

CHANDOS

MENDELSSOHN

SONGS WITHOUT WORDS, VOLUME 1

(Lieder ohne Worte)

Peter
Donohoe
piano





Felix Mendelssohn, c. 1830

Drawing after portrait by Johann Peter Leyser (1814–1862) / INTERFOTO /
Sammlung Rauch / Mary Evans Picture Library

Felix Mendelssohn (1809 – 1847)

Lieder ohne Worte, Volume 1
(Songs without Words)

- | | |
|--|--|
| <div style="border: 1px solid black; width: 15px; height: 15px; display: inline-block; text-align: center; line-height: 15px;">1</div> | <p>Rondo capriccioso, Op. 14, MWV U 67 (1828, revised 1830) 6:59
in E major / E minor • in E-Dur / e-Moll • en mi majeur / mi mineur
for Piano
Andante – Presto</p> |
| <p>Trois Fantaisies ou Caprices, Op. 16, MWV U 70 – 72
(1829) 11:46
(Three Fantasias or Caprices)
for Piano
To Anne, Honora, and Susan Taylor (English edition)
An Karl Klingemann (German edition)</p> | |
| <div style="border: 1px solid black; width: 15px; height: 15px; display: inline-block; text-align: center; line-height: 15px;">2</div> | <p>I ('Nelken und Rosen in Menge' / 'Carnations and Roses in Abundance') Andante con moto – Allegro vivace –
Tempo dell'Andante 4:52
in A minor • in a-Moll • en la mineur</p> |
| <div style="border: 1px solid black; width: 15px; height: 15px; display: inline-block; text-align: center; line-height: 15px;">3</div> | <p>II Scherzo. Presto 2:40
in E minor • in e-Moll • en mi mineur</p> |
| <div style="border: 1px solid black; width: 15px; height: 15px; display: inline-block; text-align: center; line-height: 15px;">4</div> | <p>III ('Am Bache' / 'By the Brook') Andante 4:13
in E major • in E-Dur • en mi majeur</p> |

From ‘Lieder ohne Worte’ (1829–45) 60:58
for Piano

A Selection of Pieces from

Sechs Lieder ohne Worte, Book I, Op. 19b (1829–30)

Sechs Lieder ohne Worte, Book II, Op. 30 (1830–34). Fräulein Elisa von Woringen gewidmet

Sechs Lieder ohne Worte, Book III, Op. 38 (1835–37). Fräulein Rosa von Woringen gewidmet

Sechs Lieder ohne Worte, Book IV, Op. 53 (1835–41). Fräulein Sophie Horsley gewidmet

Sechs Lieder ohne Worte, Book V, Op. 62 (1841–44). Frau Clara Schumann gewidmet

Sechs Lieder ohne Worte, Book VI, Op. 67 (1839–45). Fräulein Sophie Rosen gewidmet

Sechs Lieder ohne Worte, Book VIII, Op. 102 (1841–45)

5 Lied ohne Worte, Op. 19b No. 1, MWV U 86 (1830) 3:56
in E major • in E-Dur • en mi majeur
Andante con moto

6 Lied ohne Worte, Op. 19b No. 2, MWV U 80 (1830) 2:34
in A minor • in a-Moll • en la mineur
Andante espressivo

7	Lied ohne Worte, Op. 19b No. 3, BWV U 89 'Jägerlied' (1829) (Hunting Song) in A major • in A-Dur • en la majeur Molto Allegro e vivace	2:30
8	Lied ohne Worte, Op. 19b No. 4, BWV U 73 (1829). Fräulein Sophia Louisa Dance gewidmet in A major • in A-Dur • en la majeur Moderato	2:04
9	Lied ohne Worte, Op. 102 No. 1, BWV U 162 (1842) in E minor • in e-Moll • en mi mineur Andante un poco agitato	2:27
10	Lied ohne Worte, Op. 102 No. 2, BWV U 192 (1845) in D major • in D-Dur • en ré majeur Adagio	2:31
11	Lied ohne Worte, Op. 67 No. 5, BWV U 184 (1844) in B minor • in b-Moll • en si mineur Moderato	2:01
12	Lied ohne Worte, Op. 67 No. 2, BWV U 145 (1839 / 45) in F sharp minor • in fis-Moll • en fa dièse mineur Allegro leggiero	2:04

- | | |
|----|--|
| 13 | Lied ohne Worte, Op. 62 No. 6, BWV U 161 ('Frühlingslied') (1842) 2:41
(Spring Song)
in A major • in A-Dur • en la majeur
Allegretto grazioso |
| 14 | Lied ohne Worte, Op. 30 No. 3, BWV U 104 (1834) 2:20
in E major • in E-Dur • en mi majeur
Adagio non troppo |
| 15 | Lied ohne Worte, Op. 53 No. 5, BWV U 153 'Volkslied' (1841) 2:44
(Folk Song)
in A minor • in a-Moll • en la mineur
Allegro con fuoco |
| 16 | Lied ohne Worte, Op. 62 No. 3, BWV U 177 'Trauermarsch' (1843) 3:26
(Funeral March)
in E minor • in e-Moll • en mi mineur
Andante maestoso |
| 17 | Lied ohne Worte, Op. 30 No. 4, BWV U 98 (1834) 2:47
in B minor • in b-Moll • en si mineur
Agitato e con fuoco |
| 18 | Lied ohne Worte, Op. 62 No. 4, BWV U 175 (1841) 1:43
in G major • in G-Dur • en sol majeur
Allegro con anima – Mit vieler Innigkeit vorzutragen |

- | | |
|----|--|
| 19 | Lied ohne Worte, Op. 62 No. 5, BWV U 151 'Venetianisches Gondellied'
(1841) 3:01
(Venetian Gondola Song)
in A minor • in a-Moll • en la mineur
Andante con moto |
| 20 | Lied ohne Worte, Op. 67 No. 4, BWV U 182 ('Spinnerlied') (1845) 1:52
('La Fileuse' / Spinning Song)
in C major • in C-Dur • en ut majeur
Presto |
| 21 | Lied ohne Worte, Op. 53 No. 4, BWV U 114 ('Abendlied') (1841) 2:34
(Evening Song)
in F major • in F-Dur • en fa majeur
Adagio |
| 22 | Lied ohne Worte, Op. 102 No. 6, BWV U 172 (date uncertain) 2:22
in C major • in C-Dur • en ut majeur
Andante |
| 23 | Lied ohne Worte, Op. 62 No. 1, BWV U 185 (1844) 1:59
in G major • in G-Dur • en sol majeur
Andante espressivo |

24	Lied ohne Worte, Op. 67 No. 1, BWV U 180 (1843) in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur Andante	2:48
25	Lied ohne Worte, Op. 38 No. 2, BWV U 115 (1837) in C minor • in c-Moll • en ut mineur Allegro non troppo	2:22
26	Lied ohne Worte, Op. 53 No. 2, BWV U 109 (1835) in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur Allegro non troppo. Sehr innig	2:57
27	Lied ohne Worte, Op. 67 No. 3, BWV U 102 (1844) in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur Andante tranquillo	2:21
28	Lied ohne Worte, Op. 38 No. 6, BWV U 119 'Duetto' (1836) (Duet) in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur Andante con moto	2:43

TT 79:56

Peter Donohoe piano

Mendelssohn: Lieder ohne Worte, Volume 1

Introduction

Felix Mendelssohn (1809 – 1847) was not only a prodigious composer, fine violinist, and leading conductor, but also an exceptional pianist – appearing as soloist in concertos of Mozart, Beethoven, and Weber as well as his own works, and playing much of this repertoire from memory. All the accounts of those who worked with him or heard him perform, including Ferdinand Hiller, George Grove, Clara Schumann, and Joseph Joachim, testify to the special qualities of his pianism: his flawless technique, his magical sensitivity of touch, his penchant for vivacious tempi, his projection of a volatile and passionate temperament just about held in balance by impeccable judgement and taste.

Yet the piano was to play a rather different role in the compositional output of Mendelssohn to that of his greatest pianist-composer predecessors. Although his two published piano concertos (he never completed his third) and his shorter *concertante* works are characteristic enough in their invention and sentiment, and certainly served to advance his career, they are hardly

central to his achievement in the way that those of Mozart and Beethoven are to theirs. As for the piano sonata: Mendelssohn attempted to emulate neither Beethoven's on-going exploration of the furthest reaches of the form nor Mozart's quasi-didactic models of technique and style. The half dozen piano sonatas Mendelssohn did write are all early and he published only one, in E major, owing much in style to Beethoven and Weber. Rather, he seemed to favour the piano as a social, participatory instrument; as the focus of professional or amateur music making in the recital hall, the salon, drawing room, or bourgeois parlour – as exemplified in his two consummate piano trios, his output for cello and piano, his many collections of songs, and the dozens of piano pieces that he turned out over his short, driven career.

In 1832, he began collecting and publishing the latter in batches of six under the generic title of *Lieder ohne Worte* (Songs without Words), which he seems to have invented. Many of the pieces indeed unfold like *Lieder* – flowing melody in the right hand over accompanying figuration in the left, in

simple binary or ternary 'song' forms. To some pieces he attached titles – *Venetianisches Gondellied* (Venetian Gondola Song), *Volkslied* (Folk Song) – in the case of others he simply left it to the romantic imaginations of players to dream up their own poetic texts or pictures. He published six volumes of these collections at regular intervals during his lifetime; two more volumes were put together some time after his death. These soon became immensely popular, prompting similar volumes from other composers, most notably the ten sets of *Lyriske Stykker* (Lyric Pieces) by Edvard Grieg. No doubt it was precisely the identification of this music with the tastes of middle-class amateur pianists which led to its dismissal as superficial and sentimental when Mendelssohn went out of fashion in the late nineteenth and early twentieth centuries. Only in the quickening revaluation of his achievement in more recent decades have the best of the *Lieder ohne Worte* been recognised once more as the lyric gems that they are.

Rondo capriccioso, Op. 14

Mendelssohn had already composed some thirty piano pieces in various genres before he published his first book of *Lieder ohne Worte*, at the age of twenty-three. One of the most distinctive of these began as a dexterous

Étude in E major, drafted in January 1828, in the midst of his studies at the University of Berlin; this he revised to please a pianist girlfriend during a stay in Munich ahead of the Italian leg of his Grand Tour, in 1830, adding a nocturne-like *Andante* introduction and publishing the work as his *Rondo capriccioso*, Op. 14. The decorative romanticism of the *Andante* suggests the passing influence of the nocturnal style of John Field, but the quicksilver 6/8 Rondo, flickering ambiguously between E minor and major, unfolds in Mendelssohn's best 'fairy scherzo' manner, demanding the lightest of touch, and testifying to Mendelssohn's already formidably advanced technique.

Trois Fantaisies ou Caprices, Op. 16

Meanwhile, in August 1829, returning to London from his Scottish tour, Mendelssohn had visited Wales, staying at the home of John Taylor, a wealthy mine owner, and flirting with his three young daughters, to each of whom he dedicated one of his *Trois Fantaisies ou Caprices* (Three Fantasias or Caprices), Op. 16. No. I, a doleful ballad-like A minor *Andante*, comprises an introduction and coda to a lilting, 6/8 *Allegro vivace* middle section, apparently inspired by a bouquet of the dedicatee's favourite flowers. The repeated-

note fanfares and elfin scurrings that run through the brief E minor Scherzo form of No. II were also, it seems, suggested by a vine with trumpet-like flowers. No. III, a flowing *Andante* in E major, most closely anticipates the style of many *Lieder ohne Worte* to come, its continuous stream of undulating semiquavers evoking a rivulet by which Mendelssohn strolled with, he thought, the 'prettiest' of the Taylor daughters.

Lieder ohne Worte, Book I, Op. 19b

Nos 1, 2, 3, 4

First published in London in 1832 under the provisional title of *Melodies for the Pianoforte*, this inaugural volume opens on a high level with the much-loved *Andante con moto* in E major: a binary structure – the first half repeated – unfolding, with a flowing ease that seems quite special to Mendelssohn, a long-phrased melody over a serene yet latently powerful stream of rising arpeggio figures. By strong contrast, No. 2 is a plaintive through-composed A minor *Andante espressivo* in 3 / 8-time on an incessant, nervous semi-quaver accompaniment that sinks disconsolately to the depths of the piano towards the end.

Mendelssohn entitled No. 3 *Jägerlied* (Hunting Song). Marked *Molto Allegro e*

vivace and prefaced by an ebullient five-bar 'summons', this 6 / 8-time gallopade in A major, evoking hunting horns and prancing horses, is not without minor-key incidents, and is eventually invaded by high-flying semi-quaver figuration, before finally fading into the distance. Also in A major, No. 4 – like the first of the *Trois Fantaisies* and several subsequent *Lieder ohne Worte* – is a 'sandwich' form: a main section flanked by an introduction, which is exactly repeated by way of coda. Here the introduction / coda comprises a gentle arch of figuration marked *Moderato*. The contrasting main section is a straight-forward melody harmonised chord by chord, texturally less like a solo *Lied* than a choral part-song-without-words.

Lieder ohne Worte, Book II, Op. 30

Nos 3, 4

Despite the initially poor sales of his first volume and the immense demands of his first oratorio, *Paulus* (St Paul), in progress, Mendelssohn found time to put together and publish a second volume in 1835. Here, No. 3 of the six pieces closely relates to No. 4 in Book I, though the *Adagio non troppo* introduction and coda comprise just three E major arpeggios and a perfect cadence, while the melody, with its sudden dynamic

surprises, is more suggestive of a solo song, and of a specific, suppressed, text. No. 4, in B minor, marked *Agitato e con fuoco*, is Mendelssohn at his most volatile – he could, by all accounts, become furiously impatient if met with incompetence or obfuscation. A wide-ranging melody rides upon tirades of machine-gun-rapid repeat chords. One wonders how many, even of the most gifted, amateurs commanded the steely, yet flexible wrists to get anywhere near the speed and dynamic control which this piece demands.

**Lieder ohne Worte, Book III, Op. 38
Nos 2, 6**

Mendelssohn put together and published his third volume during his blissfully happy honeymoon, in 1837, though four of the pieces date from before his marriage. The C minor *Allegro non troppo* comprising No. 2 is rather restless in character, in that while melody and bass duly observe the 2/4 metre, the chords between them, shared by the two hands, are continuously off the beat, until the last two bars. Yet No. 6 in A flat major is one of the most ingenious and touching numbers of the entire *Lieder ohne Worte*. Mendelssohn marked it *Andante con moto* and entitled it 'Duetto' and it comprises an intimate dialogue between two

'voices', each with its own melodic material, between which there runs a continuous line of semiquaver figuration, above, or below, carrying the piece gently forward until the voices virtually come together towards the end. As Mendelssohn composed the piece for his new wife, Cécile, it is hard not to hear the lower of the two voices as his own.

**Lieder ohne Worte, Book IV, Op. 53
Nos 2, 4, 5**

In 1841, Mendelssohn found himself increasingly torn between his busy concert life in Leipzig and unwelcome demands by the King of Prussia to take up duties in Berlin, but he managed to pull together a fourth set of *Lieder ohne Worte* that summer. No. 2, an E flat major *Allegro non troppo*, unfolds a sweeping melody marked *Sehr innig* (Heartfelt) over pulsating triplets, though its central section moves through more uneasy minor harmonies. Mendelssohn originally thought of calling No. 4 'Abendlied' (Evening Song), but then decided not. An *Adagio* melody in F major over slowly throbbing triplets – though with a couple of sudden, brief incursions of the relative minor – it lies unusually low on the keyboard for Mendelssohn, creating a sense of encroaching darkness. He did, however, attach the title

Volkslied (Folk Song) to No. 5 in A minor. Marked *Allegro con fuoco*, this alternates a flickering refrain with a chunky, border-ballad-like melody that grows more assertive on each reappearance – harbinger perhaps of the long-delayed completion of the ‘Scottish’ Symphony, in January 1842.

Lieder ohne Worte, Book V, Op. 62

Nos 1, 3, 4, 5, 6

During his Leipzig years, Mendelssohn enjoyed a warm friendship with Robert and Clara Schumann, and it was to Clara that he dedicated his fifth volume, in 1844. Indeed, the opening bars of No. 1, a flowing G major album piece marked *Andante espressivo*, could almost have been written by Robert Schumann although they actually cite an *Andante* by Mendelssohn’s gifted sister, Fanny. No. 3 in E minor is entitled *Trauermarsch* (Funeral March), opening with *Andante maestoso* fanfares that pre-echo Mahler’s Fifth Symphony, and then alternating a grim march theme with quieter moments, as of private reflection. No. 4 is a bucolic G major part-song-without-words in swinging 9/8-time, marked *Allegro con anima* – though also *Mit vieler Innigkeit...* (With intimate depth of feeling). The piece is bookended by a joyfully leaping five-bar introduction and coda.

Barcarolle-like pieces entitled *Venetianisches Gondellied* (Venetian Gondola Song) had already appeared in Mendelssohn’s first two volumes. No. 5, an *Andante con moto* in A minor, is his third and last in this genre and, with its lapping, seemingly out-of-sync accompaniment and the booming tritones beneath its twin climaxes, the most unsettling – though dissolving gently into A major towards the end. No. 6, characterised by a gliding *Allegretto grazioso* A major melody and bubbly accompanying grace-notes, would soon become the most familiar of all the *Lieder ohne Worte* under the title ‘Frühlingslied’ (Spring Song) – the automatic resort of silent cinema pianists and the object of mockery to those who denigrated Mendelssohn as a composer of superficial prettiness. Yet performed with the appropriately contoured flow, gently tensile rhythm, and sensitive pedalling – none of these easy to achieve – the piece can still sound fresh.

Lieder ohne Worte, Book VI, Op. 67

Nos 1, 2, 3, 4, 5

In 1844, Mendelssohn relinquished his onerous Leipzig and Berlin commitments and moved to Frankfurt to devote more time to his growing family and to his own projects.

Among these was volume six of the *Lieder ohne Worte*, published in 1845. No. 1 is an amiable *Andante* in E flat major, exemplifying the wealth of invention and character which the mature Mendelssohn could still extract from simple ternary designs and the well-tried formula of periodic melody in the right hand over arpeggiated accompaniment in the left. Towards the end, chiming high B flats hint at some undivulged programme. No. 2 is an F sharp minor *Allegro leggiero* in the restless metre of 12 / 16, characterised by sustained melodic phrases against brittle *staccato* accompanying figures. There are two, closely related melodic ideas, A – B – A – B, the second B section extended to a brief climax, before the broken arpeggio figures that opened the piece convey it to its hushed close.

The salient point of No. 3, an *Andante tranquillo* in B flat, is that the accompaniment to its initially bland, hymn-like melody is consistently a semiquaver behind the beat, creating a syncopated cross-rhythm throughout. As often in Mendelssohn, the harmonies of the brief middle section rove quite widely. The dainty dance theme and whirring *Presto* accompaniment of No. 4 in C major rapidly earned it the nickname ‘Spinnerlied’ (Spinning Song), and later it became popular as ‘The Bee’s Wedding’,

though Mendelssohn invoked neither title. Nor does its effervescent flight in rondo form require one. No. 5, by contrast, is a wistful *Moderato* in B minor, the undulating introduction and postlude of which makes it faintly reminiscent of Schubert’s *Winterreise*, while the pattering F sharps underlying its melancholic melody recall Chopin’s ‘Raindrop’ Prelude, Op. 29 No. 15.

Lieder ohne Worte, Book VIII, Op. 102 Nos 1, 2, 6

Mendelssohn began assembling items for Book VII in 1846, while working on *Elijah*, but his death, in 1847, meant that the completion of this volume, and the choice from his many unpublished pieces to make up Book VIII, fell to his publisher, Simrock, who brought them out in 1850 and 1867, respectively. No. 1 in the final volume is a brief, ballade-like piece in E minor marked *Andante un poco agitato*. It has a full, almost Brahmsian texture, requiring wide left-hand leaps; storms threaten but finally fade.

No. 2, composed in 1845, and certainly intended as a song without words, is a duple-time *Adagio* in D major, unfolding in balanced four-bar phrases, warmly harmonised chord by chord, almost as if telling a story to children, delivering a brief

shock at its centre but ending sweetly. And, whether by accident or design, the choice of No. 6 proves the perfect finale for the whole *Lieder ohne Worte* project: a nobly measured C major melody in 4/4-time, developed sequentially to a moment of restrained triumph and then quietly fading – an affectionate, perhaps slightly regretful closing of the magic book that had opened so promisingly with that serenely flowing E major *Andante con moto* thirty-five years and forty-seven pieces before.

© 2022 Bayan Northcott

A note by the performer

The figure of Mendelssohn remains extraordinarily underrated in the history of western European music. Perhaps this may be explained in several ways.

One reason could be that he has been mistakenly assumed to be a miniaturist, and best at writing short piano works such as the *Lieder ohne Worte*, and less successful at larger-scale symphonic forms. This is patently untrue, given the undeniable excellence of many large-scale chamber works, perhaps the best known being the String Octet, Op. 20 and Piano Trio No. 1 in D minor; in addition there are the two splendid piano concertos

and the Violin Concerto, the latter being one of the most inspired landmark works of all musical history. However, as he did write five symphonies, and as composers of symphonies tend to be judged, as a whole, on the epic nature or otherwise of these works, the comparative lightness of at least three of those symphonies has undermined his reputation. (Composers who did not seriously attempt symphonic works have perhaps been spared this unfortunate yardstick – e.g. Chopin, Grieg, Ravel, Debussy, and not many others.)

The second reason could be that his music rarely strays into the tragic – almost every work is imbued with a sense of joy and positivity that is sometimes wrongly mistaken for superficiality.

A third reason could be that his reputation has never fully recovered from the, fortunately failed, attempt by the German Nazi Party to write him and his work retrospectively out of history, as he was born Jewish.

When I first became conscious of my desire to be a musician, Mendelssohn meant more to me, personally, than almost any other composer – he certainly ranked alongside Haydn, Mozart, Beethoven, and Schubert.

And when I entertained the juvenile idea of myself writing music – an aspiration that

dates back to my primary school days – I was particularly inspired by the consistent ecstatic nature of Mendelssohn’s music. Such was my attraction to it that at the age of ten I produced a sonata-form first movement in D flat major of which I was inordinately proud, only to discover that I had unknowingly stolen as its main theme the secondary theme from Mendelssohn’s Overture *Ruy Blas*, and based the whole piece on the rhythm of that theme.

I was so attracted to the incidental music to *A Midsummer Night’s Dream* – in particular the Overture – that I determined to explore everything by the composer that I could find. Almost every work that I discovered I fell for – overtures, concertos, chamber music, and much of the music for solo piano. The exceptions were the symphonies and the piano sonatas; for some reason they had less impact on me – a failure of appreciation that I rectified completely when I was much older.

My choice of programme for the present recording is based around a large selection from the *Lieder ohne Worte*, which I preface with the *Rondo capriccioso*, Op. 14 and the three wonderful *Fantaisies ou Caprices*, Op. 16 – the former with its sublime introductory *Andante*: it was this introduction that was the first piece by

Mendelssohn I ever knew, as it was a favourite with my grandparents, and they had retained a copy from the Victorian era that I attempted to learn when my age was in single figures – at that point I studiously avoided the *Presto*, as well as ignoring that the *Andante* finishes on a dominant seventh!

Some of the *Lieder ohne Worte* have been central to the repertoire of thousands of pianists, ever since their composition – for example, the ‘Frühlingslied’, Op. 62 No. 6 and the ‘Spinnerlied’, Op. 67 No. 4 (sometimes known in my youth as ‘The Bee’s Wedding’). However, some of them are much less well known, but in this writer’s view are absolutely the equal of their famous counterparts in terms of beauty, inspiration, sometimes sublime magic, at other times virtuoso excitement.

The nature of much of the writing is almost inevitably based in the technique of the left hand’s comprising an accompaniment that is shared by the lower pitches played by the right hand, the melodic lines reserved for the upper part of the right hand. It is inherent in the concept suggested by the umbrella title of the whole collection that a melodic line – or ‘song’ (usually in the treble, although not always) – is accompanied by the remainder of the texture. This seemingly simple concept is at the heart of much writing for solo piano

by virtually every composer – particularly since Mendelssohn, but also before him – when writing in a lyrical, *cantabile* style: Schubert, Schumann, Chopin, Tchaikovsky, Rachmaninoff, and countless others. I write the words ‘seemingly simple’ with full knowledge of the immense difficulty of creating the sound world required in order that a lyrical line imitate the expressive style, rhythm, and natural phrasing of the human voice. It is almost as if the *Lieder ohne Worte* constitute an encyclopaedic collection of etudes devoted to this most communicative and transformative aspect of pianism.

There is a stylistic link connecting the *Presto* of the *Rondo capriccioso*, Op. 14, the second (also *Presto*) of the *Trois Fantaisies ou Caprices*, Op. 16, and the main section of the Overture to *A Midsummer Night's Dream*: the three share the same tonality (E minor), and have a character unique to Mendelssohn – in the Overture specifically representing the fairies in Shakespeare's play and perhaps in the two piano works evoking the same fleet-footedness. No other composer to my knowledge has so beautifully conjured up this specific atmosphere. The *Rondo capriccioso* and *Trois Fantaisies ou Caprices* are exquisite examples of the extraordinary facility of Mendelssohn (implicitly as a pianist, but also as a composer),

of his originality and inspiration, at an age that allows us, in my view, to place him in the same group of wonderfully natural and prodigious composers as Haydn and Mozart.

It is always a pleasure to play these works, and they go to the heart of why I became a musician in the first place.

© 2022 Peter Donohoe

Born in Manchester in 1953, **Peter Donohoe** CBE studied at Chetham's School of Music and Leeds University before going on to study at the Royal Northern College of Music with Derek Wyndham and in Paris with Olivier Messiaen and Yvonne Loriod. He is acclaimed as one of the foremost pianists of our time, for his musicianship, stylistic versatility, and commanding technique. He has performed with all the major London orchestras and, across the European continent, with the Royal Concertgebouw Orchestra, Gewandhausorchester, Münchner Philharmoniker, Swedish Radio Symphony Orchestra, Orchestre philharmonique de Radio France, Wiener Symphoniker, Czech Philharmonic Orchestras, and Berliner Philharmoniker. In the United States, he has appeared with the Los Angeles Philharmonic, Boston Symphony Orchestra, Chicago

Symphony Orchestra, Pittsburgh Symphony Orchestra, Detroit Symphony Orchestra, and Cleveland Orchestra. In recent seasons he has appeared with the Dresdner Philharmonie, Cape Town Philharmonic Orchestra, St Petersburg Philharmonic Orchestra, RTÉ National Symphony Orchestra, Belarusian State Symphony Orchestra, and City of Birmingham Symphony Orchestra. Conductors such as Sir Andrew Davis, Gustavo Dudamel, Christoph Eschenbach, Daniel Harding, Neeme Järvi, Lorin Maazel, Kurt Masur, Sir Simon Rattle, Yevgeny Svetlanov, and Robin Ticciati have all sought to work with him. He has performed at festivals worldwide, among them the Edinburgh International Festival, Festival International de Piano de La Roque d'Anthéron, Klavier-

Festival Ruhr, and Schleswig-Holstein Musik Festival, made more than twenty appearances at the BBC Proms, and given concerts as far afield as South America, China, Hong Kong, and South Korea. As a chamber musician he gives numerous recitals internationally, continues working with his long-standing duo partner Martin Roscoe, and has collaborated with artists such as Raphael Wallfisch, Elizabeth Watts, and Noriko Ogawa. Peter Donohoe is in high demand as a jury member for international piano competitions around the world, his sizeable discography has won numerous awards and critical accolades, he is an honorary doctor of music at seven UK universities, and he was awarded a CBE for services to classical music in the New Year's Honours List 2010.



Peter Donohoe, with the BBC Concert Orchestra at the BBC Proms

Mendelssohn: Lieder ohne Worte, Teil 1

Einleitung

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809 – 1847) war nicht nur ein hervorragender Komponist, ausgezeichneter Geiger und führender Dirigent, sondern auch ein außergewöhnlicher Pianist, der als Solist in Konzerten von Mozart, Beethoven und Weber sowie mit seinen eigenen Werken auftrat und einen Großteil dieses Repertoires aus dem Gedächtnis spielte. Sämtliche Berichte derer, die mit ihm zusammenarbeiteten oder seinen Auftritten beiwohnten – unter ihnen Ferdinand Hiller, George Grove, Clara Schumann und Joseph Joachim – bezeugen die besonderen Eigenschaften seiner pianistischen Fähigkeiten: seine makellose Technik, die magische Sensibilität seines Anschlags, seine Vorliebe für lebhafte Tempi, die Ausstrahlung eines unbeständigen und leidenschaftlichen Temperaments, das von untadeligem Urteilsvermögen und Geschmack gerade noch im Gleichgewicht gehalten wird.

Doch das Klavier sollte im kompositorischen Schaffen Mendelssohns eine recht andere Rolle spielen als in

jenem seiner größten Vorgänger unter den komponierenden Pianisten. Obwohl seine beiden veröffentlichten Klavierkonzerte (das dritte stellte er nie fertig) sowie seine kürzeren *concertante* Werke, was ihren Erfindungsreichtum und ihre Empfindung angeht, durchaus charakteristisch sind und zweifellos dazu angetan waren, seine Laufbahn zu befördern, spielen sie doch kaum eine so zentrale Rolle für sein Gesamtwerk wie bei Mozart und Beethoven der Fall. Was die Klaviersonate angeht, so versuchte Mendelssohn weder Beethovens andauernde Auslotung der größtmöglichen Grenzen der Form noch Mozarts quasi-didaktische Modelle von Technik und Stil nachzuahmen. Bei dem halben Dutzend Klaviersonaten, die Mendelssohn schrieb, handelt es sich ausnahmslos um Frühwerke, und er veröffentlichte nur eine, nämlich die in E-Dur, die in ihrem Stil Beethoven und Weber verpflichtet ist. Vielmehr schien er die Rolle des Klaviers als teilhabendes Gesellschaftsinstrument vorzuziehen, als Mittelpunkt des Musizierens durch Professionelle oder Laien im Konzertsaal,

im Salon, im bürgerlichen Wohnzimmer oder in der guten Stube – wofür etwa seine beiden unübertrefflichen Klaviertrios, seine Kompositionen für Cello und Klavier, seine vielen Liedsammlungen und Dutzende von Klavierkompositionen, die er in seiner kurzen, rastlosen Laufbahn hervorbrachte, als Beispiel dienen.

1832 begann Mendelssohn damit, diese Klavierstücke in Gruppen von sechs unter dem augenscheinlich von ihm erdachten Gattungsnamen *Lieder ohne Worte* zu sammeln und zu veröffentlichen. Viele der Werke entfalten sich in der Tat wie Lieder, mit fließender Melodie in der rechten Hand über begleitender Figuration in der linken und in einfachen zwei- oder dreiteiligen Liedformen. Manche Stücke versah er mit Titeln – *Venezianisches Gondellied*, *Volkslied* –, während er es bei anderen einfach der romantischen Vorstellungskraft der Ausführenden überließ, ihre eigenen poetischen Texte oder Bilder zu erdenken. Im Laufe seines Lebens veröffentlichte Mendelssohn in regelmäßigen Abständen sechs dieser Sammlungen; einige Jahre nach seinem Tod wurden zwei weitere zusammengestellt. Sie erfreuten sich bald ungemeiner Beliebtheit und veranlassten andere Komponisten zu ähnlichen

Sammlungen, von denen besonders Edvard Griegs zehn Bände *Lyriske Stykker* (Lyrische Stücke) besonders erwähnenswert sind.

Zweifellos war es eben diese Identifikation seiner Musik mit dem Geschmack von Amateur-Pianisten der Mittelschicht, die dazu führte, dass sie als oberflächlich und sentimental abgetan wurde, als Mendelssohn Ende des neunzehnten und Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts aus der Mode kam. Erst mit der wachsenden Neubewertung von Mendelssohns Werk in jüngeren Jahrzehnten wurde den besten der *Lieder ohne Worte* wieder die ihnen gebührende Anerkennung als lyrische Kostbarkeiten zuteil.

Rondo capriccioso op. 14

Bevor Mendelssohn im Alter von dreiundzwanzig Jahren seinen ersten Band von *Liedern ohne Worte* veröffentlichte, hatte er bereits um die dreißig Klavierstücke in verschiedenen Genres komponiert. Eines der charakteristischsten unter ihnen begann seine Existenz als diffizile Etüde in E-Dur, entworfen im Januar 1828 während seines Studiums an der Universität von Berlin. Einer befreundeten Pianistin zuliebe überarbeitete er das Stück 1830 während eines Aufenthaltes in München vor dem italienischen Teil seiner Bildungsreise durch Europa, fügte

eine an ein Nocturne erinnernde *Andante* Einleitung hinzu und veröffentlichte das Werk als sein *Rondo capriccioso* op. 14. Die ausgeschmückte Romantik des *Andante* legt den vorübergehenden Einfluss des Nocturne-Stils von John Field nahe, doch das quecksilbrige 6/8-Rondo, das doppeldeutig zwischen e-Moll und E-Dur flackert, entwickelt sich in Mendelssohns bester "Feen-Scherzo"-Manier, wobei es den allerleichtesten Anschlag verlangt und Mendelssohns bereits beachtlich fortgeschrittene Klaviertechnik bezeugt.

Trois Fantaisies ou Caprices op. 16

In der Zwischenzeit hatte Mendelssohn auf dem Rückweg von seiner Schottlandreise nach London im August 1829 Wales besucht, wo er bei John Taylor, einem wohlhabenden Bergwerksbesitzer, wohnte und dessen drei Töchtern, denen er jeweils eine seiner *Trois Fantaisies ou Caprices* (Drei Fantasien oder Capricen) op. 16 widmete, schöne Augen machte. Nr. I, ein trauriges, balladenartiges *Andante* in a-Moll, besteht aus einer Einleitung und einer Coda mit einem trällernden *Allegro vivace* Mittelteil in 6/8, der offenbar durch einen Strauss der Lieblingsblumen der Widmungsträgerin inspiriert wurde. Auch die fanfarenartigen Tonwiederholungen und das elfenhafte

Trippeln, welche die kurze in e-Moll angelegte Scherzo-Form der Nr. II durchziehen, wurden anscheinend von einer Ranke mit trompetenförmigen Blüten suggeriert. Nr. III, ein fließendes *Andante* in E-Dur, nimmt am exaktesten den Stil vieler zukünftiger *Lieder ohne Worte* vorweg, und sein ungebrochener Fluss wogender Sechzehntel beschwört ein Bächlein herauf, an dem Mendelssohn mit der seiner Meinung nach "hübschesten" Taylor-Tochter spazieren ging.

Lieder ohne Worte, Heft I, op. 19b Nr. 1, 2, 3, 4

Dieser 1832 in London zunächst unter dem provisorischen Titel *Melodies for the Pianoforte* veröffentlichte Eröffnungsband beginnt auf hohem Niveau mit dem ausgesprochen beliebten *Andante con moto* in E-Dur, einem zweiteiligen Gebilde, dessen erste Hälfte wiederholt wird und das sich, mit einer fließenden Leichtigkeit, die Mendelssohn auszuzeichnen scheint, zu einer Melodie mit langen Phrasen über einem heiteren, jedoch latent kraftvollen Strom steigender Arpeggio-Figuren entfaltet. In starkem Kontrast dazu handelt es sich bei der Nr. 2 um ein elegisches, durchkomponiertes *Andante espressivo* in a-Moll im 3/8-Metrum über einer ununterbrochenen, nervösen

Sechzehntelbegleitung, die gegen Ende untröstlich in die Tiefen des Klaviers hinabsinkt.

Die Nr. 3 nannte Mendelssohn *Jägerlied*. Dieser von einem überschwänglichen fünftaktigen "Ruf" eingeleitete Gallop in 6/8, *Molto Allegro e vivace*, in A-Dur, der Jagdhörner und tänzelnde Pferde heraufbeschwört, weist auch Moll-Momente auf, bis später dann eine hochfliegende Sechzehntelfigur eindringt und die Musik schließlich in der Ferne verschwindet. Auch die Nr. 4 steht in A-Dur und ist – wie bereits die erste der *Trois Fantaisies* und viele der nachfolgenden *Lieder ohne Worte* – in "Sandwich"-Form angelegt: ein Hauptteil, dem eine Einleitung zur Seite steht, die als Coda wortwörtlich wiederholt wird. Hier besteht die Einleitung/ Coda aus einem sanften Figurationen-Bogen im *Moderato*. Der kontrastierende Hauptteil ist eine unkomplizierte Melodie, die Akkord für Akkord harmonisiert wird und so in ihrer Textur weniger einem Solo-Lied als einem Choral ohne Worte gleicht.

Lieder ohne Worte, Heft II, op. 30 Nr. 3, 4

Trotz der zunächst schwachen Verkaufszahlen des ersten Hefts und der ungemeinen Inanspruchnahme durch die andauernde

Arbeit an seinem ersten Oratorium, *Paulus*, fand Mendelssohn 1835 die Zeit, einen zweiten Band zusammenzustellen und zu veröffentlichen. Hier weist die Nr. 3 der sechs Stücke einen engen Bezug zur Nr. 4 des ersten Hefts auf, obwohl die *Adagio non troppo* Einleitung und die Coda nur aus drei E-Dur-Arpeggien und einem authentischen Schluss bestehen, während die Melodie mit ihren plötzlichen dynamischen Überraschungen eher ein Sololied und einen spezifischen unterdrückten Text suggeriert. Nr. 4 in h-Moll, *Agitato e con fuoco*, zeigt Mendelssohn von seiner sprunghaftesten Seite – dem Vernehmen nach konnte er schrecklich ungeduldig werden, wenn er auf Inkompetenz oder Ausreden traf. Eine weitgreifende Melodie bedient sich Tiraden von wie aus dem Maschinengewehr gefeuerten wiederholten Akkorden. Man fragt sich, wie viele selbst der begabtesten Amateure wohl über die stählernen und doch flexiblen Handgelenke verfügten, die nötig sind, um dem Tempo und der dynamischen Kontrolle, die dieses Stück verlangt, auch nur nahe zu kommen.

Lieder ohne Worte, Heft III, op. 38 Nr. 2, 6

Während seiner herrlich glücklichen Flitterwochen im Jahr 1837 stellte

Mendelssohn seinen dritten Band zusammen und veröffentlichte ihn auch, obwohl vier der Stücke aus der Zeit vor seiner Eheschließung stammen. Das in c-Moll stehende *Allegro non troppo* der Nr. 2 weist einen recht rastlosen Charakter auf, denn während sich die Melodie und der Bass pflichtschuldig an das 2/4-Metrum halten, sind die Akkorde dazwischen, die sich beide Hände teilen, bis zu den letzten beiden Takten durchweg neben dem Schlag. Die Nr. 6 in As-Dur jedoch ist eines der genialsten und anrührendsten der gesamten *Lieder ohne Worte*. Mendelssohn bezeichnete es mit *Andante con moto* und gab ihm den Titel „Duetto“. Es besteht aus einem intimen Dialog zwischen zwei „Stimmen“, von denen jede über eigenes melodisches Material verfügt, während – mal darüber, mal darunter – zwischen ihnen eine durchgehende Linie von Sechzehntel-Figurationen verläuft, die das Stück sanft vorwärts trägt, bis sich die Stimmen gegen Ende nahezu treffen. Da Mendelssohn dieses Stück für seine junge Frau Cécile schrieb, fällt es schwer in der tieferen der beiden Stimmen nicht seine eigene zu hören.

Lieder ohne Worte, Heft IV, op. 53 Nr. 2, 4, 5
1841 befand sich Mendelssohn zunehmend

im Konflikt zwischen seinem regen Konzertleben in Leipzig und unwillkommenen Forderungen des preußischen Königs, seine Verpflichtungen in Berlin anzutreten, doch es gelang ihm trotzdem im Laufe des Sommers eine vierte Gruppe von *Liedern ohne Worte* zusammenzustellen. Obwohl sich der Mittelteil des Stücks durch bangere Moll-Harmonien bewegt, entfaltet Nr. 2, *Allegro non troppo* in Es-Dur, über pulsierenden Triolen eine mit *Sehr innig* bezeichnete ausladende Melodie. Die Nr. 4 wollte Mendelssohn ursprünglich „Abendlied“ nennen, entschied sich dann aber dagegen. Die *Adagio* Melodie in F-Dur über langsam pochenden Triolen – jedoch mit ein paar plötzlichen kurzen Einbrüchen der Moll-Parallele – liegt für Mendelssohn ungewöhnlich tief auf der Tastatur, wodurch ein Gefühl der sich ausbreitenden Dunkelheit entsteht. Der Nr. 5 in a-Moll fügte er jedoch den Titel *Volkslied* hinzu. Das mit *Allegro con fuoco* bezeichnete Stück alterniert einen flackernden Refrain mit einer klobigen Melodie, die an eine der traditionell im englisch-schottischen Grenzgebiet gesungenen Balladen erinnert und die mit jeder Wiederholung bestimmter wird – vielleicht eine Vorbotin der lange hinausgezögerten Vollendung der „Schottischen“ Sinfonie im Januar 1842.

Lieder ohne Worte, Heft V, op. 62 Nr. 1, 3, 4, 5, 6

Während seiner Leipziger Jahre erfreute sich Mendelssohn einer herzlichen Freundschaft mit Robert und Clara Schumann, und es war Clara, der er 1844 den fünften Band widmete. In der Tat könnten die Anfangstakte der Nr. 1 – ein fließendes Albumblatt *Andante espressivo* in G-Dur – fast von Robert Schumann stammen, obwohl sie tatsächlich ein *Andante* aus der Feder von Mendelssohns begnadeter Schwester, Fanny zitieren. Nr. 3 in e-Moll trägt den Titel *Trauermarsch* und beginnt mit Fanfaren im *Andante maestoso*, die Mahlers Fünfte Sinfonie vorwegnehmen und in deren Folge ein düsteres Marschthema und stillere Momente, wie von privater Betrachtung, alternieren. Die Nr. 4 ist ein ländliches, mehrstimmiges Lied ohne Worte in G-Dur und einem schwungvollen 9/8-Metrum mit der Bezeichnung *Allegro con anima* – jedoch auch *Mit vieler Innigkeit* Das Stück wird von einer fröhlich springenden fünftaktigen Einleitung und Coda umrahmt.

An Barkarolen erinnernde, mit *Venetianisches Gondellied* betitelte Stücke waren bereits in Mendelssohns ersten beiden Bänden erschienen. Bei der Nr. 5, *Andante con moto* in a-Moll, handelt es sich um sein drittes und letztes in diesem Genre und

mit seiner plätschernden, scheinbar nicht synchronen Begleitung und den dröhnenden Tritonus unter den zweifachen Höhepunkten, auch um das beunruhigendste – obwohl es sich gegen Ende sanft nach A-Dur auflöst. Die von einer gleitenden A-Dur-Melodie, *Allegretto grazioso*, mit perlenden begleitenden Vorschlägen charakterisierte Nr. 6 sollte bald mit dem Titel „Frühlingslied“ zum bekanntesten der gesamten *Lieder ohne Worte* sowie zur automatischen Zuflucht von Stummfilmplanisten und zum Gespött all jener werden, die Mendelssohn als Komponisten oberflächlicher Nettigkeiten verunglimpfen. Wird es jedoch mit dem angemessen konturierten Fluss, sanft dehnbaren Rhythmus und gefühlvollen Pedal gespielt (alles nicht leicht zu bewerkstelligen), so kann das Stück dennoch frisch klingen.

Lieder ohne Worte, Heft VI, op. 67 Nr. 1, 2, 3, 4, 5

Im Jahr 1844 gab Mendelssohn seine beschwerlichen Verpflichtungen in Leipzig und Berlin auf und siedelte nach Frankfurt über, um seiner wachsenden Familie und seinen eigenen Projekten mehr Zeit zu widmen. Zu diesen gehörte auch der sechste Band der *Lieder ohne Worte*, der 1845 veröffentlicht wurde.

Die Nr. 1 ist ein freundliches *Andante* in Es-Dur und beispielhaft für den Reichtum an Erfindungsgeist und Charakter, den der reife Mendelssohn noch immer einfachen dreiteiligen Formen und der wohl erprobten Formel einer periodischen Melodie in der rechten Hand über einer arpeggierten Begleitung in der linken abgewinnen konnte. Gegen Ende lassen glockenartige hohe Bs ein unenthülltes Programm erahnen. Nr. 2, in fis-Moll, *Allegro leggiero* und im rastlosen 12 / 16-Metrum, wird von gehaltenen melodischen Phrasen vor spröden *staccato* Begleitfiguren charakterisiert. Es gibt zwei, eng miteinander verwandte melodische Ideen, A – B – A – B, wobei der zweite B-Teil zu einem kurzen Höhepunkt ausgeweitet wird, bevor die gebrochenen Arpeggio-Figuren des Anfangs das Stück seinem gedämpften Ende zuführen.

Was an der Nr. 3, einem *Andante tranquillo* in B-Dur, auffällt, ist, dass die Begleitung der zunächst eher nichtssagenden, hymnenhaften Melodie ständig eine Sechzehntel hinter dem Schlag her hinkt, wodurch durchweg eine Art synkopierter Kreuzrhythmus entsteht. Wie so oft bei Mendelssohn schweifen die Harmonien des kurzen Mittelteils recht weit umher. Das anmutige Tanzthema und die wirbelnde *Presto* Begleitung der Nr. 4 in C-Dur brachten

dem Stück bald den Beinamen "Spinnerlied" ein, und später wurde es als "Bienenhochzeit" bekannt, obwohl keiner der beiden Titel von Mendelssohn selbst stammte – und dieser quirliger Flug in Rondo-Form benötigt auch keinen. Bei der Nr. 5 handelt es sich dagegen um ein wehmütiges *Moderato* in h-Moll, und in der wogenden Musik der Einleitung und des Nachspiels klingt entfernt Schuberts *Winterreise* an, während die seiner melancholischen Melodie zugrundeliegenden plätschernden Fis an Chopins "Regentropfen"-Prélude op. 29 Nr. 15 erinnern.

Lieder ohne Worte, Heft VIII, op. 102

Nr. 1, 2, 6

Mendelssohn begann 1846 während der Arbeit am *Elias* damit, Stücke für Heft VII zu sammeln, doch durch seinen Tod im Jahr 1847 fiel die Vervollständigung des Bandes sowie die Auswahl aus seinen vielen unveröffentlichten Stücken für Heft VIII seinem Verleger Simrock zu, der die beiden Bände jeweils 1850 und 1867 herausbrachte. Die Nr. 1 des letzten Hefts ist ein kurzes, balladenartiges Stück in e-Moll, *Andante un poco agitato*. Es besitzt eine volle, fast Brahms'sche Textur und erfordert große Sprünge in der linken Hand – Stürme drohen, doch verlieren schließlich an Kraft. Nr. 2 entstand 1845 und war zweifellos als

Lied ohne Worte vorgesehen. Das Stück, ein im Zweier-Metrum angelegtes *Adagio* in D-Dur, entfaltet sich in ausgewogenen viertaktigen Phrasen, die voller Wärme Akkord für Akkord harmonisiert werden, fast als erzählte man Kindern eine Geschichte, mit einem kurzen Schreck in der Mitte, doch einem guten Ende. Und die Auswahl der Nr. 6 stellt sich, ob nun durch Zufall oder mit Absicht, als perfektes Finale des gesamten Projekts der *Lieder ohne Worte* heraus: eine edel bemessene C-Dur-Melodie im 4/4-Takt, die sequenzartig bis hin zu einem Moment des verhaltenen Triumphs entwickelt wird und dann ruhig verklingt – ein liebevolles, vielleicht etwas bedauerndes Schließen des magischen Buchs, das sich fünfunddreißig Jahre und siebenundvierzig Stücke zuvor mit jenem heiter fließenden *Andante con moto* in E-Dur so vielversprechend geöffnet hatte.

© 2022 Bayan Northcott
Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Anmerkungen des Interpreten

In der Geschichte der westeuropäischen Musik bleibt die Figur Felix Mendelssohn Bartholdys ungemein unterschätzt, was sich möglicherweise auf verschiedene Art und Weise erklären lässt.

Ein Grund mag darin bestehen, dass man fälschlicherweise angenommen hat, er sei ein Komponist von Miniaturen, jemand, dem am ehesten die Komposition von kurzen Klavierstücken wie den *Liedern ohne Worte* lag und weniger die größer angelegten, sinfonischen Formen. Diese Annahme stellt sich jedoch angesichts der unbestreitbaren Qualität vieler seiner groß angelegten kammermusikalischen Werke, unter denen wahrscheinlich das Streichoktett op. 20 und das Klaviertrio Nr. 1 in d-Moll zu den bekanntesten zählen, offenkundig als falsch heraus. Außerdem sind da noch die beiden herrlichen Klavierkonzerte sowie das Violinkonzert, welches einen der inspiriertesten Meilensteine in der gesamten Musikgeschichte darstellt. Da Mendelssohn jedoch auch fünf Sinfonien schrieb und Komponisten von Sinfonien in ihrer Gesamtheit tendenziell anhand der epischen oder anderweitigen Natur dieser Werke beurteilt werden, hat die relative Leichtigkeit von drei eben jener Sinfonien seinem Ruf Abbruch getan. (Komponisten, die sich nicht ernsthaft am sinfonischen Genre versucht haben, sind möglicherweise von dieser unglücklichen Messlatte verschont geblieben – etwa Chopin, Grieg, Ravel, Debussy, und sonst nicht viele.)

Der zweite Grund könnte sein, dass sich Mendelssohns Musik selten ins Tragische verirrt – fast jedem seiner Werke wohnt ein Gefühl der Freude und eine lebensbejahende Einstellung inne, die manchmal als Oberflächlichkeit verkannt werden.

Ein dritter Grund mag darin liegen, dass Mendelssohns Ruf sich nie vollkommen von dem glücklicherweise misslungenen Versuch der Nationalsozialistischen Partei erholt hat, ihn und sein Werk aufgrund seiner jüdischen Herkunft nachträglich aus der Geschichte zu löschen.

Als ich mir zuerst des Wunsches bewusst wurde, Musiker zu werden, bedeutete Mendelssohn mir persönlich mehr als fast jeder andere Komponist, und er befand sich fraglos auf einer Stufe mit Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert.

Und als ich von der jugendlichen Idee, selber zu komponieren, beseelt war – eine Ambition, die bis in meine Grundschuld tage zurückreicht –, inspirierte mich besonders der durchgängig begeisterte Charakter von Mendelssohns Musik. Meine Affinität ging so weit, dass ich im Alter von zehn Jahren einen ersten Satz in Sonatenhauptsatzform in Des-Dur schrieb, auf den ich ungeheuer stolz war, nur um zu entdecken, dass ich als Hauptthema unwissentlich das zweite

Thema aus Mendelssohns Ouvertüre *Ruy Blas* gestohlen und das gesamte Stück auf den Rhythmus dieses Themas basiert hatte.

Ich war derart fasziniert von der Bühnenmusik zu *Ein Sommernachtstraum* – besonders von der Ouvertüre –, dass ich mich entschloss, alles zu erkunden, was ich von diesem Komponisten finden konnte. In fast jedes Werk, das ich entdeckte, verliebte ich mich – in Ouvertüren, Konzerte, Kammermusik und einen Großteil der Musik für Solo-Klavier. Die einzigen Ausnahmen waren die Sinfonien und die Klaviersonaten; aus irgendwelchen Gründen beeindruckten sie mich weniger, doch diese mangelnde Wertschätzung habe ich im fortgeschrittenen Alter vollkommen berichtigt.

Das Programm der vorliegenden Einspielung basiert auf einer umfangreichen Auswahl von *Liedern ohne Worte*, denen ich das *Rondo capriccioso* op. 14 und die drei wunderbaren *Fantaisies ou Caprices* op. 16 voranstelle – das erstgenannte mit seinem erhabenen einleitenden *Andante*: Diese Einleitung war das erste Stück Mendelssohns, das ich je kennenlernte, da es eines der Lieblingsstücke meiner Großeltern war. Sie besaßen noch ein Exemplar aus dem viktorianischen Zeitalter, welches ich im noch einstelligen Alter zu lernen

versuchte. Zu jenem Zeitpunkt vermied ich geﬂissentlich das *Presto* und ignorierte auch die Tatsache, dass das *Andante* auf einem Dominantseptakkord endet!

Einige der *Lieder ohne Worte* sind seit ihrer Entstehung ein zentraler Bestandteil im Repertoire tausender Pianisten, so etwa das “Frühlingslied” op. 62 Nr. 6 sowie das “Spinnerlied” op. 67 Nr. 4 (in meiner Jugend manchmal auch als “Bienenhochzeit” bekannt). Einige andere sind dagegen viel weniger bekannt, jedoch nach Ansicht des Verfassers, was ihre Schönheit, Inspiration, manchmal erhabene Magie, manchmal virtuose Spannung angeht, ihren berühmten Gegenstücken absolut ebenbürtig.

Das Wesen eines Großteils der Musik basiert fast zwangsläufig auf der Technik, dass die linke Hand aus einer Begleitung besteht, die von den tieferen Tönen in der rechten Hand geteilt wird, während die Melodik dem oberen Teil der rechten Hand vorbehalten ist. Es liegt in der Natur des im übergreifenden Titel der gesamten Sammlung nahegelegten Konzepts, dass eine melodische Linie – oder ein “Lied” (meist, aber nicht immer in der Oberstimme) – von der restlichen Textur begleitet wird. Diese scheinbar einfache Herangehensweise liegt vielen Kompositionen für Solo-Klavier von nahezu

jedem Komponisten zugrunde – besonders seit Mendelssohn, doch auch schon vor ihm –, wenn im lyrischen, *cantabile* Stil geschrieben wurde: von Schubert, Schumann, Chopin, Tschaikowsky, Rachmaninow und zahllosen anderen. Ich schreibe die Worte “scheinbar einfach” im vollen Bewusstsein der immensen Schwierigkeit, jene Klangwelt zu erschaffen, die nötig ist, damit eine lyrische Linie die Ausdrucksmöglichkeiten, den Rhythmus und die natürliche Phrasierung der menschlichen Stimme imitiert. Es scheint fast, als bildeten die *Lieder ohne Worte* eine enzyklopädische Sammlung von Etüden, die sich diesem kommunikativsten und transformativsten Aspekt der Pianistik widmen.

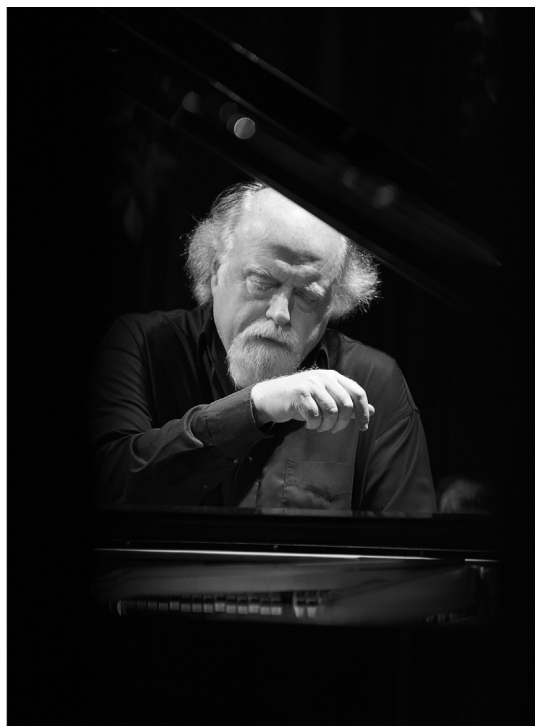
Es gibt durchaus eine stilistische Verbindung zwischen dem *Presto* des *Rondo capriccioso* op. 14, der zweiten der *Trois Fantaisies ou Caprices* op. 16 (ebenfalls *Presto*) und dem Hauptteil der Ouvertüre zu *Ein Sommernachtstraum*: Alle drei teilen die gleiche Tonart (e-Moll) und besitzen einen ganz Mendelssohn eigenen Charakter, der in der Ouvertüre eindeutig die Feen in Shakespeares Theaterstück repräsentiert und in den beiden Klavierstücken vielleicht die gleiche Leichtfüßigkeit evoziert. Kein anderer Komponist hat meines Wissens so wunderbar diese spezielle Atmosphäre

heraufbeschworen. Das *Rondo capriccioso* und die *Trois Fantaisies ou Caprices* sind auserlesene Beispiele der außergewöhnlichen Fähigkeiten Mendelssohns (offenkundig als Pianist aber auch als Komponist), seiner Originalität und seines Einfallsreichtums, und zwar in einem Alter, das es uns meiner Meinung nach gestattet, ihn in jene Gruppe wunderbar natürlicher und außerordentlicher

Komponisten aufzunehmen, der auch Haydn und Mozart angehören.

Es ist immer ein Vergnügen, diese Stücke zu spielen, und sie berühren einen der zentralen Gründe meiner Entscheidung, überhaupt Musiker zu werden.

© 2022 Peter Donohoe
Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh



Olivier Fleury

Peter Donohoe, at the Festival International de Musique de Dinard

Mendelssohn: Lieder ohne Worte, volume 1

Introduction

Felix Mendelssohn (1809 – 1847) était non seulement un compositeur prodigieux, un bon violoniste et un éminent chef d'orchestre, mais aussi un exceptionnel pianiste – qui se produisait en soliste dans des concertos de Mozart, Beethoven et Weber comme dans ses propres œuvres, et jouait de mémoire une grande partie de ce répertoire. Tous les témoignages de ceux qui travaillèrent avec lui ou l'entendirent jouer, notamment Ferdinand Hiller, George Grove, Clara Schumann et Joseph Joachim, attestent de ses qualités pianistiques particulières: une technique impeccable, une sensibilité magique du toucher, un penchant pour les tempos pleins de vivacité, la projection d'un tempérament imprévisible et passionné à peu près contrebalancé par un jugement et un goût irréfutables.

Le piano allait pourtant jouer un rôle assez différent dans l'œuvre créatrice de Mendelssohn de celui qu'il a joué dans celle de ses grands prédécesseurs pianistes-compositeurs. Ses deux concertos pour piano publiés (il ne termina jamais le troisième) et

ses œuvres concertantes plus brèves sont assez caractéristiques dans leur invention et leur sentiment, et ont certainement contribué à promouvoir sa carrière, sans avoir néanmoins été aussi essentiels à sa réussite que les œuvres de Mozart et de Beethoven à la leur. Pour ce qui est de la sonate pour piano: Mendelssohn ne tenta d'imiter ni l'exploration continue menée par Beethoven dans les coins les plus reculés de cette forme, ni les modèles quasi didactiques de technique et de style de Mozart. La demi-douzaine de sonates pour piano qu'écrivit Mendelssohn sont toutes des œuvres de jeunesse et il n'en publia qu'une seule, en mi majeur, dont le style s'inspire beaucoup de Beethoven et de Weber. Il semblait plutôt privilégier le piano en tant qu'instrument participatif et social; comme centre de la pratique musicale professionnelle ou amateur dans les salles de récital, les salles de réception ou les petits salons bourgeois – ainsi que l'illustrèrent à la perfection ses deux trios avec piano, ses œuvres pour violoncelle et piano, ses nombreux recueils de lieder et les dizaines de pièces pour piano qu'il produisit au cours de la courte carrière qu'il a menée.

En 1832, il commença à rassembler et à publier ces dernières par groupes de six sous le titre générique de *Lieder ohne Worte* (Romances sans paroles), qu'il semble avoir inventé. Un grand nombre de ces pièces se déroulaient d'ailleurs comme des *Lieder* – mélodie fluide à la main droite sur une figuration d'accompagnement à la main gauche, dans des formes binaires ou ternaires simples de "mélodies". À certaines pièces, il attribua des titres – *Venetianisches Gondellied* (Chant de gondolier vénitien), *Volkslied* (Chanson folklorique) –, dans le cas d'autres pièces, il laissa à l'imagination des instrumentistes le soin d'imaginer leurs propres textes et illustrations poétiques. Il publia six volumes de ces recueils à intervalles réguliers de son vivant; deux autres volumes furent réunis après sa mort. Ils devinrent vite très populaires, ce qui incita d'autres compositeurs à constituer des volumes analogues, notamment les dix recueils de *Lyriske Stykker* (Pièces lyriques) d'Edvard Grieg. Il ne fait aucun doute que c'est précisément l'identification de cette musique avec les goûts des pianistes amateurs de la classe moyenne qui fut la cause de son rejet, étant jugée superficielle et sentimentale lorsque Mendelssohn passa de mode à la fin du dix-neuvième siècle et au début du vingtième

siècle. C'est seulement la réévaluation de plus en plus rapide de son œuvre au cours des dernières décennies qui a permis aux meilleurs *Lieder ohne Worte* d'être à nouveau reconnus comme les bijoux lyriques qu'ils sont.

Rondo capriccioso, op. 14

Mendelssohn avait déjà composé une trentaine de pièces pour piano dans divers genres avant de publier son premier livre de *Lieder ohne Worte*, à l'âge de vingt-trois ans. L'une des plus caractéristiques de celles-ci se présenta d'abord comme une habile Étude en mi majeur, esquissée en janvier 1828, au milieu de ses études à l'Université de Berlin; il la révisa pour faire plaisir à une petite amie pianiste au cours d'un séjour à Munich avant l'étape italienne de son Grand Tour d'Europe, en 1830, ajoutant une introduction *Andante* dans le style d'un nocturne et publiant cette œuvre sous le titre de *Rondo capriccioso*, op. 14. Le romantisme décoratif de l'*Andante* évoque l'influence passagère du style du nocturne de John Field, mais le Rondo vif-argent à 6/8, oscillant de façon ambiguë entre mi mineur et majeur, se déroule dans le meilleur style du "scherzo féérique" de Mendelssohn, exigeant un toucher très léger, et témoignant de sa technique déjà extraordinairement avancée.

Trois Fantaisies ou Caprices, op. 16

Entre-temps, en août 1829, en revenant à Londres après sa tournée en Écosse, Mendelssohn avait visité le Pays de Galles, où il résida chez John Taylor, un riche propriétaire de mines, et flirta avec ses trois jeunes filles; il dédia à chacune d'entre elles une de ses *Trois Fantaisies ou Caprices*, op. 16. La no I, un *Andante* plaintif en la mineur dans le style d'une ballade, comprend une introduction et une coda qui encadrent une section centrale mélodieuse *Allegro vivace* à 6 / 8, apparemment inspirée par un bouquet des fleurs préférées de sa dédicataire. Les fanfares en notes répétées et les précipitations féériques qui traversent la brève no II en mi mineur de forme Scherzo furent aussi inspirées, semble-t-il, par une plante grimpanche avec des fleurs en forme de trompettes. La no III, un fluide *Andante* en mi majeur, est celle qui préfigure le plus le style de nombreux *Lieder ohne Worte* à venir, son flot ininterrompu de doubles croches ondoyantes évoquant un petit ruisseau près duquel Mendelssohn se promenait avec, selon lui, la "plus jolie" des filles Taylor.

Lieder ohne Worte, Livre I, op. 19b nos 1, 2, 3, 4

Publié pour la première fois à Londres en 1832 sous le titre provisoire de *Melodies for the*

Pianoforte, ce volume inaugural s'ouvre à un niveau élevé avec l'*Andante con moto* en mi majeur, une pièce très appréciée: de structure binaire – la première partie répétée – elle se déroule, avec une aisance fluide qui semble tout à fait typique de Mendelssohn, une mélodie au long phrasé sur un flot d'arpèges ascendants sereins, mais pourtant d'une puissance latente. Très contrastée, la no 2 est un *Andante espressivo* plaintif de forme ouverte en la mineur à 3 / 8 sur un accompagnement de doubles croches nerveuses incessantes qui sombre à la fin d'un air désespéré dans les profondeurs du piano.

Mendelssohn intitula la no 3 *Jägerlied* (La Chasse). Marquée *Molto Allegro e vivace*, et préfacée par une "injonction" exubérante de cinq mesures, cette galopade à 6 / 8 en la majeur, qui évoque des cors de chasse et des chevaux caracolant, n'est pas dépourvue d'incidents en mineur, et finit par être envahie par une figuration de haut vol en doubles croches, avant de sombrer au loin. Également en la majeur, la no 4 – comme la première des *Trois Fantaisies* et comme plusieurs *Lieder ohne Worte* ultérieurs – est une forme "sandwich": une section principale flanquée d'une introduction, qui est répétée telle quelle en guise de coda. Ici l'introduction / coda comprend une légère

arche de figuration marquée *Moderato*. La section principale contrastée est une mélodie simple et directe harmonisée accord par accord, dont la texture ressemble moins à un *Lied* solo qu'à un chant choral à plusieurs voix sans paroles.

Lieder ohne Worte, Livre II, op. 30 nos 3, 4
Malgré la mévente initiale de son premier volume et les exigences gigantesques de son premier oratorio, *Paulus* (Saint Paul), en cours, Mendelssohn trouva le temps de constituer et de publier un deuxième volume en 1835. Ici, la no 3 des six pièces est étroitement liée à la no 4 du Livre I, bien que l'introduction et coda *Adagio non troppo* comprennent juste trois arpèges en mi majeur et une cadence parfaite, alors que la mélodie, avec ses soudaines surprises dynamiques, évoque davantage un chant en solo, et un texte spécifique, supprimé. La no 4, en si mineur, marquée *Agitato e con fuoco*, est du Mendelssohn le plus versatile – au dire de tous, il pouvait perdre patience avec emportement s'il était confronté à l'incompétence et aux faux-fuyants. Une mélodie de grande envergure est portée par des tirades d'accords répétés à la vitesse d'une mitrailleuse. On se demande combien d'amateurs, même les plus doués, disposaient de poignets d'acier, mais pourtant

souples, pour s'approcher de la vitesse et du contrôle dynamique qu'exige cette pièce.

**Lieder ohne Worte, Livre III, op. 38
nos 2, 6**

Mendelssohn prépara et publia son troisième volume de *Lieder ohne Worte* au cours de sa lune de miel de bonheur parfait, en 1837, mais quatre de ces pièces sont antérieures à son mariage. L'*Allegro non troppo* en ut mineur qui constitue la no 2 a un caractère assez agité, tenant au fait que si la mélodie et la basse respectent dûment la métrique à 2 / 4, les accords entre les deux, répartis entre les deux mains, sont continuellement à contre-temps, jusqu'aux deux dernières mesures. Toutefois, la no 6 en la bémol majeur est l'un des numéros les plus ingénieux et touchants de tous les *Lieder ohne Worte*. Mendelssohn l'a marqué *Andante con moto* et l'a intitulé "Duetto"; il comprend un dialogue intime entre deux "voix", chacune dotée de son propre matériau mélodique, entre lesquelles court une ligne continue de figuration en doubles croches, au-dessus ou au-dessous, faisant doucement avancer la pièce jusqu'à ce que les voix fusionnent pratiquement à la fin. Comme Mendelssohn composa cette pièce pour sa nouvelle femme, Cécile, il est difficile de ne pas entendre la plus grave des deux voix comme la sienne.

**Lieder ohne Worte, Livre IV, op. 53
nos 2, 4, 5**

En 1841, Mendelssohn se trouva de plus en plus tiraillé entre son intense activité de concertiste à Leipzig et l'insistance inopportune du roi de Prusse pour qu'il prenne ses fonctions à Berlin; il réussit néanmoins à rassembler un quatrième recueil de *Lieder ohne Worte* au cours de l'été. La no 2, un *Allegro non troppo* en mi bémol majeur, déroule une large mélodie marquée *Sehr innig* (Très intime) sur une pulsation en triolets, alors que sa section centrale passe par des harmonies en mineur plus inquiètes. À l'origine, Mendelssohn pensait appeler la no 4 "Abendlied" (Tristesse de l'âme), mais il en décida ensuite autrement. Une mélodie *Adagio* en fa majeur sur des triolets aux battements lents – mais avec quelques brèves incursions soudaines du relatif mineur – reste dans un registre du clavier exceptionnellement bas pour Mendelssohn, créant une impression d'obscurité envahissante. Il donna néanmoins le titre *Volkslied* (Chanson folklorique) à la no 5 en la mineur. Marquée *Allegro con fuoco*, elle alterne un refrain vacillant avec une mélodie trapue dans le style d'une "border-ballad" (ballade populaire de la région située à la limite de l'Angleterre et de l'Écosse), qui gagne en assurance à chaque réapparition – signe annonciateur peut-être

de l'achèvement longtemps différé de la Symphonie "Écossaise", en janvier 1842.

**Lieder ohne Worte, Livre V, op. 62 nos 1,
3, 4, 5, 6**

Au cours des années qu'il passa à Leipzig, Mendelssohn partagea une chaleureuse amitié avec Robert et Clara Schumann, et c'est à Clara qu'il dédia son cinquième volume, en 1844. En fait, les premières mesures de la no 1, une pièce d'album fluide en sol majeur marquée *Andante espressivo*, auraient presque pu avoir été écrites par Robert Schumann bien qu'elles citent vraiment un *Andante* de la talentueuse sœur de Mendelssohn, Fanny. La no 3 en mi mineur intitulée *Trauermarsch* (Marche funèbre) commence par des fanfares *Andante maestoso* qui anticipent la Cinquième Symphonie de Mahler, puis fait alterner un sombre thème de marche avec des moments plus calmes, comme une réflexion personnelle. La no 4 est un bucolique chant à plusieurs voix sans paroles en sol majeur dans un 9/8 entraînant, marqué *Allegro con anima* – mais aussi *Mit vieler Innigkeit...* (Avec un sentiment intime profond). Cette pièce est encadrée par une introduction de cinq mesures bondissant joyeusement et une coda.

On trouvait déjà des pièces dans le style des barcarolles intitulées *Venetianisches*

Gondellied (Chant de gondolier vénitien) dans les deux premiers volumes de Mendelssohn. La no 5, un *Andante con moto* en la mineur, est son troisième et dernier exemple du genre et, avec son accompagnement clapotant, apparemment décalé, et les tritons éclatants sous ses deux points culminants, le plus perturbant – bien qu’il se fonde en la majeur à la fin. La no 6, caractérisée par une mélodie planante en la majeur *Allegretto grazioso* et des petites notes pétillantes qui l’accompagnent, allait vite devenir le plus connu de tous les *Lieder ohne Worte* sous le titre “Frühlingslied” (Chanson de printemps) – employé systématiquement par les pianistes du cinéma muet et objet de raillerie de ceux qui dénigraient Mendelssohn comme un compositeur d’afféterie superficielle. Pourtant, jouée avec le flux correctement profilé, un rythme délicatement tendu et un maniement sensible des pédales – rien de tout ça n’est facile – cette pièce peut encore sembler rafraîchissante.

Lieder ohne Worte, Livre VI, op. 67 nos 1, 2, 3, 4, 5

En 1844, Mendelssohn renonça à ses engagements contraignants à Leipzig et à Berlin et s’installa à Francfort pour se consacrer davantage à sa famille grandissante

et à ses propres projets. Parmi ceux-ci, il y avait le volume six des *Lieder ohne Worte*, publié en 1845. Le no 1 est un *Andante* plaisant en mi bémol majeur, illustrant la richesse d’invention et de caractère que, dans sa maturité, Mendelssohn pouvait encore tirer de modèles ternaires simples et de la formule éprouvée de la mélodie périodique à la main droite sur un accompagnement arpégé à la main gauche. À la fin, des si bémol aigus carillonnants font allusion à un programme non divulgué. Le no 2 est un *Allegro leggiero* en fa dièse mineur à la métrique agitée de 12 / 16, caractérisé par des phrases mélodiques soutenues sur des figures d’accompagnement *staccato* sèches. Il y a deux idées mélodiques étroitement liées, A – B – A – B, la seconde section B allant à un bref point culminant, avant que les figures en arpèges brisés qui ouvrent cette pièce l’amènent à sa conclusion feutrée.

Le point essentiel du no 3, un *Andante tranquillo* en si bémol majeur, c’est que l’accompagnement de sa mélodie initialement terne, comme un hymne, vient toujours une double croche après le temps, créant un contre-rythme syncopé du début à la fin. Comme souvent chez Mendelssohn, les harmonies de la courte section centrale vagabondent assez largement. Le thème de

danse délicat et l'accompagnement *Presto* bourdonnant du no 4 en ut majeur lui valut rapidement le surnom de "Spinnerlied" (La Fileuse); il connut ensuite une certaine popularité dans les pays anglo-saxons sous le titre "The Bee's Wedding" (Le Mariage de l'abeille), mais Mendelssohn n'en a évoqué aucun. Et son vol effervescent en forme rondo n'en appelle pas non plus. En revanche, le no 5 est un mélancolique *Moderato* en si mineur, dont l'introduction et le postlude sinueux rappellent vaguement le *Winterreise* (Voyage d'hiver) de Schubert, alors que les fa dièse crépitants qui sous-tendent sa mélodie mélancolique font penser au Prélude "La Goutte d'eau", op. 29 no 15, de Chopin.

Lieder ohne Worte, Livre VIII, op. 102 nos 1, 2, 6

Mendelssohn commença à rassembler des morceaux pour le Livre VII en 1846, pendant qu'il travaillait à *Elijah* (Élie), mais à cause de sa mort, en 1847, l'achèvement de ce volume et le choix parmi ses nombreuses pièces inédites pour constituer le Livre VIII, incombait à son éditeur, Simrock, qui les publia en 1850 et 1867 respectivement. Le no 1 du volume final est une courte pièce en mi mineur dans le style d'une ballade marquée *Andante un poco agitato*. Elle a une

texture presque brahmsienne, avec de larges sauts à la main gauche; des tempêtes menacent, mais finissent par s'estomper. Le no 2, composé en 1845, et certainement envisagé comme une romance sans paroles, est un *Adagio* binaire en ré majeur, qui se déroule en phrases équilibrées de quatre mesures, chaleureusement harmonisées accord par accord, presque comme s'il racontait une histoire à des enfants, avec une brève secousse en son centre, mais se terminant mélodieusement. Et, que ce soit par hasard ou intentionnellement, le choix du no 6 s'avère être le finale parfait pour l'ensemble du projet des *Lieder ohne Worte*: une mélodie noblement mesurée en ut majeur à 4 / 4, développée séquentiellement à un moment de triomphe discret pour ensuite s'estomper calmement – une fermeture affectueuse, peut-être légèrement pleine de regrets, du livre magique qui s'était ouvert de manière si prometteuse avec cet *Andante con moto* en mi majeur d'une fluidité sereine trente-cinq ans et quarante-sept pièces plus tôt.

© 2022 Bayan Northcott

Traduction: Marie-Stella Pâris

Note de l'interprète

Le personnage de Mendelssohn reste particulièrement sous-estimé dans l'histoire

de la musique d'Europe occidentale, ce qui peut sans doute s'expliquer de plusieurs manières.

Peut-être est-ce parce qu'on a supposé à tort que c'était un miniaturiste, et surtout doué dans l'écriture de courtes pièces pour piano comme les *Lieder ohne Worte*, et moins brillant dans les formes symphoniques de grande envergure. C'est absolument faux, étant donné l'excellence indéniable de beaucoup d'œuvres de musique de chambre de grande envergure, dont les plus connues sont peut-être l'Octuor à cordes, op. 20, et le Trio avec piano no 1 en ré mineur; en outre, il y a les deux splendides concertos pour piano et le Concerto pour violon, ce dernier étant l'une des œuvres phares les plus inspirées de toute l'histoire de la musique. Cependant, comme il a écrit cinq symphonies et comme les compositeurs de symphonies ont tendance à être jugés, dans l'ensemble, sur la nature épique ou non de ces œuvres, la légèreté relative d'au moins trois de ces symphonies a nui à sa réputation (les compositeurs qui n'ont pas fait de tentative sérieuse dans le domaine de la symphonie ont peut-être échappé à l'application de ce fâcheux critère – par exemple, Chopin, Grieg, Ravel, Debussy et quelques autres).

La deuxième raison tient peut-être au fait que sa musique s'aventure rarement dans le tragique – presque toutes ses œuvres sont

imprégnées de joie et de positivité, ce qui a été pris parfois à tort pour un manque de profondeur.

Une troisième raison pourrait venir de l'attitude du parti nazi allemand qui a cherché, heureusement en vain, à le faire disparaître de l'histoire a posteriori, ainsi que son œuvre, car il était juif de naissance, attitude dont sa réputation a beaucoup souffert et ne s'en est jamais totalement remis.

Lorsque j'ai pris conscience de mon désir d'être musicien, Mendelssohn comptait davantage pour moi, personnellement, que la plupart des autres compositeurs – il était vraiment sur le même plan que Haydn, Mozart, Beethoven et Schubert.

Et lorsque j'ai nourri l'idée juvénile d'écrire moi-même de la musique – une aspiration qui date de l'époque où j'étais à l'école primaire –, j'ai été particulièrement inspiré par la nature extatique constante de la musique de Mendelssohn. Elle m'attirait tellement qu'à l'âge de dix ans, j'ai produit un premier mouvement de forme sonate en ré bémol majeur dont j'étais extrêmement fier, et je me suis aperçu que j'avais volé, sans le savoir, comme thème principal le thème secondaire de l'ouverture *Ruy Blas* de Mendelssohn, et fondé toute la pièce sur le rythme de ce thème.

J'étais tellement attiré par la musique de scène du *Songe d'une nuit d'été* – en particulier l'ouverture – que j'ai décidé d'explorer tout ce que je pouvais trouver de ce compositeur. Je me suis enthousiasmé pour la plupart des œuvres que j'ai découvertes – ouvertures, concertos, musique de chambre et une grande partie de la musique pour piano seul. Les exceptions étaient les symphonies et les sonates pour piano; pour une raison quelconque, elles ont eu moins d'impact sur moi – un défaut d'appréciation que j'ai totalement rectifié par la suite.

Mon choix de programme pour le présent enregistrement est articulé autour d'une vaste sélection de *Lieder ohne Worte*, que je fais précéder du *Rondo capriccioso*, op. 14, et des trois magnifiques *Fantaisies ou Caprices*, op. 16 – le premier avec sa sublime introduction *Andante*: c'est cette introduction qui a été la première pièce de Mendelssohn que j'ai été à même de connaître, car c'était l'un des morceaux préférés de mes grands-parents, et ils avaient conservé un exemplaire de l'ère victorienne que j'ai essayé d'apprendre alors que je n'avais pas encore dix ans – à ce stade, j'évitais délibérément le *Presto*, et je ne tenais pas compte du fait que l'*Andante* se termine sur une septième de dominante!

Certains *Lieder ohne Worte* ont joué un rôle essentiel dans le répertoire de milliers de pianistes, depuis leur composition – par exemple le "Frühlingslied" (Chanson de printemps), op. 62 no 6, et le "Spinnerlied" (La Fileuse), op. 67 no 4 (parfois appelé dans ma jeunesse "The Bee's Wedding" [Le Mariage de l'abeille]). En revanche, certains d'entre eux sont beaucoup moins connus, mais, de mon point de vue, ils n'ont absolument rien à envier à leurs célèbres homologues en termes de beauté, d'inspiration, parfois de magie sublime, en d'autres occasions de fièvre virtuose.

La nature d'une grande partie de l'écriture repose presque inévitablement sur une technique qui donne à la main gauche un accompagnement partagé par les notes les plus graves jouées par la main droite, les lignes mélodiques étant réservées à la partie supérieure de la main droite. Il est inhérent au concept que suggère le titre générique de l'ensemble du recueil selon lequel une ligne mélodique – ou "mélodie" (généralement dans l'aigu, mais pas toujours) – est accompagnée par le reste de la texture. Ce contexte apparemment simple est au cœur de beaucoup d'écriture pour piano seul de presque tous les compositeurs – en particulier depuis Mendelssohn, mais également avant

lui – lorsqu’ils écrivaient dans un style lyrique *cantabile*: Schubert, Schumann, Chopin, Tchaïkovski, Rachmaninoff et bien d’autres encore. J’écris les mots “apparemment simple” en sachant parfaitement qu’il est extrêmement difficile de créer l’univers sonore requis pour qu’une ligne lyrique imite le style expressif, le rythme et le phrasé naturel de la voix humaine. C’est presque comme si les *Lieder ohne Worte* constituaient un recueil encyclopédique d’études consacrées à cet aspect très communicatif et transformateur du jeu pianistique.

Il y a un lien stylistique entre le *Presto* du *Rondo capriccioso*, op. 14, la deuxième (également *Presto*) des *Trois Fantaisies ou Caprices*, op. 16, et la section principale de l’ouverture du *Songe d’une nuit d’été*: les trois partagent la même tonalité (mi mineur) et ont un caractère propre à Mendelssohn – représentant expressément dans l’ouverture

les fées de la pièce de Shakespeare et évoquant peut-être dans les deux œuvres pour piano la même agilité. À ma connaissance, aucun autre compositeur n’a fait surgir si magnifiquement cette atmosphère spécifique. Le *Rondo capriccioso* et les *Trois Fantaisies ou Caprices* sont des exemples remarquables de l’extraordinaire talent de Mendelssohn (implicitement comme pianiste, mais aussi comme compositeur), de son originalité et de son inspiration, à un âge qui nous permet, à mon avis, de le placer dans le même groupe de compositeurs merveilleusement spontanés et prodigieux que Haydn et Mozart.

C’est toujours un plaisir de jouer ces œuvres et elles touchent au cœur même de la raison pour laquelle je suis devenu musicien à l’origine.

© 2022 Peter Donohoe
Traduction: Marie-Stella Pâris

You can purchase Chandos CDs and DVDs or download high-resolution sound files online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos products please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,
Essex CO2 8HX, UK.

E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

Steinway Model D Concert Grand Piano (serial no. 592 087) courtesy of Potton Hall
Piano technician: Iain Kilpatrick, Cambridge Pianoforte

Recording producer Jonathan Cooper

Sound engineer Jonathan Cooper

Assistant engineer Patrick Friend

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 4–6 May 2021

Front cover Portrait of Felix Mendelssohn (Düsseldorf, 1834–35) attributed to Ferdinand Theodor

Hildebrandt (1804–1874) © Deutsches Historisches Museum Berlin / Bridgeman Images

Back cover Photograph of Peter Donohoe by Sussie Ahlburg

Design and typesetting Cass Cassidy

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2022 Chandos Records Ltd

© 2022 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

MEDELSSOH: LIEER OHNE WORTE, VOLUME 1 – Donohoe

CHANDOS
CHAN 20252

CHANDOS DIGITAL

CHAN 20252

FELIX MENDELSSOHN (1809 – 1847)

Lieder ohne Worte, Volume 1
(Songs without Words)

1 Rondo capriccioso, Op. 14, MWV U 67
(1828, revised 1830) 6:59
in E major / E minor • in E-Dur / e-Moll • en mi majeur / mi mineur
for Piano

2-4 Trois Fantaisies ou Caprices, Op. 16, MWV U 70 – 72
(1829) 11:46
(Three Fantasias or Caprices)
for Piano

5-28 Pieces from ‘Lieder ohne Worte’ (1829 – 45) 60:58
for Piano
TT 79:56

Peter Donohoe *piano*

© 2022 Chandos Records Ltd © 2022 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

MEDELSSOH: LIEER OHNE WORTE, VOLUME 1 – Donohoe

CHANDOS
CHAN 20252