



audite 21.436 (4 CD-Box)

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

COMPLETE CHAMBER MUSIC FOR STRINGS

MANDELRING QUARTETT

GUNTER TEUFFEL

QUARTETTO DI CREMONA

Versöhnung oder Selbstentblößung? Mendelssohns Streichquartette

Müssen wir für Felix Mendelssohn noch eine Lanze brechen? Für den „Mozart des 19. Jahrhunderts“, wie ihn Robert Schumann zugleich verklärend und verkleinernd etikettierte, während er den Fortschritt eher mit Schubert und Beethoven verband? Mendelssohn sei, schrieb Schumann, „der hellste Musiker, der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut und zuerst versöhnt“. Und manchmal scheint es, als würden wir Mendelssohn bis heute gerade die Leuchtkraft seiner großbürgerlichen Herkunft und seine versöhnliche künstlerische Haltung ankreiden, während wir einen Zeitgenossen wie Richard Wagner eben dafür bewundern, dass er sich sozial nach oben kämpfte und in seinen Werken die Hörer provokant spaltete.

Mendelssohn dagegen kommunizierte mit allen: vom Chorsänger der Niederrheinischen Musikfeste bis zum preußischen König – und interessierte sich für alles: von der „Alten Musik“ bis zur Konservatoriumsgründung. Er beherrschte alle musikalischen Techniken und alle Genres von der Orgelsonate bis zur Oper (jajawohl auch die, obwohl seine späten Projekte im Sande verliefen). Er war Klaviervirtuose, Dirigent, Organisationsgenie, Menschenkenner, Familienvater – kaum ein Gebiet, auf dem er nicht sein Bestes gegeben hätte. Der Musikwissenschaftler Peter Gülke sieht in dieser Hyperaktivität das Problem des assimilierten Juden, der seine christlichen Mitmenschen um ein Vielfaches übertreffen musste, um von ihnen akzeptiert zu werden. Für den Freund und Musikkollegen Schumann aber stellte sich eher die Frage, ob Mendelssohn in alledem die Musikgeschichte weitertrieb und Neues schuf – oder ob er eher vorhandene Tendenzen reflektierte, zusammenfasste und „versöhnte“, insgesamt also eine klassizistische Haltung vertrat.

Mendelssohns Streichquartette, die jetzt vom Mandelring Quartett neu interpretiert werden, sprechen eine differenzierte Sprache. Natürlich knüpft das Jugendwerk in Es-Dur an die klassische Quartetttradition Haydns und Mozarts an. Doch schon mit op. 12 und 13 entstanden unter dem Einfluss der späten Beethoven-Quartette stark verdichtete, raffiniert verklammerte Architekturen von hoher Originalität. Die konsolidierte Meisterschaft der drei Quartette op. 44 sprengte Mendelssohn dann im hochexpressiven, mit dem Tod der Schwester Fanny verknüpften f-Moll-Werk von 1847 fast wieder auseinander. Jedenfalls haben weder Schumann noch Brahms in ihren Quartetten den Ausdruck so elektrisch aufgeladen und die Form so kühn zerhackt wie der todkranke Mendelssohn in seinem letzten Werk. Da wurden keine Widersprüche mehr versöhnt, sondern mit einem Hang zur Selbstentblößung schonungslos ausgestellt. Und man kann sich rückwirkend fragen, ob das Streichquartett für Mendelssohn nicht überhaupt ein Abbild seiner Persönlichkeitswerdung in ihren verschiedenen Etappen darstellt.

Frühreife Stilübung – das Quartett Es-Dur

Wie die meisten Zeitgenossen gewann der junge Mendelssohn die eigene Handschrift aus der Nachahmung der Meister. Im Sommer 1811 war der Bankier Abraham Mendelssohn mit seiner Frau Lea und den Kindern Fanny und Felix aus dem französisch besetzten Hamburg nach Berlin geflohen. Die neue Heimat erwies sich als Glücksfall: Auf Initiative des Staatskanzlers Hardenberg wurden in Preußen die Juden schon 1812 den übrigen Bürgern gleichgestellt, womit der Assimilationsprozess erheblichen Schwung bekam. Abraham Mendelssohn förderte die künstlerischen Talente seiner Kinder und ließ ihnen durch Privatlehrer eine umfassende, leistungsorientierte Erziehung angedeihen. Dazu gehörte alles, was in guter Gesellschaft gefragt war: mehrere Sprachen, Geschichte, Mathematik, Zeichnen, ja sogar die gängigen Leibesertüchtigungen.

Der Komponist Ludwig Berger, der erste Lehrer, unterrichtete Fanny und Felix im Klavierspiel und machte sie mit den modernen Werken Beethovens, Hummels, Dusseks oder Carl Maria von Webers bekannt. Als Carl Friedrich Zelter, der Direktor der Berliner Singakademie, 1819 den musiktheoretischen Unterricht in die Hand nahm, standen vor allem Kontrapunkt und die historischen

Vorbilder auf dem Plan – darunter Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach, dessen musikalischer „Sturm und Drang“ in den energiegeladenen Streichersinfonien des jungen Felix Spuren hinterließ. Natürlich war auch die legendäre Wiederaufführung von Johann Sebastian Bachs *Matthäuspassion* im März 1829 undenkbar ohne Zelters Bach-Enthusiasmus und das reich bestückte Archiv der Singakademie. Zunächst aber widmete sich der talentierte Knabe der Erschließung der musikalischen Gattungen: Den ersten Singspielen folgten Kammermusik mit Klavier, Streichersinfonien, Konzerte (meist mit mehreren Solisten), geistliche Musik – und schließlich, im Frühjahr 1823, das Streichquartett Es-Dur, das freilich erst 1879 in Leipzig gedruckt wurde.

Angesichts der frühen Beschäftigung mit der prestigeträchtigsten Gattung der Kammermusik – Mendelssohn war damals 14 Jahre alt – hat man vermutet, dass Zelter seinem Schüler diverse stilistische „Hausaufgaben“ stellte, um sie später mit Anmerkungen oder Korrekturen zu versehen. Zu den Vorgaben gehörte natürlich die viersätzig Anlage mit einem ausgewachsenen Sonatensatz am Beginn. Dabei changiert dieser Kopfsatz ganz eigentümlich zwischen Anklängen an den vertrauten „Mendelssohn-Ton“ – etwa im lyrischen Hauptthema der Geige – und der motivischen Durcharbeitung im Sinne Haydns und Mozarts. Einflüsse des „Quatuor brillant“ spiegeln sich in der virtuosens Dominanz der ersten Violine; außerdem gestaltet Mendelssohn keine markant gegensätzlichen Themenkomplexe, sondern eine Vielzahl von Abschnitten und Einfällen, die von der ersten Geige flüssig verbunden werden. Die Durchführung konzentriert sich auf das Hauptthema und ein neckisches Sprungmotiv, während sich kurz vor Schluss das Anfangsthema durch entfernte harmonische Regionen bewegt – eine Ahnung davon, dass die Grundtonart in späteren Mendelssohn-Werken keineswegs so fest zementiert sein wird wie hier.

Das Adagio non troppo im 6/8-Takt ist eine elegische Romanze im Stil der frühen Beethoven-Quartette, unterbrochen von einer innigen Melodie der Geige (sie wird im zweiten Durchgang von der Bratsche übernommen), in der das geforderte „dolce“ fast ins Sentimentale spielt. Der Kontrast zu dieser Adagio-Szene, hinter der man durchaus literarische Anregungen vermuten könnte, ist ein „Minuetto“, das von den Zeitgenossen des Jahres 1823 eigentlich nur als Zitat aus feudalen Zeiten gehört werden konnte; nur aus dem „Trio“ mit seinem pochenden Cello-Bass schlägt einem schon die schwärmerische Melodik des reifen Violinkonzerts entgegen. So wie einst Joseph Haydn drei seiner Quartette op. 20 mit Fugen krönte, versucht sich nun auch der junge Mendelssohn an einem kontrapunktischen Finale, für das er sich viel vorgenommen hat: Zwei Fugenkomplexe werden exponiert, wobei das erste Thema immer auf je zwei Instrumente verteilt ist. Nachdem der zweite Fugenkomplex mit einem eher konventionellen Thema durchgeführt ist, werden beide Themen zur Doppelfuge kombiniert und mit den einschlägigen Vergrößerungen und Orgelpunkteffekten am Schluss versehen. Eine erstaunliche Visitenkarte des Jungkomponisten, die zwei Jahre später durch das noch erstaunlichere Oktett für Streicher übertroffen wurde.

Musik mit Beethoven – das Quartett op. 13

Die historische Unschuld, mit der sich Mendelssohn der Gattung noch im Jugendquartett näherte, hat er im chronologisch folgenden Streichquartett op. 13 gründlich verloren. Er schrieb es in Beethovens Todesjahr 1827 im klaren Bewusstsein, dass kein moderner Komponist Beethovens späte Quartette, die seit 1826 im Druck erschienen, ignorieren könne. Für viele Zeitgenossen war Beethoven eine Art Luigi Nono des 19. Jahrhunderts: ein antipopulistischer Grübler, dem man (in seiner *Kreutzer-Sonate*) „ästhetischen und artistischen Terrorismus“ unterstellte und der nicht mehr für gebildete Dilettanten schrieb, sondern selbst Berufsmusiker aufs Äußerste forderte und den Komponisten der folgenden Generationen ungewöhnliche Lösungen hinterließ. Im Gegensatz zu Franz Schubert indes empfand Mendelssohn das große Vorbild nicht als lähmend, sondern als kreativen Ansporn. Und wahrscheinlich gehört sein a-Moll-Quartett überhaupt zu den ersten kreativen Reaktionen auf Beethovens Spätstil.

Die auffälligste Verbeugung vor dem großen Vorbild hat fast anekdotischen Charakter. So wie Beethoven in das Finale seines Quartetts op. 135 die Frage „Muß es sein?“ mit der entsprechenden Antwort „Es muß sein!“ hineingeheimnisste, so integrierte Mendelssohn in sein op. 13 eine ähnliche Frage aus seinem Klavierlied op. 9 Nr. 1. Der Text stammte vom Lyriker und Homer-Übersetzer Johann Heinrich Voß, der im März 1826, ein Jahr vor Beethoven, gestorben war:

Ist es wahr?

Daß du stets dort in dem Laubgang,
An der Weinwand meiner harrst
Und den Mondschein und die Sternlein
Auch nach mir befragst?
Ist es wahr? Sprich!
Was ich fühle, das begreift nur,
Die es mitfühlt, und die treu mir
Ewig, treu mir ewig bleibt.

Rhythmus und Melodie der Frage „Ist es wahr?“ ähneln verblüffend dem Beethovenschen Vorbild, doch ging Mendelssohn bei der Verarbeitung im Quartett wesentlich subtiler vor als das Vorbild. Nur kurz klingt die punktierte Frageformel am Ende der Adagio-Einleitung des ersten Satzes an – und erst in den allerletzten Takten des Quartetts wird der Schluss des Liedes ausgiebig zitiert. Im Übrigen gibt es im gesamten Quartett immer wieder motivische Ableitungen des Fragemotivs – und eine „poetische Idee“ im romantischen Sinne. „Du wirst es im ersten und letzten Satze mit seinen Noten, in allen vier Stücken [= Sätzen] mit seiner Empfindung sprechen hören“, verriet Mendelssohn dem schwedischen Komponisten Adolf Fredrik Lindblad. Nur hat er ihm leider nicht das reale Objekt der Empfindung verraten.

Nach der Adagio-Einleitung mit dem kurzen Zitat baut sich ein Allegro vivace im aufgewühlten a-Moll auf, das so gar nicht zu „Mondschein“ und „Sternlein“ von Voß' Gedicht zu passen scheint, vielleicht aber die innere Liebeserregung spiegelt. Ein drängendes Hauptthema wird aus dem punktierten Fragemotiv gebildet, der Satz wird durchpflügt von Sechzehntelketten und scharfen Akzenten. Alles von der konsequenten Moll-Grundierung bis hin zum nervös pendelnden Seitenthema scheint einem inneren Aufbruch zu entspringen, der sich auch in der dicht gearbeiteten Durchführung nur kurz beruhigt. Erst im letzten Quartett op. 80 sollte Mendelssohn wieder einen ähnlichen expressiven Hochdruck erzeugen.

Als höchst originell erweisen sich auch Charakter und Dramaturgie des zweiten Satzes, der anhebt wie eine Erinnerung an die berühmte „Cavatina“ aus Beethovens Quartett op. 130. Doch der strömende Gestus zerfällt bald in Einzelstimmen, die sich – beginnend mit der im ganzen Quartett stark beschäftigten Bratsche – zu einer komplexen Fuge zusammensetzen. Nach einem Zwischenspiel mit Geigen Solo über einer à la Beethoven nachklappernden Begleitung beginnt eine weitere Fuge über die Umkehrung des Themas, die auf einen dramatischen Höhepunkt zusteuert – das Vorbild von Beethovens „Großer Fuge“ op. 133 ist unverkennbar. Der lyrische Anfangskomplex und eine kurze Reminiszenz ans Fugenthema runden den Satz ab.

Mit dem „Intermezzo“ begegnet einem erstmals eine jener eleganten Romanzen und historisierenden Ständchen, wie sie auch bei Robert Schumann häufig das Scherzo ersetzen. Selbst der schnelle Mittelteil (Allegro di molto) kommt nicht rabiat, sondern koboldhaft daher, wie ein poetisches Waldgeflüster mit Insektenflirren. Was aber mag einem am Beginn des Finale das Rezitativ der ersten Geige über dem aufgeregten Tremoloteppich sagen? Zweifellos erhebt hier ein lyrisches Ich seine Stimme, die sich dann in den Hauptkomplex dieses Schlusssatzes integriert – vorerst, denn diese Stimme lässt sich noch zweimal im Laufe des Satzes vernehmen, um am Ende in das Zitat des Liedes „Ist es wahr?“ überzugehen: Offensichtlich handelt es sich um die Stimme des Komponisten selbst. Im Übrigen zitiert dieses klanglich herbe Finale an Stelle der Durchführung die Fuge aus dem zweiten Satz – Mendelssohn war es offensichtlich um eine komplexe Verzahnung von angedeuteter Autobiografie (die nur die nächsten Bekannten kennen konnten) und Reverenz an Beethoven zu tun.

Canzonetta mit Elfen – das Quartett op. 12

Nur zwei Jahre nach seinem op. 13 legte Mendelssohn ein weiteres Streichquartett vor, das er freilich früher als das Schwesterwerk unter der Opusnummer 12 veröffentlichte. Wieder greift er die Idee der thematischen Verklammerung auf, die bei Liszt und Schumann, aber auch in der zeitgleich entstandenen *Symphonie fantastique* von Berlioz zu einer Lieblingsidee der musikalischen Romantik wurde. Entstanden ist das Werk im ereignisreichen Jahr 1829, in dem Mendelssohn die *Matthäuspassion* von Johann Sebastian Bach einhundert Jahre nach der Uraufführung erstmals den Berlinern vorstellte – ein Ereignis von historischer Tragweite, das der Bach-Renaissance entschieden Vorschub leistete. Bei der anschließenden Reise durch England und Schottland skizzierte Mendelssohn die *Hebriden-Ouvertüre* und die *Schottische Sinfonie* und komponierte sein Es-Dur-Quartett, das bei der Rückkehr nach Berlin fix und fertig vorlag. Aus der vorgesehenen Widmung an die Jugendfreundin Betty Pistor wurde dann allerdings nichts, nachdem Mendelssohn von deren Verlobung mit einem Juristen erfahren hatte.

Formale Besonderheiten finden sich auf den ersten Blick weniger als im vorangegangenen Werk: Den viersätzigen Aufbau, den Beethoven in seinen späten Quartetten fast regelmäßig durchbrach, lässt Mendelssohn unangetastet. Und doch gibt es in Details interessante Abweichungen von der Regel. Die erste betrifft den durchweg lyrisch-gesanglichen Ton, der schon dem ersten Satz den Charakter eines poetischen Gesangs verleiht. In einer kurzen Adagio-Einleitung wird von der ersten Violine ein Motiv mit schmerzlich süßem Aufschwung vorgeführt, das wie das „Ist es wahr?“-Motiv aus op. 13 eine Frage stellt, die der Hauptsatz (Allegro non tardante) zu beantworten sucht. Der Aufschwung prägt in wechselnden Intervallen Haupt- und Seitenthema, aber auch die daraus abgeleitete Moll-Variante in der Durchführung (man wird ihr in der abschließenden Coda wiederbegegnen) – alle Motive scheinen aus einer gemeinsamen Zelle zu stammen.

Wobei Mendelssohn die „Durchführung“ nicht auf den Mittelabschnitt beschränkt, sondern auf den gesamten Satz ausdehnt. Hier vor allem demonstriert er, was er von Beethovens motivischer Verarbeitungstechnik gelernt hat. Selbst der Ersatz des bewegten Scherzos durch eine serenadenhafte „Canzonetta“ mit gitarrenartiger Pizzicato-Begleitung wurde von Beethoven in den Rasumovsky-Quartetten vorgeprägt. Allerdings holt Mendelssohn wie schon im Quartett op. 13 das Scherzo im schnelleren Mittelteil nach, in dem er einmal mehr die „Elfenmusiken“ aus dem Oktett und der Ouvertüre zu Shakespeares *Sommernachtstraum* heraufbeschwört.

Ähnlich knapp wie die Canzonetta ist auch das Andante espressivo gehalten, das mit seinem breit strömenden Gesang wie eine Hommage an Beethovens langsame Sätze in Mendelssohnscher Harmonik wirkt. In überraschendem c-Moll schließt das Finale direkt an und präsentiert nach einigen furiosen Einleitungstakten ein drängendes, ruheloses Thema, das Parallelen zum Finale von Beethovens Quartett op. 132 aufweist. Nach einer wilden Unisono-Passage aller vier Instrumente kommt der erste Teil des Satzes zum Abschluss. Doch statt der erwarteten Verarbeitung seines Materials überrascht Mendelssohn mit einem Zitat aus der Durchführung des ersten Satzes, um gleich danach mit der Reprise des Finales zu beginnen. Das gleiche wiederholt sich, nach einer expressiven Violinkadenz, in der Coda – doch diesmal zitiert Mendelssohn nahezu wörtlich die letzten 28 Takte des ersten Satzes, die zugleich das sanfte Ende des Finales bilden. Fürwahr eine eigenwillige Variante von Beethovens Idee der zyklischen Verklammerung.

Hängen Biografie und Musik zusammen – auch wenn es sich um „absolute“, vorlagenfreie Musik handelt? Im Falle von Felix Mendelssohn Bartholdy scheint die Beantwortung von der Gattung abzuhängen. Während er in der dritten und vierten Sinfonie seine persönlichen Reiseerlebnisse aus Schottland und Italien in poetische Tonbilder goss, die einer verbreiteten Vorstellung von Romantik und Charakteristik entsprachen, wirken seine Streichquartette in ihrer Aussage unmittelbarer, im Fall des letzten Quar-

tetts op. 80 sogar ungeschützt. Doch selbst die Quartette op. 44, die im traditionellen und eigentlich schon recht altmodischen Dreiergebilde veröffentlicht wurden (der Freund Robert Schumann sollte es ihm einige Jahre später mit seinem op. 41 nachtun), schienen Mendelssohns Situation der Jahre zwischen 1836 und 1838 widerzuspiegeln.

Zwei familiäre Ereignisse bestimmten damals das Leben des überaus erfolgreichen Komponisten, Dirigenten, Pianisten und Musikdirektors der Leipziger Gewandhauskonzerte. Am 19. November 1835 starb der Vater Abraham Mendelssohn; mit seinem Tod musste Felix die behütete Jugend „und alles, was dazu gehörte“, endgültig hinter sich lassen. Mit dem Ende der Berliner Familienidylle aber schien Mendelssohn endlich innerlich frei für eine neue Beziehung, die er auch bald mit Cécile Jeanrenaud einging, der Tochter eines früh verstorbenen Predigers der französischen reformierten Gemeinde in Frankfurt am Main. Bürgerlich züchtig, mit Korkenzieherlöckchen und leichtem Schmollmund posiert sie auf einem Gemälde aus dem Jahr der Hochzeit, die am 28. März 1837 in Frankfurt stattfand. Im Brief an den Freund Karl Klingemann deutet der Bräutigam die Begegnung mit Cécile als Befreiung vom Schock nach dem Tod des Vaters: „Wenn ich Dir aber sage, dass mir immer noch ist, wie einem der aus einem Schläfe aufwacht oder der ganz irre gewesen ist und wieder Tageslicht sieht, so erinnerst Du Dich wohl jener Zeit vor einem Jahre, und weisst, dass das nicht ein Gleichnis ist, sondern buchstäblich so. Wie ich dabei Gott danken soll für ein so überaus grosses Glück, das weiss ich nicht, weiss nur, dass ich oft fühle, welch ein trauriger geschlagener Mensch ich in diesem Augenblick wäre, ohne sie.“

Auf der Hochzeitsreise nach Süddeutschland begann Mendelssohn das Quartett e-Moll, das er später als zweites Werk seinem Opus 44 eingliederte. „Es arbeitet sich jetzt gar zu schön und lustig“, umschrieb er seine Schaffenslaune und beendete das Quartett am 18. Juni 1837 – rechtzeitig vor der Abreise nach England, wo Mendelssohn konzertierte und als Leiter des Musikfests von Birmingham wieder einmal organisatorische Höchstleistungen verbrachte. Direkt im Anschluss begann die Konzertsaison in Leipzig, und nicht nur die Gattin, sondern auch die Schwester Fanny, die den rastlosen Bruder seit Jahren erlebte, machte sich ernsthafte Sorgen. „Diese ewige Hetze, in der er Jahr aus Jahr ein lebt, macht mich athemlos, wenn ich nur daran denke“, schrieb sie an die Schwägerin. „Das wird wohl eins der großen Verdienste sein, die Du Dir um ihn erwerben wirst, liebe Cécile“, womit sie sich einen beruhigenden Einfluss der Ehefrau erhoffte. Natürlich konnte Fanny Mendelssohn nicht ahnen, dass ihr eigener Tod dereinst den völlig überarbeiteten Bruder selbst ins Grab bringen würde – und das Streichquartett op. 80 diesen letzten Schmerz dokumentieren sollte.

Mit 29 Jahren freilich war Mendelssohn noch im Vollbesitz seiner Kräfte, komponierte nach dem e-Moll-Quartett im Winter 1837/38 ein weiteres in Es-Dur (das spätere Schlusstück des op. 44) und im folgenden Sommer das Quartett D-Dur, das er bei der Veröffentlichung der Trias durch den Verlag Breitkopf & Härtel an den Anfang setzte – zweifellos weil es ein höchst brillantes Eröffnungstück abgab, wie ein Brief vom 30. Juli 1838 an den Geiger Ferdinand David bestätigt: „Ich habe mein drittes Quartett in d dur fertig, und habe es sehr lieb; wenn es Dir nur auch so gut gefällt. Doch glaube ich das fast, denn es ist feuriger und auch für die Spieler dankbarer, als die andern, wie mir scheint.“

Überhaupt war der aus Hamburg stammende Ferdinand David (1810-1873) die entscheidende Muse für Mendelssohns Violin- und Kammermusik. Ihm übertrug der Freund die Uraufführung des Violinkonzerts e-Moll, aber auch der Streichquartette op. 44, die Mendelssohn nach ihrer jeweiligen Premiere noch einmal überarbeitete, bevor er sie in den Druck gab. Gewidmet sind die drei Werke allerdings nicht David oder seinem Quartett, sondern dem schwedischen Kronprinzen Oskar (den späteren König Oskar I.) – eine untertänige Geste, die David zu einer spöttischen Bemerkung hinriss: „A propos Kronprinz von Schweden, Radicaler, was wird aus Dir? ... Ich möchte wohl einmal das Es-Dur-Quartett hören, wenn Oskar die erste Geige und Bernadotte [sein Vater, König Karl XIV. Johann] den Baß spielt, ich glaube, daß das nicht die beste schwedische Constitution ...“

Tatsächlich zeigt schon der Beginn des Quartetts D-Dur op. 44 Nr. 1, dass Mendelssohn nicht für königliche Dilettanten komponierte. Wie in seinem jugendlichen Geniestreich, dem Oktett op. 20, wird hier das aufschießende Hauptthema der ersten Violine von einem orchestral anmutenden Tremolo grundiert. Eine Fülle von Motiven und Themen folgen im ersten Teil dieses hinreißenden Molto allegro vivace, von denen Mendelssohn im Laufe des Satzes keines ungenutzt lässt. Es gibt die kreisenden Achtelketten, aus denen sich nach dem erneuten Auftritt des Anfangsthemas eine Art Seitensatz aufbaut. Und es folgt noch eine marschartige Episode in fis-Moll, bis zum Schluss wieder das Hauptthema erscheint und die Exposition delikater abrundet. Das Material, das sich Mendelssohn mit diesem reichen Arsenal an musikalischen Gesten, Bewegungsmustern und Stimmungen schafft, ist beeindruckend und verrät bis hin zu kontrapunktischen Verschränkungen und Schichtungen eine kluge Planung, die man auch den diversen Umarbeitungen der Quartette anmerkt.

Man hat den Quartetten op. 44 eine gewisse klassizistische Haltung attestiert, die aber kaum das formale Raffinement der Ecksätze, sondern eher einen retrospektiven Satz wie das stilisierte „Menuett“ an zweiter Stelle betrifft. Das folgende Andante espressivo ma con moto ist eines jener romanzenhaften Intermezzi, mit denen Mendelssohn (aber auch Schumann) im Sinne der romantischen Poetik gern das „pathetische“ Adagio ersetzte; in diesem Fall ist es eine zweiteilige Form aus jeweils zwei Themen, denen eine längere Coda mit einer Kadenz für Ferdinand David angehängt ist. Glänzen darf der Primarius dann auch im feurigen Presto-Finale über einen Tarantella-Rhythmus, der an den Schlusssatz der „Italienischen Sinfonie“ erinnert. Vier Akkordschläge eröffnen dieses Perpetuum mobile, das zwischen dem Tarantella-Furor mit seiner wiegenden Fortsetzung einerseits und einem Seitenthema andererseits wechselt. Die Durchführung ist ein zweiter Durchgang des ersten Teils, es folgt ein dritter – immer erweitert durch neue Motivsplitter, die sich selbstständig machen, und neue virtuose Kapriolen für die erste Geige. Das könnte noch ewig so weitergehen, wenn der Schluss nicht regelrecht „erzwungen“ würde.

Obwohl das Quartett e-Moll op. 44 Nr. 2 mit seiner aufstrebenden Anfangsmelodie fast an den ersten Satz des Vorgängerwerk anzuschließen scheint, bilden doch die e-Moll-Tonart und ihr „appassionato“-Kontext einen starken Kontrast. Synkopen in den Mittelstimmen treiben das gleichmäßig gebaute Thema der ersten Geige unerbittlich voran. Und die Musiker müssen sich angesichts der folgenden rasanten Ketten von Sechzehntel-Noten genau überlegen, wie schnell sie den Satz nehmen (das Mandelring-Quartett

kennt hier keine Kompromisse). Ein gesangliches Seitenthema bildet eine Insel im permanenten Erregungszustand, der auch weite Strecken der Durchführung prägt und kurz vor Schluss in ein fast hysterisches Sechzehntel- Unisono mündet.

Diesmal schließt Mendelssohn kein retrospektives Menuett an, sondern eines seiner Scherzi im delikate federnden Staccatissimo, das seit seiner Ouvertüre zu Shakespeares *Sommernachtstraum* als „Elfen-Stil“ identifiziert wurde und vor allem in seiner Klavier- und Kammermusik zum Markenzeichen wurde. Ein anderes von ihm erfundenes Genre bemüht er im folgenden Andante: Es ist das „Lied ohne Worte“, das auf der übersichtlichen Kombination einer gesanglichen, aber textlosen und damit poetisch offenen Oberstimme mit bewegteren Mittelstimmen beruht. Um jedem Anflug von Sentimentalität vorzubeugen, werden die Musiker angewiesen, „dieses Stück durchaus nicht schleppend“ zu spielen. Seltsamerweise aber besitzt der eng verwobene Satz durch seine permanente Bewegung – offenbar ein „Grundthema“ dieses Quartetts – eine Ruhelosigkeit, welche selbst die melodische Idylle des Öfteren untergräbt. Und es versteht sich, dass vor allem das abschließende, im 3/4-Takt schwingende Presto agitato in Bewegungskategorien denkt: Durchlaufende Achtelbewegungen stehen gegen gesangliche Bögen, daneben entsteht eine besondere Spannung durch die Perspektive einer Wendung nach Dur, das dann doch nicht erreicht wird.

Auch Mendelssohns letztes Quartett f-Moll op. 80, das er ein knappes Jahrzehnt nach seinem op. 44 komponierte, beginnt wie das D-Dur-Quartett mit einem Tremolo. Doch welche ein Unterschied zum raketenhaft herausbrechenden Thema des früheren Werks: Im Opus 80 gibt es keine klaren Konturen mehr, sondern extreme harmonische und klangliche Spannungsfelder, die sich oft nicht mehr auflösen. Wie meist besteht im ersten Satz der Hauptkomplex aus zwei Elementen: einer in Tremoli aufgelösten Auf- und Abwärtsbewegung und einem rhythmisch prägnanteren, punktierten Motiv. Erst der Seitensatz beruhigt sich zu lyrischem As-Dur, das aber bald wieder durch die Tremoloflächen verdrängt wird. Im Sinne der treibenden Dramatik verzichtet Mendelssohn auf die übliche Wiederholung der Exposition und lebt in der Durchführung fast schmerzhaft Spannungszustände aus. Die stark veränderte Reprise beginnt auf einem verminderten Dominantakkord – der Beweis dafür, dass es in diesem Quartett keine Tonika-Stabilität mehr gibt. Eine wilde Presto-Stretta steigert den Wirbel zu einem diabolischen Tanz.

Musik und Biografie? Das f-Moll Quartett war für die Biografen immer ein gefundenes Fressen, denn nur selten scheint bei Mendelssohn der musikalische Aufruhr so deutlich einen inneren Zustand widerzuspiegeln. Das Jahr 1847 war geprägt durch wiederkehrende Erschöpfungszustände des Komponisten; auch für die Zeitgenossen wurde deutlich, dass Mendelssohn sich mit seinen unzähligen Aktivitäten übernommen hatte. Im März legte er die Leitung der Gewandhauskonzerte nieder und sagte Termine ab, trotzdem konzertierte er noch einmal mit dem jungen Geiger Joseph Joachim in England. Als er zurückkehrte, erwartete ihn eine Nachricht, die sein Leben veränderte: Am 14. Mai 1847 war die Schwester Fanny bei einer Probe zusammengebrochen und wenige Stunden später an einem Schlaganfall gestorben. Der Bruder erlitt einen Nervenzusammenbruch, konnte zunächst nichts mehr komponieren und fuhr mit der Familie zur Erholung in die Schweiz. Im Angesicht der Berge begann er sein f-Moll-Quartett, nach der Rückkehr fand er nur schwer in den Arbeitsalltag am Konservatorium zurück. Es schien ihm wohl selbst, dass seine Lebenskräfte schwanden; nach der Vollendung des Quartetts im September blieben dem erst 38-jährigen Komponisten nur anderthalb Monate zu leben.

Ob Mendelssohn mit dem allmählichen Abschütteln seiner beruflichen Pflichten auch den Mut zu neuer musikalischer Freiheit fand? Tatsächlich scheinen zwei Kronzeugen hinter diesem expressiven Ausbruch in f-Moll auf: Ludwig van Beethoven mit seinen späten Quartetten und Franz Schubert. Kann man Schuberts einzelnen Streichquartett-Satz c-Moll D 703 mit seinen Tremolo-Schwärmen als entferntes Vorbild für Mendelssohns ersten Satz ansehen, so bezieht sich das folgende Allegro assai des f-Moll-Quartetts auf Beethoven. Der zugleich stampfende und robust federnde Rhythmus, der sich in Zweiergruppen gegen das Dreier-Grundmetrum stemmt, findet sich in Beethovens späten Quartetten, ebenso wie das unermüdlich kreisende Ostinato-Motiv im Mittelteil, das aus einer Phrase des Scherzo gewonnen wurde.

An Beethovens späte langsame Sätze gemahnt auch die Anlage des Adagio, in dem sich mehrere thematische Konstellationen in organisch wuchernden Variationen entwickeln. Da singt sich die erste Geige nicht, wie früher so häufig, in einer Romanze oder einem „Lied ohne Worte“ aus, sondern wird Teil eines eng verzahnten Gewebes, in dem Haupt- und Begleitstimmen ständig wechseln. Doch nicht nur die Form, auch die oft wechselnde, zum Lakonischen neigende Rhythmik findet man im Spätstil Beethovens, bei Mendelssohn verselbstständigt sie sich zum formbildenden Element. Im Gegensatz zu dieser Detailarbeit steht im Finale wieder die obsessive Bewegung im Mittelpunkt. Das auf- und niederwogende Thema der ersten Geige wirkt wie eine Erinnerung ans traditionelle Jagdstück, wird aber in seiner Entwicklung sofort unterbrochen von flimmernden Tremoli: tönende Herzrhythmusstörungen, die immer wieder den Fluss bedrohlich hemmen. Überhaupt tremolieren fast ständig eines oder mehrere Instrumente, was der Auflösung fester Strukturen gleich kommt. Am Ende beschleunigt sich der Part der ersten Violine zu aufgeregt-virtuosen Triolen. Dieses f-Moll-Quartett ist trotz seiner Beschäftigung mit der Tradition eines Beethoven und Schubert ein Ereignis sui generis. Und man hätte gern gewusst, welche Konsequenzen Mendelssohn daraus für sein weiteres Oeuvre gezogen hätte.

Großer Auftritt für Ferdinand David – das Quartett op. 44,3

Wer sich über das Arbeitspensum heutiger Dirigenten wundert – zumal wenn sie neben ihrer Chefposition an einem Opernhaus oder Sinfonieorchester auch noch als Gastdirigenten durch die Welt jetten –, der sollte einmal den gut dokumentierten Terminkalender von Felix Mendelssohn Bartholdy zur Hand nehmen. Nachdem er 1835, mit erst 26 Jahren, Musikdirektor in Leipzig geworden war, leitete er nicht nur die Gewandhauskonzerte, sondern weiterhin die Niederrheinischen Musikfeste, auf denen er seine großen Chorwerke aufführte, dirigierte zeitweise den Frankfurter Cäcilienverein und reiste regelmäßig nach England für Auftritte als Dirigent und Pianist. Daneben entstand Werk auf Werk in allen Gattungen, aber Mendelssohn kümmerte sich auch um das soziale Wohl seiner Leipziger Musiker. Vor drei Jahren erwarben das Stadtgeschichtliche Museum und die Musikhochschule

in Leipzig einige Briefe, aus denen Mendelssohns Einsatz für sein Orchester und die Idee einer neuen, umfassenden Ausbildung an einem Konservatorium hervorgeht. „Mein Steckenpferd ist jetzt unser armes Orchester und seine Verbesserung“, schrieb er dem Komponisten und Pianisten Ignaz Moscheles. „Ich habe ihnen mit unsäglicher Lauferei, Schreiberei und Quälerei eine Zulage von 500 Thaler ausgewirkt, und ehe ich von hier weggehe, müssen sie mehr als das Doppelte haben.“

Als in den Jahren 1837/38 die Streichquartette op. 44 entstanden (die Stimmen aller drei Quartette erschienen erstmals im Sommer 1839 im Druck), drängte sich ausnahmsweise das oft zurückgestellte Privatleben des Komponisten in den Vordergrund. Im März 1837 heiratete Mendelssohn Cécile Jeanrenaud. Dass die Berliner Familienangehörigen bei der auf Französisch gehaltenen Zeremonie nicht anwesend waren, hatte wohl terminliche Gründe, spricht aber auch für eine allmähliche Emanzipation des Komponisten vom Elternhaus, die durch den Tod des Vaters Abraham Mendelssohn zwei Jahre zuvor eingeleitet wurde. Immerhin waren nach anfänglicher Verstimmung auch Mendelssohns Mutter Lea und die Schwester Fanny davon überzeugt, dass die Verbindung mit Cécile nicht nur standesgemäß, sondern auch persönlich ein Glücksgriff war. Im Februar 1838 kam der erste Sohn des Paares zur Welt, der seine Vornamen Carl Wolfgang Paul nach wichtigen Figuren im Leben von Felix Mendelssohn erhielt: dem Freund Carl Klingemann, dem Dichturfürsten Johann Wolfgang von Goethe und dem Urchristen Paulus (dem Mendelssohn sein zu Lebzeiten erfolgreichstes Oratorium widmete).

Während die Quartette in e-Moll und D-Dur bereits auf CD 2 dieser Mendelssohn-Einspielungen vorgelegt wurden, bildet das Es-Dur-Quartett nun den brillanten Kontrapunkt zum jugendlichen Geniestreich Mendelssohns, dem Oktett op. 20. Beide Werke verbindet freilich nicht nur die Grundtonart Es-Dur, sondern auch die prominente Rolle der ersten Geige: Im Falle des Oktetts war sie dem Violinlehrer Eduard Rietz, beim Quartett op. 44 Nr. 3 dem Geigenvirtuosen Ferdinand David (1810-1873) zugeordnet. David, der wie der Komponist selbst aus Hamburg stammte und beim großen Louis Spohr ausgebildet worden war, wurde 1836 auf Mendelssohns Vorschlag hin zum Konzertmeister des Gewandhausorchesters ernannt. Er war der erste Solist des Violinkonzerts e-Moll, war mit seinem Quartett aber auch ein Motor für die Streichquartett-Produktion der Moderne und bildete damit ein Bindeglied zwischen dem von Beethoven geschätzten Schuppanzigh-Quartett und dem Quartett des Brahms-Freundes Joseph Joachim. Mit den legendären Ensembles vom Beginn und Ende des 19. Jahrhunderts verband Davids Quartett die Virtuosität des Primgeigers, aber auch die professionelle Genauigkeit und klangliche Feingestaltung des Satzgewebes, auf die Mendelssohn großen Wert legte.

Alle diese Fähigkeiten sind im Quartett Es-Dur in hohem Maße gefordert. Mit einer an Beethoven gemahnenden Drehfigur in Sechzehntelnoten springt die Geige zu Beginn den Grundton es an, und überhaupt scheint das Hauptthema mit seinen mehrfachen Ansätzen und markant punktierten Rhythmen der Tonsprache Beethovens näher als die Anfänge der beiden anderen Quartette aus op. 44. Wenig später entfaltet sich die Energie der schnellen Drehfigur zu eng verzahnten Echowirkungen aller Spieler, die oft in dramatische Unisono-Passagen münden – Zeichen dafür, dass sich Neues ankündigt: das Seitenthema. Der Wechsel aus solchen kantablen Passagen und den Kraftfeldern der Sechzehntelketten gibt dem Satz seine Dynamik, wobei Mendelssohn in nahezu jedem Takt weiterspinnt, entwickelt, variiert, harmonisch neu beleuchtet. Das folgende Scherzo wird bestimmt vom ständig pochenden, vorwärts treibenden Sechachtel-Metrum, das freilich immer wieder leicht modifiziert wird – am auffälligsten in einem zweimal ansetzenden Fugato, das den Satz in drei Teile gliedert. „Unterwegs“ mischt Mendelssohn die Abschnitte immer wieder neu wie bei einem Kaleidoskop, ohne die enorme Geschlossenheit dieses daher huschenden Satzes aufzugeben. Der langsame Satz – vom Mandelring Quartett tatsächlich als fließendes „Adagio non troppo“ gespielt – entfaltet zu Beginn eines jener Mendelssohnschen Liedthemen, an dessen schlicht-melodiöse Grundstruktur sich immer mehr Nebenmelodien und Figuren anlagern, bis ein dichtes Gewebe entsteht. Aus ihm schält sich in der Mitte des Satzes ein chromatisch sich hochschraubendes Fugenthema heraus, das am Ende noch einmal in beruhigter Form auftritt. Ein Finale schließt sich an, das in seinem virtuoson Furor den ersten und zweiten Satz noch übertrifft und zu einem brillanten Auftritt der ersten Geige wird. Sie löst auch in den Unterstimmen einen Strudel aus, der nur durch höchste Präzision der Spieler zu realisieren ist. Neben den omnipräsenten Laufpassagen ist ein Aufschwungmotiv über pochender Begleitung zu vernehmen, das in der Coda dieses verkappten Geigenkonzerts noch einmal zu großartiger Schlusswirkung verarbeitet wird.

Letzte Worte – die beiden nachgelassenen Sätze aus op. 81

Über den beiden Sätzen, die auf dieser CD zwischen einem Werk der Reife und des jugendlichen Aufbruchs geschaltet sind, liegt der Schatten von Mendelssohns frühem Ende. In Folge II der Mendelssohn-Einspielung durch das Mandelring Quartett findet sich das verstörend aufgewühlte Quartett f-Moll op. 80 aus dem Todesjahr 1847, in dem der Komponist jede Noblesse des Ausdrucks und des Handwerks beiseite lässt und die Tore zu einer neuen musikalischen Welt aufstößt. Auch im einzeln überlieferten Variationsatz aus demselben Jahr, in dem ein liedhaftes Thema in mild leuchtendem E-Dur fünfmal variiert wird, erinnert die plötzlich ausbrechende Presto-Variation in Moll an jene „Aufregung von Schmerzens-Gefühlen“, wie sie der Freund Ignaz Moscheles im Quartett op. 80 erkannte.

Von der ausgesprochenen Dominanz der ersten Geige, wie sie noch die drei Werke des op. 44 kennzeichnet, ist in diesem Andante so wenig zu spüren wie im Scherzo a-Moll, ebenfalls ein Einzelsatz aus dem letzten Jahr. Noch einmal komponierte Mendelssohn hier den Scherzo-Typ, wie er ihn seit dem Oktett op. 20 bevorzugte: Aus dem wispernden, meist im Piano gehaltenen Staccato der Streicher erheben sich zuweilen lyrische Einfälle über das motorisch weitergetriebene Stimmgeflecht. Ob Mendelssohn die beiden Sätze als abgeschlossen erachtete oder noch überarbeitet hätte, ist kaum zu entscheiden. Nach seinem Tod am 4. November 1847 wurden sie mit einem früher entstandenen „Capriccio“ und einer „Fuga“ zu den Vier Stücken für Streichquartett op. 81 zusammengestellt.

„... nahe der Geisterwelt, so leicht in die Lüfte gehoben ...“ – das Oktett

„Dieser Vollendung in so jungen Jahren kann sich kein Meister der älteren noch der neueren Zeit rühmen“, schrieb Robert Schumann im Rückblick über seinen Freund Felix Mendelssohn – und meinte damit vor allem das Oktett op. 20, das dem Verstorbenen „sein Liebstes aus seiner Jugendzeit war; [...] er sprach mit Freude von der Zeit, wo es entstanden“. Tatsächlich ist, bei aller Verklärung der goldenen Jugend, erstaunlich, was der 16-jährige Mendelssohn schon hinter sich hatte, als er sich im Herbst 1825 an die Komposition seines Oktetts machte. Solokonzerte und ein Dutzend Sinfonien für Streicher gehörten dazu, die der unmittelbaren Vorbereitung auf das zwischen Kammermusik und Orchesterklang pendelnde Oktett dienten. Aber Felix durfte im Berliner Haushalt des Bankiers Abraham Mendelssohn und seiner schöngeistigen Frau Lea Salomon nicht nur der Musik leben. Zusammen mit seiner Schwester Fanny erhielt er eine strenge Erziehung durch die besten Hauslehrer und lernte alles, was in guter Gesellschaft gefragt war: mehrere Sprachen, Geschichte, Mathematik, Zeichnen, Klavier- und Violinspiel, ja sogar die gängigen Leibesertüchtigungen.

Als Kompositionslehrer hatte man Carl Friedrich Zelter, den Direktor der Berliner Singakademie und musikalischen Berater Goethes, gewinnen können. „Mein Felix fährt fort und ist fleißig“, schrieb Zelter im November 1825 an den Dichturfürsten, der vom jungen Felix entzückt war. „Er hat soeben wieder ein Oktett für acht obligate Instrumente vollendet, das Hand und Fuß hat“. Ob der konservativ gesonnene Goethe dieses reife Jugendwerk wirklich einschätzen konnte, darf bezweifelt werden. Denn Mendelssohns Oktett war so sehr auf der Höhe der Zeit, dass es fast alle Errungenschaften des reifen Komponisten vorweg nahm. Das begann mit der Besetzung. Zwar experimentierte Louis Spohr zur gleichen Zeit in seinem ersten „Doppelquartett“ mit Musik für acht Solostreicher, die er aber, wie er in seiner Selbstbiographie schrieb, „doppelchörig miteinander konzertieren und abwechseln“ lieb, während bei Mendelssohn „alle acht Instrumente zusammenwirken“. So ist das Oktett op. 20 eher eine Verkleinerung des sinfonischen Apparats und sollte laut Mendelssohns Anweisung in der Partitur-Handschrift „im Stil einer Sinfonia in allen Stimmen gespielt werden. Pianos und Fortes müssen sehr genau und deutlich gesondert und schärfer hervorgehoben werden, als es sonst bei Stücken dieser Gattung geschieht.“

Gleich der Beginn demonstriert den neuen „Ton“ des Werks: ein rauschhaftes Schwelgen in Klang und romantischer Harmonik, eine Mischung aus ständiger Bewegung und höchster spielerischer Delikatesse, aus Handwerk und Inspiration – kurz: ein Aufbruch in eine neue Zeit auf dem Boden der Tradition. Dabei zeigt sich Mendelssohn so verliebt in das aufliegende Hauptthema der Geigen mit den absteigenden Bässen, dass er es schon weidlich verarbeitet und neu beleuchtet hat, bevor das scheue Seitenthema erstmals die Bühne betritt. In der Durchführung bricht der hymnische Gesang dann plötzlich elegisch in sich zusammen, so als wolle der Komponist mahnen, dass auch die Jugend nicht endlos sei. Durch solche Bedenken belehrt, ist auch die „Reprise“ des Eröffnungsteils nicht wörtlich, sondern nimmt das jubelnde Hauptthema deutlich zurück. Noch nachdenklicher erscheint das folgende Andante im Stil einer Romanze, das nach dem Klangrausch des ersten Satzes geradezu zögerlich in seiner Entwicklung wirkt. Harmonisch bleibt hier vieles in der Schweben, ein „echtes“, gerundetes Thema ist in der Folge von Wiederholungen und Neuformulierungen kleiner Motive nirgends auszumachen. Trotz gelegentlicher Ausbrüche verharrt der Satz in einem seltsamen Dämmerzustand.

Besonders stolz war Mendelssohn auf das Scherzo, das schon die Ouvertüre zum *Sommernachtstraum* aus dem folgenden Jahr vorausahnt. Nach Aussage der Schwester Fanny war die Inspiration nicht Shakespeare, sondern die Walpurgisnacht aus Goethes *Faust*. „Wolkenzug und Nebelflor / Erhellen sich von oben“, lauten die Schlusszeilen der Szene, die das Ende des Spuks andeuten. „Luft im Laub und Wind im Rohr / Und alles ist zerstoben.“ Die musikalische Elfensphäre des Satzes ist später so sehr zum Markenzeichen von Mendelssohns Scherzi geworden, dass man heute kaum noch die bestürzende Neuheit dieser Musik empfindet, wie sie Fanny so anschaulich beschrieb: „Das ganze Stück wird staccato und pianissimo vorgetragen, die einzelnen Tremulando-Schauer, die leicht aufblitzenden Pralltriller, alles ist neu, fremd und doch so ansprechend, so befreundet, man fühlt sich so nahe der Geisterwelt, so leicht in die Lüfte gehoben, ja man möchte selbst einen Besenstiel zur Hand nehmen, der luftigen Schar besser zu folgen.“ Später hat Mendelssohn den Satz für Orchester bearbeitet, um ihn zeitweise seiner ersten Sinfonie op. 11 einzuverleiben.

Das Presto-Finale beginnt mit ratternden Fugeneinsätzen der Instrumente – aber so überschäumend wild, dass man eher an eine ins Orgiastische gewendete Fortsetzung der Walpurgisnacht als an Johann Sebastian Bach denkt. Die durchlaufende Bewegung und das zweite Thema mit seinen energischen Tonwiederholungen bestimmen auf monomane Art den gesamten Satz und erzeugen immer wieder neue Abspaltungen und Varianten. Schließlich profiliert sich in der Durchführung – zusammen mit dem Zitat des Scherzo-Themas – noch ein Motiv, das an eine Passage aus dem „Hallelujah“ von Händels *Messiah* erinnert: „and he shall reign for ever and ever“. Es versteht sich von selbst, dass diese hoch virtuose Musik nur von Koryphäen angemessen zur Darstellung gebracht werden konnte. Mendelssohn, der im Oktett immer wieder mit Begeisterung die Bratsche spielte, fand sie in einem Ensemble unter Leitung seines Freundes und Geigenlehrers Eduard Rietz, dem er das Oktett zum 23. Geburtstag am 17. Oktober 1825 widmete (dieser sollte auch bei der Entstehung des Quintetts op. 18 eine Rolle spielen).

Perfektion plus eins – Mendelssohn entdeckt das Streichquintett

Was mag Felix Mendelssohn bewogen haben, im Frühjahr 1826, gerade 17-jährig, ein Quintett für zwei Geigen, zwei Bratschen und Violoncello zu komponieren? Unwahrscheinlich, dass er das Stück für eine zufällige Zusammenkunft befreundeter Musiker im Berliner Elternhaus schrieb – so wie einst Luigi Boccherini zum Streichquintett kam, als er ein vorhandenes Quartett am spanischen Hof in Madrid durch sein eigenes Cellospiel bereicherte. Mendelssohns Jugendschaffen, das erst in den letzten Jahrzehnten in seiner ganzen Breite gewürdigt wurde, ist viel zu systematisch angelegt, als dass der Zufall hier kreativen Raum erhalten hätte. Wie Abraham Mendelssohn und seine Frau Lea in der Erziehung ihrer Kinder keinen Bereich bis hin zu Wissenschaften und Sport ausklammerten, so wollte Felix auch auf musikalischer Ebene die meisten Kombinationen und Traditionen selbst ausprobieren, die ihm seine Lehrer Ludwig Berger und Carl Friedrich Zelter nahebrachten. Im ‚Tonlabor‘ des Kindes entstanden seit 1820 Werke für

Streichquartett, Solokonzerte, ein Dutzend 'Sinfonien' für Streicher, ein Trio und vier Quartette mit Klavier, als Krönung dann im Herbst 1825 das Oktett op. 20.

Die fünfstimmige Streicherbesetzung besaß nicht den experimentellen Charakter des Oktetts, das von Mendelssohn quasi erfunden wurde, doch erreichte auch das Quintett nie den 'klassischen' Rang des Streichquartetts oder Klaviertrios. Die Bedenken der Komponisten begannen bei der Anzahl der Stimmen, die schon Joseph Haydn, der frühe Meister des als 'perfekt' geltenden Streichquartetts, für überzählig hielt. „Die fünfte Person“, so formulierte es sein ostpreußischer Zeitgenosse Johann Friedrich Reichardt, „ist hier ebensowenig zur Mannigfaltigkeit des Gesprächs notwendig, als zur Vollkommenheit der Harmonie...“. Erst in der Romantik schätzte man die größere Klangfülle der Mittelstimmen. Andererseits war die Besetzung des mittleren und tiefen Registers variabel: Während Boccherini eine Bratsche und zwei Celli bevorzugte und darin in Franz Schuberts Quintett C-Dur einen nie mehr übertroffenen Nachfolger fand, haben die meisten Komponisten der Linie Mozart, Mendelssohn und Brahms die weniger basslastige, durchsichtigere Variante mit zwei Bratschen und einem Cello bevorzugt. Die Flexibilität der Besetzung ist sicher ein Grund dafür, dass sich – sogar im Unterschied zum Streichsextett – bis heute kein festes Streichquintett im Konzertbetrieb behauptet hat.

Als Mendelssohn mit der Arbeit am A-Dur-Quintett begann, hatte die Familie gerade das neue Berliner Heim in der Leipziger Straße 3 bezogen – eine prächtige Villa in der Friedrichstadt mit großem Park, die an eine Porzellanmanufaktur und das Kriegsministerium angrenzte, im Laufe der Jahre aber heruntergekommen war. Nach der Re-novierung verfügte das Haus über ein geräumiges 'Kabinett', in dem Lea Mendelssohn ihren berühmten Salon abhielt, und über ein nobles Gartenhaus mit 16 Zimmern und einem Saal, in den bei den 'Sonntagsmusiken' mehrere hundert Personen strömten. Dieser Saal wurde zur Aufführungsstätte für viele Werke des jungen Mendelssohn und das Haus insgesamt zum Symbol für das ambitionierte und attraktive jüdische Kulturleben in Berlin.

Im weiten Spektrum der klanglichen und satztechnischen Feinheiten, die seit Mozart auf das Streichquintett verwandt wurden, setzt Mendelssohn im Quintett op. 18 vor allem auf die klangliche Homogenität eines in sich vielfach durchbrochenen, kontrapunktisch aufgeladenen Klangkörpers. Während Mozart gern aus Ober- und Unterstimmen zwei 'Chöre' bildete, die er gegeneinander absetzte, schafft Mendelssohn eher ein klanglich erweitertes Streichquartett, das sich im Ton an Mozart orientiert, harmonisch aber in romantischen Kategorien denkt. Referenzen an Mozart finden sich genügend – etwa im ersten Satz, in dem nach dem gesanglich schwingenden Hauptthema im 3/4-Takt die beiden Bratschen über barock hingetupften Cellonoten (mehr oder minder unbewusst) das Ko-pfmotiv aus dem Finale der *Jupitersinfonie* anstimmen. Nach einem prägnant artikulierten 'Mozartschen' Seitenthema schließt der erste Abschnitt mit einer Reminiszenz an die 'Elfenstimmung' des Oktettscherzos, wie sie später auch der Ouvertüre zum *Sommernachtstraum* besonderes romantisches Flair verleihen sollte. In der Durchführung wird das Hauptthema in einen ständig beschleunigten Strudel hineingerissen, der vor allem die erste Geige, aber auch die übrigen Stimmen virtuos beschäftigt. Nach der Reprise wird das erste Thema – typisch für Mendelssohn – noch einmal harmonisch neu beleuchtet und zum sanft raunenden Abschluss gebracht.

In der Urfassung von 1826 folgte auf den Kopfsatz das Scherzo, schließlich ein schnelles „Minuetto“ und das Finale. Als Mendelssohn das Quintett in den Jahren 1830-32 auf seine Grand Tour durch Europa mitnahm, stellte er zunächst die beiden Mittelsätze um und ersetzte schließlich das „Minuetto“ durch das heute bekannte Intermezzo. Der Grund für die Umarbeitung war biografischer Natur: Eduard Rietz, dem wohl die erste Violinstimme des Werks in die Finger geschrieben war, starb im Januar 1832 mit 29 Jahren an Tuberkulose. Mendelssohn, der gerade in Paris weilte, widmete dem Freund mit dem Intermezzo einen tönenden 'Nachruf' und wollte gleichzeitig dem französischen Geiger Pierre Marie Baillot Gelegenheit geben, seinen berühmten kantablen Ton zu demonstrieren. Tatsächlich stellt die erste Violine nicht nur den melancholisch süßen Gesang des Anfangsthemas vor, sondern auch alle anderen Motive dieses gefühlvollen, aber auch von Herzklopfen und innerer Erregung durchzogenen Andante sostenuto.

Das an die dritte Stelle gerückte Scherzo ist in seinem federnden Staccato-Gestus ein Nachklang des Oktetts, der mit viel Raffinement als fünfstimmige Fuge beginnt und in ein Perpetuum mobile der flirrenden Stimmungen und überraschenden Farbwechsel mündet. Auch im Finale präsentiert Mendelssohn in der Durchführung seine solide kontrapunktische Schulung durch den Lehrer Zelter, baut aber die Hauptteile auf dem Kontrast zwischen einem jugendfroh heranstürmenden Hauptthema und dem geschmeidig-melodischen Seitensatz auf. Zumal in diesem rasanten Satz dürfte sich der Geigenstar Baillot nicht über mangelnde Virtuosität beklagt haben.

Vor allem Fugen – zwei Sätze für Streichquartett aus op. 81

Im Jahr 1849, anderthalb Jahre nach Mendelssohns Tod, veröffentlichte Julius Rietz, der jüngere Bruder des früh verstorbenen Eduard Rietz, vier Sätze für Streichquartett, die sich in Mendelssohns Nachlass gefunden hatten. Die gemeinsame Opusnummer 81 indes führt in die Irre, denn zwischen dem Variationensatz und dem Scherzo aus dem Jahr 1847 (s. Vol. 3 der Einspielung mit dem Mandelring Quartett), dem Capriccio und der abschließenden Fuga besteht kein nachweislicher Zusammenhang.

Entstanden Variationensatz und Scherzo in Mendelssohns letztem Lebensjahr in zeitlicher Nähe zum Streichquartett op. 80, so scheint das Capriccio tatsächlich ein Einzelstück aus dem Jahr 1843 zu sein, dem Jahr, in dem der Komponist die Direktion des nach seinen Plänen gegründeten Konservatoriums in Leipzig antrat und die Bühnenmusik zu Shakespeares *Sommernachtstraum* komponierte. Im Gegensatz zu allen Erwartungen an ein lebhaftes, formal und harmonisch 'kapriziöses' Stück beginnt der Satz mit einer Art Lied ohne Worte für Streichquartett im barkarolehaften 12/8-Takt (Andante con moto). Nach einer kurzen Violinkadenz schließt sich aber überraschenderweise eine lebhafte Fuge an, die von allen Spielern ein Feuerwerk an brillanten Skalen, bewusster Dynamik und präziser Artikulation fordert – ein Kabinettstück Mendelssohnscher Verwandlung des Bachischen Geistes.

Auch das Schlusstück dieser lockeren Zusammenstellung ist eine Fuge – freilich kein konzertantes Bravourstück, sondern eine archaisch strenge Übung in kontrapunktischer Logik, die man eher auf dem Klavier oder der Orgel erwartet hätte: gebildet aus einem zweifach aufsteigenden Fugenthema in langen Noten und einem zweiten, fließenderen Thema, das Mendelssohn später mit dem ersten kombiniert. Das Stück entstand im Jahr 1827, als Mendelssohn sein erstes Streichquartett a-Moll op. 13 komponierte, und gemahnt in der franziskanischen Einfachheit der Rhythmik und des Klanges fast an die Fugen aus den späten Werken Ludwig van Beethovens, der im März des gleichen Jahres in Wien gestorben war.

Orchestrale Brillanz – das Quintett op. 87 von 1845

Zwischen dem einzeln stehenden Capriccio von 1843 und dem letzten Quartett op. 80 von 1847 hat Mendelssohn nur ein wichtiges Kammermusikwerk für Streicher geschrieben, mit dem er noch einmal auf die klanglich fülligere Quintettbesetzung zurückkam. Knapp zwanzig Jahre nach seinem Opus 18 entstand das Quintett B-Dur 1845 – in einer Zeit, als der notorisch arbeitsüberlastete Komponist mit 36 Jahren die Notbremse gezogen hatte. In den beiden Jahren zuvor hatte er die Direktion des Leipziger Konservatoriums angetreten, regelmäßig Konzerte des Gewandhausorchesters geleitet, als Generalmusikdirektor für den preußischen König in Berlin gearbeitet, seine achte Englandtournee absolviert, zwei Umzüge getätigt – erst nach Berlin, dann nach Frankfurt am Main – und sein viertes (Felix) und fünftes Neugeborenes (Lili) in die Arme geschlossen. Jetzt, im Sommer 1845, verbrachte er in aller Ruhe die Sommerfrische in Bad Soden am Taunus, reagierte auf Stellenangebote aus Berlin und Dresden abwartend und komponierte.

Das Quintett, das in dem beliebten Kurort im Naherholungsbereich von Frankfurt entstand, eröffnet freilich mit einem ganz anderen Klangbild als das von Mozart inspirierte Frühwerk. Über einem kraftvoll einsetzenden Tremolo intoniert die erste Geige – auch in diesem Werk der viel beschäftigte Star des Ensembles – eine jubelnde Fanfare, welche die Tonart B-Dur glänzend bestätigt. Dieser hymnische Ton dominiert weite Strecken des Satzes, der nicht nur in seiner Dauer sinfonisch anmutet. Die klangliche Unterfütterung durch Tremoli, aber auch die ausführlichen Entwicklungszüge der nervösen Triolen-Überleitung und des gesanglichen Seitenthemas beweisen orchestrales Format. Die Durchführung, in der die Anfangsfanfare in zahlreichen Varianten vorherrscht und von der ersten Geige meist ruhelos umspielt wird, verläuft weiträumig und mündet in die Reprise des ersten Themas, diesmal angestimmt von der zweiten Geige. In der Coda eröffnet Mendelssohn eine zweite Durchführung, ohne freilich neue Ideen zu entwickeln.

Von eher knappen Dimensionen ist dagegen das Scherzo, diesmal ohne das brilliant irisierende Geflimmer des früheren Quintetts, sondern angelegt als heiter-behagliches Andante scherzando im walzerhaften 6/8-Takt – ein kurzes Intermezzo vor dem langsamen Satz in dem für Mendelssohn eher untypischen Zeitmaß „Adagio e lento“. Tatsächlich wirkt der d-Moll-Sonatenatz mit dem marschartigen Beginn, den ernsten Bassläufen und dem dramatischen Herzklopfen eher wie eine Rückbesinnung auf Beethovens späte Quartette und Sonaten. Das lichte Seitenthema spielt in der Durchführung keine Rolle, erscheint aber in der Reprise als Gesang des Cellos und am Schluss des Satzes. Seltsamerweise lässt Mendelssohn, der selbst gern die Bratsche spielte, die beiden Violinen in ihrer klanglichen Eigenheit auch hier kaum hervortreten.

Das Finale schließlich (*Allegro molto vivace*) scheint den Komponisten davon abgehalten zu haben, das Werk noch zu Lebzeiten zu veröffentlichen. Aus einem Tagebucheintrag von Mendelssohns Freund Ignaz Moscheles weiß man, dass das Quintett 1846 noch einmal durchgegangen wurde, „und Mendelssohn behauptet, das letzte Stück sei nicht gut“. Worin genau die Kritik des Komponisten am Finale bestand, ist nicht klar. War es die Terzenseligkeit des Seitenthemas, die noch intensivierte Virtuosität der ersten Geige oder der zuweilen allzu kraftmeiernde Gestus, der ihm kein wirklich überzeugendes Gegengewicht zum ersten Satz schien? Jedenfalls hat die Selbstkritik bewirkt, dass Mendelssohn das Quintett zurückhielt und es erst nach seinem unerwarteten Tod unter der posthumer Opusnummer 87 veröffentlicht wurde.

Michael Struck-Schloen



Reconciliation or Self-Exposure? Mendelssohn's String Quartets

Do we still need to strike a blow for Felix Mendelssohn? For the “Mozart of the nineteenth century”, as Schumann labelled him, transfiguring and belittling him at the same time, whilst associating progress with Schubert and Beethoven? According to Schumann, Mendelssohn was “the brightest musician who sees through the contradictions of the time most clearly and who is the first to reconcile them”. And sometimes it seems as though, even today, we hold against him the luminousness of his upper class background and his conciliatory artistic approach whilst we admire his contemporary Richard Wagner for fighting his way up the social ladder, provoking and polarising his audiences.

Mendelssohn, on the other hand, communicated with everybody: from the chorus singer at the Lower Rhine Music Festivals to the Prussian King – and he was interested in everything: from “Early Music” through to founding conservatoires. He mastered all musical techniques and all genres from the organ sonata to opera (indeed: opera, although his late projects came to nothing). He was a virtuoso pianist, conductor, organisational genius, a good judge of character, father of a family – there was hardly any area where he did not do his best. According to the musicologist Peter Gülke, this hyperactivity was the problem of an assimilated Jew who had to surpass his fellow Christian human beings several times over in order to be accepted by them. However, his friend and colleague Schumann was more interested in the question of whether Mendelssohn, within all this activity, advanced musical history and created new works, or whether he reflected existing tendencies, summarising and “reconciling” them, thus taking on a classicist position.

Mendelssohn's string quartets, newly interpreted by the Mandelring Quartet, speak a differentiated musical language. Naturally, the youthful work in E flat major continues the classical quartet tradition of Haydn and Mozart. But Op. 12 and Op. 13, influenced by Beethoven's late quartets, already proved to be highly compressed, cunningly intertwined architectural structures of great originality. The consolidated mastery of the three quartets Op. 44 was almost burst apart by the F minor work of 1847 which was closely associated with the death of Mendelssohn's sister, Fanny. In any case, neither Schumann nor Brahms ever produced such an electrically charged quartet whose form was so boldly hacked to pieces, as did the terminally ill Mendelssohn in his last work. Here, no conflicts were reconciled but instead, almost with a sense of self-exposure, mercilessly exhibited. Retrospectively, one may ask whether the string quartet for Mendelssohn reflects the development of his personality at its different stages.

Precocious exercise in style – the Quartet in E flat major

As did most of his contemporaries, the young Mendelssohn found his own style by imitating the masters. In the summer of 1811 the financier Abraham Mendelssohn, along with his wife Lea and their children Fanny and Felix, fled Hamburg, which had been occupied by the French, and moved to Berlin. Their new home proved to be a lucky choice: thanks to the initiative of the state chancellor Hardenberg, the Jews in Prussia were treated as equals from as early as 1812, bestowing considerable impetus upon the process of assimilation. Abraham Mendelssohn nurtured his children's artistic gifts, engaged private tutors and provided them with an extensive, performance-oriented education. This included everything that was demanded within high society: several languages, history, mathematics, drawing and even popular physical exercises.

The composer Ludwig Berger, the first tutor, taught Fanny and Felix the piano and introduced to them the modern works of Beethoven, Hummel, Dussek and Carl Maria von Weber. When Carl Friedrich Zelter, the director of the Berlin Singakademie, began teaching them music theory in 1819, he focused on counterpoint and historical luminaries such as Johann Sebastian and Carl Philipp Emanuel Bach, whose “Sturm und Drang” left its marks in the energetic string symphonies of the young Felix. The legendary revival and performance of Johann Sebastian Bach's *St Matthew Passion* in March 1829 would have been unthinkable without Zelter's Bach enthusiasm and the richly equipped archive of the Singakademie. Initially, however, the talented boy explored the musical genres: his first *Singspiele* were followed by chamber music with piano, string symphonies, concertos (mostly with several soloists), sacred music – and finally, in the spring of 1823, the string quartet in E flat major which, however, was not printed until 1879 in Leipzig.

In view of his early involvement with the most prestigious chamber music genre – Mendelssohn was fourteen years old at the time – it has been suggested that Zelter may have given his pupil various stylistic exercises to which he would later add comments or corrections. One of the objectives naturally included producing a structure in four movements with a full-size opening movement in sonata form. This first movement strangely oscillates between touches of the familiar “Mendelssohn sound” – as for instance in the lyrical main theme of the violin – and the motivic work in the spirit of Haydn and Mozart. Influences of the “Quatuor brilliant” are mirrored in the virtuoso supremacy of the first violin; furthermore, Mendelssohn does not create any strikingly contrasting groups of themes, but instead a multitude of passages and ideas which are seamlessly joined together by the first violin. The development section is focused on the main theme and a playful leaping motif whilst the opening theme, shortly before the end, moves through remote harmonic regions – a foreboding that in later Mendelssohn works the home key would not nearly be as firmly cemented as here.

The *Adagio non troppo* in 6/8 is an elegiac romance in the style of the early Beethoven quartets, interrupted by a profound violin melody (which is repeated by the viola), where the requested “dolce” almost becomes sentimental. The contrast to this *Adagio* scene, which may well have been inspired by literary stimuli, is a “Minuetto” which, in 1823, could only have been interpreted as a quotation from feudal times; only the “Trio”, with its pounding bass line in the cello, anticipates the effusive melodic style of the mature violin concerto. As Joseph Haydn, before him, had crowned three of his quartets Op. 20 with fugues, so the young Mendelssohn attempted a contrapuntal finale for which he had great plans: in the exposition, two fugal thematic groups are presented, with the first theme always distributed across two instruments. After the development of the second group with a rather conven-

tional theme, both themes are combined into a double fugue and furnished with effects towards the end such as augmentations and pedal point. An astonishing calling card of the young composer which was, however, to be surpassed two years later by the even more astonishing string octet.

Music with Beethoven – the Quartet Op. 13

The historical innocence with which Mendelssohn approached the genre in his youthful quartet is thoroughly lost in the chronologically-following string quartet Op. 13. He wrote it in 1827, the year of Beethoven's death, in the full knowledge that no modern composer could ignore Beethoven's late quartets, which had appeared in print from 1826. For many of his contemporaries, Beethoven was like a Luigi Nono of the nineteenth century: an anti-populist contemplator who stood accused (in his *Kreutzer sonata*) of "aesthetic and artistic terrorism" and who no longer wrote for educated amateurs but for professional musicians of whom he made extreme demands, leaving composers of the following generations with unusual solutions. In contrast to Franz Schubert, however, Mendelssohn did not feel paralysed but inspired by this paragon. And his quartet in A minor is probably one of the first ever creative reactions to Beethoven's late style.

The most obvious bow to the great composer has an almost anecdotal character. Just as Beethoven sneaked into the finale of his quartet Op. 135 the question "Muß es sein?" ("Must it be?"), as well as the answer "Es muß sein!" ("It must be!"), Mendelssohn integrated into his Op. 13 a similar question from his song Op. 9 No 1. The text was by the poet and Homer translator Johann Heinrich Voß who had died one year before Beethoven, in March 1826:

Ist es wahr?

Daß du stets dort in dem Laubgang,
An der Weinwand meiner harrst
Und den Mondschein und die Sternlein
Auch nach mir befragst?
Ist es wahr? Sprich!
Was ich fühle, das begreift nur,
Die es mitfühlt, und die treu mir
Ewig, treu mir ewig bleibt.

Is it true?

That you always wait for me
In the arbour path at the vine bower,
And that you also turn to the moonlight
And the little stars about me?
Is it true? Speak!
What I feel can only be understood
By her who also feels it and is true,
Forever true to me.

The rhythm and melody of the question "Ist es wahr?" are surprisingly similar to Beethoven's model, although Mendelssohn's treatment of them in his quartet is far more subtle. The dotted question at the end of the Adagio introduction in the first movement is hinted at only briefly – and it is not until the very last bars of the quartet that the ending of the song is quoted extensively. Apart from that, motivic derivations of the question motif appear throughout the entire quartet – a "poetic idea" in the romantic sense. "You will hear it in the first and last movements in its notes, and in all four pieces [= movements] in its sentiment", Mendelssohn revealed to the Swedish composer, Adolf Fredrik Lindblad. Unfortunately, he did not uncover the real object of his sentiments.

After the Adagio introduction with the short quotation, an Allegro vivace establishes itself in an agitated A minor which does not seem to fit the "moonlight" and the "little stars" of Voß' poem, but which perhaps mirrors an internal, loveinduced, agitation. An urging main theme is derived from the dotted question motif and the movement is permeated with chains of semiquavers and sharp accents. Everything from the consistent minor-key foundation to the nervously swaying secondary theme seems to emanate from an inner turmoil which even in the tightlywoven development only briefly settles down. It was not until his final quartet, Op. 80, that Mendelssohn would create a similarly expressive high pressure.

The character and dramatic design of the second movement proves highly original. It begins like a memory of the famous "Cavatina" from Beethoven's quartet Op. 130. However, the flowing character soon disintegrates into single lines which reassemble – beginning with the viola which is much in demand throughout the quartet – into a complex fugue. After an interlude with a violin solo with a Beethovenesque accompaniment which trails behind, another fugue begins on an inversion of the theme, aiming towards a dramatic climax – the model of Beethoven's "Great Fugue", Op. 133, is unmistakable. The lyrical opening complex and a short reminiscence of the fugal theme round off the movement.

The "Intermezzo" presents for the first time one of the elegant romances and historicising serenades which Robert Schumann also frequently used to substitute the scherzo. Even the fast middle section (Allegro di molto) is not ruthless, but could sooner be described as puckish, like poetic whispering in the woods with the buzzing of insects. But what, at the opening of the finale, may the recitative of the first violin over the jittery tremolo texture mean? Doubtless, a speaker raises his voice, which then integrates into

the main complex of this finale – initially, for this voice returns twice during the course of the movement, in order to segue into the quotation of the song “Ist es wahr?” at the end: apparently this is the voice of the composer himself. Otherwise this harsh-sounding finale quotes, in place of the development, the fugue from the second movement – Mendelssohn clearly intended to achieve a complex interleaving of an implied autobiography (which only close friends could know) and a reverence towards Beethoven.

Canzonetta with Elves – the Quartet Op. 12

Only two years after his Op. 13 Mendelssohn presented his next string quartet which, however, he published before its counterpart as Op. 12. Once more, he refers to the idea of thematic intertwining which became, via Liszt and Schumann, but also in the contemporary *Symphonie fantastique* by Berlioz, a favourite notion of musical romanticism. The work was written in the eventful year of 1829 when Mendelssohn presented Johann Sebastian Bach’s *St Matthew Passion* to the Berliners for the first time, one hundred years after its première – an event of great historical import, considerably advancing the Bach renaissance. During his subsequent journey to England and Scotland, Mendelssohn sketched his *Hebrides Overture* and his *Scottish Symphony*, as well as composing his quartet in E flat major which was going to be fully completed upon his return to Berlin. He had planned to dedicate it to Betty Pistor, a friend from his youth; this, however, did not materialise as Mendelssohn heard of her engagement to a lawyer.

At first glance, there seem to be fewer formal peculiarities than in the previous work: the layout in four movements, which Beethoven eschewed almost regularly in his late quartets, Mendelssohn leaves untouched. And yet, in details, there are several interesting deviations from the rule. The first is the lyrical, cantabile tone throughout, in which is imparted a sense of poetic singing, even to the first movement. In a short Adagio introduction the first violin presents a motif with a bittersweet upsurge, posing a question similar to the “Ist es wahr” motif of Op. 13 which the main section (*Allegro non tardante*) attempts to answer. The upsurge, in different intervals, shapes both the main and the secondary theme, and also the derived minor variant in the development (which we encounter again in the concluding coda) – all motifs seem to originate from the same cell.

However, the “development” is not merely the middle section, for Mendelssohn extends it into an entire movement. In this instance he particularly demonstrates what he has learnt from Beethoven’s technique of developing motifs. Even replacing a vigorous scherzo with a serenade-like “Canzonetta” with guitar-like pizzicato accompaniment had been pre-empted by Beethoven in his *Razumovsky quartets*. However, as he had already done in his quartet Op. 13, Mendelssohn reinstates the scherzo in the faster middle section where he evokes once again the “elves’ music” from the octet and his overture to Shakespeare’s *Midsummer Night’s Dream*.

The Andante espressivo has a similarly scant layout as the Canzonetta; in its widely flowing cantabile motion it appears as a homage to Beethoven’s slow movements with a Mendelssohnian harmonic design. The finale directly follows in the surprising key of C minor, presenting, after several introductory bars, an urging, restless theme bearing parallels to Beethoven’s quartet Op. 132. After a wild passage with all four instruments in unison, the first section of the movement comes to a close. But instead of the expected development of his material, Mendelssohn surprises us with a quotation from the development of the first movement and immediately afterwards opens the recapitulation of the finale. The same happens again, after an expressive violin cadenza, in the coda – this time, however, Mendelssohn inserts an almost verbatim quote of the last twenty-eight bars of the first movement, which at the same time form the gentle ending of the finale. Indeed an idiosyncratic variant of Beethoven’s idea of cyclical intertwining.

Biography and music – are they related, even in the case of “absolute” music, without any models? As for Felix Mendelssohn Bartholdy, the answer to this question seems to depend on the genre. In his third and fourth symphonies, he transformed his personal travelling experiences into poetic sound images which corresponded to widespread perceptions of romanticism and characteristics. In contrast to that, his string quartets appear to be more immediate in their expression, in the case of his last Quartet Op. 80, even exposed. Even the Quartets Op. 44, which were published in the traditional and almost old-fashioned tripartite form (his friend Robert would follow him in this some years later with his Op. 41), seemed to mirror Mendelssohn’s situation between 1836 and 1838.

At that time, two family incidents had a deciding influence on the life of this exceedingly successful composer, conductor, pianist and (at that time) musical director of the Leipzig Gewandhaus concerts. On November 19, 1835 his father Abraham Mendelssohn died, finally forcing Felix to leave behind his sheltered youth and “everything that goes with it“. As the family idyll in Berlin came to an end, Felix at last seemed ready for a new relationship. He soon became acquainted with, and married, Cécile Jeanrenaud, the daughter of a French Reformist preacher from Frankfurt, who had died early. A demure looking, bourgeois young woman with corkscrew curls and a slightly pouting mouth poses on a painting, dated 1837 – the same year the couple got married, on March 28th, in Frankfurt. Writing to his friend Karl Klingemann, the groom interprets his encounter with Cécile as liberating him from the shock of his father’s death. “But if I tell you that it still seems to me like waking from a deep sleep or a craze and seeing the light of day again, you might well remember this time last year, and you know this is not metaphorical, but literally so. I do not know how I can thank God for such great happiness; I just know what an unhappy and beaten human being I would be at this moment without her.“

Whilst on honeymoon in southern Germany, Mendelssohn started to work on his Quartet in E minor, which he later integrated as the second work of his Opus 44. “Work is now quite wonderful and merry,“ was how he described his creative urge, and he finished the quartet on June 18, 1837 – just in time for his departure for England, where Mendelssohn gave concerts and once again, as director of the Birmingham Triennial Music Festival, accomplished enormous organisational feats. Directly afterwards, the concert season in Leipzig started; both his wife and his sister Fanny, who had known her brother to be restless for years, were seriously worried about Felix. “This constant hurry in which he lives year after year makes me breathless just thinking about it“, Fanny wrote to her sister-in-law. “This will be surely one of your great accomplishments for him, dear Cécile“, hoping for a wife’s calming influence on Felix. Fanny could not know, of course, that her own death would also cause the death of her completely overworked brother. The String Quartet Op. 80 would document this final pain.

At 29 years of age, Mendelssohn was still in full command of his powers. After completing the Quartet in E minor in the winter of 1837-1838, he composed another in E flat major (which would later become the final piece of Op. 44). In the following summer, he composed the Quartet in D major which he placed at the beginning of his publication by Breitkopf & Härtel – surely because it made a brilliant opening piece. As he wrote to his friend, violinist Ferdinand David, on July 30, 1838: “I have finished my third Quartet in D major, and it is very dear to me; I only hope that you will like it as much. I should almost expect this, since it is more fiery and, it seems to me, more rewarding for the players than the others.”

Generally, Ferdinand David (1810-1873), originally from Hamburg, was the deciding muse for Mendelssohn’s violin and chamber music. Mendelssohn asked him to play the first performance of his Violin Concerto in E minor, as well as the String Quartets Op. 44, each of which Mendelssohn revised after their première before they were printed. However, Mendelssohn dedicated the three works not to David or his ensemble, but to the Swedish Crown Prince Oscar (later Oscar I). David ironically commented on this subservient gesture, “Apropos, Crown Prince of Sweden, old radical, what are you becoming? ... I would once like to hear the E flat major quartet with Oscar playing first violin and Bernadotte [his father, Charles XIV John of Sweden] on the bass, I think that might not be the best Swedish constitution...”

Indeed, the opening of the Quartet in D major Op. 44, No. 1, already shows that Mendelssohn was not composing for royal amateurs. Just as in his Octet, Op. 20, a youthful masterstroke, the first violin’s ascending main theme floats above an almost orchestral tremolo. A wide range of motifs and themes follows in the first part of this captivating *Molto allegro vivace*, none of which is neglected by Mendelssohn in the course of the movement. There are circular chains of quavers, which make up a form of secondary theme after the reintroduction of the first theme. A march-like episode in F sharp minor follows, until the main theme reappears at the end and delicately rounds off the exposition. The material Mendelssohn uses is impressive in its vast arsenal of musical gestures, movement patterns and moods; contrapuntal interleavings and layerings reveal a wise design which can also be observed by the fact that these quartets were reworked several times.

The Quartets Op. 44 have been said to contain a certain classicist element which, however, applies more to the retrospective second movement, the stylized “Menuet”, and not so much to the formal refinement of the outer movements. The following *Andante espressivo ma con moto* is one of those romancelike intermezzi with which Mendelssohn (and also Schumann) liked to replace the “dramatic” Adagio. In this case, it comprises two parts with two themes each, followed by a longer coda and a cadenza for Ferdinand David. A fiery *Presto finale* allows the first violin to shine. The underlying tarantella rhythm is reminiscent of the final movement of the “Italian Symphony”. Four chords open this *perpetuum mobile*, which alternates between a furious tarantella with its swaying continuation on the one hand, and a secondary theme on the other. The development is a second run of the first part, followed by a third one – always expanded through new fragments of motifs, which proceed independently, and new virtuoso antics for the first violin. This could go on *ad infinitum*, if the ending was not almost “enforced”.

The Quartet in E minor Op. 44 No. 2, starting with a rising melody, almost seems to continue to the first movement of the preceding quartet. Nonetheless, the key of E minor and the “*appassionato*” context form a strong contrast. Syncopations in the middle voices relentlessly drive forward the regularly constructed theme of the first violin. Considering the succeeding rapid chains of semiquavers, musicians must contemplate carefully how fast the movement should be played (the Mandelring Quartet knows no compromise). A *cantabile* secondary theme is like an isolated island in the midst of permanent excitement, which also characterises long stretches of the development and leads to an almost hysterical semiquaver passage in unison shortly before the end.

This time, Mendelssohn does not attach a retrospective menuet but one of his *scherzi*, a delicately springing *staccatissimo* which has been identified as “fairy style” ever since his overture to Shakespeare’s *A Midsummer Night’s Dream* had become a Mendelssohn trademark, especially in his piano and chamber music. Another genre he invented appears in the *Andante* that follows: the “Song without Words”, which is based on a clear combination of a *cantabile* top part and quicker middle voices. The lack of words makes it poetically more open to interpretation. Musicians are instructed to play the piece “not at all haltingly” to avoid sentimentality at all costs. Strangely, however, the closely woven movement possesses a certain restlessness, which often undermines the melodic idyll. The permanent motion is apparently a main characteristic of this quartet. It goes without saying that the concluding *Presto agitato* in 3/4 is especially characterised by different motion patterns. Constant quavers run against *cantabile* phrases; a possible move towards the major key (which is not realised) creates more tension.

Mendelssohn’s last Quartet in F minor Op. 80, composed almost a decade after Op. 44, begins with a tremolo, just as does the Quartet in D major. But what a difference to the explosive, rocket-like theme of the earlier work. Opus 80 is characterised by extreme, often unresolved tension in harmonics and sound, rather than clear contours. As is often the case, the first movement mainly consists of two elements: an ascending and descending motion, resolved in tremolo, and one rhythmically concise, dotted motif. Only the secondary theme calms down in a lyrical A flat major, which is soon replaced by tremolo stretches. In keeping with the idea of driving drama, Mendelssohn abandons the usual repetition of the exposition and lives through almost painful tension in the development. The muchchanged recapitulation starts on a diminished dominant chord, proving that tonic stability has disappeared in this quartet. A wild *Presto stretto* escalates the turmoil into a diabolical dance.

Music and biography? The Quartet in F minor has always been welcome fodder for biographers, since musical upheaval only rarely seemed to mirror Mendelssohn’s inner state so clearly. The year 1847 was characterised by returning states of exhaustion for the composer, and contemporaries also realised that Mendelssohn had taken on too much with his countless activities. In March he resigned as director of the Gewandhaus concerts and cancelled engagements; nonetheless he gave concerts in England together with the young violinist Joseph Joachim. On his return, he received lifechanging news: on May 14, 1847, his sister Fanny had collapsed at a rehearsal and died only a few hours later of a stroke. Her brother suffered a nervous breakdown, and could not compose at first; he went with his family to Switzerland to recover. In sight of the moun tains he started working on his Quartet in F minor, but

found that returning to the routine at the conservatoire was difficult. He seemed to realise that his life forces were appearing to dwindle. After finishing the quartet, the 38-year-old composer had only one and a half months left to live.

Did Mendelssohn find the courage for new musical freedom as he gradually gave up his occupational duties? Indeed, two principal witnesses appear in this expressive outburst in F minor: Ludwig van Beethoven, with his late quartets, and Franz Schubert. If Schubert's single String Quartet movement in C minor, D 703, with its abundant tremoli, could be seen as a model for Mendelssohn's first movement, the Allegro assai of his Quartet in F minor is reminiscent of Beethoven. The rhythm, stomping and robustly springing at the same time, moving in two against the basic triple time meter, can be found in Beethoven's late quartets, just as does the unrelenting circling ostinato motif in the middle section that derives from a phrase of the Scherzo.

The Adagio also refers to Beethoven's slow movements in his late works. Several thematic constellations develop into organically growing variations. The first violin does not fully convey the expressive content, as is so often the case in earlier works such as the romances or "Songs without Words", but becomes part of a closely knitted fabric, where main and accompanying voices constantly alternate. However, not only the form, but also the rhythm, which is subject to frequent changes and laconic treatment, can be found in Beethoven's late works; with Mendelssohn, it becomes an independent structural element. In contrast to this detailed work, the obsessive motion again becomes the main focus of the finale. The ascending and descending theme of the first violin seems like a reminiscence of traditional hunting pieces, but is immediately interrupted by shimmering tremoli; almost like cardiac irregularities, again and again dangerously stemming the flow. Indeed, one or more of the instruments have a tremolo continuously throughout almost the whole piece, which all but dissolves the given structure. Towards the end, the first violin part accelerates into excited, virtuoso triplets. Despite its engagement with the tradition of Beethoven and Schubert, this Quartet in F minor is an event sui generis. And one would have liked to know which conclusions Mendelssohn would have drawn for his future oeuvre.

A grand entrance for Ferdinand David – the String Quartet Op. 44 No. 3

All those who are surprised at the number of engagements for today's conductors – particularly if, in addition to a directorship at an opera house or a symphony orchestra, they jet around the world as guest conductors – should take a look at Felix Mendelssohn's well-documented work diary. After he had become music director in Leipzig in 1835, at the age of only twenty-six, he not only conducted the Gewandhaus concerts, but also continued to direct the Lower Rhine Music Festival, where he performed his great choral works, occasionally conducted the Frankfurt Cecilia Society and regularly travelled to Britain for engagements as conductor and pianist. In addition to these commitments, he composed one work after another, in all genres, and Mendelssohn also looked after the social wellbeing of his Leipzig musicians. Three years ago, the Leipzig Municipal Museum, together with the Conservatoire, acquired several letters revealing Mendelssohn's efforts for his orchestra and the idea of a new, all-embracing education at the Conservatoire. "My current hobby horse is our poor orchestra and its improvement", he wrote to the pianist-composer Ignaz Moscheles. "After lots of tedious running about, writing to people and general agony I have managed to obtain an allowance of 500 thalers, and before I leave the orchestra, they should have more than double."

When he composed his String Quartets Op. 44 in 1837-8 (the instrumental parts for all three quartets were first published in the summer of 1839), the composer's private life, which normally tended to be put back, was exceptionally given priority. In March 1837 Mendelssohn married Cécile Jeanrenaud. The fact that the family members from Berlin did not attend the French ceremony was apparently due to time constraints, but also reveals a gradual emancipation of the composer from his family which had begun with the death of his father, Abraham, two years previously. At least, after initial irritation, Mendelssohn's mother Lea and his sister Fanny were now convinced that Felix's marriage to Cécile not only befitted their social status, but was also a fortunate personal choice. In February 1838, the couple's first son was born, whose first names, Carl Wolfgang Paul, were chosen after important people in Felix Mendelssohn's life: his friend Carl Klingemann, the great poet Johann Wolfgang von Goethe and the ancient Christian Paul (to whom Mendelssohn dedicated his most successful oratorio during his lifetime).

Whilst the Mandelring Quartet recorded the Quartets in E minor and D major for the second volume of their Mendelssohn series, the E flat major Quartet now forms a brilliant counterpoint to Mendelssohn's youthful stroke of genius, his Octet Op. 20.

Not only do the two works share a home key of E flat major, but also a prominent role for the first violin: in the case of the Octet, this was intended for the violin teacher Eduard Rietz, and in the case of the Quartet Op. 44 No. 3 it was written for the violin virtuoso Ferdinand David (1810-1873). David, who, like the composer himself, originally came from Hamburg and had been trained by the great Louis Spohr, had been appointed concert master of the Gewandhaus Orchestra in 1836 following Mendelssohn's recommendation. He was the first soloist in Mendelssohn's Violin Concerto in E minor, and with his quartet he also stimulated modern string quartet production, forming a link between the Schuppanzigh Quartet, esteemed by Beethoven, and the Quartet of Brahms' friend Joseph Joachim. Like the legendary ensembles of the early and late nineteenth century, David's Quartet boasted a virtuoso first violin, but also the professional precision and careful realisation of sound textures to which Mendelssohn attached particular importance.

All these abilities are required to a high degree in the E flat major Quartet. The violin approaches the "home note" of E flat by way of a twisting figure in semiquavers reminiscent of Beethoven; the main theme, with its multiple approaches and boldly dotted rhythms, is in general closer to Beethoven's idiom than the openings of the other two Quartets Op. 44. A little later, the energy of the fast twisting figure unfolds into a tight mesh of echoes involving all players, often leading to dramatic unison passages – a sign that something new is about to appear: the secondary theme. Switching from such cantabile passages and the force fields of the semiquaver chains lends a sense of dynamics to the movement with Mendelssohn spinning out, developing, varying and adding new harmonic twists in nearly every bar.

The following Scherzo is dominated by a propulsive and continually pounding 6/8 metre which, however, is modified slightly during the course of the movement, most conspicuously in the fugato section which appears twice, thus dividing the movement into three

parts. On the way, Mendelssohn repeatedly mixes up the different sections in the manner of a kaleidoscope, without ever losing the extraordinary unity of this scurrying movement. The slow movement – played by the Mandelring Quartet as a true, flowing “Adagio non troppo” – initially presents one of Mendelssohn’s song themes, to whose simple and melodious basic structure more and more secondary melodies and figures are added, resulting in a dense texture. From this, in the middle of the movement, a chromatically rising theme emerges which makes another, calmer, appearance towards the end of the movement. This is followed by a finale which is an even greater virtuoso tour de force than the first and second movements, as well as a brilliant showpiece for the first violin. This also causes a whirl in the lower parts which can only be realised with the greatest precision of the players. Apart from the omnipresent runs and passagework, an upward motif over a pounding accompaniment becomes perceptible which returns in the coda, to great conclusive effect, of this violin concerto in disguise.

Last Words – the two posthumously published movements from Op. 81

The two movements presented on this disc between a mature work and one characterised by a youthful sense of departure, are overshadowed by Mendelssohn’s early death. The second volume of the Mandelring Quartet’s Mendelssohn recording series contains the distressingly agitated Quartet in F minor Op. 80, written in 1847, the year of his death, where the composer leaves aside any noblesse in expression and craft, instead opening the doors towards a new musical world. In the single movement with variations from the same year, whose song-like theme is varied five times in a gently glowing E major, the Presto variation, suddenly erupting in a minor key, is also reminiscent of the “agitation of feelings of pain”, as Mendelssohn’s friend Ignaz Moscheles had recognised in the Quartet Op. 80.

The pronounced dominance of the first violin, so characteristic of the three works of Op. 44, is neither perceptible in this Andante nor in the Scherzo in A minor, another single movement from Mendelssohn’s final year. Once again, Mendelssohn had composed the type of scherzo which he had favoured ever since his Octet Op. 20: from a soft, whispering staccato of the strings, lyrical ideas occasionally rise above the motorically driven texture. It is impossible to say whether Mendelssohn considered these two movements completed or whether he would have revised them. After his death on 4 November 1847 they were, alongside an earlier “Capriccio” as well as a “Fuga”, compiled as the Four Pieces for String Quartet Op. 81.

“... close to the world of spirits, so lightly lifted into the air ...” – the Octet

“No master either of earlier times or the present can boast such perfection”, Robert Schumann wrote, looking back at the life and work of his friend Felix Mendelssohn – referring, first and foremost, to the Octet Op. 20 which the late composer had regarded as the “dearest of his youth; [...] he spoke with joy of the time when it was written”. Even taking into account a nostalgic view of a golden youth, the accomplishments of the sixteen-year-old composer, at the point when he began composing his octet in autumn 1825, are truly remarkable. They included concertos and a dozen string symphonies which directly aided in preparing him for the octet, oscillating between chamber music and orchestral writing. However, in the Berlin home of the banker Abraham Mendelssohn and his artistic wife Lea Salomon, Felix was introduced to more than merely music. Alongside his sister Fanny he was given a strict education by the best home tutors available and learned everything needed to prepare him for life within high society: several languages, history, mathematics, drawing, playing the piano and the violin, and even contemporary physical exercises.

His parents had managed to engage Carl Friedrich Zelter, the director of the Berlin Singakademie as well as musical consultant to Goethe, as his composition teacher. “My Felix progresses and is diligent”, Zelter wrote in November 1825 to the poet who was enchanted by the young Felix. “He has just finished an octet for eight obligato instruments which really holds water”. It may be questioned whether the conservatively minded Goethe was really able to appreciate this mature early work. For such was the octet’s grasp of contemporary developments that it anticipated nearly all accomplishments of the mature composer. Even the scoring was testament to this; although Louis Spohr experimented at the same time with his first “double quartet” for eight solo strings, he had them “play together and alternate in the manner of a double choir”, according to his autobiography, whilst Mendelssohn “has all eight instruments appear together”. The Octet Op. 20 therefore resembles more a reduction of the symphonic apparatus and should, as Mendelssohn instructs in his manuscript score, “be played in the style of a sinfonia in all parts. Pianos and fortes need to be very precise and clearly separated and more distinctly emphasised than it is normally the case with pieces of this genre.”

The opening immediately demonstrates the new “tone” of the work: an ecstatic indulgence in sound and romantic harmonies, a mixture of constant movement and the highest technical sensitivity, of craft and inspiration – in short, a departure into a new era whilst remaining anchored in tradition. Mendelssohn appears to be so enamoured of the soaring main theme of the violins with descending bass parts that he has already thoroughly processed and illuminated it from different angles before the shy secondary theme makes its first appearance. In the development, the hymnlike chant suddenly collapses elegiacally, as though the composer wished to remind his listeners of the fact that even youth is not eternal. Thus informed, the opening section is not “recapitulated” verbatim but noticeably clips the wings of the jubilant main theme. The following Andante in the style of a romance seems even more contemplative, almost hesitant in its development after the intoxicating first movement. Harmonically, much is held in suspense; it is impossible to make out a “real”, rounded theme in the series of repetitions and restatements of small motifs. Despite occasional outbursts, the movement remains in a strange twilight state.

Mendelssohn was particularly proud of the Scherzo which already anticipates the overture to his *Midsummer Night’s Dream*, written in the following year. According to his sister Fanny, his inspiration had not been Shakespeare but the Walpurgis Night from Goethe’s *Faust*. “Wolkenzug und Nebelflor / Erhellen sich von oben” (Drifting clouds and blooming mists / Are lighting up from above) are the closing lines of the scene, indicating the end of the magical goings-on. “Luft im Laub und Wind im Rohr / Und alles ist

zerstoben.” (Air in the leaves and wind in the pipes / And all is dispersed.) The musical elves’ sphere of the movement later became such a trademark of Mendelssohn’s scherzo movements, making it virtually impossible to feel the startling novelty of this music as Fanny Mendelssohn described it: “The entire piece is played staccato and pianissimo; the single tremolando showers, the flaring upper mordents: all is new, strange and yet so appealing, so friendly; one feels so close to the world of spirits, lightly lifted into the air – one wants to take up a broomstick in order to follow the airy throng more easily.” Mendelssohn later arranged the movement for orchestra in order temporarily to incorporate it into his first Symphony Op. 11.

The presto finale begins with rattling fugal entries of the instruments – how ever, these are so ebulliently wild that one thinks more of an orgiastic continuation of the Walpurgis Night than of Johann Sebastian Bach. The continual motion and the second theme with its energetic repeated notes monomaniacally dominate the entire movement, repeatedly generating new spin-offs and variants. Finally, another motif – alongside a quotation from the Scherzo theme – becomes prominent in the development: it is reminiscent of a passage from the “Hallelujah” chorus from Handel’s *Messiah*, “and he shall reign for ever and ever”. It is self-evident that this highly virtuosic music could only be performed appropriately by distinguished experts. Mendelssohn, who frequently and enthusiastically played the viola in the octet, found such experts in an ensemble directed by his friend and violin teacher Eduard Rietz: he dedicated his octet to Rietz on the occasion of his twenty-third birthday on 17 October 1825.

Perfection plus one – Mendelssohn discovers the string quintet

What might have moved the young Felix Mendelssohn to compose a quintet for two violins, two violas and cello in the spring of 1826, shortly after his seventeenth birthday? It seems unlikely that he composed the piece for a coincidental gathering of musician friends at his parents’ home in Berlin – the manner in which Luigi Boccherini was introduced to the string quintet when, at the Spanish court in Madrid, he added to an already existing string quartet by joining them with his cello. Mendelssohn’s youthful works, which have only recently been fully appreciated, have far too systematic a design to concede any creative space to chance. In the same way as Abraham Mendelssohn and his wife Lea did not omit any areas in their children’s education, which even included sciences and physical education, Felix, in music, wanted to try out most combinations and traditions himself, to which he had been introduced by his teachers Ludwig Berger and Carl Friedrich Zelter. From 1820, string quartets, concertos, a dozen string “symphonies”, a trio and four quartets with piano were written in the child’s “sound laboratory”; the pièce de résistance came in autumn 1825 in the form of his Octet Op. 20.

The five-part string texture did not possess the experimental character of the octet which Mendelssohn more or less invented, but the quintet also never reached the “classical” position of the string quartet or the piano trio. The concerns of the composers began with the number of parts which even Joseph Haydn, the early master of the “perfect” string quartet, regarded as being superfluous. “The fifth person”, according to his East Prussian contemporary Johann Friedrich Reichardt, “is neither necessary to create diversity within the conversation, nor to achieve perfect harmony...” It was not until the Romantic era that greater sonorities in the inner voices became more popular. On the other hand, the scoring of the middle and low registers was variable: whilst Boccherini preferred one viola and two cellos, which was later taken up by Franz Schubert for his unsurpassed C major Quintet, most composers in the line of Mozart, Mendelssohn and Brahms opted for the less bass-heavy, more transparent variant involving two violas and one cello. This flexibility in scoring was surely one of the reasons why – in contrast even to the string sextet – no fixed ensemble string quintet has established itself in the music business, even to the present day.

When Mendelssohn began work on his A major Quintet, his family had just moved to their new Berlin home – Leipziger Straße 3, a magnificent mansion with a sizeable park, bordering on a porcelain factory and the war ministry – which, however, had become run down over the years. After its renovation, the house boasted a spacious “cabinet”, where Lea Mendelssohn hosted her famous salon, as well as a lavish garden house with sixteen rooms and a hall where their “Sunday music” events, which were attended by several hundred people, took place. This hall was to be the venue where many works of the young Mendelssohn were performed; and the house as a whole became a symbol of the ambitious and attractive Jewish cultural life in Berlin.

In the wide spectrum of sonic and compositional subtleties employed for the string quintet since Mozart, Mendelssohn, in his Quintet Op. 18, concentrates for the most part on creating a homogenous sound within a contrapuntally charged, broken up texture. Whilst Mozart liked to form two contrasting “choirs” out of the upper and lower voices, Mendelssohn tends to create a string quartet with added sonorities, paying tribute to Mozart in tone-colour, but thinking harmonically in romantic directions. There are numerous references to Mozart, as for instance in the first movement where the cantabile main theme in 3/4 is followed by the two violas (more or less subconsciously) intoning the main motif of the finale of the *Jupiter Symphony* over stroked baroque-like cello notes. After a concisely articulated “Mozartian” secondary theme, the first section closes with a reminiscence of the octet’s elves and fairies which would later provide the particular romantic flair in his *Overture to A Midsummer Night’s Dream*. In the development, the main theme is pulled into a constantly accelerating whirl, resulting in virtuoso displays, principally from the first violin, but also in the other instruments. After the recapitulation, the first theme – as is characteristic of Mendelssohn – is furnished with new harmonies, leading to a gently murmuring ending.

In the original version of 1826, the opening movement was followed by the Scherzo, a fast Minuetto and then the finale. When Mendelssohn took the quintet on his grand tour of Europe in 1830-32, he initially reversed the two inner movements and then replaced the Minuetto with the Intermezzo: it is this version with which we are familiar today. His motivation for reworking the piece had personal reasons: Eduard Rietz, for whom the first violin part seems to have been written, died of tuberculosis in January 1832, aged twenty-nine. Mendelssohn, who was in Paris at the time, dedicated the Intermezzo to his friend as a musical “obituary”. At the same time, he wanted to provide an opportunity for the French violinist Pierre Marie Baillot to demonstrate his famous

cantabile playing. In fact, the first violin not only presents the sweet melancholy chant of the opening theme, but also all other motifs of this lyrical *Andante sostenuto* which, at the same time, is permeated with a palpitating inner agitation.

The springy staccato figures of the third movement, now the Scherzo, are reminiscent of the octet, beginning with much refinement as a five-part fugue and leading to a *perpetuum mobile* of shimmering moods and surprising colour changes. In the finale Mendelssohn also presents, in the development, the solid contrapuntal technique that he had acquired from his teacher Zelter; the main sections, however, are based on the contrast between the youthfully bold, fast-approaching main theme and the supple, melodious secondary theme. In particular playing this rapid movement, the star violinist Baillot is unlikely to have complained about a lack of virtuosity.

Fugues, above all – two movements for string quartet from Op. 81

In 1849, one and a half years after Mendelssohn's death, Julius Rietz, the younger brother of the short-lived Eduard Rietz, published four movements for string quartet which had appeared in Mendelssohn's estate. The common opus number of 81, however, is misleading, for there seems to be no demonstrable connection between the movement with variations and Scherzo of 1847 (see Vol. 3 of the *Mandelring Quartet's* recording), and the *Capriccio* and the concluding *Fuga*.

The variations and Scherzo were written as part of Mendelssohn's work on the string quartet genre during the year of his death; thus the *Capriccio* seems to be an individual piece from 1843, when the composer took on the leadership of the Leipzig Conservatoire which had been founded according to his plans, and when he composed his incidental music to Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream*. In contrast to all expectations of a lively, formally and harmonically "capricious" piece, the movement opens in the manner of a Song without words for string quartet in a barcarol-like rhythm of 12/8 (*Andante con moto*). A short violin cadenza is, however, surprisingly followed by a lively fugue, demanding of its players a fireworks display of brilliant scales, deliberate dynamics and precise articulation – a cabinet piece of Mendelssohnian transformation of Bach's spirit.

The final piece in this loose compilation is also a fugue – admittedly no concert showstopper, but a strict, archaic exercise in contrapuntal logic which one might have expected to have been composed for the piano or the organ: it is fashioned out of a twice rising fugue theme in long notes and a second, more fluid theme that Mendelssohn later combines with the first one. The work was written in 1827 when Mendelssohn composed his first String Quartet in A minor, Op. 13, and, in its Franciscan simplicity of rhythm and sound, is almost reminiscent of the late fugues of Ludwig van Beethoven, who had died in Vienna in March of the same year.

Orchestral brilliance – the Quintet Op. 87 of 1845

Between the single *Capriccio* movement of 1843 and his last Quartet Op. 80 of 1847, Mendelssohn wrote only one major chamber music work for strings in which he was to return once again to the more sonorous quintet scoring. Just under two decades after his opus 18, he wrote his Quintet in B flat major in 1845 – during a time when the notoriously overworked composer, at the age of thirty-six, had effected an emergency stop. During the two previous years he had become director of the Leipzig Conservatoire, regularly conducted concerts with the Gewandhaus Orchestra, worked as general music director for the Prussian king in Berlin, undertaken his eighth tour of Great Britain, moved home twice – first to Berlin, then to Frankfurt am Main – and welcomed his fourth (Felix) and fifth (Lili) children into the world. Now, during the summer of 1845, he enjoyed the peace of Bad Soden am Taunus, received job offers from Berlin and Dresden without reacting immediately, and spent his time composing.

The quintet, written in the popular spa town close to Frankfurt, opens with an entirely different sonic picture to that of the early work inspired by Mozart. Over a powerful opening tremolo the first violin – who, also in this work, is the ensemble's busy star – intones a jubilant fanfare, radiantly confirming the key of B flat major. This hymn-like tone dominates large swathes of the movement, which appears symphonic not just thanks to its duration. Not only the tremolos at the footing of the structure, but also the elaborate development of the nervous transition in triplets and of the cantabile secondary theme, reveal an orchestral format. The development section, where the opening fanfare dominates in numerous variants, around which the first violin revolves restlessly, has an extensive design and leads into the recapitulation of the first theme, this time initiated by the second violin. In the coda, Mendelssohn opens a second development without, however, generating new ideas.

The scherzo, on the other hand, is of smaller proportions and does not feature the brilliantly iridescent flickering of the earlier quintet; instead, it is designed as a serenely restful *Andante scherzando* in a waltz-like 6/8 rhythm – a short intermezzo before the slow movement, *Adagio e lento*, an unusual tempo for Mendelssohn. In fact, the sonata form movement in D minor, with its marchlike opening, the serious bass runs and the dramatic heart beat seems more like a recollection of Beethoven's late quartets and sonatas. The light-toned secondary theme does not feature in the development but it appears both in the recapitulation as a chant for the cello and at the end of the movement. Strangely, Mendelssohn, who liked to play the viola himself, provides hardly any opportunities for the two violas and their singular sound to come to the fore.

The finale (*Allegro molto vivace*) seems to have prevented the composer from publishing the work during his lifetime. A diary entry of Mendelssohn's friend Ignaz Moscheles reveals that the quintet was revised once again in 1846, "and Mendelssohn purports that the last piece isn't good". We do not know what exactly it was that displeased the composer about the finale. Perhaps the cheerful thirds of the secondary theme, the intensified virtuosity of the first violin, or the occasional swagger which did not provide a satisfactory counterbalance to the first movement? Whatever the underlying reason, his self-criticism resulted in the composer holding back the quintet, and in its being published only after his unexpected death, under the posthumous opus number 87.

Michael Struck-Schloen
Translation: Viola Scheffel