



ARN268797 — 2CD



Félix
MENDELSSOHN
 BARTHOLDY

1809 - 1847

	SONATE N°1 en <i>mi</i> majeur op. 6	
1	Allegro con espressione	5'18
2	Tempo di minuetto	4'32
3	Recitativo et finale	12'21
4	ALLEGRO BRILLANT en <i>la</i> majeur op. 92* pour piano à 4 mains (C. Ivaldi, primo / N. Lee, secondo)	7'58
	SONATE N°3 en <i>si b</i> majeur op. 6	
5	Allegro vivace	4'24
6	Scherzo	2'08
7	Andante quasi allegretto et finale	8'20
8	ANDANTE ET VARIATIONS en <i>si b</i> majeur op. 38a* pour piano à 4 mains (N. Lee, primo / C. Ivaldi, secondo)	11'27
	SONATE N°2 en <i>sol</i> mineur op. 105	
9	Allegro	4'55
10	Adagio	5'07
11	Presto	4'15

CHRISTIAN IVALDI (1-11) - NOËL LEE (4, 8), pianos Steinway

L'inexistence de sonates pour piano dans le catalogue de Félix Mendelssohn est effacée à tel point que la plupart des musicographes ne la relève même pas, sinon l'un d'eux, historien de la sonate, pour conclure, à propos de l'opus 6, que « malgré sa prodigieuse facilité d'écriture, Mendelssohn ne se signale par aucune qualité particulière ». Le caractère péremptoire d'un tel jugement incite à réviser celui-ci. Tout semble en vérité se conjurer pour nous détourner des sonates pour piano de Mendelssohn : des années de composition jusqu'ici incertaines, une numérotation trompeuse ou pas de numérotation du tout, une publication posthume et incomplète. Enfin le fait qu'on place a priori Mendelssohn après Beethoven, Schubert et Weber, semble réduire son apport à néant.

Les années de composition d'abord. La sonate en *sol* mineur op. 105, la sonate en *mi* majeur op. 6, la sonate en *si bémol* majeur op. 106, datent respectivement de la douzième, de la seizeième et de la dix-huitième année du musicien, soit de 1821, de 1825-26, de 1827. Deux sonates d'extrême jeunesse, restées inédites, écrites vers 1819, une sonate en *si bémol* majeur de 1827, la sonate dite « de Pâques » de 1828, toutes quatre sans numéro d'opus, précédent et suivent donc les trois sonates enregistrées ici. Nous n'aurons garde d'oublier la Sonate écossaise, appelée aussi *Fantaisie écossaise* en *fa dièse* mineur op. 28, dédiée à Moscheles, soit au total huit sonates pour piano.

Certes, diront ceux qui voudront parodier Alceste, l'âge ne fait rien à l'affaire. Toutefois, les trente premières années du XIX^e siècle sont à ce point capitales dans révolution de la sonate qu'on ne saurait éluder des rapprochements qui se garderont d'être des comparaisons. En effet, Beethoven et Schubert, confirmant les intuitions de leurs prédécesseurs Haydn et Mozart, affirment, par l'instauration d'une architectonique et d'une dialectique nouvelles, que la sonate représente par excellence la forme capable de condenser le dynamisme de l'aventure humaine et de formuler l'interrogation métaphysique du créateur désormais individualisé au sein de la société.

L'année 1821, où Beethoven travaille à celle qui sera sa dernière sonate, l'opus 111, et achève à Noël l'opus 110, est décisive pour le jeune Mendelssohn. Son maître de composition, Zelter, lui fait rencontrer Carl Maria von Weber dont les trois premières sonates pour piano sont écrites (1812 et 1816, la quatrième sera composée en 1822), et Goethe qui s'écrie : « Félix a un langage d'adulte et non les balbutiements d'un enfant. » Le 10 novembre de cette année-là, le prodige joue sa sonate en sol mineur (op. 105) devant le grand duc de Weimar enthousiasmé.

4

En 1825, au retour d'un voyage à Paris qu'il fait avec son père au printemps, Félix conçoit sa sonate en mi majeur op. 6, dont la réalisation, terminée en 1826, est donc contemporaine de l'éblouissant octuor à cordes et de l'ouverture pour *Le Songe d'une nuit d'été*. Dans même temps, Schubert mène à bien trois chefs-d'œuvre, ses sonates en la mineur op. 42, en ré majeur op. 53 et en sol majeur op. 78.

Ces concordances de dates sont moins arbitraires qu'il peut y paraître. Le souvenir du virtuose que fut Beethoven est rendu vain par ses sonates. Le vouloir de l'artiste affrontant le destin transgresse dans sa lutte la matérialité sonore au mépris des contingences physiologiques du jeu. Les sonates de Schubert, et la *Wanderer-Fantasie* supposent un type d'interprète qui, renonçant à toute virtuosité factice, soit capable de suivre avec toute la contention nécessaire le cours de métamorphoses intimes, étrangères à la durée. Weber est, lui, un pianiste-né chez qui la grisante facilité digitale courtise le musicien de théâtre, pour le meilleur.

Il est utile de souligner que ces sonates sont à la fois d'un pianiste brillant et d'un compositeur épris des plus hautes disciplines de l'écriture. Alors que les sonates de Beethoven anticipent sur la technique pianistique la plus évoluée de leur temps, y compris sur la technique de l'instrument lui-même, les premiers essais de Mendelssohn, tôt pianiste et rompu à la technique de l'orgue, montrent qu'il apprivoise le clavier plutôt qu'il ne le dompte. Loin de solliciter ses extrémités comme le fait souvent Beethoven, de « forcer » l'instrument ou l'écraser par une conception symphonique, Mendelssohn aime organiser son propos musical sur l'éventail des dix doigts, autour du médium du piano qui est appelé à colorer la substance mélodique, l'aigu du clavier n'étant sollicité que pour rehausser des traits ornementaux ou souligner les reprises, généralement octaviées, des épisodes thématiques importants.

L'écriture des sonates pour piano de Mendelssohn qui est déjà, à quelques détails près, celle des œuvres postérieures, peut nous aider à déterminer à quelle école pianistique le musicien se rattache, dans la mesure où elle reflète la technique de Mendelssohn exécutant. Au début du XIX^e siècle, on distingue deux tendances stylistiques : la première, celle des maîtres viennois Johan Nepomuk Hummel (1778-1837), Karl Czerny (1791-1857), qui fut le maître de Franz Liszt et Ignaz Moscheles (1794-1870), cultive l'égalité, la vélocité et l'éclat ; la seconde, celle de Muzio Clementi (1752-1832) et de son élève John Field (1807-1837), le chant, le timbre et le style lié.

5

Le destin a voulu que les maîtres appelés à enseigner le jeune Mendelssohn apportent à son talent, chacun de son côté, les éléments d'une synthèse. D'abord élève de sa mère, Félix fut ensuite confié en 1816, pour quelques mois, à Marie Bigot, née Kiéné (Colmar 1786-Paris 1820) pianiste très estimée par Haydn et par Beethoven. C'est elle qui aurait eu l'insigne honneur de déchiffrer à vue le manuscrit taché de pluie de la sonate « Appassionata » avec une intuition telle que Beethoven en fut émerveillé. Marie Bigot avait épousé le bibliothécaire du comte Razumovski, ami de Beethoven, et ainsi elle avait vécu quelques années à Vienne. Puis, le jeune Mendelssohn reçut les leçons d'un des meilleurs élèves de Clementi, Ludwig Berger (1777-1838), excellent pédagogue et compositeur estimable, et de Friedrich Zelter pour la composition.

Quoi qu'on puisse penser des jugements réactionnaires du brutal Zelter qui détestait Beethoven, on ne doit pas manquer de souligner, en l'occurrence, que son maître avait été Kirnberger, disciple de Jean-Sébastien Bach. Zelter recueillait donc une tradition contrapunctique que la sensibilité et l'intelligence de Mendelssohn s'assimilèrent d'autant mieux qu'elles étaient naturellement prédisposées à la recevoir.

Ce qui est certain, c'est que l'écriture pianistique si limpide, si diserte, du musicien favorise avant tout les ressources mécaniques de la main (traits rapides et détachés, batteries d'accords en staccato, etc. autant que le jeu lié). Des témoignages précis nous montrent que Mendelssohn resta toute sa vie fidèle au jeu de poignet où le bras n'intervient pas. Ce fut également le cas de Clara Schumann.

Au créateur de la technique moderne de piano, à Franz Liszt, il reviendra au contraire d'ex-

ploiter les possibilités d'extension de la main, de démontrer que la qualité d'un toucher « timbré » est moins le résultat de la force des doigts que du contrôle du poids du bras. Mais une autre influence ne doit pas être négligée si l'on veut essayer de bien connaître les éléments de la technique, en étroit rapport avec l'écriture pianistique, de Mendelssohn : celle d'Ignaz Moscheles qui vint pour la première fois chez les Mendelssohn à l'automne de 1824. L'amitié qui naquit entre le « Prince des pianistes » et le jeune Félix fut à l'égal d'une admiration réciproque. Lorsqu'en 1843, Mendelssohn fondera le conservatoire de Leipzig, c'est à Moscheles qu'il fera appel pour enseigner le piano. Tels sont les éléments qui peuvent nous aider, à mieux situer dans leur temps les sonates pour piano de Félix Mendelssohn, et partant, à en mieux apprécier la valeur.

6

Joël-Marie FAUQUET

En dehors de deux morceaux qui datent des années enfantines, les deux pièces pour piano à quatre mains de Mendelssohn constituent tout ce que le compositeur nous a laissé pour cette formation. Les deux œuvres datent de 1841. L'*Allegro brillant* adapte très heureusement au dialogue pianistique le caractère si particulier du scherzo immatériel et féérique, que Mendelssohn a recommandé plus d'une fois et toujours avec autant de brio et de poésie, après la réussite du *Songe d'une nuit d'été*. En guise de second thème surgit un de ces chants mélancoliques et fiévreux dont il a aussi le secret. L'*Andante et variations* opus 83a est une version assez profondément remaniées des *Variations* opus 83 pour piano à deux mains. Mendelssohn a ajouté des variations nouvelles et intelligemment développé la texture de l'œuvre originale pour occuper les deux exécutants. On retrouve beaucoup d'éléments des célèbres *Variations* sérieuses : un thème semblable, sorte de chorale attendri, adroitemment transformé par le jeu d'une écriture très virtuose qui fait admirablement sonner l'instrument. Il ne se joue là nul drame bouleversant, on ne chuchote pas même de confession troublante, mais ces pages rappellent ce qu'on oublie souvent un peu : que les romantiques aussi savent écrire de la musique dont le seul dessein est de plaire à ceux qui la jouent comme à ceux qui l'entendent.

Rémy STRICKER

The existence of the piano sonatas in Mendelssohn's catalogue is hidden to such a degree that most musico-graphers do not even mention them; there is one exception a historian of the sonata who concluded by remarking on the subject of the opus 6 that 'in spite of the prodigious ease with which he composed, Mendelssohn did not portray any particular quality'. The peremptory character of such a judgement encourages us to revise this opinion. In fact everything seems to be intended to deter us from Mendelssohn's piano sonatas: the years of their composition have remained uncertain until now, the numbering has been misleading or else there have been no numbers at all, and the publication was posthumous and incomplete. Lastly the fact that Beethoven, Schubert and Weber are placed arbitrarily in front of Mendelssohn seems to reduce his contribution to nothing.

The years of composition first of all. The sonata in G minor op. 105, the sonata in E major op. 6 and the sonata in B flat major op. 106 date respectively from the composer's twelfth, sixteenth and eighteenth years (1821, 1825-26 and 1827). Two very early sonatas, still unpublished and composed in about 1819, a sonata in B flat major of 1827, the so-called 'Easter sonata' of 1828 recently discovered, all four of these lacking opus numbers, thus precede and follow the three sonatas which Christian Ivaldi has recorded here. There is no question of omitting the Scottish sonata also known as the Scottish fantasy in F sharp minor op. 28, dedicated to Moscheles. A total of eight piano sonatas in all.

Of course those wishing to parody Alceste will declare that age is of no importance in the matter. Nevertheless in this respect the first thirty years of the 19th century are vital to the evolution of the sonata; we will therefore not shirk associations but will avoid comparisons. In fact Beethoven and Schubert, confirming the intuitions of their predecessors Haydn and Mozart, show, through the creation of a new form and reasoning, that the sonata best represents the form capable of condensing human energy and of formulating the abstract interrogation of the artist who had now become an independent individual in the midst of society.

The year 1821, during which Beethoven was working on what was to be his last sonata, the opus 111 — he finished his opus 110 at Christmas — was decisive for the young Mendelssohn. His teacher of composition, Zelter, introduced him to Carl Maria von Weber whose first three sonatas were written in the years 1812 and 1816 (the fourth was composed in 1822), and to Goethe

7

who exclaimed: 'Felix has the language of an adult and not the stammering of a child'. On November 10th of that year, the prodigy played his G minor sonata (opus 105) before the enthusiastic Grand Duke of Weimar.

In 1825, returning from a journey made with his father to Paris in the spring, Felix conceived his E major sonata op. 6; its realization in the following year is thus contemporary with the dazzling string Octet and the overture to a *Midsummer Night's Dream*. At the same time, Schubert was working on three masterpieces, his sonatas in A minor op. 42, in D major op. 53 and in G minor op. 78.

This agreement of dates is less arbitrary than it would appear as we shall see. Beethoven's sonatas make any recollection of his virtuoso talents useless. In his struggle, the will of the artist faced by destiny transgresses the materiality of the sound, defying technical difficulties. Schubert's sonatas and the Wanderer-fantasy suppose a type of performer who, abandoning all artificial virtuosity, is capable of following the course of intimate changes with the necessary perseverance, ignoring any factor of time. Weber was a born pianist whose intoxicated finger-dexterity appealed to a musician of the theatre, for the better.

It is useless to emphasize that they are the works of both a brilliant pianist and a composer who remained faithful to the strictest rules of composition. While Beethoven's sonatas anticipate the most advanced pianistic techniques of the period, including the resources of the instrument itself, Mendelssohn's first experience — pianist at a young age and proficient in organ technique — show that he tamed the keyboard rather than mastering it. Far from reaching out to its limits as Beethoven often did, 'forcing' the instrument or crushing it under a symphonic conception, Mendelssohn liked to organize his musical material within the span of the ten fingers and around the centre of the keyboard which was required to colour the melody, the top range only being used to enhance the ornamental figures or to underline the repeats of important themes, generally in octaves.

The style of Mendelssohn's piano sonatas already more or less that of the later works and this can help us to determine to which pianistic school the composer was attached in as much as it reflects his technique as a performer. At the beginning of the 19th century, we can distinguish two stylistic tendencies: the first, that of the Viennese masters Johann Nepomuk Hummel (1778-

1837) Karl Czemy (1791-1857) who taught Liszt (1811-1886) and Ignaz Moscheles (1794-1870), which cultivate velocity and brilliance; the second was the school of Muzio Clementi (1752-1832) and his pupil John Field (1782-1837), teaching the timbre, cantabile and legato styles.

Destiny has wished that each of the masters who taught the young Mendelssohn independently bring elements of a synthesis to his talents. First of all taught by his mother, Felix was next entrusted for a few month in 1816 to Marie Bigot born Kiene (Colmar, 1786 - Paris, 1820), a pianist held in great esteem by Haydn and Beethoven. It was she who probably had the distinguished honour of sight-reading the 'Appassionata' sonata from a rainstained manuscript with an intuition which filled Beethoven with admiration. Marie Bigot married count Razumovsky's librarian, a friend of Beethoven, and thus she lived for a few years in Vienna. The young Mendelssohn subsequently received lessons from one of Clementi's best pupils, Ludwig Berger (1777-1838), an excellent teacher and moderately good composer, and also from Friedrich Zelter for composition.

Whatever we may think of the reactionary judgements which the brutal Zelter levelled against Beethoven whom he detested, it should not be forgotten that his teacher was Kirnberger, a disciple of J.S. Bach. Thus Zelter cherished the contrapuntal tradition which Mendelssohn's sensitivity and intelligence were to assimilate even better since they were naturally predisposed to their absorption.

What is certain is that his piano writing, so limpid and eloquent, favoured the mechanical resources of the hand in the first instance (rapid detached runs, repeated staccato chords etc.) as much as the legato style. Precise accounts show us that Mendelssohn remained faithful all his life to the movement of the wrist without using the arm. This was also the case of Clara Schumann.

Franz Liszt, the creator of modern piano technique was on the contrary to explore the possibilities of extending the hand, and to demonstrate that acquiring a fine touch was less the result of strong fingers as a control of arm-weight. But another influence must not be neglected if we are to attempt to learn the elements of Mendelssohn's technique well, which is closely related to his writing for the instrument: Ignaz Moscheles, who visited the Mendelssohn home for the first

time in 1824. The friendship which was born between the 'prince of pianists' and the young Felix was that of a mutual admiration. When Mendelssohn founded the Leipzig conservatory in 1843, he asked Moscheles to teach the piano class. Such are the elements which may help us, apart from the evident musical interest in these sonatas, to situate them better in their age as well as to appreciate their value more easily.

10

Joël-Marie FAUQUET
Translation: Charles Whitfield

With the exception of two pieces dating from his childhood, here are gathered Mendelssohn's whole works for the piano fo four hands. The two pieces were composed in 1841. In the *Allegro brillant*, Mendelssohn very successfully adapted to the pianistic dialogue the character so peculiar of the immaterial and enchanting scherzo, taht he started over again so many times, always with the same brio and poetry after the success of the *Midsummer Night's Dream*. As second theme, surges up some of those mournful and feverish songs, the secret of which he knew. The *Andante and variations* opus 83a is a deeply modified version of the *Variations* opus 83 for two hand piano. Mendelssohn enriched them with new variations and cleverly developed the construction of the original piece for two performers. We find here many elements of the famous *Serious Variations*: a similar theme — asort of tender choral — transformed by a virtuosic writing makes the piano sing admirably. There is no overwhelmong drama going on here and there is not even a whispered moving confession but those pages recall what we often forget, that the romantic composer also knows the art of composing music only aiming at pleasing its performers as well as its listeners.

Rémy STRICKER
Translation: Jocelyne DEPASS

CHRISTIAN IVALDI

Depuis ses études au Conservatoire de Paris où il obtient cinq premiers prix, plus de trente ans d'activité ont conduit ce pianiste dans tous les pays d'Europe et fréquemment aux Etats-Unis, au Canada et au Japon. Sa carrière est marquée du sceau d'une extrême diversité, avec une prédilection pour la musique de chambre, dont il joue tout le grand répertoire, et une curiosité pour les littératures rares, qualités qui font de lui l'invité permanent de festivals tels que ceux de Dubrovnik, Kita-Kyushu, Kuhmo, Korsholm, Moscow, Naples et Newport. Peu d'artistes ont eu autant de partenaires prestigieux, instrumentistes à cordes ou à vents, chanteurs ou pianistes. Son abondante discographie en témoigne. Concerné par la musique de son temps, il a créé des œuvres de nombreux compositeurs. Nommé en 1969 professeur de lecture à vue au Conservatoire de Paris, il y enseigna ensuite la musique de chambre. En 2003, il prend en charge une classe de piano à l'Ecole Normale de Musique de Paris.

Since his studies at the Paris Conservatoire where he won five awards, more than thirty years of activity led the pianist in all the countries of Europe and frequently in the United States, Canada and Japan. His career is marked with the seal of extreme diversity, with a predilection for chamber music, he plays all the major directory, and curiosity in literature rare qualities that make him the permanent guest at festivals such as those of Dubrovnik, Kita-Kyushu, Kuhmo, Korsholm, Moscow, Naples and Newport. Few artists have been so many prestigious partners, string instruments or wind, singers or pianists. His extensive discography attests to this. Affected by the music of his time, he created works of many composers. Appointed in 1969 professor of reading at sight at the Conservatoire de Paris, he then taught chamber music. In 2003, he is in charge of the piano class at the Ecole Normale de Musique de Paris.

11