

 BIS

MENDELSSOHN ~ RONALD BRAUTIGAM

LIEDER OHNE WORTE *books 1-4*



 SUPER AUDIO CD

MENDELSSOHN BARTHOLDY, FELIX (1809–47)

SECHS LIEDER OHNE WORTE, Op. 19b (1832–33)

①	I. E major, <i>Andante con moto</i>	2'35
②	II. A minor, <i>Andante espressivo</i>	2'18
③	III. A major, <i>Molto Allegro e vivace</i> ['Jägerlied']	2'07
④	IV. A major, <i>Moderato</i>	1'52
⑤	V. F sharp minor, <i>Piano agitato</i>	2'34
⑥	VI. G minor, <i>Andante sostenuto</i> , 'Venetianisches Gondellied'	1'55

SECHS LIEDER OHNE WORTE, Op. 30 (1835)

⑦	I. E flat major, <i>Andante espressivo</i>	3'34
⑧	II. B flat minor, <i>Allegro di molto</i>	1'50
⑨	III. E major, <i>Adagio non troppo</i>	1'43
⑩	IV. B minor, <i>Agitato e con fuoco</i>	2'30
⑪	V. D major, <i>Andante grazioso</i>	2'39
⑫	VI. F sharp minor, <i>Allegretto tranquillo</i> ‘Venetianisches Gondellied’	2'38

SECHS LIEDER OHNE WORTE, Op. 38 (1837)

⑬	I. E flat major, <i>Con moto</i>	2'00
⑭	II. C minor, <i>Allegro non troppo</i>	1'54
⑮	III. E major, <i>Presto e molto vivace</i>	1'51
⑯	IV. A major, <i>Andante</i>	2'12
⑰	V. A minor, <i>Agitato</i>	2'08
⑱	VI. A flat major, <i>Andante con moto</i> , 'Duett'	2'55

SECHS LIEDER OHNE WORTE , Op. 53 (1841)	14'53
19 I. A flat major, <i>Andante con moto</i>	2'43
20 II. E flat major, <i>Allegro non troppo</i>	2'25
21 III. G minor, <i>Presto agitato</i>	2'17
22 IV. F major, <i>Adagio</i>	2'03
23 V. A minor, <i>Allegro con fuoco</i> , ‘Volkslied’	2'36
24 VI. A major, <i>Molto Allegro vivace</i>	2'23

INDIVIDUAL ‘LIEDER OHNE WORTE’

25 E flat major, <i>Espressivo & Allegro</i> , MWV U 68 (1828)	2'06
26 A major, <i>Andante</i> , MWV U 76 (1830)	1'09
27 A minor, <i>Andante</i> , early version of Op. 19b No. 2 (1830)	2'07
28 F sharp minor, <i>Allegro molto</i> , MWV U 124 (1836)	2'10
29 A major [<i>Allegretto</i>], MWV U 138 (1837)	2'30

TT: 69'19

RONALD BRAUTIGAM *piano*

Edition: Bärenreiter Urtext

INSTRUMENTARIUM

Piano by Paul McNulty 2010, after an instrument by Pleyel 1830 (see page 29)

‘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.’ In this sense, it is merely logical to believe that songs *without* words could not merely convey something, but actually convey more than songs *with* words.

Small they may be, but the *Lieder ohne Worte* contain great explosive power; their descendants even include (loosely speaking) Liszt’s concept of the

symphonic poem, which in its turn was prefigured by Mendelssohn's own programmatic concert overtures. In Mendelssohn's output the *Songs Without Words* occupy a place of prominence: around a quarter of his total of some 200 works for solo piano are *Songs Without Words*. 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 extremely 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 six books of *Songs Without Words* (two more appeared posthumously) 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.

The first book of *Lieder ohne Worte* with compositions from 1829–32 was published for the first time by Novello in London in 1832 with the title *Original Melodies for the Piano Forte*. That same year the first French edition was issued by Schlesinger in Paris as *6 Romances sans paroles*. The first German edition, from Simrock in Bonn, originally still planned to bear the generic title *Romanzen*, was renamed at the composer's request before publication in 1833. He explained to Simrock: 'I should like the title to be as follows: Six Songs Without Words for Piano Solo'. Proof that the term 'Song' was not just a Romantic metaphor but also had musical justification is provided by the very first song (E major, *Andante con moto*) with its melody in the upper voice, as tender

as it is distinctive, above an arpeggiated accompaniment; it was in all probability composed in August/September 1831 on Mendelssohn's return journey from Italy. The second song (A minor, *Andante espressivo*) was written in Rome in December 1830 as a Christmas present for his sister Rebecka; the shorter early version is also included on this disc (track 27). The euphoric gesture that opens the third song (E major, *Molto Allegro e vivace*) has earned it the nickname 'Hunter's Song' (although this did not come from Mendelssohn); he probably composed it in the early summer of 1832 on his trip to England. The fourth song (A major, *Moderato*) turns the fanfare-like tone of its predecessor into something more intimate, and there are also some motivic similarities between them; this piece, originally named *A Song* and composed in London in September 1829 for Sophia Louisa Dance, daughter of the treasurer of the Philharmonic Society, is one of the earliest *Songs Without Words*. The fifth song in the first book (F sharp minor, *Piano agitato*) surrounds its melody – characterized by recurrent up-beats – with a restlessly wandering accompanimental figure, ultimately brightening into F sharp major. The last piece is a *Venetian Boat Song*, a programmatic title used here by Mendelssohn for the first time (G minor, *Andante sostenuto*). In October 1830 he transformed the recent experience of Venice on his trip to Italy into a yearning barcarole with downward-moving melodic writing, sonorous thirds and a rocking 6/8 metre, and combined this with the scarcely less recent experience of a visit to Munich. There, in June/July 1830, he had become a more than casual admirer of the young pianist Delphine von Schaueroth (1813–78), to whom this piece – originally named *Auf einer Gondel* (*In a Gondola*) – is dedicated. The *Venetian Boat Song* proved, however, to have a more promising future than their relationship: it became the first of a kind of sub-group among the *Songs Without Words* – in all Mendelssohn published three pieces with this title.

'Who has not sat at the piano (a grand piano already seems to strike an

excessively courtly tone) in the twilight hour and, in the midst of fantasizing, unconsciously sung a quiet melody to it? And if by chance one can combine the accompaniment and the melody in the hands alone, and above all if one is a Mendelssohn, then the result is the most beautiful Songs Without Words...' In this way Robert Schumann began his first review of Mendelssohn's *Songs Without Words* – of the second book, Op. 30. This set of pieces, composed during the period 1830–35, begins with an *Andante espressivo* in E flat major which, according to Schumann, 'almost matches the E major piece from the first book in terms of purity and beauty of sensitivity', and was probably composed in November 1834. Mendelssohn wrote the first version of the impetuously assertive second song (B flat minor, *Allegro di molto*) to mark the birth (16th June 1830) of Sebastian Hensel, his sister Fanny's son; the unusual time signature – 6/16 – is a reference to the date of his birth. This character piece, written for a specific occasion, is followed by a noble song with chordal accompaniment, *Adagio non troppo* in E major, probably composed in 1834. With its repeated semiquavers the fourth song (B minor, *Agitato e con fuoco*, January 1834) exuberantly rouses us to new actions, an impulse that gains weight in the bass line of the fifth piece (D major, *Andante grazioso*); here the incessant demisemiquaver motion (*sempre piano e leggierissimo*) represents the principal musical interest in the piece. Finally comes the second *Venetian Boat Song* (F sharp minor, *Allegretto tranquillo*), composed in March 1835 (under the title *Gondolierlied [Gondolier's Song]*) for the Leipzig pianist Henriette Voigt, a piece that charmingly extends the previously narrow range of the gondolier into a higher register.

In 1837 the third book of *Songs without Words*, Op. 38, gathered together compositions from the period 1835–37. In a soaring 12/8-time, the first piece (E flat major, *Con moto*, written probably in 1836) remains loyal throughout to one

single compositional scheme. The second song (C minor, *Allegro non troppo*, March 1836) presents an archaic tune above syncopated accompanimental figures. The melody of the third song (E major, *Presto e molto vivace*) rises up from a shimmering frenzy of semiquavers; Mendelssohn wrote it ‘for Miss Clara Wieck, to play very quickly’, as is noted in the autograph. Compared with this, the fourth song (A major, *Andante*, 1836) might seem slightly statuesque; at any rate Schumann was of the opinion that, in this book, this was the song that he liked the least, ‘although actually the most comforting, [it is] more prosaic in character, more like resting on a soft cushion rather than outside, amid blossoms and nightingales.’ This is nothing other than a reproach for sentimentality and for being in the Biedermeier style, a criticism often levelled at the *Songs Without Words* even though, owing to their versatility, they are not really a suitable target. At any rate the passionate and restless fifth song (A minor, *Agitato*, April 1837), which Schumann regarded as one of the ‘rarer emotional surges of a beautiful heart’, is not open to any such criticism, whilst the final ‘duet’ (A flat major, *Andante con moto*) for Cécile Jeanrenaud, who would later become Mendelssohn’s wife, captivated Schumann completely; he remarked presciently: ‘Here we have lovers... who speak, quietly, intimately and confidently’.

As a reaction to the innumerable arrangements and imitations of his *Songs Without Words*, Mendelssohn temporarily lost the will to continue with the project. He wrote to his publisher Simrock in 1839: ‘I do not have... the intention of publishing more pieces of this kind... If there were too many of this kind of vermin between heaven and earth, ultimately nobody would like them. And too much piano music of a similar kind is being composed; I believe that one has to strike a new tone.’ Nonetheless, a fourth book of *Songs Without Words*, Op. 53, appeared in 1841; the earliest of the songs in this volume dates back to 1835. Like its companions in this volume, the first song (A flat major, *Andante con*

moto, February 1839) is dedicated to Sophie Horsley, daughter of the English composer William Horsley. The second song (E flat major, *Allegro non troppo*) had already been given to Clara Wieck in February 1835 (as *Allegro molto*: ‘As a souvenir, rather than to learn by heart’, as Mendelssohn wrote in the dedication); she would certainly have been able to offer a virtuoso rendition of its melody, blossoming above triplet chords. According to the autograph, the third song (g-moll, *Agitato*) was originally intended as a Venetian boat song; above the foaming waves, however, we see here a gondolier who is neither melancholy nor in love, but rather in distress. The fourth song (F major, *Adagio*) is relaxed in mood; Mendelssohn originally gave it the title *Abendlied* (*Evening Song*). The fifth piece, which retained its title of *Volkslied* (*Folk Song*) in the printed edition, grabs our attention with its seemingly old-fashioned Aeolian A minor (*Allegro con fuoco*, April 1841). Schumann, who regarded this folk style highly, found that this song was ‘from the same wellspring that gave Eichendorff some of his most wonderful poems and Lessing his *Eifellandschaft*. One cannot hear enough of it.’ The sixth song, composed shortly afterwards (A major, *Molto Allegro vivace*, May 1841) astonishes us with its virtuosic accompanimental motifs. Although Schumann, in his review of the fourth book, noted that ‘certain phrases... even [seem] to become mannerisms’, he immediately retracted the barb of his criticism: ‘Yet this is a reproach that a hundred others would sacrifice much to receive: namely that of being recognized – to the point of certainty – on the basis of specific features. Let us thus happily look forward to many more such collections!'

Among the *Songs Without Words* that are not contained in any of the collections published during Mendelssohn’s lifetime or posthumously we find what is probably the earliest of them all (A major, *Molto Allegro vivace*, May 1841), written as a present for Fanny’s 23rd birthday and found with the date

14th November 1828 in her music album, with the title *Lied*: a letter written shortly afterwards refers to a ‘Song Without Words’. (It is thus quite possible that Fanny, who later also composed *Songs Without Words*, was party to, or even herself responsible for the invention of the term.) Mendelssohn jotted down the *Andante* in A major (MWV U 76) in Munich on 14th June 1830, in a letter to Fanny. The song in F sharp minor, MWV U 124 (*Allegro molto*) was written in Leipzig in October 1836; here, just for once, Mendelssohn succumbed to the temptation to adopt a text retrospectively (by his friend Karl Klingemann), turning this originally wordless song into the *Herbstlied* (*Autumn Song*) for two voices and piano, Op. 63 No. 4. In a certain way it thus becomes the prime example of all the attempts to ‘remedy’ Mendelssohn’s wordlessness – which some have perceived as a weakness – by adding a text that more or less closely corresponds to the music. There may be a biographical reason why the last work on this disc, an *Allegretto* in A major, MWV U 138, exploits the expressive power (so acclaimed by Mendelssohn) of music without words: it was written on Felix’s honeymoon as a gift for his wife Cécile. Homely wedded bliss seems to radiate from the harmony of the piece’s homophonic writing. This very personal document in 9/8-time, which Mendelssohn noted down in their shared travel journal in Freiburg im Breisgau on 22nd April 1837, did not become generally known until 1927.

© Horst A. Scholz 2012

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 40 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.

For further information please visit 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 verstünde 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 etwas – und eben etwas mehr – mitteilen als Lieder *mit* Worten, nur konsequent.

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

Sprengkraft; zu ihren Nachfahren gehört, *cum grano salis*, noch Liszts Idee der Symphonischen Dichtung (die darüber hinaus 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 vorwiegend akkordischer oder arpeggierter Struktur, ABA-Form) in unterschiedlicher Ausprägung mit der Freiheit des Charakterstücks verbinden. In seinen sechs Heften *Liedern ohne Worte* (posthum wurde zwei weitere zusammengestellt) 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.

Das erste Heft der *Lieder ohne Worte* mit Kompositionen aus den Jahren 1829 bis 1832 erschien zuerst 1832 unter dem Titel *Original Melodies for the Piano Forte* bei Novello in London. Im selben Jahr wurde die französische Erstausgabe bei Schlesinger in Paris als *6 Romances sans paroles* veröffentlicht; der deutsche Erstdruck bei Simrock in Bonn, der 1832 noch unter dem Oberbegriff *Romanzen* geplant worden war, wurde auf Mendelssohns Wunsch vor der Drucklegung im Jahr 1833 anders benannt: „Den Titel“, bedeutete er Simrock, „wünsche ich so: Sechs Lieder ohne Worte für Pianoforte allein“.

Dass der Begriff „Lied“ nicht nur eine romantische Metapher war, sondern auch musikalisch-satztechnische Gründe hatte, das bekundet gleich das erste Lied (E-Dur, *Andante con moto*) mit einer so zarten wie ausgeprägten Oberstimmenmelodik über homogenen Begleitarpeggien; komponiert wurde es allem Anschein nach im August/September 1831 auf dem Rückweg von seiner Italienreise. Das zweite Lied (a-moll, *Andante espressivo*) entstand im Dezember 1830 in Rom als Weihnachtsgeschenk für seine Schwester Rebecka; die kürzere Frühfassung (*Andante*) hat Ronald Brautigam hier ebenfalls eingespielt (Track 27). Der euphorische Gestus, mit dem das dritte Lied (E-Dur, *Molto Allegro e vivace*) beginnt, hat ihm den – nicht von Mendelssohn stammenden – Beinamen „Jägergesang“ eingebracht; wahrscheinlich hat Mendelssohn es im Frühsommer 1832 auf seiner Englandreise komponiert. Den Fanfarenton seiner Vorgängerin wendet das vierte Lied (A-Dur, *Moderato*) ins Innige, wobei auch einige motivische Anklänge aufscheinen; das im September 1829 in London für Sophia Louisa Dance, Tochter des Schatzmeisters der Philharmonic Society, komponierte Werk mit dem ursprünglichen Titel *A Song* ist eines der frühesten *Lieder ohne Worte*. Das fünfte Lied des ersten Hefts (fis-moll, *Piano agitato*) umgibt seine auftaktige Melodik mit einer unruhig schweifenden Begleitfiguration, um sich schließlich nach Fis-Dur aufzuhellen. Das letzte Stück ist ein *Venetianisches Gondellied*, wie Mendelssohn hier erstmals programmatisch titelt (g-moll, *Andante sostenuto*). Das frische Venedigerlebnis seiner Italienreise verwandelte er im Oktober 1830 in eine sehn süchtige Barkarole mit dahinsinkender Melodik, klangvollen Terzen und schaukelndem 6/8-Takt und verband damit ein kaum weniger frisches Münchenerlebnis: Hier nämlich hatte er im Juni/Juli 1830 die junge Pianistin Delphine von Schauroth (1813–1878) mehr als schätzen gelernt, und ihr auch ist das Stück (damaliger Titel: *Auf einer Gondel*) gewidmet. Das *Gondellied* war indes weit ungleich zukunftsträchtiger als die mögliche Liaison,

wurde es doch Auftakt zu einer Art „Untergruppe“ der *Lieder ohne Worte* – insgesamt drei hat Mendelssohn explizit unter diesem Namen veröffentlicht.

„Wer hätte nicht einmal in der Dämmerungsstunde am Klavier gesessen (ein Flügel scheint schon fast zu hoftonmäßig) und mitten im Phantasieren sich unbewußt eine leise Melodie dazu gesungen? Kann man nun zufällig die Begleitung mit der Melodie in den Händen allein verbinden, und ist nun hauptsächlich ein Mendelssohn, so entstehen die daraus die schönsten Lieder ohne Worte ...“ So leitete Robert Schumann seine erste Besprechung Mendelssohnscher *Lieder ohne Worte* – des zweiten Hefts op. 30 – ein. Die in den Jahren 1830 bis 1835 komponierte *Lieder ohne Worte* op. 30 beginnen mit einem *Andante espressivo*-Gesang in Es-Dur, der „an Lauterkeit und Schönheit der Empfindung dem in E-Dur im ersten Hefte beinahe gleich[kommt]“ (Schumann) und vermutlich im November 1834 komponiert wurde. Die Erstfassung des ungestüm-forschen zweiten Lieds (b-moll, *Allegro di molto*) schrieb Mendelssohn anlässlich der Geburt (16. Juni 1830) von Sebastian Hensel, dem Sohn seiner Schwester Fanny; den ungewöhnlichen 6/16-Takt erklärt ein genauer Blick auf das Geburtsdatum. Auf dieses Charakterstück aus gegebenem Anlass folgt mit dem wohl 1834 entstandenen *Adagio non troppo* E-Dur ein nobler Gesang zuakkordischer Begleitung. Quirlig ruft das vierte Lied (h-moll, *Agitato e con fuoco*, Januar 1834) mit seinen nachschlagenden Sechzehnteln zu neuen Taten auf, ein Impuls, der sich im fünften Stück (D-Dur, *Andante grazioso*) in den Bass verdichtet, dessen unablässige Zweiunddreißigstelbewegung (*sempre piano e leggierissimo*) das eigentliche Ereignis dieses Lieds darstellt. Zum Beschluss folgt das zweite *Venetianische Gondellied* (fis-moll, *Allegretto tranquillo*), das im März 1835 als *Gondolierlied* für die Leipziger Pianistin Henriette Voigt komponiert wurde und den vormals engen Ambitus des Gondoliere auf anmutige Weise in die Höhe erweitert.

Das dritte Heft *Lieder ohne Worte* op. 38 versammelte im Jahr 1837 Kompo-

sitionen der Jahre 1835 bis 1837. In schwebendem 12/8-Takt hält das vermutlich 1836 komponierte Eröffnungsstück (Es-Dur, *Con moto*) unbirrt an seiner satztechnischen Modell fest. Das zweite Lied, im März 1836 entstanden (c-moll, *Allegro non troppo*), stimmt eine archaische Weise über synkopischen Begleitakkorden an. Aus einem flirrenden Rausch von Sechzehnteln erhebt sich die Melodie des dritten Liedes (E-Dur, *Presto e molto vivace*), das Mendelssohn für „Frl. Clara Wieck“ schrieb; „sehr schnell zu spielen“, heißt es im Autograph. Demgegenüber mag das vierte Lied (A-Dur, *Andante*, 1836) ein wenig statuatisch wirken; Schumann jedenfalls meinte, unter den Liedern dieses Hefts gefalle ihm dieses am wenigsten, „obgleich es gerade das behaglichste [ist], aber mehr prosaischer Natur, mehr wie auf weichen Kissen als wie draußen unter Blüten und Nachtigallen ausruht“. Dies ist nichts anderes als der Vorwurf der Biedermeierlichkeit und Sentimentalität, der die *Lieder ohne Worte* mitunter ereilte, ohne dass sie in ihrer Vielseitigkeit dafür die geeignete Zielscheibe wären. Das leidenschaftlich-unruhige fünfte Lied (a-moll, *Agitato*, April 1837), das Schumann zu den „seltneren Wallungen eines schönen Herzens“ zählte, jedenfalls gibt hierzu keinerlei Anlass, und das Schluss-„Duett“ (As-Dur, *Andante con moto*) für Cécile Jeanrenaud, Mendelssohns spätere Frau, verzauberte Schumann vollends, der helllichtig ahnte: „Liebende sind es [...], die hier reden, leise, traulich und sicher.“

Angesichts der zahllosen Bearbeitungen und Nachahmer seiner *Lieder ohne Worte* verlor Mendelssohn zeitweilig sogar die Lust, das Projekt fortzusetzen. An seinen Verleger Simrock schrieb er 1839: „Ich habe [...] nicht die Absicht mehr der Art herauszugeben. [...] Wenn's gar zu viel solches Gewürm zwischen Himmel und Erde gäbe, so möchte es am Ende keinem Menschen lieb sein. Und es wird jetzt gar zu viel Claviermusik ähnlicher Art componirt; man sollte wieder einmal einen andern Ton anstimmen, meine ich.“ Nichtsdestotrotz erschien

1841 das vierte Heft *Lieder ohne Worte* op. 53; seine Lieder reichen bis ins Jahr 1835 zurück. Wie das gesamte Heft, ist auch dessen erstes Lied (As-Dur, *Andante con moto*, Februar 1839) Sophie Horsley, der Tochter des englischen Komponisten William Horsley, gewidmet. Das zweite Lied (Es-Dur, *Allegro non troppo*) hatte Clara Wieck im Februar 1835 noch als *Allegro molto* erhalten („als Andenken und nicht zum Auswendiglernen“, so Mendelssohn im Widmungsautograph), da sie die über Akkordtriolen erblühende Melodie sicher virtuos zu gestalten vermochte. Das dritte Lied (g-moll, *Agitato*) war dem Autograph zufolge ursprünglich als *Gondellied* gedacht; über den aufschäumenden Wogen aber sehen wir hier weder einen melancholischen noch einen verliebten, sondern einen Gondoliere in Nöten. Von gelöster Stimmung ist das vierte Lied (F-Dur, *Adagio*), dem Mendelssohn ursprünglich den Titel *Abendlied* gegeben hatte. Das auch in der Druckfassung noch mit *Volkslied* überschriebene fünfte Stück fasziniert mit seinem altägyptisch anmutenden äolischen a-moll (*Allegro con fuoco*, April 1841); Schumann, der diesen Volkston sehr schätzte, fand, dieses Lied sei „aus demselben Bronnen gekommen, aus dem etwa Eichendorff einige seiner wundervollsten Gedichte, Lessing seine *Eifellandschaft* geschöpft. Man kann sich nicht satt daran hören.“ Das kurz darauf komponierte sechste Lied (A-Dur, *Molto Allegro vivace*, Mai 1841) lässt mit seiner virtuosen Begleitmotivik staunen. Wenn Schumann in seiner Rezension des vierten Heftes anmerkte, dass „gewisse Wendungen [...] sogar Manier zu werden“ scheinen, so nahm er dessen Spitze gleich zurück: „Doch ist das ein Vorwurf, den hundert andere mit Opfern erkaufen würden, *der* nämlich, an gewissen Gängen erkannt zu werden, dass man darauf schwören möchte. Sehen wir denn mit Freuden noch vielen Sammlungen entgegen!“

Zu den *Liedern ohne Worte*, die in den zu Mendelssohns Lebzeiten oder posthum veröffentlichten Sammlungen nicht enthalten sind, gehört das mutmaßlich

erste überhaupt (Es-Dur, *Espressivo & Allegro*, MWV U 68), das ein Geschenk zu Fannys 23. Geburtstag war und sich unter dem Datum 14. November 1828 als *Lied* in ihrem Notenalbum findet; in einem bald darauf verfassten Brief ist vom „*Lied ohne Worte*“ die Rede. (Dass Fanny, die später ebenfalls *Lieder ohne Worte* komponierte, an der Entstehung des Begriffs beteiligt war oder ihn gar erfand, ist also durchaus möglich.) Das *Andante* in A-Dur (MWV U 76) notierte Mendelssohn am 14. Juni 1830 in München in einem Brief an Fanny. Das fis-moll-Lied MWV U 124 (*Allegro molto*) entstand im Oktober 1836 in Leipzig; hier hat Mendelssohn sich ein einziges Mal dazu hinreißen lassen, eine nachträgliche Textierung – sie stammt von seinem Freund Karl Klingemann – zu übernehmen, und das einst wortlose *Lied* zu einem *Lied mit Worten* umgearbeitet (*Herbstlied* op. 63 Nr. 4 für zwei Singstimmen und Klavier); es ist dies gewissermaßen das Kardinalbeispiel all jener Versuche, Mendelssohns „Wortlosigkeit“, die manche als Manko empfanden, durch die mehr oder weniger detaillierte Ergänzung von Texten zu „beheben“. Dass das abschließende *Allegretto* A-Dur die von Mendelssohn so gerühmte Ausdruckskraft wortloser Musik nutzt, mag einen durchaus biographischen Grund haben: Es entstand auf der Hochzeitsreise des frisch vermählten Felix als eine Liebesgabe an seine Frau Cécile; aus der Harmonie der homophonen Stimmführung scheint trautes Eheglück zu leuchten. Das Privatissimum im 9/8-Takt, das Mendelssohn am 22. April 1837 in Freiburg im Breisgau im gemeinsam geführten Reisetagebuch notierte, wurde erst 1927 der Öffentlichkeit bekannt.

© Horst A. Scholz 2012

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 40 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-Klaviersoloszyklus, 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.

Weitere Informationen finden Sie auf www.ronaldbrautigam.com

La dissolution des frontières entre les arts était l'un des projets les plus importants de l'époque romantique. Robert Schumann qualifia Chopin de « plus hardi et fier génie poétique de l'époque ». Ce dernier fit en effet passer la ballade d'un genre littéraire et, lorsqu'appliqué à la musique, vocal, à une forme instrumentale (et gagna ainsi pour ainsi dire le droit de briser les principes créatifs de l'époque classique). C'est vers cette époque que de son côté Felix Mendelssohn travaillait sur une autre forme de relation entre la littérature et la musique qui reçut pour la première fois en 1828 le titre de « Romance sans parole » [Lieder ohne Worte]. Ce paradoxe surprenant soulignait le fait que la musique est bien davantage qu'un simple jeu de notes et peut exprimer bien davantage que les mots mêmes. E.T.A. Hoffmann l'avait déjà confirmé : « La musique commence où les mots s'arrêtent ». De la même manière, Mendelssohn dit également en 1842 au sujet de l'aspect « verbal » de la musique : « Il y a tellement de discussions sur la musique et il y a si peu qui soit véritablement dit. Je suis fermement convaincu que les mots ne suffisent pas et que si je découvrais qu'ils étaient adéquats alors je cesserais 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 d'une conversation mais également avec les mots isolés. Ceux-ci me semblent si ambigus, si incertains, si porteurs de confusion comparés à la véritable musique, celle qui remplit l'âme de milliers de choses bien meilleures que les mots. Ce que traduit la musique, ce ne sont point pour moi des idées trop vagues pour être traduites en paroles, mais 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 bien davantage que des Romances *avec* paroles.

Bien qu'elles puissent sembler limitées, les *Romances sans paroles* possèdent en revanche une force détonante considérable. On pourrait affirmer avec un grain de sel que parmi leurs descendants figurent la conception lisztienne du poème symphonique qui, de son côté, semble lui-même anticipé par les ouvertures programmatiques de concert de Mendelssohn. Les *Romances sans paroles* occupent une place importante au sein de l'œuvre de Mendelssohn : elles constituent environ le quart de ses deux cents œuvres pour piano à deux mains. Parmi les soixante-quinze œuvres pour piano publiées du vivant du compositeur, les *Romances sans paroles* constituaient presque la moitié d'entre elles : six recueils comptant chacun six pièces qui furent réédités d'innombrables 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. Au niveau du détail, sa forme est extrêmement variable mais certaines caractéristiques sont 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) sous des formes diverses reflétant la liberté des pièces de caractère. Dans ses six cahiers de *Romances sans paroles* (deux autres seront publiés à titre posthume), Mendelssohn rassemble un grand nombre de petites pièces pour piano 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 (parfois le simple mot de Romance mais également les descriptions programmatiques), les indications de tempo et la métrique.

Le premier cahier des *Romances sans parole* qui contenait des pièces composées entre 1829 et 1832 est d'abord paru en 1832 sous le titre *Original Melodies for the Piano Forte* chez Novello à Londres. La même année, la première édition française fut publiée chez Schlesinger à Paris sous le titre de *6 Romances*

sans paroles. La première édition allemande qui fut publiée par Simrock à Bonn devait à l'origine porter le titre de *Romanzen*. Mais le compositeur exprima son souhait avant la parution en 1833 que le titre en soit changé : « Je souhaiterais, écrit-il à Simrock, le titre suivant : Six Romances sans paroles pour piano seul ». Le terme de « romance » n'était pas seulement une métaphore romantique mais avait également des raisons musicales qui se voient confirmées dès la première pièce (mi majeur, *Andante con moto*) avec une mélodie à la voix supérieure aussi délicate que caractéristique sur un accompagnement d'arpèges homogènes. Selon toute vraisemblance, cette pièce fut composée en août et septembre 1831 sur le chemin du retour après un voyage en Italie. La seconde Romance (la mineur, *Andante espressivo*) a été composée en décembre 1830 à Rome en tant que cadeau de Noël pour sa sœur Rebecka. La première version, plus courte, (*Andante*) est également présente sur cet enregistrement (piste 27). Le geste euphorique qui ouvre la troisième Romance (mi majeur, *Molto Allegro e vivace*) lui a valu le surnom de « Chasse » qui n'est pas de Mendelssohn qui le composa vraisemblablement au début de l'été 1832 lors de son voyage en Angleterre. La quatrième Romance nous fait quitter l'atmosphère de fanfare de sa précédente pour une ambiance plus intime dans laquelle on retrouve quelque similarité au niveau motivique. Composée en septembre 1829 à Londres pour Sophia Louisa Dance, fille du trésorier de la Philharmonic Society et portant initialement le titre de « A Song » [Une chanson], cette Romance est l'une des plus anciennes de toutes les *Romances sans paroles*. La cinquième Romance du premier cahier (fa dièse mineur, *Piano agitato*) entoure sa mélodie agitée par un accompagnement fait de figuration nerveuses en méandres et s'illumine finalement dans la tonalité de fa dièse majeur. La dernière pièce est un *Chant de gondolier vénitien* (sol mineur, *Andante sostenuto*), la première des *Romances sans paroles* à laquelle Mendelssohn donna un titre programmatique. L'expé-

rience vénitienne encore fraîche s'est transformée en octobre 1830 en une barcarolle nostalgique à la mélodie descendante, avec des tierces sonores et un rythme balançant de 6/8 et est reliée à une expérience munichoise non moins fraîche : c'est là qu'en juin et juillet 1830, Mendelssohn goutta le jeu de la jeune pianiste Delphine von Schrauroth (1813–1878) à qui la pièce est dédiée (le titre donné alors était « D'une gondole »). Le *Chant de gondolier* devait cependant s'avérer beaucoup plus porteur d'avenir que la liaison potentielle entre le compositeur et la pianiste et fut le premier d'une sorte de « sous-groupe » au sein des *Romances sans parole*. Mendelssohn publiera trois Romances avec ce titre précis.

« Qui ne s'est assis quelque jour, aux heures du crépuscule, devant un piano (un grand piano à queue semble presque trop officiel) et n'a pas, en pleine improvisation et sans s'en apercevoir, ajouté quelque chant léger ? Si l'on peut alors, par hasard, lier aux deux mains l'accompagnement et la mélodie et surtout, si l'on s'avère être un Mendelssohn, alors voilà les plus belles *Romances sans paroles* qui soit. » C'est en ces termes que Robert Schumann fit sa première recension des *Romances sans paroles* de Mendelssohn – le second cahier op. 30. Les pièces composées entre 1830 et 1835 commencent par une Romance en mi bémol majeur marquée *Andante espressivo* qui « parvient presque à la pureté et à la beauté de l'invention de celle en mi majeur du premier cahier » (Schumann) et vraisemblablement composée en novembre 1834. La première version de l'impétueuse seconde Romance (si bémol mineur, *Allegro di molto*) a été composée pour souligner la naissance de Sebastian Hensel, fils de sa sœur Fanny survenue le 16 juin 1830. La mesure inhabituelle à 6/16 est une allusion à la date de la naissance. Après cette pièce de caractère composée pour des circonstances bien précises, on retrouve un *Adagio non troppo* en mi majeur datant probablement de 1834 à la mélodie noble accompagnée par des accords. La

quatrième Romance, exubérante, (si mineur, *Agitato e con fuoco*, janvier 1834) avec ses doubles-croches en syncope est appelée à de nouvelles destinées, une impulsion qui prend de l'ampleur à la basse dans la cinquième pièce (ré majeur, *Andante grazioso*) dont le mouvement inlassable de triples-croches (*sempre piano e leggierissimo*) constitue le véritable point d'intérêt musical de cette Romance. On retrouve comme pièce conclusive le second *Chant de gondolier vénitien* (fa dièse mineur, *Allegretto tranquillo*) qui fut composé en mars 1835 sous le titre de «Gondolierlied» [Chant de gondolier] pour la pianiste leipzigoise Henriette Voigt qui développe l'ambitus initialement réduit du gondolier dans le registre aigu.

Le troisième cahier des *Romances sans paroles* publié en 1837 réunit des pièces composées entre 1835 et 1837. Sur une mesure ambiguë à 12/8, la première pièce vraisemblablement composée en 1836 (mi bémol majeur, *Con moto*) se déploie imperturbablement en suivant son modèle préétabli. La seconde Romance, composée en mars 1836 (do mineur, *Allegro non troppo*) est caractérisée par sa mélodie archaïque exposée sur un accompagnement syncopé. Sur un chatoiement de doubles-croches, la mélodie de la troisième Romance (mi majeur, *Presto e molto vivace*) que Mendelssohn composa pour «Frl. Clara Wieck» doit être, si l'on se fie à l'inscription dans la partition autographe, jouée très vite. La quatrième Romance (la majeur, *Andante*, 1836) apparaîtra en revanche un peu statique. Schumann déclara que de toutes les romances de ce cahier, celle-ci était celle qui lui plaisait le moins : «bien qu'elle soit la plus agréable, elle est d'une nature plus prosaïque, bien davantage comme si l'on reposait sur un coussin moelleux plutôt qu'à l'extérieur parmi les fleurs et les rossignols». Il s'agit donc ni plus ni moins d'une accusation de sentimentalité qui, puisque les *Romances sans paroles* sont ancrées dans la sensibilité biedermeier, reviendra souvent bien qu'avec la versatilité qu'elles manifestent,

ce reproche s'avère quelque peu infondé. La cinquième romance (la mineur, *Agitato*, avril 1837), passionnée et agitée que Schumann comptait dans les « rares sursauts d'émotion d'un beau cœur » ne permet pas une telle critique alors que le « duo » conclusif (la bémol majeur, *Andante con moto*) pour Cécile Jeanrenaud, la future femme du compositeur, ensorcela Schumann qui nota avec perspicacité : « Il s'agit ici d'amants qui [...] parlent doucement, sur un ton intime et plein d'assurance. »

En raison des nombreux arrangements et imitations de ses *Romances sans paroles*, Mendelssohn perdit momentanément l'envie de poursuivre son projet. Il écrivit à son éditeur Simrock en 1839 : « Je n'ai plus envie de composer de telles pièces [...] S'il devait y avoir trop de telles bestioles sur Terre, personne à la fin ne s'y intéressera. Il y a en ce moment trop de musique pour piano composée dans ce style. Je crois qu'il faudrait faire quelque chose de nouveau. » Malgré tout, le quatrième cahier des *Romances sans paroles* op. 53 parut en 1841 avec des pièces qui remontaient jusqu'à 1835. La première Romance (la bémol majeur, *Andante con moto*, février 1839) est, comme le quatrième cahier, dédiée à la fille du compositeur anglais William Horsley, Sophie. La seconde Romance (mi bémol majeur, *Allegro non troppo*) fut donnée à Clara Wieck en février 1835 et portait le titre d'*Allegro molto* avec la notice du compositeur : « en guise de souvenir plutôt qu'à apprendre par cœur » dans la partition autographe. Elle aurait certes été capable de donner une exécution virtuose de la pièce qui fait entendre une mélodie qui se déploie sur des triolets d'accords. La troisième Romance (sol mineur, *Agitato*) devait d'abord être, si l'on se fie à la partition autographe, un chant de gondolier. Sur les flots déchaînés, le gondolier que l'on aperçoit ici n'est ni mélancolique, ni amoureux mais plutôt en péril. La quatrième Romance (fa majeur, *Adagio*) qui baigne dans une atmosphère détendue portait à l'origine le titre d'« *Abendlied* » [Chant du soir]. La cinquième

Romance (la mineur, *Allegro con fuoco*, avril 1841) dont le sous-titre dans sa version éditée était « Volkslied » [Chant populaire] fascine avec son recours à l'antique mode éolien. Schumann, qui appréciait ce mode, trouva que cette Romance provenait « de la même source qui donna à Eichendorff quelques-uns de ses meilleurs poèmes et à Lessing, son *Eifellandschaft* [Paysage d'Eifel]. On ne se lasse pas de l'entendre. » Composée peu après, la sixième Romance (la majeur, *Molto Allegro vivace*), courte, étonne par sa virtuosité. Schumann, dans sa recension du Quatrième cahier observa que « certaines tournures [...] semblent devenir des maniérismes », mais rangea aussitôt son arme : « Une centaine de compositeurs accepteraient un tel reproche si, en échange, ils pouvaient être aisément reconnus pour des caractéristiques bien personnelles.. Attendons-nous donc avec joie à d'autres cahiers. »

Parmi les *Romances sans paroles* qui ne furent pas publiées au sein d'un cahier du vivant de Mendelssohn ou à titre posthume figure la toute première (mi bémol majeur, *Espressivo & Allegro*, MWV U 68), un cadeau à l'occasion du vingt-troisième anniversaire de Fanny Mendelssohn et qui, sous la date du 14 novembre 1828, apparaît avec le titre de « Lied » [Chant] dans son recueil. Dans une lettre publiée peu après, il y est fait référence sous le titre de « Romance sans parole ». Le fait que Fanny composera également plus tard des *Romances sans paroles* laisse supposer qu'elle participa peut-être à l'invention du terme ou l'inventa carrément. L'*Andante* en la majeur (MWV U 76) a été noté le 14 juin 1830 à Munich dans une lettre à Fanny. La Romance en fa dièse mineur MWV U 124 (*Allegro molto*) fut composée en octobre 1836 à Leipzig. Pour cette seule fois, Mendelssohn accepta après coup d'ajouter un texte, composé par son ami Karl Klingemann, et de transformer sa Romance *sans paroles* en une Romance *avec paroles* (*Herbstlied* [Chanson d'automne] op. 63, no. 4 pour deux voix et piano). Il s'agit en quelque sorte de l'exemple patent de toutes les

tentatives de « relever » les *Romances sans paroles* de Mendelssohn par ceux qui y percevaient un manque par le biais d'un texte plus ou moins détaillé. La force expressive de la musique sans parole si louée par Mendelssohn et à laquelle l'*Allegretto* en la majeur conclusif recourt peut avoir une raison totalement biographique : il fut composé lors du voyage de noce du compositeur nouvellement marié en guise de cadeau à sa femme, Cécile. La joie matrimoniale est traduite ici par l'harmonie du traitement homophonique des voix. Ce témoignage confidentiel sur un rythme à 9/8 fut noté dans le journal de voyage que Mendelssohn et sa femme tenaient et porte la date du 22 avril 1837 et la mention de Fribourg en Brisgau mais ne fut rendu public qu'en 1927.

© Horst A. Scholz 2012

L'un des éminents musiciens de la 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 plus grand prix musical de la Hollande en 1984, le Nederlandse Musiekprijs. Ronald Brautigam joue fréquemment avec les meilleurs orchestres européens dirigés par des chefs importants dont 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 majeurs dont l'Orchestra of the Eighteenth Century, Tafelmusik, l'Orchestra of the Age of Enlightenment, le Hanover Band, Freiburger Barockorchester, Concerto Copen-

hagen et l'Orchestre des Champs-Elysées.

L'association de Ronald Brautigam avec BIS commença en 1995. Parmi les quarante 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 solo 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.

Pour plus d'informations, veuillez consulter 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

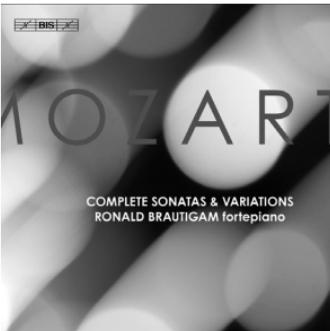
provided leading musicians with instruments, among them Chopin. Liszt described the sound of Chopin's Pleyel as being 'the marriage of crystal and water' and quoted Chopin's remark: 'When I am not in my best form, I prefer Érard's piano where I can easily find a ready-made piano tone. But when I am in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

OTHER RECORDINGS WITH RONALD BRAUTIGAM, FORTEPIANO



MOZART
Complete Sonatas and Variations
BIS-1633/36 (10 CDs for the price of 4)

10/10 *Classics Today & Classics Today France*

« L'inventif instrumentiste nous donne tout : les élans, la tendresse, la douleur... Si vous aimez le pianoforte et Mozart, ce coffret est un must. »
Classics Today France

„Der ideale Einstieg in Mozarts Kosmos der Klaviersonaten ...“ *klassik.com*

‘Brautigam’s imaginative interpretations capture Mozart’s many moods... for overall artistry, excellent sound quality and cost, go with Brautigam.’ *Gramophone*

‘I recommend this superb box to anyone looking for a set of Mozart sonatas without even entering into the ancient and modern instrument debate.’ *MusicWeb International*



HAYDN
Complete Music for Solo Keyboard
BIS-1731/33 (15 CDs for the price of 3)

Included in the 2011 *Penguin Guide to the 1000 Finest Classical Recordings*

10/10 *Classics Today & Classics Today France*

‘For music of this outstanding quality, in performances and recordings to match... this is compulsory if you care about the history of the classical piano sonata.’

BBC Music Magazine

« CD après CD, cette intégrale a marqué les esprits, dépassant même les querelles entre tenants du pianoforte et du piano moderne... une référence. »

Classica-Répertoire

“Brautigam se acerca a esta música con elegancia, luminosidad, gran riqueza de contrastes y matices, excelente sentido cantable, impecable articulación y eso tan caro a esta música que es la cantabilidad...” *Scherzo*

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 2011 at Österåker Church, Sweden
Producer and sound engineer: Ingo Petry
Piano technician: Paul McNulty

Equipment: Neumann microphones; RME Micstasy microphone preamplifier and high resolution A/D converter;
MADI optical cabling; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers;
STAX headphones

Original format: 96 kHz / 24 bit

Post-production: Editing: Elisabeth Kemper, Matthias Spitzbarth
Mixing: Ingo Petry

Executive producers: Robert Sulf

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Horst A. Scholz 2012

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

Back cover photo of Ronald Brautigam: © Marco Borggreve

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

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-1982 SACD © & ® 2012, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-1982