



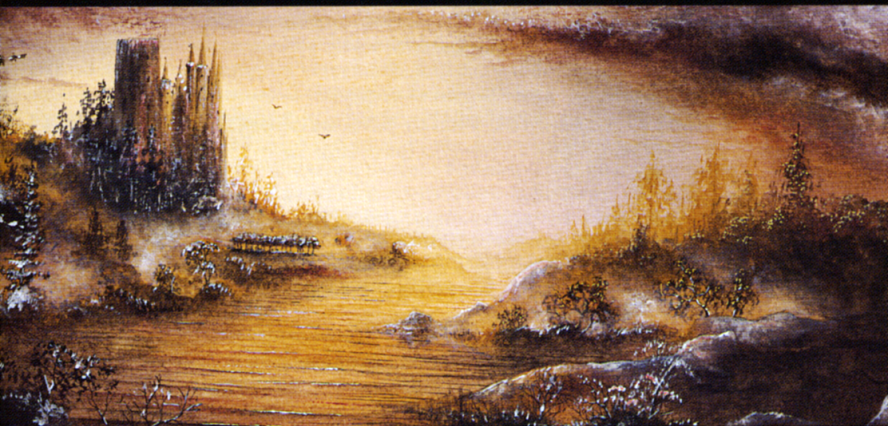
CD-935 DIGITAL

Felix Mendelssohn Bartholdy

Violin Concerto in E minor, Op. 64

ORIGINAL VERSION – WORLD PREMIÈRE RECORDING

Violin Concerto in D minor • Scherzo from Octet, Op. 20



Isabelle van Keulen, violin

Nieuw Sinfonietta Amsterdam • Lev Markiz

MENDELSSOHN BARTHOLDY, Felix (1809-1847)**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 (Luck's Music Library, Michigan) | 4'16 |
| Arranged for orchestra by the composer | | |
| <i>Sempre pianissimo e leggiero</i> | | |

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

Violin: (*Concerto in D minor*): Federico Goldnagl 1993
(*Concerto in E minor*) Stradivarius, 1732

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* (BIS-CD-713). 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 bars 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 performance 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 some 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 below for convenience. Here, bar numbers refer to the corresponding passages in the familiar printed score:

First movement: ... *Allegro con fuoco* rather than *Allegro molto appassionato*

- 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 *legato* rather than *staccato*
- 33 *mf* 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 *f* rather than *dim.*
- 127, 131, 139 *tranquillo* is absent
- 168, 178 *crescendo* is absent
- 180 *sf* is absent
- 181-185 strings are *arco*; *pizzicati* are delayed until bars 185-88; solo has different notes (bar 181, beat 2); *pp* 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 *prestissimo* rather than *presto*
- 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 *p* rather than *mf*
- 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 *staccati* rather than *legato*; 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 *p* rather than *pp*
- 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 (bars138-40); 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 (bars185-186)
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

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 *Walpurgisnachtstraum* 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

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. This is her second BIS recording.

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 (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.

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 kriegerischen 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 (BIS-CD-713). 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 Zyklichkeit (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 ge-

spielt 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 Kritikern 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 Violinkonzert, 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 5). 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 *Walpurgisnachts-traum* 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

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. Dies ist ihre zweite Aufnahme für BIS.

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 Jurij Jankelewitsch 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 regelmäßig Aufnahmen für BIS.

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 (BIS-CD-713). 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 arpegge ("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 vio-

lon 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, le texte anglais reproduit sur les pages précédentes en fournit une. 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 Birstenstein, 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 trémolandos 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

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. C'est son second disque BIS.

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.

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

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

Front cover painting: Matthew Harvey

Photograph of Isabelle van Keulen: © Pan Sok

Photographs of the Lev Markiz and the Nieuw Sinfonietta Amsterdam: © Marco Borggreve

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

© 1995 & 1998, © 1998, BIS Records AB

Nieuw Sinfonietta Amsterdam

Violin Concerto in D minor

Violin I

Candida Thompson
Franc Polman
Baard Andersen
Lydia Forbes
Karen Segal
Elaine Clarke
Frances Thé
Sebastiaan van Vucht

Viola

Liesbeth Steffens
Elisabeth Smalt
Els Goossens
Ernst Grapperhaus

Double Bass

Alexei Diorditsa
Diederik Meijncckens

Violin II

Marie-José Schrijner
Clara James
Petra Griffioen
Myrte van Westerop
Mirjam Snikkers
Nicoline van Santen

Cello

Koen Schouten
Maarten Mostert
Derck Littel
Michiel Weidner

Nieuw Sinfonietta Amsterdam
Violin Concerto in E minor; Scherzo

Violin I

Simon Blendis
Franc Polman
Adelina Hasani
Marieke de Bruijn
Marco Roosink
Runa Baagöe
Janneke van Prooijen
Liesbeth Ackermans

Viola

Richard Wolfe
Elisabeth Smalt
Virginia Comerford
Els Goossens
Ruben Sanderse

Double Bass

Koenraad Hofman
Renger Woelderink

Flute

Liesbeth Niesten
Corinne van Veen

Clarinet

Ivar Berix
Jelte Althuis

Horn

Serguei Dovgaliouk
Anton Michel

Timpani

Steeff Gerritse

Violin II

Eva Stegeman
Inki Varga
Frances Thé
Nicoline van Santen
Petra Griffioen
Konstanze Artmann

Cello

Michiel Weidner
Maarten Mostert
Derck Littel
Pamela Smits

Oboe

Oliver Boekhoorn
Arco van Zon

Bassoon

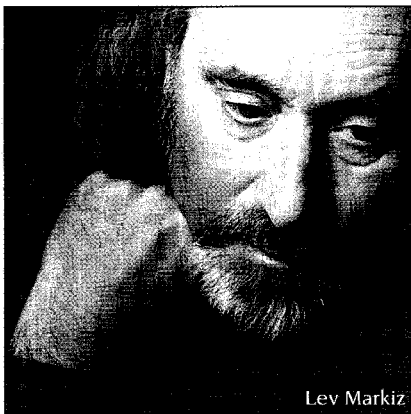
Noëlle Probst
Susan Brinkhof

Trumpet

Frank Steeghs
Bram Sniekers



Isabelle van Keulen



Lev Markiz



Nieuw Sinfonietta Amsterdam