

MENDELSSOHN

The Cello Sonatas

Trio in D minor

Viola de Hoog

Marten Root

Mikayel Balyan





MENDELSSOHN
The Cello Sonatas
Piano Trio in D minor

Cello sonata in D major, Op. 58

- [1]** Allegro assai vivace [8'50]
- [2]** Allegretto scherzando [5'52]
- [3]** Adagio [5'37]
- [4]** Molto allegro e vivace [7'35]

Piano Trio No. 1 in D minor, Op. 49

*version for flute, cello and piano **

- [5]** Molto allegro agitato [9'16]
- [6]** Andante con moto tranquillo [5'56]
- [7]** Scherzo - Leggiero e vivace [3'52]
- [8]** Finale - Allegro assai appassionato [8'12]

** first recording on period instruments*

Cello sonata in B flat major, Op. 45

- [9]** Allegro vivace [9'19]
- [10]** Andante [5'35]
- [11]** Allegro assai [6'46]

Viola de Hoog cello

Marten Root flute **[5] - [6]**

Mikayel Balyan piano

cello

Giovanni Battista Guadagnini, Milano c.1750

(on loan from the Dutch Musical Instruments Foundation)

bow

François Lupot, Paris c.1815



nine-keyed flute

Fridtjof Aurin, Düsseldorf, 2015, copy of Wilhelm Liebel, Dresden c.1830

piano

Sébastien Érard, Paris, 1847

(kindly loaned by Frits Janmaat, Maison Érard, Enkhuizen)

recorded at Oude Dorpskerk, Bunnik, Netherlands on November 18–21, 2019

recording producer Robert King

recording engineer Adriaan Verstijnen

post-production David Hinitt

design Carlos Arocha

stills & front photograph Marten Root

video producer Florian Root

executive producers Robert King, Viola de Hoog

piano technician Heleen Wabeke

pitch A=438

grateful thanks to

Peter Morée & Wenda Stoffel for sponsoring the piano transport

Frits Janmaat, Maison Érard, Enkhuizen, for loaning the piano

MENDELSSOHN

The Cello Sonatas and Piano Trio in D minor

Prof. R. Larry Todd

This recording presents three major chamber works by Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847): the two cello sonatas, Op. 45 and 58, and Piano Trio No. 1, Op. 49, of which the last is heard here in a little-known version with flute instead of violin. All three have become staples in the chamber-music repertoire, but their history, in particular that of the cello sonatas, did not always support the secure reception they now enjoy. Though the genre of the piano trio had flourished before Mendelssohn, with successful contributions from Haydn, Mozart and Beethoven, advanced by the two liminal trios of Schubert, by the 1830s and 1840s the cello sonata was still on somewhat shaky ground. True enough, Beethoven had established the modern genre in his series of five sonatas published over the course of two decades between 1797 and 1817. Beethoven it was who decisively achieved in the modern cello sonata the idea of musical parity between the piano and cello. Essentially, he liberated the ensemble from its earlier constraints, in which either the cello dutifully reinforced the bass line of the piano or, in the case of a virtuosic cello sonata, the keyboard largely accompanied the cello by realising a figured bass, so as not to interfere or compete with the nimble solo figurations of its privileged partner. As did Mendelssohn (and indeed, Brahms considerably later in the century), Beethoven issued his sonatas as works for piano and cello, as if to suggest that the modern genre was somehow an offshoot from the solo piano sonata. What is more, Beethoven released his first three sonatas, the two Op. 5 and Op. 69, in separate parts. Only with the final two, Op. 102, did the publisher consent to engrave a score as well as a separate cello part. While it may seem hard for us to fathom, the idea of a chamber music score was still enough of a novelty in the 1830s so that in the case of Mendelssohn's Op. 45 he was obliged to press his publisher, Friedrich Kistner in Leipzig, to print the cello part in smaller notes above the piano part, allowing performers to refer to a score in order to facilitate their rehearsals (Mendelssohn to Kistner, 28 October 1838).

During Mendelssohn's all too short career, much chamber music, including cello music, was dominated by touring virtuosi, who typically offered relatively light fare designed not so much to make serious musical statements as to advertise unbridled acrobatic dexterity. Just a decade after Mendelssohn's death the Viennese critic Eduard Hanslick was still lamenting the state of affairs: "The concert pieces by Romberg, Bohrer, Kummer and so on are out of date; there would need to be ten times the number of cello sonatas of Beethoven and Mendelssohn to establish a repertoire" (*Sämtliche Schriften*, vol. 1, 217-18; January 1858). Indeed, not until the second half of the nineteenth century were all five of Beethoven's cello sonatas beginning to appear on concert programmes. One of the first duos to perform the cycle was the Englishman Charles Hallé and Italian cellist Alfredo Piatti (for whom Mendelssohn evidently had contemplated writing a cello concerto), who dispatched the feat in 1867 at St James' Hall in London, but only gradually, over the course of eight concerts interspersed with Mendelssohn's two cello sonatas and other works, apparently to make the cycle, including its austere, experimental late Op. 102 sonatas, palatable to audiences. Quite the other extreme was plumbed by the cellist Hugo Becker and Richard Strauss, who in 1893 concentrated all five sonatas on one single concert in Weimar. One reviewer noted that "such a bill of fare" had, "at least, the charm of unconventionality to recommend it" (*The Musical Times* 34 [1894], 119). Then, with the advent of commercial recordings in the twentieth century, leading cellists began distributing their own, highly individualistic Beethoven cycles, so that the sonatas became, in Steven Isserlis's recent formulation, the "New Testament" of the cello canon, while J. S. Bach's six suites for solo cello endured as the "Old Testament". One result was that Mendelssohn's Op. 45 and 58, which had held their own against the Beethoven sonatas for much of the nineteenth century, gradually came to be less esteemed – until, that is, the rebounding rehabilitation of the composer's image late in the twentieth century that continues to this day.

Though Mendelssohn was not a cellist, he was a skilled violinist and violist who understood all too well the nuances and complexities of writing for string instruments. (His teacher Carl Friedrich Zelter commented to Goethe that the young composer could have become a professional violinist.) His younger brother, Paul, was an adept cellist for whom Mendelssohn produced in 1826 the *Variations concertantes* Op. 17, his first, youthful foray into writing for cello and piano. Mendelssohn's large circle of musical colleagues included several prominent cellists, among them Julius Rietz, who edited the first *Gesamtausgabe* of the composer's oeuvre; Bernhard Romberg, who earned Hanslick's critique from 1858 cited above; the Polish count A. H. Radziwill, to whom Beethoven had dedicated his *Namensfeier* Overture Op. 115; the Russian count Mateusz Wielhorski, dedicatee of Mendelssohn's Op. 58; the young Jacques Offenbach, who toured as a cello virtuoso before embracing his career in opera; the aforementioned Alfredo Piatti; the Austrian Joseph Merk, with whom Mendelssohn played billiards and improvised virtuoso variations of his own; the Belgian A. F. Servais, among the first to use an endpin, whom Hector Berlioz dubbed "the Paganini of the cello"; and the French *virtuosa* Lisa Cristiani, one of the few touring female cellists, who enjoyed a meteor-like career before she succumbed to cholera at the age of twenty-six in Siberia.

Cello sonata in B flat major, Op. 45 [9] - [11]

Mendelssohn's first cello sonata, Op. 45 in B flat major, was written in 1839 for his brother, Paul. The composer described it as a "Sonata with Violoncello", and sold the English rights to the publisher Alfred Novello. On the continent, the sonata appeared from Kistner as an attempt, Mendelssohn acknowledged, to address the paucity of worthy examples of the genre. Originally Kistner intended to issue the composition as a "Große Sonate", but at Mendelssohn's remonstration, struck the adjective from the title; Kistner did, however, complement the offering with an optional violin part prepared by Ferdinand David, concertmaster of the Gewandhaus Orchestra, to replace the cello part, probably in a bid to boost sales. The work gained the attention of Robert Schumann, who, reviewing it in his *Neue Zeitschrift für Musik*,

detected in the score a certain classicising trend reminiscent of Mozart. "A smile hovers around [the composer's] mouth", Schumann wrote, "but it is that of delight in his art, of quiet self-sufficiency in an intimate circle".

Eschewing strong Beethovenian contrasts, Mendelssohn begins the sonata quietly with an unassuming unison figure that, as it happens, returns in altered form to generate the principal theme of the finale, in a strategy of *multum in parvo*. From this compact motif springs a full sonata-form first movement (Allegro vivace) and hybrid sonata-rondo form finale (Allegro assai). Between them lies a ternary ABA' slow movement (Andante) in the relative minor, G minor. Its opening impresses as an attenuated scherzo (the A sections, with their characteristic drooping, dotted figures) before yielding to a lyrical central section (B) that impresses as one of the composer's *Lieder ohne Worte*, with the cello sustaining the song-like melody.

Cello sonata in D major, Op. 58 1 - 4

Within a year or so Mendelssohn was beginning to contemplate his second cello sonata, though it did not appear until 1843. The Cello sonata in D major, Op. 58 was dedicated to the Russian Count Mateusz Wielhorski, a gifted cellist who visited Berlin in 1841. Though, on account of his aristocratic rank, an "amateur" who performed only in private gatherings, Wielhorski impressed his exclusive audience, including Mendelssohn, with a more than estimable skill at sight reading. Wielhorski was the proud possessor of a Stradivarius that had cost the extravagant sum of 6000 rubles and the finest horse from his stable (in the twentieth and twenty-first centuries this splendid instrument, aka the Davidov Strad, would be played by Jacqueline du Pré and Yo-Yo Ma).

In four movements, Op. 58 features brilliant, effervescent outer movements that display Mendelssohn's refined sense of virtuosity to its fullest, featuring coruscating scales and arpeggiations. As in Op. 45, in

which the composer combined elements of a whimsical scherzo and lyrical slow movement in the second of the three movements, in the second movement of Op. 58 he juxtaposed a puckish pizzicato figure with a singing legato melody. The two alternate, intensifying to a dramatic climax before reversing course so that the movement ends mischievously in a *pianissimo* puff. Quite unexpected is what follows in the third movement: a freely composed chorale presented in lush, arpeggiated chords in the piano, alternating with recitative-like passages in which the cello comes to the fore. Quite possibly, Mendelssohn conceived this movement *in memoriam* to his mother, Lea, who died late in 1842, around the time he was working on the sonata. In turn, a few years later Robert Schumann may have recalled the movement in the slow movement of his Second Violin Sonata, Op. 121 in D minor (1851), in which we hear a suspiciously similar, freely composed chorale in the same key as Mendelssohn's Adagio (G major), played first *pizzicato* in the violin, and then given a fuller "voice" with added accompaniment. Mendelssohn's chorale (not infrequently he incorporated chorale melodies, whether familiar or newly invented, into his instrumental works) injects a spiritual dimension into the sonata, interrupted only by the unrestrained eruption of the finale.

Piano Trio No. 1 in D minor, Op. 49 [5] - [6]

The Piano Trio No. 1 in D minor, Op. 49, dates from 1840, when it appeared from the Leipzig firm of Breitkopf & Härtel, Mendelssohn's principal publisher. After Novello, concerned that "such a work would command a very small sale amongst our ignorant public", declined the English rights, Mendelssohn offered them to Edward Buxton, a wool merchant of German extraction who had recently entered the music publishing business. It was the beginning of an auspicious relationship between the two, as Buxton proceeded to bring out several of Mendelssohn's later works through the firm J. J. Ewer & Co. With an eye to increasing sales, Buxton requested that Mendelssohn prepare an optional flute part to replace the violin, as "a separate flute arrangement is indispensable in this country" (Buxton to Mendelssohn, 6 March 1840). Mendelssohn fulfilled the request, though he cautioned that the outer movements were too involved

and difficult to accommodate a wind option. Instead, he suggested limiting the flute version to just the Andante and Scherzo, in effect converting the full-fledged trio into a truncated two-movement version, recalling his earlier *Rondo capriccioso* Op. 14 for piano, and the *Serenade und Allegro giojoso* Op. 43 for piano and orchestra, in which a slow movement is paired with a quicksilver finale, leaving the putative outer movements to the listener's imagination. Nevertheless, Buxton chose to include all four movements for the optional flute arrangement, and for the first time using period instruments this version is recorded here.

Though Mendelssohn had from the start designed his trio with the violin in mind, he made the best of adapting the treble part for the flute. As it happened, in 1829 he had composed a short piece for flute solo, *The Shepherd's Song*, and in 1843 he would pen the breathless flute solo that introduces the "merry wanderer of the night", Puck, for the *entr'acte* music to *A Midsummer Night's Dream* Op. 61. Perhaps his most unusual treatment of the instrument came at the very beginning of the youthful *Midsummer Night's Dream* Overture Op. 21 (1826), in which two solo flutes begin the cypher-like chords that transport us from the conscious world to the dream state of Shakespeare's comedy. Be that as it may, Mendelssohn's flute part for Op. 49 closely shadows the original violin part, with adjustments principally in register, generally to allow the higher register of the flute to have more prominence, and a few modifications to some characteristic string figurations to render them more suitable for the flute. In the final analysis, it is the colourful timbres of the flute that interact with the piano and cello in new ways, enabling us to enjoy afresh one of the staples of nineteenth-century chamber music.

© Prof. R. Larry Todd

R. Larry Todd is Arts & Sciences Professor at Duke University, author of *Felix Mendelssohn: A Life in Music*, *Fanny Hensel: The Other Mendelssohn*, and co-author with Marc Moskovitz of *Beethoven's Cello: Five Revolutionary Sonatas and Their World*.

MENDELSSOHN AND ÉRARD

Frits Janmaat

"There be none of Beauty's daughters with a magic like Érard's"

Felix Mendelssohn, his sister Fanny and his father Abraham undertook a tour through Europe in 1829. In Paris, they discovered Érard pianofortes, with their revolutionary "double escapement" mechanism that had initially been manufactured in 1821. All three became instant admirers of these beautiful and sturdy instruments.

When Felix returned to the showroom at Maison Érard on the Rue du Mail 13-15, in 1832, he met Franz Liszt and handed him the manuscript of his piano concerto in G minor. He was astonished to hear Liszt perform this to absolute perfection, even though the manuscript was barely legible. The work's premiere performance was in the "Salle Érard". Abraham Mendelssohn's reaction to this was "First of all I was the son of a famous father, and now I'm the father of a famous son".

Felix Mendelssohn was absolutely delighted with the Érard grand piano he received in 1832. He practised on it a great deal and also used the instrument for his concerts in Berlin. This constant playing took its toll on the mechanism, however, to such an extent that the piano was at risk of becoming unplayable. As Mendelssohn was so attached to the instrument, he wrote to Ignaz Moscheles in June, asking whether he could have the instrument shipped to London for repairs. Mendelssohn claimed that the instrument still had a beautiful sound, so that no sacrifice would be too great for him to have the piano restored to its former condition. He wrote, somewhat tongue-in-cheek: "There be none of Beauty's daughters with a

magic like Érard's" and "You alone know what I seek in an instrument: a perfect and precise attack that freely and fully satisfies my needs and wishes".

Moscheles passed this message on to Pierre Érard, who made a generous gesture, offering Mendelssohn a new grand piano. Moscheles wrote to him: "I will personally select an instrument with your arpeggios in my mind. In other words, I will test the piano with passages from your concerto in D minor". But Mendelssohn remained doubtful. Should he accept the new piano or have his old instrument repaired? A new instrument finally arrived and Mendelssohn sent the old instrument back to London at the end of October. He was brimming with enthusiasm on receiving the new grand piano and wrote in these terms to Moscheles in December: "A thousand thanks, my dear friend, for your delightful letter and all the trouble you have taken for me in relation to the pianos. Now, I am delighting in the joy of playing an instrument of such full and rich tone, and I realise how difficult I would find it to accustom myself to an instrument of any other make."

© Frits Janmaat, Maison Érard, Enkhuizen, Netherlands

translation: Bruce Gordon/Muse Translations

For biographical details of the performers please visit:

www.violadehoog.com

www.martenroot.com

www.mikayel-balyan.com





BACH

THE SIX CELLO SUITES

VIOLA DE HOOG

BACH

THE SIX CELLO SUITES

VIOLA DE HOOG

"A formidable player ... entirely convincing"

(Gramophone)

"de Hoog is outstanding ... among the very best versions ***"**

(BBC Music Magazine)

"must surely place cellist Viola de Hoog amongst the great performers of Bach's Cello Suites"

(The Classical Reviewer)

VIVAT 107

available on 2CDs, and in high-resolution download

www.vivatmusic.com

MENDELSSOHN

Les Sonates pour violoncelle et piano et le Trio avec piano en ré mineur

Prof. R. Larry Todd

Cet enregistrement présente trois œuvres majeures de musique de chambre de Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847) : les deux sonates pour violoncelle et piano, op. 45 et 58, et le *Trio avec piano n°1*, op. 49, ce dernier dans une version peu connue avec flûte au lieu du violon. Ces trois œuvres sont devenues des œuvres de base du répertoire de la musique de chambre, mais leur histoire, en particulier celle des sonates pour violoncelle et piano, n'a pas toujours connu l'accueil favorable dont elles jouissent de nos jours. Bien que le genre du trio avec piano ait prospéré avant Mendelssohn, avec des contributions très réussies de Haydn, Mozart et Beethoven, magnifiées par les deux trios liminaux de Schubert, la sonate pour violoncelle et piano dans les années 1830 et 1840 était encore sur un terrain relativement incertain. Certes, Beethoven avait établi le genre moderne dans sa série de cinq sonates publiées au cours de deux décennies entre 1797 et 1817. C'est Beethoven qui réalisa l'idée de parité musicale entre les deux instruments dans la sonate pour violoncelle et piano moderne. Essentiellement, il libéra l'ensemble de ses contraintes antérieures, où soit le violoncelle renforçait scrupuleusement la basse du piano, soit, dans le cas d'une sonate virtuose pour violoncelle et piano, le clavier accompagnait le violoncelle en réalisant principalement une basse chiffrée, afin de ne pas interférer ou rivaliser avec les agiles figurations en solo de son partenaire privilégié. Comme Mendelssohn (et aussi Brahms, beaucoup plus tard au cours du même siècle), Beethoven publia ses sonates comme des œuvres pour piano et violoncelle, comme pour suggérer que le genre moderne était d'une manière ou d'une autre une ramification de la sonate pour piano seul. Qui plus est, Beethoven fit paraître ses trois premières sonates, les deux de l'op. 5 et celle de l'op. 69, en parties séparées. C'est seulement pour les deux dernières, op. 102, que l'éditeur consentit à graver une partition ainsi qu'une partie séparée de violoncelle. Bien que cela puisse nous sembler difficile à comprendre, l'idée d'une partition de musique de chambre était encore assez nouvelle dans les années 1830 si bien que, dans

le cas de l'op. 45 de Mendelssohn, il fut obligé de faire pression sur son éditeur, Friedrich Kistner à Leipzig, pour qu'il imprime la partie de violoncelle en notes plus petites au-dessus de la partie de piano, ce qui permettait aux instrumentistes de se référer à une partition afin de faciliter leurs répétitions (Mendelssohn à Kistner, 28 octobre 1838).

Au cours de la trop courte carrière de Mendelssohn, une part importante de la musique de chambre, notamment de la musique pour violoncelle, fut l'apanage des virtuoses en tournée, qui proposaient généralement des œuvres de moindre intérêt, davantage conçues pour mettre en valeur une dextérité acrobatique débridée que pour faire état d'une véritable musicalité. Une dizaine d'années après la mort de Mendelssohn, le critique viennois Eduard Hanslick déplorait encore cet état de chose : « Les pièces de concert de Romberg, Bohrer, Kummer, etc. sont démodées ; il faudrait qu'il y ait dix fois plus de sonates pour violoncelle et piano de Beethoven et de Mendelssohn pour créer un répertoire » (*Sämtliche Schriften*, vol. 1, 217-18 ; janvier 1858). En fait, il fallut attendre la seconde moitié du XIX^e siècle pour que les cinq sonates pour violoncelle et piano de Beethoven commencent à apparaître dans les programmes de concert. Le duo formé par l'Anglais Charles Hallé et le violoncelliste italien Alfredo Piatti (pour qui Mendelssohn avait apparemment envisagé d'écrire un concerto pour violoncelle), fut l'un des premiers à interpréter ce cycle. Ce tour de force eut lieu en 1867 à St James' Hall, à Londres, mais avec un savant dosage, au cours de huit concerts où s'intercalait les deux sonates pour violoncelle et piano et d'autres œuvres de Mendelssohn, apparemment afin de rendre le cycle acceptable pour l'auditoire, compte-tenu de l'austérité des sonates tardives expérimentales de l'op. 102. L'autre extrême fut atteint par le violoncelliste Hugo Becker et Richard Strauss, qui, en 1893, concentrèrent les cinq sonates en un seul concert à Weimar. Un critique nota qu'« un tel menu » avait, « au moins, le charme de l'originalité pour le recommander » (*The Musical Times* 34 [1894], 119). Puis, avec l'apparition des enregistrements commerciaux au XX^e siècle, les plus grands violoncellistes commencèrent à diffuser leurs propres cycles Beethoven très individualistes, si bien que les sonates

devinrent, selon la récente formulation de Steven Isserlis, le « Nouveau Testament » du canon du violoncelle, alors que les six suites pour violoncelle seul de J. S. Bach restèrent l'« Ancien Testament ». Il en résultait notamment que les op. 45 et 58 de Mendelssohn, qui avaient tenu bon face aux sonates de Beethoven pendant une grande partie du XIX^e siècle furent peu à peu éclipsées — ceci jusqu'à la réhabilitation de l'image du compositeur qui connaît un rebond à la fin du XX^e siècle et se poursuit jusqu'à ce jour.

Même si Mendelssohn n'était pas violoncelliste, c'était un bon violoniste et un bon altiste qui comprenait bien les nuances et les complexités de l'écriture pour instruments à cordes (son professeur Carl Friedrich Zelter fit remarquer à Goethe que le jeune compositeur aurait pu devenir violoniste professionnel). Son jeune frère Paul était un bon violoncelliste pour qui Mendelssohn écrivit en 1826 les *Variations concertantes*, op. 17, sa première incursion de jeunesse dans l'écriture pour violoncelle et piano. Parmi les nombreux collègues musiciens de Mendelssohn figuraient plusieurs violoncellistes importants, notamment Julius Rietz, qui édita la première *Gesamtausgabe* de l'œuvre du compositeur ; Bernhard Romberg, qui fut l'objet de la critique de Hanslick de 1858 citée plus haut ; le comte polonais A. H. Radziwill, à qui Beethoven avait dédié son ouverture *Namensfeier* (« Ouverture Anniversaire »), op. 115 ; le comte russe Mateusz Wielhorski, dédicataire de l'op. 58 de Mendelssohn ; le jeune Jacques Offenbach, qui se produisit comme violoncelliste avant d'embrasser sa carrière dans le domaine de l'opérette ; le surnommé Alfredo Piatti ; l'Autrichien Joseph Merk, avec qui Mendelssohn joua au billard et improvisa ses propres variations virtuoses ; le Belge A. F. Servais, parmi les premiers à utiliser une pique, qu'Hector Berlioz surnomma « le Paganini du violoncelle » ; et la virtuose française Lisa Cristiani, l'une des rares femmes violoncellistes à faire des tournées, qui fit une carrière fulgurante avant de succomber au choléra à l'âge de vingt-six ans en Sibérie.

Sonate pour violoncelle et piano en si bémol majeur, op. 45 [9] - [11]

Mendelssohn écrivit sa première sonate pour violoncelle et piano, op. 45, en si bémol majeur, en 1839 pour son frère Paul. Le compositeur la qualifia de « Sonate avec violoncelle » et vendit les droits anglais à l'éditeur Alfred Novello. Sur le continent, cette sonate parut chez Kistner dans le but, ce que reconnaît Mendelssohn, de remédier à l'absence d'œuvres de qualité en la matière. À l'origine, Kistner voulait la publier comme une « Große Sonate », mais, devant les protestations de Mendelssohn, il supprima l'adjectif du titre ; Kistner compléta néanmoins l'offre avec une partie optionnelle de violon réalisée par Ferdinand David, violon solo de l'Orchestre du Gewandhaus, pour remplacer la partie de violoncelle, sans doute pour tenter de stimuler les ventes. Cette œuvre retint l'attention de Robert Schumann qui, en en faisant la critique dans sa *Neue Zeitschrift für Musik*, détecta dans la partition une certaine tendance classicisante faisant penser à Mozart. Schumann écrit : « Un sourire erre sur les lèvres [du compositeur], qui se régale de son art, cercle intime de plénitude.

Éitant les forts contrastes beethoveniens, Mendelssohn commence cette sonate calmement avec une figure sans prétention à l'unisson qui reviendra, en l'occurrence, sous une forme modifiée pour engendrer le thème principal du finale, dans une stratégie de *multum in parvo*. De ce motif compact jaillit un premier mouvement de forme sonate complète (Allegro vivace) et un finale de forme sonate-rondo hybride (Allegro assai). Entre eux se tient un mouvement lent ternaire ABA' (Andante) au relatif mineur, sol mineur. Son début donne l'impression d'un scherzo atténué (les sections A, avec leurs figures pointées, tombantes caractéristiques) avant de céder le pas à une section centrale lyrique (B) qui fait penser aux *Lieder ohne Worte* (« Romances sans paroles ») du compositeur, avec le violoncelle soutenant la mélodie.

Sonate pour violoncelle en ré majeur, op. 58 [1] - [4]

Environ un an plus tard, Mendelssohn commença à envisager sa deuxième sonate pour violoncelle et piano, mais elle ne parut qu'en 1843. La *Sonate pour violoncelle et piano en ré majeur*, op. 58, fut dédiée au comte russe Mateusz Wielhorski, un violoncelliste de talent qui se rendit à Berlin en 1841. Même si, en raison de son rang aristocratique, c'était un « amateur » qui ne jouait que dans des réunions privées, Wielhorski impressionna son auditoire sélect, notamment Mendelssohn, par ses qualités exceptionnelles en matière de déchiffrage. Wielhorski était fier de posséder un Stradivarius qui lui avait coûté la somme extravagante de 6 000 roubles et le plus beau cheval de son écurie (aux XX^e et XXI^e siècles, ce magnifique instrument, alias le Strad Davidov, sera joué par Jacqueline du Pré et Yo-Yo Ma).

L'op. 58 est quadripartite, avec des mouvements externes brillants et exubérants qui font preuve au maximum du sens raffiné de Mendelssohn en matière de virtuosité, avec d'étincelantes gammes et arpèges. Comme dans l'op. 45, où le compositeur a combiné des éléments de scherzo capricieux et de mouvement lent lyrique dans le deuxième des trois mouvements, le deuxième mouvement de l'op. 58 juxtapose une figure pizzicato malicieuse et une mélodie chantante legato. Les deux alternent, s'intensifiant à un sommet dramatique avant de rebrousser chemin afin que le mouvement s'achève malicieusement dans un souffle *pianissimo*. Ce qui suit dans le troisième mouvement est vraiment inattendu : un choral composé librement en riches accords arpégés au piano, alternant avec des passages en forme de récitatifs où le violoncelle commence à s'imposer. Il n'est pas impossible que Mendelssohn ait conçu ce mouvement en souvenir de sa mère, Lea, qui mourut à la fin de l'année 1842, à peu près à l'époque où il travaillait à cette sonate. À son tour, quelques années plus tard, Robert Schumann s'est peut-être souvenu de ce mouvement dans le mouvement lent de sa *Sonate pour violon et piano n° 2 en ré mineur*, op. 121 (1851), où l'on entend un choral librement composé et étrangement similaire dans la même tonalité que l'*Adagio* de Mendelssohn (sol majeur), joué tout d'abord *pizzicato* au violon, puis à pleine

« voix » avec accompagnement ajouté. Le choral de Mendelssohn (il incorporait assez fréquemment des mélodies de choral, connues ou inventées pour la circonstance, dans ses œuvres instrumentales) apporte une dimension spirituelle à la sonate, seulement interrompue par l'explosion sans retenue du finale.

Trio avec piano n°1 en ré mineur, op. 49 [5] - [6]

Le *Trio avec piano n°1 en ré mineur*, op. 49, date de 1840, où il fut publié par la firme de Leipzig Breitkopf & Härtel, principal éditeur de Mendelssohn. Après que Novello, inquiet qu'« une telle œuvre se vende très peu parmi notre public ignorant », ait refusé les droits anglais, Mendelssohn les proposa à Edward Buxton, un négociant en laine d'origine allemande qui venait de se lancer dans l'édition musicale. Ce fut le début de relations prometteuses entre les deux hommes, car Buxton entreprit de publier plusieurs œuvres ultérieures de Mendelssohn via la maison d'édition J. J. Ewer & Co. Espérant pouvoir augmenter les ventes, Buxton demanda à Mendelssohn de préparer une partie de flûte optionnelle pour remplacer le violon, car « un arrangement pour flûte séparé est indispensable dans ce pays » (Buxton à Mendelssohn, 6 mars 1840). Mendelssohn satisfit cette demande, tout en le prévenant que les mouvements externes étaient trop compliqués et difficiles pour s'adapter à une option pour instrument à vent. À la place, il suggéra de limiter la version pour flûte aux seuls Andante et Scherzo, transformant ainsi le trio complet en une version tronquée en deux mouvements, ce qui rappelait son *Rondo capriccioso* pour piano antérieur, op. 14, et la *Serenade und Allegro giojoso* pour piano et orchestre, op. 43, où un mouvement lent est jumelé à un finale très vif, laissant les mouvements externes présumés à l'imagination de l'auditeur. Néanmoins, Buxton choisit d'inclure les quatre mouvements pour l'arrangement optionnel pour flûte et cette version est enregistrée ici pour la première fois sur instruments d'époque.

Même si, dès le début, Mendelssohn avait conçu son trio en pensant au violon, il fit de son mieux pour adapter la partie aiguë à la flûte. Il se trouve qu'il avait composé en 1829 une courte pièce pour flûte seule,

The Shepherd's Song (« Le Chant du berger ») et qu'il allait écrire le solo de flûte où il est impossible de respirer qui introduit le « joyeux vagabond de la nuit », Puck, dans l'entracte de sa musique de scène pour *A Midsummer Night's Dream* (« Le Songe d'une nuit d'été »), op. 61. Son traitement le plus inhabituel de cet instrument se trouve peut-être au tout début de l'ouverture de jeunesse, op. 21 (1826) du *Songe d'une nuit d'été*, où deux flûtes solos ouvrent la série d'accords qui nous font sortir du monde conscient pour passer à l'état de rêverie de la comédie de Shakespeare. Quoi qu'il en soit, la partie de flûte de Mendelssohn pour l'op. 49 épouse étroitement la partie de violon originale, avec des ajustements, principalement de tessiture, en général pour permettre au registre aigu de la flûte d'avoir davantage d'importance ; il fit également quelques modifications de certaines figurations caractéristiques des cordes pour qu'elles s'adaptent mieux à la flûte. Au bout du compte, ce sont les timbres aux couleurs vives de la flûte qui interagissent avec le piano et le violoncelle de nouvelle manière, nous permettant de redécouvrir l'un des éléments fondamentaux de la musique de chambre du XIX^e siècle.

© Prof. R. Larry Todd

Traduction : Marie-Stella Pâris

MENDELSSOHN ET ÉRARD

Frits Janmaat

« La Beauté n'a d'égal que la magie d'un Érard »

Felix Mendelssohn, sa sœur Fanny et son père Abraham entreprirent une tournée en Europe en 1829. À Paris, ils découvrirent les pianofortes Érard, avec leur mécanisme révolutionnaire « à double échappement » qui avaient été fabriqués à l'origine en 1821. Tous trois devinrent d'emblée des admirateurs de ces instruments magnifiques et résistantes.

Lorsque Felix retourna dans le magasin d'exposition de la Maison Érard, 13-15 rue du Mail, en 1832, il rencontra Franz Liszt et lui remit le manuscrit de son *Concerto pour piano en sol mineur*. Il fut étonné d'entendre Liszt le jouer à la perfection, bien que ce manuscrit ait été à peine lisible. La première exécution de cette œuvre eut lieu à la « Salle Érard ». La réaction d'Abraham Mendelssohn fut la suivante : « Tout d'abord, je fus le fils d'un père célèbre et maintenant je suis le père d'un fils célèbre ».

Felix Mendelssohn fut absolument enchanté du piano à queue Érard qu'il reçut en 1832. Il travailla beaucoup sur ce piano et l'utilisa aussi pour ses concerts à Berlin. Mais cet usage ininterrompu mit rudement à l'épreuve le mécanisme, à tel point que le piano risquait de devenir injouable. Comme Mendelssohn était très attaché à cet instrument, il écrivit à Ignaz Moscheles en juin, lui demandant comment il pourrait faire expédier l'instrument à Londres pour le faire réparer. Mendelssohn affirmait que l'instrument avait encore un son magnifique et qu'en conséquence aucun sacrifice ne serait trop grand à son sens pour qu'il soit restauré dans son état d'origine. Il écrivit, avec une pointe d'ironie : « La Beauté n'a

d'égal que la magie d'un Érard » et « Vous seul savez ce que je recherche dans un instrument : une attaque parfaite et précise qui satisfasse librement et pleinement mes besoins et mes souhaits ».

Moscheles transmet ce message à Pierre Érard, qui fit un geste généreux en offrant à Mendelssohn un nouveau piano à queue. Moscheles lui écrit : « Je choisirai personnellement un instrument en tenant compte de vos arpèges. Autrement dit, j'essaierai le piano avec des passages de votre *Concerto en ré mineur* ». Mais Mendelssohn demeura sceptique. Devait-il accepter le nouveau piano ou faire réparer son vieux instrument ? Un nouvel instrument arriva finalement et Mendelssohn renvoya l'ancien à Londres à la fin du mois d'octobre. Il était débordant d'enthousiasme en recevant le nouveau piano à queue et écrivit en ces termes à Moscheles en décembre : « Mille mercis, mon cher ami, pour votre charmante lettre et toute la peine que vous avez prise pour moi à propos des pianos. Maintenant, je me délecte en jouant un instrument d'une sonorité aussi pleine et riche et je réalise à quel point il me serait difficile de m'habituer à un instrument d'une autre marque, quelle qu'elle soit ».

© Frits Janmaat, Maison Erard, Enkhuizen, Pays-Bas

Traduction : Marie-Stella Pâris

MENDELSSOHN

Die Cellosonaten und das Klaviertrio d-Moll

Prof. R. Larry Todd

Mit der vorliegenden Aufnahme werden drei bedeutende Kammermusikwerke von Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847) vorgestellt: die beiden Cellosonaten, op. 45 und 58, und das 1. Klaviertrio op. 49, wobei das Letztere hier in einer kaum bekannten Version mit Flöte anstelle der Geige eingespielt ist. Alle drei sind heute feste Bestandteile des Kammermusikrepertoires, doch ließ ihre Rezeptionsgeschichte, besonders im Falle der Cellosonaten, nicht immer auf einen so gesicherten Status schließen. Zwar hatte das Genre des Klaviertrios mit erfolgreichen Beiträgen von Haydn, Mozart und Beethoven schon vor Mendelssohn eine Blütezeit erlebt, die von zwei Schwellenwerken Schuberts weiterentwickelt wurde, doch befand sich die Cellosonate in den 1830er und 1840er Jahren noch auf unsicheren Füßen. Es ist wahr, dass Beethoven mit seinem Zyklus von fünf Sonaten, die über zwei Jahrzehnte hinweg herausgegeben wurden (1797 bis 1817), das moderne Genre begründete. Es war auch Beethoven, der in der modernen Cellosonate die musikalische Parität zwischen Klavier und Cello einführte. Im Wesentlichen befreite er die Form von ihren früheren Einschränkungen, in der entweder das Cello pflichtschuldig die Basslinie des Klaviers verstärkte oder, im Falle der virtuosen Cellosonate, das Tasteninstrument das Cello weitgehend begleitete, indem es einen Generalbass aussetzte, um den wendigen Solofiguren seines privilegierten Partners nicht ins Gehege zu kommen. Ebenso wie Mendelssohn (und auch Brahms, deutlich später im selben Jahrhundert) gab Beethoven seine Sonaten als Werke für Klavier und Cello heraus, als wolle er damit andeuten, dass das moderne Genre ein Ausläufer der (Solo-)Klaviersonate sei. Darüber hinaus erschienen die ersten drei Sonaten – die beiden op. 5 und die op. 69 – in separaten Stimmen. Erst bei den letzten beiden (op. 102) stimmte der Verleger zu, sowohl eine Partitur als auch eine separate Cellostimme zu stechen. Heute mag man es kaum nachvollziehen können, doch war das Konzept einer

Kammermusikpartitur in den 1830er Jahren noch eine derartige Neuheit, dass Mendelssohn seinen Leipziger Verleger Friedrich Kistner förmlich dazu drängen musste, den Cellopart seines op. 45 in kleineren Noten über dem Klavierpart einzufügen, so dass die Ausführenden beim Proben eine Partitur vor sich hatten (Mendelssohn an Kistner, 28. Oktober 1838).

Während Mendelssohns allzu kurzer Karriere wurde der Bereich der Kammermusik – inklusive der Cellomusik – in erster Linie von reisenden Virtuosen beherrscht, die zumeist relativ leichte Kost präsentierten, nicht so sehr um ernste musikalische Aussagen zu machen, sondern um ungebremste akrobatische Geschicklichkeit zur Schau zu stellen. Gerade einmal zehn Jahre nach Mendelssohns Tod beklagte der Wiener Kritiker Eduard Hanslick noch immer die Lage der Dinge: „Die Concertstücke von Romberg, Bohrer, Kummer u.a. sind veraltet, die Violoncell-Sonaten von Beethoven und Mendelssohn müßten sich verzehnfachen, um ein Repertoire zu bilden.“ (*Sämtliche Schriften*, Band 1, S. 217-18; Januar 1858). Tatsächlich sollte es bis zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dauern, bis alle fünf Cellosonaten von Beethoven in Konzertprogrammen erschienen. Eines der ersten Duos, die den Zyklus aufführten, waren der Engländer Charles Hallé und der italienische Cellist Alfredo Piatti (für den Mendelssohn offensichtlich ein Cellokonzert geplant hatte), und zwar im Rahmen eines Zyklus von acht Konzerten, den sie 1867 in der Londoner St James' Hall veranstalteten. Dieser Konzertzyklus umfasste unter anderem auch die beiden Cellosonaten von Mendelssohn, wohl um Werke wie die strenge und experimentelle späte Sonate Beethovens – op. 102 – dem Publikum schmackhafter zu machen. Am anderen Ende des Spektrums befanden sich der Cellist Hugo Becker und Richard Strauss, die 1893 alle fünf Sonaten in einem einzigen Konzert in Weimar darboten. Ein Rezensent bemerkte, dass „ein derartiger Speiseplan sich zumindest durch den Charme des Unkonventionellen“ auszeichne (*The Musical Times* 34 [1894], S. 119). Mit dem Aufkommen kommerzieller Aufnahmen im 20. Jahrhundert gestalteten die Cellisten dann ihre eigenen,

äußerst individuellen Beethoven-Zyklen, so dass die Sonaten – wie Steven Isserlis es unlängst formuliert hat – zum „Neuen Testament“ des Cello-Kanons auserkoren wurden, während J. S. Bachs sechs Suiten für Violoncello solo das „Alte Testament“ blieben. Daraus ergab sich, dass Mendelssohns op. 45 und 58, die sich während des 19. Jahrhunderts im Großen und Ganzen gut gegenüber den Beethoven-Sonaten hatten behaupten können, allmählich in den Hintergrund gedrängt wurden – bis gegen Ende des 20. Jahrhunderts eine nachdrückliche Rehabilitierung Mendelssohns einsetzte, die bis heute anhält.

Obwohl Mendelssohn selbst nicht Cello spielte, war er ein gewandter Geiger und Bratscher, der mit den Nuancen und komplexen Schwierigkeiten beim Komponieren für Streichinstrumente nur allzu vertraut war. (Sein Lehrer Carl Friedrich Zelter hatte Goethe gegenüber verlauten lassen, dass der junge Komponist ein professioneller Geiger hätte werden können.) Sein jüngerer Bruder Paul war ein versierter Cellist, für den Mendelssohn 1826 die *Variations concertantes* op. 17 schrieb – sein erster jugendlicher Ausflug ins Komponieren für Cello und Klavier. In Mendelssohns großem Zirkel von Musikerkollegen befanden sich mehrere prominente Cellisten, so etwa Julius Rietz, der die erste Gesamtausgabe der Werke des Komponisten herausgab, Bernhard Romberg, auf den die oben zitierte Rezension Hanslicks von 1858 gemünzt war, der polnische Graf A. H. Radziwill, dem Beethoven seine Ouvertüre „Zur Namensfeier“ op. 115 gewidmet hatte, der russische Graf Mateusz Wielhorski, Widmungsträger von Mendelssohns op. 58, der junge Jacques Offenbach, der als Cellovirtuose herumreiste, bevor er sich seiner Opernkariere widmete, der oben genannte Alfredo Piatti, der Österreicher Joseph Merk, mit dem Mendelssohn Billard spielte und virtuose Variationen improvisierte, der Belgier A. F. Servais, der als einer der ersten einen Stachel verwendete und den Hector Berlioz als „Paganini des Cellos“ bezeichnete, und die französische Virtuosin Lisa Cristiani, einige der wenigen reisenden Cellistinnen, deren steile Karriere sich rasant entwickelte, bis sie im Alter von 26 Jahren in Sibirien der Cholera erlag.

Cellosonate B-Dur op. 45 [9] - [11]

Mendelssohns erste Cellosonate, op. 45 in B-Dur, entstand 1839 für seinen Bruder Paul. Der Komponist bezeichnete sie als eine „Sonate mit Violoncello“ und verkaufte die englischen Publikationsrechte an den Verleger Alfred Novello. Auf dem europäischen Kontinent erschien die Sonate bei Kistner, laut Mendelssohn als Versuch, der Knappheit von Werken entsprechenden Niveaus in dem Genre Abhilfe zu schaffen. Kistner wollte die Komposition zunächst als „Große Sonate“ herausgeben – auf Mendelssohns Protest hin strich er dann das Adjektiv. Wohl als absatzsteigernde Maßnahme erweiterte Kistner das Werk allerdings durch eine fakultative Violinstimme – vorbereitet vom Konzertmeister des Gewandhausorchesters, Ferdinand David –, mit der das Cello ersetzt werden konnte. Robert Schumann wurde auf das Werk aufmerksam, erkannte darin einen an Mozart erinnernden klassizistischen Trend und rezensierte es in seiner *Neuen Zeitschrift für Musik*: „Auch ihm spielt ein Lächeln um den Mund, aber es ist das der Freude an seiner Kunst, des ruhigen Selbstgenügens im engen Kreise.“

Mendelssohn vermeidet Beethovensche Kontraste und lässt die Sonate leise mit einer unaufdringlichen Unisono-Figur beginnen, die später in veränderter Form wiederkehrt und *multum in parvo* das Hauptthema des Finales stellt. Diesem kompakten Motiv entspringt ein vollständiger erster Satz in Sonatenhauptsatzform (Allegro vivace) und ein Sonatenrondo-Hybrid als Finale (Allegro assai). Dazwischen liegt ein dreiteiliges ABA'-Andante in der parallelen Molltonart, g-Moll. Der Beginn beeindruckt als ein abgeschwächtes Scherzo (die A-Teile mit ihren hinabhängenden, punktierten Figuren), bevor es in einen lyrischen Mittelteil (B) übergeht, das als eines der charakteristisch Mendelssohn'schen *Lieder ohne Worte* auftritt, wobei das Cello die liedartige Melodie übernimmt.

Cellosonate D-Dur op. 58 [1 - 4]

Nach etwa einem Jahr begann Mendelssohn seine zweite Cellosonate zu planen, allerdings sollte sie erst 1843 herauskommen. Die Cellosonate D-Dur op. 58 war dem russischen Grafen Mateusz Wielhorski gewidmet, ein begabter Cellist, der sich 1841 in Berlin aufhielt. Aufgrund seines aristokratischen Rangs trat er lediglich als „Amateur“ in Privatkonzerten auf, wobei er sein exklusives Publikum – darunter auch Mendelssohn – mit seinem beachtenswerten Blattspiel beeindruckte. Wielhorski war der stolze Besitzer eines Stradivari-Cellos, das ihn die ansehnliche Summe von 6000 Rubeln sowie sein bestes Pferd gekostet hatte (im 20. und 21. Jahrhundert sollte dieses großartige Instrument, das „Davidov“, von Jacqueline du Pré und Yo-Yo Ma gespielt werden).

Op. 58 hat eine viersätzige Anlage, wobei in den brillanten, sprudelnden Außensätzen Mendelssohns kultivierte Virtuosität mit funkelnenden Tonleitern und Arpeggien voll zum Ausdruck kommt. Ebenso wie in op. 45, wo Elemente eines launenhaften Scherzos mit einem lyrischen langsamen Satz in dem zweiten der drei Sätze miteinander verbunden sind, so ist in dem zweiten Satz von op. 58 eine koboldartige Pizzicato-Figur einer singenden Legato-Melodie gegenübergestellt. Die beiden alternieren miteinander, die Musik wird intensiver und arbeitet auf einen dramatischen Höhepunkt hin, bevor sie abdreht und der Satz mit einem schelmischen Pianissimo endet. Was im dritten Satz folgt, ist recht unerwartet – es erklingt ein frei komponierter Choral mit üppigen, arpeggierten Akkorden im Klavier, die abwechselnd mit rezitativartigen Passagen erklingen, in denen das Cello hervortritt. Es ist gut möglich, dass Mendelssohn diesen Satz zum Andenken an seine Mutter Lea komponierte, die gegen Ende des Jahres 1842 gestorben war, etwa um die Zeit, als er an der Sonate arbeitete. Robert Schumann mag sich seinerseits einige Jahre später an den Satz erinnert haben, als er den langsamen Satz seiner zweiten Violinsonate op. 121 in d-Moll (1851) komponierte. Hier erklingt ein verdächtig ähnlicher, frei komponierter Choral in derselben Tonart

wie Mendelssohns Adagio (G-Dur), der zunächst von der Geige gezupft wird und dann dank der hinzutretenden Begleitung voller ertönt. Mendelssohns Choral (nicht selten arbeitete er Choralmelodien, ob herkömmlich oder neukomponiert, in seine Instrumentalwerke ein) verleiht der Sonate eine spirituelle Dimension, die erst von dem zügellosen Ausbruch im Finale unterbrochen wird.

Klaviertrio Nr. 1 d-Moll op. 49 [5] - [8]

Das Klaviertrio Nr. 1 d-Moll op. 49 stammt aus dem Jahre 1840, als es bei Mendelssohns Hauptverleger Breitkopf & Härtel in Leipzig erschien. Nachdem Novello aufgrund von Bedenken, dass „ein solches Werk sich unter unserem ungebildeten Publikum kaum verkaufen würde“, die englischen Veröffentlichungsrechte abgelehnt hatte, bot Mendelssohn sie Edward Buxton an, ein Wollhändler deutscher Abstammung, der kurz zuvor in das Musikverlagsgeschäft vorgestoßen war. Es war dies der Beginn einer verheißungsvollen Geschäftsbeziehung zwischen den beiden – Buxton brachte mehrere der späteren Werke Mendelssohns durch die Firma J. J. Ewer & Co. heraus. Um den Absatz zu steigern, bat Buxton den Komponisten um eine fakultative Flötenstimme, mit der die Geige ersetzt werden könne, da seiner Ansicht nach in England eine gesonderte Flötenstimme unerlässlich sei (Buxton an Mendelssohn, 6. März 1840). Mendelssohn kam der Bitte nach, jedoch mit der Warnung, dass die Außensätze zu komplex und anspruchsvoll für ein Blasinstrument seien. Stattdessen schlug er vor, die Flötenversion auf das Andante und Scherzo zu beschränken, also das vollständige Trio in eine verkürzte zweisätzige Version umzufunktionieren, was an sein früheres *Rondo capriccioso* op. 14 für Klavier und die *Serenade und Allegro giojoso* op. 43 für Klavier und Orchester erinnert, wo jeweils ein langsamer Satz mit einem quecksilbrigen Finale gekoppelt ist, so dass die mutmaßlichen Außensätze der Phantasie des Zuhörers überlassen sind. Nichtsdestotrotz entschied Buxton sich dafür, alle vier Sätze der Flötenversion zu veröffentlichen, und eben diese wurde hier erstmals mit historischen Instrumenten eingespielt.

Obwohl Mendelssohn sein Trio von Anfang an mit Geige geplant hatte, machte er das Beste daraus, die Oberstimme für Flöte einzurichten. Er hatte zudem 1829 ein kurzes Stück für Flöte solo, *Des Schäfers Lied*, komponiert und 1843 sollte er das atemlose Flötensolo schreiben, mit dem der „nächtliche Schwärmer“ Puck in einer Zwischenaktmusik in seinem *Sommernachtstraum* op. 61 eingeführt wird. Seine möglicherweise ungewöhnlichste Behandlung des Instruments findet sich gleich zu Beginn der jugendlichen Ouvertüre zum *Sommernachtstraum*, op. 21 (1826), wo zwei Soloflöten die chiffreartigen Akkorde anstimmen, die uns von der bewussten Welt in die Traumsphäre der Shakespeare'schen Komödie transportieren. Wie dem auch sei, Mendelssohns Flötenpart für op. 49 hält sich jedenfalls dicht an die ursprüngliche Geigenstimme – die Änderungen beziehen sich hauptsächlich auf das Register, zumeist um das höhere Flötenregister mehr hervortreten zu lassen; zudem wurden einige typische Streicherfiguren entsprechend angepasst, so dass sie sich auf der Flöte besser spielen lassen. Schließlich sind es die farbenreichen Timbres der Flöte, die in etwas unterschiedlicher Art und Weise mit dem Klavier und Cello zusammenspielen, so dass wir ein Standardwerk der Kammermusikliteratur des 19. Jahrhunderts aufs Neue hören und genießen können.

© Prof. R. Larry Todd

Übersetzung: Viola Scheffel

MENDELSSOHN UND ÉRARD

Frits Janmaat

„There be none of Beauty's daughters with a magic like Érard's“

1829 unternahmen Felix Mendelssohn, seine Schwester Fanny und sein Vater Abraham eine Reise durch Europa. In Paris entdeckten sie die Érard-Hammerklaviere mit ihrer revolutionären Repetitionsmechanik, die erstmals 1821 gebaut worden waren. Alle drei bewunderten sofort diese wunderschönen und stabilen Instrumente.

Als Felix 1832 zu dem Vorführungsraum der Maison Érard in der Rue du Mail 13-15 zurückkehrte, traf er Franz Liszt und gab ihm das Manuskript seines Klavierkonzerts g-Moll. Er war überrascht, als Liszt es absolut perfekt spielte, obwohl das Manuskript nicht gut leserlich war. Die Premiere des Werks fand in der „Salle Érard“ statt. Abraham Mendelssohn verkündete daraufhin: „Früher war ich der Sohn eines berühmten Vaters, jetzt bin ich der Vater eines berühmten Sohns.“

Felix Mendelssohn war entzückt von dem Érard-Flügel, den er 1832 erhielt. Er verwendete ihn sowohl als Übeinstrument als auch für seine Berliner Konzerte. Dieser konstante Einsatz strapazierte die Mechanik des Instruments so sehr, dass die Spielbarkeit des Flügels gefährdet war. Da Mendelssohn sehr an dem Instrument hing, schrieb er im Juni an Ignaz Moscheles und fragte ihn, ob der Flügel zur Reparatur nach London verschifft werden könne. Mendelssohn behauptete, dass das Instrument immer noch einen wunderschönen Klang habe, so dass kein Opfer zu groß wäre, um es in seinen Originalzustand zurückzuversetzen. Er bediente sich der Worte Byrons und schrieb augenzwinkernd: „There be none of Beauty's daughters with a magic like Érard's“, und erklärte: „Du allein [...] weißt, was ich von einem

Instrument verlange, und brauche, [...] daß ich [...] eines Instrumentes von vollkommen präcisem sicheren Anschlage bedarf, das mir antwortet und alles das wiedergiebt, was ich davon verlange“.

Moscheles gab diese Nachricht an Pierre Érard weiter, der sich großzügig zeigte und Mendelssohn einen neuen Flügel anbot. Moscheles versprach, persönlich ein Instrument auszuwählen und dabei seine Arpeggien im Sinn zu behalten, indem er entsprechende Passagen aus Mendelssohns d-Moll-Konzert zur Probe spielen würde. Mendelssohn konnte sich nicht recht entscheiden – sollte er das neue Instrument annehmen, oder das alte reparieren lassen? Ein neuer Flügel traf schließlich ein und Mendelssohn ließ Ende Oktober das alte Instrument zurück nach London schicken. Vor Begeisterung sprudelte er fast über und schrieb im Dezember an Moscheles: „Habe tausend Dank für Deinen lieben letzten Brief, für die viele Mühe die Du Dir meines Instruments wegen gegeben hast [...] Das Instrument danke ich doch eigentlich Dir [...], und jetzt wo ich täglich mit Wonne drauf spiele, und mich an dem dicken vollen Ton mehr und mehr freue, seh ich erst wie unlieb mirs gewesen wäre, mich an andre Instrumente gewöhnen zu müssen.“

© Frits Janmaat, Maison Érard, Enkhuizen, Niederlande

Übersetzung: Viola Scheffel



MENDELSSOHN

De Cellosonates en het Pianotrio in d-klein

Professor R. Larry Todd

Deze opname behelst drie belangrijke kamermuziekwerken van Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847): de cellosonates opus 45 en 58, en het pianotrio nr.1 opus 49. Het pianotrio wordt hier uitgevoerd in de niet zo bekende versie met fluit in plaats van viool. Dat met name de cellosonates tot het standaardrepertoire van de kamermuziek zouden gaan behoren, lag gezien de geschiedenis van deze bezetting niet voor de hand. Was het pianotrio al voor Mendelssohn tot bloei gekomen, getuige de succesvolle composities van Haydn, Mozart en Beethoven en de trio's van Schubert die een overgang in de ontwikkeling van het genre markeerden, de cellosonate had in de jaren dertig en veertig van de negentiende eeuw nog geenszins een vaste plaats op het repertoire verworven. Wel had Beethoven met zijn vijf sonates die tussen 1797 en 1817 werden gepubliceerd het genre een nieuwe wending gegeven. Het was namelijk Beethoven bij wie het idee van gelijkwaardigheid van piano en cello definitief gestalte kreeg. Daarmee bevrijdde hij het ensemble uit de ketenen waarin het gevangen zat en die erop neerkwamen dat de cello braaf de baslijn van het klavier versterkte of, in virtuoze sonates, het klavier de cello slechts met een becijferde bas begeleidde om zijn bevorrechte partner in de behendige solopassages niet te storen of naar de kroon te steken. Evenals Mendelssohn (en zelfs Brahms, veel later in de negentiende eeuw) bracht Beethoven zijn sonates uit als werken voor piano en cello, alsof hij daarmee wilde zeggen dat het moderne genre een afgelide was van de sonate voor piano alleen. Sterker nog, van Beethovens eerste drie sonates, de twee met opusnummer 5 en opus 69, werden alleen afzonderlijke partijen gedrukt. Pas later, bij opus 102, ging de uitgever ermee akkoord naast de cellopartij ook een partituur te laten graveren. We kunnen het ons tegenwoordig misschien moeilijk voorstellen, maar het idee een kamermuziekwerk in partituurvorm uit te

geven was nog zo nieuw in de jaren dertig van de negentiende eeuw dat Mendelssohn er bij zijn uitgever Friedrich Kistner op moest aandringen de cellopartij in kleine nootjes boven de pianopartij af te drukken om het repeteren voor de musici te vergemakkelijken (Mendelssohn aan Kistner, 28 oktober 1838).

Gedurende Mendelssohns korte carrière werd de kamermuziek, ook de muziek voor cello, gedomineerd door virtuozen die niet zozeer als doel hadden zich op een serieuze manier muzikaal te uiten als wel met betrekkelijk lichtvoetig repertoire hun acrobatische toeren ongebreideld over het voetlicht te brengen. Bijna tien jaar na Mendelssohns dood klaagde de Weense recensent Eduard Hanslick nog steeds over deze stand van zaken: 'De concertstukken van Romberg, Bohrer, Kummer enzovoorts zijn gedateerd; er zouden tien maal zoveel cellosonates van Beethoven en Mendelssohn moeten zijn om van repertoire te kunnen spreken' (*Sämliche Schriften*, vol. 1, 217-18; januari 1858). En inderdaad, pas in de tweede helft van de negentiende eeuw begonnen de vijf cellosonates van Beethoven op concertprogramma's te verschijnen. Een van de eerste duo's die de cyclus uitvoerden bestond uit de Engelsman Charles Hallé en de Italiaanse cellist Alfredo Piatti (voor wie Mendelssohn naar het schijnt overwogen had een celloconcert te schrijven). Zij leverden deze prestatie in 1867 in de Londense St James' Hall, zij het dat de sonates over acht concerten werden uitgesmeerd waarop ook de twee cellosonates van Mendelssohn en andere werken geprogrammeerd stonden, waarschijnlijk om de cyclus die ook de grimmige, experimentele latere werken met opusnummer 102 omvatte, beter acceptabel te maken voor het publiek. Aan het andere uiterste van het spectrum vinden we de cellist Hugo Becker die samen met Richard Strauss in 1893 de vijf sonates op één concert in Weimar ten gehore bracht. Een recensent merkte daarover op dat 'van zo'n programma in elk geval de charme van het onconventionele te prijzen valt' (*The Musical Times* 34, 1894). Toen in de twintigste eeuw commerciële opnames mogelijk werden, kwamen vooraanstaande cellisten met hun hoogst individuele Beethovencycli, waardoor deze sonates, zoals Steven Isserlis onlangs nog opmerkte, gingen behoren tot het 'Nieuwe Testament' van het celloreertoire, met als 'Oude Testament' de zes

solosuites van J.S. Bach. Dit leidde er onder meer toe dat Mendelssohns opus 45 en 58 geleidelijk aan steeds minder populair werden, terwijl ze zich in de negentiende eeuw naast de sonates van Beethoven staande hadden gehouden. Wel moet gezegd dat hierop aan het eind van de twintigste eeuw een reactie kwam, en dat de rehabilitatie van de componist tot de dag van vandaag voortduurt.

Mendelssohn was weliswaar geen cellist, maar wel een competent violist en alviolist en zich als zodanig door en door bewust van de nuances en complexiteiten van het schrijven voor strijkinstrumenten. (Carl Friedrich Zelter, zijn leraar, zei ooit tegen Goethe dat de jonge componist een professioneel violist had kunnen worden.) Zijn jongere broer Paul was een bedreven cellist voor wie Mendelssohn in 1826 zijn Concertante Variaties opus 17 schreef, zijn eerste, jeugdige verkenning van de mogelijkheden van deze bezetting. Mendelssohn had veel vooraanstaande cellisten in zijn muzikale kennissenkring, onder wie Julius Rietz, die later de eerste *Gesamtausgabe* van zijn werk redigeerde; Bernhard Romberg, onderwerp van de eerder geciteerde kritische uitleg van Hanslick uit 1858; de jonge Jacques Offenbach, die als cellovirtuoos overal concerten gaf voor hij zich aan zijn carrière als operacomponist wijdde; de al eerder genoemde Alfredo Piatti; de Oostenrijker Joseph Merk, met wie Mendelssohn biljart speelde en op zijn eigen virtuoze variaties improviseerde; de Belg A.F. Servais, door Hector Berlioz 'de Paganini van de cello' genoemd en een van de eerste cellisten die een punt gebruikte, en de Franse *virtuosa* Lisa Cristiani, een van de weinige rondreizende vrouwelijke cellisten, wier stormachtige carrière echter werd afgebroken toen ze op 26-jarige leeftijd in Siberië aan de cholera bezweek.

Cellosuite in Bes-groot, opus 45 [9] - [11]

Mendelssohn schreef zijn eerste cellosuite, de sonate opus 45 in Bes-groot, in 1839 voor zijn broer Paul. De componist omschreef het stuk als een 'Sonate met Violoncello', en verkocht de Engelse rechten aan de uitgever Alfred Novello. Op het vasteland was het Kistner die de sonate uitbracht in een poging iets te

doen aan de schaarse aan goed repertoire voor deze bezetting, iets waar Mendelssohn het mee eens was. Kistner wilde het werk aanvankelijk onder de benaming 'Grosse Sonate' uitbrengen, maar Mendelssohn tekende protest aan, waarna het bijvoegelijk naamwoord werd geschrapt; Kistner voegde echter wel een optionele vioolpartij ter vervanging van de cellopartij toe. Deze was van de hand van Ferdinand David, de concertmeester van het Gewandhausorchester, en diende waarschijnlijk om de verkoop te stimuleren. Het werk trok de aandacht van Robert Schumann, die er in zijn *Neue Zeitschrift für Musik* een recensie aan wijdde waarin hij schreef dat hij een zekere klassieke tendens in de partituur bespeurde die aan Mozart herinnerde. 'Er speelt een glimlach om de mond [van de componist]', schreef Schumann, 'maar het is een glimlach die voortkomt uit vreugde over zijn kunst, uit een zichzelf genoeg zijn in een klein, intiem gezelschap'.

Grote Beethoviaanse contrasten schuwend begint Mendelssohn zijn sonate rustig met een bescheiden unisonofiguur die later in veranderde vorm terugkeert wanneer het hoofdthema van de finale wordt ingezet, een strategie die *multum in parvo* genoemd kan worden: veel in kort bestek. Uit dit compacte motief ontwikkelt zich het eerste deel tot een volledige sonatevorm (*Allegro vivace*) en, later, een finale in hybride sonate-rondo vorm (*Allegro assai*). Zij flankeren een drielig langzaam *Andante* (ABA') in de parallele toonsoort g-mineur. Dit middendeel komt aanvankelijk over als een rustig soort scherzo (getuige de A-secties met hun karakteristieke gepunteerde, dalende figuren) maar wordt afgewisseld met een lyrisch tussenstuk (B) waarvan de zangerige melodie in de cello aan Mendelssohns *Lieder ohne Worte* doet denken.

Cellosonate in D-groot, opus 58 [1] - [4]

Binnen een jaar kwam het idee bij Mendelssohn op om een tweede cellosonate te schrijven, hoewel dit werk pas in 1843 zou verschijnen. De cellosonate in D-groot was opgedragen aan de Russische graaf Mateusz Wielhorski, een getalenteerde cellist die Berlijn in 1841 bezocht. Hoewel Wielhorski als aristocraat alleen maar 'amateur' kon zijn en uitsluitend in de privésfeer optrad, maakte hij indruk op zijn exclusieve publiek, onder wie Mendelssohn, door zijn buitengewone bedrevenheid in het van blad spelen. Wielhorski was de trotse eigenaar van een Stradivarius, waarvoor hij niet alleen het exorbitante bedrag van zesduizend roebel had betaald maar ook het beste paard uit zijn stallen had afgestaan. In de twintigste en eenentwintigste eeuw werd dit schitterende instrument – de 'Davidov Strad' – bespeeld door Jacqueline du Pré en Yo-Yo Ma.

Opus 58 bestaat uit vier delen, waaronder twee bruisende hoekdelen vol sprankelende toonladders en arpeggio's waarin Mendelssohns verfijnde gevoel voor virtuositeit volledig tot zijn recht komt. Net als in opus 45, waarin de componist in het tweede van de drie delen grillige scherzo-achtige en lyrische elementen combineert, zet hij in het tweede deel van opus 58 een schalkse pizzicatofiguur tegenover een zangerige legatomelodie. De twee wisselen elkaar af en de oplopende spanning mondigt uit in een dramatische climax, waarna de aftocht wordt geblazen en het deel eindigt met een knipoog in de vorm van een *pianissimo* zuchtje. Wat nu volgt is verrassend: in het derde deel wordt een vrije koraalachtige melodie met weelderige gebroken akkoorden in de piano afgewisseld met passages die aan recitatieven doen denken en waarin de cello de boventoon voert. Het is denkbaar dat in dit deel ook een *in memoriam* doorklinkt voor Lea, de moeder van de componist, die eind 1842 overleed, toen Mendelssohn met deze sonate bezig was. Een kleine tien jaar later zou Schumann aan dit deel gedacht kunnen hebben bij het schrijven van het langzame deel van zijn tweede vioolsonate, opus 121 in d-klein, waarin een vrij gecomponeerde koraalmelodie in dezelfde toonsoort als Mendelssohns Adagio (G-groot) voorkomt: eerst

pizzicato in de viool, vervolgens 'uit volle borst', met ondersteuning van de piano. Mendelssohn gebruikte wel vaker bestaande of zelf gecomponeerde koraalmelodieën in zijn instrumentale werken, zo voegde hij er een spirituele dimensie aan toe die in deze sonate alleen onderbroken wordt door een tomeloze finale waarin alle remmen worden losgegooid.

Pianotrio nr. 1 in d-klein, opus 49 [5 - 8]

Het pianotrio nr.1 in d-klein, opus 49, dateert uit 1840, toen het werd uitgegeven door Breitkopf & Härtel in Leipzig, Mendelssohns belangrijkste uitgever. Nadat Novello kenbaar had gemaakt niet geïnteresseerd te zijn in de Engelse rechten – 'zo'n werk zou door het zeer onwetende publiek hier te lande nauwelijks worden gekocht' – bood hij ze Edward Buxton aan, een wolhandelaar van Duitse origine die recentelijk een muziekuitgeverij was begonnen. Het was het begin van een vruchtbare relatie: Buxton zorgde ervoor dat verschillende latere werken van Mendelssohn via de firma J.J. Ewer & Co werden uitgegeven. Om de verkoop een extra impuls te geven, verzocht hij Mendelssohn de vioolpartij van het trio ook te bewerken voor fluit 'aangezien een aparte fluitbewerking onontbeerlijk is in dit land' (Buxton aan Mendelssohn, 6 maart 1840). Mendelssohn kwam hem tegemoet, maar hij waarschuwde wel dat de hoekdelen te doorwrocht en te moeilijk waren om er een goed speelbare bewerking voor een blaasinstrument van te maken. Hij stelde voor om alleen van het Andante en het Scherzo een fluitversie te maken, waarmee het trio tot een tweedelige versie zou worden ingekort, zoals ook het Rondo capriccioso opus 14 voor piano een tweedelig werk is, evenals de Serenade en Allegro giocoso opus 43 voor piano en orkest, waarin een langzaam deel gecombineerd wordt met een wervelende finale en de ontbrekende hoekdelen aan de fantasie van de luisteraar worden overgelaten. Buxton besloot niettemin ook het eerste en vierde deel aan te merken als mogelijk voor fluit. Van deze versie, die hier te horen is, is nooit eerder een opname gemaakt op historische instrumenten.

Hoewel Mendelssohn vanaf het begin een viool in gedachten had gehad toen hij het trio schreef, deed hij zijn uiterste best de bovenstem te bewerken voor fluit. Hij had in 1829 al eens een kort solostuk voor fluit geschreven – *Des Schäfers Lied* – en in 1843 de ademloze fluitsolo waarmee Puck, ‘de vrolijke zwerver in de nacht’, wordt geïntroduceerd in de entr’acte uit de *Midzomernachtsdroom* opus 61. De meest ongewone manier waarop hij het instrument inzet vinden we wellicht in de openingsmaten van de ouverture *Midzomernachtsdroom*, zijn jeugdwerk uit 1826, waarin twee fluiten enkele geheimzinnige akkoorden ten gehore brengen die ons naar de droomwereld van Shakespeares blijspel voeren. Mendelssohns fluitpartij voor opus 49 volgt echter de originele vioolpartij op de voet; de aanpassingen betreffen hoofdzakelijk de ligging, om het hoge register van de fluit meer nadruk te geven, en hier en daar zijn typische strijkersfiguren herschreven om ze geschikt te maken voor de fluit. Al met al kunnen we concluderen dat door de klankkleuren van de fluit er een andere wisselwerking met de piano en de cello ontstaat, die een nieuw licht werpt op dit geliefde standaardwerk uit de negentiende-eeuwse kamermuziek.

© Prof. R Larry Todd

translation: Caecile de Hoog/Muse Translations

MENDELSSOHN EN ÉRARD

Frits Janmaat

"Geen van de dochters van schoonheid zal de magie van een Érard hebben."

In 1829 maken Felix Mendelssohn, zijn zus Fanny en vader Abraham een tournee door Europa. In Parijs leren ze de Érard pianofortes met het revolutionaire 'dubbel repetitie-mechaniek' kennen die in 1821 geproduceerd werden. Alle drie worden direct bewonderaar van deze prachtige solide instrumenten.

Als Felix in 1832 weer in de toonzaal van Maison Érard in de rue du Mail 13-15 is, ontmoet hij Franz Liszt en legt hem zijn handgeschreven pianoconcert in G mineur voor. Met verbazing hoort hij hoe Liszt het met de hoogst mogelijke perfectie uitvoert terwijl het nauwelijks leesbaar is. De première van de compositie vindt plaats in de 'Salle Érard'. Abraham Mendelssohn reageert naderhand: 'Eerst was ik de zoon van een beroemde vader, nu de vader van een beroemde zoon'.

Felix Mendelssohn is zeer verguld met de Érard-vleugel die hij in 1832 ontving. Hij oefent er veel op en gebruikt het instrument ook voor zijn concerten in Berlijn. Door het vele spelen is het mechaniek echter dusdanig versleten dat de vleugel onbespeelbaar dreigt te worden. Omdat Mendelssohn er erg aan is gehecht vraagt hij in juni in een brief aan Ignaz Moscheles of die het instrument naar Londen kan verschenen om het te laten repareren. Volgens Mendelssohn heeft het instrument nog altijd een prachtige toon en geen offer is hem daarom te groot om de vleugel te herstellen in oude staat. Quasi-serieuus schrijft hij: 'Geen van de dochters van schoonheid zal de magie van een Érard hebben'. En: 'Jij alleen weet wat ik zoek in een instrument: een perfecte en precieze aanslag die vrij en volledig voldoet aan mijn behoeften en wensen'.

Moscheles brengt dit bericht over aan Pierre Érard, die een genereus gebaar maakt. Hij biedt Mendelssohn een nieuwe vleugel aan. Moscheles schrijft hem: 'Ik zal persoonlijk een instrument uitzoeken, houdende daarbij jouw arpeggio's in gedachten, met andere woorden, ik zal de piano testen met passages uit jouw concert in D mineur'. Maar Mendelssohn twijfelt. Zal hij de nieuwe piano accepteren of toch zijn oude instrument laten repareren? Uiteindelijk komt er een nieuw instrument en eind oktober stuurt Mendelssohn de oude vleugel terug naar Londen. Hij ontvangt zijn nieuwe vleugel met groot enthousiasme en in december schrijft hij Moscheles: 'Duzendmaal dank mijn beste vriend, voor je aardige brief en alle moeite die je voor me hebt gedaan, voor wat betreft de piano's. Ik geniet nu van de vreugde om op een instrument te spelen dat zo vol en rijk van toon is en ik realiseer me hoe moeilijk ik het zou vinden om te moeten winnen aan een instrument van andere makelij.'

© Frits Janmaat, Maison Érard, Enkhuizen





Copyright subsists in all VIVAT recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Vivat Music Foundation, The Old Rectory, Alpheton CO10 9BT, United Kingdom. Any unauthorised copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to PPL Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE.