



MENDELSSOHN ~ RONALD BRAUTIGAM
LIEDER OHNE WORTE books 5-8



MENDELSSOHN BARTHOLDY, FELIX (1809–47)

| | | |
|------|---|-------|
| | SECHS LIEDER OHNE WORTE, Op. 62 (1844) | 12'22 |
| [1] | I. G major, <i>Andante espressivo</i> | 2'00 |
| [2] | II. B flat major, <i>Allegro con fuoco</i> | 1'44 |
| [3] | III. E minor, <i>Andante maestoso</i> ('Trauermarsch') | 2'47 |
| [4] | IV. G major, <i>Allegro con anima</i> | 1'30 |
| [5] | V. A minor, <i>Andante con moto</i> , 'Venetianisches Gondellied' | 2'05 |
| [6] | VI. A major, <i>Allegretto grazioso</i> ('Frühlingslied') | 2'03 |
| | SECHS LIEDER OHNE WORTE, Op. 67 (1845) | 12'52 |
| [7] | I. E flat major, <i>Andante</i> | 2'31 |
| [8] | II. F sharp minor, <i>Allegro leggiero</i> | 1'42 |
| [9] | III. B flat major, <i>Andante tranquillo</i> | 2'26 |
| [10] | IV. C major, <i>Presto</i> ('Spinnerlied') | 1'45 |
| [11] | V. B minor, <i>Moderato</i> | 2'12 |
| [12] | VI. E major, <i>Allegretto non troppo</i> | 2'03 |
| | SECHS LIEDER OHNE WORTE, Op. 85 (1850/51) | 11'58 |
| [13] | I. F major, <i>Andante espressivo</i> | 2'30 |
| [14] | II. A minor, <i>Allegro agitato</i> | 0'58 |
| [15] | III. E flat major, <i>Presto</i> | 2'10 |
| [16] | IV. D major, <i>Andante sostenuto</i> | 2'28 |
| [17] | V. A major, <i>Allegretto</i> | 1'52 |
| [18] | VI. B flat major, <i>Allegretto con moto</i> | 1'46 |
| | SECHS LIEDER OHNE WORTE, Op. 102 (1867/68) | 11'28 |
| [19] | I. E minor, <i>Andante un poco agitato</i> | 2'50 |
| [20] | II. D major, <i>Adagio</i> | 2'16 |

| | | |
|-----------|---|------|
| 21 | III. C major, <i>Presto</i> , ‘Kinderstück’ | 1'17 |
| 22 | IV. G minor, <i>Andante, un poco agitato</i> | 2'02 |
| 23 | V. A major, <i>Allegro vivace</i> , ‘Kinderstück’ | 1'05 |
| 24 | VI. C major, <i>Andante</i> | 1'41 |

INDIVIDUAL ‘LIEDER OHNE WORTE’

| | | |
|-----------|---|------|
| 25 | A major, <i>Allegretto non troppo</i> , ‘Gondellied’, MWV U 136 (1837) | 1'49 |
| 26 | F major, ‘Ein Lied ohne Worte’, MWV U 150 (c. 1841) | 1'56 |
| 27 | D major, <i>Allegro assai</i> , ‘Lied’, MWV U 178 (1843) | 2'24 |
| 28 | D minor, <i>Allegro vivace</i> , ‘Reiter-Lied’, MWV U 187 (1846) | 1'35 |
| 29 | E flat major, <i>Allegro molto</i> , ‘Lied’, MWV U 82 (Fragment, completed by R. Larry Todd) | 2'36 |

SECHS KINDERSTÜCKE, Op. 72 (1847)

| | | |
|-----------|--|------|
| 30 | I. G major, <i>Allegro non troppo</i> | 1'05 |
| 31 | II. E flat major, <i>Andante sostenuto</i> | 1'48 |
| 32 | III. G major, <i>Allegretto</i> | 0'55 |
| 33 | IV. D major, <i>Andante con moto</i> | 1'22 |
| 34 | V. G minor, <i>Allegro assai</i> | 1'46 |
| 35 | IV. F major, <i>Vivace</i> | 1'23 |

AUS DEM NOTENALBUM FÜR EDUARD BENECKE:

| | | |
|-----------|---|------|
| 36 | E flat major, <i>Andante</i> , MWV U 165 (1842) | 1'47 |
| 37 | F major, <i>Sostenuto</i> , MWV U 167 (1842) | 2'21 |

TT: 73'33

RONALD BRAUTIGAM *piano*

Edition: Bärenreiter Urtext

INSTRUMENTARIUM

Piano by Paul McNulty 2010, after an instrument by Pleyel 1830 (see page 30)

‘Bridging the divides between the different arts’ was one of the most important projects in the Romantic era. Robert Schumann called Frédéric Chopin the ‘boldest and proudest poet of the time’ (not the boldest and proudest pianist or composer), and indeed with the ballade genre Chopin transferred a literary and vocal music genre into the realms of instrumental music (thereby, so to speak, acquiring a licence to break the principles of classical form). At roughly the same time, Felix Mendelssohn Bartholdy was engaged in another form of liaison between literature and music, which gained the epithet ‘Songs Without Words’, a term first encountered in 1828. This surprising paradox expresses the conviction that music is not merely playing with notes, but *communicates* more than any words can. E. T. A. Hoffmann had already asserted that ‘where language ends, music begins’; Mendelssohn continued in the same vein regarding music’s linguistic character, writing in 1842: ‘So much is spoken about music, and so little is said. I fully believe that words alone are insufficient; and if I did find them sufficient, then ultimately I would not make music any more. – People usually complain that music is so ambiguous, that it is so unclear what they ought to make of it, whereas words would be understood by one and all. For me, however, quite the reverse is true. And not just with complete utterances, also with single words; these too seem to me to be so ambiguous, so imprecise, so open to misunderstanding, compared with true music which fills one’s soul with a thousand better things than words. For me, the music I love expresses ideas that are not too vague to be captured in words, but on the contrary too precise.’ On such terms, the notion that songs without words may nevertheless communicate something quite definite (and perhaps maybe even more than songs with words) becomes quite logical – and not simply a Romantic metaphor.

Small they may be, but the *Songs Without Words* harbour a certain potency; by only a slight stretch of the imagination, their influence can even be detected

in Liszt's concept of the symphonic poem, which was also foreshadowed by Mendelssohn's own programmatic concert overtures. In Mendelssohn's output the *Songs Without Words* occupy a place of prominence, making up around a quarter of his total of some 200 works for solo piano. Of the 75 piano works published during his lifetime, about half are *Songs Without Words*: six books, each containing six pieces, which went through numerous editions and reprints, and also earned a place in domestic music-making – proof enough that Mendelssohn's title and music had touched a nerve. The finer points of their form are highly variable, but they nevertheless have some aspects in common: they all combine some sort of lyrical, song-like structure (melody in the upper voice, homogeneous accompaniment that is predominantly chordal or arpeggiated, ABA form) with the freedom of a character piece. In his *Songs Without Words* (six books published during the composer's lifetime, two more posthumously, plus a number of separate pieces) Mendelssohn assembled a large number of small piano pieces that followed him through his life, the printed editions of which sometimes differed considerably from the first versions – for example regarding title (often simply 'Lied', but also programmatic names), tempo markings and metre.

After he had dedicated some of his individual *Songs Without Words* to Clara Schumann (née Wieck), in 1844 Mendelssohn dedicated the entire fifth volume, Op. 62, to her as well. These six pieces were composed in the years 1841–44, and he had already given two of them (Nos 2 and 3) to her as a 24th birthday present on 13th September 1843, providing them with a handwritten title page ('Two Songs without Words, to Mme Clara Schumann... with heartfelt congratulations'). For a while he was uncertain as to which song should begin the collection – he was clearly concerned with cyclic logic within the volumes – but finally he decided upon the dreamy G major *Andante espressivo*, completed in

January 1844. (His confidant Karl Klingemann in London also played a part in this decision – in February 1844 Mendelssohn told him: ‘First of all the one in E flat major was going to be placed first in the new volume; but then I went for the one in G, and I think it works better. What do you think? Write to me as soon as you can, and then I can take your opinion into account, if for instance you want to replace the one in G.’) The chordal B flat major *Allegro con fuoco* from 1843 rushes ardently forward in 12/8-time, with a striking *staccato* accompaniment. The E minor *Andante maestoso* is among the best-known of the *Songs Without Words*. Mendelssohn composed this moving ‘funeral march’ (its unofficial title) with its insistent triplet motif in early 1843, while he was still grieving for his mother – and, in an instrumental version by his friend Ignaz Moscheles, it was performed at Mendelssohn’s own funeral in Leipzig on 7th November 1847.

The fourth piece, also composed in 1843, is an *Allegro con anima* in G major, to be performed ‘with great intimacy’. The *Andante con moto* in A minor from 1841 completes a trio of Venetian gondoliers’ songs among the *Songs Without Words*. It is a melancholy barcarole duet that ultimately brightens into A major and thereby prepares the way for the last piece in the set: the famous *Friühlingslied* (*Spring Song*) in A major (*Allegretto grazioso*), composed during a stay in England in 1842. Using a somewhat double-edged turn of phrase, Mendelssohn’s biographer Walter Dahms described it as the ‘favourite piece of the bourgeoisie’; he could hardly ‘think of anything lighter or more gossamer than this melody, borne aloft by arpeggios. Anyone who loves gracefulness will bow down before this masterpiece.’ On Clara Schumann’s tour to Russia in 1844 the new piece proved a great hit: ‘Clara had to repeat it several times at every concert – at the Tsarina’s concert no fewer than three times’, Robert Schumann wrote from St Petersburg. (And while on the subject of crowned heads: Mendelssohn made piano four-hands versions of a number of his pieces, including

the six Op. 62 *Songs Without Words*, specially for two other admirers, Queen Victoria and Prince Albert.)

'My dearest Klingemann! The happy bridegroom!... I shall probably publish a new volume of *Songs Without Words* in the coming months; may I dedicate it to "Miss Sophie Rosen"?' On 21st April 1845 Mendelssohn wrote these happy words to Klingemann who – to the composer's great delight – was in the process of marrying Miss Rosen. At first Mendelssohn had difficulties in assembling the sixth volume, Op. 67 ('actually, since yesterday, the idea [of the dedication] has brought me round to getting on with the task – which I had been somewhat unwilling to begin'), starts with the above-mentioned piece in E flat major (*Andante*, 1843) that had originally been intended to open Op. 62. The following *Allegro leggiiero* in F sharp minor is some four years older; it is set in a nimble 12/16-time and develops from a web of elegant *staccato* notes into an impassioned duet. Older still is the *Song Without Words* in B flat major (*Andante tranquillo*), composed in late 1834, with its introverted and gentle sound world. The whirring of constantly circling semiquavers has earned the virtuosic C major *Presto* (1843) the nickname *Spinnerlied* (*Spinning Song*). This is followed by an elegiac tune (B minor, *Moderato*, 1844), the drone-like sonorities and listless note-repetitions of which may be linked to Goethe's poem *Schäfers Klagelied* (*Shepherd's Lament*). This, the last volume to be assembled by Mendelssohn himself, concludes with an expressive E major waltz, *Allegretto non troppo*, probably composed in 1844.

Mendelssohn's early death in November 1847 brought his production of *Songs Without Words* to an end, but the immense demand for such pieces was unaffected. As Mendelssohn had composed a number of songs that had been heard only in his immediate circle, putting them aside for later publication, his publisher – Simrock, in Bonn – could assemble two further posthumous volumes, each with the customary six pieces. The seventh volume of *Songs Without*

Words appeared in 1850/51 with the opus number 85, and gathered together pieces from an eleven-year timespan: the earliest being the early A minor *Allegro agitato* (No. 2, 1834), which surges restlessly ahead with its dotted rhythms. Last to be written was the A major *Allegretto* (No. 5, 1845), which begins like a march, with chordal writing that does not lighten up until near the end. The volume starts with an *Andante espressivo* in F major from 1844, its melody heard above triplet arpeggios. Through the third song (E flat major, *Presto*) blows a fresh spring breeze that lays raises the curtain for the effusive D major idyll of the following *Andante sostenuto*. At the end of the seventh volume is a perky *Allegretto con moto* in B flat major, with a *staccato* accompaniment. Mendelssohn was very fond of this piece and, on his last visit to England in the spring of 1847, presented a four-hands arrangement of this one too for royal use.

The eighth and final volume of *Songs Without Words* appeared in 1867/68 with the opus number 102, and contains pieces written between 1841 and 1845. It begins with an *Andante un poco agitato* in E minor from 1842, alternating between melancholy and uproar. The D major *Adagio* (1845) grows out of a catchy melody with leaps of a sixth. The *Kinderstück (Children's Piece)* in C major from December 1845 is a whirlwind, a *Presto* in 6/8-time that sounds like a composition study, setting off the largest possible sparks in the shortest space of time, from a very tiny, trill-like motif. The *Andante, un poco agitato* in G minor (1841) turns its melancholy glance towards Venice, above sweeping arpeggios; this is followed by another *Kinderstück*, from December 1845 (A major, *Allegro vivace*), which teases us with its mischievous, syncopated middle voice. The last volume of *Songs Without Words* ends with a C major miniature, an *Andante* from 1842. Both harmonically and technically this piece summarizes the great art of writing miniatures, leaving the grateful listener as lost for words as it is itself.

On his visit to England in 1842 Mendelssohn stayed with the Benecke family – Friedrich Wilhelm Benecke (1802–65) was the uncle of Mendelssohn's wife Cécile. He enjoyed playing with the family's two children Eduard ('Teddy') and Elise Cornelia ('Lilly'), and wrote down four piano pieces in each child's piano album – 'as a souvenir of Felix Mendelssohn Bartholdy (or rather Peter Meffert)' ('Peter Meffert' was Mendelssohn's nickname in the Benecke family). It was also there that he composed the *Songs Without Words* Op. 62 No. 6 and Op. 102 No. 1. For Christmas 1846 Mendelssohn planned an edition of six out of the eight pieces he had written in the children's albums, thoroughly revised. The *Andante* in E flat major and the *Sostenuto* in F major were omitted, perhaps for reasons of cyclic logic or suitability of key. But Mendelssohn was not to live long enough to see the appearance of the volume, although he himself had prepared it for publication. In the end Cécile Mendelssohn Bartholdy arranged for the publication, remarking at the end of November 1847: 'Already around this time last year my blessed husband wanted to publish them as a sort of Christmas present for children; he thought of it too late, when there was no longer enough time to send it away, and he thought it could wait until the next year. Now I believe that I am acting in the way he would have wanted.'

As the circumstances of their composition suggest, the *Kindertücke*, Op. 72 – and indeed the *Andante* in E flat major and the *Sostenuto* in F major – are not really 'Christmas music'; Christmas merely served as a convenient occasion to gather them into a set. Rather, the pieces are directly comparable to the *Songs Without Words*, and it was not just for commercial reasons that the eighth volume contained two children's pieces. At the same time, as advanced practice material, they targeted a young audience for whom, according to the review in the *Allgemeine musikalische Zeitung* in 1848, 'such delights will be infinitely more nourishing than the popular *Rondeaux faciles*, through which shallowness

of taste is imposed upon the beginner at an early stage. Here, in Mendelssohn's case, the composer's spirit is focused on the beauty of the part writing, on that gracious polyphony that requires the performer to be attentive and to emphasize the polyphonic aspect clearly.'

Like the first disc in this series, this second volume of *Songs Without Words* contains independent pieces, not included in the collections published either in Mendelssohn's lifetime or posthumously. In the gently rocking duet that is the *Gondellied* (*Gondolier's Song*; A major, 1837) we may glimpse an image of Mendelssohn's happiness in love; in 1841 Robert Schumann published the piece as a supplement to the *Neue Zeitschrift für Musik*. A magical piece without tempo marking in F major, full of wide-ranging arpeggios, probably dates from 1841; it is dedicated to 'Fräulein Doris Loewe' and was first published in 1924. It was not until 2009 that a D major *Allegro assai* came to light: composed in 1843, it has an accompaniment that flutters through the instrument's entire register, like 'the flight of a bumble-bee'.

Starting quietly, the *Reiter-Lied* (*Horseman's Song; Allegro vivace*) rises up in a weighty octave canon, only to vanish *pianissimo* into the distance from which it came. Initially Mendelssohn planned to include it in the sixth volume, but he later changed his mind ('Don't you also find that it is out of step with everything else in the volume, or doesn't that bother you?', he wrote to Klingemann in April 1845); the piece turned up again in a list that may have been intended as a proposal for the seventh volume. A promising 36-bar fragment in E flat major (*Allegro molto*) probably dates from the 1830s. The renowned Mendelssohn expert R. Larry Todd has expanded this to 100 bars, thereby enriching the repertoire with a piece that is as convincing as it is welcome. After all, a song without words is possible – but a song without words and without music either...?

© Horst A. Scholz 2015

Ronald Brautigam, one of Holland's leading musicians, is remarkable not only for his virtuosity and musicality but also for the eclectic nature of his musical interests. He studied in Amsterdam, London and with Rudolf Serkin in the USA. In 1984 he was awarded the Nederlandse Muziekprijs, the highest Dutch musical award. Ronald Brautigam performs regularly with leading European orchestras under distinguished conductors such as Riccardo Chailly, Charles Dutoit, Bernard Haitink, Frans Brüggen, Philippe Herreweghe, Christopher Hogwood, Andrew Parrott, Bruno Weil, Iván Fischer and Edo de Waart. In the field of chamber music he has maintained a musical partnership with the violinist Isabelle van Keulen for more than 20 years. Besides his performances on modern instruments Ronald Brautigam has developed a great passion for the fortepiano, appearing with leading orchestras such as the Orchestra of the Eighteenth Century, Tafelmusik, the Orchestra of the Age of Enlightenment, the Hanover Band, Freiburger Barockorchester, Concerto Copenhagen and l'Orchestre des Champs-Elysées.

In 1995 Ronald Brautigam began his association with BIS. Among the more than 55 titles released so far are Mendelssohn's piano concertos (with the Amsterdam Sinfonietta) and, on the fortepiano, the complete piano works of Mozart and Haydn. Also on the fortepiano, his ongoing series of Beethoven's solo piano music has been described in the American magazine *Fanfare* as 'a Beethoven piano-sonata cycle that challenges the very notion of playing this music on modern instruments, a stylistic paradigm shift.' A cycle of Beethoven's piano concertos, on modern piano, has likewise been warmly received, with instalments receiving various distinctions, including a MIDEM Classical Award in 2010.

www.ronaldbrautigam.com

Zu den kardinalen Projekten der Romantik gehörte die „Entgrenzung“ der Künste. Robert Schumann nannte Frédéric Chopin den „kühnsten und stolzesten Dichtergeist der Zeit“ (nicht etwa den kühnsten und stolzesten Pianisten oder Komponisten), und dieser übertrug nicht ohne Grund mit der „Ballade“ eine literarische und vokalmusikalische Gattung in die Instrumentalmusik (und erwarb damit etwa die Lizenz zum Bruch klassischer Gestaltungsprinzipien). Ungefähr zur selben Zeit beschäftigte sich Felix Mendelssohn Bartholdy mit einer anderen Form der Liaison von Literatur und Musik, die die erstmals 1828 begegnende Bezeichnung „Lied ohne Worte“ erhielt. Das überraschende Paradoxon bringt die Überzeugung zum Ausdruck, Musik sei mehr als bloßes Spiel mit Tönen, sondern *sage* mehr als alle Worte. „Wo die Sprache aufhört, fängt die Musik an“, hatte bereits E. T. A. Hoffmann versichert; in ähnlichem Sinne äußerte sich auch Mendelssohn über den Sprachcharakter von Musik: „Es wird“, schrieb er 1842, „so viel über Musik gesprochen, und so wenig gesagt. Ich glaube überhaupt die Worte reichen nicht hin dazu, und fände ich, daß sie hinreichten, so würde ich am Ende gar keine Musik mehr machen. – Die Leute beklagen sich gewöhnlich, die Musik sei so vieldeutig; es sei so zweifelhaft, was sie sich dabei zu denken hätten, und die Worte verstände doch ein Jeder. Mir geht es aber gerade umgekehrt. Und nicht blos mit ganzen Reden, auch mit einzelnen Worten, auch die scheinen mir so vieldeutig, so unbestimmt, so mißverständlich im Vergleich zu einer rechten Musik, die Einem die Seele erfüllt mit tausend bessern Dingen, als Worten. Das was mir eine Musik ausspricht die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte.“ In diesem Sinne ist der Gedanke, Lieder *ohne* Worte könnten gleichwohl etwas Bestimmtes mitteilen (und vielleicht gar mehr als Lieder mit Worten) nur konsequent – und nicht nur eine romantische Metapher.

So gering ihr jeweiliger Umfang, bergen die *Lieder ohne Worte* doch einige

Sprengkraft; zu ihren ideellen Nachfahren gehört, *cum grano salis*, noch Liszts Idee der Symphonischen Dichtung (die nicht zuletzt auch in Mendelssohns programmatischen Konzertouvertüren angedeutet ist). In Mendelssohns Schaffen nehmen die *Lieder ohne Worte* denn auch einen prominenten Platz ein: Rund ein Viertel seiner insgesamt knapp 200 Werke für Klavier zu zwei Händen sind *Lieder ohne Worte*; unter den 75 Klavierwerken, die zu seinen Lebzeiten im Druck erschienen, machen *Lieder ohne Worte* fast die Hälfte aus: sechs Hefte zu je sechs Stücken, die zahlreiche Auflagen und Ausgaben erlebten und sich auch im Bereich des häuslichen Musizierens ihren Platz eroberten – Beweis dafür, dass Mendelssohn mit Titel und Musik einen Nerv der Zeit getroffen hatte. Ihre Form ist im Detail dabei höchst variabel; gemein ist ihnen, dass sie lyrisch-liedhafte Anlage (Oberstimmenmelodik, homogener Begleitsatz von vorwiegendakkordischer oder arpeggierter Struktur, ABA-Form) in unterschiedlicher Ausprägung mit der Freiheit des Charakterstücks verbinden. In seinen *Liedern ohne Worte* (sechs Hefte zu Lebzeiten, zwei weitere posthum sowie mehrere Einzelstücke) versammelte Mendelssohn eine Vielzahl kleiner, sein Leben begleitender Klavierstücke, deren erste Fassung sich durchaus von der Druckfassung unterscheiden konnte – z.B. hinsichtlich Titel (oft das knappe *Lied*, durchaus aber auch programmatische Bezeichnungen), Tempoangaben und Taktart.

Nachdem er einzelne seiner *Lieder ohne Worte* schon Clara Schumann geb. Wieck zugeeignet hatte, widmete er ihr 1844 das fünfte Heft op. 62. Die sechs Stücke stammen aus den Jahren 1841 bis 1844, zwei davon (Nr. 2 und 3) hatte er ihr bereits zu ihrem 24. Geburtstag (13. September 1843) geschenkt und mit einem eigenhändigen Titelblatt versehen („Zwei Lieder ohne Worte an Mme. Clara Schumann [...] mit dem herzlichsten Glückwunsch“). Einige Zeit war er sich im Unklaren, mit welchem Lied er das Heft eröffnen sollte – offenkundig war es ihm bei den Heften auch um zyklische Momente zu tun –, aber schließ-

lich entschied er sich für das im Januar 1844 fertiggestellte,träumerische *Andante espressivo* G-Dur. (An dieser Entscheidung beteiligte er auch seinen Vertrauten Karl Klingemann in London: „Erst sollte“, erklärte er ihm im Februar 1844, „dies aus es-dur das erste im neuen Heft werden; aber dann machte ich das aus g und glaubte, das eigne sich besser. Was ist Deine Meinung darüber? Schreib sie mir gleich, dann könnte ich sie noch benutzen, wenn Du das aus g weghaben willst“). Tatendurstig stürmt das vollgriffige *Allegro con fuoco* B-Dur aus dem Jahr 1843 zu markanter Stakkato-Begleitung im 12/8-Takt voran. Das *Andante maestoso* e-moll gehört zu den bekanntesten *Liedern ohne Worte*. Mendelssohn komponierte diesen bewegenden „Trauermarsch“ (so der inoffizielle Titel) mit dem insistenten Triolenmotiv Anfang 1843 unter dem Eindruck des Todes seiner Mutter – und er wurde, in einer Instrumentation seines Freundes Ignaz Moscheles, auch bei Mendelssohns eigener Trauerfeier am 7. November 1847 in Leipzig gespielt.

Ein „mit vieler Innigkeit“ vorzutragender Gesang im 9/8-Takt stellt das wohl ebenfalls 1843 komponierte vierte Stück (G-Dur, *Allegro con anima*) dar. Das *Andante con moto* a-moll aus dem Jahr 1841 komplettiert die Trias der Venetianischen Gondellieder unter den *Liedern ohne Worte* als melancholisches Barkarolenduett, hellt sich schlussendlich nach A-Dur auf und bereitet solcherart das letzte Stück des Heftes vor: das berühmte, 1842 während eines Englandsaufenthalts komponierte *Frühlingslied* (A-Dur, *Allegretto grazioso*), das „Lieblingsstück des Bürgertums“: Kaum, so der Mendelssohn-Biograph Walter Dahms, von dem dieses zweischneidige Diktum stammt, lasse sich „etwas Duftigeres, Schwebenderes denken, als es diese von schnellenden Arpeggiien getragene Melodie ist. Wer die Grazie liebt, wird sich vor diesem Meisterwerk beugen.“ Auf Clara Schumanns Russlandtournee im Jahr 1844 wurde der Repertoire-Neuling zu einem Publikumsrenner: „Clara musste es in allen Konzerten mehrmals

wiederholen, bei der Kaiserin sogar dreimal“, schrieb Robert Schumann aus St. Petersburg. (Und à propos gekrönte Häupter: Für Queen Victoria und Prinz Albert, ebenfalls bekennende Mendelssohn-Verehrer, richtete der Komponist u.a. die sechs *Lieder ohne Worte* op. 62 eigens für Klavier zu vier Händen ein.).

„Mein liebster Klingemann! und Bräutigam! [...] Ich werde wahrscheinlich in den nächsten Monaten ein neues Heft *Lieder ohne Worte* herausgeben; könnte ich das wohl der ‚Fräulein Sophie Rosen‘ zueignen?“ Dies schrieb ein frohgemuter Mendelssohn am 21. April 1845 an Klingemann, der zur großen Freude des Komponisten im Begriff war, besagtes Fräulein Rosen zu ehelichen. Das sechste Heft (op. 67), mit dessen Zusammenstellung sich Mendelssohn zunächst schwer tat („eigentlich hat mich der Gedanke [an die Widmung] seit gestern mit der Herausgabe befreundet, an die ich nicht recht heranwollte“), beginnt mit jenem bereits erwähnten Es-Dur-Stück (*Andante*) aus dem Jahr 1843, das ursprünglich op. 62 hatte eröffnen sollen; knapp vier Jahre älter ist das fis-moll-*Allegro leggiero* in behendem 12/16-Takt, das an zweiter Stelle folgt und sich vom aparten Stakkatogespinst zum leidenschaftlichen Duett auswächst. Noch weiter zurück reicht das Ende 1834 komponierte *Lied ohne Worte* B-Dur (*Andante tranquillo*) mit seinem introvertierten, sanften Klangzauber. Das Surren unablässig kreisender Sechzehntel hat dem virtuosen *Presto* C-Dur (1843) den Beinamen *Spinnerlied* eingetragen. Ihm folgt als fünftes Lied eine elegische Weise (h-moll, *Moderato*, 1844), deren Bordunklänge und erstarrte Tonrepetitionen vielleicht mit Goethes Gedicht *Schäfers Klagelied* in Zusammenhang stehen. Zum Beschluss dieses letzten von Mendelssohn selber edierten Heftes aber versöhnt ein gefühlvoller, wohl 1844 komponierter *Allegretto non troppo*-Walzer in E-Dur.

Mendelssohns früher Tod im November 1847 beendete zwar die Produktion, nicht aber die immense Nachfrage nach *Liedern ohne Worte*. Da Mendelssohn

etliche weitere Lieder komponiert, jedoch für eine spätere Verwendung vorerst beiseitegelegt und nur im Freundeskreis vorgestellt hatte, konnte sein Bonner Verleger Simrock aus dem Nachlass zwei weitere Hefte mit der üblichen Sechserzahl zusammenstellen. Das siebte Heft *Lieder ohne Worte* erschien 1850/51 mit der Opuszahl 85 und versammelte Kompositionen aus elf Schaffensjahren: Vom frühen *Allegro agitato* a-moll (Nr. 2, 1834), das mit seiner punktierten Motivik rastlos voranprescht, bis zum als Marsch anhebenden *Allegretto* A-Dur (Nr. 5, 1845), dessenakkordischer Satz sich erst zum Schluss hinkichtet. Eröffnet wird das Heft von einem *Andante espressivo*-Gesang F-Dur aus dem Jahr 1844 über triolischen Arpeggien; durch das dritte Lied (Es-Dur, *Presto*) mit seinen nachschlagenden Akkorden bläst frische Frühlingsluft, die die schwärmerische D-Dur-Idylle des darauf folgenden *Andante sostenuto* freilegt. Am Ende des siebten Hefts erklingt ein putzmunteres *Allegretto con moto* B-Dur zu Stakkatobegleitung; Mendelssohn schätzte das Stück sehr und hatte bei seinem letzten Englandbesuch im Frühjahr 1847 auch hiervon eine vierhändige Fassung zu königlichem Gebrauch überreicht.

Das achte und letzte Heft Lieder ohne Worte erschien 1867/68 mit der Opuszahl 102 und enthält Stücke aus den Jahren 1841 bis 1845. Eröffnet wird es von einem zwischen Melancholie und Aufbegehren changierenden *Andante un poco agitato* e-moll aus dem Jahr 1842. Das D-Dur-*Adagio* (1845) erwächst aus einer prägnanten Sextsprung-Melodie. Ein Wirbelwind ist das im Dezember 1845 entstandene Kinderstück C-Dur, das als *Presto* im 6/8-Takt wie eine Kompositionsetüde wirkt, die auf kleinstem Raum aus kleinstem (Triller-)Motiv größtmögliche Funken schlägt. Wehmütig richtet das 1841 komponierte *Andante, un poco agitato* g-moll über schweifenden Arpeggien den Blick nach Venedig, worauf ein weiteres Kinderstück aus dem Dezember 1845 (A-Dur, *Allegro vivace*) mit neckischer, synkopisch versetzter Mittelstimme foppt. Das letzte

Heft *Lieder ohne Worte* endet mit einer C-Dur-Miniatur (*Andante*) aus dem Jahr 1842, die harmonisch wie satztechnisch gleichermaßen souverän die große Kunst der kleinen Form resümiert und beim dankbaren Hörer hinterlässt, was ihre Vorgabe war: Wortlosigkeit.

Bei seinem Englandaufenthalt 1842 logierte Mendelssohn im Haus der Familie Benecke – Friedrich Wilhelm Benecke (1802–1865) war der Onkel von Mendelssohns Frau Cécile. Ausgelassen spielte er dort mit den beiden Kindern Eduard („Teddy“) und Elise Cornelia („Lilly“), in deren Klavieralben er je vier Klavierstücke notierte – „zu freundlicher Erinnerung an Felix Mendelssohn Bartholdy (eigentlich Peter Meffert)“ („Peter Meffert“ lautete ein Spitzname Mendelssohns bei den Beneckes; ebenfalls im Haus der Beneckes entstanden die *Lieder ohne Worte* op. 62 Nr. 6 und op. 102 Nr. 1.) Für Weihnachten 1846 plante Mendelssohn dann eine Edition von sechs der acht Albumstücke, die dazu gründlich überarbeitet wurden; das *Andante* Es-Dur und das *Sostenuto* F-Dur wurden, vielleicht aus zyklischen oder tonartlichen Erwägungen heraus, nicht aufgenommen. Mendelssohn sollte das Erscheinen des letzten von ihm selber zur Drucklegung vorbereiteten Opus indes nicht mehr erleben. „Mein seliger Mann“, so Cécile Mendelssohn Bartholdy Ende November 1847 über die schließlich von ihr besorgte Edition, „wollte sie schon voriges Jahr um diese Zeit als eine Art Weihnachtsgabe für Kinder herausgeben; er dachte zu spät daran, als es nicht mehr Zeit war, sie zu versenden u. meinte damals es könne bleiben bis nächstes Jahr. Nun glaube ich, in seinem Sinne zu handeln.“

Wie schon der Entstehungsanlass nahelegt, handelt es sich bei den *Kinderstücken* op. 72 (sowie dem *Andante* Es-Dur und dem *Sostenuto* F-Dur) nicht um „Weihnachtsmusik“ – das Weihnachtsfest bildete lediglich den äußereren Anlass ihrer Zusammenstellung. Stattdessen sind die Stücke durchaus im Kontext der *Lieder ohne Worte* anzusiedeln, deren achtes Heft denn auch nicht allein aus

merkantilen Gründen zwei Kinderstücke enthält. Zugleich zielen sie als avancierte Übungsliteratur auf ein junges Publikum, dem, so die *Allgemeine musikalische Zeitung* in ihrer Rezension aus dem Jahr 1848, „solche Kost unendlich nahrhafter sein wird, als die beliebten *Rondeaux faciles*, worin die Seichtigkeit des Geschmacks schon früh dem Anfänger empfohlen wird. Hier, bei Mendelssohn, wird sein Geist auf Schönheit der Stimmenführung, auf jene graziöse Polyphonie hingelenkt, die den Vortragenden zur Aufmerksamkeit und deutlichen Hervorhebung der Mehrstimmigkeit nötigt.“

Auch unsere zweite Folge der *Lieder ohne Worte* enthält Solitäre, die in den zu Mendelssohns Lebzeiten oder posthum veröffentlichten Sammlungen nicht enthalten sind: Im sanft schaukelnden Duett des 1837 komponierten *Gondellieds* A-Dur (*Allegretto non troppo*) dürfen wir wohl ein musikalisches Abbild von Mendelssohns Liebesglück vermuten; 1841 wurde das Stück von Robert Schumann als Beilage zur *Neuen Zeitschrift für Musik* veröffentlicht. Vermutlich aus dem Jahr 1841 stammt ein bezauberndes, weiträumige Arpeggienvorschallendes Lied ohne Worte F-Dur (ohne Tempoangabe), das „Fräulein Doris Loewe“ gewidmet ist und 1924 erstveröffentlicht wurde. Erstmals 2009 kam ein *Allegro assai* D-Dur mit dem Titel *Lied* (1843) an die Öffentlichkeit, dessen Begleitstimme quer durch die Register ganz in der Art eines „Hummelflugs“ irrlichtert.

Still einsetzend, erwächst das *Reiter-Lied* (*Allegro vivace*) zu kanonischer Oktavenwucht, um letztlich *pianissimo* in jener Ferne zu entschwinden, aus der es kam. Mendelssohn hatte es zunächst in das sechste Heft aufnehmen wollen, verwarf den Gedanken aber („Ist Dir es nicht auch mit dem ganzen übrigen Heft ausser aller Harmonie, oder stört Dich das nicht?“, schrieb er im April 1845 an Klingemann); in einer möglicherweise als Konzept für das siebte Heft gedachten Zusammenstellung findet es sich erneut. Wohl in den 1830er Jahren entstand das

verheißungsvolle 36-taktige Lied-Fragment Es-Dur (*Allegro molto*); der ausgewiesene Mendelssohn-Experte R. Larry Todd hat es auf 100 Takte erweitert, welche die Gattung nun um einen so überzeugenden wie willkommenen Beitrag bereichern. Denn ein *Lied ohne Worte* mag ja möglich sein – aber ein *Lied ohne Worte* und ohne Musik ...?

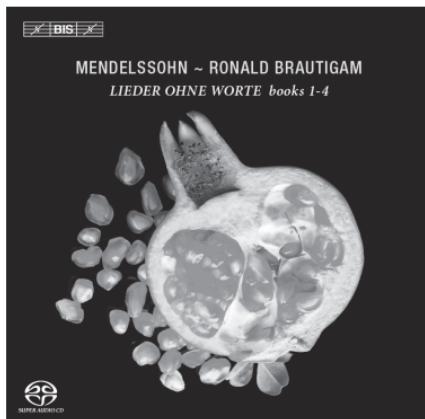
© Horst A. Scholz 2015

Ronald Brautigam, einer der führenden Musiker Hollands, ist nicht nur wegen seiner Virtuosität und Musikalität, sondern auch aufgrund der ungewöhnlichen Vielseitigkeit seiner musikalischen Interessen bemerkenswert. Er hat in Amsterdam, London und den USA (bei Rudolf Serkin) studiert; 1984 wurde er mit dem Nederlandse Muziekprijs, der höchsten musikalischen Auszeichnung in Holland, geehrt. Ronald Brautigam tritt regelmäßig mit den bedeutendsten europäischen Orchestern unter so hervorragenden Dirigenten wie Riccardo Chailly, Charles Dutoit, Bernard Haitink, Frans Brüggen, Philippe Herreweghe, Christopher Hogwood, Iván Fischer und Edo de Waart auf. Auf kammermusikalischem Gebiet pflegt er seit mehr als 20 Jahren eine musikalische Partnerschaft mit der Violinistin Isabelle van Keulen. Neben dem Spiel auf modernen Instrumenten hat Ronald Brautigam eine große Leidenschaft für das Fortepiano entwickelt und tritt mit führenden Orchestern wie dem Orchestra of the Eighteenth Century, Tafelmusik, dem Orchestra of the Age of Enlightenment, der Hanover Band, dem Freiburger Barockorchester und dem Orchestre des Champs-Elysées auf.

1995 begann Ronald Brautigam seine Zusammenarbeit mit BIS. Zu den mehr als 55 seither veröffentlichten Einspielungen zählen Mendelssohns Klavierkonzerte sowie sämtliche Klavierwerke von Mozart und Haydn, gespielt auf dem Fortepiano. Über seine Einspielung der Klaviersolomusik Beethovens – ebenfalls

auf dem Hammerklavier – schrieb die amerikanische Zeitschrift *Fanfare*: „Ein Beethoven-Klaviersonatenzyklus, der die Idee, diese Musik auf modernen Instrumenten zu spielen, grundsätzlich in Frage stellt: ein stilistischer Paradigmenwechsel.“ Sein Zyklus mit Beethovens Klavierkonzerten auf modernem Klavier wurde ebenfalls mit exzellenten Kritiken bedacht; die sukzessiv erschienenen CDs erhielten mehrere Auszeichnungen, u.a. einen MIDEM Classical Award 2010.

www.ronaldbrautigam.com



PREVIOUSLY RELEASED

MENDELSSOHN
LIEDER OHNE WORTE, BOOKS 1–4,
AND FIVE INDIVIDUAL ‘LIEDER OHNE WORTE’
BIS-1982 SACD

«Brautigam soigne une approche d'une grande plénitude et d'une belle tendresse...» *Diapason*

‘One could scarcely hope for performances more vivid or poetic than these.’ *International Record Review*

„Mit so viel Ausdrucks Kraft und -schattierungen erfüllt hört man diese Musik selten...“ *Klassik.com*

“Disco excepcional” *Scherzo*

L'abolition des frontières entre les arts fut l'un des projets les plus importants de l'époque romantique. Frédéric Chopin, qualifié par Robert Schumann de «plus hardi et fier génie poétique de l'époque» (et non pas de «pianiste et compositeur» le plus audacieux), fit en effet passer la ballade d'un genre musical littéraire et vocal à une forme purement instrumentale (et acquit ainsi pour ainsi dire le droit de briser les principes créatifs de l'époque classique). Au cours de cette période, Felix Mendelssohn travaillait de son côté sur une autre forme de relation entre la littérature et la musique qui fut désignée pour la première fois en 1828 par l'expression de 'Romance sans paroles' [*Lieder ohne Worte*]. Ce paradoxe surprenant démontrait que la musique est bien plus qu'un simple jeu de notes et qu'elle exprime davantage que ce que les mots peuvent faire. E. T. A. Hoffmann l'avait déjà confirmé: «La musique commence là où les mots s'arrêtent». Poursuivant dans la même direction, Mendelssohn dit également en 1842 au sujet de l'aspect «verbal» de la musique: «il y a tellement de discussions autour de la musique et si peu de substance. En ce qui me concerne, je crois que les mots ne suffisent pas et que s'ils y parvenaient, je cesserai alors de faire de la musique. Les gens se plaignent souvent du caractère ambigu de la musique, du fait qu'ils ne savent pas ce qu'ils doivent penser lorsqu'ils l'entendent alors que les mots, en revanche, sont compris de tous. Pour moi, c'est exactement le contraire et pas seulement dans le cas des discours complets mais également avec les mots isolés. Ceux-ci me semblent si ambigus, si vagues, si sujets à la confusion comparés à la véritable musique, celle qui remplit l'âme de milliers de choses bien supérieures aux mots. Ce que traduit la musique, ce ne sont point pour moi des idées trop vagues pour être traduites en paroles mais, au contraire, des idées trop précises.» Si l'on poursuit dans ce sens, il est donc logique de croire que les Romances *sans* paroles peuvent d'une certaine manière évoquer quelque chose de concret (et peut-être bien davantage

que des Romances *avec* paroles) et ne pas être qu'une simple métaphore romantique.

Bien que leur portée puisse à première vue sembler limitée, les *Romances sans paroles* possèdent en revanche une force détonante considérable. En poussant un peu, on pourrait affirmer que parmi leurs descendants idéaux figurent la conception lisztienne du poème symphonique qui, de son côté, semble lui-même anticipé par les ouvertures de concert programmatiques de Mendelssohn. Les *Romances* occupent une place importante au sein de l'œuvre de Mendelssohn : elles constituent environ le quart de ses deux cents œuvres pour piano seul. Des soixante-quinze œuvres pour piano publiées du vivant du compositeur, les *Romances sans paroles* constituent presque la moitié d'entre elles : six recueils comptant chacun six pièces, réédités de nombreuses fois et qui ont mérité leur place au sein de la musique domestique, preuve que Mendelssohn, avec ce titre et cette musique, a su toucher une corde sensible de l'époque. Lorsque l'on observe ces pièces de plus près, on constate qu'elles adoptent des formes extrêmement variées mais qu'elles partagent certaines caractéristiques communes comme la conception lyrique et proche de la mélodie (thème à la voix supérieure, accompagnement homogène le plus souvent en accords ou en arpèges, forme A-B-A) qui adopte des formes typiques des pièces de caractère. Dans ses *Romances sans paroles* (en plus des six recueils publiés de son vivant, deux autres le seront à titre posthume en plus de nombreuses pièces isolées), Mendelssohn rassembla un grand nombre de pièces pour piano de petite dimension qui l'ont suivi tout au long de sa vie et dont la version imprimée diffère parfois considérablement de la version originale, notamment en ce qui concerne les titres (qui se limitent souvent au simple mot de *Lied [Romance]*), les descriptions programmatiques, les indications de tempo et la métrique.

Après avoir dédié quelques-unes de ses *Romances sans paroles* à Clara Schu-

mann née Wieck, Mendelssohn lui dédia en 1844 le cinquième recueil opus 62. Ses six pièces ont été composées entre 1841 et 1844 et le compositeur lui avait déjà envoyé deux d'entre elles (la seconde et la troisième) à l'occasion de son vingt-quatrième anniversaire, le 13 septembre 1843, avec une page titre manuscrite («Deux Romances sans paroles à Mme Clara Schumann [...] avec tous mes souhaits de bonheur»). Il prit un certain temps à décider quelle romance allait ouvrir le recueil, souhaitant manifestement donner une progression cyclique à l'ensemble. Il choisira finalement l'*Andante espressivo* rêveur en sol majeur terminé en janvier 1844. Il fit part de cette décision à son confident Karl Klingemann qui vivait alors à Londres : «Ce fut tout d'abord celle en mi bémol majeur qui devait être la première de mon nouveau recueil, lui écrivit-il en février 1844. Mais je suis ensuite passé à celle en sol et je crois qu'elle convient davantage. Qu'en penses-tu ? Écris-moi immédiatement afin que je puisse trouver autre chose si tu souhaites remplacer celle en sol». L'impatient *Allegro con fuoco* en si bémol majeur de 1843 fait une entrée fracassante avec son accompagnement *staccato* distinctif sur une mesure à 12/8. L'*Andante maestoso* en mi mineur est l'une des *Romances sans paroles* les plus connues. Mendelssohn a composé cette émouvante «marche funèbre» (le titre non-officiel) avec son motif insistant de triolets au début de 1843 alors qu'il était en proie à l'émotion suscitée par la mort de sa mère. Cette pièce sera jouée, dans une version orchestrale réalisée par son ami Ignaz Moscheles, lors des funérailles du compositeur, le 7 novembre 1847, à Leipzig.

Suit la quatrième romance sur un rythme de 9/8 (sol majeur, *Allegro con anima*), également composée en 1843, avec sa mélodie qui doit être jouée «avec beaucoup de ferveur». L'*Andante con moto* en la mineur de 1841 complète la trilogie des chants de gondolier vénitien au sein des *Romances sans paroles* avec cette barcarolle mélancolique en duo. Sa conclusion dans la tonalité de la majeur

prépare la dernière pièce du recueil, le célèbre *Frühlingslied* [*Chanson du printemps*] (la majeur, *Allegretto grazioso*) composé en 1842 lors de son séjour en Angleterre. Le biographe de Mendelssohn, Walter Dahms, la qualifia de manière ambiguë de «pièce favorite de la bourgeoisie» avant d'ajouter que l'«on ne peut imaginer plus délicat et plus léger que cette mélodie portée par de rapides arpèges. Qui aime la grâce s'agenouillera devant ce chef-d'œuvre». Lors de la tournée en Russie en 1844 de Clara Schumann, cette nouvelle-venue au sein du répertoire devint une favorite du public. «Clara dut la bisser à plusieurs reprises lors de concert et, à celui pour la tsarine, la joua même trois fois» écrivit Robert Schumann de Saint-Pétersbourg. Et à propos de têtes couronnées: Mendelssohn réalisera un arrangement des *Romances sans paroles* op. 62 pour piano à quatre mains à l'intention de la reine Victoria et du prince Albert qui comptaient également parmi les admirateurs du compositeur.

«Mon très cher Klingemann! Le jeune marié! [...] Je vais vraisemblablement publier dans les prochains mois un nouveau recueil de *Romances sans paroles*. Pourrais-je le dédier à «Mademoiselle Sophie Rosen?» Voilà ce qu'écrivait Mendelssohn, tout joyeux, le 21 avril 1845 à Klingemann qui, à la grande joie du compositeur, était sur le point de marier cette mademoiselle Rosen. Le sixième recueil de romances qui porte le numéro d'opus 67 et dont la compilation causa initialement des problèmes à Mendelssohn («en fait, depuis hier, mon idée [la dédicace] m'a poussé à la tâche que j'hésitais quelque peu à entamer»), commence avec la pièce en mi bémol (*Andante*) mentionnée plus haut et composée en 1843 qui devait initialement ouvrir l'opus 62. Suit l'*Allegro leggiero* en fa dièse mineur sur un rythme souple de 12/16 qui date de quatre ans plus tard. L'élégant *staccato* y est développé pour devenir un duo passionné. Un peu plus loin, la *Romance sans paroles* en si bémol majeur (*Andante tranquillo*) composée en 1834 parvient à une véritable magie sonore délicate toute d'intériorité. Les doubles-

croches qui ronronnent sans relâche ont valu au virtuose *Presto* en ut majeur (1843) le surnom de *Spinnerlied* [*La fileuse*]. Il est suivi par la cinquième romance élégiaque en si bémol mineur (*Moderato*, 1844) dont les effets de pédale et les répétitions figées ont peut-être à voir avec le poème de Goethe, *Schäfers Klagelied* [*La complainte du berger*]. Pour la dernière pièce de ce recueil édité par Mendelssohn lui-même, le compositeur choisit une valse émouvante, un *Allegretto non troppo* en mi majeur probablement composé en 1844.

La mort prématurée de Mendelssohn en novembre 1847 mit un terme à la production de *Romances sans paroles* mais l'immense demande pour ce type de pièce ne s'en trouva pas affectée. Puisque Mendelssohn avait composé un certain nombre d'autres romances qui n'avaient été jouées qu'au sein de son cercle d'amis et qu'il avait mises de côté pour une utilisation future, son éditeur basé à Bonn, Simrock, put assembler deux autres recueils contenant chacun six pièces comme les recueils précédents. Le septième recueil de *Romances sans paroles*, paru en 1851 avec le numéro d'opus 85, rassemble des pièces couvrant une période de onze ans : la plus ancienne est l'*Allegro agitato* en la mineur (seconde pièce du recueil) composée en 1834 qui fait entendre un motif sur un rythme pointé se précipitant inlassablement et la plus récente, l'*Allegretto* en la majeur (cinquième pièce du recueil) composé en 1845, débute comme une marche avec une écriture en accords qui ne s'allège que vers la fin. Le recueil commence avec un *Andante espressivo* en fa majeur composé en 1844 dont la mélodie repose sur des arpèges en triolets. Un vent frais et printanier souffle tout au long de la troisième romance (mi bémol majeur, *Presto*) avec ses accords anxieux et ouvre le rideau sur l'idylle exaltée en ré majeur qui suit (*Andante sostenuito*). Un stimulant *Allegretto con moto* en si bémol majeur qui fait entendre un accompagnement *staccato* conclut le septième recueil. Mendelssohn aimait beaucoup cette dernière pièce qui, lors du dernier séjour du compositeur en Angleterre au

printemps 1847, fut arrangée en une version à quatre mains aussi à l'intention du couple royal.

Le huitième et dernier recueil de *Romances sans paroles* est paru en 1868 avec le numéro d'opus 102 et contient des pièces composées entre 1841 et 1845. Il débute par un *Andante poco agitato* en mi mineur composé en 1842 qui oscille entre mélancolie et impétuosité. L'*Adagio* en ré majeur de 1845 émerge d'une mélodie engageante construite à partir d'un saut de sixte. La *Kinderstück* [*Pièce pour enfant*] en do majeur composée en décembre 1845 est un tourbillon, un *presto* sur un rythme de 6/8, qui ressemble à une étude de composition et qui parvient à déclencher un maximum d'étincelles en un minimum de temps à partir d'un minuscule motif de trille. Le mélancolique *Andante poco agitato* en sol mineur composé en 1841 nous entraîne vers Venise avec ses arpèges étendus et est suivi d'un autre *Kinderstück* (la majeur, *Allegro vivace*) composé en décembre 1845 qui nous confond avec sa voix intermédiaire espiègle et syncopée. Ce recueil se conclut avec une miniature en ut majeur (*Andante*) composée en 1842 qui, tant au point de vue de l'harmonie que de l'écriture, fait preuve d'une maîtrise souveraine du grand art de la petite forme et qui laisse l'auditeur reconnaissant dans le même état que la pièce : sans voix.

Lors de son séjour en Angleterre en 1842, Mendelssohn demeura dans la maison de la famille Benecke (Frederick William Benecke (1802–1865) était l'oncle de la femme de Mendelssohn, Cécile). Il aimait y jouer avec les deux enfants, Eduard («*Teddy*») et Elise Cornelia («*Lilly*») et écrivit quatre pièces dans chacun de leur album pour le piano «en souvenir de Felix Mendelssohn Bartholdy (ou plutôt Peter Meffert)». «Peter Meffert» était le surnom dont le compositeur s'était affublé chez les Benecke. C'est également dans la maison Benecke que les *Romances sans paroles* op. 62 n° 6 et op. 102 n° 1 furent composées. Mendelssohn envisageait pour la fête de Noël de l'année 1846, une

édition de six des huit pièces qu'il avait écrites dans les albums des enfants après une révision en profondeur. L'*Andante* en mi bémol majeur et le *Sostenuto* en fa majeur ont été laissés de côté, peut-être pour des raisons liées à la conception cyclique ou à leur tonalité. Mendelssohn n'allait cependant pas voir la parution du dernier numéro d'opus bien qu'il l'avait préparé en vue d'une publication. Cécile Mendelssohn Bartholdy dit au sujet de cette publication à la fin novembre 1847 : « Mon mari bien-aimé avait souhaité l'année dernière à pareille date la parution de ces pièces en tant que cadeau de Noël pour les enfants. Il y pensa trop tard et comme il ne restait plus assez de temps pour les envoyer, il se dit que les pièces pouvaient attendre à l'année prochaine. Je crois maintenant agir conformément à ses volontés. »

Comme leur origine le révèle, les *Kinderstücke* op. 72 (ainsi que l'*Andante* en mi bémol majeur et le *Sostenuto* en fa majeur) ne constituent pas une « musique de Noël » à proprement parler. Noël ne constituait en fait qu'un prétexte pour les réunir dans un recueil. Ces pièces peuvent donc être considérées comme suffisamment proches des *Romances sans paroles* et le fait que le huitième recueil comprenne également deux pièces pour enfants n'est pas entièrement lié à des raisons mercantiles. En même temps, en tant qu'études d'un niveau avancé, ces pièces visaient un jeune public pour qui, selon le compte-rendu publié en 1848 dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, « de telles contributions seront bien plus nourrissantes que les Rondeaux faciles grâce auxquels la profondeur du goût est imposé à l'auditeur et ce, dès son plus jeune âge. Ici, chez Mendelssohn, l'esprit du compositeur se concentre sur la beauté de la conduite des voix, sur la polyphonie gracieuse qui réclame de l'exécutant l'attention et souligne clairement l'aspect polyphonique. »

Ce deuxième enregistrement consacré aux *Romances sans paroles* contient également des pièces isolées qui ne sont pas incluses dans les recueils publiés du

vivant du compositeur ou à titre posthume : *Gondellied* [*Chant de gondolier*] (*Allegretto non troppo*) en la mineur composé en 1837 prend la forme d'un duo ondulant doucement et suggère l'image d'un Mendelssohn heureux et amoureux. Cette pièce fut publiée en 1841 par Robert Schumann en tant que supplément au *Neue Zeitschrift für Musik*. La pièce magique en fa majeur sans indication de tempo, charmante et faite de gracieux arpèges, date vraisemblablement de 1841. Elle est dédiée à « Mademoiselle Doris Loewe » et ne sera publiée qu'en 1924. Quant à l'*Allegro assai* en ré majeur portant le titre de *Lied*, celui-ci ne fut joué en public pour la première fois qu'en 2009. La ligne d'accompagnement voltige à travers l'étendue du registre de l'instrument à la manière d'un « vol de bourdon ».

Émergeant du silence, le *Reiter-Lied* [*Chant du cavalier*] (*Allegro vivace*) croît jusqu'à une déflagration d'octaves dans une écriture canonique avant de disparaître *pianissimo* au loin, comme il était apparu. Mendelssohn le destinait initialement au sixième recueil mais il changea d'idée : « Ne trouves-tu pas toi aussi qu'il est hors propos dans ce recueil ou est-ce que cela ne te dérange pas ? », écrivit-il à Klingenmann en avril 1845. On retrouvera cette pièce dans une liste qui put être une suggestion pour le septième recueil. Le fragment prometteur de trente-six mesures en mi bémol majeur (*Allegro molto*), date probablement des années 1830. L'expert réputé de l'œuvre de Mendelssohn, R. Larry Todd, l'a complété et la pièce compte aujourd'hui une centaine de mesures, un apport aussi convainquant que bienvenu à ce type de pièces. Après tout, une romance sans paroles est possible mais qu'en est-il d'une romance sans parole et sans musique... ?

© Horst A. Scholz 2015

L'un des musiciens les plus éminents de Hollande, **Ronald Brautigam** est remarquable non seulement pour sa virtuosité et sa musicalité mais aussi pour la nature éclectique de ses intérêts en musique. Il a étudié à Amsterdam, Londres et aux Etats-Unis – avec Rudolf Serkin. Il a reçu le prix musical le plus prestigieux de Hollande en 1984, le Nederlandse Musiekprijs. Ronald Brautigam joue fréquemment avec les meilleurs orchestres européens sous la direction de chefs tels Riccardo Chailly, Charles Dutoit, Bernard Haitink, Frans Brüggen, Philippe Herreweghe, Christopher Hogwood, Andrew Parrott, Bruno Weil, Iván Fischer et Edo de Waart. Dans le domaine de la musique de chambre, la violoniste Isabelle van Keulen est sa partenaire musicale depuis plus de 20 ans.

En plus de jouer sur des instruments modernes, Ronald Brautigam a développé une grande passion pour le pianoforte, accompagné d'orchestres aussi importants que l'Orchestra of the Eighteenth Century, Tafelmusik, l'Orchestra of the Age of Enlightenment, le Hanover Band, Freiburger Barockorchester, Concerto Copenhagen et l'Orchestre des Champs-Elysées.

L'association de Ronald Brautigam avec BIS commença en 1995. Parmi les cinquante-cinq enregistrements qu'il a réalisés entre 1995 et 2010, on retrouve les concertos pour piano de Mendelssohn (avec la Sinfonietta d'Amsterdam) et, sur pianoforte, toute la musique pour piano seul de Mozart et de Haydn. Sa série en cours consacrée à la musique pour piano seul de Beethoven, également sur pianoforte, a été décrite dans le magazine américain *Fanfare* en ces termes : « un cycle de sonates pour piano de Beethoven qui remet en cause la notion même de l'exécution de cette musique sur instruments modernes, un changement de paradigme stylistique. » Son intégrale des concertos de Beethoven, sur piano moderne, a également été chaleureusement reçue par la critique alors que les volumes parus ont gagné divers prix dont un MIDEM Classical Award en 2010.

www.ronaldbrautigam.com

THE INSTRUMENT USED ON THIS RECORDING



The instrument used on this recording was made by Paul McNulty in 2010, after Pleyel Op. 1555 from 1830, preserved at Musée de la musique in Paris

Ignaz Pleyel (1757–1831) was born in Ruppersthal (lower Austria). He studied composition with Joseph Haydn and for a while became even more popular than his teacher, at least if a 1791 review in London's *Morning Herald* is to be believed. Having moved to France in 1783, Pleyel was branded a Royalist collaborator during the aftermath of the Revolution, but skilfully managed to appease the dreaded Committee of Public Safety. In 1797 he founded the music publishing firm Maison Pleyel, which during some 40 years published more than 4,000 compositions by Boccherini, Beethoven, Clementi, Hummel, Chopin and others.

Pleyel founded the piano manufacturing firm Pleyel & Cie in 1805 and was later joined by his son Camille. The company

provided leading musicians with instruments, among them Chopin. Liszt described the sound of Chopin's Pleyel as being 'the marriage of crystal and water' and quoted Chopin's remark: 'When I am not in my best form, I prefer Érard's piano where I can easily find a ready-made piano tone. But when I am in a good mood and strong enough to find my own piano tone, I prefer one of Pleyel's pianos.'

Compass: CC–f⁴ · Sustaining and *una corda* pedals · Material: mahogany

Measurements: c. 126 cm / 244 cm / 41 cm, c. 214 kg

Photo by courtesy of www.fortepiano.eu

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

| | |
|---------------------|---|
| Recording: | August 2014 at Österåker Church, Sweden |
| | Producer and sound engineer: Ingo Petry (Takes5 Music Production) |
| | Piano technician: Paul McNulty |
| Equipment: | BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations. |
| | Original format: 24 bit / 96 kHz |
| Post-production: | Editing and mixing: Ingo Petry |
| Executive producer: | Robert Suff |

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Horst A. Scholz 2015

Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)

Cover image: 'Physalis' by Дмитрий Лепин. <https://www.flickr.com/photos/hamsterwalker/10133865186> (CC BY-SA 2.0)

Back cover photo of Ronald Brautigam: © Marco Borggreve

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-1983 Ⓣ & © 2016, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-1983