

ALBA



SUPER AUDIO CD
Hybrid SACD/CD
MULTICHANNEL 5.0

FELIX MENDELSSOHN
PIANO & CELLO WORKS
on period instruments

Guadalupe López Íñiguez, cello
Olga Andryushchenko, piano



“MENDELSSOHN WAS TRUE IN EVERYTHING.”

Johann Wolfgang von Goethe (as quoted by Robert Schumann)

Felix Mendelssohn was an extraordinary man and an astonishing composer. Unlike many prodigy (*Wunderkind*) musicians, his most iconographic works were profound, and free of pomposity and self-consciousness. In contrast to many other genius composers, he was beloved, celebrated, and honored in an extraordinary manner during his own lifetime. Like most mythical prodigies, however, he died too young, supposedly due to a cerebrovascular stroke. And yet, the music of this man – who amazed the great writer Goethe at an early age – was unjustly overlooked for too long a time after his death. Fortunately, as Mendelssohn himself acknowledged, “*All genius, sincere, deserves its place, even though perhaps later in life.*” And so it has come to pass particularly during the last two decades, as his music has been rediscovered by so many.

In joining other efforts to celebrate the composer, this recording presents all of Mendelssohn's music for piano and cello written

between 1829 and 1845, for which both instrumental parts have come to light and are currently published, played here on remarkable original period instruments. The true nature and virtuoso piano skill of Mendelssohn is reflected in his treatment of these pieces, and his idiomatic treatment of the cello surpasses any by previous composers.

Our inspiration for performing this music arose from three intertwined sources: 1) our reminiscences of Mendelssohn as a man and musician, 2) our curiosity about the circumstances surrounding the conception of Mendelssohn's compositions for piano and cello, and 3) our desire to expand the current knowledge of the performance practices of his music. We thus attempt to recreate the elegant setting of the nineteenth century salons, and the technical aesthetics used at the time when Mendelssohn was alive, while trying to avoid failing under the labelling of “artistic accuracy”, or “authentic” or “historically plausible verisimilitude”.

MENDELSSOHN: REMINISCENCES OF THE MAN AND THE MUSICIAN

Schumann said that Mendelssohn was *“the Mozart of the nineteenth century, the most illuminating of composers, who sees more clearly than others through the contradictions of our time and is the first to reconcile them.”* When thinking about what comprises “genius” we tend to assign the vital aspects of inspiration and innovation to composers such as Mozart, Bach, or Beethoven – but sadly, rarely to Mendelssohn. Those three composers played an important role in Mendelssohn’s music writing (as did his favorite, Cherubini); they became, in Hiller’s words, his *“spiritual property”*. However, we must acknowledge that just as it may be said that Beethoven could not have been conceived without Mozart or Bach, just so Mendelssohn also managed to create a new musical language without which Brahms or Schumann could not have accomplished what they did.

As we know so much of him from the remembrances of those who knew him well, it is easy to distinguish the characteristics that made Mendelssohn fit the category of “genius”. Apart from composing and conducting music in his unique way, Mendelssohn was known to have an extraordinary musical memory, and a great mastery of a variety of keyboards and string instruments – particularly when improvising or sight-reading – in addition to being an inspiring music educa-

tor and musical leader. As if that would not have been enough for a single human being, he was rather talented at chess and billiards, horse riding, and competitive swimming, and was also apparently a delightful dancer.

Mendelssohn was the exemplification of beauty (and I do not refer to his excellent taste for high quality attire): any copyist would have loved to work with his incredibly eye-catching manuscripts, just as anybody would have rejoiced in his lovely water-colors. He was also impulsive, impatient, and had an over-excitabile temperament that often led to exhaustion and emotional crisis (the famous “hysteria” of the time), and was inflexibly rigid over artistic principles. He was extremely serious, while also sarcastic and joyous. Just so, he was profoundly Christian in his faith and a very good, loyal friend, but was also always ready for a good laugh.

Mendelssohn was born to a wealthy but sober German Jewish family, with an old reputation and strict habits in raising children (though that did not keep him from eating plenty of sweets). However, far from succumbing to easy pedantry under such family circumstances, it was the great variety of educational and social advantages that he and his three siblings enjoyed that turned him into a perfectionist – he was severe with himself, and diligent in his assumed duty to the arts. His success, and the praise and fame he won, was achieved (in his own words) *“By working like a horse.”*

While his vanity could not be seen at all in his professional work, it arose in his relationship with women, which he himself described as “*dangerous*.” He dedicated part of his time to flirting with women, who were irresistibly enchanted with him. Not only did he marry Cécile Charlotte Sophie Jeanrenaud with whom he had five children, but as “evil” tongues related, he also had difficulties resisting intelligent and charming women like Jenny Lind – the opera singer often known as the “Swedish Nightingale” – the German pianist Delphine von Schaurroth, or other fine ladies such as Mary Alexander and Louise Bendinen from Great Britain (a Scott and Londoner, respectively).

MENDELSSOHN'S COMPOSITIONS FOR PIANO AND CELLO

The Sonata in D major, op.58, is dedicated to the Russian cellist and patron of music Count Mateusz Wielhorski, who was a pupil of Romberg. It was composed between April 1841 and the late summer of 1843, probably in a musical soirée at the Russian Embassy in Berlin, during a busy period in Mendelssohn’s life when he travelled constantly between Leipzig and Berlin, and was the chief conductor of the Leipzig Gewandhaus orchestra and founding director of the Leipzig Conservatory. The sonata, the Adagio of which is written following Bach’s typical style with a chorale for the piano in rich *arpeggios* and recitative-like passages

for the cello, was first performed by Mendelssohn himself on the piano with the first cellist of his Gewandhaus Orchestra, Franz Carl Wittmann, in November 1843; this was followed by another performance in London with Alfredo Piatti on the cello in 1845 (a cellist for whom Mendelssohn might have actually completed a lost cello concerto).

The *Variations concertantes* op.17 in D Major were finished in Berlin on January 30th 1829, when Mendelssohn was still a young man. This work precedes by 9 years his first Sonata for piano and cello. His early interest raises the question of why Mendelssohn turned to the specific combination of piano with cello, a genre that, since Beethoven, had been only sporadically explored. One answer could be found in the fact that his younger brother Paul, who would later work as a successful banker in the family’s firm, was also a very competent amateur cello player; however, one must also take into account the influence of both Mozart and Beethoven on Mendelssohn. Nevertheless, it was his brother Paul who was the dedicatee of the *Variations*, and it was with him in mind that Mendelssohn would also compose his two later cello sonatas, as the correspondence between the two brothers reveals (although they would not be dedicated to him).

The brief (and unfinished) *Albumblatt* in B minor, which was first reproduced in facsimile only in 1962, was written on July 25th 1835 for cellist, composer, and conductor

Julius Rietz, Mendelssohn's successor in Düsseldorf as the city's music director, and later the first editor of his complete works. This piece is a sort of farewell note before Mendelssohn left for Leipzig, a city that became significant in his career; there, he was appointed the Kapellmeister of the Gewandhaus Orchester, and went on to found the Leipzig Conservatory, which still today bears his name.

The creation of the Sonata in B Major, op. 45, seems to have taken Mendelssohn a long time. In a letter to his brother Paul in 1837, he says "*I also want to write for you a sonata for violoncello and piano soon.*" However, it was only in 1838 that Mendelssohn revealed to a friend in a letter that the work was finished, finally publishing it in 1839. The piece is the only one in this recording for which no dedication is known. Robert Schumann, a friend and admirer of Mendelssohn, commented enthusiastically on this work: "*[In this sonata] it seems to me that everything wants to become even more music, everything even more refined, transcendent – if you do not want to misinterpret it: more Mozartian (...) the sonata is the purest music (...) as beautiful, clear and peculiar as ever emerged from the hands of a great artist; especially, if you like, a sonata for the finest family circles, to be enjoyed best perhaps after poems by Goethe or Lord Byron.*"

The *Romance sans paroles* in D Major, composed in 1847, is the only "song without words" that Mendelssohn wrote for two in-

struments rather than for a solo piano. It is dedicated to the Parisian cello virtuoso Lise Cristiani (1827-1853), who played a concert as a guest musician at the Gewandhaus in Leipzig in October 1845, accompanied by Mendelssohn himself. She was one of the first women known to have gained public notoriety as a cello player, in a social context where even playing the cello was not considered suitable for women. Contemporary observers said that she played with a grace and elegance that underlay the tenderness and sentiment of her *cantabile*. This piece contains an *agitato* section that has been treated more as a character than a *tempo* issue.

HISTORICALLY "INSPIRED" PERFORMANCES OF MENDELSSOHN'S MUSIC

For this recording, we have considered that – apart from understanding the context wherein the music was conceived, the characteristics of the music, and the personality and varying moods of the composer who created it – the deeper we delve into the technical aesthetics of the music, the deeper will be the expression and understanding of it. When studying Mendelssohn's music we have asked ourselves: Would this performance be recognizable for Mendelssohn and his contemporaries – even for those who knew him and lived longer than he did, and kept performing his music in evolving

fashions? This is not a banal question. When Mendelssohn himself referred to other composers, he said “*it is inartistic, nay barbaric, to alter anything they have ever written, even by a single note.*” However, adopting a conscious fidelity to the notation according to the practices of the time (which was truly different from our contemporary understanding of “notational fidelity”) does not necessarily negate the performers’ space for personal interpretation and artistic freedom.

In this regard, *Urtext* (original text) editions have been used by several performers when approaching historically informed performance. However, as *Urtexts* can be interpreted differently from the time when the music was composed (most likely as a careful but straightforward reproduction of the symbols, due to the tyranny of mainstream conservative practices of teaching music notation), we have decided to give our own interpretation of the composer’s handwriting, and adopt an *Urgeist* (original spirit) approach to its music. We have therefore studied all of the original and copyist manuscripts of the music presented herein, as well as the first editions, and have critically compared those with existing *Urtext* editions. In the same fashion, we have carefully studied (among others) the violin school of Spohr, as well as the cello schools of Dotzauer, Romberg, Duport, Bréval, and Kummer. Other studies, in particular those conducted by Clive Brown, have also informed our approach to this recording. I have tried to collaboratively implement

anything I have learnt from these and other sources in our ensemble practices, while also trying to avoid turning into fundamentalist performers.

Mendelssohn was a very detailed composer. If he didn’t write a *ritardando*, he did not want it to be heard – particularly at the end of phrases or pieces. (“*If it were intended it would be written in. They think it expression, but it is sheer affection.*”) Mendelssohn did not like to vary the *tempo* of a piece once taken either, though he favored the old idea of *tempo giusto* according to the performers’ particular mood when performing. He was, on the other hand, rather unsure of the few metronome (“*a futile device*”) markings he applied to his compositions – we have thus not taken the given metronome marks in his B Sonata literally, but have taken them in context per the understanding of the harmonic density, melodic phrasing possibilities, rhythmic characteristics, *tempo*, and time signatures – indeed, these are the aspects that have informed us on the character and speed of every piece contained in this recording.

In general, we have approached individual rhythmic passages with a slight notational flexibility, and avoided the exaggerated use of *rubato*. Accent and articulation markings have been treated according to the common practice at the time, as was the treatment of slurs and notated ornamentation. Certain piano pedaling conventions of the time have also been used in this recording

– always favoring the change of tone-color between pedaled and non-pedaled passages and volume, and melodic *legato* favoring the sensitive use of fingers and wrists, as intended by the composer.

With the cello, apart from adopting a holding position inspired by those advocated at the time, I have approached the performance of this music using much softer fingerboard articulation than is used nowadays, a wide use of natural harmonics and open strings, left-hand shiftings (*portamento*) in the way singers would express phrasing (as Mendelssohn said, “*If you want to play with true feeling, you must listen to good singers. You will learn far more from them than from any players you are likely to meet with.*”), chords treated in *arpeggiato* mode, free right wrist for string-crossing, and changing fingerings on successive notes of the same pitch within the same slur. A rich variety of vibrated versus sustained notes and colors for the *messa di voce* signs, or for passages with a need of color change, have also been applied. The dynamic nuancing of longer notes was achieved by means of the bow, and I have used varied bowing patterns, a powerful *legato*, and frequent *portato*.

Last but not least, we have considered that – apart from techniques and interpretative styles – composers imagine sounds according to the tools known and available to them. Thus, the historical instruments used in this recording facilitate an ideal tonal balance that brings Mendelssohn’s com-

positions alive just as they were conceived during his time – something otherwise impossible on modern instruments. After studying dozens of historical instruments in prized collections, the cello was finally set-up with an original tailpiece by Forster, a bridge model inspired by Forster, a set of strings with pure gut for A-D and wound gut for G-C, and pegs, fingerboard, and upper nut in the style of the early 19th century. As for the piano used in this recording, we have followed Mendelssohn’s preference at the end of his life for Érard pianos. The instrument used for this recording is slightly later than the music played here, but after many trials with different original instruments and earlier Érards, we decided that the condition and tone of this particular instrument were not only ideal to carry the music, but also best fit the voice of the cello.

The pitch for this recording has been set to a’ = 440Hz, following the pitch standards used in Berlin and Leipzig around the 1830’s, and also inspired by the recommendation of an anonymous writer published in the *Musikalische Zeitung* in 1847, who stated that 440Hz was the German standard as a practical pitch for singers. We have also chosen to use equal temperament in this recording, following its widespread use in Germany in the first half of the 19th century, with compromises for certain cello passages where a more melodic intonation has been implemented.

© Guadalupe López Íñiguez, 2018



“MENDELSSOHN ERA AUTÉNTICO EN TODO”.

Johann Wolfgang von Goethe (citado por Robert Schumann)

Felix Mendelssohn fue un hombre extraordinario y un compositor asombroso. A diferencia de muchos músicos prodigio (*Wunderkind*), sus trabajos más iconográficos fueron profundos y estuvieron libres de pomposidad y autoconsciencia. A diferencia de muchos otros compositores geniales, él fue amado, celebrado y honrado de manera extraordinaria durante su propia vida. Como la mayoría de los prodigios míticos, no obstante, murió demasiado joven, presuntamente debido a un accidente cerebrovascular. Y aun así, la música de este hombre, que asombró al gran escritor Goethe a temprana edad, fue injustamente soslayada durante mucho tiempo después de su muerte. Afortunadamente, como Mendelssohn mismo reconocía: *“Toda genialidad sincera merece su lugar, aunque quizás más tarde en la vida”*. Y así ha sucedido particularmente durante las últimas dos décadas, dado que muchos han redescubierto su música.

Sumándonos a otros esfuerzos por celebrar al compositor, en esta grabación presentamos toda la música de Mendelssohn para piano y violonchelo escrita entre 1829

y 1845 que está actualmente publicada y de las que ambas partes instrumentales han salido a la luz, interpretadas aquí con notables instrumentos originales del período. El tratamiento compositivo de estas piezas refleja la verdadera naturaleza y las habilidades virtuosas para el piano de Mendelssohn, y su tratamiento idiomático del violonchelo supera aquel de compositores previos.

Nuestra inspiración para interpretar esta música surge de tres fuentes entrelazadas: 1) nuestras evocaciones de Mendelssohn como hombre y como músico, 2) nuestra curiosidad sobre las circunstancias en torno a la concepción de las composiciones de Mendelssohn para piano y violonchelo y 3) nuestro deseo de ampliar el conocimiento actual sobre las prácticas interpretativas de su música. Por lo tanto, intentamos recrear el entorno elegante de los salones del siglo diecinueve y la estética técnica utilizada en los tiempos en los que Mendelssohn estaba vivo, mientras que intentamos evitar caer en la etiqueta de “precisión artística” o “auténtica” o “verosimilitud históricamente plausible”.

MENDELSSOHN: EVOCACIONES DEL HOMBRE Y EL MÚSICO

Schumann dijo que Mendelssohn era *“el Mozart del siglo diecinueve, el más iluminado de los compositores, quien ve más claramente que otros las contradicciones de nuestro tiempo y es el primero en reconciliarlas”*. Si pensamos qué comprende la palabra “genio”, tendemos a asignarle aspectos vitales de inspiración e innovación a compositores tales como Mozart, Bach o Beethoven, pero, lamentablemente, rara vez a Mendelssohn. Esos tres compositores tuvieron un rol importante en la escritura de la música de Mendelssohn (como también lo tuvo su favorito, Cherubini); ellos se convirtieron, en palabras de Hiller, en su *“propiedad espiritual”*. No obstante, debemos reconocer que, del mismo modo que puede decirse que Beethoven no se podría haber concebido sin Mozart o Bach, Mendelssohn también logró crear un lenguaje musical nuevo sin el cual Brahms o Schumann no podrían haber logrado ser lo que fueron.

Como sabemos tanto de él a partir de los recuerdos de quienes lo conocían bien, es fácil distinguir las características que permitieron encuadrar a Mendelssohn en la categoría de “genio”. Además de componer y dirigir música a su manera única, Mendelssohn era conocido por su extraordinaria memoria musical y un gran

dominio de una variedad de teclados e instrumentos de cuerda, especialmente cuando improvisaba o leía a primera vista, además de ser un maestro de música inspirador y un líder musical. Como si esto no hubiera sido suficiente para un solo ser humano, tenía bastante talento para el ajedrez y el billar, la equitación y la natación competitiva, y aparentemente era también un bailarín encantador.

Mendelssohn era la ejemplificación de la belleza (y no me refiero a su excelente gusto para la vestimenta de alta calidad): a cualquier copista le hubiera encantado trabajar con sus manuscritos increíblemente atractivos, como también cualquiera se hubiera regocijado con sus bonitas acuarelas. También era impulsivo, impaciente y tenía un temperamento eufórico que con frecuencia le producía agotamiento y crisis emocionales (la famosa “histeria” del momento), y era inflexiblemente rígido en cuanto a los principios artísticos. Era extremadamente serio, aunque también era sarcástico y jovial. Asimismo, era profundamente cristiano en su fe y un muy buen amigo, leal; también estaba siempre listo para divertirse.

Mendelssohn nació en una familia judía alemana adinerada pero sobria, con una antigua reputación y hábitos estrictos en cuanto a la crianza de sus hijos (aunque eso no evitó que comiera gran cantidad de dulces). No obstante, lejos de sucumbir

a la pedantería fácil en tales circunstancias familiares, fue la gran variedad de ventajas educativas y sociales que disfrutaron él y sus hermanos las que lo convirtieron en un perfeccionista: era severo consigo mismo y perseverante en la obligación asumida para con las artes. Su éxito y el elogio y la fama que obtuvo se lograron (en sus propias palabras) “*Trabajando como un caballo*”.

Aunque su vanidad no era observable en su trabajo profesional, surgió en sus relaciones con las mujeres - relaciones que él mismo describía como “*peligrosas*”. Dedicó parte de su tiempo a coquetear con mujeres, que se sentían irresistiblemente encantadas por él. No solo se casó con Cécile Charlotte Sophie Jeanrenaud, con quien tuvo cinco hijos, sino que, como relataron las “malas lenguas”, también tuvo dificultades para resistirse a mujeres inteligentes y encantadoras como Jenny Lind (la cantante de ópera también conocida como el “ruiseñor sueco”), la pianista alemana Delphine von Schauroth y a otras finas damas, tales como Mary Alexander y Louise Bendinen de Gran Bretaña (una escocesa y una londinense respectivamente).

COMPOSICIONES DE MENDELSSOHN PARA PIANO Y VIOLONCHELO

La sonata en re mayor, op.58, está dedicada al violonchelista ruso y mecenas de la música, el conde Mateusz Wielhorski, alumno de Romberg. Fue compuesta entre abril de 1841 y fines del verano de 1843, probablemente en una velada musical en la embajada de Rusia en Berlín, durante un período de gran actividad en la vida de Mendelssohn, cuando viajaba constantemente entre Leipzig y Berlín, y era el director principal de la Gewandhaus Orchester en Leipzig y director fundador del Conservatorio de Leipzig. La sonata, cuyo *adagio* está escrito siguiendo el estilo típico de Bach, con un coral para el piano con sofisticados arpeggios y pasajes tipo recitativos para el violonchelo, fue interpretada por primera vez por el propio Mendelssohn al piano con el primer violonchelista de su Gewandhaus Orchestra, Franz Carl Wittmann, en noviembre de 1843; a esto le siguió otra presentación en Londres con Alfredo Piatti al violonchelo en 1845 (un violonchelista para quien Mendelssohn podría haber realizado un concierto para violonchelo, actualmente perdido).

Las *Variaciones Concertantes* op.17 en re mayor se terminaron en Berlín el 30 de enero de 1829, cuando Mendelssohn aún era un joven. Este trabajo precede por 9 años a su primera sonata para piano y violonchelo. Su interés temprano plantea la pregunta de por

qué Mendelssohn recurrió a la combinación específica de piano con violonchelo, un género que, desde Beethoven, solo había sido explorado esporádicamente. Una respuesta podría encontrarse en el hecho de que su hermano más joven, Paul, que posteriormente trabajaría como banquero exitoso en la firma de la familia, también era un violonchelista aficionado muy competente; no obstante, también se debe tener en cuenta la influencia tanto de Mozart como de Beethoven en Mendelssohn. Sin embargo, fue a su hermano Paul a quien dedicó las *Variaciones*, y fue con él en mente que Mendelssohn compondría sus dos sonatas para violonchelo posteriores, como revela la correspondencia entre los dos hermanos (aunque no se las dedicaría a él).

El breve (e incompleto) *Albumblatt* en si menor, que se reprodujo por primera vez en facsímil recién en 1962, fue escrito el 25 de julio de 1835 para el violonchelista, compositor y director de orquesta Julius Rietz, sucesor de Mendelssohn en Düsseldorf como director musical de la ciudad, y posteriormente el primer editor de sus obras completas. Esta pieza es una especie de nota de despedida antes de que Mendelssohn partiera para Leipzig, ciudad que se tornó significativa en su carrera; allí, fue designado Kapellmeister de la Gewandhaus Orchester, y posteriormente fundó el Conservatorio de Leipzig, que aún hoy lleva su nombre.

La creación de la sonata in si mayor, op. 45 parece haberle tomado mucho tiempo a Mendelssohn. En una carta a su hermano Paul en 1837, dice: *“también deseo escribir pronto para ti una sonata para violonchelo y piano”*. Sin embargo, no fue hasta 1838 que Mendelssohn reveló a un amigo en una carta que el trabajo estaba terminado, publicándolo finalmente en 1839. La pieza es la única en esta grabación de la cual no se conoce dedicatoria. Robert Schumann, amigo y admirador de Mendelssohn, comentó con entusiasmo este trabajo: *«[En esta sonata] me parece a mí que todo desea convertirse aún más en música, todo es aún más refinado, trascendental; para que no se malinterprete: más mozartiano (...) la sonata es la música más pura (...) lo más bello, claro y peculiar que haya alguna vez surgido de las manos de un gran artista; especialmente, si se quiere, una sonata para los círculos familiares más finos, para disfrutarla mejor quizás después de poemas de Goethe o Lord Byron”*.

Romance sans paroles en re mayor, compuesta en 1847, es la única “canción sin palabras” que Mendelssohn escribió para dos instrumentos en lugar de para piano solo. Está dedicada a la virtuosa violonchelista parisina Lise Cristiani (1827-1853), quien tocó en un concierto como música invitada en el Gewandhaus en Leipzig en octubre de 1845, acompañada por el propio Mendelssohn. Fue una de las primeras mujeres conocidas que logró notoriedad

pública como violonchelista, en un contexto social en el que incluso el violonchelo no era considerado apropiado para las mujeres. Los observadores contemporáneos decían que tocaba con una gracia y elegancia que subyacía la ternura y el sentimiento de su *cantabile*. Esta pieza contiene una sección de *agitato* que ha sido tratada más como un asunto de carácter que de *tempo*.

INTERPRETACIONES HISTÓRICAMENTE “INSPIRADAS” DE LA MÚSICA DE MENDELSSOHN

Para esta grabación, hemos considerado que – además de comprender el contexto en el que se creó la música, las características de la música y la personalidad y humores cambiantes del compositor que la creó – cuanto más profundicemos en la estética técnica de la música, más profunda será la expresión y la comprensión de ella. Mientras estudiábamos la música de Mendelssohn, nos preguntamos: ¿Esta interpretación sería reconocible para Mendelssohn y sus contemporáneos, incluso para quienes lo conocían y vivieron más tiempo que él, y siguieron interpretando su música y evolucionando? No es una pregunta banal. Cuando Mendelssohn mismo se refería a otros compositores, decía: “*es poco artístico, más bien salvaje, alterar algo que hayan escrito, incluso por una sola nota*”. No

obstante, adoptar una fidelidad consciente a la notación, de acuerdo con las prácticas de la época (que eran verdaderamente diferentes de nuestra comprensión contemporánea de la «fidelidad a la notación») no niega necesariamente el espacio de los ejecutantes para la interpretación personal y la libertad artística.

A este respecto, las ediciones del *Urtext* (texto original) han sido utilizadas por varios intérpretes cuando abordan una interpretación informada históricamente. No obstante, como los *Urtexts* pueden interpretarse de manera diferente de lo que se hizo cuando se compuso la música (muy probablemente, como una reproducción cuidadosa pero directa de los símbolos, debido a la tiranía de las prácticas conservadoras dominantes de enseñanza de notación musical), hemos decidido dar nuestra propia interpretación de la escritura a mano del compositor y adoptar un abordaje de *Urgeist* (espíritu original) a su música. Por lo tanto, hemos estudiado todos los manuscritos originales y realizados por copistas de la música aquí presentada, y también las primeras ediciones, y los hemos comparado críticamente con las ediciones *Urtext* existentes. Del mismo modo, hemos estudiado cuidadosamente (entre otras) la escuela de violín de Spohr, además de las escuelas de violonchelo de Dotzauer, Romberg, Duport, Bréval y Kummer. También han servido de información para nuestro enfoque para esta grabación otros

estudios musicológicos, en particular los conducidos por Clive Brown. He intentado implementar de manera colaborativa todo lo que he aprendido de estas y otras fuentes en nuestras prácticas camerísticas intentado, a su vez, evitar transformarnos en intérpretes fundamentalistas.

Mendelssohn era un compositor muy minucioso. Si no escribía un *ritardando*, no deseaba que se oyera uno, particularmente al final de las frases o piezas (“*Si fuera la intención, estaría escrito. Piensan que es expresión, pero es puro afecto*”). A Mendelssohn tampoco le gustaba variar el *tempo* de una pieza una vez que comenzaba a tocarla, aunque apoyaba la vieja idea del *tempo giusto*, de acuerdo con el estado de ánimo particular de los intérpretes al tocar. Por otro lado, se mostraba claramente inseguro sobre las pocas marcas de metrónomo (“*un dispositivo inútil*”) que aplicó a sus composiciones; por lo tanto no hemos tomado las marcas metronómicas en su sonata en si literalmente, sino que las hemos tomado en contexto, de acuerdo con la comprensión de la densidad armónica, las posibilidades de fraseo melódico, las características rítmicas, *tempi* y las marcas de compás; en efecto, estos son los aspectos que nos han orientado sobre el carácter y la velocidad de cada pieza incluida en esta grabación.

En general, hemos abordado pasajes rítmicos individuales con una leve

flexibilidad en la notación, y hemos evitado el uso exagerado del *rubato*. Las marcas de acento y articulación se han tratado conforme la práctica común de la época, igual que el tratamiento de ligaduras y notas de adorno. Determinadas convenciones de pedaleo pianístico de la época también se han utilizado en esta grabación, siempre favoreciendo tanto el cambio de tono-color entre los pasajes con pedaleo y sin pedaleo y el volumen, así como la ligadura melódica a través del uso sensible de dedos y muñecas, como era la intención del compositor.

En cuanto al violonchelo, aparte de adoptar una forma de sostenerlo inspirada por aquellas que se defendían en la época, he abordado la interpretación de esta música usando una articulación mucho más suave sobre el diapason que la que se utiliza hoy en día, un amplio uso de armónicos naturales y cuerdas al aire, desplazamientos de la mano izquierda (*portamento*) de la manera que los cantantes expresarían el fraseo (como Mendelssohn decía: “*Si desea tocar con verdadero sentimiento, debe escuchar a buenos cantantes. Aprenderá mucho más de ellos que de cualquier instrumentista que probablemente conozca*”), los acordes tratados en modo *arpeggiato*, muñeca derecha libre para el cambio de cuerdas, así como variación de la digitación en notas sucesivas de la misma altura dentro de una misma ligadura. También se ha aplicado una rica variedad de notas vibradas y sostenidas y de colores para las señales de *mesa di*

voce o para los pasajes que requerían un cambio de color. El matiz dinámico de las notas largas se logró por medio del arco, y he utilizado patrones variados para los arcos, un *legato* poderoso y *portato* frecuente.

Por último, pero no por eso menos importante, hemos considerado que, además de las técnicas y los estilos interpretativos, los compositores imaginan sonidos de acuerdo con las herramientas que les son conocidas y que tienen a su disposición. Por tanto, los instrumentos históricos utilizados en esta grabación facilitan un balance tonal ideal que trae a la vida las composiciones de Mendelssohn, de manera similar a como fueron concebidas en su época; algo que de otra manera sería imposible con los instrumentos modernos. Después de estudiar docenas de instrumentos históricos de colecciones prestigiosas, el violonchelo finalmente fue montado con un cordal original realizado por Forster, un modelo de puente inspirado en Forster, un conjunto de cuerdas de tripa pura para La-Re y tripa entorchada para Sol-Do, y clavijas, diapasón y cejilla superior en el estilo de principios del siglo XIX. En cuanto al piano utilizado en esta

grabación, hemos seguido la preferencia de Mendelssohn a finales de su vida por los pianos Érard. El instrumento utilizado para esta grabación es levemente posterior a la música interpretada aquí, pero después de muchos intentos con distintos instrumentos originales y Érards previos, decidimos que la condición y el tono de este instrumento en particular eran no solo ideales para la música, sino también la mejor combinación para la voz del violonchelo.

La altura tímbrica de esta grabación se ha establecido en $a' = 440\text{Hz}$, siguiendo los estándares utilizados en Berlín y Leipzig alrededor de la década de 1830, y también basándonos en la recomendación de un escritor anónimo publicado en *Musikalische Zeitung* en 1847, que declaró que 440Hz era el estándar alemán de altura práctica para los cantantes. También hemos elegido usar el temperamento igual en esta grabación, siguiendo su uso extendido en Alemania en la primera mitad del siglo XIX, con concesiones para determinados pasajes de violonchelo en los que se implementó una entonación más melódica.

© Guadalupe López Íñiguez, 2018



“MENDELSSOHN WAR IN ALLEM WAHRHAFTIG.”

Johann Wolfgang von Goethe (wie von Robert Schumann zitiert)

Felix Mendelssohn war ein außerordentlicher Mensch und ein erstaunlicher Komponist. Im Gegensatz zu vielen musikalischen Wunderkindern waren die bildhaftesten seiner Werke tiefsinnig und frei von Prunk und Befangenheit. Im Gegensatz zu vielen anderen genialen Komponisten wurde er bereits zu Lebzeiten in außergewöhnlicher Weise geliebt, gefeiert und geehrt. Wie die meisten mythischen Wunderkinder starb er jedoch früh, vermutlich an einem Schlaganfall. Und doch wurde die Musik dieses Mannes – der schon in jungen Jahren den großen Schriftsteller Goethe in Erstaunen versetzte – nach seinem Tod zu Unrecht für lange Zeit übersehen. Zum Glück verdienen, wie Mendelssohn selbst einräumte, *„alle aufrichtigen Genies ihren gebührenden Platz, auch wenn vielleicht erst spät im Leben.“* Und so kam es während der letzten zwei Lebensjahrzehnte, als seine Musik von so vielen wiederentdeckt wurde.

Im gemeinsamen Bemühen, den Komponisten zu feiern, präsentieren diese Aufnahmen sämtliche von Mendelssohn zwischen 1829 und 1845 geschriebenen Werke für

Klavier und Cello, deren beide Partituren aufgetaucht sind und aktuell veröffentlicht werden – gespielt auf bemerkenswert originalen Instrumenten. Die wahre Natur und das meisterhafte Können Mendelssohns am Piano spiegelt sich in seiner Behandlung dieser Stücke wider, und seine idiomatische Behandlung des Cellos übertrifft alle Leistungen früherer Komponisten.

Unsere Inspiration für die Aufführung dieser Musik erwuchs aus drei miteinander verflochtenen Quellen: 1) unsere Erinnerungen von Mendelssohn als Mensch und Musiker, 2) unsere Neugier bezüglich der Vorstellungen Mendelssohns, auf denen seine Kompositionen für Klavier und Cello basieren und 3) unser Wunsch, das aktuelle Wissen über die Aufführungspraxis seiner Musik zu erweitern. Wir versuchen, die Kulisse der eleganten Salons des 19. Jahrhunderts und die zu Mendelssohns Lebzeiten verwendete technische Ästhetik neu erstehen zu lassen, aber gleichzeitig das Etikett der „künstlerischen Genauigkeit“ und „authentischen“ oder „historisch plausiblen Echtheit“ zu vermeiden.

MENDELSSOHN: ERINNERUNGEN AN DEN MENSCHEN UND MUSIKER

Schumann nannte Mendelssohn den „*Mozart des 19. Jahrhunderts, den erhellendsten Komponisten, der deutlicher als andere die Widersprüche unserer Zeit sieht und der erste ist, sie zu versöhnen.*“ Bei der Frage, was ein Genie ausmacht, neigen wir dazu, die wichtigen Aspekte Inspiration und Innovation bei Komponisten wie Mozart, Bach oder Beethoven zu finden – aber leider selten bei Mendelssohn. Die drei genannten Komponisten spielten in Mendelssohns musikalischem Schaffen eine wichtige Rolle (wie auch sein Liebling Cherubini); sie wurden, in Hillers Worten, sein „*geistiges Eigentum*“. Allerdings müssen wir anerkennen, dass, genauso wie man behaupten kann, Beethoven sei nicht vorstellbar ohne Mozart oder Bach, auch Mendelssohn eine neue musikalische Sprache schuf, ohne die Brahms oder Schumann ihr musikalisches Schaffen nicht hätten vollenden können.

Da wir aus den Erinnerungen jener, die ihn gut kannten, viel über ihn wissen, ist es einfach, die Merkmale, welche Mendelssohn der Kategorie der Genies zuordnen, zu unterscheiden. Neben dem Komponieren und Dirigieren von Musik in seiner einzigartigen Weise war Mendelssohn bekannt für sein außerordentliches musikalisches Gedächtnis und seine Beherrschung einer Vielzahl von Tasten- und Streichinstrumenten – insbesondere beim Improvisieren oder Vom-

Blatt-Spielen. Daneben war er ein inspirierender Lehrer und musikalischer Leiter. Als ob das für einen einzelnen Menschen noch nicht ausreichen würde, verfügte er über Begabungen für Schach und Billard, Reiten und Wettschwimmen, und war offenbar auch ein passionierter Tänzer.

Mendelssohns Sinn für das Schöne war beispielhaft (und damit ist nicht sein ausgezeichneter Geschmack für qualitativ hochwertige Kleidung gemeint): Jeder Kopist hätte gerne mit seinen unglaublich prägnanten Manuskripten gearbeitet, so wie auch jeder sich über seine schönen Aquarelle gefreut hätte. Er war außerdem impulsiv, ungeduldig und von reizbarem Temperament, was oft in Zuständen von Erschöpfung und emotionalen Krisen gipfelte (die berühmte „Hysterie“ der damaligen Zeit), und war starrsinnig, was künstlerische Prinzipien betraf. Er war äußerst ernst, aber zugleich auch sarkastisch und fröhlich. Ebenso war er zutiefst christlich in seinem Glauben und ein sehr guter, treuer Freund, aber auch immer für einen Spaß zu haben.

Mendelssohn war der Sohn einer wohlhabenden, aber nüchternen deutsch-jüdischen Familie von etabliertem gutem Ruf und mit strengen Gewohnheiten in der Erziehung der Kinder (obwohl ihn dies nicht davon abhielt, Mengen von Süßigkeiten zu verzehren). Jedoch weit entfernt davon, unter solchen familiären Umständen schnell der Pedanterie zu erliegen, war es die große Vielfalt pädagogischer und sozialer Vorteile,

die er und seine drei Geschwister genossen, was ihn zu einem Perfektionisten machte – er war streng mit sich selbst, und fleißig in seiner selbst auferlegten Pflicht den Künstlern gegenüber. Seinen Erfolg, das Lob und den Ruhm, die er gewann, erreichte er dadurch, dass er (in seinen eigenen Worten) „arbeitete wie ein Pferd.“

Während seine Eitelkeit in seiner professionellen Arbeit in keiner Weise sichtbar wurde, prägte sie seine Beziehung zu Frauen, die er selbst als „gefährlich“ bezeichnete. Er verbrachte einen Teil seiner Zeit damit, mit Frauen zu flirten, die von ihm verzaubert waren. Nicht nur heiratete er Cécile Charlotte Sophie Jeanrenaud, mit der er fünf Kinder hatte, es fiel ihm auch schwer – wie „böse“ Zungen behaupteten – intelligenten und charmanten Frauen wie Jenny Lind (die als „schwedische Nachtigall“ bekannte Opernsängerin), der deutschen Pianistin Delphine von Scheuroth und anderen feinen Damen wie Mary Alexander und Louise Bendin aus Großbritannien (eine Schottin und eine Londonerin) zu widerstehen.

MENDELSSOHN'S KOMPOSITIONEN FÜR KLAVIER UND CELLO

Die Sonate D-Dur für Violoncello und Klavier op. 58 ist dem russischen Cellisten und Mäzen der Musik Graf Michail Wielhorski, einem Schüler von Romberg, gewidmet. Sie wurde

zwischen April 1841 und Spätsommer 1843 komponiert, wahrscheinlich während einer musikalischen Soiree in der Russischen Botschaft in Berlin, in einer Periode in Mendelssohns Leben, da er ständig zwischen Leipzig und Berlin hin- und herreiste und der Chefdirigent des Leipziger Gewandhausorchesters und Gründungsdirektor des Leipziger Konservatoriums war. Die Sonate, deren Adagio gemäß Bachs typischem Stil mit einem Choral für das Klavier in reichen *Arpeggios* und Rezitativ-Passagen für das Cello geschrieben wurde, wurde erstmals im November 1843 von Mendelssohn am Klavier zusammen mit Franz Carl Wittmann, dem ersten Cellisten seines Gewandhausorchesters aufgeführt; eine weitere Aufführung erfolgte im Jahre 1845 in London mit Alfredo Piatti am Cello (ein Cellist, für den Mendelssohn möglicherweise ein verlorengegangenes Cellokonzert geschrieben hat).

Die *Variations concertantes* op.17 in D-Dur wurden am 30. Januar 1829 in Berlin fertiggestellt, als Mendelssohn noch ein junger Mann war. Diese Arbeit geht seiner ersten Sonate für Klavier und Cello um 9 Jahre voraus. Sein frühes Interesse wirft die Frage auf, warum Mendelssohn sich für die spezifische Kombination von Klavier und Cello interessierte, ein Genre, das seit Beethoven nur sporadisch erkundet worden war. Eine Antwort könnte in der Tatsache zu finden sein, dass sein jüngerer Bruder Paul, der später als erfolgreicher Bankier im Unternehmen der Familie arbeitete, auch ein sehr kompetenter Amateur-Cellist war; allerdings

muss man auch den Einfluss von Mozart und Beethoven auf Mendelssohn berücksichtigen. Dennoch war es sein Bruder Paul, dem er die *Variations* widmete, und mit ihm im Sinn komponierte Mendelssohn auch seine zwei späteren Cello-Sonaten, wie aus der Korrespondenz zwischen den beiden Brüdern hervorgeht (obwohl sie ihm nicht gewidmet waren).

Das kurze (und unvollendete) *Albumblatt* in B-Moll, das erst 1962 in Faksimile reproduziert wurde, hatte er bereits am 25. Juli 1835 für den Cellisten, Komponisten und Dirigenten Julius Rietz geschrieben, Mendelssohns Nachfolger als musikalischer Direktor der Stadt Düsseldorf und später der erste Herausgeber seines Gesamtwerks. Dieses Stück ist eine Art Abschied, bevor Mendelssohn nach Leipzig aufbrach, einer Stadt, die eine große Bedeutung für seine Karriere erlangte; dort wurde er zum Kapellmeister des Gewandhaus-Orchesters ernannt und gründete das Leipziger Konservatorium, das noch heute seinen Namen trägt.

Die Schaffung der Sonate in H-Dur, op. 45, scheint eine lange Zeit in Anspruch genommen zu haben. In einem Brief an seinen Bruder Paul aus dem Jahr 1837 schreibt er: „*Außerdem möchte ich in Bälde eine Sonate für Violoncello und Klavier für dich schreiben.*“ Doch erst im Jahr 1838 offenbarte Mendelssohn in einem Brief an einen Freund, dass die Arbeit beendet war; im Jahr 1839 wurde sie schließlich veröffentlicht. Das Stück

ist das einzige in dieser Aufnahme, für das keine Widmung bekannt ist. Robert Schumann, ein Freund und Bewunderer von Mendelssohn, äußerte sich begeistert über diese Arbeit: „*[In dieser Sonate] scheint mir, dass alles noch mehr Musik werden will, alles noch mehr verfeinert, transzendent – noch mehr mozartisch, wenn Sie mich nicht falsch verstehen (...) die Sonate ist reinste Musik (...) so schön, klar und eigenartig, wie je eine den Händen eines großen Künstlers entsprang; insbesondere, wenn Sie so wollen, eine Sonate für die feinsten Familienkreise, am besten vielleicht nach Gedichten von Goethe und Lord Byron genossen.*“

Die *Romance sans paroles* in D-Dur, komponiert 1847, ist das einzige „Lied ohne Worte“, das Mendelssohn für zwei Instrumente schrieb statt für ein Piano. Es ist der Pariser Cello-Virtuosin Lise Cristiani (1827-1853) gewidmet, die im Oktober 1845 ein Konzert als Gastmusikerin am Gewandhaus in Leipzig gab, von Mendelssohn selbst begleitet. Sie war eine der ersten Frauen, die in einem sozialen Kontext, in dem schon das Spielen des Violoncellos als für Frauen nicht geeignet betrachtet wurde, öffentliche Bekanntheit als Cellistin erlangte. Zeitgenössische Beobachter sagten, dass sie mit einer Anmut und Eleganz spielte, die der Zärtlichkeit und Stimmung Ihrer cantabile zugrundelag. Das Stück enthält eine *agitato*-Passage, die mehr als Charakter denn als *Tempo*-Angabe behandelt wurde.

HISTORISCH “INSPIRIERTE“ AUFFÜHRUNGEN VON MENDELSSOHN'S MUSIK

Abgesehen von einem Verständnis für den Kontext, in dem die Musik konzipiert wurde, für die Eigenschaften der Musik sowie für die Persönlichkeit und die unterschiedlichen Stimmungen ihres Komponisten, haben wir für diese Aufnahme die Tatsache berücksichtigt, dass, je tiefer wir in die technische Ästhetik der Musik eintauchen, umso tiefer auch unser Ausdruck und Verständnis dafür wird. Bei der Untersuchung von Mendelssohns Musik haben wir uns gefragt: Wäre diese Wiedergabe für Mendelssohn und seine Zeitgenossen nachvollziehbar – auch für diejenigen, die ihn kannten und länger lebten als er, und die seine Musik im Verlauf sich wandelnder Moden aufführten? Dies ist keine einfache Frage. Wenn Mendelssohn selbst sich über andere Komponisten äußerte, sagte er, „*es ist unkünstlerisch, ja barbarisch, irgendetwas, und sei es eine einzelne Note, von dem zu ändern, was sie geschrieben haben.*“ Aber die Wahrung einer bewussten Treue zur Notation gemäß den Gepflogenheiten der Zeit (die sich tatsächlich von unserem modernen Verständnis der „Notentreue“ unterscheidet) widerspricht nicht unbedingt der Möglichkeit des Aufführenden für persönliche Interpretation und künstlerische Freiheit.

Diesbezüglich ist von einigen Interpreten bei der Annäherung an die historisch informierte Aufführung der *Urtext* verwendet worden. Da Urtexte jedoch anders interpretiert werden können, als zu der Zeit, als die Musik komponiert wurde (aufgrund der Vorherrschaft etablierter konservativer Methoden beim Lernen der Notation höchstwahrscheinlich als sorgfältige, aber einfache Reproduktion der Symbole), haben wir beschlossen, unsere eigene Interpretation der Handschrift des Komponisten wiederzugeben, und als Herangehensweise an seine Musik den *Urgeist* zu wählen. Wir haben also alle ursprünglichen und kopierten Notenblätter der hier präsentierten Musik sowie die Erstausgaben studiert und sie kritisch mit bestehenden Urtextausgaben verglichen. Auf die gleiche Art und Weise haben wir (unter anderem) die Violinschule von Spohr sowie die Violoncello-Schulen von Dotzauer, Romberg, Duport, Bréval und Kummer sorgfältig studiert. Weitere Untersuchungen, insbesondere durch Clive Brown, haben unsere Herangehensweise an diese Aufnahme zusätzlich inspiriert. Ich habe versucht, alles, was ich während unserer Ensemble-Proben aus diesen und anderen Quellen gelernt habe, umzusetzen, ohne dabei zu fundamentalistisch zu werden.

Mendelssohn war ein sehr detailgetreuer Komponist. Wenn er kein *ritardando* notierte, wollte er auch keines hören – vor allem am Ende von Phrasen und Stücken. („*Wäre es beabsichtigt gewesen, dann wäre es so*

notiert worden. Viele glauben, es sei Ausdruck, aber es ist bloße Affektiertheit.“) Mendelssohn mochte es auch nicht, das einmal gesetzte Tempo eines Stückes zu variieren, obwohl er den alten Gedanken des *Tempo giusto* entsprechend der jeweiligen Stimmung der Aufführenden bevorzugte. Andererseits war er eher unsicher bei den wenigen Metronom-Angaben („ein nutzloses Gerät“), die er in seine Kompositionen einfügte – wir haben daher die in seiner Sonate in B angegebenen Metronom-Notierungen nicht wörtlich übernommen, sondern im Kontext des Verständnisses für die harmonische Dichte, die melodischen Phrasierungsmöglichkeiten, rhythmischen Eigenschaften, *Tempi* und Taktangaben umgesetzt – tatsächlich waren dies die Aspekte, die uns beim Charakter und Tempo jedes der in dieser Sammlung enthaltenen Stücke inspiriert haben.

Im Allgemeinen haben wir uns einzelnen rhythmischen Passagen mit einer leichten Flexibilität der Notierung angenähert, und die übertriebene Nutzung von *rubato* vermieden. Notierungen bezüglich Akzenten und Ansprache wurden entsprechend der zu jener Zeit gängigen Praxis behandelt, ebenso Legatobögen und notierte Verzierungen. Bestimmte Klavierpedal-Konventionen der damaligen Zeit wurden in dieser Aufnahme ebenfalls verwendet – wobei immer die Veränderung der Klangfarbe zwischen Passagen mit und ohne Pedal bevorzugt wurde, wie auch beim melodischen *Legato* dem

Einsatz von Fingern und Handgelenken der Vorzug gegeben wurde, wie der Komponist es beabsichtigte.

Was das Cello betrifft, habe ich, abgesehen von der Halte-Position, die der damaligen Zeit entsprach, bei der Aufführung dieser Musik eine viel reichere Griffbrett-Artikulation verwendet, als es heutzutage üblich ist, sowie eine reiche Nutzung natürlicher Flageolets und offener Saiten, sowie *Portamento* in der Art und Weise, wie Sänger Phrasierungen ausdrücken (wie Mendelssohn sagte: „Um mit echtem Gefühl zu spielen, müssen Sie guten Sängern zuhören. Von ihnen werden Sie weit mehr lernen, als von allen Instrumentalisten, denen Sie jemals begegnen.“). Akkorde wurden als *arpeggiato* behandelt, das Handgelenk frei für Saitenwechsel und geänderten Fingersatz bei aufeinanderfolgenden Noten gleicher Tonhöhe innerhalb desselben Bindebogens. Eine reiche Vielfalt von Vibrato- gegenüber gehaltenen Noten und Farben für die *Messa di Voce* Notierungen oder für Passagen, bei denen ein Wechsel der Klangfarbe notwendig ist, wurden ebenfalls berücksichtigt. Die dynamischen Nuancen längerer Noten wurden durch den Bogen erreicht, und ich habe verschiedene Streichmuster, ein leistungsstarkes *Legato* und häufiges *Portato* verwendet.

Nicht zuletzt haben wir berücksichtigt, dass – abgesehen von Techniken und interpretativen Stilen – Komponisten sich Klänge

anhand der ihnen bekannten und zur Verfügung stehenden Werkzeuge vorstellen. Somit ermöglichen die für diese Aufnahmen verwendeten historischen Instrumente eine ideale tonale Balance, die Mendelssohns Kompositionen in der gleichen Weise lebendig werden lässt, wie sie zur seiner Zeit konzipiert wurden – was auf modernen Instrumenten gar nicht möglich wäre. Nach dem Studium von Dutzenden historischer Instrumente aus wertvollen Sammlungen wurde das Cello schließlich mit einem Original-Saitenhalter von Forster ausgestattet, einem an Forster angelehnten Steg, einem Saiten-Satz bestehend aus reinen Darmsaiten für A - D und umwickelten Saiten für G - C sowie Stimmwirbeln, Griffbrett und Sattel im Stil des frühen 19. Jahrhunderts. Bei dem in dieser Aufnahme verwendeten Piano sind wir Mendelssohns Vorliebe für Érard Klavierre gegen Ende seines Lebens gefolgt. Das verwendete Instrument ist zwar etwas jünger als die hier gespielte Musik, doch nach vielen Versuchen mit unterschiedlichen Instrumenten und früheren Érards kamen wir zu dem Schluss, dass der Zustand und Ton dieses Instruments nicht nur die Musik ideal wiedergab, sondern auch am besten mit dem Klang des Cellos harmonierte.

Die Stimmung für diese Aufnahme basiert auf einem a' mit 440 Hz, ganz in Übereinstimmung mit der Gepflogenheit in Berlin und Leipzig in den 1830er Jahren, und darüber hinaus angeregt durch die Empfehlung eines anonymen Schreibers in der Musikali-

schen Zeitung aus dem Jahr 1847, der erklärte, dass 440 Hz der deutsche Standard der Tonhöhe für Sänger sei. Außerdem haben wir uns dafür entschieden, für diese Aufnahme eine gleichtemperierte Stimmung zu verwenden, wie sie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Deutschland weit verbreitet war; Kompromisse wurden bei bestimmten Cello-Passagen eingegangen, bei denen eine weitere melodische Intonation umgesetzt wurde.

© Guadalupe López Íñiguez, 2018





GUADALUPE LÓPEZ-ÍÑIGUEZ is a Spanish cellist and interdisciplinary researcher based in Finland. She holds a PhD in Music Psychology (awarded the Extraordinary Doctorate Prize and with distinctions Summa Cum Laude and International Mention) from the Autonomous University of Madrid, and a Master's Degree in Classical Music Performance from the Sibelius Academy of the University of the Arts Helsinki, among other postgraduate diplomas in musicology and education. Guadalupe is currently Adjunct Professor of Music Education at the Center for Educational Research and Academic Development in the Arts (CERADA) of the University of the Arts Helsinki, and Postdoctoral Researcher and teacher at the Sibelius Academy. She is specialized in the educational psychology of music, historically informed performance, artistic research, and research methodology.

Guadalupe has been mentored by distinguished modern, nineteenth-century, and baroque cello masters, and is especially grateful for the encouragement received from mentors Rafael Ramos and Markku Luolajan-Mikkola. She has appeared as a soloist at many prestigious venues, and has taken part in a number of notable festivals in Europe, Russia, and the US, including the Utrecht Early Music Festival's Fabulous Fringe (NL), the BRQ Vantaa Festival (FI), the Moscow Philharmonic Society (RU), the American Beethoven Center (US), the Bergheim Cello Solo Festival (DE), the Soiva Akatemia Festival (FI), Sibafest (FI), and others. Alba Records released her debut album with the complete cello works by Gabrielli and Scarlatti, performed on period instruments, in 2017. In earlier years, she was selected as the principal cellist for the youth orchestras of the communities of Madrid and Valencia, and the city of Oviedo (Spain).

guadalupelopeziniguez.com



OLGA ANDRYUSHCHENKO is a Russian pianist based in Germany. She graduated from the Moscow Conservatory and completed a post-graduate course studying piano and historical keyboard instruments with Professor Alexei Lyubimov. She also studied organ with Professor Alexei Parshin. She continued her post-graduate studies as a DAAD scholarship holder of the Goethe-Institut at the Hochschule für Musik in Cologne, Germany, with Professor Arbo Valdma, and then as a graduate student (solo classes) at the Hochschule für Musik in Hannover, Germany, with Professor Vladimir Krainev. She has also improved her skills by attending the master classes of Malcolm Bilson, Konstantin Bogino, Vitaly Margulis, Dmitri Bashkirov, Mikhail Voskresensky, Karl-Heinz Kämmerling, and others. From 2002 to 2004, Olga was a soloist of the Moscow State Academic Philharmonic Society.

Olga Andryushchenko has won prizes in numerous international piano competitions, such as Franz Schubert und die Musik der Moderne in Austria, Musica Antiqua in Belgium, Vanna Spadafora in Messina, and the Schubert in Dortmund, Bach-Wettbewerb in Leipzig, and Nikolai Rubinstein, and Scriabin in Paris. In November 2011, she was awarded the first prize of the I Hammerklavier Competition at Schloss Kremsegg, Austria. Olga Andryushchenko has performed at many well-known venues, and has taken part in a number of prominent festivals across the world; her performances have also been broadcast on both television and radio. Naxos released albums of Alexander Mosolov's and Nikolai Roslavets's complete piano works performed by Olga Andryushchenko in 2016 and 2017, respectively. In 2018, Olga recorded 20th century music for piano solo for the recording label Melodia.


olgaandryushchenko.com




ACKNOWLEDGEMENTS

Special thanks goes to the Valentian Institute of Music (IVM) and the Finnish Music Foundation (MES) for their generous support. The instruments were kindly loaned to the musicians for this recording by the City of Kauniainen (piano) and Lu-Mi Strings Ltd (cello and bow). We are deeply grateful to the Kone Foundation for funding the research by the cellist on the performance practice of the pieces included in this recording.

We would also like to thank the Bodelian Library in Oxford, the Staatsbibliothek zu Berlin, the Heinrich Heine Institute of Düsseldorf, the Biblioteka Jagiellonska in Krakow, and the Mendelssohn-Haus in Leipzig for their help in accessing original and copyist manuscripts, as well as first editions of Mendelssohn's music, held in their archives, in addition to other miscellanea related to the composer.





RECORDED at the New Pavilion, Kauniainen, Finland
16-17 August and 1-2 September 2018

ENGINEERED, PRODUCED, AND EDITED by Mikko Murtoniemi

PIANO by Érard (Paris, 1862), serial number 32602,
compass: AAA-a4 (7 octaves), una-corda and damper pedals

CELLO by Claude Pieray (Paris, 1725) with an instrumental
set-up inspired by examples from the early 19th century

BOW by François Tourte (Paris, 1800)

PITCH LEVEL a' = 440Hz

PIANO TECHNICIAN Matti Kyllönen

PHOTOGRAPHY by Ville-Paul Paasimaa

DESIGN by Antti Hannuniemi

EXECUTIVE PRODUCER Erkki Nisonen



FELIX MENDELSSOHN (1809-1847)

| | |
|---|--------------|
| SONATA IN D MAJOR, OP. 58 NO. 2, MWV Q32 (1843) | 24:02 |
| 1. Allegro assai vivace | 7:26 |
| 2. Allegretto scherzando | 5:05 |
| 3. Adagio | 4:21 |
| 4. Molto Allegro e vivace | 7:10 |
| VARIATIONS CONCERTANTES IN D MAJOR, OP. 17, MWV Q19 (1829) | 9:05 |
| 5. Thema (Andante con moto) | 1:09 |
| 6. Variation 1 | 0:32 |
| 7. Variation 2 | 0:27 |
| 8. Variation 3 (Più vivace) | 0:33 |
| 9. Variation 4 (Allegro con fuoco) | 0:38 |
| 10. Variation 5 (L'istesso tempo) | 0:47 |
| 11. Variation 6 (L'istesso tempo) | 0:33 |
| 12. Variation 7 (Presto ed agitato) | 1:18 |
| 13. Variation 8 (Tempo I) – Coda (più animato) | 3:08 |
| 14. ALBUMBLATT (ASSAI TRANQUILLO) IN B MINOR, MWV Q25 (1835) | 2:34 |
| SONATA IN B MAJOR, OP. 45 NO. 1, MWV Q27 (1838) | 22:12 |
| 15. Allegro vivace | 10:48 |
| 16. Andante | 5:15 |
| 17. Allegro assai | 6:09 |
| 18. ROMANCE SANS PAROLES (ANDANTE) IN D MAJOR, OP. 109, MWV Q34 (1845) | 4:14 |
| TOTAL: | 62:16 |