



FELIX MENDELSSOHN

Lieder ohne Worte

Songs without Words | Romances sans paroles

JAVIER PERIANES

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY (1809-1847)

Romances sans paroles

Songs without Words / Lieder ohne Worte

- | | | |
|----|---|-------|
| 1 | Andante con variazioni op.82 | 7'54 |
| | Lieder ohne Worte | |
| 2 | op.19/1. <i>Andante con moto</i> | 3'08 |
| 3 | op.19/6 "Venetianisches Gondellied". <i>Andante sostenuto</i> | 2'08 |
| 4 | op.30/6 "Venetianisches Gondellied". <i>Allegretto tranquillo</i> | 3'06 |
| 5 | op.38/6 "Duetto". <i>Andante con moto</i> | 3'09 |
| 6 | Rondo capriccioso op.14 | 6'37 |
| | Lieder ohne Worte | |
| 7 | op.53/1. <i>Andante con moto</i> | 3'38 |
| 8 | op.53/3. <i>Presto agitato</i> | 2'52 |
| 9 | op.62/5 "Venetianisches Gondellied". <i>Andante con moto</i> | 2'50 |
| 10 | op.67/1. <i>Andante</i> | 2'40 |
| 11 | op.67/2. <i>Allegro leggiero</i> | 2'20 |
| 12 | op.67/3. <i>Andante tranquillo</i> | 2'55 |
| 13 | op.67/6. <i>Allegretto non troppo</i> | 2'23 |
| | Präludium und Fuge e-Moll op.35/1 | |
| 14 | I. Präludium. <i>Allegro con fuoco</i> | 2'10 |
| 15 | II. Fuga. <i>Andante espressivo</i> | 6'36 |
| | Lieder ohne Worte | |
| 16 | op.85/4. <i>Andante sostenuto</i> | 2'43 |
| 17 | op.120/1. <i>Andante, un poco agitato</i> | 2'43 |
| 18 | op.102/4. <i>Andante un poco agitato</i> | 2'20 |
| 19 | op.102/6. <i>Andante</i> | 2'37 |
| 20 | 17 Variations sérieuses op.54 | 11'57 |

Javier Perianes, piano

Entre Bach et Beethoven

Felix Mendelssohn vécut dans l'esprit classique à une époque qui se voulait romantique. Né seulement un an avant Chopin et Schumann et deux ans avant Liszt, il ne pouvait rester en marge d'un mouvement dont il connaissait personnellement beaucoup des principaux protagonistes (dans le domaine musical comme dans ceux des beaux-arts et de la littérature), dont il était l'ami. Toutefois, sa formation et son inclination naturelle le poussaient à envisager l'avenir en tournant son regard vers le passé. Pour ce double regard digne de Janus, Mendelssohn s'appuyait sur une référence proche, celle de Goethe, une de ses toutes premières influences artistiques (il eut le privilège de faire sa connaissance à l'âge de douze ans) : tous deux partageaient le même amour de l'Antiquité classique et s'accordaient sur l'influence que devait exercer la tradition sur toute création moderne. Chez Mendelssohn, par-delà l'osmose que produit inévitablement la rencontre avec des esprits visionnaires comme ceux qu'il eut l'occasion de fréquenter, une propension naturelle à l'ordre, à l'équilibre et à la mesure prédomina toujours. Sa musique est également un reflet de sa vie, certes beaucoup plus courte que le voyage à Ithaque proposé par Kavafis mais, tout comme ce voyage, "riche en aventures, riche d'enseignements". La biographie de Felix Mendelssohn est celle d'un homme qui connut le succès, heureux comme l'y prédisposait son prénom, entreprenant, voyageur, riche, célèbre, mais aussi fils, époux et père dévoué, qui devait disparaître en pleine maturité, après la mort – au cours d'une répétition de sa *Première Nuit de Walpurgis* – de sa sœur Fanny, son amie la plus chère. Il ne put assister aux funérailles mais, après s'être recueilli sur la tombe de sa sœur à Berlin, sombra dans un grand abattement, début d'un rapide déclin qui allait le conduire à la mort moins de deux mois plus tard.

Telles les deux moitiés d'un même être, Fanny et Felix entretenaient toujours des relations complexes et étroites. C'est ensemble qu'ils eurent l'idée de composer ce qui, en théorie, pourrait paraître un paradoxe : les *Romances sans paroles*. Le piano étant leur instrument de prédilection, ils durent probablement échanger, par jeu ou sous forme de devinettes, des mélodies sans texte. C'est ce que laisse entendre une lettre de Fanny écrite bien des années plus tard, le 7 septembre 1838, dans laquelle elle rappelle à son frère "les plaisanteries auxquelles nous occupions notre temps quand nous n'étions encore que des enfants, que de grands artistes ont aujourd'hui adoptées et dont ils abreuvant le public". Elle déplore que ces pièces, qu'ils voulaient débarrassées de tout superflu, réduites à l'essentiel, simples mais non dépourvues de profondeur, se retrouvent dépouillées de leurs vertus dans l'agitation d'un monde extérieur "à l'envers" (selon son expression dans la même lettre). Comme l'écrit Mendelssohn à son éditeur Simrock quelques mois plus tard, "on compose maintenant pour le piano trop de musique de ce genre" et il ne faut pas en saturer le marché sauf à être capable d'"en renouveler le ton". Pour Mendelssohn, néanmoins, le paradoxe apparent de ce nouveau genre pianistique n'en est pas un, car il croit profondément au pouvoir de la musique sans texte de transmettre des émotions concrètes, ainsi qu'il l'explique dans une lettre du 15 octobre 1842 à son ancien élève Marc-André Souchay : "[les paroles] mêmes semblent si ambiguës, si vagues, si équivoques comparées à la véritable musique, qui remplit l'âme de mille choses supérieures aux mots. Les pensées exprimées selon moi par la musique que j'aime ne sont pas trop imprécises pour se couler dans des mots ; elles sont au contraire trop précises. [...] seule la mélodie peut exprimer la même chose, éveiller le même sentiment chez différentes personnes, sentiment que des paroles identiques n'exprimeraient peut-être pas." En somme, Mendelssohn ne partait pas d'idées extra-musicales : chacun de ses *Lieder ohne Worte* était ce qu'il était et rien d'autre, sans déguisement ni dissimulation, "simplement la romance telle quelle". La réalité vient parfois nuancer cette affirmation, comme l'illustrent clairement les

trois *Venetianische Gondellieder*, indubitablement issus de son voyage à Venise en 1830. C'est aussi le cas, dans une moindre mesure, du *Duetto* (il s'agit du titre original, contrairement à de nombreux sous-titres apocryphes qui ont été ajoutés a posteriori) clôturant l'opus 36. Il est construit sous forme de dialogue mélodique – successif ou simultané – entre les voix de soprano et de ténor, lesquelles évoquent tout bonnement le couple formé par Cécile Jeanrenaud, fiancée du compositeur, et Mendelssohn, qui nota clairement sur sa partition : "Toujours faire ressortir distinctement les deux voix". La vie privée du compositeur venait d'ouvrir une brèche dans la déclaration d'abstraction musicale des *Romances sans paroles*.

Face aux excès et à la pyrotechnie des grands virtuoses romantiques, Mendelssohn semble revendiquer un piano intime, familial, intériorisé, étranger à toute démesure, un piano également perçu à tort comme essentiellement féminin – méprise que confortent les dédicaces à des femmes placées en tête des six recueils publiés du vivant du compositeur (les sœurs Elisa et Rosa von Woringen, Sophie Horsley, Clara Schumann et Sophie Rosen). Exempte des associations littéraires ou des dédoublements de personnalité de Schumann, ou encore des ambitieux projets structurels et harmoniques de Beethoven, il s'agit d'une *Hausmusik* honnête, bien faite, encline au lyrisme mais méfiante à l'égard des envolées, attentive à l'équilibre sans tomber dans le cabotinage dramatique, techniquement exigeante mais fuyant, là aussi, tout excès. Ce sont les œuvres d'un mélodiste génial, d'un facteur d'envergure qui semble avoir définitivement renoncé à la hardiesse et aux audaces dont il faisait montre à l'adolescence pour s'assagir dans une maturité sans soubresaut. Les *Lieder ohne Worte* n'ont pas besoin d'avocat, ils peuvent se défendre seuls pourvu qu'on ne leur demande pas d'être ce qu'ils ne sont pas et n'ont jamais prétendu être.

Les autres morceaux de ce disque nous révèlent trois autres facettes de Mendelssohn. Tout d'abord, le créateur d'ambiances féériques, très présent dans le *Rondo capriccioso*. Cette pièce, que le compositeur donnait fréquemment dans ses récitals de piano, fut d'abord conçue comme une étude isolée puis complétée d'une introduction *andante* dans la lignée de beaucoup des *Romances sans paroles*. Deuxièmement, l'admirateur inconditionnel de l'ordre et de l'invention classiques, qui règnent sur ses variations (op.54, 82 et 83, toutes composées durant l'été 1841 malgré différents numéros d'opus). Mendelssohn s'aventure toutefois un peu plus loin dans ses *Variations sérieuses*, peut-être parce qu'elles étaient initialement destinées à un recueil de compositions dont les bénéfices devaient financer la construction d'un monument à Beethoven, à Bonn. "Je n'ai rien qui, à mon avis, convienne à un album portant un tel titre", écrit-il à Karl Kunt le 25 mai 1841. Dépasant ces inquiétudes initiales, il compose "avec passion" une pièce dont l'écriture lui procure un "plaisir céleste", comme il l'exprime deux mois plus tard dans une lettre adressée à Karl Klingemann. Enfin, le troisième Mendelssohn est un fervent admirateur de Bach, dont le nom est sacré dans sa famille : sa grand-tante, Sarah Levy, a étudié avec Johann Philipp Kirnberger, disciple direct du maître, et sa sœur Fanny est venue au monde "avec des doigts de fugue de Bach", au dire de sa mère. Fanny devait d'ailleurs donner à son propre fils le prénom de Sébastien. Outre son prosélytisme en faveur des œuvres oubliées de Bach – avec, au premier chef, sa reprise historique de la *Passion selon saint Matthieu* en 1829 –, Mendelssohn laissa sa propre musique s'imprégner généreusement du contrepoint du Cantor (la dixième des *Variations sérieuses* est une fugue), ses six *Préludes et fugues* opus 35 étant l'une des œuvres où il s'y adonne le plus librement. Dans le diptyque inaugurant ce recueil, le prélude emploie la "technique à trois mains" de Thalberg, qui permet aux pouces de jouer la mélodie au centre du clavier tandis que les autres doigts assument une abondante figuration ; la fugue, quant à elle, part d'un sujet sinueux qui réapparaît ensuite renversé dans la plus pure tradition bachienne, l'ensemble culminant dans un choral en Mi majeur grandiose et inattendu.

LUIS GAGO
Traduction Florence Szarvas

Between Bach and Beethoven

Felix Mendelssohn lived with a Classical spirit in an era that sought to be Romantic. Born just a year before Chopin and Schumann, and two before Liszt, he could not remain aloof from a movement many of whose chief protagonists (not only in the field of music, but also in art and literature) he knew personally and was on friendly terms with. Nevertheless, his training and his natural inclinations prompted him to look to the future while keeping an eye on the past. For this Janus-like dual perspective, he took his cue from Johann Wolfgang von Goethe, one of his earliest influences (whom he had the privilege of meeting when he was just twelve years old): the two men shared a love for classical antiquity and were at one on the importance of tradition in all modern creative activity. In Mendelssohn, over and above the inevitable osmosis that resulted from his encounter with the visionary minds he had the opportunity to frequent, there always triumphed a natural propensity for order, balance, and moderation. At the same time, his music also reflects his own life, considerably shorter than the journey to Ithaca proposed by Cavafy but, like it, 'full of adventures, full of knowledge'. The biography of Felix Mendelssohn is the story of a successful man, happy as his first name predisposed him to be, enterprising, rich, famous, a devoted son, husband, and father, who finally collapsed in his prime following the death – during a rehearsal of his cantata *Die erste Walpurgisnacht* – of his sister Fanny, his dearest companion. Felix was unable to attend her funeral, but his subsequent visit to her grave in Berlin plunged him into such dejection that it triggered off the swift decline that brought about his own end, less than two months later.

Brother and sister always maintained a close and complex relationship, almost like two halves of a single being. They jointly conceived the idea of composing what, on paper, appears to be a paradox: 'songs without words' (*Lieder ohne Worte*). The piano being the natural instrument for both of them, they must have exchanged textless songs on the keyboard as a game or a riddle. So much may be deduced from a letter written by Fanny many years later, on 7 September 1838, in which she reminds Felix of 'the jokes with which we used to pass the time when we were mere children, [which are] now taken up by great talents and used as fodder for the public'. What to them were pieces stripped of everything superfluous, reduced to the essential, simple yet not insignificant, now ended up distorted in the hustle and bustle of this 'topsy-turvy [*verkehrte*] world' (Fanny's expression in the same letter). As Felix wrote to his publisher Simrock a few months after this, 'now too much piano music of this sort is being composed', and it would not do to flood the market with it unless one was capable of 'striking a different tone'. For Mendelssohn, however, the apparent paradox of the new pianistic genre did not really exist, since he believed implicitly in the power of textless music to convey concrete emotions, as he explained in a letter to his former pupil Marc-André Souchay on 15 October 1842: 'They [words] too seem to me so ambiguous, so vague, so equivocal in comparison with real music, which fills one's soul with a thousand things better than words do. For me, a piece of music that I love does not express thoughts too indefinite to be expressed in words, but, on the contrary, too definite. . . . because only the melody [*Lied*] can say the same thing, awaken the same feeling, in one person as in another – though that feeling may not be expressed in the same words.' In short, Mendelssohn did not start out from extra-musical ideas; rather, each of his *Lieder ohne Worte* was what it was, and not something else in disguise or hidden away: 'just the song as it is'. This statement was sometimes nuanced by reality, as is clearly demonstrated by the three *Venetianische Gondellieder*, undoubted by-products of his trip to Venice in 1830. The same is true, though somewhat less obviously, of the *Lied* that closes the op.36 set, *Duetto* (here the title is original, unlike many other spurious ones that have been added since). Its musical structure is founded on a melodic dialogue – successive or simultaneous – between soprano

and tenor voices, which unambiguously refers to the couple formed by Cécile Jeanrenaud, to whom Mendelssohn was then engaged, and the composer himself, who pointedly marked in the score: 'The two voices must always be brought out very clearly'. The composer's private life had sneaked in through a loophole in the officially declared musical abstraction of the *Lieder ohne Worte*.

Compared to the extravagances and pyrotechnics of the great Romantic virtuosos, Mendelssohn seems to champion an intimate, domestic, inward style of pianism, a stranger to all excess. His piano style has also, mistakenly, been regarded as essentially feminine, a situation not helped by the fact that five of the six books of *Lieder ohne Worte* published during the composer's lifetime were prefaced by dedications to women (to the sisters Elisa and Rosa von Wöringen, Sophie Horsley, Clara Schumann, and Sophie Rosen). Without a trace of the literary associations and personality splits of Schumann, or the ambitious structural and harmonic approach of Beethoven, this is honest, well-made *Hausmusik*, tending to lyricism but distrustful of intensity, attentive to balance but without falling victim to theatrical histrionics, technically demanding but avoiding anything that smacks of excess in that domain either. These are the works of a melodist of genius, a creator of high standing, who seems to have renounced once and for all the boldness and daring he displayed in adolescence, settling into a tranquil maturity free of disturbance. The *Lieder ohne Worte* can fend for themselves, with no need of special pleading, as long as one does not ask them to be what they are not and never sought to be.

The remaining pieces on this disc show us three further facets of Mendelssohn. First of all, the creator of 'fairy' atmospheres, very prominent in the *Rondo Capriccioso*. This work, originally conceived as an isolated étude, was then expanded to include an Andante introduction in the same style as many of the *Lieder ohne Worte*; it featured regularly in the recital programmes the composer gave as a pianist. Secondly, the fanatical admirer of classical order and invention, which reign supreme in his sets of variations (opp.54, 82, 83, all of which, despite their divergent opus numbers, were written in the summer of 1841) – even if Mendelssohn goes a step further in the *Variations sérieuses*, perhaps because they were originally intended to form part of an anthology of compositions, the proceeds from which were to be used to erect a monument to Beethoven in Bonn. 'I have nothing that, in my opinion, is in any way suitable for an album bearing such a name', Felix wrote to Karl Kunt on 25 May 1841. But his initial wariness was soon transformed into a work composed 'with passion', in which he 'enjoyed [him]self divinely,' as we may read in another letter, to Karl Klingemann, dating from two months later. The third Mendelssohn, finally, is the devoted admirer of Bach, a sacred name in his family: his great-aunt Sarah Levy had studied with Johann Philipp Kirnberger, a direct pupil of the composer, and his sister Fanny came into the world, according to her mother, 'with Bach fugue fingers' (*mit Bach'schen Fugenfingern*). Fanny herself later named her son Sebastian. Quite apart from his proselytising labours in favour of Bach's forgotten compositions, chief among them the historic revival of the *St Matthew Passion* in 1829, Mendelssohn let the Kantor's counterpoint generously permeate his own music (the tenth of the *Variations sérieuses* is a fugue); and in few works did he do so more freely than in his Six Preludes and Fugues op.35. In the diptych that opens the set, the Prelude makes use of Thalberg's so-called 'three-hand technique', in which the melody is played by the thumb of each hand in the middle of the keyboard, surrounded by profuse figuration assigned to the other fingers, while the Fugue is based on a sinuous subject that subsequently appears in inversion, in the finest Bachian tradition, and the whole edifice is capped by a grandiose and unexpected Chorale in E major.

LUIS GAGO
Translation: Charles Johnston

Zwischen Bach und Beethoven

Felix Mendelssohn lebte im klassischen Geiste, allerdings in einer Epoche, die sich bereits romantisch gab. Lediglich ein Jahr früher als Chopin und Schumann und nur zwei Jahre später als Liszt geboren, konnte er unmöglich am Rande einer Bewegung verharren, deren wichtigste Vertreter er größtenteils persönlich kannte und denen er freundschaftlich verbunden war – nicht nur auf dem Gebiet der Musik, sondern auch der Bildenden Kunst und der Literatur. Doch auch wenn er der Zukunft noch so zugewandt war, verpflichteten ihn seine Ausbildung und seine natürliche Verbundenheit mit den eigenen Wurzeln, seinen Blick ebenso in die Vergangenheit zu richten. Durch diesen doppelten, janusköpfigen Blick stand er in vielem Johann Wolfgang von Goethe sehr nahe, der ihn als einer der Ersten nachhaltig beeinflusste (Mendelssohn wurde das Privileg zuteil, ihn mit nur 12 Jahren kennenzulernen), und mit dem er die Liebe zur klassischen Antike sowie die Ansicht teilte, dass die Tradition im gesamten modernen Schaffen großes Gewicht haben müsse. Mehr noch als die Osmose, die durch die Begegnung mit visionären Menschen aus dem eigenen Umfeld unweigerlich entstand, triumphierten bei Mendelssohn immer eine natürliche Neigung zur Ordnung, zu Ausgewogenheit und Maßhaltigkeit. Seine Musik ist somit auch ein Reflex auf sein eigenes Leben, das zwar wesentlich kürzer als die von Kavafis angeregte Reise nach Itaka, aber ebenso „reich an Abenteuern, reich an Kenntnissen“ war. Mendelssohns Biographie ist die eines erfolgreichen und, wie es sein Vorname verhieß, vom Glück verfolgten Mannes, der unternehmungslustig, reisefreudig, wohlhabend und berühmt sowie ein treuer Sohn, Ehemann und Familienvater war, und der schließlich in der Blüte seiner Jahre, ausgelöst durch den jähen Tod seiner Schwester und liebsten Gefährtin Fanny während einer Probe für seine *Die erste Walpurgisnacht*, in einen tiefen Abgrund stürzt. Felix war außerstande, an ihrer Beerdigung teilzunehmen, und der spätere Besuch an ihrem Berliner Grab ließ ihn derart am Boden zerstört zurück, dass unmittelbar danach sein rapider Verfall einsetzte und schließlich nach weniger als zwei Monaten zu seinem eigenen Ende führte.

Die beiden Geschwister unterhielten zeit ihres Lebens eine tiefgehende, äußerst enge Beziehung, fast als wären sie zwei Hälften des gleichen Ichs, und so kam zwischen den beiden die Idee auf, etwas zu komponieren, das auf den ersten Blick wie ein Paradox erscheinen mag: *Lieder ohne Worte*. Da das Klavier beider naturgegebenes Instrument war, müssen sie wohl als eine Art Spiel, zum Zeitvertreib miteinander Klavierlieder ausgetauscht haben. Das geht aus einem Brief hervor, den Fanny viele Jahre später, am 7. September 1838, an Felix schrieb; darin erinnert sie an „die Späße, womit wir uns als halbe Kinder die Zeit vertrieben haben, [die] jetzt von den großen Talenten nacherfunden, u. als Futter fürs Publicum gebraucht werden“. Das, was für sie reine, unverfälschte Stücke waren, einfach, aber keineswegs nichtssagend, wurde im Rummel dieser „verkehrte[n] Welt“ (Ausdruck von Fanny in eben jenem Brief) da draußen seiner ursprünglichen Kraft beraubt. Wenige Monate später schrieb Felix an seinen Verleger Simrock: „Es wird jetzt gar zu viel Claviermusik ähnlicher Art componirt“, und dass man diesen Markt nicht bedienen solle, außer, es könne einmal jemand „einen andern Ton anstimmen“. Für ihn stellte jedoch das augenscheinliche Paradox dieses neuen pianistischen Genres eben keinen solchen neuen Ton dar, denn er glaubte zutiefst an die Macht der Musik, die ohne Worte auskommt, wenn es darum geht, bestimmte Gefühle auszudrücken. So schrieb er am 15. Oktober 1842 in einem Brief an seinen ehemaligen Schüler Marc-André Souchay: „Auch sie [die Worte], die scheinen mir so vieldeutig, so unbestimmt, so mißverständlich im Vergleich zu einer rechten Musik, die einem die Seele erfüllt mit tausend bessern Dingen als mit Worten [...] Das, was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte [...] weil nur das Lied dem einen dasselbe sagen, dasselbe Gefühl in ihm erwecken kann, wie im andern, - ein Gefühl, das

sich aber nicht durch dieselben Worte ausspricht.“ Alles in allem ging Mendelssohn also nicht von außermusikalischen Betrachtungen aus; vielmehr war jedes einzelne seiner *Lieder ohne Worte* eben das, was es war und nicht etwas auf irgendeine Art Verbrämtes, Verstelltes - einfach „gerade das Lied, wie es dasteht.“ Später sollte die Realität dann diese Aussage bisweilen etwas nuancieren, wie es die drei *Venetianischen Gondellieder*, die quasi die Früchte seiner Reise nach Venedig im Jahre 1830 darstellten, deutlich zeigen, und, als weniger offensichtliches Beispiel, das Lied, welches das op. 36 *Duetto* abschließt (dies ist der Original-Titel und kein wie in vielen anderen Fällen im Nachhinein aufgepfropfter). Dessen musikalische Konstruktion entspinnt sich in Form eines melodischen Dialoges – mal nacheinander, mal gleichzeitig - zwischen der Sopran- und der Tenorstimme, die ganz unverhohlen auf das von dem Komponisten selbst und seiner damaligen Verlobten Cécile Jeanrenaud gebildete Paar verweisen; Mendelssohn merkte dazu in der Partitur an: „Die beiden Stimmen müssen immer sehr deutlich hervorgehoben werden.“ Da war das Privatleben durch einen kleinen Spalt in der erklärtermaßen abstrakten Musik bis hinein in die *Lieder ohne Worte* gesickert. Verglichen mit den Exzessen und dem Feuerwerk der großen romantischen Virtuosen, scheint Mendelssohn geradezu das romantische Klavier neu zu erfinden – intim, gezähmt, gleichsam mit Türen für die Innenschau -, ein Klang, dem jede Maßlosigkeit fremd ist. Das wurde ihm dann auch fälschlicherweise als eher weibliches Pianospiele ausgelegt, und in diesem Sinne sind die Widmungen an verschiedene Frauen, mit denen fünf der sechs zu Lebzeiten des Komponisten veröffentlichte Sammlungen überschrieben sind (den Schwestern Elisa und Rosa von Wöringen, Sophie Horsley, Clara Schumann und Sophie Rosen) nicht sehr hilfreich. Wenn wir ebenso wenig etwaigen literarischen Assoziationen und der gespaltenen Persönlichkeit Schumanns wie den ambitionierten strukturell-harmonischen Gesichtspunkten Beethovens nachspüren, haben wir es hier schlicht mit gut gemachter, ehrlicher Hausmusik zu tun, die lyrischen Klängen nicht abgeneigt ist, doch jede Art von Intensität argwöhnisch beäugt, die streng auf Ausgewogenheit bedacht ist, ohne jedoch einer histrionischen Dramatik anheimzufallen, die technisch anspruchsvoll daherkommt, aber auch in dieser Hinsicht jede Übertreibung vermeidet. Es sind dies Werke eines genialen Melodikers, eines bedeutenden kreativen Geistes, der gänzlich auf jenen Schneid, jene Kühnheit, die er in jungen Jahren zur Schau gestellt hatte, verzichtet zu haben scheint, um letztlich in einem Zustand der Reife ohne weitere Aufwallungen zur Ruhe zu kommen. Die *Lieder ohne Worte* sprechen für sich selbst und sind nicht auf Anwälte angewiesen, es sei denn, sie werden zu etwas gebeten, was sie weder nicht sind noch sie niemals sein wollten.

Die anderen Stücke auf der CD offenbaren uns drei weitere Facetten Mendelssohns. Zuallererst den Schöpfer feenhafter Stimmungen, wie sie z.B. im *Rondo Capriccioso* deutlich hervortreten, das ursprünglich als einzelne Studie konzipiert und später, in der gleichen Art wie viele *Lieder ohne Worte*, durch eine Einleitung im Andante vervollständigt wurde: Es war ein übliches Stück in den Programmen, die der Komponist als Pianist anbot. Zum Zweiten den außerordentlichen Bewunderer der klassischen Ordnung und Erfindungskraft, die auch seine eigenen Variationsserien beherrschen (opp. 54, 82, 83, die trotz der unterschiedlichen Opus-Nummern alle im Sommer 1841 entstanden), auch wenn der Autor in den *Variations sérieuses* einen Schritt weiter geht - vielleicht weil sie ursprünglich dazu bestimmt gewesen waren, Teil einer Anthologie von Kompositionen zu sein, aus deren Erlös er in Bonn ein Denkmal für Beethoven errichten wollte. „Ich habe nichts, was sich meiner Meinung nach irgend für ein Album eignet, das solchen Namen trägt“, schrieb Felix an Karl Kunt am 25. Mai 1841. Die anfänglichen Vorbehalte verwandelten sich später in eine „mit Leidenschaft“ umgesetzte Komposition, die ihm immenses Vergnügen zu bereiten schien: „... hab mich dabei so himmlisch amüsiert“, wie wir in einem anderen, zwei Monate später datierten Brief an Karl Klingemann lesen. Der dritte Mendelssohn schließlich ist der ergebene Verehrer Bachs, dessen Name seiner Familie geradezu heilig war: Seine Großtante Sarah Levy hatte bei

Johann Philipp Kirnberger, einem direkten Bach-Schüler, studiert, und seine Schwester Fanny war, nach den Worten ihrer Mutter, „mit Bach'schen Fugenfingern“ auf die Welt gekommen. Später sollte eben jene Fanny ihrem Sohn den Vornamen Sebastian geben. Abgesehen von dem seinen vergessenen Kompositionen eigenen missionarischen Eifer ließ Mendelssohn zu, besonders mit seiner historischen Wiederaufführung der *Matthäus-Passion* in Berlin in 1829, dass Bachs Kontrapunkt seine Musik zutiefst durchdrang (die zehnte der *Variations sérieuses* ist eine Fuge), und in kaum einem Werk war das so uneingeschränkt der Fall wie in seinen sechs *Präludien und Fugen op. 35*. In dem Diptychon, das die Sammlung eröffnet, bedient er sich für das Präludium der sogenannten „Dreihandtechnik“ von Thalberg, bei der die Melodie inmitten der opulenten, den anderen Fingern anvertrauten Figuren, auf den mittleren Lagen der Tastatur von den Daumen der beiden Händen gespielt wird, während die Fuge auf einem sich windenden Thema aufbaut, das dann, in bester Bach'scher Tradition, nochmals *inversus* wiederkehrt, bis das Ganze in einem grandiosen und unerwarteten Choral in E-Dur kulminiert.

LUIS GAGO
Übersetzung Sophia Simon

Entre Bach y Beethoven

Felix Mendelssohn vivió con espíritu clásico en una época que quiso ser romántica. Nacido tan solo un año antes que Chopin y Schumann, o dos antes que Liszt, no podía permanecer al margen de un movimiento a muchos de cuyos principales protagonistas (no sólo en el ámbito de la música, sino también del arte y de la literatura) conoció personalmente y con los que trabajó amistad, pero su formación y su querencia natural le obligaban a mirar hacia el futuro con la vista puesta en el pasado. Para esta doble mirada, cual Jano, contaba con la cercana referencia de Johann Wolfgang von Goethe, una de sus más tempranas influencias (tuvo el privilegio de conocerlo con sólo doce años), con quien compartía el amor por la Antigüedad clásica y el peso que, para ambos, había de tener la tradición en toda creación moderna. En Mendelssohn, más que la inevitable ósmosis que se produce tras el encuentro con las personas de espíritu visionario que él pudo frecuentar, triunfó siempre una propensión natural hacia el orden, hacia el equilibrio y la medida. Su música es, al mismo tiempo, un reflejo de su propia vida, bastante más corta que el viaje a Ítaca propuesto por Kavafis pero, al igual que éste, “rica en aventura, rica en conocimiento”¹. La biografía de Felix Mendelssohn es la historia de un hombre de éxito, feliz como le animaba a serlo su propio nombre, emprendedor, viajero, rico, famoso y fiel hijo, esposo y padre de familia, que se derrumba finalmente en plena madurez tras la muerte –durante un ensayo de su *La primera noche de Walpurgis*– de su hermana Fanny, su más querida compañera. Felix fue incapaz de asistir a su funeral y la posterior visita a su tumba berlinesa lo sumió en tal abatimiento que allí se inició el rápido declive hacia su propio final, menos de dos meses después.

Los dos hermanos mantuvieron siempre una relación compleja y estrecha, casi como las dos mitades de un mismo yo, y fue entre ellos como nació la idea de componer lo que, sobre el papel, parece una paradoja: *Canciones sin palabras*. El piano era el instrumento natural de ambos y, a modo de juego o adivinanza, debieron de intercambiarse canciones pianísticas desprovistas de un texto. Así se deduce de una carta de Fanny escrita muchos años después, el 7 de septiembre de 1838, en la que recuerda a Felix “las bromas con que pasábamos el rato cuando apenas éramos unos niños, ahora adoptadas por los grandes talentos y utilizadas como forraje para el público”². Lo que para ellos eran piezas desprovistas de todo lo accesorio, esenciales, sencillas pero no intrascendentes, acabaron desvirtuadas en el tráfago de ese “mundo al revés”³ (la expresión es de Fanny en la misma carta) exterior. Como escribió Felix a su editor Simrock pocos meses después, “ahora se compone demasiada música para piano parecida”⁴ y no había que saturar el mercado a menos que uno pudiera “entonar un matiz diferente”⁵. Para él, sin embargo, la aparente paradoja del nuevo género pianístico no era tal, porque creía a pies juntillas en el poder de la música desprovista de texto para transmitir emociones concretas, como explicó en una carta a su antiguo alumno Marc-André Souchay el 15 de octubre de 1842: “También ellas [las palabras] parecen tan ambiguas, tan vagas, tan equívocas en comparación con la verdadera música, que llena el alma con mil cosas mejores que palabras. Los pensamientos que se expresan para mí con la música que amo no son demasiado indefinidos para verse en palabras sino, por el contrario, demasiado definidos. [...] sólo la melodía puede decir la misma cosa, puede despertar los mismos sentimientos en

una persona y en otra, un sentimiento que podría no expresarse con las mismas palabras”⁶. En suma, Mendelssohn no partía de ideas extramusicales, sino que cada una de sus *Lieder ohne Worte* era lo que era y ninguna otra cosa camuflada o agazapada: “simplemente la canción tal y como está”⁷. Esta afirmación se ve luego matizada a veces por la realidad, como lo demuestran claramente los tres *Venetianische Gondellieder*, secuelas inequívocas de su viaje a Venecia en 1830, y, en un ejemplo menos manifiesto, la canción que cierra la op. 36, *Duetto* (el título vuelve a ser original, no como muchos otros espurios añadidos a posteriori), cuya construcción musical se plantea en forma de diálogo melódico –sucesivo o simultáneo– entre las voces de soprano y tenor, que remiten sin ambages a la pareja formada por su entonces prometida, Cécile Jeanrenaud, y el propio compositor, que anotó claramente en la partitura: “Las dos voces deben realizarse siempre con gran claridad”⁸. La vida privada se había colado por una rendija de la declarada abstracción musical de las *Canciones sin palabras*.

Frente a los excesos y la pirotecnia de los grandes virtuosos románticos, Mendelssohn parece reivindicar un piano íntimo, doméstico, de puertas adentro, ajeno a toda desmesura. Esto, equivocadamente, se ha entendido también como un piano sustancialmente femenino, y en este sentido no ayudan las dedicatorias a varias mujeres que encabezan cinco de las seis colecciones publicadas en vida por el compositor (a las hermanas Elisa y Rosa von Woringen, Sophie Horsley, Clara Schumann y Sophie Rosen). Sin rastro de las asociaciones literarias y los desdoblamientos personales de Schumann, ni de los ambiciosos planteamientos estructurales y armónicos de Beethoven, estamos ante *Hausmusik* honesta, bien hecha, amiga del lirismo pero recelosa de la intensidad, atenta al equilibrio pero sin incurrir en un dramatismo histriónico, exigente técnicamente, pero rehuyendo también en este ámbito cualquier exceso. Son las obras de un melodista genial, de un constructor de gale, que parece haber renunciado definitivamente al arrojío y las osadías de que había hecho gala en su adolescencia para remansarse en una madurez sin sobresaltos. Los *Lieder ohne Worte* se defienden por sí solos, sin necesidad de abogados, siempre que no se les pida ser aquello que no son ni nunca quisieron ser.

Las restantes piezas del disco nos muestran otras tres facetas de Mendelssohn. En primer lugar, el creador de ambientes feéricos, muy presente en el *Rondo Capriccioso*, originalmente concebido como un estudio aislado y completado después con una introducción Andante en la misma estela de muchas *Canciones sin palabras*: fue una pieza habitual en los programas que el compositor ofrecía como pianista. En segundo, el admirador a ultranza del orden y la invención clásicos, que reinan en sus series de variaciones (opp. 54, 82, 83, nacidas todas ellas, a pesar de los diferentes números de opus, en el verano de 1841), si bien en las *Variations sérieuses* su autor va un paso más allá, quizá porque nacieron destinadas a formar parte originalmente de una antología de composiciones con cuyos beneficios pensaba erigirse un monumento a Beethoven en Bonn: “No tengo nada que, en mi opinión, resulte adecuado para un álbum que lleve semejante nombre”⁹, escribió Felix a Karl Kunt el 25 de mayo de 1841. El recelo inicial se convirtió luego en una composición realizada “con pasión” y que le reportó un “placer celestial”¹⁰, como leemos en otra carta a Karl Klingemann fechada dos meses después. El tercer Mendelssohn, en fin, es el devoto admirador de Bach, un nombre sagrado en su familia: su tía abuela, Sarah Levy, había estudiado con Johann Philipp Kirnberger, un discípulo directo del compositor, y su hermana Fanny había venido al mundo, al decir de su madre, “con dedos de fuga de Bach”¹¹. Posteriormente, la propia Fanny pondría a su hijo el nombre

6 “die scheinen mir so vieldeutig, so unbestimmt, so mißverständlich im Vergleich zu einer rechten Musik, die einem die Seele erfüllt mit tausend bessern Dingen als mit Worten. [] Das, was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte. [] nur das Lied dem einen dasselbe sagen, dasselbe Gefühl in ihm erwecken kann, wie im andern, ein Gefühl, das sich aber nicht durch dieselben Worte ausspricht”.

7 “gerade das Lied, wie es dasteht”.

8 “Die beiden Stimmen müssen immer sehr deutlich hervorgehoben werden”.

9 “Ich habe nichts, was sich nach meiner Meinung irgend für ein Album eignet, das solchen Namen trägt”.

10 “mit Passion”; “hab mich dabei so himmlisch amüsiert”

11 “mit Bach’schen Fingern”.

1 “γεμίτος περιπέτειες, γεμίτος γνώσεις”.

2 “die Späße, womit wir uns als halbe Kinder die Zeit vertrieben haben, jetzt von den großen Talenten nacherfunden, u. als Futter fürs Publicum gebraucht werden”.

3 “verkehrte Welt”.

4 “es wird jetzt gar zu viel Claviermusik ähnlicher Art componirt”.

5 “einen andern Ton anstimmen”.

de Sebastian. Aparte de la labor proselitista de sus composiciones olvidadas, con la histórica recuperación en 1829 de la *Pasión según san Mateo* a la cabeza, Mendelssohn dejó que el contrapunto de Bach impregnara generosamente su propia música (la décima de las *Variations sérieuses* es una fuga), y en pocas obras lo hace con menos cortapisas que en sus seis *Preludios y Fugas op. 35*. En el díptico que abre la colección, el Preludio se vale de la llamada “técnica de las tres manos” de Thalberg, en la que la melodía la tocan los pulgares de ambas manos hacia el centro del teclado en medio de la profusa figuración confiada a los otros dedos, mientras que la Fuga parte de un sujeto sinuoso, que aparece luego *inversus*, en la mejor tradición bachiana, con el conjunto culminado por un grandioso e inesperado coral en Mi mayor.

LUIS GAGO

Javier Perianes - Discography

Also available digitally / Disponible également en version digitale

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Moto perpetuo
Piano Sonatas op.26, 31, 54, 90
CD HMC 902138



MANUEL BLASCO DE NEBRA
Piano Sonatas nos.1-6
Pastorela nos.2 & 6
CD HMC 902046

DEBUSSY / CHOPIN
...les sons et les parfums
CD HMC 902164



MANUEL DE FALLA
Noches en los jardines de España
Works for piano solo
BBC Symphony Orchestra
cond. Josep Pons
CD HMC 902099
CD + DVD HMC 952099

FREDERIC MOMPOU
Música callada
CD HMG 507070



FRANZ SCHUBERT
4 Impromptus op.90 D.899
Allegretto D.915
3 Klavierstücke D.946
CD HMI 987080



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2014

Direction artistique et montage : Martin Sauer

Prise de son : René Möller, Teldex Studio Berlin

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photos : © Josep Molina for harmonia mundi

Maquette Atelier harmonia mundi

Artist biography on harmoniamundi.com

HMC 902195