9* de Ludwig van Beethoven. D'autres cependant ne le furent pas, dont deux du concerto de Mendelssohn

maintenant à la Bibliotheka Jagiellońska à Cracovie: l'autographe donné à Ferdinand David et une copie au propre d'Eduard Amadeus Henschke (cataloguée comme Mendel Auto 39) que Mendelssohn utilisa pour préparer l'impression de la partition. Contrairement aux suggestions antérieures que la version familière du concerto ait pu avoir été l'œuvre du "coup de quelque éditeur anonyme" (voir Tully Potter, "Mysteries of Mendelssohn", *The Strad*, octobre 1989, 834-40), la redécouverte du second manuscrit confirme que les révisions de l'autographe de 1944 furent vraiment approuvées et notées par Mendelssohn lui-même (voir Tyrone Grieve, "Mendelssohn's Concerto Revisions", *The Instrumentalist*, février 1992, 65-75). En même temps, il est aussi clair que les changements de Mendelssohn furent influencés, au moins partiellement, par d'autres, surtout David, à qui Mendelssohn, après avoir terminé la version originale le 16 septembre 1844, demanda souvent l'avis.

Cet enregistrement-ci fournit une occasion invaluable d'entendre le concerto tel qu'il coula de la plume du compositeur, déjà un chef-d'œuvre, sans les secondes pensées de qui que ce soit. Comme on peut s'y attendre, la version révisée tend à donner plus de brillance et de virtuosité à la partie solo en allongeant la cadence du premier mouvement, mettant à l'octave supérieure un certain nombre de passages, allongeant les traits, ajoutant des doubles cordes, rendant l'orchestration plus "transparente" et ainsi de suite; d'un autre côté, la version de 1844 a ses propres mérites grâce à ses différents tempi, orchestration, coloris et projection et elle devrait être vue non comme une version "imparfaite" de ce "plus grand" et "plus parfait" des concertos pour violon, mais comme une alternative valable. Luigi Alberto Bianchi, le premier à réveiller la version de 1844 en concert avec l'Orchestre Philharmonique Royal dirigé par Yuri Temirkanov (Londres, 5 mai 1989), trouve le concerto original efficace, logique et même préférable, sous certains aspects, au final. Dans sa préface au fac-similé de l'autographe, le célèbre spécialiste H.C. Robins Landon soutient aussi que Bianchi nous "a persuadés" que les révisions trouvées dans la partition imprimée "ne représentent pas toujours une amélioration."

L'Octuor op. 20 fut écrit quand Mendelssohn n'avait que 16 ans. Originellement destiné à Eduard Rietz comme cadeau d'anniversaire, il resta l'une des œuvres favorites du compositeur, tant et si bien qu'il arrangea plus tard l'œuvre en entier pour piano à quatre mains et il en orchestra le troisième mouvement, un *Scherzo* en sol mineur. Ce dernier fut joué aux débuts officiels de Mendelssohn à Londres (le 25

mai 1829) où il dirigea sa *Symphonie no 1* (1824) lors d'un concert de la Société Philharmonique Royale. Pour cette importante occasion, Mendelssohn remplaça le menuet original de sa symphonie par le scherzo nouvellement orchestré de l'*Octuor*; il fut si applaudi qu'il dut être bissé en entier. Quoique le manuscrit de ce mouvement eût été présenté à la Société Philharmonique peu après, il continua de ramasser de la poussière dans ses archives jusqu'en 1911 alors qu'il fut finalement publié (Novello, Londres).

Il est significatif que le *Scherzo* de Mendelssohn soit en mètre binaire plutôt qu'en ternaire et en forme de sonate plutôt qu'en forme de scherzo-et-trio. De plus, le compositeur ne fit pas qu'orchestrer le mouvement de l'*Octuor*, il le raccourcit, retranchant une bonne portion de développement, le rendant ainsi d'autant plus concis et éphémère. On parle parfois de ce mouvement comme du "Scherzo de Walpurgisnacht" à cause des indices laissés par le compositeur sur son inspiration et caractère originaux (le même style de scherzo féérique que celui entendu dans le finale du *Concerto pour violon en mi mineur*). Selon sa sœur Fanny: "Il ne révéla cette idée qu'à moi: toute la pièce doit être jouée *staccato* et *pianissimo*, les trémandos allant et venant, les trilles passant avec la vitesse de l'éclair; tout est nouveau et étrange et à la fois insinuant et plaisant. On se sent si près du monde des esprits, soulevé en l'air, à demi-enclin à attrapper un balai et suivre la procession aérienne. A la fin, le premier violon s'envole avec la légèreté d'une plume – et tout s'est éteint." La phrase finale est une allusion au *Walpurgisnachtstraum* dans *Faust* de Goethe (première partie, lignes 4395-98)

*Wolkenflug [Wolkenzug] und Nebelflor
Erhellen sich von oben.*

Luft im Laub und Wind im Rohr,

Und Alles ist zerstoben.

(Citations d'Eric Werner, *Mendelssohn: A New Image of the Composer and His Age*, Londres, 1963, p.119)

*Le vol des nuages et le voile du brouillard
Sont éclairés d'en haut,*

*Une brise dans les feuilles, un vent dans les
roseaux*

Et tout est disparu.

© Dr. Allan B. Ho 1998

Southern Illinois University at Edwardsville

Concertos pour piano et orchestre

Félix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847) composa trois concertos pour piano, tous en mode mineur, et une poignée de petites œuvres pour piano et orchestre. Il était un pianiste brillant dans sa tendre jeunesse déjà et il créa lui-même ses trois concertos. Sa mère avait été son premier professeur mais quand il eut sept ans, Ludwig Berger, un élève de Clementi, prit en main sa formation de pianiste – il étudia ensuite à Paris, puis quelques semaines avec Ignaz Moscheles chez lui à Berlin. Il avait bénéficié de cours intensifs avec Carl Zelter et ses cahiers d'exercices dévoilent les fugues triples et le contrepoint double très réussis du jeune Félix.

Personne ne doute que Mendelssohn fût l'un des jeunes garçons les plus brillants de l'histoire de la musique. Il grandit, sans le moindre souci financier, dans un milieu privilégié et encourageant; son père était un riche banquier qui accueillait dans sa maison des artistes de toutes sortes. Les dimanches après-midi étaient souvent réservés à des concerts et c'est lors d'une telle occasion que Félix, âgé de 13 ans, joua (et dirigea du piano) son *Concerto en la mineur pour piano et orchestre* – de la musique dont il se détacha plus tard dans la vie, la considérant comme une tentative de jeunesse. Mais il était rare que quelque composition de sa main trouve grâce à ses yeux. La musique tomba dans l'oubli et ne fut retrouvée qu'une centaine d'années plus tard pour commencer à ravir le public par son charme juvénile, son brillant et sa qualité. Au même âge, même Mozart ne pouvait pas manier un orchestre à cordes avec autant d'élégance et de maturité. On croit que Mendelssohn a composé ce concerto pour piano avant le *Concerto pour violon en ré mineur* mais vers le milieu de la grande série de treize symphonies pour orchestre à cordes. Ce premier essai dans le genre concerto pour piano fut aussi son plus long.

En 1830, Mendelssohn entreprit une combinaison de tournée de concerts et de voyage d'études; il ne rentra à Berlin que deux ans plus tard, la valise remplie d'œuvres nouvelles et commencées. Parmi elles se trouvait le *Concerto pour piano et orchestre no 1*. Il en avait commencé l'ébauche à Rome à l'automne, environ en même temps que le début des *troisième et quatrième symphonies* et de

l'ouverture de concert *Les Hébrides*. Il laissa le concerto pour piano plus ou moins au fond de sa valise jusqu'à ce qu'il s'arrête à Munich sur son retour à Berlin et entende le pianiste de 16 ans Delphine von Schauroth jouer avec une virtuosité souveraine. Il laissa tout de côté pour vite terminer le concerto qu'il dédia à Delphine. Elle s'éprit passionnément de Félix et essaya même de convaincre le roi de Bavière de lui faire épouser le compositeur qui l'admirait tant.

Le premier mouvement du concerto est pathétiquement dramatique, écrit en forme de sonate à la partie de bravoure pour le soliste. Le second mouvement fait entendre une cantilène simple, romanesque, aux échos de quelque *Romance sans paroles*. Le finale est un *presto* enflammé, pétillant d'enthousiasme, enjoué et aimable à la fois. Tous les mouvements s'enchaînent et sont reliés par un motif de fanfare aux cors et trompettes. C'est Mendelssohn qui créa le concerto à Munich le 17 octobre 1831 en présence du roi et de la reine. Le concerto remporta un énorme succès également à Paris, et à Londres, où il fut joué le 28 mai 1832, il dut même être repris le 18 juin. "Je n'ai jamais eu autant de succès de ma vie. Le public était emballé et déclara que c'était ma meilleure œuvre." Mendelssohn garda son calme. Ce n'est qu'en 1835 quand il devint le chef de l'orchestre du Gewandhaus de Leipzig – il fut en fait l'un des tout premiers chefs d'orchestre modernes à se tenir sur une tribune devant un orchestre avec devant lui une nouvelle trouvaille, la partition – que la musique fut imprimée et il écrivit alors aux éditeurs Breitkopf & Härtel: "Ich habe es in wenig Tagen und fast nachlässig komponiert, dennoch hat es immer den Leuten am besten gefallen obgleich mir selbst wenig." (Je l'ai composé en peu de jours et presque avec négligence; c'est pourtant une pièce favorite du public sinon de moi.)

Le succès du concerto fut énorme. Liszt le joua souvent, Delphine von Schauroth l'interpréta à Leipzig le 3 février 1870 – le jour de l'anniversaire du compositeur. Et Berlioz (que Mendelssohn avait rencontré à Rome au début de son travail sur le concerto) fit quelques remarques amusantes à son sujet dans son livre bizarre intitulé *Les Soirées de l'orchestre*, où il permet au piano à queue de faire la grève après avoir joué ce concerto soir après soir tandis que le piano du conservatoire de Paris se met à jouer le concerto tout seul dès qu'un élève s'y assoit. Il fut populaire à ce point un certain temps...

Le **second concerto pour piano** de Mendelssohn est resté proportionnellement

peu connu et rarement joué. Il fut écrit sur une commande du festival de Birmingham et le compositeur fut lui-même le soliste lors de la création à Birmingham le 21 septembre 1837. Mendelssohn était encore particulièrement populaire en Angleterre et des applaudissements enthousiastes l'empêchèrent pendant plusieurs minutes de s'asseoir au piano. Mais même si ce concerto est en fait plus sérieux et plus profond avec un premier mouvement qui expose directement le piano, un mouvement lent dont la beauté n'est égalée que par le *concerto pour clarinette* de Mozart, et un finale extraverti riche en mélodies, il lui manque beaucoup trop l'étincelle juvénile de Mendelssohn pour avoir pu se tailler une place au répertoire standard.

© *Stig Jacobsson 1995*

BIS-CD-968A

Concerto pour violon et piano; Pièces de concert pour piano et orchestre

Le banquier Abraham Mendelssohn avait la bonne habitude d'organiser des concerts privés chez lui à Berlin le dimanche après-midi. Ces arrangements étaient appréciés et une grande partie de l'élite culturelle de la ville les fréquentait – on pouvait y entendre les plus éminents musiciens de l'époque et le fils adolescent de la famille, Félix, devait rapidement se faire une place parmi cette élite. Maintes compositions du jeune homme furent créées lors de ces concerts dominicaux et lui-même se produisit plusieurs fois comme pianiste.

Le 6 mai 1823, âgé alors de 14 ans, Félix termina un *Concerto en ré mineur pour violon, piano et orchestre*. C'était un grand concerto de 35 minutes qui montre une forme sûre et une écriture virtuose. Le jeune homme s'était évidemment bien développé depuis la composition, l'année précédente, d'un concerto pour violon dans la même tonalité. Il composait avec une incroyable assiduité et il acquit une pénétration et une expérience imposantes. Cette fois aussi il trouva ses modèles chez des classiques comme Mozart et Haydn mais, dans cette œuvre, la

musique romantique laisse déjà résonner ses premiers accords. Vu les conditions dans lesquelles le concerto devait être exécuté, l'orchestration est assurément assez simple mais elle produit aussi beaucoup d'effet.

Le concerto commence par de la broderie en contrepoint à la Bach duquel s'épanouit un *appassionato* romantique – équilibré d'un second thème lyrique. Le dialogue entre les deux solistes est étonnamment mûr; ils ont de plus chacun l'occasion de briller seul et avec l'orchestre. Ce dernier se fait discret dans le mouvement lent. Ses sonorités réfléchies et assourdies peuvent évoquer autant Mozart que Weber et Chopin – et les parties solistes rappellent le *quatuor pour piano en si mineur* op. 3 que Mendelssohn composa environ à la même époque et qu'il dédia au roi de la poésie, Goethe. Ce sont les deux solistes qui, *con fuoco*, mettent en branle le finale avec un thème impulsif *all'ongarese*. Voici de la musique brillante dont l'esprit et l'élégance sont pourtant typiques de Mendelssohn. Le second thème apporte ici aussi un contraste – le compositeur le compara à un choral.

Félix écrivit certainement la partie de piano dans le but de la jouer lui-même. Il était un bon violoniste mais on n'a pas connaissance qu'il ait composé de la musique pour violon pour usage personnel. Sa maîtrise de l'instrument résulta pourtant en une écriture entièrement idiomatique pour le violon. Lors de ce concert dominical, Félix se mit au piano et la partie soliste de violon fut exécutée par son ami et professeur Eduard Rietz – c'est lui qui avait aussi joué le *concerto en ré mineur pour violon* un an plus tôt.

Cette œuvre charmante est le seul concerto de Mendelssohn pour deux instruments solos différents (il existe aussi deux concertos pour deux pianos), et c'est la dernière des nombreuses œuvres de jeunesse du maître à "avoir été redécouverte". Le concerto se trouve dans le matériel que la veuve du compositeur donna à la Bibliothèque nationale prusse à Berlin et auquel personne ne s'intéressa avant les années 1960.

Mendelssohn était un voyageur assidu et il visita entre autres les îles britanniques à plusieurs reprises. Il se rendit en Angleterre pour la deuxième fois en 1832 où il remporta un grand succès avec son *Concerto pour piano en sol mineur*, le premier à être numéroté. Selon certains indices, il fut si inspiré de son succès qu'il composa aussi avec une maîtrise compositionnelle absolue un charmant et vivant *Capriccio brillant* op. 22. D'autres sont d'avis que l'œuvre date de 1825-26 déjà,

ce qui serait d'autant plus imposant puisqu'elle renferme tout ce qui est typique de Mendelssohn dans sa maturité.

Le piano entonne l'introduction lente (*andante*) avec une série d'arpèges, puis il se lance dans un motif rythmique rapide auquel répondent des passages ascendants dans l'orchestre. Ce thème se développe en un *allegro con fuoco* de la part du soliste comme de l'orchestre.

Mendelssohn devait ensuite composer encore à deux reprises des pièces de concert virtuoses et assez courtes pour piano et orchestre. **Rondo brillant** op. 29 fut terminé le 29 janvier 1834; sa construction est celle d'un rondo normal où le thème principal revient trois fois après la présentation – et toujours au piano seulement. Les épisodes intermédiaires reposent sur des thèmes tout autres, riches en variations, et le piano joue assez souvent à l'unisson avec l'orchestre. L'œuvre fut dédiée au pianiste et compositeur Ignaz Moscheles, un élève de Ludwig van Beethoven, qui avait même joué à Londres avec Mendelssohn la partie soliste du *concerto en mi majeur pour deux pianos*. Une lettre à Moscheles peut nous faire douter de la satisfaction de Mendelssohn face à son *Rondo brillant*: "Ce rondo m'a encore une fois fait découvrir mes lacunes en nouvelles tournures pour le piano. Elles sont où je m'arrête court et me tourmente et j'ai peur que tu ne le remarques. Autrement, il y a beaucoup de quoi là-dedans que j'aime bien et certains passages me plaisent vraiment. J'ignore cependant comment commencer un morceau vraiment *ruhiges* [calme] (et je me rappelle bien que c'est ce que tu m'as justement recommandé de faire le printemps dernier). Tout ce qui me vient toujours en tête pour le piano est aussi calme que Cheapside et quand je m'efforce de commencer un phrasé très calme, tout cela me résonne continuellement..."

D'un autre côté, il ne fut jamais entièrement satisfait de sa *symphonie italienne*. Ne suffit-il pas que nous y trouvions charme et élégance. Soit dit en passant, Cheapside était une des rues les plus bruyantes et animées de Londres en ce temps-là.

Il reste donc **Sérénade et Allegro giocoso** op. 43, une œuvre terminée le 11 avril 1838 (un an après le *second concerto pour piano* op. 40), sa dernière pour piano et orchestre. Dans la sérénade introductrice, le piano solo est prédominant tandis que le rôle de l'orchestre est limité à des bribes qui dépassent rarement la longueur d'une mesure. Les nombreux arpèges colorent la musique plus qu'ils ne la déve-

loppent. La sérénade en si mineur partage son armature avec l'*allegro giocoso* suivant en ré majeur. Cette section est écrite parfois *allegro gioioso* mais on rencontre aussi la forme *allegro gioioso*, entre autre dans la réduction de piano du compositeur. Toutes les variantes veulent dire la même chose: joyeux et humoristique – et Mendelssohn n'avait probablement pas d'autre but avec cette œuvre extravertie que de divertir et d'amuser le public.

© *Stig Jacobsson 1995*

BIS-CD-968B Concertos pour deux pianos

Félix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847) était un pianiste brillant dans sa prime jeunesse déjà. Il avait reçu ses premières leçons de sa mère, certainement éperonné par le fait que sa sœur aînée de quelques années Fanny était en bonne voie d'acquérir une grande maîtrise de l'instrument. Félix n'avait que sept ans quand Ludwig Berger, un élève de Clementi, assumait la responsabilité de son éducation pianistique; plus tard, il étudia à Paris et aussi quelques semaines avec Ignaz Moscheles à Berlin, sa ville natale. Il avait pris des leçons intensives de composition avec Carl Zelter et ses cahiers d'exercices exhibent les essais extrêmement réussis du jeune garçon en fugues triples et en contrepoint double. Il était exceptionnellement doué et il développa rapidement une habileté insurpassée même plus tard dans sa vie.

Il ne fait pas de doute que Mendelssohn fût un des jeunes gens les plus brillants de l'histoire de la musique. Il grandit, sans le moindre souci financier, dans un milieu protégé et encourageant, fils d'un riche banquier qui accueillait chez lui des artistes de toutes sortes. Des concerts avaient régulièrement lieu le dimanche après-midi et c'est à ces occasions que Félix et Fanny firent leurs débuts de pianistes et que Félix présenta ses premières compositions – et ce, quand il n'était encore qu'un tout jeune adolescent.

Après avoir composé les douze symphonies pour cordes (en plusieurs mouvements) et quelques concertos (le hâtif *Concerto pour violon en ré mineur*, le *Concerto pour piano en la mineur* et le *Concerto pour violon et piano en ré mineur*), il commença, inspiré par le *Concerto pour deux pianos en mi bémol majeur* (KV 365) écrit en 1779 par Mozart pour lui-même et sa sœur Nannerl, à composer un ***Concerto pour deux pianos en mi majeur*** destiné à lui-même et à sa sœur Fanny. Le concerto fut terminé le 17 octobre 1823 et créé à Berlin le 14 novembre de l'année suivante, avec Félix et Fanny comme solistes. C'était d'ailleurs le jour du 19^e anniversaire de Fanny. On doit bien pourtant constater que Félix se cherche encore dans ce concerto. Le problème ne réside pas dans l'élément mélodique. Il remplit la forme de sonate des premier et dernier mouvements de sinuosités tonales et il crée un dialogue magistral entre les deux instruments solos – même si l'écriture pour piano démasque encore quelques faiblesses. Et les solistes dominent trop facilement l'orchestre. Or, c'était justement un facteur important du goût de l'époque et Mendelssohn avait un faible pour l'élément virtuose. Le second mouvement *cantabile* est peut-être le mieux écrit. Tout le concerto respire la vitalité et l'élégance et les exigences techniques de la musique révèlent que les deux jeunes étaient des pianistes accomplis. Les nombreuses corrections et ajouts dans le manuscrit dévoilent les difficultés rencontrées par Félix au cours de la composition.

Il en est tout autre du ***Second Concerto pour deux pianos en la bémol majeur*** achevé un an plus tard (le 12 novembre 1824) et créé à Stettin le 20 février 1827. Il le composa d'un seul jet, sans devoir y apporter des ajustements après coup. C'est une œuvre géniale écrite peu avant le 16^e anniversaire de naissance de Mendelssohn, et pourtant elle fait preuve d'une grande maturité. S'il y manque quelque chose, ce serait un peu de profondeur. On y trouve déjà beaucoup de la technique et du contenu typiques de Mendelssohn. La forme est simple et claire, la musique chante et coule sans dérangement. Mais par comparaison avec certaines des œuvres presque baroques-classiques qu'il avait écrites jusque-là, avec ce concerto, Mendelssohn entre dans une nouvelle phase. Cet imposant projet juvénile est un grand concerto romantique, rempli de notes et moderne pour son temps – la tonalité inhabituelle en donne déjà une idée. Il renferme trois mouvements, comme le *concerto en mi majeur*. Ici aussi ce sont les solistes qui donnent le ton et, sauf au début et à la fin des mouvements, l'orchestre garde sa place à l'arrière-plan. Mais

les voix solistes se fondent si organiquement et naturellement que la passivité de l'orchestre n'influence pas l'impression générale. Le modèle n'est plus Mozart mais bien des virtuoses comme Weber, Kalkbrenner ou Moscheles. Or, la ligne mélodique en particulier, l'harmonie variée et les contrastes entre les mouvements portent le sceau de Mendelssohn. On trouve ici, surtout dans le premier mouvement, des séries de gammes et de figures plus ou moins faciles à exécuter. Le second mouvement est une forme de lied tripartite où l'idylle domine d'une manière qui fait penser aux ultérieures *Romances sans paroles*. Dans le finale, il expérimente avec des parties fuguées enchâssées dans la forme de sonate; c'est une infraction à la tradition qui dénote une pénétration géniale.

Les manuscrits de ces deux concertos – et plusieurs autres – sont conservés dans un grand recueil de manuscrits inédits à la Staatsbibliothek de Berlin où ils ont été accessibles aux chercheurs pendant une centaine d'années sans que quiconque s'intéresse à eux. On croyait qu'il s'agissait d'exercices sans valeur. C'est l'intérêt croissant de l'industrie du gramophone pour le répertoire moins connu qui stimula la curiosité, vers 1950, non seulement pour Vivaldi (tout à fait inconnu jusque-là) et les longues symphonies hâtives de Haydn, mais aussi pour Mendelssohn. Ironie du sort, les recueils de manuscrits n'étaient alors plus accessibles, se trouvant derrière le rideau de fer à Berlin Est. George Mendelssohn, un parent du compositeur travaillant pour la compagnie de disques Vox, réussit, après de longues discussions et des échanges, à ce que des microfilms soient envoyés à New York. Le *concerto en la bémol majeur* put pour la première fois en temps modernes être entendu à la radio de Genève en décembre 1951; un enregistrement sur disque en fut fait en janvier 1952 et il fut joué en concert quelques jours après pour la première fois à Zurich.

© *Stig Jacobsson* 1995

Isabelle van Keulen a reçu ses premières leçons de violon à l'âge de six ans et elle entreprit ses études au Conservatoire Sweelinck à Amsterdam avec Davina van Wely à 11 ans. Au cours de cette période, elle gagna de nombreux concours nationaux et internationaux dont le Concours Yehudi Menuhin à Folkestone en 1983. Elle a aussi étudié au Mozarteum de Salzbourg avec Sándor Végh. En mai 1984, Isabelle van Keulen gagna le premier prix du concours de l'Eurovision Jeune Musicien de l'Année à Genève. Elle a été invitée depuis à se produire comme soliste avec des orchestres et des chefs illustres partout au monde. En février 1990, elle fit ses débuts d'altiste dans *Harold en Italie* de Berlioz sous la direction d'Edo de Waart au Concertgebouw d'Amsterdam. Comme chambriste, Isabelle van Keulen joue du violon et de l'alto. Comme violoniste, elle a joué avec des quatuors à cordes réputés dont les quatuors Hagen, Orlando et Borodine. En 1985, Gidon Kremer l'invita pour la première fois à son festival de Lockenhaus; elle fit ensuite des tournées en Allemagne, aux Etats-Unis et en Extrême-Orient comme membre des Solistes de Lockenhaus; depuis lors, elle apparaît régulièrement au festival de Lockenhaus. Au printemps de 1995, Isabelle van Keulen fonda le Quatuor Isos. Elle est directeur artistique du festival de Musique de Chambre de Delft.

Ronald Brautigam est né en 1954 à Amsterdam où il a étudié au conservatoire Sweelinck avec Jan Wijn. Il poursuivit ses études avec John Bingham à Londres et avec Rudolf Serkin aux Etats-Unis. En 1984, il reçut le Prix de musique des Pays-Bas. Ronald Brautigam se produit régulièrement avec des orchestres majeurs partout au monde sous la direction de chefs distingués tels que Bernard Haitink, Riccardo Chailly, sir Simon Rattle, Frans Brüggen et plusieurs autres. Ronald Brautigam fait de nombreuses tournées comme récitaliste et chambriste, accompagnant régulièrement la violoniste Isabelle van Keulen. Ces dernières années, il s'est acquis une réputation au piano avec un intérêt particulier pour la musique de Mozart pour cet instrument.

Le pianiste suédois **Roland Pöntinen** est né en 1963. Il fit ses débuts à l'âge de 17 ans avec l'Orchestre Philharmonique Royal de Stockholm et, depuis, il a joué avec les orchestres majeurs de la Scandinavie, Allemagne, France, Espagne, Italie, Grèce, Hollande, Belgique, Grande-Bretagne, Irlande, Russie, des Etats-Unis, du Japon,

de la Corée, Australie et Nouvelle-Zélande. Il a coopéré avec, entre autres, Neeme Järvi, Paavo Järvi, Evgeni Svetlanov, Rafael Frühbeck de Burgos, Esa-Pekka Salonen, Jukka-Pekka Saraste, Franz Welser-Möst, Sergiu Comissiona, Leif Segerstam, Okko Kamu, János Fűrst, Sixten Ehrling et Jacques Mercier.

En plus d'être un grand virtuose avec un répertoire de concertos passant des classiques à des œuvres inhabituelles et exigeantes comme les concertos de Barber, Ligeti et Scriabine, Roland Pöntinen consacre beaucoup d'énergie au répertoire du récital et il fait très volontiers de la musique de chambre. Il a participé à plusieurs festivals dont ceux de Berlin, Schleswig-Holstein, Edinburgh, La Roque d'Anthéron, Maggio Musicale Fiorentino, Oviedo Piano, de musique de chambre de Kuhmo, de Salzbourg, etc. Roland Pöntinen est également actif comme compositeur sur BIS-CD-318, 348 et 693.

"Love Derwinger est peut-être le pianiste le plus intéressant de sa génération et celui dont le profil est le plus impressionnant", écrit le critique musical Leif Aare du journal *Dagens Nyheter*, le plus grand quotidien suédois. Né en 1966, Love Derwinger a étudié le piano avec le professeur Gunnar Hallhagen au Conservatoire Royal de musique de Stockholm. Il étudia aussi la composition avec Sven-David Sandström. Il fit ses débuts de soliste à 17 ans dans le *Concerto pour piano no 2* de Liszt. Pour son concert de diplôme en 1989, il interpréta le *Concerto pour piano no 1* de Brahms avec l'Orchestre Symphonique de la Radio Suédoise. Love Derwinger a donné des récitals partout en Europe et aux Etats-Unis. Il a aussi joué avec, entre autres, les orchestres suédois majeurs, les orchestres symphoniques de la radio du Danemark et de la Belgique, la Nieuw Sinfonietta Amsterdam et le Residentie Orkest Den Haag.

Love Derwinger s'intéresse particulièrement à la musique contemporaine et il a travaillé en étroite collaboration avec plusieurs compositeurs. Il est l'un des rares pianistes à avoir maîtrisé et interprété le très difficile *Concerto pour piano no 3* de Xenakis. Love Derwinger a enregistré une vingtaine de disques BIS dont ses versions originales très saluées du *Concerto pour piano* de Grieg et du *Concerto pour piano no 1* de Stenhammar.

La **Nieuw Sinfonietta Amsterdam** fut fondée en 1988 par un groupe de musiciens que la passion pour la musique de chambre unissait. Leur but était de créer un orchestre de chambre capable d'atteindre le plus haut niveau possible de jeu d'ensemble. La Nieuw Sinfonietta Amsterdam s'est maintenant taillé une place spéciale dans la vie musicale des Pays-Bas, étant remarquée particulièrement pour la sonorité exceptionnelle et caractéristique de ses cordes, l'enthousiasme et l'engagement de ses instrumentistes et le niveau artistique constamment élevé de ses concerts.

Des programmes variés, alliant le répertoire traditionnel à de fréquentes créations (mondiales) d'œuvres hollandaises et russes ont attiré à l'ensemble de nombreuses invitations régulières dont au festival de la Hollande et une série de concerts au Concertgebouw d'Amsterdam. En plus de se faire entendre sur toutes les stations majeures de la radio hollandaise, l'orchestre apparaît régulièrement à la télévision.

Sur la scène internationale, la Nieuw Sinfonietta Amsterdam s'est acquis une réputation solide grâce à ses tournées couronnées de succès aux Etats-Unis, en Allemagne, Italie, France, ancienne Union Soviétique, Afrique du Sud (jouant pour Nelson Mandela) entre autres. Lev Markiz fut le chef et directeur artistique de l'orchestre jusqu'à ce qu'il quitte son poste en 1997; il en est maintenant le principal chef invité. D'autres chefs invités ont travaillé avec la formation, dont Iona Brown, Thierry Fischer, Reinbert de Leeuw, Laurence Renes, Jos van Immerseel, Günther Pichler et Christopher Hogwood. Thomas, Hampson, Sabine Meyer, Yo-Yo Ma, Gidon Kremer, Enrico Pace, Thomas Zehetmair, Jard van Nes, Kim Kashkashian, Peter Wispelwey, Quirine Viersen, Isabelle van Keulen, Ronald Brautigam et Nobuko Imai comptent parmi les distingués solistes qui ont travaillé avec l'orchestre. Les nombreux enregistrements BIS de la Nieuw Sinfonietta Amsterdam renferment une série majeure d'œuvres de Mendelssohn dont ce CD fait partie.

Lev Markiz est né à Moscou. Il a étudié le violon avec Yuri Yankelevich et la musique de chambre avec Maria Yudina au conservatoire de Moscou, puis la direction avec Kirill Kondrashin. Markiz entreprit sa carrière comme violoniste soliste et chambriste. De 1955 à 1964, il fut premier violon du légendaire Orchestre de Chambre de Moscou. Il fonda ensuite son propre orchestre, les Solistes de Moscou et cet ensemble très salué se tailla une place très spéciale dans la vie musicale

russe. Il fit de nombreux enregistrements pour la radio avec cette formation. De plus, il dirigea presque tous les orchestres symphoniques importants de l'ancienne Union Soviétique et travailla avec des solistes tels que Sviatoslav Richter, David Oistrakh et Emil Gilels.

Lev Markiz émigra aux Pays-Bas en 1981. Il est fréquemment invité à diriger différents orchestres hollandais et même partout en Europe de même qu'au Canada et en Israël. A l'occasion de la prestigieuse fête Mahler au Concertgebouw d'Amsterdam en mai 1995, Lev Markiz dirigea la Nieuw Sinfonietta Amsterdam (le seul orchestre de chambre à avoir été invité au festival) dans deux arrangements de Mahler de *La Mort et la jeune fille* de Franz Schubert et du *Quatuor à cordes no 11 en fa mineur* op. 95 de Ludwig van Beethoven. Les deux pièces furent ensuite enregistrées pour BIS.

Lev Markiz a été principal chef d'orchestre et directeur artistique de la Nieuw Sinfonietta Amsterdam depuis sa fondation en 1988; il occupa ce poste jusqu'en septembre 1997. Il est maintenant le principal chef invité de la formation. Depuis septembre 1997, Lev Markiz est chef principal et directeur artistique de l'Orchestre de Chambre de Genève. Il enregistre régulièrement pour BIS.

Violin Concerto in E minor: Differences between the original and final versions

First movement: . . .	<i>Allegro con fuoco</i> rather than <i>Allegro molto appassionato</i>
1-3	timpani are marked staccato; clarinets and bassoons cease in bar 3, three bars earlier than in the printed score
16	cellos and basses have a minim C rather than semibreve
24	upbeat is absent in the timpani
26-27, 30-31	accent marks are absent in the solo
28, 32	solo is <i>legato</i> rather than <i>staccato</i>
33	<i>mf</i> is absent in the solo
34	violas are modified slightly
35	violins are modified slightly
39-40	solo is an octave lower
47-51	Theme 1 in violin I is an octave lower
53	timpani play two quavers (E) rather than one crotchet
76-80	solo is an octave lower
80-84	horns enter one bar earlier (bars 80-83 rather than 81-84)
105	flute I plays an F# rather than D
119	strings are marked <i>f</i> rather than <i>dim.</i>
127, 131, 139	<i>tranquillo</i> is absent
168, 178	<i>crescendo</i> is absent
180	<i>sf</i> is absent
181-185	strings are <i>arco</i> ; <i>pizzicati</i> are delayed until bars 185-88; solo has different notes (bar 181, beat 2); <i>pp</i> is absent (bar 185)
197	violin I doubles the solo an octave lower rather than playing a minim
198, 200	violin I plays a D on the downbeats
212-218	solo has different material
218-223	solo is an octave lower; dotted rhythms are absent in the solo (bars 219, 221, 223)
224-225	flute I is an octave lower
226	<i>cresc.</i> begins here in the clarinets, bassoons and cellos/basses, rather than in bar 230
234	clarinets play four quavers rather than one minim
262-263	solo is modified; an additional bar is inserted, including clarinets, bassoons and timpani; cellos/basses play an E pedal point (additional bar + bars 262-63)

265-267	timpani are absent; cellos/basses play a D pedal point rather than E (bars 265-66)
269-271	absent
272-276	clarinets and bassoons are included (bars 272-73); cellos/basses (bars 272-75) and violas (bar 275) are modified; an additional bar is inserted between bars 275-76
290-291	solo's sustained low note is B rather than D#
294-298	solo's sustained low note is A rather than B
299-334	cadenza is only 12 bars long and less brilliant, but already has, as its core, three- and four-note arpeggiated chords
335	flute I and oboe I are marked <i>p</i> rather than <i>pp</i>
350	clarinets, bassoons and horns are included; flutes, oboes and violin I play only F# followed by B rather than F#-G-A-B in crotchets; violas and cellos/basses are modified slightly
363	<i>mf</i> is absent in the solo
369	<i>sempre più tranquillo</i> is absent in the solo
373	<i>sf</i> is indicated in the solo
377	winds are marked <i>p</i> rather than <i>pp</i>
405	<i>pp</i> is absent in the strings
409	<i>dim.</i> is absent in the solo
411	<i>pp</i> is absent in the solo
428-432	strings are <i>arco</i> ; <i>pizzicati</i> are delayed until bars 432-35
438	slur is different in the violas
444-447	violin I doubles the solo an octave lower (bar 444) and has some additional notes
451	solo has different material
452	strings are marked <i>f</i> (one bar earlier than in the printed score)
453-454	arpeggios in the solo are modified; winds are marked <i>ff</i> rather than <i>f</i>
455	solo plays a B rather than G (beat 1); the broken octaves are in triplets from the start, beginning on F# rather than G
460-467	solo has different material
468, 470, 472	dotted rhythms are absent in the solo
471-472	clarinet I is absent; violin I is an octave lower
485-487, 489-492	solo line is in octaves
493	tempo is <i>prestissimo</i> rather than <i>presto</i>
499	solo plays an A rather than C# (beat 1)
501-505	violin I is an octave higher; solo is modified and is also an octave

- higher than in the printed score (bars 503-5)
- 505-513 solo is modified, plays single notes rather than double stops; violins and violas are modified; the fragment of Theme 1 in the printed score is absent in the strings
- 524 lowest note in violin I is a semibreve rather than a crotchet
- 527 bassoon I is marked *solo* and *dim.* rather than just *p*
- 528 fermata is absent

Second movement: *Andante*

- 5-6 cellos and basses have a different rhythm (bars 5-6); violas play repeated notes (G) rather than G-C-G-E (bar 5)
- 8 *pp* is absent in the strings
- 9 violas play a crotchet A rather than two quavers; the rhythm in the cellos and basses is different
- 16-17 strings have some different notes; cellos and basses have a different rhythm (bar 17); violins and violas have ties over the barline rather than rests on the downbeat
- 23 violin II has a crotchet C rather than two quavers
- 32-45 solo is an octave lower (bars 32-44) and slightly modified (bar 34, G added); cellos and basses have a crotchet F rather than quaver (bar 38); violas have different notes (bars 40-42, 44-45)
- 46 violin I has an quaver C rather than quaver rest
- 51 *mf* is indicated rather than *pp* or *p*; clarinets and bassoons are absent (end of bar); timpani follow the rhythm in the horns and trumpet rather than playing a roll
- 52 *mf* is indicated rather than *p*; *cresc.* is absent
- 52-53 clarinet II, bassoon II, violin II and violas play C rather than C# (harmony is A minor rather than A major)
- 54 clarinet I has three quavers on B rather than C; violin II and violas play C-B rather than C-A; horns and trumpet have a different rhythm; timpani included
- 56-57 flute I and clarinet I are absent; solo plays C rather than C# (harmony is A minor rather than A major)
- 66 *p* is absent in the strings; first note in the solo is an F rather than A
- 69-70 cellos and basses play *pizzicato* rather than *arco*
- 70-71 clarinets, bassoon I and cellos have different notes, doubling solo;
- 71-74 basses are *pizzicato* rather than *arco*; clarinet I is absent (bar 72);

	winds are marked <i>p</i> rather than <i>mf</i>
75-76.....	horns have accents over the crotchets (as in bars 73-74)
76-78	flute I doubles the solo; violin II plays D-B rather than B-D (second half of bar); lower part of the solo begins on B rather than D
79	flutes, clarinets and bassoons are absent
85	violin II has a crotchet C rather than two quavers
86-88.....	flute I doubles the solo
89-90.....	violin I plays additional notes
91	violin II plays C rather than G
91-92	cellos and basses double each other (rather than having separate parts) and have different notes from the printed score
93	last note in violin II is a B flat rather than A
94-95.....	cellos, basses and violas have different notes
101	clarinets have different notes
103-109	the ending of this movement is modified: the solo plays slightly different figurations and the descending final arpeggio is extended, with slurred <i>staccati</i> rather than <i>legato</i> ; flute I is an octave higher, flute II plays a G rather than C, oboes are included (bars 108-109), and the rhythm in the accompaniment is a crotchet + quaver rest instead of a dotted crotchet (bar 108)

Third movement: .. *Allegretto non troppo; Allegro molto vivace*

23	solo is marked <i>p</i> rather than <i>pp</i>
33, 35-36.....	oboes are included
57	horns are included
86-91	solo is an octave lower; violins have a different rhythm (bars 87, 89); violas have different notes (bar 91)
95	E in the solo is an octave lower
96, 98	oboe II plays a D rather than B, clarinet I plays an F# rather than B
98	solo has two semiquavers on B rather than one quaver
99	oboe I has an quaver rather than a crotchet on beat 3
101-101.....	oboes are included
102-103.....	bassoons and horn I are included
104-105.....	winds and strings have several different notes
106	solo has semiquavers on C and B rather than one quaver on C; flutes have different notes
110	oboe II plays a D rather than B

125	violin II plays a G rather than B (beat 1)
138-142	violin II, violas, and cellos/basses have different notes and rhythms (bars 138-42); solo has different notes (bars 138-40); trumpets and timpani are included (bars 138, 140, 142);
148, 152	trumpets and timpani are included
156, 158	timpani are included
157, 159-161	oboes are included
161-164	passage is two bars shorter
174, 176	violins have a different rhythm
178	violas lack the A#-C# semiquavers
182	solo plays an E rather than B
183-186	cellos/basses have additional notes; oboes have different notes (bars 184-185); timpani are included (bars 185-186)
185-187	oboes and clarinets play during rests in printed score
198-199	additional bar is inserted, prolonging the trill on B in the solo
208-215	solo has different notes; repeated notes are absent in the solo, which instead follows the dotted rhythm in the violins and violas (bars 213-215)
217-218	horn and trumpet have a different rhythm; winds and strings have some different notes and rhythms
219-220, 223-224	separate (cello) part is absent
234-237	solo is an octave higher; clarinet I lacks the E on last beat (bar 235); violin I has different notes, trumpet I is an octave higher (bars 235-37); <i>sf</i> is absent on beat 1 (bar 236)
237-240	oboes are absent; solo plays the A (bar 238, beat 1) an octave lower; winds are marked <i>p</i> rather than <i>fp</i> (bars 237, 239)
247	lowest note in violin I is a minim rather than a crotchet; violas play only G#, no B

CD-966

Recording data: (*Concerto in D minor*) October 1995; (*Concerto in E minor; Scherzo*) July 1998 at the Waalse Kerk, Amsterdam, The Netherlands

Balance engineer / Tonmeister: Ingo Petry

Neumann microphones; Studer mixer; Fostex D-10 DAT recorder; Stax headphones

Producer: Ingo Petry

Digital editing: Dirk Lüdemann

Cover text: © Dr. Allan B. Ho 1998

CD-967

Recording data: (*Concerto in A minor*) May 1995; (*Concertos in G minor & D minor*) August 1994 at the Concertgebouw, Haarlem, The Netherlands

Balance engineer / Tonmeister: (*Concerto in A minor*) Ingo Petry; (*Concertos in G minor & D minor*) Hans Kipfer

Neumann microphones; Studer 961 mixer; Fostex PD-2 DAT recorder; Stax headphones

Producer: Ingo Petry

Digital editing: Jens Braun

Cover text: © Stig Jacobsson 1995

CD-968A

Recording data: (*Concerto*) July 1995; (*Concert Pieces*) May 1995 at the Concertgebouw, Haarlem, The Netherlands

Balance engineer / Tonmeister: Ingo Petry

Neumann microphones; Studer 961 mixer; Fostex PD-2 DAT recorder; Stax headphones

Producer: Ingo Petry

Digital editing: Stephan Reh

Cover text: © Stig Jacobsson 1995

CD-968B

Recording data: September 1994 at the Concertgebouw, Haarlem, The Netherlands

Balance engineer / Tonmeister: Ingo Petry

Assistant Tonmeister: Jens Braun

Neumann microphones; Studer mixer; Fostex PD-2 DAT recorder; Stax headphones

Producer: Ingo Petry

Digital editing: Jens Braun

Cover text: © Stig Jacobsson 1995

Translations: Andrew Barnett (English); Julius Wender (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover painting: Matthew Harvey

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© 1994, 1995 & 1998; © 1998, BIS Records AB



Isabelle van Keulen

Photo: © Pan Sok



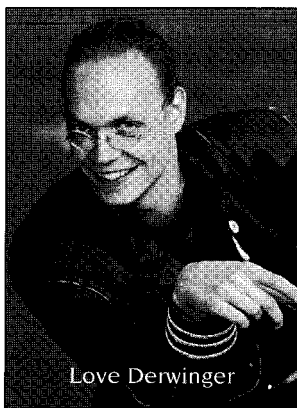
Ronald Brautigam

Photo: © Romain d'Ansembourg



Roland Pöntinen

Photo: © Hélène Schmitz



Love Derwinger