

Meridian

Felix Mendelssohn Bartholdy
Songs Without Words
Roberte Mamou - Piano



We owe to a letter written by Felix Mendelssohn's sister Fanny to the composer, the most telling account of the origins of the *Songs without Words*. Commenting in 1838 on the penchant of Liszt and other composers for transcribing art songs for piano solo, Fanny marvels at Mendelssohn's foresight in having invented, as a game, a genre which subsequently became so popular: 'shouldn't a person think a lot of himself . . . when he sees how the jokes that we, as mere children, contrived to pass the time have now been adopted by the great talents and used as fodder for the public.' Indeed Schumann made similar claims regarding the genesis of these works, seeing them as having been originally conceived with text: 'Who of us in the twilight hour has not sat at his upright piano, and in the midst of improvising has not unconsciously begun to sing a quiet melody? Should one happen to be able to *play* the cantilena along with the accompaniment, above all, should one happen to be a Mendelssohn, the loveliest "song without words" would result. Or, still easier: to chose a text and then, eliminating the words, give in this form one's compositions to the world.'

Several features of Mendelssohn's 48 *Songs without Words* point directly to their foundation in the texted song. In fact, the styles and idioms of individual pieces can be divided into three categories reflecting this basis: those of solo lied, duet, and part-song. Several others of these works defy this type of categorisation in eschewing the lyricism associated with song in favour of faster tempos and a more virtuosic style. In terms of form, the majority of the *Songs without Words* show their relationship to the lied in exhibiting a tri-partite structure in which the final section is usually a variation of the first, often with the addition of a coda. Although written for piano solo, three-quarters of these pieces preserve the instrumental introduction and postlude associated with the lied. Finally, akin to his texted songs, each of Mendelssohn's *Songs without Words* conveys a single mood throughout.

Mendelssohn's creation and cultivation of *Songs without Words* had both a positive and a negative impact on his reputation as a composer; a truth which reflects the polarised ideas about music in the second quarter of the nineteenth-century. Mostly published during the 1830s and 1840s, two sets (Opp. 85 and 102) appeared after the composer's death (1847) in 1850 and 1868 respectively. These works were seen as both fulfilling and disregarding the diverse musical and aesthetic demands of the age. Sympathetic critics approached the *Songs without Words* as 'characteristic' or 'poetic' music capable of transporting the listener to another realm and as such providing a welcome departure from the musically and emotionally vacuous products of modern virtuosity. Yet for others, these pieces provided further evidence of the composer's lack of sympathy with progressive musical concerns. With Beethoven's fusion of words and music in the finale of his Ninth Symphony representing the culmination of instrumental music, those advocates of musical progress espoused a union rather than separation of the arts of music and poetry. Thus, in *Opera and Drama* (1851), Wagner criticises the *Songs without Words* for dispensing with text, equating this decision with an outmoded artistic mentality. As he wrote of Mendelssohn 'that we may lift him off his quilted piano-stool, and place him in a world of highest artistic faculty; which shall open out to him at last the begetting power of the *Word* of the Word, whereof he disembarrassed himself with such feminine easeof the Word which *Beethoven* got born for him out of the giant labour-pains of Music!'

Opus 19b (1832)

As with each of the first songs in Mendelssohn's eight collections of *Songs without Words*, No. 1 in E major (*Andante con moto*) bears the hallmarks of a solo lied, the soprano melody underscored by a rippling piano accompaniment. Although this is one of the simplest examples of the *Songs without Words* genre, Mendelssohn varies the reprise and adds a coda,

displaying a reluctance to repeat musical material without variation, an attitude which permeates each of the sets of *Songs without Words*. Linked to the previous number in its use of a four-note descending motive, the elegiac character of the second member of the collection (A minor *Andante espressivo*) led to its identification by one contemporary critic as the 'jewel of the set'. While the opening texture is suggestive of a solo lied, this piece in fact displays characteristics of both the latter and the duet; a second treble voice discernible at times. Holding the listener's attention to the very last, Mendelssohn reserves for this coda the highest and lowest notes of the piece. Probably the most interesting of the Op. 19 collection in terms of contemporary musical ideals and attitudes is No. 3 in A major (*Molto Allegro e vivace*), often subtitled *Jägerlied* or *Jagdlied* (*Hunting Song*) by contemporaries. Although this title was not authorised by the composer, here, Mendelssohn deliberately draws on musical materials associated, in romantic lieder and opera, with nature and hunting. Replete with horn calls and hunting cries; the relentless quaver passages in this piece are evocative of the tumultuous dash of the hunters. Such drawing on stock musical ideas contributed to the overall comprehensibility and accessibility of these works.

Op. 19 No. 4 in A major shows its connection with song-form in a short piano introduction and postlude. This piece is typical of Mendelssohn's 'religioso' idiom brought to fruition in the slow movement of the *Lobgesang* Symphony Op. 52. Here, the moderate tempo and uncomplicated chordal accompaniment to a solemn, conjunct melody has its foundations in the devotional continuo songs of the eighteenth century. If the putative *Jagdlied* (No. 3) suggested a move away from art song to character piece, No 5 in A major (*Piano agitato*) also transcends the song-like characteristics of the rest of this collection. Here, the contrasting strident and lyrical themes suggest a

sonata movement. The movement's journey from minor to major and ultimate closure in the tonic major is a typical Mendelssohnian touch, a notable example of this strategy may be found in the first movement of the *Scottish* Symphony (1844-5). The final number in the set, the 'Venetianisches Gondellied' in G minor (*Andante sostenuto*) is the sole member of the Opus 19 collection to have a title authorized by the composer. Even without the title, however, as one nineteenth-century critic notes, this duet could not be mistaken for anything other than 'one of those mellifluous Gondola songs that drift up on warm summer evenings from the dark waters'. Certainly this perspective arises from the barcarolle features of the work: the minor tonality and melancholy melody displaying the long-short-long-short rhythm of its compound time signature. The steady movement of the bass is reminiscent of the gondolier's stroke; while its lilting quality conveys the gentle movement of the boat in the water. A descending four-note motive serves to link this piece with the first two members of the set. In terms of the organisation of the collection as a whole, there are signs of an intent to balance between major and minor tonalities and fast and slow tempos.

Opus 30 (1835)

The first but by no means the only one of the collections of *Songs without Words* to have a dedication, Opus 30 (1835) was dedicated to Elise von Woringen, daughter of Otto von Woringen, one of Mendelssohn's main supporters during his time in Düsseldorf. Indeed the association of the *Songs without Words* with the feminine realm of domestic music-making was clear from its outset: No. 2 was written for the birth of Fanny's son Sebastian while No. 6 was associated with the Leipzig pianist Henriette Voigt.

Following the grouping of Opus 19, Opus 30 No. 1 in E flat major (*Andante espressivo*) is representative of the lyrical solo lied, its tender soprano melody



accompanied in triplets. Like Op. 19 No. 3, the second member of the Op. 30 set in B flat minor (*Allegro di molto*) draws on stock musical devices to convey the idea of a *Jägerlied* or hunting song. Rapid and relentless semiquaver movement throughout evoke the chase, a fact that was not lost on contemporary critics. Indeed for Schumann this piece resembles Goethe's *Jägers Abendlied*. Similar to Op. 19 No.4 with a piano introduction and postlude framing a slow, hymn-like main section, the 'religious' idiom of No. 3 in E major (*Adagio non troppo*) led Schumann to see in it a semblance of a scene of household devotions from the tales and novels of Jean de la Fontaine. As with No. 2, the tempo indication and as such the innate unsingable nature of No. 4 in B minor (*Agitato e con fuoco*) break with the song-like characteristics of the other pieces. In the longest movement of the set, Mendelssohn fulfils the standard requirements of sonata form in providing contrasting thematic ideas and a short development section. No. 5 (*Andante grazioso*) in D major also presents problems of categorisation, the relentless semiquaver movement in the bass suggesting a left hand study rather than a lied. Indeed the performance directions *Il Basso sempre piano e leggierrissimo* lend further credence to its didactic function. Akin to the closing number of the Op. 19 set, Op. 30 no. 6 in F sharp minor (*Allegretto tranquillo*) carries the composer's title 'Venetianisches Gondellied'. While its earlier counterpart makes extensive use of two treble lines at the interval of a third or sixth throughout, the piece in question has elements of both the solo Lied and duet; introducing a second voice in the middle section.

Opus 38 (1837)

Dedicated to another of Otto von Woringen's daughter's, Rosa, discrete members of this collection were also associated with a variety of other women including Clara Schumann (No. 3). Perhaps unsurprisingly then, the first three numbers in Mendelssohn's third collection of *Songs without*

Words (in E flat major, C minor and E major respectively) follow the typical lyrical soprano melody with piano accompaniment favoured by the majority of these pieces. In contrast, the homophonic texture of No. 4 in A major (*Andante*) suggests a part-song. No. 5 in A minor (*Agitato*), however, introduces an idiom not encountered in the *Songs without Words* hitherto discussed. With its compound meter and persistent triplet accompaniment figure, this piece is characteristic of the romantic ballad, following vocal models like Schubert's *Erkönig*.

Biographical events almost certainly underpin the composer's authorized title of *Duetto* for No 6 (A flat major, *Andante con moto*). Written in 1836 during Mendelssohn's engagement to Cécile Jeanrenaud, the melodic interchange between stereotypical male and female vocal registers (in this case soprano and tenor) suggests an impassioned conversation or as Schumann noted, in it, a pair of lovers conversed 'softly, intimately, and trustfully'. Here, the eventual appearance of the melody in both voices doubled at the octave may act as a metaphor for Felix and Cécile's eventual union as man and wife in 1837.

Opus 53 (1841)

Again following the organisational principle set up earlier, Nos 1 and 2 (in A flat major and E flat major respectively) are closely related to the lied. While No. 1 reserves the melody for the soprano voice above a typical broken chord accompaniment figure, the second piece in this set is more ambitious. Here, the repetitive chords of the accompaniment have their foundation in operatic aria rather than lied. Indeed Mendelssohn introduces an interchange between bass and treble registers of the piano evocative of a dramatic dialogue. Both Nos. 3 (G minor) and 4 (F major) of this set were originally titled by Mendelssohn in the autographed score. Similar in tonality, rhythmic design, and texture to the final numbers of opera 19 and 30, the familiarity of the

musical characteristics of the *Gondellied* (No. 3) arguably led Mendelssohn to deem a title superfluous. But is there another reason behind the composer's suppression of the title here? The brisk tempo suggested by the performance direction of *Presto agitato* in combination with the urgency created by the semiquaver arpeggiations in the accompaniment contrasts starkly with the more leisurely pace of the earlier (and later) Gondola songs, no longer evoking the gentle movement of the boat in the water.

Originally entitled *Abendlied*, a designation which did not make its way into the published version of the Op. 53 set, No. 4 (*Adagio*) reverts to quintessential lied type of lyrical melody with accompaniment. The fourth *Song without Words* to have a title endorsed by the composer is No. 5 of this set (A minor, *Allegro con fuoco*), the only titled *Volkslied* (*folksong*). Several elements of this piece are redolent of the folk idiom also evident in the first movement of Mendelssohn's *Scottish* Symphony. The rapid arpeggiations in the introductory material frequently recurring throughout the piece may be perceived as sounds of rustic pipes. Further traditional aspects are perceptible in the parallel motion, consecutive octaves, bare fifths and incomplete nature of the at times harsh sounding chords in the contrasting homophonic sections. For the final member of this set, Mendelssohn reverts to lied type although at this juncture presenting the pianist with new challenges in providing a rocking accompanimental figure, possibly related to virtuosic figurations developed by the pianist Sigismund Thalberg.

Opus 62 (1844)

Dedicated to Clara Schumann, as expected, the opening number of this set (G major, *Andante espressivo*) is reminiscent of a solo soprano song, without the customary piano introduction. Contrasting with its simplicity, the following piece, No. 2 in B flat major (*Allegro con fuoco*) is texturally and rhythmically more robust suggesting a popular

type of part-song for male voice choir, in this case with a repeated chordal piano accompaniment. The recurrent triplet figures of Opus 62 No. 3 in E minor (*Andante maestoso*) combined with a sombre melody and largely homophonic texture connotes a *Trauermarsch* (funeral march). Although this title did not stem from Mendelssohn himself, it is generally regarded as having originated from within his circle. Like the second member of this collection of *Songs Without Words*, the homophonic texture following the piano introduction of No. 4 in G major (*Allegro con anima*) is redolent of a choral part-song typical of 1840s Germany. A third 'Venetianisches Gondellied' in A minor makes up the fifth number of this set. As with the final pieces in opera 19 and 30, the title was authorised by the composer. Here, the texture is duet-like throughout combining two soprano melodies most frequently a third apart. No. 6 (A major, *Allegretto grazioso*) is indubitably the most famous of Mendelssohn's *Songs without Words* having made its way into the modern soundscape in such diverse situations as Alfred Hitchcock's film *Rear Window* and even as an ice-cream van tune. Subtitled *Frühlingslied* (*Spring Song*) by Mendelssohn's contemporaries, it was performed regularly by Clara Schumann. Of interest here is the delicate harp-like strumming enriching an otherwise sparse texture.

Opus 67 (1845)

Unique in that this was the first volume of Mendelssohn's *Songs without Words* not to contain at least one titled number; Op. 67 was also the last volume whose publication the composer oversaw. That No. 1 in E flat major (*Andante*) is steeped in the solo lied tradition is of little surprise. As in so many of these *Songs without Words*, we are presented here with a treble melody over a characteristic rippling accompaniment. By far the most novel aspect of this piece is Mendelssohn's variation of the reprise. This he achieves through the introduction of a recurrent note hovering high above the other parts which becomes



reminiscent of the gentle chime of a distant bell. The second piece in the set, (F sharp minor, *Allegro leggiero*) displays elements of both the solo song and duet. Clearly a solo lied in type from the entry of the initially tentative melody, its reprise is varied through the introduction of another treble voice mirroring the movement of the upper voice a third below.

The association of Mendelssohn's music with easefulness is not difficult to comprehend when presented with pieces of such tranquil simplicity as Op. 67 No. 3 in B flat major, (*Andante tranquillo*). Resembling the part-song, this piece may be said to evoke a scene of domestic contentedness. The explicit reference to Schubert's 'Gretchen am Spinnrade' in the turning figure of Op. 67 no. 4 (C major, *Presto*) offers further confirmation of the basis of the *Songs without Words* in texted song. Evocative of the movement of the spinning wheel, this spirited piece unsurprisingly became known as a *Spinnerlied* (*Spinning Song*). The wistfully yearning fifth member of the Op. 67 collection (B minor, *Moderato*) is another part-song. Following the piano introduction, what purports to be the vocal entry suggests a soprano and tenor duet with a texturally and thematically contrasting middle section. The final number of this set (E major, *Allegretto non troppo*) also founded on the solo Lied is almost waltz-like in the rhythmic design of its accompaniment.

Opus 85 (1850)

The first of the collections of *Songs without Words* to appear posthumously, the publisher Simrock assembled both this set and Op. 102 from piano pieces in Mendelssohn's estate. Like many of the earlier pieces, several members of this set were associated with women: Mendelssohn had previously sent Nos. 1, 2, 3 and 5 to Frau von Lüttichau, wife of the Dresden theatrical Intendant. All but two of this collection represents the most common type of lied. Thus No. 1 (F major, *Andante espressivo*), No. 3 (E flat major, *Presto*), No. 4 (D major, *Andante sostenuto*) and the

joyous No. 6 (B flat major, *Allegretto con moto*) display lyrical treble melodies above a variety of accompanimental figures. In contrast, the homophonic texture of the fifth member of this set (A major, *Allegretto*) connotes a part-song. No. 2 in A minor (*Allegro agitato*) shows little relation to song form, however, constituting instead a restless-sounding piece for piano solo.

Opus 102 (1868)

Both the haunting No. 1 in E minor (*Andante, un poco agitato*) and the imploring No. 4 (G minor, *Andante un poco agitato*) are emblematic of the solo soprano lied. The second piece in this collection also has a clear basis in song-form, its two benevolent treble melodies suggesting a duet. Other familiar aspects of this set include the presence of Mendelssohn's characteristic 'religioso' idiom in the sixth and final number, a part-song in C major (*Andante*). In both the remaining members of this collection, No. 3 (C major, *Presto*) and No. 5 (A major, *Allegro vivace*), the vocal character is eschewed in favour of a greater focus on the piano. In fact, these pieces are unique among the *Songs without Words* in being *Kinderstücke* (*Children's Pieces*). Written in 1845, they are related to the set of six such works which comprise Op. 72.

ROBERTE MAMOU - Piano

On receiving the "Diapason d'Or" award from the music review Diapason for her recording of music by Cimarosa, Roberte Mamou was described as a "Poetess of Sound".

Her multi-faceted and colourful musical personality emerges magically from the instrument when she plays, in a breathtaking alchemy which owes something to the flavours and scents of Tunisia where she spent her childhood. The experience of ten years as vocal coach at the La Monnaie Royal Opera in Brussels is also discernible, but perhaps what comes across most is the love and passion which she has always felt for music in all its forms.

As a soloist Roberte Mamou has appeared with some of the greatest orchestras and ensembles. To name but a few, the Berlin Symphonic, the Dresden Philharmonic, the Moscow Soloists, the Collegium Instrumentale in Bruges, and the Orchestre Philharmonique de Lille. Her career as a chamber musician has taken her all over the world, frequently to Japan and the United States. She has played with Gérard Caussé, Vladimir Mendelssohn, Laurent Verney, Franz Helmerson, Lluís Claret, Robert Cohen, Gérard Poulet, Olivier Charlier and others, including the Enesco, Parisii and Chilingirian Quartets.

Roberte Mamou is also a devoted teacher: she teaches at the Brussels Royal Conservatory and is head of the Académie Internationale de Musique in Bruges, an institution she founded in 1995.

But her versatility does not end there. Roberte Mamou is closely involved in a number of festivals: having founded the chamber music series "Musica Reservata" in Knokke in Belgium, she remains its artistic director; she is closely involved in the Mozart Festival in Lille (which organises 100 concerts a year), the international "Prinsenhof" chamber music festival in Bruges, and, since 1995, the international festival in

Tunisia, "Octobre Musical de Carthage".

Her many solo recordings, as well as those of chamber and orchestral music, have received wide critical acclaim and a number of awards.

About her recording of the complete Mozart Piano sonatas (a program Roberte Mamou is shortly to repeat in a series of five concerts), Diapason said "the simple beauty of these readings of Mozart leads us to hope that Roberte Mamou will not be leaving it at that. This is a complete set of Mozart sonatas to rank alongside to the wonderful collections of Gould, Arrau, Pirès and Zacharias.



Félix Mendelssohn
Romances sans paroles

La genèse des *Romances sans paroles* de Félix Mendelssohn est racontée de la manière la plus frappante dans une lettre adressée au compositeur par sa sœur Fanny. C'est en 1834 que celle-ci commente le goût, manifesté par des musiciens tels que Liszt, pour la transcription pour piano seul de *lieder*. Fanny s'émerveille du fait que Mendelssohn ait inventé par jeu ce genre de composition, qui par la suite est devenu tellement à la mode : « un homme ne devrait-il pas s'enorgueillir... de constater à quel point les plaisanteries qu'encore enfants nous avons imaginées pour passer le temps sont aujourd'hui adoptées par les plus grands talents et jetées en pâture au public. » Schumann lui-même a perçu la genèse de ces œuvres de manière semblable, comme ayant été conçue au départ avec texte : « Qui d'entre nous ne s'est assis au crépuscule à son piano droit et, en pleine improvisation, ne s'est mis sans réfléchir à chanter une petite mélodie ? Si par chance on arrive à *jouer* la cantilène avec son accompagnement et si, mieux encore, on se trouve être Mendelssohn, il en résulte la plus belle des 'romances sans paroles'. Ou bien, plus facilement encore : choisir un texte et ensuite, en supprimant les paroles, mettre au monde sa composition sous cette forme. »

Plusieurs aspects des 48 *Romances sans paroles* de Mendelssohn témoignent de leur origine dans la mélodie avec texte. On peut en fait retrouver ce point de départ dans le style et l'idiome de certaines pièces prises individuellement, regroupées sous trois catégories : le *lied* à chant seul, le duo et le chant à plusieurs voix. Mais plusieurs des *Romances* résistent à un tel classement par leur rejet du lyrisme associé au chant et leur adoption de tempi plus rapides et d'un style plus virtuose. Pour ce qui est de la forme, la plupart de ces *Romances* révèlent une parenté avec le

lied dans leur structure tri-partite où la section finale constitue généralement une variation sur la première, étant souvent agrémentée d'un coda. Les trois-quarts de ces morceaux, tout en étant composés pour piano seul, retiennent l'introduction et postlude instrumentaux que nous associons au *lied*. Par ailleurs, chacune des *Romances sans paroles* de Mendelssohn exprime, tout comme ses mélodies avec texte, un seul et unique *affekt*.

La réputation de compositeur de Mendelssohn a bénéficié mais aussi souffert de la création et du développement des *Romances sans paroles*. Ceci relève de la bipolarisation des idées sur la musique qui prévalait pendant le deuxième quart du XIX^{ème} siècle. La plupart des séries de *Romances* sont éditées dans les années 1830 et 1840, mais deux (les opus 85 et 102) paraissent respectivement en 1850 et 1868, après la mort du compositeur en 1847. Ces œuvres sont reçues tantôt comme une réalisation et tantôt comme un rejet des exigences musicales et esthétiques de l'époque. Pour leurs partisans, ces œuvres sont 'caractéristiques' ou 'poétiques', une musique qui peut transporter l'auditeur dans un autre monde et ce faisant se distancer des produits du virtuosisme contemporain, musicalement et spirituellement creux. Mais pour d'autres critiques, ces morceaux constituent autant de preuves supplémentaires d'un défaut du compositeur : il ne partage pas le souci de faire progresser la musique. Les adeptes de cette mouvance du progrès en musique, s'inspirant de la fusion de texte et musique dans la finale de la neuvième symphonie de Beethoven, à leurs yeux l'apogée de la musique instrumentale, prônent non pas la séparation des arts de la musique et de la poésie, mais au contraire leur union. Ainsi Wagner, dans *Opéra et drame* (1851), s'en prend à l'absence de texte dans les *Romances sans paroles*, qui expriment, selon lui, une mentalité artistique obsolète. De Mendelssohn il écrit : « Que ne puissions-nous le soulever de son tabouret de piano

capitonné et le placer dans un monde d'une faculté musicale sublime : ce monde lui révélera enfin le pouvoir géniteur de la *Parole*, de cette Parole dont, avec une aisance toute féminine, il s'est débarassé, de cette Parole accouchée pour lui par *Beethoven* dans les douleurs géantes de la Musique parturiente ! »

Opus 19b (1832)

Le Numéro 1 en Mi majeur (*andante con moto*), comme chacune des premières romances des huit recueils des *Romances sans paroles* de Mendelssohn, a le caractère d'un *lied* pour voix seule, la mélodie du dessus étant sous-tendue par un accompagnement fluide au piano. Il s'agit de l'un des exemples les plus simples par sa forme du genre adopté par les *Romances sans paroles*. Mais Mendelssohn fait varier la reprise et ajoute un coda. Il cherche à éviter toute répétition sans variation du matériel musical. Et cette démarche prévaut dans l'ensemble des recueils des *Romances sans paroles*. Dans ce recueil-ci, le deuxième morceau, en la mineur (*andante espressivo*), est associé au premier par son motif descendant de quatre notes et a un caractère élégiaque tel qu'un critique de l'époque y voit « le joyau du recueil ». Au départ le tissu musical suggère le *lied* pour voix seule, mais ce morceau comporte aussi des aspects qui évoquent le duo : une deuxième voix se fait entendre de temps en temps. Mendelssohn retient l'attention de l'auditeur jusqu'à la fin du morceau, laissant pour le coda l'ambitus le plus extrême, tant dans l'aigu que le grave. Comme épigone des idéaux et des approches musicaux de l'époque, le morceau le plus intéressant du recueil Opus 19 est sans doute le Numéro 3 en La majeur (*molto allegro e vivace*), que les contemporains ont souvent baptisé *Jägerlied* ou *Jagdiied* (chant de chasse). Certes, le compositeur lui-même n'a jamais entériné un tel titre, il n'en reste pas moins qu'ici Mendelssohn emploie sciemment un matériel musical qui, dans les *lieder* et opéra romantiques évoquent la nature et la chasse. Les motifs insistants en croches, avec sonneries de cor de

chasse et cris de vénerie, expriment la poursuite effrénée de la courre. Ces œuvres sont d'autant plus facilement comprises et plus accessibles à l'auditeur qu'elles puisent dans de telles idées musicales référentielles.


L'Opus 19 Numéro 4 en La majeur témoigne de ses liens avec le chant par son introduction et postlude. C'est un morceau typique du mode 'religioso' chez Mendelssohn, qui trouve sa plus mûre expression dans le mouvement lent de la *Lobgesang*-Symphonie Opus 52. Ici, le tempo modéré et la mélodie solennelle, modulée de ton en ton, accompagnée d'accords tout simples, trouve ses origines dans les chants pieux avec basse-continue du XVIIIème siècle. Alors que le Numéro 3 (par tradition : *Jagdiied*) semble s'éloigner de la mélodie formelle pour s'approcher de la pièce à « caractère », le Numéro 5 en La majeur (*piano agitato*) sort aussi du cadre du chant qui domine le reste du recueil. Le contraste thématique entre l'agitation et le lyrisme donne à penser à un mouvement de sonate. Typique de Mendelssohn est le passage dans ce mouvement de mineur à majeur pour clore enfin avec le majeur du tonique. On peut trouver un exemple notable de cette stratégie dans le premier mouvement de la Symphonie *écossaise* (1844-45). Le numéro final de ce recueil, un *Venetianisches Gondellied* en sol mineur (*andante sostenuto*) est le seul morceau du recueil Opus 19 à porter un titre que le compositeur lui-même a autorisé. Mais même sans titre, ce duo, comme le fait remarquer un critique au XIXème siècle, ne pourrait en aucun cas être pris pour autre chose « qu'un des ces chants melliflues de gondolier, qui montent des eaux sombres dans la tiédeur d'une soirée d'été ». Un tel avis se justifie sans conteste en vertu du caractère de barcarolle que revêt ce morceau : la tonalité mineure et la mélodie mélancolique mettant en relief le balancement long-court, long-court du métrique composé. Le mouvement régulier de la basse rappelle les coups de rame du gondolier, alors que le bercement rythmique exprime la suavité



du mouvement de sa gondole. Un motif descendant en quatre notes établit le lien entre ce morceau et les deux premiers numéros du recueil. Dans l'ensemble de celui-ci, on peut constater des indices d'une intention de la part du compositeur d'établir un certain équilibre entre le majeur et le mineur et entre les tempi lents et rapides.

Opus 30 (1835)

Plusieurs des recueils des *Romances sans paroles* sont dédiés et l'Opus 30 est le premier (en 1835) à l'être. Celle à qui il est dédié est Elise von Woringen, fille d'Otto von Woringen, l'un des principaux partisans de Mendelssohn pendant sa période à Düsseldorf. Les *Romances* sont en fait associées dès le départ à la musique d'intérieur, domaine particulièrement féminin : le numéro 2 marque la naissance du fils de Fanny, Sebastian, alors que le numéro 6 est lié à Henriette Voigt, pianiste de Leipzig.



L'Opus 30 numéro 1 en Mi bémol majeur (*andante espressivo*), suivant le schéma établie dans l'Opus 19, relève du *lied* lyrique pour voix seule, sa tendre mélodie de soprane étant accompagnée de triolets. Le deuxième numéro de l'Opus 30, en si bémol mineur (*allegro di molto*) s'alimente, tout comme le numéro 3 de l'Opus 19, de motifs musicaux convenus afin de rappeler le *Jägerlied* (chanson de chasse). Partout, une pulsion en double-croches, rapide et sans relâche, évoque la chasse-à-courre : les critiques de l'époque n'ont pas manqué de le relever. Pour Schumann lui-même, ce morceau fait penser au *Jägers Abendlied* de Goethe. De même qu'au numéro 4 de l'Opus 19, avec son introduction et postlude au piano qui encadrent une section principale lente, quasiment un cantique, l'idiome 'religioso' du Numéro 3 en Mi majeur (*adagio non troppo*) amène Schumann à y voir une scène de piété domestique, sorti des contes ou romans de Jean de la Fontaine. Le Numéro 4 en si mineur, comme le Numéro 2, de par son indication de tempo (*agitato e*

con fuoco) et son caractère foncièrement opposé au chant, est en rupture avec les caractéristiques lyriques des autres numéros. Dans le mouvement le plus long du recueil, Mendelssohn répond aux exigences de la forme-sonate, car il écrit des idées thématiques contrastées assorties d'un court développement. Le Numéro 5 (*andante grazioso*) en Ré majeur est également difficile à classer : le mouvement insistant en double-croches dans la basse suggère moins un *lied* qu'une étude pour la main gauche. On pourrait même dire que la fonction didactique est soulignée par l'indication qui l'accompagne : *Il basso sempre piano e leggerissimo*. Le Numéro 6 de l'Opus 30 en fa dièse mineur (*allegretto tranquillo*), apparenté au dernier numéro du recueil Opus 19, porte le titre que lui a donné le compositeur : 'Venetianisches Gondellied'. Mais alors que l'écriture à l'Opus 19 emploie largement deux voix de dessus en tierces ou en sixtes, ici on trouve des éléments à la fois du *lied* et du duo, une deuxième voix se faisant entendre dans la section médiane.

Opus 38 (1837)

Dans ce recueil dédié à Rosa, autre fille d'Otto von Woringen, certains morceaux sont associés à d'autres dames : à Clara Schumann pour le numéro 3. On ne s'étonnera pas, par conséquent, de constater que les trois premiers numéros du troisième recueil de *Romances sans paroles* (en Mi bémol majeur, ut mineur et Mi majeur) suivent, comme la majorité de ces pièces, le schéma typique de la mélodie lyrique pour soprane, avec accompagnement au piano. Le tissu d'homophonie du numéro 4 en La majeur (*andante*) fait penser à un chant à plusieurs voix. Le numéro 5 en La mineur (*agitato*) pour sa part introduit un idiome musical encore absent des différents morceaux des *Romances sans paroles* que nous avons pu aborder ci-dessus. Comportant une métrique composée et un accompagnement insistant en triolets, il s'agit d'un morceau qui relève de la ballade

romantique et qui suit des modèles vocaux tels que le *Erlkönig* de Schubert.

Pour le numéro 6 en La bémol majeur (*andante con moto*) le fait que le compositeur ait choisi le titre de *duetto* s'explique très probablement par des facteurs biographiques. Composé en 1836, alors que Mendelssohn est fiancé à Cécile Jeanrenaud, l'échange mélodique entre les tessitures vocales stéréotypiquement masculine et féminine (en l'occurrence : soprane et ténor) suggère une conversation passionnée ou, comme l'a retenu Schumann, un couple d'amoureux qui échangent des propos 'tendres, intimes et confiantes'. Et ici l'émergence ultérieure du thème mélodique doublé par les deux voix à l'octave sert peut-être de métaphore illustrant l'union de Félix et Cécile lors de leur noces en 1837.

Opus 53 (1841)

Selon le principe d'organisation déjà établi par la série, les numéros 1 (en La bémol majeur) et 2 (en Mi bémol majeur) ont une étroite parenté avec le *lied*. Alors que le numéro 1 réserve la ligne mélodique à la voix de soprane sur une figure d'accompagnement typique en accords brisés, le deuxième morceau de ce recueil a une portée plus ambitieuse. Ici, les accords répétés de l'accompagnement trouvent leur origine dans l'opéra plutôt que dans le *lied*. Mendelssohn introduit même un échange entre les registres aigu et grave du piano qui évoquent un dialogue dramatique. Tant le numéro 3 (en sol mineur) que le numéro 4 (en Fa majeur) de ce recueil ont reçu leur titre de Mendelssohn lui-même dans la partition autographe. Le numéro 3, *Gondellied*, rappelle à tel point la tonalité, la rythmique et le tissu musical des derniers numéros des opus 19 et 30 que l'on peut raisonnablement penser que le compositeur a jugé qu'il était inutile de lui apposer le même titre. Mais n'y aurait-il pas une autre explication à l'absence de titre ? Il s'agit du contraste flagrant entre d'une part la vive allure que suggère


l'indication *presto agitato*, de même que les arpegges urgents en double-croches de l'accompagnement et d'autre part l'allure plus nonchalante des autres chants de gondole (précédents ou ultérieurs). Ici, il n'y a plus de doux balancement de la barque sur l'eau.

Le numéro 4 (*adagio*) revient au type même du *lied*, ou mélodie lyrique avec accompagnement. Il portait au départ le titre de *Abendlied*, mais cette désignation ne paraît pas dans la version éditée du recueil Opus 53. Le numéro 5 de ce recueil, en la mineur (*allegro con fuoco*), est la quatrième des *Romances sans paroles* à porter un titre autorisé par le compositeur et la seule à s'intituler *Volkshied* (chanson du peuple). Plusieurs aspects de ce morceau relèvent du mode folklorique que l'on retrouve aussi au premier mouvement de la Symphonie écossaise de Mendelssohn. Le son d'instruments à vent rustiques semble percer dans les arpegges rapides de l'introduction et revient à répétition dans l'ensemble de la pièce. On y trouve aussi d'autres formules traditionnelles : les figures modulées en parallèle, les octaves consécutives, les quintes nues et le caractère incomplet des accords, parfois rudes, dans les passages homophoniques contrastés. Mendelssohn revient au modèle du *lied* pour le dernier numéro de ce recueil. Toutefois, c'est à cet endroit que le compositeur lance au pianiste un nouveau défi : une figure d'accompagnement bercée qui en réfère sans doute à ces figurations virtuoses qu'a développées le pianiste Sigismond Thalberg.

Opus 62 (1844)

Le premier numéro de ce recueil, en Sol majeur (*andante espressivo*), est dédiée à Clara Schumann, et de ce fait comme on pourrait s'y attendre - rappelle le chant pour voix soprane seule. Il lui manque pourtant l'introduction habituelle au piano. Le numéro 2 en Si bémol majeur (*allegro con fuoco*) se démarque de la simplicité d'écriture du premier : plus robuste dans son tissu musical et sa rythmique, il fait penser au type de chant populaire pour plusieurs voix d'homme, en





l'occurrence avec accompagnement au piano en accords répétés. Dans le numéro 3 en mi mineur (*andante maestoso*) les figures répétées en triolets s'associent au thème mélodique sombre et au tissu essentiellement homophonique pour donner une *Trauermarsch* (marche funèbre). Le titre n'est pas de Mendelssohn lui-même, mais de l'avis général il fut choisi par l'entourage du compositeur. Quant au numéro 4 en Sol majeur (*allegro con anima*), tout comme le numéro 2 de ce recueil, le tissu homophonique qui suit l'introduction au piano rappelle un chant choral typique de l'Allemagne des années 1840. Le numéro 5 de ce recueil, en la mineur, prend la forme d'un troisième 'Venetianisches Gondellied'. Ici, comme pour les derniers morceaux des Opus 19 et 30, c'est le compositeur lui-même qui a autorisé le titre. Partout l'écriture fait chanter deux mélodies de soprane en duo, le plus souvent en tierces. Le numéro 6 en La majeur (*allegretto grazioso*) est sans conteste la plus célèbre des *Romances sans paroles* de Mendelssohn. Elle se retrouve un peu partout dans notre fond sonore moderne : autant dans le cinéma d'Alfred Hitchcock (*Fenêtre sur cour*) que dans n'importe quelle ritournelle de marchand de glaces ambulants. Les contemporains du compositeur l'appellent, en sous-titre, *Frühlingslied* (chant du printemps) et la pièce fut régulièrement interprétée par Clara Schumann. A retenir : les arpeggios délicats et répétés qui étoffent une écriture par ailleurs épurée.

Opus 67 (1845)

Ce volume des *Romances sans paroles* de Mendelssohn est le premier dans l'ordre de parution à ne comporter de titre pour aucun des morceaux. Il est également le dernier dont l'édition ait été contrôlée par le compositeur. Comme de bien entendu, le numéro 1 en Mi bémol majeur (*andante*) est en pleine tradition du *lied* pour voix seule. Et comme on peut constater si souvent dans les *Romances sans paroles*, nous

sommes en présence d'une mélodie de soprane sur un accompagnement fluide très caractérisé. Dans ce numéro, l'innovation la plus à remarquer est la variation de la reprise. Celle-ci se réalise par l'introduction d'une note constamment répétée, planant bien au-dessus des autres voix, qui suggère le doux son d'une cloche dans le lointain. Le numéro 2 du recueil, en fa dièse mineur (*allegro leggiero*), tient à la fois du chant seul et du duo. Dès l'entrée d'une mélodie hésitante au départ, il s'agit bien d'un genre de *lied* pour voix seule, mais la reprise se trouve assortie d'une nouvelle voix de soprane qui suit en tierces les modulations du dessus.

Le numéro 3 de l'Opus 67, en Si bémol majeur (*andante tranquillo*), exprime une calme simplicité telle que l'on comprend aisément pourquoi la musique de Mendelssohn ait la réputation d'exprimer la douceur de vivre. On peut dire que ce morceau, qui tient du chant à plusieurs voix, fait penser à une scène de tranquille domesticité. Que les *Romances sans paroles* aient leur origine dans le chant avec texte se trouve confirmé par la référence explicite qui est faite à 'Gretchen am Spinnrade' de Schubert, sous forme de la figure tournante de l'Opus 67, numéro 4 en Ut majeur (*presto*). Ce morceau si vif évoque le rouet en mouvement et, bien entendu, a acquis le titre de *Spinnerlied* (chant du rouet). Le numéro 5 de ce recueil, en si mineur (*moderato*), empreint d'une douce nostalgie, prend encore une fois la forme d'un chant à plusieurs voix. Après une introduction-piano, l'équivalent de l'entrée des voix suggère un duo de soprane et ténor, par rapport auquel la section médiane est contrastée par son écriture et son thème. Le dernier numéro de ce recueil, en Mi majeur (*allegretto non troppo*), qui est encore une fois basé sur le *lied* pour voix seule, comporte dans l'accompagnement un schéma rythmique qui tient presque de la valse.

Opus 85 (1850)

L'éditeur Simrock, après la mort de Mendelssohn, a pris dans l'héritage du compositeur différents morceaux pour piano et les a rassemblés pour en faire l'Opus 102 ainsi que celui-ci, l'Opus 85, le premier recueil des *Romances sans paroles* à être édité de manière posthume. Plusieurs de ces morceaux, comme tant d'autres dans les recueils précédents, sont associés à des dames : déjà Mendelssohn avait envoyé les numéros 1, 2, 3 et 5 à Madame von Lüttichau, l'épouse de l'Intendant de théâtre à Dresde. Tous les numéros de ce recueil, à deux exceptions près, suivent le modèle le plus courant du *lied*. Ainsi les numéro 1 en Fa majeur (*andante espressivo*), le numéro 3 en Mi bémol majeur (*presto*), le numéro 4 en Ré majeur (*andante sostenuto*) et le réjouissant numéro 6 en Si bémol majeur (*allegretto con moto*) comportent chacun une mélodie lyrique de dessus accompagnée d'une figure différente selon le cas. En revanche, l'écriture homophonique du numéro 5 en La majeur (*allegretto*) est de l'ordre du chant à plusieurs voix. Le numéro 2 en la mineur (*allegro agitato*), quant à lui, n'a guère de point commun avec la forme chanson, il s'agit surtout d'un morceau pour piano seul, effectivement 'agité'.

Opus 102 (1868)

Le numéro 1 en mi mineur (*andante un poco agitato*), empreint d'un mystère nostalgique, comme le numéro 4 en si mineur (*andante un poco agitato*), véritable supplication, sont l'un et l'autre l'exemple-même du *lied* pour soprane. Le deuxième morceau de ce recueil trouve également ses origines dans la forme-chanson et ses deux lignes mélodiques dans la tessiture de soprane, empreintes de bienveillance, donnent à penser à un duo. Dans ce recueil, parmi un certain nombre d'aspects familiaux, on retrouve la présence de cet idiome 'religioso', caractéristique de Mendelssohn, dans le numéro 6, le dernier, sous forme de chant à plusieurs voix en Ut majeur (*andante*). Dans les deux numéros restant de ce recueil, les numéro 3 en Ut

majeur (*presto*) et numéro 5 en La majeur (*allegro vivace*), le mode vocal est écarté à la faveur d'un intérêt pianistique. Le fait est que ces morceaux constituent l'exception dans les *Romances sans paroles* dans la mesure où ce sont les seuls *Kinderstücke* (*pièces pour enfants*). Écrits en 1845, ils partagent une parenté avec le recueil de six pièces du même genre qui constituent l'Opus 72.



ROBERTE MAMOU Piano

Roberte Mamou « Poétesse des Sons ». C'est en ces termes que la revue musicale « Diapason » s'exprimait lors du « Diapason d'Or » qui lui fût décerné pour son enregistrement CD consacré à Cimarosa.

La magie qui se dégage du clavier de Roberte Mamou, personnalité musicale aux nombreuses couleurs, est une merveilleuse alchimie qui s'explique tout autant par les saveurs et parfums de Tunisie où elle passa son enfance que par ses dix années comme Maître Chant à l'Opéra Royal de La Monnaie à Bruxelles mais surtout par l'amour - passion qu'elle porte depuis toujours à la musique sous toutes ses formes.

Roberte Mamou s'est produit en soliste avec les plus grands orchestres et ensembles. Citons l'Orchestre Symphonique de Berlin, La Philharmonie de Dresde, L'Orchestre Royal de La Monnaie, Les Solistes de Moscou, Le Collegium Instrumental de Bruges, L'Orchestre Philharmonique de Lille, etc. En musique de Chambre c'est avec Gérard Caussé, Vladimir Mendelssohn, Laurent Verney, Franz Helmerson, Lluis Claret, Robert Cohen, Gérard Poulet, Olivier Charlier, les Quatuors Enesco, Parisii, Chilingirian, qu'elle donne de très nombreux concerts, ceci dans le monde entier en particulier au Japon et aux Etats-Unis.

Passionnée d'enseignement Roberte Mamou est également Professeur de Piano au Conservatoire Royal de Bruxelles et dirige l'Académie Internationale de Musique de Bruges en Belgique, Académie qu'elle a créée en 1995.

Mais Roberte Mamou est une personnalité plurielle. Parallèlement à sa carrière de Concertiste et de Chambrière, nous la retrouvons principalement à la création et à la direction artistique de la série de musique de chambre « Musica Reservata » à Knokke en Belgique, du Festival Mozart à Lille (cent concerts par an), du Festival International de Musique de Chambre du « Prinsenhof » à Bruges et depuis 1995 du Festival International « Octobre Musical de Carthage » en Tunisie.

Ses nombreux enregistrements en soliste, musique de chambre ou avec orchestre, ont tous été salués par la critique musicale et obtenus de très nombreuses récompenses.

A propos de son intégrale des Sonates pour Piano de Mozart (Intégrale que Roberte Mamou prépare à nouveau pour être donnée en 5 concerts), la revue « Diapason » titrait à nouveau : « Il serait souhaitable, compte tenu de la beauté toute simple de ces lectures Mozartiennes, que Roberte Mamou ne s'en tienne pas là. Voici une intégrale des sonates de Mozart digne de figurer à côté des merveilleux recueils de Gould, Arrau, Pirès ou Zacharias ».



**LIST OF OTHER
CDS???**



