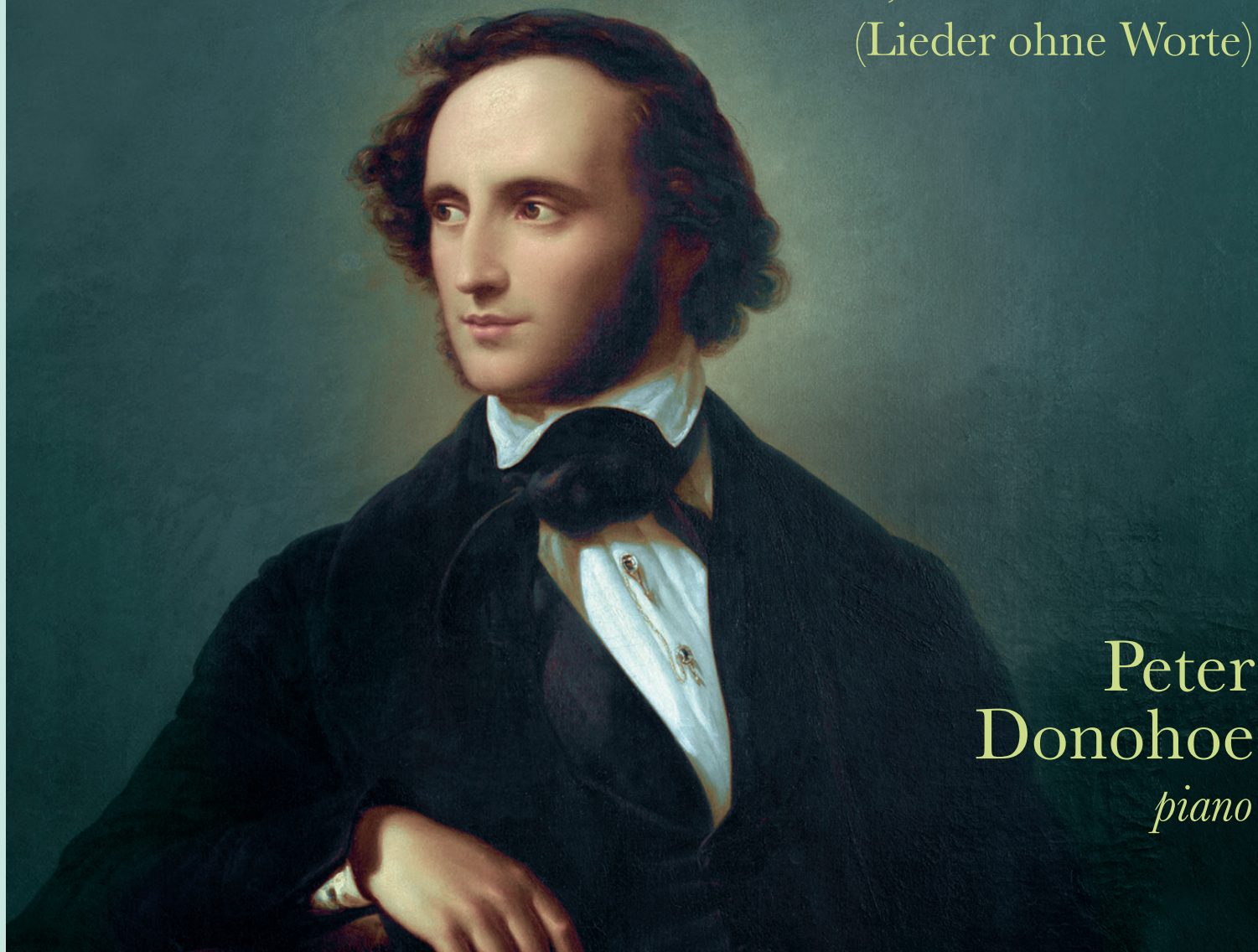


CHANDOS

MENDELSSOHN

SONGS WITHOUT WORDS, VOLUME 2

(Lieder ohne Worte)



Peter
Donohoe
piano



Drawing by Johann Joseph Schmeidler (1796 - 1841), now at Goethe-Nationalmuseum, Stiftung Weimarer
Klassik und Kunstsammlungen, Weimar / AKG Images, London

Felix Mendelssohn, 1830

Felix Mendelssohn (1809 – 1847)

Lieder ohne Worte, Volume 2
(Songs without Words)

- 1 **17 Variations sérieuses, Op. 54, MWV U 156** (1841) 11:26
(Seventeen Serious Variations)
in D minor · in d-Moll · en ré mineur
for Piano
[Tema.] Andante sostenuto –
Variation I –
Variation II. Un poco più animato –
Variation III. Più animato –
Variation IV –
Variation V. Agitato –
Variation VI –
Variation VII. Con fuoco –
Variation VIII. Allegro vivace –
Variation IX –
Variation X. Moderato –
Variation XI. Cantabile –
Variation XII. Tempo di Tema –
Variation XIII –
Variation XIV. Adagio –
Variation XV. Poco a poco più agitato –
Variation XVI. Allegro vivace –
Variation XVII –
Presto

From 'Lieder ohne Worte' (1829 – 45) 57:32
 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 VII, Op. 85 (1834 – 45)
 Sechs Lieder ohne Worte, Book VIII, Op. 102 (1841 – 45)

- | | | |
|---|--|------|
| 2 | Lied ohne Worte, Op. 38 No. 3, MWV U 107 (1835)
in E major • in E-Dur • en mi majeur
Presto e molto vivace | 2:31 |
| 3 | Lied ohne Worte, Op. 38 No. 4, MWV U 120 (1836)
in A major • in A-Dur • en la majeur
Andante | 1:53 |

- | | | |
|---|---|------|
| 4 | Lied ohne Worte, Op. 19b No. 5, BWV U 90 (1830)
in F sharp minor / major • in fis-Moll / Fis-Dur • en fa dièse mineur / majeur
Poco agitato | 3:29 |
| 5 | Lied ohne Worte, Op. 30 No. 5, BWV U 97 (1833)
in D major • in D-Dur • en ré majeur
Andante grazioso. Il Basso sempre piano e leggierissimo | 1:56 |
| 6 | Lied ohne Worte, Op. 53 No. 6, BWV U 154 (1841)
in A major • in A-Dur • en la majeur
Molto Allegro vivace | 2:51 |
| 7 | Lied ohne Worte, Op. 30 No. 6, BWV U 110 'Venetianisches Gondellied'
(date uncertain)
(Venetian Gondola Song)
in F sharp minor • in fis-Moll • en fa dièse mineur
Allegretto tranquillo | 2:56 |
| 8 | Lied ohne Worte, Op. 102 No. 5, BWV U 194 ('Kinderstück')
(1845)
(Piece for Children)
in A major • in A-Dur • en la majeur
Allegro vivace | 1:17 |

9	Lied ohne Worte, Op. 85 No. 4, MWV U 190 (1845) in D major • in D-Dur • en ré majeur Andante sostenuto	2:37
10	Lied ohne Worte, Op. 102 No. 4, MWV U 152 (1841) in G minor • in g-Moll • en sol mineur Un poco agitato, ma andante	2:00
11	Lied ohne Worte, Op. 85 No. 6, MWV U 155 (1841) in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur Allegretto con moto	1:54
12	Lied ohne Worte, Op. 53 No. 1, MWV U 143 (1839) in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur Andante con moto	3:18
13	Lied ohne Worte, Op. 30 No. 2, MWV U 77 (1830) in B flat minor / major • in b-Moll / B-Dur • en si bémol mineur / majeur Allegro di molto	2:15
14	Lied ohne Worte, Op. 30 No. 1, MWV U 103 (1830) in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur Andante espressivo	4:10

- | | | |
|----|--|------|
| 15 | Lied ohne Worte, Op. 53 No. 3, BWV U 144 ('Gondellied')
(1839)
(Gondola Song)
in G minor • in g-Moll • en sol mineur
Presto agitato | 2:55 |
| 16 | Lied ohne Worte, Op. 85 No. 3, BWV U 111 (1835)
in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur
Presto | 2:23 |
| 17 | Lied ohne Worte, Op. 19b No. 6, BWV U 78 'Venetianisches Gondellied'
(1830)
(Venetian Gondola Song)
in G minor • in g-Moll • en sol mineur
Andante sostenuto | 2:17 |
| 18 | Lied ohne Worte, Op. 38 No. 1, BWV U 121 (1837)
in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur
Con moto | 2:35 |
| 19 | Lied ohne Worte, Op. 62 No. 2, BWV U 181 (1843)
in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur
Allegro con fuoco | 1:53 |

20	Lied ohne Worte, Op. 85 No. 1, BWV U 150 (1834) in F major • in F-Dur • en fa majeur Andante espressivo	2:36
21	Lied ohne Worte, Op. 102 No. 3, BWV U 195 ('Kinderstück') (1845) (Piece for Children) in C major • in C-Dur • en ut majeur Presto	1:23
22	Lied ohne Worte, Op. 85 No. 2, BWV U 101 (1834) in A minor • in a-Moll • en la mineur Allegro agitato	1:06
23	Lied ohne Worte, Op. 85 No. 5, BWV U 191 (1845) in A major • in A-Dur • en la majeur Allegretto	2:19
24	Lied ohne Worte, Op. 38 No. 5, BWV U 137 (1837) in A minor • in a-Moll • en la mineur Agitato	2:32
25	Lied ohne Worte, Op. 67 No. 6, BWV U 188 (1841) in E major • in E-Dur • en mi majeur Allegretto non troppo	2:16

- 26 **Phantasic, Op. 15, BWV U 74 (1827)** 7:51
on an Irish Song, 'The Last Rose of Summer'
in E major • in E-Dur • en mi majeur
for Piano
[] – Adagio – Presto agitato – Adagio –
Tempo I – Recitativo – A tempo – Recitativo – A tempo –
Recitativo – Adagio –
Tempo I – Adagio –
Andante – Presto come prima – Andante con moto
- 27 **Scherzo from 'A Midsummer Night's Dream', Op. 61** 4:36
BWV M 13 (1842)
in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur
Transcribed 1933 by Serge Rachmaninoff (1873–1943)
Allegro vivace
TT 81:26

Peter Donohoe piano

Mendelssohn: Lieder ohne Worte, Volume 2

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 by 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 in the compositional output of Mendelssohn, the piano would play a rather different role 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 genre nor Mozart's quasi-didactic models of technique and style. The half dozen piano sonatas which 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 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 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 reevaluation 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.

Phantasie on 'The Last Rose of Summer', Op. 15

When the young Irish poet and singer Thomas Moore set his lyric 'The Last Rose of Summer' to an Irish folk melody and published the song in 1813, it rapidly gained

European-wide popularity as a jewel of early-romantic sentiment. Mendelssohn's *Phantasie*, Op. 15, composed in 1827, is sometimes described as a set of free variations, but is closer in spirit to such classical models as Mozart's Fantasia in D minor, KV 397, or Beethoven's G minor Fantasia, Op. 77, in which an interplay of disparate ideas finally yields to a fully worked-out new idea. It opens with a pensive E minor arpeggio, then a complete E major statement of Moore's song. Yet the agitated minor key play of pairs of notes that follows seems to bear only a remote relation to Moore's melody, though a couple of fragments turn up in the slower Recitative at its centre, and a truncated citation returns later. The note pairs lead to a serene, resolving final melody, which might be construed as a loose variation on the Irish song but comes more with the feeling of something new.

17 Variations sérieuses, Op. 54

Mendelssohn composed the *Variations sérieuses*, generally regarded as his weightiest solo keyboard work, in the summer of 1841 as his contribution to a fund-raising album for a Beethoven monument, which also included pieces by Chopin, Czerny, and Liszt. Characterised by stern falling gestures, the sixteen-bar theme falls into four periods,

moving from D minor to F major and back. The ensuing variations remain strictly within this form, except for extensions of the final period in variations IX, X, and XIII, while variation XVII develops into a spectacular coda. Within these tight limits, Mendelssohn creates a gamut of textural and expressive contrasts.

The first eight variations figure various types of agitation, building to a climax in variation IX. Then follows a quieter sequence – a chromatic *fugato* variation X and a floating nocturne XI – only for variations XII and XIII, in which the theme is heard in the middle of the texture, to bring more disquiet. At which point, in variation XIV, for the only time in the set, the tonality turns to a warm D major, if still not without minor shadows. Variation XV then reduces the theme to the harmonic basics. Thereafter tension builds through variations XVI and XVII to a frantic diminished seventh climax, only to fall darkly away in the last five bars. Without our forgetting Schumann's *Études symphoniques* (Symphonic Etudes), Mendelssohn's Variations are surely the finest keyboard set to appear between the major variations of Beethoven and Brahms.

Scherzo from 'A Midsummer Night's Dream', Op. 61 (transcr. Rachmaninoff)

While he was composing his incidental music to *A Midsummer Night's Dream*, in 1842, and at various times in his remaining years, Mendelssohn must surely have played through the Scherzo at the piano in an impromptu reduction. But one wonders whether even his keyboard wizardry could match the skill with which Serge Rachmaninoff (1873 – 1943) somehow managed to encapsulate the texture of an entire orchestra – plus a few discreet details of his own – in the transcription which he published in 1933 and played frequently thereafter. The major keyboard challenge it presents is, evidently, keeping its articulation both crisp and light enough to simulate the crepuscular fleetness of Mendelssohn's invention and scoring – a challenge that has taxed some of the greatest pianists. For Rachmaninoff it remained the favourite among his transcriptions.

**Lieder ohne Worte, Book I, Op. 19b
Nos 5, 6**

The fifth piece in the collection which Mendelssohn published in London in 1832 under the initial title of *Original Melodies for the Pianoforte* suggests something of a contest between perturbation and cheerfulness. An agitated, wave-like F sharp minor melody over incessant quaver figuration in 6/4 time

suddenly yields to a brief, folk-like tune in A major. After a repeat of this opening section, the agitated material undergoes a kind of sonata form development, only to provoke a more extended return and coda on the folk tune, now in a sunny F sharp major. The final number of the book is also the first of three barcarolle-like character pieces which Mendelssohn entitled *Venetianisches Gondellied*. He was actually in Venice, on the first leg of his Italian Grand Tour, when he composed it, in October 1830 – though the copy which he sent to his then-girlfriend, in Munich, was nabbed by the Italian police who suspected that it contained coded secrets. Lapping figures in shadowy G minor launch a melancholy love song doubled in thirds and sixths, which rises to a slightly more broken middle section, then is briefly recalled before the lapping fades into darkness.

Lieder ohne Worte, Book II, Op. 30

Nos 1, 2, 5, 6

Published in 1835, Book II of *Lieder ohne Worte* opens with a rather sumptuous *Andante espressivo* in E flat major, its gently lilting melody riding on waves of triplets. After a repeat there is a slightly more turbulent middle passage into which phrases of the opening melody eventually return.

This section, too, is repeated, then followed by a short coda. By sharp contrast, No. 2, in B flat minor, is a kind of fairy jig in 6/16 time, alternating an initial and an answering section but turning to B flat major towards the end. Different again, No. 5 has something of the character of a *Spinnerlied* (spinning song). A simple, stepwise D major melody, initially in octaves and marked *Andante grazioso*, unfolds over an unceasing stream of whirring demisiquavers in the left hand, which, Mendelssohn instructs, should be played *sempre piano e leggerissimo* (always quiet and as light as possible). And No. 6 constitutes the second 'Gondola Song', this time in F sharp minor and offering a longer-phrased melody over rising wave patterns. The answering, second section is repeated and leads to a dying coda.

Lieder ohne Worte, Book III, Op. 38

Nos 1, 3, 4, 5

With the exception of No. 4, all the items in Book III, published in 1837, seem preoccupied with the manipulation of busy figuration between more sustained top and bass lines. In No. 1, in E flat, an amiable melody of falling scales and rising leaps evolves freely over a walking bass line, between which the left thumb and right

thumb and forefinger animate an incessant triplet texture. No. 3, in E major, marked *Presto e molto vivace*, is Mendelssohn at his most exuberant, a swinging melody in 3/4 time borne upon its aspiring, discursive course by waves of semiquaver sextuplets. In strong contrast, No. 5, in A minor, delivers a terse, ballad-like melody over a galloping bass, between which the repeated-note middle line lies relentlessly across the beat, creating a sense of ominous, headlong tragedy reminiscent of Schubert's song *Erlkönig*. Yet the square-cut, folk-like melody of No. 4, in A major, is simply unfurled chord by chord without any figuration whatever. One could imagine it sung *al fresco* by a chorus or played by a wind band. It is introduced and rounded off, however, with arpeggios and cadential chords as if by some bardic harpist.

Lieder ohne Worte, Book IV, Op. 53
Nos 1, 3, 6

Among the several keyboard projects that preoccupied him in the summer of 1841, including the *Variations sérieuses*, Mendelssohn found time to complete and publish Book IV – opening it with a gentle *Andante con moto* in A flat major, its long, lilting melody in 12/8 time evolving over falling triplet figures. The entire melody is repeated, finally coming to

rest in a coda. No. 3, in G minor, begins with an impetuous flurry of wild semiquavers in 6/8 time marked *Presto agitato* upon which a 'fateful' rhythmic motive presented in block chords develops in sequential phrases through many chromatic twists and turns. Towards the end one expects a reprise in full force, only for the music to die away in echoes over the evaporating semiquavers. Intriguingly, No. 6 is also in 6/8 and leads off with the same rhythmic motif as No. 3. But the key is now A major and the marking *Molto Allegro vivace*. The salient feature here is that the repeated-chord figures that drive the music are riven by semitonal clashes with a persistence unusual in Mendelssohn, though to bracing effect in this ebullient context.

Lieder ohne Worte, Book V, Op. 62
No. 2

Mendelssohn evidently thought carefully about the tonal relationships and formal balances among the pieces making up his collections, and Book V, published in 1844 and dedicated to Clara Schumann, seems to have been planned as a sequence of the strongest possible contrasts. Thus while No. 1 is a gentle Schumannesque *Andante espressivo* in G major, and No. 3 a stark E minor funeral march, No. 2 is a brilliant gallopade in

B flat major, marked *Allegro con fuoco*, comprising a jaunty melody riding on cantering triplets, a more tonally roving middle section, and, after the return of the melody, an extended and varied coda.

Lieder ohne Worte, Book VI, Op. 67

No. 6

Book VI, published in 1845, was the last that Mendelssohn wholly selected and saw through the press, and it concludes with one of the lightest of all the *Lieder ohne Worte*: a frolicsome waltz in E major, marked by coquettish lifts on the first beat of each bar and a melody inflected with flirtatious grace notes. The sentimental fade-out and final cadence suggest more than a *souçon* of Chopin.

Lieder ohne Worte, Book VII, Op. 85

Nos 1, 2, 3, 4, 5, 6

In April 1846 Mendelssohn began assembling a number of pieces for a possible further collection, a project forestalled by his death the following year. The pieces which he had earmarked subsequently appeared as Nos 1, 2, 3, and 5 in Book VII, and 2, 3, and 5 in Book VIII, posthumously published in 1850 and 1867 respectively – the remaining items in those volumes being selected by

their publisher, Simrock, from the many piano pieces which the composer had left in manuscript.

No. 1, in F major, marked *Andante espressivo*, could well be an actual song, as its melody, floating on rising semiquaver arpeggios, lies easily within the range of a soprano voice. No. 2, however, is a nervous, through-developed character piece in A minor, fading anxiously away almost as soon as it has begun. No. 3, in E flat major, is a more expansive *Presto*, its throbbing semiquavers driving the melody forward to a triumphant conclusion. Yet No. 4, in D major, marked *Andante sostenuto*, has a more intimately romantic ambience, hinting at Schumann or even Brahms, with gentle figuration weaving between a fairly low-lying melody and a sonorous bass – and, as so often in these pieces, when the melody returns to its opening phrase, it is extended differently from its initial presentation. The bright A major fanfare upbeat to No. 5 reminds us again of the more extrovert world of choral part-songs, its chunky *Allegretto* melody proceeding chord by chord in close harmony, before the fanfare rounds it off. On the other hand, No. 6, an *Allegretto con moto* in B flat major, proves a tricky study in which the right hand has simultaneously to

sustain a smoothly phrased melody, marked *sempre cantabile*, while accompanying it with *staccato* semiquavers, like a little clockwork mechanism. The effect is quaint.

**Lieder ohne Worte, Book VIII, Op. 102
Nos 3, 4, 5**

Among the more frequently heard pieces of Book VIII, No. 3 is an *echt*-Mendelssohnian fairy scherzo – perhaps the last he composed – in C major, marked *Presto*: a dainty flight of *staccato* triplets in 6/8 time, with the middle section repeated. No. 4, in G minor, by contrast, is marked *Un poco agitato, ma andante*, opening in restless arpeggios over which a long, searching melody is through-composed to the end. No. 5, a rippling duple-time A major *Allegro vivace*, with across-the-beat accompaniment, is again among the better-known *Lieder ohne Worte*. Scored for orchestra, it would not sound out of place in the incidental music to *A Midsummer Night's Dream*. In their original manuscripts, prepared in December 1845, Mendelssohn entitled both Nos 3 and 5 *Kinderstück* – a piece evocative of childhood – no doubt looking back in nostalgia from the stressful existence which his later life had become.

© 2023 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.

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 those of the *Lieder ohne Worte* which remain from Volume 1 (CHAN 20252), along with the *Phantasie* on 'The Last Rose of Summer' – a strange but beautiful piece, with no apparent form, which Mendelssohn wrote almost at the same time as the famous *Rondo capriccioso*, Op. 14 – and the sublime *Variations sérieuses* – suggesting both Beethoven (particularly the Thirty-two Variations in C minor) and Brahms (specifically, the third movement of his First Piano Concerto, also in D minor).

I would include, perhaps a slightly cheeky addition, Rachmaninoff's brilliant transcription of the Scherzo from Mendelssohn's *A Midsummer Night's Dream*. I am as a rule somewhat opposed to the concept of transcriptions and fantasies for solo piano based on orchestral works and operas, given the degree to which audiences currently have infinitely more access to concert halls and opera houses than they did in the nineteenth century. The only contact which vast numbers of people had with the music performed in such venues was at piano recitals (famously and generously afforded huge commitment by Liszt, to a large degree in order to promote other composers whose works he admired). However, the genius of

Rachmaninoff makes of his transcriptions the creation of almost new works – reminding one constantly of the transcriber, at the same time as expressing exactly the mood of the original. I feel that this particular transcription is Rachmaninoff's greatest, and I could not resist the temptation to slip it into a recording of the music of Mendelssohn!

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.

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.

© 2023 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 Orchestra, 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.

Mendelssohn: Lieder ohne Worte, Teil 2

Einführung

Felix Mendelssohn (1809 – 1847) war nicht nur ein wunderbarer Komponist, ausgezeichneter Geiger und führender Dirigent, sondern auch ein exzeptioneller Pianist – er trat als Solist sowohl mit Konzerten von Mozart, Beethoven und Weber und ebenso mit eigenen Werken auf und spielte einen Großteil dieses Repertoires aus dem Gedächtnis. Alle Berichte seiner Mitarbeiter oder derer, die seine Darbietungen hörten, darunter Ferdinand Hiller, George Grove, Clara Schumann und Joseph Joachim, bezeugten die besonderen Stärken seiner Klavierkunst: seine makellose Spieltechnik, die zauberhafte Empfindsamkeit seines Anschlags, seine Vorliebe für lebhafte Tempi, seine Ausstrahlung eines unbeständigen und leidenschaftlichen Temperaments, gerade noch in Zaum gehalten von makellosem Ermessen und Geschmack.

Doch in Mendelssohns Kompositionsschaffen sollte das Klavier eine etwas andere Rolle spielen als in dem seiner besten Vorgänger als Klavierkomponisten.

Obwohl seine zwei veröffentlichten Klavierkonzerte (sein drittes stellte er nie fertig) und seine kürzeren konzertanten Werke in ihrer Erfindungsgabe und ihrem Gefühl durchaus charakteristisch sind und sicherlich zur Förderung seiner Karriere beitrugen, sind sie kaum so zentral zu seiner Bedeutung zu nennen, wie es jene von Mozart und Beethoven für ihre waren. Was die Klaviersonate betrifft: Mendelssohn versuchte weder Beethovens fortwährende Erkundung der weitestgehenden Bereiche des Genres noch Mozarts gewissermaßen didaktischen Vorbilder im Bereich der Technik und des Stils zu imitieren. Das halbe Dutzend Klaviersonaten, die Mendelssohn tatsächlich schrieb, entstanden alle früh, und er veröffentlichte nur eines, in E-Dur, das sich vom Stil her erheblich an Beethoven und Weber orientierte. Stattdessen schien er das Klavier eher als gesellschaftlich zur Beteiligung anregendes Instrument zu bevorzugen; als Schwerpunkt für das Musizieren von Berufsmusikern oder Amateuren im Kammermusiksaal, im Salon, im Gesellschaftsraum oder im bürgerlichen

Musikzimmer – wie es seine zwei vollendeten Klaviertrios, sein Schaffen für Cello und Klavier, seine zahlreichen Liedersammlungen veranschaulichen, sowie auch die mehreren Dutzend Klavierstücke, die er in seiner kurzen, tatkräftigen Karriere hervorbrachte.

Im Jahre 1832 begann er letztere in Gruppen von je sechs zu sammeln und zu veröffentlichen, unter dem Oberbegriff *Lieder ohne Worte*, den er womöglich erfunden hat. Viele der Stücke entfalten sich in der Tat wie Lieder – mit fließender Melodie in der rechten Hand über begleitender Figuration in der linken, in schlichter zwei- oder dreiteiliger Liedform. Manchen Stücken gab er Titel – *Venetianisches Gondellied, Volkslied* –, in anderen Fällen überließ er es einfach der romantischen Phantasie der Ausführenden, ihre eigenen poetischen Texte oder Bilder zu erfinden. Zu seinen Lebzeiten veröffentlichte er sechs Bände solcher Sammlungen in regelmäßigen Abständen; zwei weitere Bände wurden nach seinem Tod zusammengestellt. Sie wurden bald ausgesprochen populär, was ähnliche Sammlungen anderer Komponisten anregte, insbesondere die zehn Bände *Lyriske Stykker* von Edvard Grieg. Zweifellos war es genau die Identifikation dieser Musik mit dem Geschmack mittelständischer Amateurpianisten, die dazu führte, dass

sie als oberflächlich oder sentimental abgelehnt wurde, als Mendelssohn im späten neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhundert aus der Mode kam. Erst in der zunehmenden Neubeurteilung seines Schaffens in den letzten Jahrzehnten sind die besten seiner *Lieder ohne Worte* wieder als die lyrischen Kleinode anerkannt worden, die sie sind.

Phantasie über “The Last Rose of Summer” op. 15

Als der junge irische Dichter und Sänger Thomas Moore seinen Text “The Last Rose of Summer” zu einer irischen Volksmelodie setzte und das Lied 1813 veröffentlichte, gewann es bald europaweit als ein Juwel frühromantischer Empfindsamkeit an Popularität. Mendelssohns 1827 entstandene *Phantasie* op. 15 wird manchmal als eine Folge freier Variationen beschrieben, aber von der Stimmung her ähnelt es eher Vorbildern aus der Klassik wie Mozarts Fantasia in d-Moll KV 397 oder Beethovens g-Moll-Fantasia op. 77, in denen ein Wechselspiel unterschiedlicher Motive sich schließlich zu einem vollständig ausgestalteten neuen Motiv zusammenfügt. Sie beginnt mit einem gedankenvollen e-Moll-Arpeggio, dann kommt eine vollständige Darlegung von

Moore's Lied in E-Dur. Doch die folgenden erregten Notenpaare in Moll scheinen nur in entfernter Beziehung zu Moore's Melodie zu stehen, obwohl einige Fragmente in dem langsameren Rezitativ in der Mitte auftauchen, und ein verkürztes Zitat kehrt später zurück. Die Gruppen von zwei Noten gehen in eine gelassen auflösende Schlussmelodie über, die man als freie Variation über das irische Lied ansehen könnte, obwohl sie eher das Gefühl von etwas Neuem bietet.

17 Variations sérieuses op. 54

Mendelssohn komponierte seine *Variations sérieuses*, allgemein als sein gewichtigstes Werk für Soloklavier erachtet, im Sommer 1841 als Beitrag zum Album einer Spendenaktion für eine Beethoven-Statue, das außerdem Stücke von Chopin, Czerny und Liszt enthielt. Bestimmt von streng abfallenden Gesten, zerfällt das sechzehntaktige Thema in vier Perioden, die von d-Moll nach F-Dur und wieder zurück verlaufen. Die nachfolgenden Variationen halten sich streng an diese Form, außer Erweiterungen der abschließenden Periode in den Variationen IX, X und XIII, während sich die Variation XVII zu einer spektakulären Coda entwickelt. Innerhalb dieser engen Grenzen schafft Mendelssohn eine

Vielfalt von Kontrasten in der Textur und im Ausdruck.

Die ersten acht Variationen enthalten verschiedene Arten der Erregung, die in der Variation IX ihren Höhepunkt erreicht. Es folgt eine ruhigere Abfolge – eine chromatische *fugato*-Variation X und eine schwebende Nocturne als XI –, nur dass die Variationen XII und XIII, in denen das Thema mitten in der Textur zu hören ist, wieder mehr Unruhe bringen. An diesem Punkt, in der Variation XIV, geht die Tonart zum einzigen Mal in der Gruppe in ein warmes D-Dur über, auch wenn es von Moll überschattet ist. Die Variation XV reduziert dann das Thema auf seine Basisharmonik. Danach wird die Spannung durch die Variationen XVI und XVII zu einem hektischen Höhepunkt in verminderten Septimen aufgebaut, nur um in den letzten fünf Takten düster abzuklingen. Ohne Schumanns *Études symphoniques* zu ignorieren, können Mendelssohns Variationen ohne weiteres als die beste Klaviersammlung gelten, die zwischen der bedeutenden Variationen von Beethoven und Brahms erschien.

Scherzo aus dem "Sommernachtstraum" op. 61 (Transkr. Rachmaninow)

Während er 1842 seine Bühnenmusik

zum *Sommernachtstraum* schrieb, und zu verschiedenen Zeiten in seinen verbliebenen Lebensjahren, dürfte Mendelssohn sicherlich am Klavier das Scherzo in einer improvisierten Reduktion durchgespielt haben. Aber man fragt sich, ob selbst sein Klavierzauber der Kunstfertigkeit entsprochen hätte, mit der es Sergei Rachmaninow (1873 – 1943) irgendwie gelang, die Textur eines ganzen Orchesters – samt einigen diskret eingefügten eigenen Details – in der Transkription einzufangen, die er 1933 veröffentlichte und danach häufig vortrug. Die wesentliche pianistische Herausforderung ist es offenbar, die Artikulation frisch und leicht genug zu halten, um die dämmerige Behändigkeit von Mendelssohns Erfindungsgabe und Satzkunst zu imitieren – eine Herausforderung, die selbst einige der größten Pianisten auf die Probe gestellt hat. Für Rachmaninow blieb es seine Lieblingstranskription.

**Lieder ohne Worte, Heft I, op. 19b
Nr. 5, 6**

Das fünfte Stück der Sammlung, die Mendelssohn 1832 in London unter dem ursprünglichen Titel *Original Melodies for the Pianoforte* veröffentlichte, deutet auf einen gewissen Wettstreit zwischen Unruhe und Heiterkeit hin. Eine erregte,

wellenförmige Melodie in fis-Moll über unablässiger Achtfelfiguration im 6/4-Takt macht unvermittelt einer kurzen volkstümlichen Weise in A-Dur Platz. Nach einer Wiederholung dieses Anfangsabschnitts wird das unruhige Material einer Art Sonatenhauptsatz-Durchführung unterzogen, nur um einer erweiterte Rückkehr der volkstümlichen Melodie samt Coda zu weichen, nun in sonnigem Fis-Dur. Die letzte Nummer des Hefts ist auch das erste von drei Charakterstücken im Stil einer Barcarole, denen Mendelssohn den Titel *Venetianisches Gondellied* gab. Er war tatsächlich auf dem ersten Teil seiner großen Italienreise in Venedig, als er sie im Oktober 1830 komponierte – auch wenn die Kopie, die er an seine damalige Geliebte in München schickte, von der italienischen Polizei konfisziert wurde, die vermutete, sie enthalte einen Geheimcode. Plätschernde Figuren in verschattetem g-Moll leiten ein melancholisches Liebeslied ein, das in Terzen und Sexten verdoppelt ist und in einen eher gebrochenen Mittelabschnitt übergeht, ehe es kurz wieder aufgenommen wird, bevor die Wellen im Dunkel verklingen.

**Lieder ohne Worte, Heft II, op. 30
Nr. 1, 2, 5, 6**

Das 1835 veröffentlichte Heft II der *Lieder*

ohne Worte setzt mit einem recht opulenten *Andante espressivo* in Es-Dur ein, dessen sanft trällernde Melodie auf Wogen von Triolen ruht. Nach einer Wiederholung kommt eine etwas turbulenterere Mittelpassage, in die allmählich Phrasen aus der einleitenden Melodie eingefügt werden. Auch dieser Abschnitt wird wiederholt, gefolgt von einer kurzen Coda. In scharfem Gegensatz dazu ist die Nr. 2 in b-Moll eine Art Elfen-Gigue im 6/16-Takt, die einen Anfangsabschnitt und eine Antwort darauf abwechselt, sich aber gegen Ende nach B-Dur wendet. Wiederum anders ist die Nr. 5, die etwas von einem Spinnerlied hat. Eine schlichte stufenförmige D-Dur-Melodie, die anfangs in Oktaven steht und mit *Andante grazioso* bezeichnet ist, entfaltet sich über einem unaufhörlichen Strom von schwirrenden Zweiunddreißigsteln in der linken Hand, die nach Mendelssohns Anweisung *sempre piano e leggerissimo* (stets leise und so leicht wie möglich) zu spielen sind. Und die Nr. 6 bietet ein zweites "Gondellied", diesmal in fis-Moll mit einer länger phrasierten Melodie über ansteigenden Wogenmustern. Der antwortende zweite Abschnitt wird wiederholt und führt zu einer ersterbenden Coda.

Lieder ohne Worte, Heft III, op. 38 Nr. 1, 3, 4, 5

Mit Ausnahme der Nr. 4 scheinen alle Teile des 1837 veröffentlichten Hefts III damit beschäftigt zu sein, geschäftige Figuration zwischen ausgehalteneren Ober- und Basslinien zu manipulieren. In der Nr. 1 in Es-Dur entwickelt sich eine gefällige Melodie aus abfallenden Tonleitern und ansteigenden Sprüngen frei über einer schreitenden Basslinie, zwischen der der linke Daumen sowie der rechte Daumen und Zeigefinger eine unablässige Triolentextur animieren. Die Nr. 3 in E-Dur mit der Bezeichnung *Presto e molto vivace* zeigt Mendelssohn von seiner überschwänglichsten Seite, wenn eine schwungvolle Melodie im 3/4-Takt auf ihrem aufstrebenden, weitschweifigen Verlauf von Wogen von Sechzehntel-Sextolen getragen wird. Ganz im Gegensatz dazu bietet die Nr. 5 in a-Moll eine knappe, balladenartige Melodie über einem galoppierenden Bass – dazwischen liegt die Mittelstimme aus wiederholten Noten unerbittlich gegen den Takt, wodurch ein Gefühl unheilvoller, treibender Tragik entsteht, das an Schuberts Lied *Erlkönig* erinnert. Hingegen wird die vierkantige, volkstümliche Melodie der Nr. 4 in A-Dur Akkord um Akkord schlicht ohne jegliche

Figuration dargeboten. Man könnte sich vorstellen, sie werde im Freien von einem Chor oder von einer Blaskapelle dargeboten. Eingeleitet und abgerundet wird sie mit Arpeggien und kadenzierenden Akkorden, wie von einem bardischen Harfner gespielt.

Lieder ohne Worte, Heft IV, op. 53

Nr. 1, 3, 6

Neben den verschiedenen Klavierprojekten, die ihn im Sommer 1841 beschäftigten, darunter die *Variations sérieuses*, fand Mendelssohn noch Zeit, das Heft IV fertigzustellen und zu veröffentlichen – angefangen mit einem sanften *Andante con moto* in As-Dur, dessen lange, plätschernde Melodie im 12/8-Takt sich über abfallende Triolen entwickelt. Die ganze Melodie wird wiederholt und kommt schließlich in einer Coda zur Ruhe. Die Nr. 3 in g-Moll beginnt in einem ungestümen Gestöber wilder Sechzehntel im 6/8-Takt mit der Bezeichnung *Presto agitato*, über dem ein „schicksalsschweres“ rhythmisches Motiv, vorgestellt in Blockakkorden, sich in sequenziellen Phrasen durch zahlreiche chromatische Wendungen entwickelt. Gegen Ende erwartet man eine voll ausgestaltete Reprise, doch die Musik er stirbt in Echos über den vergehenden Sechzehnteln.

Erstaunlicherweise steht die Nr. 6 ebenfalls im 6/8-Takt und setzt mit dem gleichen rhythmischen Motiv ein wie die Nr. 3. Doch die Tonart ist jetzt A-Dur und die Bezeichnung ist *Molto Allegro vivace*. Das hervorstechende Element ist hier, dass die Figuren in wiederholten Akkorden, welche die Musik vorantreiben, mit einer für Mendelssohn ungewöhnlichen Persistenz von Halbtonkollisionen bestimmt sind, auch wenn der Effekt in diesem überschäumenden Kontext durchaus erfrischend wirkt.

Lieder ohne Worte, Heft V, op. 62

Nr. 2

Mendelssohn dachte offenbar eingehend über die Tonbeziehungen und formale Ausgewogenheit der Stücke nach, die seine Sammlungen ausmachten, und Heft V, 1844 veröffentlicht und Clara Schumann gewidmet, scheint als eine Abfolge der stärksten möglichen Kontraste geplant worden zu sein. Während die Nr. 1 demgemäß ein sanftes Schumannekes *Andante espressivo* in G-Dur ist, und Nr. 3 ein schroffer Trauermarsch in e-Moll, ist die Nr. 2 eine brillante Galoppade in B-Dur mit der Bezeichnung *Allegro con fuoco*, bestehend aus einer munteren Melodie, die im Trott auf Triolen reitet, dann einem tonal eher abschweifenden Mittelabschnitt,

und nach der Wiederkehr der Melodie, einer erweiterten und variierten Coda.

**Lieder ohne Worte, Heft VI, op. 67
Nr. 6**

Das 1845 veröffentlichte Heft VI war das letzte, das Mendelssohn vollständig auswählte und zum Druck brachte, und endet mit einem der leichtesten aller *Lieder ohne Worte*: einem ausgelassenen Walzer in E-Dur, gekennzeichnet von koketten Anhebungen auf dem ersten Schlag eines jeden Takts und einer Melodie, die mit kecken Verzierungen durchsetzt ist. Die sentimentale Ausblende und abschließende Kadenz enthalten mehr als nur ein Quäntchen Chopin.

**Lieder ohne Worte, Heft VII, op. 85
Nr. 1, 2, 3, 4, 5, 6**

Im April 1846 begann Mendelssohn eine Anzahl von Stücken für eine mögliche weitere Sammlung zusammenzustellen, doch das Projekt wurde durch seinen Tod im folgenden Jahr verhindert. Die von ihm ausgesuchten Stücke erschienen später als Nr. 1, 2, 3 und 5 im Heft VII und 2, 3 und 5 im Heft VIII, posthum 1850 beziehungsweise 1867 veröffentlicht – die übrigen Stücke in diesen Bänden wählte ihr Verleger Simrock aus den zahlreichen Klavierstücken aus, die der

Komponist in Manuskriptform hinterlassen hatte.

Nr. 1, in F-Dur mit der Bezeichnung *Andante espressivo*, könnte ohne weiteres als ein echtes Lied gelten, denn seine Melodie, die auf ansteigenden Sechzehntel-Arpeggien schwebt, liegt ohne Umstände im Stimmbereich eines Soprans. Nr. 2 ist hingegen ein nervöses, durchkomponiertes Charakterstück in a-Moll, das sich ängstlich verliert, kaum dass es angefangen hat. Die Nr. 3 in Es-Dur ist ein ausgedehnteres *Presto*, dessen pochende Sechzehntel die Melodie einem triumphalen Schluss entgegentreiben. Die Nr. 4 in d-Moll mit der Bezeichnung *Andante sostenuto* hat hingegen ein intimer romantisches Ambiente, das an Schumann oder sogar Brahms gemahnt, mit zarter Figuration, die zwischen einer eher tief angesetzten Melodie und einem klangvollen Bass verwoben ist – and wie so oft in diesen Stücken ist die Melodie, wenn sie zu ihrer einleitenden Phrase zurückkehrt, anders erweitert als bei ihrer ursprünglichen Darbietung. Der strahlende Auftakt der A-Dur-Fanfare zur Nr. 5 erinnert uns wieder an die eher extravertierte Welt mehrstimmiger Chorlieder, wenn die klobige *Allegretto*-Melodie Akkord um Akkord in enger Lage voranschreitet, ehe die Fanfare

alles abrundet. Andererseits erweist sich die Nr. 6, ein *Allegretto con moto* in B-Dur, als eine komplizierte Etüde, in der die rechte Hand zugleich eine glatt phrasierte Melodie mit der Anweisung *sempre cantabile* durchhalten muss, während sie diese mit Stakkato gesetzten Sechzehnteln begleitet, wie ein kleines Uhrwerk. Der Effekt ist kurios.

Lieder ohne Worte, Heft VIII, op. 102 Nr. 3, 4, 5

Unter den häufiger gespielten Stücken des Hefts VIII ist die Nr. 3 ein echt Mendelssohnsches Feenscherso – womöglich das letzte, das er schrieb – in C-Dur mit der Anweisung *Presto*: ein anmutiger Flug stakkato gesetzter Triolen im 6/8-Takt, deren Mittelabschnitt wiederholt wird. Die Nr. 4 in g-Moll ist im Gegensatz dazu als *Un poco agitato, ma andante* angewiesen und beginnt mit rastlosen Arpeggien über einer lang ausgehaltenen, forschenden Melodie, durchkomponiert bis zum Schluss. Nr. 5, ein plätscherndes A-Dur-*Allegro vivace* im Zweiertakt mit taktübergreifender Begleitung, gehört wiederum zu den bekannteren *Liedern ohne Worte*. Für ein Orchester gesetzt wäre es in der Bühnenmusik zum *Sommernachtstraum* nicht fehl am Platze. In den im Dezember

1845 vorbereiteten Originalmanuskripten gab Mendelssohn sowohl der Nr. 3 als auch der Nr. 5 den Titel *Kinderstück* – zweifellos in nostalgischem Rückblick aus der aufreibenden Existenz, zu der sein späteres Leben geworden war.

© 2023 Bayan Northcott
Übersetzung: Bernd Müller

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.

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 Grundschulstage 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.

Die Auswahl meines Programms für die vorliegende Einspielung basiert auf jenen *Liedern ohne Worte*, die ich noch nicht im ersten Teil (CHAN 20252)

aufgenommen habe, sowie der *Phantasie* über "The Last Rose of Summer" – ein seltsames aber wunderschönes Stück ohne offensichtliche Form, das Mendelssohn fast zur gleichen Zeit komponierte wie das berühmte *Rondo capriccioso*, op. 14 – und den unvergleichlichen *Variations sérieuses*, die an Beethoven (insbesondere an dessen zweiunddreißig Variationen in c-Moll) und Brahms (vor allem an den dritten Satz seines Ersten Klavierkonzerts, ebenfalls in d-Moll) denken lassen.

Außerdem möchte ich als eine vielleicht etwas gewagte Beigabe Rachmaninows brillante Transkription des Scherzos aus *Ein Sommernachtstraum* hinzunehmen. An sich bin ich kein Freund von auf Orchesterwerken und Opern basierenden Übertragungen und Fantasien für Solo-Klavier, zumal wenn man bedenkt, wie viel eher das heutige Publikum Zugang zu Konzertsälen und Opernhäusern hat, als dies im neunzehnten Jahrhundert der Fall war. Der einzige Berührungspunkt, den sehr viele Menschen damals mit der Musik hatten, die an diesen Orten aufgeführt wurde, waren Klavierabende – ein berühmtes und von großzügigem Engagement zeugendes Beispiel stellte dabei Liszt dar, und zwar in großem Maße, um andere Komponisten zu propagieren, deren Werke er bewunderte.

Das Genie Rachmaninows macht jedoch aus seinen Übertragungen die Erschaffung geradezu neuer Werke, die einen ständig an den Übertragenden erinnern, während sie gleichzeitig exakt die Stimmung des Originals wiedergeben. Meines Erachtens ist diese Transkription die großartigste Rachmaninows, und ich konnte der Versuchung nicht widerstehen, sie in eine Aufnahme mit Musik Mendelssohns einfließen zu lassen!

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

© 2023 Peter Donohoe
Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Mendelssohn: Lieder ohne Worte, volume 2

Introduction

Felix Mendelssohn (1809 – 1847) ne fut pas seulement un compositeur prodigieux, un violoniste remarquable et un chef d'orchestre de premier plan, mais également un pianiste exceptionnel se produisant comme soliste dans des concertos de Mozart, Beethoven, Weber, ainsi que dans ses propres œuvres, et jouant de mémoire une grande partie de ce répertoire. Tous les témoignages de ceux qui ont collaboré avec lui ou qui l'ont entendu jouer, incluant Ferdinand Hiller, George Grove, Clara Schumann et Joseph Joachim, attestent des qualités particulières de son jeu pianistique: sa technique sans faille, la sensibilité et la magie de son toucher, son penchant pour les tempos rapides, la projection d'un tempérament changeant et passionné tout juste maintenu en équilibre par un jugement et un goût impeccables.

Cependant, le piano joua un rôle assez différent dans la production de Mendelssohn de celui de ses plus grands prédécesseurs pianistes-compositeurs. Si ses deux concertos pour piano publiés (le troisième restera inachevé) et ses morceaux

concertante de moindres dimensions sont assez caractéristiques dans leur invention et leur sentiment, et s'ils ont certainement servi à faire avancer sa carrière, ils sont loin d'occuper une place centrale dans son œuvre comme dans le cas de Mozart ou de Beethoven. Quant à la sonate pour piano, Mendelssohn ne chercha pas l'exploration continue aux limites du genre de Beethoven, ni les modèles quasi didactiques de technique et de style de Mozart. La demi-douzaine de sonates pour piano que Mendelssohn composa datent toutes de sa jeunesse, et il n'en a publié qu'une seule, en mi majeur, dont le style est très redevable à Beethoven et à Weber. Il semble plutôt avoir privilégié le piano en tant qu'instrument social et de groupe, le plaçant au centre de la pratique musicale professionnelle ou amateur dans les salles de concerts et les salons de la bourgeoisie – comme en témoignent ses deux excellents trios avec piano, ses pages pour violoncelle et piano, ses nombreux recueils de lieder et les dizaines de pièces pour piano qu'il composa tout au long d'une carrière brève et dynamique.

À partir de 1832, Mendelssohn commença à réunir et à publier ces pièces pour piano en recueils de six sous le titre de *Lieder ohne Worte* (Romances sans paroles), titre qu'il semble avoir inventé. Beaucoup de ces pièces se déroulent en effet comme des *lieder* – une mélodie fluide à la main droite se déploie au-dessus d'une figuration d'accompagnement à la main gauche, utilisant des formes simples de "romances" binaires ou ternaires. Il donna un titre spécifique à certaines de ces pages – *Venetianisches Gondellied* (Chanson de gondolier vénitien), *Volkslied* (Chanson populaire) – et pour les autres, il laissa simplement à l'imagination romantique de ceux qui les jouaient le soin de rêver leurs propres textes ou images poétiques. Il publia six volumes de ces collections à intervalles réguliers au cours de sa vie, tandis que deux autres furent réunis après sa mort. Ces recueils devinrent rapidement très populaires, suscitant la création de collections similaires par d'autres compositeurs, notamment les dix cahiers de *Lyriske Stykker* (Pièces lyriques) d'Edvard Grieg. Il ne fait aucun doute que c'est précisément l'identification de cette musique aux goûts des pianistes amateurs de la bourgeoisie qui a conduit à son rejet comme étant superficielle et sentimentale quand Mendelssohn passa de mode à la fin

du dix-neuvième et au début du vingtième siècle. C'est seulement grâce à la réévaluation grandissante de son œuvre au cours des dernières décennies que les meilleurs des *Lieder ohne Worte* ont été reconnus une fois de plus comme les bijoux lyriques qu'ils sont.

**Phantasie sur "The Last Rose of Summer",
op. 15**

Quand le jeune poète et chanteur irlandais Thomas Moore adapta son poème "The Last Rose of Summer" (La Dernière Rose de l'été) sur une mélodie folklorique irlandaise et qu'il publia la chanson en 1813, elle gagna rapidement une popularité européenne comme un joyau du sentiment du premier romantisme. Composée en 1827, la *Phantasie*, op. 15, de Mendelssohn est parfois décrite comme un ensemble de variations libres. Cependant, son esprit est plus proche de modèles classiques tels que la Fantaisie en ré mineur, KV 397, de Mozart, ou la Fantaisie en sol mineur, op. 77, de Beethoven, dans lesquelles une interaction d'idées disparates aboutit finalement à une nouvelle idée pleinement élaborée. L'œuvre s'ouvre sur un arpège pensif en mi mineur, puis un énoncé complet en mi majeur de la chanson de Moore. Cependant, le jeu agité des notes en groupes de deux dans le ton mineur qui

suit semble n'avoir qu'un rapport lointain avec la mélodie de Moore, bien que quelques fragments apparaissent dans le récitatif plus lent au centre, tandis qu'une citation tronquée revient plus tard. Les groupes de deux notes conduisent à une mélodie finale sereine et résolue, qui pourrait être interprétée comme une variation libre de la chanson irlandaise, mais qui donne plutôt le sentiment de quelque chose de nouveau.

17 Variations sérieuses, op. 54

Mendelssohn composa les *Variations sérieuses*, généralement considérées comme son œuvre pour piano la plus profonde, au cours de l'été 1841. Elles étaient sa contribution à un album de collecte de fonds pour un monument de Beethoven qui comprenait également des pièces de Chopin, Czerny et Liszt. Caractérisé par de sévères lignes descendantes, le thème de seize mesures se divise en quatre périodes, passant de ré mineur à fa majeur, puis de fa majeur à ré mineur. Les variations conservent strictement ce schéma à l'exception de la période finale qui est allongée dans les variations IX, X et XIII, tandis que la variation XVII se développe en une coda spectaculaire. À l'intérieur de ces limites étroites, Mendelssohn crée toute une gamme de contrastes expressifs et de textures variées.

Les huit premières variations présentent divers climats d'agitation qui conduisent à un point culminant dans la variation IX. Suit une séquence plus calme – la variation X est traitée comme un *fugato* chromatique, la variation XI comme un nocturne fluide et léger – alors que les variations XII et XIII, dans lesquelles le thème est entendu au milieu de la texture, apportent une certaine inquiétude. Dans la variation XIV, et pour la seule fois dans l'ensemble, la tonalité se métamorphose en un ré majeur chaleureux, mais non sans quelques touches mineures. La variation XV réduit le thème à ses bases harmoniques. La tension monte ensuite à travers les variations XVI et XVII jusqu'à un point culminant frénétique fait de septièmes diminuées, avant de s'effondrer dans les cinq dernières mesures. Sans oublier les *Études symphoniques* de Schumann, les *Variations sérieuses* de Mendelssohn sont certainement le plus beau recueil pour piano de ce genre à voir le jour entre les variations majeures de Beethoven et celles de Brahms.

Scherzo extrait de "Un songe d'une nuit d'été", op. 61 (transcr. Rachmaninoff)

Pendant qu'il composait sa musique de scène pour le *Songe d'une nuit d'été*, en 1842, et à plusieurs reprises au cours des années

qui lui restaient à vivre, Mendelssohn a probablement joué le Scherzo au piano dans une réduction improvisée. Cependant, on peut se demander si sa virtuosité pianistique aurait pu égaler l'habileté avec laquelle Serge Rachmaninoff (1873 – 1943) est parvenu à encapsuler la texture de tout un orchestre – plus quelques détails personnels discrets – dans la transcription qu'il publia en 1933, et qu'il joua souvent par la suite. Le principal défi à relever au clavier est évidemment de conserver une articulation à la fois nette et légère afin de simuler la rapidité crépusculaire de l'invention et de l'orchestration de Mendelssohn – un défi qui a mis à l'épreuve certains des plus grands pianistes. Pour Rachmaninoff, cette pièce demeura la préférée de toutes ses transcriptions.

**Lieder ohne Worte, Livre I, op. 19b
Nos 5, 6**

La cinquième pièce de la collection que Mendelssohn publia à Londres en 1832 sous le titre initial de *Original Melodies for the Pianoforte* (Mélodies originales pour le piano) suggère une sorte de concours entre l'agitation et la bonne humeur. Sa mélodie mouvementée et ondulante en fa dièse mineur sur un accompagnement de croches dans une mesure à 6 / 4 cède soudain la place à un bref air

folklorique en la majeur. Après une répétition de cette première partie, le matériau agité traverse une sorte de développement en forme de sonate qui a pour effet de provoquer une reprise plus étendue et une coda sur l'air folklorique, maintenant entendu dans un fa dièse majeur ensoleillé. Le dernier numéro du Livre I est également la première de trois pièces s'apparentant à la barcarolle que le compositeur intitula *Venetianisches Gondellied*. Il se trouvait en fait à Venise, la première étape de son Grand Tour d'Italie, quand il la composa en octobre 1830 – mais la copie qu'il envoya à son amie de l'époque à Munich fut été interceptée par la police italienne qui soupçonnait qu'elle contenait des secrets codés. Les motifs clapotant dans une ombre en sol mineur introduisent une chanson d'amour mélancolique doublée en tierces et en sixtes, qui s'élève vers une section centrale légèrement plus fragile, puis est brièvement rappelée avant que le clapotis ne s'estompe dans l'obscurité.

**Lieder ohne Worte, Livre II, op. 30
Nos 1, 2, 5, 6**

Publié en 1835, le Livre II des *Lieder ohne Worte* s'ouvre sur un *Andante espressivo* plutôt somptueux en mi bémol majeur dont la mélodie doucement chantante flotte sur

des vagues de triolets. La répétition de cette section est suivie d'un passage central un peu plus agité dans lequel des phrases de la mélodie initiale reviennent finalement. Ce passage est également répété, puis il est suivi d'une brève coda. Produisant un fort contraste, le no 2, en si bémol mineur, est une sorte de gigue féérique à 6/16 dans laquelle alternent une section initiale et une section de réponse, mais qui module en si bémol majeur à la fin. Encore différent, le no 5 ressemble un peu à un *Spinnerlied* (Chanson à filer). Sa mélodie simple et diatonique en ré majeur, d'abord entendue en octaves et notée *Andante grazioso*, se déploie sur un flot incessant de triples croches tournoyantes à la main gauche, qui, selon les instructions de Mendelssohn, doivent être jouées *sempre piano e leggerissimo* (toujours piano et le plus légèrement possible). Le no 6 constitue la deuxième "Chanson de gondolier vénitien", cette fois en fa dièse mineur, et présente une mélodie plus longue sur des motifs de vagues ascendantes. La seconde section qui lui répond est répétée avant de conduire à une coda mourante.

Lieder ohne Worte, Livre III, op. 38

Nos 1, 3, 4, 5

À l'exception du no 4, tous les morceaux du Livre III, publié en 1837, semblent s'intéresser

à la manipulation d'un accompagnement animé entre des lignes supérieures et inférieures plus soutenues. Dans le no 1, en mi bémol majeur, une aimable mélodie faite de gammes descendantes et d'intervalles ascendants évolue librement sur une basse en forme de marche, tandis que le pouce de la main gauche et le pouce et l'index de la main droite animent une succession incessante de triolets entre ces deux lignes. Le no 3, un *Presto e molto vivace* en mi majeur, nous montre un Mendelssohn des plus pétulants, avec une mélodie entraînant à 3/4 soutenue sur son cours ambitieux et discursif par des vagues de sextuplets de doubles croches. En un fort contraste, le no 5, en la mineur, présente une mélodie concise, semblable à une ballade, sur une basse galopante, entre lesquels la ligne médiane en notes répétées s'étend implacablement à contre temps, produisant un sentiment de tragédie menaçante et imminente qui rappelle le lied *Erkönig* de Schubert. Cependant, la mélodie carrée folklorique du no 4, en la majeur, se déroule simplement accord par accord, sans le moindre accompagnement. On pourrait l'imaginer être chantée *al fresco* par un chœur ou jouée par un orchestre d'instruments à vent. Elle est néanmoins introduite et achevée par des arpèges et des accords cadentiels comme le ferait un harpiste barde.

Lieder ohne Worte, Livre IV, op. 53

Nos 1, 3, 6

Parmi les projets de pièces pour piano qui l'occupèrent au cours de l'été 1841, notamment les *Variations sérieuses*, Mendelssohn trouva le temps d'achever et de publier le Livre IV, qui s'ouvre sur un doux *Andante con moto* en la bémol majeur dont la longue mélodie chantante à 12/8 évolue sur des figures en triolets descendantes. La mélodie tout entière est répétée et s'arrête à la fin dans une coda. Le no 3, en sol mineur, commence par une impétueuse rafale de doubles croches sauvages à 6/8, notée *Presto agitato*, sur laquelle un motif rythmique "fatidique" présenté en blocs d'accords se développe en phrases consécutives à travers de nombreux tours et détours chromatiques. Alors que l'on s'attendrait à une reprise en force vers la fin, la musique s'éteint en échos sur les doubles croches qui s'évaporent. Curieusement, le no 6 est également à 6/8 et commence par le même motif rythmique que le no 3. Cependant, la tonalité est maintenant la majeur et l'indication *Molto Allegro vivace*. Un trait frappant ici est que les motifs d'accords répétés qui animent la musique sont heurtés par des chocs en demi-tons avec une persistance inhabituelle chez Mendelssohn, mais dont l'effet est grisant dans ce contexte turbulent.

Lieder ohne Worte, Livre V, op. 62

No 2

Mendelssohn a manifestement réfléchi avec soin aux relations tonales et aux équilibres formels entre les pièces qui composent ses collections. Le Livre V, publié en 1844 et dédié à Clara Schumann, semble avoir été conçu comme une série de contrastes les plus extrêmes possibles. Ainsi, alors que le no 1 est un doux *Andante espressivo* schumannien en sol majeur et que le no 3 est une marche funèbre austère en mi mineur, le no 2 est une course brillante en si bémol majeur, notée *Allegro con fuoco*, comprenant une mélodie joviale chevauchant des triolets au galop, une section médiane plus instable sur le plan tonal, et, après le retour de la mélodie, une coda développée et variée.

Lieder ohne Worte, Livre VI, op. 67

No 6

Publié en 1845, le Livre VI fut le dernier que Mendelssohn organisa entièrement et vit publié. Il se conclut par l'un des morceaux les plus légers de tous les *Lieder ohne Worte*: une valse pleine d'entrain en mi majeur, se distinguant par des levées coquettes sur le premier temps de chaque mesure et une mélodie infléchie par des notes d'agrément aguçées. Son *diminuendo* sentimental et

sa cadence finale suggèrent plus qu'un *souçon* de Chopin.

Lieder ohne Worte, Livre VII, op. 85

Nos 1, 2, 3, 4, 5, 6

En avril 1846, Mendelssohn commença à réunir un certain nombre de pièces en vue d'un nouveau recueil, mais ce projet se trouva interrompu par sa mort survenue l'année suivante. Les pièces qu'il avait sélectionnées parurent plus tard sous les numéros 1, 2, 3 et 5 dans le Livre VII, et 2, 3 et 5 dans le Livre VIII, publiés à titre posthume en 1850 et 1867 respectivement – les autres pièces de ces volumes ayant été sélectionnées par leur éditeur, Simrock, parmi les nombreuses pages que le compositeur avait laissées en manuscrit.

Le no 1, un *Andante espressivo* en fa majeur, pourrait bien être un véritable lied car sa mélodie flotte sur des arpèges de doubles croches ascendants, et se placerait facilement dans le registre d'une voix de soprano. En revanche, le no 2 est une nerveuse pièce de caractère en la mineur d'un seul tenant qui s'éteint avec angoisse presque aussitôt qu'elle a commencé. Le no 3, en mi bémol majeur, est un *Presto* plus extraverti dont les doubles croches palpitantes font avancer la mélodie jusqu'à une conclusion triomphante. Cependant,

le no 4, un *Andante sostenuto* en ré majeur, possède une atmosphère plus intimement romantique faisant songer à Schumann ou même à Brahms, avec sa délicate ligne d'accompagnement se déplaçant entre une mélodie assez grave et une basse sonore – et, comme souvent dans ces pièces, quand la mélodie revient à sa forme du début, elle se voit prolongée de manière différente. La brillante fanfare en la majeur qui introduit le no 5 nous rappelle une fois de plus le monde plus extraverti des chansons pour chœurs, avec une mélodie ramassée *Allegretto* progressant accord par accord dans une harmonie serrée, avant que la fanfare ne la termine. Quant au no 6, un *Allegretto con moto* en si bémol majeur, il se présente comme une étude ardue dans laquelle la main droite doit simultanément soutenir une mélodie au phrasé fluide, notée *sempre cantabile*, tout en l'accompagnant par des doubles croches *staccato*, comme un petit mécanisme d'horloge. L'effet est pittoresque.

Lieder ohne Worte, Livre VIII, op. 102

Nos 3, 4, 5

Parmi les *Lieder ohne Worte* les plus fréquemment entendus du Livre VIII, le no 3 est un scherzo féerique typiquement mendelssohnien – peut-être le dernier qu'il ait composé – en ut majeur noté *Presto*: un

vol délicat de triolets *staccato* à 6/8, avec la section centrale répétée. En contraste, le no 4, en sol mineur, porte l'indication *Un poco agitato, ma andante*, et s'ouvre sur des arpèges agités sur lesquels une longue mélodie se déploie sans interruption jusqu'à la fin. Le no 5, un *Allegro vivace* ondoyant en la majeur à 2/4, avec un accompagnement à contretemps, figure également parmi les *Lieder ohne Worte* les plus connus. Écrit pour l'orchestre, il ne serait pas déplacé dans la musique de scène du *Songe d'une nuit d'été*. Dans leurs manuscrits originaux préparés en décembre 1845, Mendelssohn donna aux numéros 3 et 5 le titre de *Kinderstück* – une pièce évocatrice de l'enfance – portant sans doute un regard nostalgique sur l'existence stressante qu'était devenue sa vie par la suite.

© 2023 Bayan Northcott
Traduction: Francis Marchal

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 seconde 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.

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 des *Lieder ohne Worte* restant après le volume 1 (CHAN 20252), accompagnés de la *Phantasie* sur "La Dernière Rose de l'été" – une pièce étrange, mais magnifique, sans forme apparente, que Mendelssohn écrivit presque en même temps que le célèbre *Rondo capriccioso*, op. 14 – et des sublimes *Variations sérieuses* – évoquant à la fois Beethoven (en particulier les trente-deux Variations en ut mineur) et Brahms (tout spécialement, le troisième mouvement de son Concerto pour piano no 1, également en ré mineur).

J'inclus un ajout peut-être un peu audacieux, la brillante transcription du Scherzo du *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn réalisée par Rachmaninoff. D'habitude, je suis un peu réfractaire au concept des transcriptions et fantaisies pour piano seul fondées sur des œuvres orchestrales et des opéras, dans la mesure où, à l'heure actuelle, le public a bien davantage accès aux salles de concert et aux théâtres lyriques qu'au dix-neuvième siècle. Pour un grand nombre de personnes, le seul contact avec la musique exécutée dans de tels lieux était le récital de piano (que l'on doit comme chacun

sait et dans une large mesure à l'engagement considérable de Liszt, en grande partie pour promouvoir d'autres compositeurs dont il admirait les œuvres). Toutefois, le génie de Rachmaninoff fait de ses transcriptions la création d'œuvres presque nouvelles – nous rappelant constamment le transcritteur, tout en exprimant exactement l'atmosphère de l'original. Je pense que cette transcription spécifique est la meilleure de Rachmaninoff, et je n'ai pas pu résister à la tentation de la glisser dans un enregistrement de la musique de Mendelssohn!

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 simples" 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.

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.

© 2023 Peter Donohoe
Traduction: Marie-Stella Pâris



Chris Christodoulou

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

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 bhallis@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: Andrew Giller, Giller Pianos

Recording producer Jonathan Cooper

Sound engineer Jonathan Cooper

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 7 October 2021 (Scherzo) and
17 – 19 March 2022 (other works)

Front cover Portrait of Felix Mendelssohn (1847) by Wilhelm Hensel (1794 – 1861), now at
Stadtmuseum Düsseldorf / AKG Images, London

Back cover Photograph of Peter Donohoe, at the Festival International de Musique de Dinard,
by Olivier Fleury

Design and typesetting Cass Cassidy

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2023 Chandos Records Ltd

© 2023 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

CHAN 20267

MEINDELSSOHN: LIEDER OHNE WORTE, VOLUME 2 – Donohoe

MEINDELSSOHN: LIEDER OHNE WORTE, VOLUME 2 – Donohoe

FELIX MENDELSSOHN (1809 – 1847)

Lieder ohne Worte, Volume 2
(Songs without Words)

- | | | |
|------|--|-------|
| 1 | 17 Variations sérieuses, Op. 54, MWV U 156 (1841)
(Seventeen Serious Variations)
in D minor • in d-Moll • en ré mineur
for Piano | 11:26 |
| 2-25 | From 'Lieder ohne Worte' (1829 – 45)
for Piano | 57:32 |
| 26 | Phantasie, Op. 15, MWV U 74 (1827)
on an Irish Song, 'The Last Rose of Summer'
in E major • in E-Dur • en mi majeur
for Piano | 7:51 |
| 27 | Scherzo from 'A Midsummer Night's Dream', Op. 61
MWV M 13 (1842)
in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur
Transcribed 1933 by Serge Rachmaninoff (1873 – 1943) | 4:36 |

Peter Donohoe
piano

TT 81:26