

# Na przekór nowoczesności – Arnold Ludwig Mendelssohn i jego *Moderne Suite* op. 79 na fortepian

---

Krzysztof Rottermund

Postać Arnolda Ludwiga Mendelssohna (1855–1933) niewiele nam dzisiaj mówi. Ten młodszy krewny Feliksa Mendelssohna-Bartholdy’ego należy do prawie zapomnianych, niezwykle rzadko wykonywanych kompozytorów.<sup>1</sup> Dorobek twórczy Mendelssohna jest dość obfity i obejmuje ponad sto opusów oraz dzieła nie objęte numeracją. Druki i rękopisy jego utworów zachowały się prawie w całości w Archiwum Mendelssohnów przy Wydziale Muzycznym Biblioteki Państwowej w Berlinie (Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv). Materiały te, zwłaszcza autografy, nie zostały jeszcze dokładnie przebadane.

W swojej twórczości, gdzie główne miejsce zajmują wokalnie-instrumentalne dzieła religijne związane z liturgią ewangelicką, kompozytor odrzucał zarówno estetykę neoromantyzmu i ekspresjonizmu, jak powstały na niemieckim gruncie atonalizm. W pewnym stopniu reprezentuje on własny styl neoklasycyzy, w kategorii stylistycznej jaka cechuje np. twórczość Brahmsa, Francka, czy Regera. Na polu muzyki religijnej Mendelssohn położył duże zasługi, stając się jej odnowicielem<sup>2</sup>. W nurcie tym można wymienić takie np. kompozycje, jak *Trzy Motety* op. 81, *Geistliche Chormusik* op. 90, a zwłaszcza *Deutsche Messe* op. 89. Stylistyka *Mszy* (ok. 1922), przeznaczonej na chór i kwartet solistów, lokuje się pomiędzy Brahmssem i Regerem, temu ostatniemu zawdzięczając liczne chromatyzy. Można w niej także rozpoznać swoistą retrospekcję skierowaną w stronę dzieł Bacha, Schütza, a nawet pierwiastków gregoriańskich. Wzór dla niej mogła stanowić *Deutsche Messe* Schuberta.<sup>3</sup>

Zasługą Mendelssohna było też wskrzeszenie i propagowanie muzyki dawnych mistrzów niemieckich, np. Heinricha Schütza, którego *Pasję wg św. Łukasza* opracował i wydał drukiem. Mendelssohn był także twórcą oper *Elsi, die seltsame Magd* (prawykonanie 1896 w Kolonii), *Bärenhäuter* (prawykonanie 1900 w Berlinie), oraz muzyki do sztuk Goethego *Paria* op. 36 i *Pandora* op. 37. Napisał również trzy symfonie: Es-dur, C-dur i F-dur.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Por. Krzysztof Rottermund: *Arnold Ludwig Mendelssohn – „ubogi” krewny Feliksa*. „Ruch Muzyczny” 2005 nr 17, s. 31-32; tegoż: *Utwory fortepianowe Salomona Jadassohna, Alexisa Hollaendra i Arnolda Mendelssohna. W kręgu zapomnianej muzyki w stylu eklektycznym*. W: Witold Lutosławski, *osoba i dzieło. Style muzyczne. Konteksty historyczno-kulturowe*. „Forum Muzykologiczne 2005”, Sekcja Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich, Warszawa 2005, s. 154-165.

<sup>2</sup> Zob. Erika Weber-Ansat: *Arnold Mendelssohn (1855-1933) und seine Verdienste um die Erneuerung der evangelischen Kirchenmusik*. Regensburg 1981.

<sup>3</sup> Lothar Hoffmann-Erbrecht: *Geistliche Musik in Schlesien*. Dülmen 1988, s. 25.

<sup>4</sup> *Encyklopedia muzyczna PWM* (część biograficzna, m, Kraków 2000) błędnie podaje tonację *III Symfonii* jako a-moll.

Skomponował także ponad 160 pieśni, które dość wyraźnie nawiązują do pieśni Hugona Wolfa, jak np. cykl *Lieder einer Frau* op. 91.<sup>5</sup>

Obecnie bardzo rzadko wykonuje się dzieła symfoniczne i duże formy wokально-instrumentalne Arnolda Mendelssohna, jego opery uległy zaś całkowitemu zapomnieniu. Jedynie liryka wokально-instrumentalna oraz utwory instrumentalne i kameralne mają chyba największe szanse (ponownego) zaistnienia na koncertowych estradach i w postaci fonograficznych rejestracji, a niektóre z pewnością na to zasługują.

Mendelssohn skomponował stosunkowo niewiele utworów instrumentalnych i kameralnych<sup>6</sup>. Należą do nich m.in. *Koncert skrzypcowy g-moll* op. 88, *Trio a-moll* op. 76 na dwoje skrzypiec i fortepian, dwa *Kwartety smyczkowe - D-dur* op. 67 i *B-dur* op. 83, *Sonata wiolonczelowa fis-moll* op. 70, *Sonata skrzypcowa C-dur* op. 71, oraz kilka utworów fortepianowych.

Zanim zajmiemy się bliżej *Suitą* op. 79 na fortepian, parę słów trzeba poświęcić innym kompozycjom Mendelssohna na ten instrument. Łatwiej wtedy będzie uchwycić stylistyczno-estetyczne aspekty analizowanego utworu w kontekście całego dorobku kompozytora.

Fortepianowe utwory Mendelssohna zajmują stosunkowo niewiele miejsca w jego twórczości. Pierwszym był cykl miniatur pt. *Federzeichnungen. Fünf charakteristische Stücke* op. 20 (Berlin 1901, Dreililien). Utrzymane są one w stylistyce nieco podobnej do *Pieśni bez słów* Feliksa Mendelssohna-Bartholdy'ego, dlatego też można zaliczyć je do gatunku romantyzującej liryki instrumentalnej. *Sonata e-moll* op. 66 (Leipzig 1917, Peters) należy do najbardziej znaczących i reprezentatywnych dzieł wśród utworów fortepianowych Arnolda Mendelssohna. Już po opublikowaniu utworu kompozytor miał pewne zastrzeżenia co do zwartości formy. Świadczy o tym zachowany w Staatsbibliothek w Berlinie egzemplarz<sup>7</sup>, na którym autor dokonał ołówkiem różnych poprawek, drobnych zmian, m.in. skreślając niektóre powtórzenia i volty. W *Sonacie* kompozytor operuje drobnymi na ogół motywami, a poszczególne ogniwa czteroczęściowego cyklu (1. *Allegro*, 2. *Andante un poco lento*, 3. *Allegro alla marcia*, 4. *Allegretto ostinato*) odznaczają się wewnętrzną logiką i dużą spójnością. W utworze tym autor cenil zwłaszcza ostatnią część, utrzymaną w formie trójczłonowej *chacconne*. Jest ona chyba najbardziej emocjonalnie oddziałującym zwieńczeniem całego utworu. Kompozytor miał nawet zamiar dopisać do niej wstęp, a pozostałe części, które zresztą też uważał za dobrze opracowane, opuścić.<sup>8</sup>

Do utworów fortepianowych nie wydanych, lecz zachowanych w rękopisach–autografach w Staatsbibliothek w Berlinie, należą jeszcze m.in.: beethovenowska w wyrazie, czteroczęściowa (cz. III Menuet) *Sonata c-moll* op. 119<sup>9</sup> oraz trzyczęściowa *Sonatina in C* op. 121<sup>10</sup>. Pierwszy utwór został naszkicowany w roku 1900, ale dopiero w roku 1932 powstała jego druga, ostateczna wersja, w której część wolna została całkowicie na nowo opracowana. Przypuszczalnie tę wersję utworu kompozytor przygotował do druku, co jednak z powodu śmierci twórcy nie zostało zrealizowane. Podobnie mogło być z powstałą w roku 1889 *Sonatiną*, którą kompozytor później opracował na nowo (wersja ta nie jest jednak datowana), być może także myśląc o jej publikacji.

<sup>5</sup> Arnold Werner-Jensen: *Arnold Mendelssohn als Liederkomponist*. Winterthur 1976.

<sup>6</sup> Jürgen Böhme: *Arnold Mendelssohn und seine Klavier- und Kammermusik*. Frankfurt am Main 1987.

<sup>7</sup> Sygnatura: DMS 226713.

<sup>8</sup> Hermann Hering: *Arnold Mendelssohn. Die Grundlage seines Schaffens und seine Werke*. Regensburg 1930, s. 68-69.

<sup>9</sup> Sygnatura: Mus.ms.autogr. Mendelssohn Arnold 64.

<sup>10</sup> Sygnatura: Mus.ms.autogr. Mendelssohn Arnold 66.

W wymienionych utworach wyraźnie dominuje klasyczno-romantyczny idiom, zwłaszcza w sferze harmoniki. Widać w nich wpływy Beethovena, zarówno w fakturze fortepianowej, jak i ogólnym klimacie emocjonalnym, ale także Brahmsa, niekiedy Schumanna. Odznaczają się one ścisłą logiką kształtowania formy. Twórczość Arnolda Mendelssohna z dojrzałego okresu przypadła na czasy formowania się w muzyce nowych prądów estetycznych i stylistycznych, przejawiających się m.in. w radykalizacji języka dźwiękowego. Odrzucił on jednak wszelkie nowatorstwo, zwłaszcza w zakresie harmoniki, uważając się za kompozytora „tonalnego do szpiku kości”.<sup>11</sup>

W kontekście deklaracji „ideowo-stylistycznych” kompozytora, zwraca uwagę swoją nazwą wydana w oficynie Petersa w Lipsku w 1918 roku *Moderne Suite* op. 79 na fortepian. Zachowany w Staatsbibliothek w Berlinie autograf utworu nie zawiera jednak w tytule dzieła przymiotnika „moderne”.<sup>12</sup> Trudno powiedzieć, dlaczego kompozytor, publikując *Suitę*, zdecydował się na użycie jakże charakterystycznego, o jednoznacznej w tamtych czasach wymowie określenia, w sytuacji, gdy utwór z ówczesnym modernizmem nie miał w zasadzie nic wspólnego. Chyba, że był to tylko pomysł wydawcy, będący typowo reklamowym zabiegiem, na który kompozytor albo się zgodził, albo nie o nim nie wiedział. Wiadomo bowiem, że wszystko, co „nowoczesne”, na ogół sprzedaje się lepiej. Autograf utworu, oprócz strony tytułowej - *Suite op. 79 / für Clavier* - zawiera czternaście stron z tekstem nutowym zapisanym niebieskim atramentem. Na końcu utworu kompozytor podpisał się inicjałami *A.M.* oraz napisał datę *10.3.17*. Zważywszy na fakt, że *Suita* powstała w początkach XX wieku, czasach wielkich przełomów w muzyce, powinna była wzbudzić zainteresowanie badaczy kultury muzycznej tego okresu. Nieco później powstała fortepianowa *Suita* op. 25 Schönberga (1921-23), uznawana za pierwsze w pełni dodekafoniczne dzieło tego kompozytora, *Suita* Poulencka (1920), *Suita 1922* Hindemitha (1922), który notabene był uczniem Mendelssohna, nieco wcześniej zaś fortepianowa *Suite bergamasque* Debussy’ego (wersja zrewidowana z 1905) i *suita Pour le piano* tegoż kompozytora (1901). Jak w kontekście tych znanych fortepianowych dzieł w formie *suity* przedstawia się zapomniany utwór Arnolda Mendelssohna?

*Moderne Suite* op. 79 składa się z następujących części: 1. *Vorspiel*, 2. *Allemande*, 3. *Sarabande*, 4. *Gavotte*, 5. *Walzer*, 6. *Gigue*. Ten sześcioczęściowy cykl spajają ogniwa utrzymane w tonacji c-moll, dlatego można przyjąć, że jest ona główną tonacją utworu. Wbrew tytułowi, *Suita* osadzona jest całkowicie w barokowo-klasyczno-romantycznej tradycji. Otwiera ją rodzaj uwertury-przygrywki (*Vorspiel*) w metrum 2/2 i oznaczeniu agogicznym *Con moto*, poprzedzonej czterotaktowym jednogłosowym wprowadzeniem *Un poco lento*. Charakter wyrazowy pierwszej części utworu jest ekspresyjno-romantyczny, jakby w stylu *Pieśni bez słów* Feliksa Mendelssohna-Bartholdy’ego. Linia melodyczna przebiega w środkowym rejestrze, podzielona pomiędzy obie ręce, a całość opiera się na powtarzanych jednolitych motywach o jednostajnej pulsacji rytmicznej. Utrzymana w tonacji Es-dur druga część - *Allemanda* (4/4, *cantabile*), zgodnie z barokową formą tego tańca dzieli się na dwie części z powtórkami, przy czym część pierwsza moduluje końcowej fazie do tonacji dominanty, by w części drugiej zakończyć się tonacją zasadniczą. Trzecie ogniwo cyklu, najkrótsze z całej *Suity* (24 takty), to dwuczęściowa *Sarabanda* (3/4, *Maestoso non troppo*) w tonacji g-moll. Kontrasty dynamiczne oraz modulacyjna harmonika z częstym użyciem czterodźwięków septymowych zmniejszonych to jej charakterystyczne cechy. Kolejna część to *Gawot* w metrum 2/2, tonacji As-dur i tempie *Allegretto scherzoso*. Przedostatnią część stanowi *Walc* w formie zbliżonej do ronda i utrzymany w tonacji f-moll. Ciekawym fragmentem jest tu jednogłosowa sekwencja stanowiąca przejście z kupletu do ostatniego

<sup>11</sup> Hermann Hering: op. cit., s. 72.

<sup>12</sup>Sygnatura: Mus.ms.autogr. Mendelssohn Arnold 11 N.

powtórzenia refrenu. Mamy tutaj bowiem naprzemienny pochod kwart czystych i zwiększonych (względnie kwint zmniejszonych), tworzących szereg dwunastotonowy. Nie ma to jednak nic wspólnego z serią, choć takową w jakimś sensie ewokuje. Jest to bowiem rodzaj modulującej progresji melodycznej, która wprowadza powrót zasadniczej tonacji (f-moll) tej części utworu. Ostatnim ogniwem *Suity* jest *Gigue* w metrum 6/8 i tempie *Allegro molto*, z charakterystycznym jednogłosowym, ósemkowym motywem.

W ogólnych zarysach *Moderne Suite* nawiązuje do archetypu suity barokowej, poszerzonej wstępem w rodzaju romantycznej miniatury, oraz stylizowanym walcem. Trudno powiedzieć, czym kierował się kompozytor, nadając tak intrygującą nazwę utworowi, który z ówczesnym modernizmem nic wspólnego nie miał. Co więcej, w niektórych momentach niebezpiecznie ociera się on o wybrzmiały już styl salonowy (*Allemande* i *Walzer*). Nieadekwatność tytułu kompozycji w stosunku do jej konserwatywnego języka dźwiękowego nasuwa pytanie o cel takiego zabiegu. Czy była to zamierzona prowokacja estetyczna, czy też może naiwne przekonanie, iż wzięcie na warsztat dawnej barokowej formy, wypełnienie jej swoiście archaizującą muzyczną treścią, może w pierwszych dekadach XX wieku nosić znamiona nowoczesności? Niezależnie od tego, jakie intencje przyświecały kompozytorowi, powstało dzieło całkowicie tkwiące korzeniami w tradycji, i w jakimś sensie anachroniczne, gdy porówna się je z utworami innych kompozytorów, powstałymi mniej więcej w tym czasie i opartymi na formie suity. W utworze ogniskuje się swoisty paradoks, będący jakby wynikiem działania kompozytora „pod prąd”, a więc na przekór szerzącej się wówczas „nowoczesności” - muzycznego modernizmu w jego różnych postaciach i aspektach.

O interpretacji opusu 79 Mendelssohna w sensie wykonawczym trudno jest mówić, gdyż utwór ten (jak również pozostałe jego dzieła fortepianowe) w świadomości pianistów praktycznie nie istnieje. Nie wiadomo, czy był w ogóle kiedykolwiek publicznie wykonany. Jak każda twórczość pozbawiona wyraznie indywidualnych cech, kompozytorski dorobek Arnolda Mendelssohna nie wniósł właściwie do rozwoju muzyki europejskiej niczego istotnego i nowego. Ale nie wszystkim twórcom dane było urodzić się geniuszami i nowatorami. W przeciwieństwie do Feliksa Mendelssohna-Bartholdy'ego, wśród utworów jego krewnego nie znajdziemy arcydzieł. W latach, w których żył i tworzył, był wprawdzie osobą bardzo znaną i szanowaną, ale nie należał do czołowych kompozytorów torujących nowe drogi w muzyce. Dziś twórczość Arnolda Mendelssohna ma znaczenie historyczne, jednak w naukowej syntezie dziejów kultury muzycznej powinna znaleźć właściwe miejsce. Niektóre utwory należałoby także przywrócić do koncertowego obiegu, by poszerzyć spojrzenie na historię muzyki pierwszej połowy XX wieku. Zapomniana spuścizna Mendelssohna jest bowiem świadectwem i dokumentem epoki, w której powstawała, niezależnie od swojej wartości artystycznej. Na zainteresowanie wykonawców z pewnością zasługują jego utwory fortepianowe, wśród których najbardziej chyba frapująca swą „staroświeckością” jest „nowoczesna” w tytule, a barokowo-klasyczo-romantyczna w formie i muzycznym języku *Moderne Suite*.