

Vorwort

Die Komposition von Liedern und Gesängen begleitete Felix Mendelssohn Bartholdy sein ganzes Leben hindurch. Schon als Zehnjähriger verfasste er mit dem „Lied zum Geburtstage meines guten Vaters“¹ die früheste seiner Kompositionen, deren Entstehungszeit sicher ist; sie war Teil eines Gemeinschaftsgeschenks der älteren Kinder an den Vater Abraham zum 11. Dezember 1819, zu dessen gewiss im Familienkreis gedichtetem Text *Ihr Töne, schwingt euch fröhlich durch die Saiten Felix'* vierzehnjährige Schwester Fanny ebenfalls ein Lied schrieb. Und noch in den Wochen vor seinem Tode am 4. November 1847 widmete sich Mendelssohn mit unverminderter Intensität der Gattung Lied. Im Zuge der Druckvorbereitungen seiner letzten Liedsammlung op. 71 komponierte er am 22. September des Jahres die Nr. 3 dieses Opus „An die Entfernte“ nach Nikolaus Lenau; und noch am 7. Oktober entstand mit „Altdeutsches Frühlingslied“ aus *Des Knaben Wunderhorn* die letzte Komposition.²

Mendelssohns ästhetische Auffassung der Gattung Lied war zu keiner Zeit – anders etwa als die des späten Schubert, die von Brahms oder Hugo Wolf – allein auf einen hohen Kunstspruch gerichtet, sondern beinhaltete potentiell immer auch eine soziale Komponente. Die Gattung bot ihm einen Bereich der künstlerischen Produktion, der angesichts der Dimension der Werke besonders geeignet erschien, den geselligen Umgang zu pflegen, Geschenke zu Geburtstagen, Hochzeiten oder Geburten zu machen, den Dank für eine erwiesene Wohltat zum Ausdruck zu bringen usf. Daher rührte die überaus große Zahl an Quellen in dieser Gattung, denn der Komponist kopierte seine Lieder nicht nur aus eigenem Antrieb, sondern kam auch Bitten um Albumblätter oder Stammbucheintragungen bereitwillig nach. So waren diese seine Werke nicht für das große Konzert, sondern für das häusliche Musizieren bestimmt: Sie waren keine öffentlichen, sondern bestenfalls veröffentlichte Kunstwerke. Daher rührte auch Mendelssohns große Zurückhaltung, die Kompositionen zum Druck freizugeben, eine Haltung, die er bei den Liedern entschiedener noch als in anderen Gattungen einnahm. Die 56 Werke, die zu seinen Lebzeiten erschienen, stellen knapp die Hälfte des überlieferten Bestandes dar.

Besondere Aufmerksamkeit verdient die Art, wie Mendelssohn mit den vertonten Texten umging, denn er hielt sich keineswegs strikt an die Vorlagen, sondern verfuhr nach einer Art „romantischer Aneignung“³. Dies gilt sowohl für die Strophenzahl und die konkrete Formulierung des Textes als auch und insbesondere für die Titelgebung. Mendelssohn komponierte seine Lieder zumeist nach dem dreistrophigen Formschema A-A-B; wies die Gedichtvorlage mehr als drei Strophen auf, so traf er eine Auswahl. Dies zeigt – um nur ein Beispiel von vielen zu nennen – die Heine-Vertonung *Was will die einsame Träne*, die von den vier Strophen der Vorlage nur die 1., 2. und 4. übernimmt. Dasselbe Lied dokumentiert aber auch Mendelssohns Tendenz, den Text von allzu ausdrucksstarken, persönlich bezogenen Einzelheiten zu entlasten: Heine schreibt in der 2. Strophe *mit meinen Qualen und Freuden*, Mendelssohn dagegen *mit ihren Schmerzen und Freuden*. Während Heines Gedicht keinen Titel aufweist, nennt Mendelssohn sein Lied „Erinnerung“ und unterstreicht damit die von ihm intendierte distanzierte Perspektive. Einen Extremfall in dieser Hinsicht bietet das Lied *Mein Liebchen, wir saßen beisammen*, ebenfalls nach Heine. Zwar konnte hier das dreistrophige Gedicht vollständig übernommen werden, die Eingriffe in den Text aber sind vielfältig und wechseln immer wieder zwischen den

wenigstens sieben Fassungen des Liedes. Besonders auffällig ist eine Änderung, die Mendelssohn im letzten Satz des Gedichts anbringt. Bei Heine lautet dieser: *Wir aber schwammen vorüber, trostlos auf weitem Meer*, Mendelssohn dagegen ersetzt *trostlos* – und dies in allen Fassungen gleichermaßen – durch *allein* und verzichtet damit auf die für Heine typische Pointe, die scheinbar idyllische Stimmung durch ein einzelnes Wort zu konterkarieren. Auch hier ergänzt der Komponist einen Titel, der bei Heine fehlt, und zwar in großer Variabilität: Das Lied heißt entweder „Im Kahn“ oder „Auf dem Wasser“ oder „Wasserfahrt“.

Zu den Liedern des vorliegenden Bandes

Mendelssohns erste Liedsammlung op. 8 erschien unter dem Titel „Zwölf Gesänge“ im Jahre 1827, d. h. zu einem Zeitpunkt, als der Komponist noch nicht volljährig und damit noch nicht rechtsfähig war. Es muss also davon ausgegangen werden, dass der Vater Abraham Mendelssohn Bartholdy die Verhandlungen mit Adolph Martin Schlesinger geführt hat, dessen Verlag in Berlin am Wohnsitz der Familie angesiedelt war und bei dem 1830 auch die „Zwölf Lieder“ op. 9 gedruckt wurden. Anzunehmen ist überdies, dass die Eltern, und hier vorrangig die musikalisch bewanderte Mutter Lea, bei der Auswahl der zu veröffentlichten Kompositionen entscheidend beteiligt waren. Dies könnte als Erklärung dafür dienen, dass man in beide Opera jeweils drei Kompositionen von Mendelssohns älterer Schwester Fanny aufnahm, allerdings ohne den Namen der Verfasserin zu nennen: Die Eltern legten Wert darauf, dass beide komponierende Kinder in den Druckausgaben vertreten waren, gingen aber nicht so weit, die Autorschaft ihrer Tochter der Öffentlichkeit preiszugeben.

Die Opera 8 und 9 erschienen, wie es der Verlagspraxis jener Zeit entsprach, in zwei Heften zu je sechs Kompositionen⁴. Offenkundig sorgfältig bedacht wurde auch der Platz, den die „eingefügten“ Lieder von Fanny einnehmen sollten. In op. 8 folgen dem Anfangsstück, das selbstredend von dem im Titel der Sammlung genannten Komponisten stammen musste, unmittelbar zwei Lieder der Schwester, die dann erst wieder mit dem letzten Stück vertreten ist. In op. 9 dagegen sind die Hefte als ganze – gleichsam in Abstraktion von Sohn und Tochter – *Dem Jüngling* bzw. *Dem Mädchen* zugeordnet. Dementsprechend finden sich die drei Lieder von Fanny ausschließlich im zweiten Heft, und zwar als erstes, viertes und letztes, das wiederum das ganze Opus beschließt. Keine besondere Aufmerksamkeit sollte die Tatsache auf sich ziehen, dass das Schlussstück von op. 8 ein Duett ist. Die Grenze zwischen Lied und Duett war im 19. Jahrhundert immer fließend, zumal wenn das Gewicht der realen Zweistimmigkeit so gering blieb wie im vorliegenden Fall. Auffälliger ist vielmehr, dass mit dem vertonten Text aus dem West-östlichen Divan ein Gedicht von Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) auftaucht, was möglicherweise wiederum auf den Wunsch der Eltern zurückzuführen ist. Wollte man aber den Weimarer Dichterfürsten in die erste Liedsammlung einbeziehen, so lag es nahe, auf eine Komposition von Fanny zurückzugreifen, die sich bereits vor 1827 intensiv mit Gedichten von Goethe befasst hatte⁵. Felix dagegen stand dessen Texten als Grundlage von Liedern außerordentlich zurückhaltend gegenüber.

Die Textwahl der Lieder von op. 8 hält sich weitgehend innerhalb des Rahmens, der damals für Kompositionen der Gattung üblich war. Mit Ludwig Christoph Heinrich Höltz (1748–1776: Nr. 1 und 8) und Johann Heinrich Voß (1751–1826: Nr. 9 und 11) sind

zwei Dichter jeweils doppelt vertreten, die beide dem Göttinger Hainbund angehört hatten und in der Berliner Liederschule um 1800 bevorzugt zur Liedkomposition herangezogen wurden. Als dem damaligen Zeitgeist entsprechend kann auch der Rückgriff auf Texte aus vergangener Zeit betrachtet werden, sei es in der Übernahme des vermeintlichen Originals wie bei Nr. 5 nach Paul Fleming (1609–1640) und bei Nr. 4 aus *Des Knaben Wunderhorn*, sei es in der Form der Nachdichtung wie bei Nr. 7, die Ludwig Tieck (1773–1853) aufgrund einer Vorlage von Jakob III. von Wart (zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts) verfertigt hat. Ungeklärt ist bislang der Name des Textautors von Nr. 10. Zwar wissen wir, dass er mit dem Verfasser des Librettos zu Mendelssohns Oper *Die Hochzeit des Camacho* identisch ist, für die das Lied ursprünglich als Arie gedacht war; ob dieser aber tatsächlich Carl Klingemann (1798–1862) oder Friedrich Voigts (1792–1861) hieß, ist ungewiss.

Besondere Aufmerksamkeit verdient das „Frühlingslied“ (op. 8 Nr. 6) bzw. dessen Dichterin Friederike Robert (1795–1832). Als Ehefrau des Dichters Ludwig Robert hatte sie Aufnahme in den Berliner Salon ihrer Schwägerin Rahel Varnhagen von Ense gefunden und wurde dort als „schönste Schwäbin ihrer Zeit“ umschwärm. Insbesondere Heinrich Heine war von ihrer Schönheit, aber auch von ihrer Poesie angetan, verstieg sich in einem an sie gerichteten Brief zu der Behauptung: „Wir beiden sind noch die zwey besten Schriftstellerinnen Deutschlands!“ und widmete ihr mehrere Gedichte, unter ihnen *Auf Flügeln des Gesanges*, das Mendelssohn als op. 34 Nr. 2 in einem seiner berühmtesten Lieder vertont hat. Friederike Robert stammte aus dem schwäbischen Böblingen und regte – wie Therese Devrient, die Gemahlin von Eduard Devrient berichtet⁶ – bei einem geselligen Beisammensein an, ein eben von ihr in der Mundart ihrer Heimat geschriebenes Gedicht zu vertonen, und zwar für Singstimme und eine vorab festgelegte Instrumentalbegleitung, die eine Flöte, eine Klarinette, zwei Hörner und Violoncello umfasste. Das Lied op. 8 Nr. 6 ist die Klavierversion dieser Komposition.

Die von Fanny komponierten Lieder des op. 8 erweitern das Spektrum der Textdichter nur unwesentlich. Neben dem bereits erwähnten Goethe-Duett (Nr. 12) steuerte sie ein weiteres Lied nach Friederike Robert⁷ bei (Nr. 2), wandte sich aber auch einem Gedicht des Wiener Dramatikers Franz Grillparzer (1791–1872) zu, den Felix in keinem seiner Lieder berücksichtigt hat.

Ganz anders ausgerichtet ist die Textwahl der Lieder von op. 9. Als Autoren ganz im Vordergrund nämlich stehen enge Freunde des Komponisten, die dichterisch dilettierten, und – sehr wahrscheinlich – dieser selbst. Am häufigsten vertreten ist Johann Gustav Droysen (1808–1884), der später als Historiker berühmt wurde, mit vier Liedern von Felix (Nr. 3, 4, 9 und 11) sowie einem von Fanny (Nr. 7). Je einmal griff Mendelssohn zu Gedichten des Sängers und Schauspielers Eduard Devrient (1801–1877: Nr. 2) bzw. des Diplomaten Carl Klingemann (1798–1862: Nr. 5), mit dem ihn zeitlebens eine enge Freundschaft verband und dessen Texte er noch oft vertont hat. Ungeklärt ist die Autorschaft der Nr. 6, für die sowohl Droysen als auch der Komponist selbst in Frage kommt, Verwirrung herrscht aber auch bezüglich des Dichters von Nr. 1. In beiden Fällen taucht in der Überlieferung der Name „Voß“ oder auch „J. H. Voß“ auf. Er bezieht sich aber nicht auf den Dichter Johann Heinrich Voß, der in op. 8 vertreten ist, sondern auf den Spitznamen „Voß“, den der Komponist im Freundeskreis trug. Nicht zu verwundern ist angesichts dieser Mystifikation, dass bei Nr. 1 – wie bei Nr. 6 –

sowohl Droysen als auch dieser ominöse Voß als Textautoren zur Diskussion stehen.

Ganz auf die Zukunft der eigenen und der Liedkomposition des 19. Jahrhunderts insgesamt verweisen demgegenüber in op. 9 Ludwig Uhland (1787–1862) mit zwei Texten (Nr. 8 von Felix und Nr. 12 von Fanny) und der von Fanny mit Nr. 10 ins Spiel gebrachte Heinrich Heine (1797–1856), von denen vor allem der letztere eine wesentliche Rolle in Mendelssohns weiterem Liedœuvre spielen sollte.

Die „Sechs Gesänge“ op. 19[a] erschienen 1833 im Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig. Von nun an wurden alle Lied-Opera Mendelssohns in diesem Verlag gedruckt und umfassten – im Gegensatz zu op. 8 und 9 – nur sechs Einzelkompositionen. Das Suffix bei der Opuszahl ist deshalb unumgänglich, weil Mendelssohn die Opuszahl 19 versehentlich zweimal vergeben hatte, einmal für die vorliegende Liedsammlung, das andere Mal für das 1. Buch der *Lieder ohne Worte*, das in einem anderen Verlag, nämlich bei N. Simrock in Bonn erschien.

Man kann op. 19[a] als erste gänzlich eigenständige, „erwachsene“ Liedsammlung Mendelssohns ansehen, in der weder die Eltern ihren Einfluss geltend machten noch auch dem zweifelhaften literarischen Niveau des Freundeskreises Reverenz gezollt wurde. Bewahrt blieb die schon in op. 8 zum Tragen gekommene und in jener Zeit allgemein verbreitete Neigung, sich auf Dichtungen der Vergangenheit zu beziehen, so in Nr. 3 nach einer alten schwedischen Ballade oder in Nr. 1, dessen Text Ludwig Tieck aufgrund einer Vorlage von Ulrich von Lichtenstein (ca. 1200–1275) nachgedichtet hatte. Neu dagegen ist die Einbeziehung zeitgenössischer Dichter von Rang. Das gilt weniger für den böhmischen Poeten Carl Egon Ebert (1801–1882: Nr. 2 und 6), umso mehr aber für Heinrich Heine (Nr. 4 und 5). Und schon jetzt, bei seiner ersten Beschäftigung mit der Poesie Heines – beide Lieder entstanden am 9. März 1832 –, gelang Mendelssohn ein Meisterstück: „Gruß“ *Leise zieht durch mein Gemüt* kann als eine der gelungensten Liedminiaturen des 19. Jahrhunderts angesehen werden.

Mendelssohn hat einige wenige Lieder mit englischem Text vertont, von denen fast alle im Zusammenhang mit einer seiner zahlreichen Reisen auf die britischen Inseln stehen. Schon während seines ersten Aufenthaltes in England 1829 hatte er im Mai zwei Liedkompositionen für Miss Marian Cramer in *Angriff* genommen⁸, und im November des Jahres schloss er die Vertonung eines an Goethe angelehnten Gedichts von William Frederick Collard (1776–1866) ab, das er im Autograph mit „Charlotte & Werther“ überschrieb. Ein mit 25. November 1829 datiertes Widmungsexemplar dieses Liedes ließ er dem Dichter zukommen, ein zweites schickte er am folgenden Tag an den Londoner Arzt Dr. L. W. Kind, der ihn nach dem so folgenreichen Hundebiss⁹ im September des Jahres betreut hatte. Das Lied wurde 1830 unter dem Titel „Charlotte to Werther“ in London gedruckt, eine deutsche Veröffentlichung erfolgte zu Lebzeiten des Komponisten nicht. Erst 1850 erschien in Deutschland eine Ausgabe des Liedes unter dem Titel „Seemanns Scheidelied“, dessen Text von August Heinrich Hoffmann von Fallersleben – ohne Bezug zu dem originalen Gedicht – erst nachträglich verfasst worden war und daher nicht als autorisiert gelten kann.

Bei allen anderen Vertonungen englischer Gedichte war Mendelssohn bemüht, für eine deutsche Übersetzung zu sorgen, um die Lieder auch den Musikliebhabern in Deutschland zugänglich zu machen. Das gilt insbesondere für die beiden

Kompositionen mit den literarisch anspruchsvollsten Gedichten, den beiden Romanzen nach Lord George Byron. Die erste, *There be none of beauty's daughters*, entstand im August 1833 in London, und nichts lag näher, als dass der dort ansässige Carl Klingemann die Übersetzung besorgte. Bei der zweiten, *Sun of the Sleepless*, die Ende 1834 in Düsseldorf entstand, übernahm der Komponist diese Aufgabe selbst: Bereits am 23. November des Jahres hatte er seiner Schwester Rebecka Dirichlet seine Übertragung des Byron-Textes brieflich mitgeteilt. Spätestens als Mendelssohn die Veröffentlichung ins Auge fasste, schloss er die beiden Kompositionen als Paar zusammen, denn seine Stichvorlage vom 31. Oktober 1836 trägt den Titel *Zwei Lieder von Lord*

Byron. Breitkopf & Härtel veröffentlichte sie noch 1836 zuerst als *Zwei Gesänge von Lord Byron*, dann 1837 als *Zwei Romanzen von Lord Byron*.

Einen Sonderfall innerhalb des Lied-Œuvres von Mendelssohn stellt das „Todeslied der Bojaren“ von Ende 1831 dar, das ursprünglich nicht für diese Besetzung konzipiert war. Es gehörte vielmehr zu der Schauspielmusik der Dramen-Triologie *Alexis* von Carl Leberecht Immermann für Männerchor und Instrumente, erschien aber 1832 innerhalb der Schriften-Ausgabe Immermanns in der vorliegenden Klavierreduktion.

Berlin, Herbst 2008

Christian Martin Schmidt

- 1 Innerhalb dieses Vorworts sind die Titel der Lieder durch Anführungszeichen markiert, die Textanfänge dagegen kursiv wiedergegeben.
- 2 Das „Nachtlied“ nach Joseph von Eichendorff op. 71 Nr. 6, das immer wieder unter die letzten Liedkompositionen gerechnet wird, entstand höchstwahrscheinlich bereits 1845, denn es zählt zu den Kompositionen, die Mendelssohn in das seiner Frau Cécile zu Weihnachten dieses Jahres geschenkte Liederbuch eintrug.
- 3 Dieser Begriff ist in der Literaturwissenschaft für die Übernahmepraxis gängig, die Ludwig Achim von Arnim und Clemens Brentano in der Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* von 1806/1808 ihren Vorlagen haben angedeihen lassen. Nur etwa ein Drittel der Volkslieder wurden original übernommen, einen großen Teil haben die Herausgeber ihren ästhetischen und moralischen Vorstellungen gemäß „gereinigt“ und nicht wenige wurden im Volkston neu gedichtet.
- 4 Diese Zahl hatte keinen metaphysischen, sondern vor allem den pragmatischen Sinn, dass bei Liedern – ähnlich wie bei den damals

in Stimmen gedruckten Streichquartetten – sechs Werke einen als angemessen erachteten Umfang der Publikation ergab. Mendelssohn bzw. seine Verleger haben sich bei den mit Opuszahlen erschienenen Liedern immer daran gehalten.

- 5 Fanny hat insgesamt nahezu 50 Kompositionen auf Texte von Goethe geschrieben.
- 6 Therese Devrient, *Jugenderinnerungen*, Stuttgart 1905, S. 232–234.
- 7 Während Felix mit „Glosse“ *Mitleidsworte, Trostesgründe* und „Lieblingsplätzchen“ *Wisst ihr, wo ich gerne weil* nur noch zwei weitere, allerdings von ihm nicht veröffentlichte Lieder auf Texte der Dichterin komponiert hat, schrieb Fanny insgesamt sechs Lieder nach Gedichten von Friederike Robert.
- 8 Siehe dazu die Anmerkungen zu „The Garland“ in Band 2 dieser Ausgabe.
- 9 Mendelssohn konnte deshalb weder an der Hochzeit seiner Schwester Fanny am 3. Oktober in Berlin teilnehmen noch das geplante Orgelstück in A-Dur, das die Trauung einleiten sollte, vollenden.

Preface

Felix Mendelssohn Bartholdy cultivated the composition of songs throughout his life. A song is the first of his ascertainably datable works, the “Lied zum Geburtstage meines guten Vaters” written at the age of ten.¹ It was part of a collective gift of his elder siblings to their father Abraham on 11 December 1819. No doubt penned in the family circle, its text, *Ihr Töne, schwingt euch fröhlich durch die Saiten*, also served as the basis for a song by Felix’s 14-year-old sister Fanny. And it was again lieder on which Mendelssohn was working with undiminished intensity in the weeks before his death on 4 November 1847. While preparing the printing of his last song collection op. 71, he wrote the third number of this opus, “An die Entfernte” to words of Nikolaus Lenau, on 22 September of that year, and on 7 October he wrote his last piece, the “Altdeutsches Frühlingslied” from *Des Knaben Wunderhorn*.²

Mendelssohn’s aesthetic conception of the song never prioritized solely the fulfillment of lofty artistic demands, such as that of the late Schubert, or of Brahms and Hugo Wolf. Mendelssohn’s songs always potentially contain a social component as well. The genre offered him a field of artistic endeavor which, considering the dimension of the works, was ideal for enhancing social gatherings, for gift-giving on birthdays, at weddings or births, for expressing thanks for a service rendered, etc. This explains the enormous amount of sources in this genre, since the composer not only made copies of his songs out of a personal impulse, but also gladly complied with requests for album leaves or entries into family albums. These works were thus intended not for the large concert hall but for home music-making. They were not “public” art works but, at most, “published.” This also explains Mendelssohn’s great reluctance to authorize the printing of these works, a position he maintained even more adamantly towards the lieder than towards the other genres. The 56 songs published during his lifetime represent about half of his transmitted output.

It is particularly interesting to see how Mendelssohn handled the texts that he set to music, since he did not follow the sources rigidly, but cultivated a kind of “Romantic appropriation.”³ This encompasses the number of strophes and the concrete formulation of the text as well as – and above all – the wording of the title. Mendelssohn generally structured his songs according to the tripartite strophic pattern A–A–B; if the poetic source had more than three stanzas, the composer made a selection. One example among many is the Heine setting *Was will die einsame Träne*, of which he borrowed stanzas 1, 2 and 4 of the source’s four stanzas. The same song also documents Mendelssohn’s tendency to disencumber the text of all too expressive and self-referential details. In the second stanza, for instance, Heine writes *mit meinen Qualen und Freuden*; Mendelssohn replaces this with *mit ihren Schmerzen und Freuden*. And while Heine’s poem has no title, Mendelssohn calls his song “Erinnerung,” thus underscoring the distance in perspective which he favored. The song *Mein Liebchen, wir saßen beisammen*, also to a Heine text, represents an extreme case in this respect. Though the composer included all three stanzas of the poem, he made a great many textual interventions and altered them constantly in the seven different versions of the song. An alteration made in the last sentence of the poem is particularly revealing. Heine’s words read: *Wir aber schwammen vorüber, trostlos auf weitem Meer*; Mendelssohn replaces *trostlos* – con-

sistently in all versions – with *allein* and thus eschews the final point so typical of Heine, the counteraction of the seemingly idyllic atmosphere with one single word. Here, too, the composer provides a title that is not found in Heine. Indeed, he provides a variety of them: “Im Kahn,” “Auf dem Wasser” and “Wasserfahrt.”

The Songs in this Volume

Mendelssohn’s first song collection op. 8 was published under the title “Zwölf Gesänge” in 1827, when the composer had not yet come of age and was thus not allowed to hold rights. His father Abraham Mendelssohn Bartholdy most likely conducted the negotiations with Adolph Martin Schlesinger, whose Berlin publishing house was located near the Mendelssohn family residence. Three years later Schlesinger was to print the “Zwölf Lieder” op. 9 as well. It also seems likely that Felix’s parents, above all his musically proficient mother Lea, had a decisive word to say in the selection of the works to be published. This might explain the fact that three works by Felix’s elder sister Fanny were included in each opus, albeit without any mention of the true composer’s name. The parents placed great value on having both of their composer children represented in printed editions, but did not go so far as to publicly reveal their daughter’s talent as a composer.

As was customary in the publishing world of the time, the opp. 8 and 9 were printed in two books of six works each.⁴ The places where Fanny’s songs were inserted seem to have been carefully planned. In op. 8, the opening piece, which obviously had to stem by the composer mentioned in the title of the collection, was directly followed by two of Fanny’s songs. The last piece also stems from Fanny’s pen. Op. 9, in contrast, presents an overarching arrangement in which the two books are divided between *Der Jüngling* (The Youth) and *Das Mädchen* (The Maiden) – a kind of abstraction of son and daughter. Accordingly, Fanny’s three songs are all found in the second book, as the first, fourth and last piece, which, in its turn, concludes the entire opus. There is no particular significance in the fact that the closing piece of op. 8 is a duet; the boundaries between solo song and duet were always flowing in the 19th century, especially when the weight of the genuine two-part texture was as slight as in the present case. More striking is the choice of the poem which Fanny set to music: it is by Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) and was drawn from his *West-östlicher Diwan*. The children’s parents were quite probably responsible for its inclusion. After all, if the Weimar “poet prince” was to be represented in the first collection of Mendelssohnian songs, then it was only natural to select a work by Fanny, who had been devoting herself with great intensity to the setting of Goethe’s poems already before 1827.⁵ Felix, in contrast, was extremely hesitant to use Goethe’s texts for his songs.

The selection of the texts for the songs of op. 8 largely reflects the typical spectrum of the works in this genre at that time. There are two works each by the poets Ludwig Christoph Heinrich Höltz (1748–1776: nos. 1 and 8) and Johann Heinrich Voß (1751–1826: nos. 9 and 11), who were members of the “Göttinger Hainbund.” Works by both poets were frequently chosen for lieder written by the *Berliner Liederschule* around 1800. The penchant for texts from olden times might be seen as a

reflection of the Zeitgeist of that era, whether the sources were alleged originals such as the setting of Paul Fleming (1609–1640) in no. 5 and from *Des Knaben Wunderhorn* in no. 4, or the free adaptation of earlier texts such as no. 7, which Ludwig Tieck (1773–1853) reworded from a source by Jakob III von Wart (second half of the 13th century). To date, it is still not clear who penned the text of no. 10. Although we know it is the same author who wrote the libretto to Mendelssohn's opera *Die Hochzeit des Camacho* – for which the song was originally conceived as an aria – it cannot be ascertained whether it was written by Carl Klingemann (1798–1862) or Friedrich Voigts (1792–1861).

Particularly noteworthy is the “Frühlingslied” (op. 8 no. 6) and its poet Friederike Robert (1795–1832). The wife of the poet Ludwig Robert, she had been welcomed into the Berlin salon of her sister-in-law Rahel Varnhagen von Ense, and was idolized as “the most beautiful Swabian of her day.” Heinrich Heine, in particular, was captivated by her beauty as well as her poetry, and had the presumption to claim, in a letter he addressed to her, that: “The two of us are Germany's two best authoresses!” He also dedicated several poems to her, including *Auf Flügeln des Gesanges*, which Mendelssohn set to music as op. 34 no. 2, one of his most celebrated songs. Friederike Robert came from the Swabian town of Böblingen and, as is reported by Therese Devrient, the wife of Eduard Devrient,⁶ suggested at a musical gathering that a poem she had just written in her native dialect be set to music. The setting was for voice and an instrumental accompaniment specified beforehand, consisting of a flute, a clarinet, two horns and a cello. The Lied op. 8 no. 6 is the piano-vocal version of this work.

Fanny's songs in op. 8 do not significantly expand the spectrum of poets. Next to the aforementioned Goethe duet (no. 12), she also contributed a song by Friederike Robert⁷ (no. 2), and a poem by the Viennese dramatist Franz Grillparzer (1791–1872), none of whose texts were set by Felix.

The selection of the poems for the songs of op. 9 follows a completely different principle. At the forefront now are authors who were close friends of the composer and amateur poets. Mendelssohn himself is very likely among the authors. The most frequently encountered poet is Johann Gustav Droysen (1808–1884), who later achieved celebrity as a historian. He supplied the texts to four songs by Felix (nos. 3, 4, 9 and 11) and one by Fanny (no. 7). Felix borrowed one poem each by the singer and actor Eduard Devrient (1801–1877: no. 2) and the diplomat Carl Klingemann (1798–1862: no. 5), with whom he maintained a very close friendship throughout his life and whose texts he often set to music. Still unclear is the authorship of no. 6, for which both Droysen and the composer himself come into consideration. Confusion also reigns with respect to the author of no. 1. In both cases, the name “Voß,” as well as “J. H. Voß,” appears in the transmission. It does not refer to the poet Johann Heinrich Voß, however, of whom texts are also found in op. 8, but to the nickname “Voß” applied to Mendelssohn in his circle of friends. In view of this confusing situation, it is not surprising that both Droysen and this ominous “Voß” have been put forward as the authors of no. 1, as well as of no. 6.

Ludwig Uhland (1787–1862) and Heinrich Heine (1797–1856) both herald the future of the Mendelssohn siblings' own lieder output as well as that of the 19th century as a whole. In op. 9 there are two settings of Uhland (no. 8 by Felix and no. 12 by Fanny), and one of Heine (no. 10 by Fanny). Of these two men,

it was above all the latter who was to play a substantial role in Mendelssohn's later song output.

The “Sechs Gesänge” op. 19[a] was published in Leipzig in 1833 by Breitkopf & Härtel, the publishing house that was henceforth to print all of Mendelssohn's lied opera. Contrary to opp. 8 and 9, all of these lied opera comprised only six individual pieces. The suffix to the opus number is indispensable since Mendelssohn mistakenly assigned the opus number 19 twice, once to the present song collection, and once to the first book of the *Lieder ohne Worte*, which was brought out by another publisher, N. Simrock in Bonn.

Op. 19[a] can be regarded as Mendelssohn's first entirely independent, “adult” collection of songs, on which neither of his parents exercised their influence, and in which the composer did not have to pay tribute to the dubious literary products of his circle of friends. What did not change was the tendency to seek out poems from the past, which was already noticeable in op. 8 and was widespread at that time. Here, for instance, an old Swedish ballad provides the words for no. 3, and a text by Ulrich von Lichtenstein (c. 1200–1275) is cast in a free adaptation by Ludwig Tieck in no. 1. New, in turn, is the incorporation of distinguished contemporary poets. This clearly applies less to the Bohemian poet Carl Egon Ebert (1801–1882: nos. 2 and 6), than to Heinrich Heine (nos. 4 and 5). With his very first settings of Heine's poetry – both songs were written on 9 March 1832 – Mendelssohn scored a masterpiece: “Gruß” *Leise zieht durch mein Gemüt* ranks among the most successful lied miniatures of the 19th century.

Mendelssohn also set a few songs with English texts, most of which are connected to his many trips to the British Isles. On his very first stay in England in 1829 he had begun working on two songs for Miss Marian Cramer in May⁸ and finished the setting of a poem by William Frederick Collard (1776–1866) inspired by Goethe in November of that year. In his autograph, he inscribed the title “Charlotte & Werther.” He sent a dedicatory exemplar of this song dated 25 November 1829 to the poet, and on the following day a second copy to the London physician Dr. L. W. Kind, who had attended to Felix's fateful dog bite⁹ in September of that year. The song was printed in London in 1830 under the title “Charlotte to Werther,” it was not published in German during the composer's lifetime. Only in 1850 did an edition of the song appear in Germany under the title “Seemanns Scheidelied.” Its text was newly penned by August Heinrich Hoffmann von Fallersleben and had no relationship to the original poem, which is why it cannot be considered as authorized.

As to all the other settings of English poems, Mendelssohn endeavored to obtain German translations so as to make the songs accessible to music lovers in Germany as well. This applies in particular to the two works with the most sophisticated literary texts, the two romances from Lord Byron. The first, *There be none of beauty's daughters*, was written in London in August 1833, and it was clear that Carl Klingemann, who lived there, would supply the translation. As to the second, *Sun of the Sleepless*, which was composed in Düsseldorf in late 1834, the composer himself made the translation. On 23 November of that year, he sent his translation of the Byron text to his sister Rebecka Dirichlet in a letter. At the latest when the composer began planning their publication did he unite the two works into a pair, whose engraving master of 31 October 1836 bears the title *Zwei Lieder von Lord Byron*. Breitkopf & Härtel published them that same year first as *Zwei Gesänge von Lord Byron*, then, in 1837, as *Zwei Romanzen von Lord Byron*.

Within Mendelssohn's lied œuvre, a particular position is occupied by the "Todeslied der Bojaren" of late 1831, which was not originally conceived for this medium. Instead, it formed part of the incidental music to the dramatic trilogy *Alexis* by

Carl Leberecht Immermann for male chorus and instruments. It was published in the piano reduction presented here in 1832 within Immermann's edition of writings.

Berlin, Fall 2008

Christian Martin Schmidt

- 1 Within this preface, the titles of the songs are designated by quotation marks, and the text incipits are set in italics.
- 2 The "Nachtlied" after Joseph von Eichendorff op. 71 no. 6, which has repeatedly been assigned to the last lied compositions, was most likely written in 1845, for it is among the works which Mendelssohn entered into the songbook he offered to his wife Cécile that year at Christmas.
- 3 This concept is often encountered in literary scholarship, where it refers to the practice of appropriation which Ludwig Achim von Arnim and Clemens Brentano subjected their sources to in their anthology of 1806/1808, *Des Knaben Wunderhorn*. Only about one third of the folksongs were reproduced in their original form. The majority was "purified" by the editors according to their aesthetic and moral principles, and more than a few were new works written in a folkloric style.
- 4 This number had no metaphysical significance but served a pragmatic function: similarly to string quartets, which were then printed in parts, six songs were considered as sufficient for one printed edition. Mendelssohn and his publishers always maintained this practice in his song collections published with opus numbers.
- 5 Fanny composed altogether close to 50 works on texts by Goethe.
- 6 Therese Devrient, *Jugenderinnerungen*, Stuttgart, 1905, pp. 232–234.
- 7 Whereas Felix set only two further, albeit unpublished, texts by the poetess – "Glosse" *Mitleidsworte, Trostesgründe* and "Lieblingsplätzchen" *Wisst ihr, wo ich gerne weil* – Fanny set altogether six poems by Friederike Robert to music.
- 8 See the remarks to "The Garland" in Volume 2 of this edition.
- 9 This is why Mendelssohn was unable to attend the wedding of his sister Fanny in Berlin on 3 October, nor to complete the organ piece in A major which was intended to introduce the wedding ceremony.