

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 Kunstanspruch 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 rührt 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

Am 2. Januar 1831 schrieb Mendelssohn an seinen Freund Carl Klingemann in London: „Du glaubst nicht wie ich mich sehne, etwas von Dir wieder zu komponieren, und schriebst mir doch, dass Du schon alte Volkssagen läsest, um den Stoff zu finden. Ich habe bei Deinen Worten das eigene Gefühl, dass ich keine Musik zu machen brauche, es ist als läse ich sie heraus und als stünde sie schon vor mir, und wenn bei anderen Gedichten, namentlich Goethe, die Worte sich von der Musik abwenden und sich allein behaupten wollen, so rufen Deine Gedichte nach dem Klang und da kann der wahre nicht fehlen.“⁴ Diese Passage gibt einen guten Einblick in Mendelssohns ästhetische Vorstellungen über die erforderliche Qualität eines Textes, um als Lied, wie er die Gattung begriff, vertont werden zu können. Als geeignet dafür nennt er zunächst inhaltliche Rückgriffe auf die Vergangenheit, auf alte Volkssagen, dann aber auch die Offenheit der Gedichte Klingemanns, die nicht so hermetisch abgeschlossen, nicht so intern stimmig geformt sind wie die Lyrik Goethes, sondern geradezu nach der Verbindung mit Musik rufen. Mit anderen Worten: Die hohe literarische Qualität der Gedichte Goethes macht sie für die Vertonung als Lied ungeeignet, die minder durchgestalteten Texte Klingemanns dagegen bedürfen der musikalischen Ergänzung, um als Kunstwerke vollständig zu werden.

Mendelssohn muss für diesen entscheidenden Punkt bei der Textwahl ein sehr genaues Gespür gehabt haben. Denn er suchte trotz aller Vorbehalte auch in Goethes Werken nach geeigneten Texten und wurde fündig: Im „West-östlichen Divan“ entdeckte er zwei Suleika-Gedichte *Ach, um deine feuchten Schwingen* sowie *Was bedeutet die Bewegung*, welche der Vertonung keine Hindernisse in den Weg legten und die von ihm sogar als op. 34 Nr. 4⁵ und op. 57 Nr. 3 veröffentlicht wurden. Der Komponist ging – wie die Autorangabe in den Manuskripten zeigt – durchweg von der Überzeugung aus, dass Goethe der Verfasser sei, und muss wohl angenommen haben, dass die Gedichte Ausnahmen von der Regel darstellten. Tatsächlich aber stammten sie von Marianne von Willemer, die 1814/1815 die Geliebte Goethes war und die als einzige von dessen Gespielinnen insofern von ihm gewürdigt wurde, als er Texte von ihr in den „Divan“ aufnahm, ohne allerdings ihre Autorschaft preiszugeben⁶. Mendelssohn also hatte unwissentlich die ästhetisch richtige Wahl getroffen⁷.

Demgegenüber ist Klingemann in den Liedopera auch der späteren Jahre prominent vertreten, nämlich in op. 34 und op. 47 je zweimal, in op. 71 einmal. Aus dem Kreis der Freunde, deren Gedichte in op. 9 vorherrschend sind, bleibt er als der einzige übrig, dessen Gedichte der Komponist auch noch in seinen reifen Liedern vertont hat. Mit Begeisterung spricht er in seinem Brief vom 1. Januar 1839 an Klingemann von dessen Lyrik, nach-

dem ihm der Freund im Monat zuvor ein Bündel von wenigstens fünf Gedichten⁸ geschickt hatte.

„Wie hast Du mich mit diesen Liedern erfreut; ich kenne eben keinen, dessen Verse mir so aus der Seele geflossen schienen, und mir so gleich heimisch und warm machten, wie die Deinigen; mein Liebling ist no. 5 Herbstlied, das ist mir aus dem Herzen geschrieben, und ich habe es gleich komponiert, aber die Dichtung gefällt mir so sehr, dass ich noch gar nicht weiss, ob meine Musik auch gut ist, oder ob es nur mir gefällt, weil ich's singen kann; darum schicke ich sie Dir heut noch nicht.“⁹

Es ist besonders bemerkenswert – und zeigt, wie ernst Mendelssohn die Komposition von Liedern nahm –, dass die Vorliebe von Klingemann einerseits und die Zurückhaltung Goethe gegenüber andererseits als gattungsspezifisch angesehen werden muss. In anderen Gattungen, wie der Konzert-Ouvertüre etwa oder der oratoriumsnahe Chorballeade, hatte der Komponist keine Schwierigkeiten, auf Texte des Weimarer Meisters zurückzugreifen¹⁰. Mendelssohns intensiver und über knapp zwei Jahre mehrfach wiederholter Versuch dagegen, Klingemann zur Dichtung des Librettos für das Oratorium „Elias“ zu bewegen, scheiterte.¹¹

Ein Charakteristikum der Romantik war die Sehnsucht nach dem Alten, nach einer unverfälschten Natur, nach dem, was man nicht mehr war. Daher rührten im literarischen Bereich die zahlreichen Märchen- und Volksliedsammlungen der Zeit, daher die Ossian-Begeisterung und letztlich auch der Shakespeare-Enthusiasmus, der im Gefolge der Übersetzungen durch August Wilhelm von Schlegel und Ludwig Tieck die deutschsprachigen Länder eroberte. Mendelssohn hat dieser romantischen Sehnsucht nach dem Alten in seinen Liedvertonungen durchweg die Treue gehalten – sie scheint für ihn, wie schon der anfangs zitierte Brief vom 2. Januar 1831 andeutet, ein unverzichtbares Merkmal der Gattung dargestellt zu haben. Von den letzten vier Liedsammlungen weist nur op. 71 keinen einschlägigen Text auf, op. 47 und 57 dagegen sogar zwei. Echte Volkslieder sind indes – soweit man weiß – nur das „Minnelied“ op. 34 Nr. 1 aus *Des Knaben Wunderhorn* und das Rheinische Volkslied *O Jugend, o schöne Rosenzeit* op. 57 Nr. 4, das der Volksliedsammler Anton Wilhelm Florentin von Zuccalmaglio (1803–1869) bereitgestellt hatte. Das „Minnelied“ op. 47 Nr. 1 ist erneut¹² eine Nachdichtung von Ludwig Tieck (1773–1853), diesmal aufgrund einer Vorlage von Heinrich Schreiber (Minnesänger des frühen 13. Jahrhunderts). Als Texte im Volkston neu gedichtet dagegen wurden das „Altdeutsche Volkslied“ op. 57 Nr. 1 von Tieck und das „Volkslied“ *Es ist bestimmt in Gottes Rat* op. 47 Nr. 4 von Ernst von Feuchtersleben (1806–1849). Das letztere hat es in Burschenschaftskreisen zu besonderer Popularität gebracht, namentlich die letzte Strophe, welche schon vom Komponisten gesondert und mit der Überschrift „Auf Wiedersehn“ als Albumblatt verschickt worden war.

Die anderen Dichter, deren Lyrik Mendelssohn in seinen letzten vier Liedopera vertont hat, gehören zum engeren Kreis derjenigen, die im Laufe des 19. Jahrhundert für nahezu alle deutschen Liedkomponisten Textvorlagen geliefert haben: Der älteste ist Joseph von Eichendorff (1788–1857: op. 57 Nr. 6 und op. 71 Nr. 6), es folgen Heinrich Heine (1797–1856: op. 34 Nr. 2 und 6 sowie op. 47 Nr. 2), Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798–1874: op. 71 Nr. 1) und Nikolaus Lenau (1802–1850: op. 47 Nr. 3 sowie op. 71 Nr. 3 bis 5). Der Zuwachs an literarischem Niveau in Mendelssohns Textwahl ist somit unverkennbar.

Von den vier anderen Liedsammlungen heben sich die Opera 34, 47 und 57 insofern ab, als der Komponist die Druckausgaben mit einer Widmung versah. Dies ist zwar keine Besonderheit der Gattung, bemerkenswert ist aber die Tatsache, dass die Zueignung in allen drei Fällen Frauen galt: op. 34 widmete Mendelssohn seiner Schwägerin Julie Jeanrenaud; op. 47 ist Constanze Schleinitz zugeeignet, der Ehefrau von Heinrich Conrad Schleinitz, der eine einflussreiche Rolle im Leipziger Musikleben spielte; bei op. 57 schließlich ist die Sopranistin Livia Frege Widmungsträgerin, mit der noch Johannes Brahms freundschaftlich verbunden war.

Mit Gedichten von Eichendorff hatte sich Mendelssohn allerdings schon früher beschäftigt: 1832 entstand das „Pagenlied“, 1835 „Das Waldschloss“. Beide erschienen 1838 in der Musikbeilage der von Robert Schumann redigierten *Neuen Zeitschrift für Musik*, und zwar „Das Waldschloss“ im 1. Heft vom Januar und „Pagenlied“ im 2. Heft vom Mai des Jahres. Obwohl der Verlag der Zeitschrift im Dezember einen Sammelband herausgab, der die vier Musikbeilagen des Jahrgangs 1838 vereinte, bilden die beiden Lieder also kein Paar.

„The Garland“ / „Der Blumenkranz“ verbindet mehrere Momente der Mendelssohnschen Liedkomposition: Das Werk lässt zum ersten die gesellige Funktion der Gattung hervortreten, es unterstreicht zum zweiten die übergreifende Tendenz des Komponisten, sich in seinen Liedern Texten aus vergangener Zeit – bevorzugt in Nachdichtungen – zuzuwenden, und es belegt erneut seine Neigung, auch Gedichte in englischer Sprache zu vertonen. „The Garland“ entstand als zweite der Kompositionen, die Mendelssohn am Anfang seines ersten Englandaufenthaltes im Mai 1829 für Miss Marian Cramer schrieb, der Tochter des Konzertmeisters des Londoner Philharmonic Orchestra, Franz Cramer. Das erste Lied ist lediglich aus einer Passage des Briefes bekannt, den der Komponist am 8. Mai 1829 an die Familie in Berlin schrieb und der auch eine vielsagende Beschreibung der Widmungsträgerin enthält. „Ich schicke Euch nicht das neue Englische Lied, das mit den zarten Worten hush thee¹³ anfängt, und das ich für das Stammbuch einer wunderhübschen, jungen Dame componiert habe, und ich sage Euch nicht, wer diese Dame ist, sondern nur, daß sie wunderhübsch aussieht, blond, zart, blauäugig, englisch, und daß sie Miß Marian heißt.“¹⁴

Der Text von „The Garland“ ist eine Nachdichtung von Thomas Moore (1779–1852), der sich ähnlich wie Ludwig Tieck in Deutschland um längst vergessene Gedichte bemühte, um sie zu neuem Leben zu erwecken; im vorliegenden Fall stammt die Vorlage von Hieronymus Angerianus (1475–1535). Auch hier ließ Mendelssohn, als er sich 1841 zu einer Drucklegung des Liedes entschloss, eine deutsche Übersetzung hinzufügen, es ist aber nicht bekannt, von wem sie stammt.

Singulär vertreten in den Liedern von Mendelssohn ist Adolf Böttger (1815–1870), der als ein „vergessener Poet der Romantik“ gilt und sich besonders durch seine Übersetzungen der Gedichte von Lord George Byron ins Deutsche ausgezeichnet hat. „Im Frühling“ *Ich hör ein Vöglein locken* erschien 1846 als Notenbeilage zur 2. Auflage der Gedichtausgabe von Böttger, und die Widmung der Reinschrift des Liedes, die der Komponist am 21. April 1841 an den Dichter schickte, lässt den Schluss zu, dass ihm diese Form der Publikation durchaus bewusst war: „An Adolf Böttger von einem dankbaren Leser und Verehrer“.

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 *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*, hrsg. und eingeleitet von Karl Klingemann [Jun.], Essen 1909, S. 85f.
- 5 Von „Suleika“ *Ach, um deine feuchten Schwingen* existiert eine zweite Vertonung Mendelssohns, die er aber nicht drucken ließ.
- 6 Gleiches gilt für das Gedicht *Zarter Blumen leicht Gewinde*, dessen Vertonung Mendelssohn mehrfach überarbeitet und mit den Titeln „Die Freundin“, „Lied der Freundin“ oder „Mit getrockneten Blumen“ überschrieben hat.
- 7 An echten Gedichten Goethes hat sich Mendelssohn insgesamt viermal versucht: Für *Es war ein König in Thule* ist keine Quelle überliefert, „Gretchen“ *Meine Ruh ist hin* blieb Fragment; aber auch die beiden abgeschlossenen Kompositionen „Die Liebende schreibt“

Ein Blick von deinen Augen und *Ach, wer bringt die schönen Tage* wurden nicht gedruckt.

- 8 Welche Gedichte dies waren, ist nur in einem Fall, dem „Herbstlied“ *Im Walde rauschen dürre Blätter*, bekannt, das Mendelssohn – wie der Brief belegt – sogleich komponierte. Ausgerechnet das „Herbstlied“ aber hat er trotz des anfänglichen Enthusiasmus nicht veröffentlicht, während das andere Lied, das er nach diesem Zeitpunkt auf einen Text von Klingemann schrieb, das „Frühlingslied“ *Der Frühling naht mit Brausen*, in op. 71 aufgenommen wurde.
- 9 *Briefwechsel mit Klingemann* [Anm. 4], S. 234. Dass das „Herbstlied“ noch nicht an Klingemann geschickt wurde, ist möglicherweise auch darauf zurückzuführen, dass die Komposition zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht niedergeschrieben war, Mendelssohn sie aber so weit im Kopf hatte, dass er sie „singen“ konnte. Die Niederschrift des Liedes ist erst mit 26. Februar 1839 datiert.
- 10 Siehe die 3. Konzert-Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt“ op. 27 und die Ballade „Die erste Walpurgisnacht“ op. 60.
- 11 Die Emphase, mit der Mendelssohn in dem zitierten Brief vom 1. Januar 1839 Klingemanns Lyrik lobt, ist auch insofern verständlich, als mit der Sendung Klingemanns vom Dezember 1838 das vom Abbruch der Verhandlungen über den „Elias“ ausgelöste Zerwürfnis zwischen den beiden Freunden, das auch zu einer knapp halbjährigen Pause der Korrespondenz geführt hatte, ein Ende fand.
- 12 Siehe zuvor schon op. 8 Nr. 7 und op. 19[a] Nr. 1.
- 13 Der Text des Liedes stammt möglicherweise aus „The Lady of the Lake“ von Walter Scott (1771–1832): *Hush thee, poor maiden, and be still*.
- 14 Music Division, New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations, *MNY++ *Mendelssohn-Bartholdy, Felix, no. 58*.

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 the 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

On 2 January 1831 Mendelssohn wrote to his friend Carl Klingemann in London: “You cannot imagine how I long to set something of yours to music again – you wrote me that you were reading old folk sagas in order to find a subject. With your words, I have the strange feeling that I don’t need to write any music: it is as if I were drawing it out of them, as if it [the music] were standing there before me. And if with other poems, in particular those of Goethe, the words turn away from the music and seek to stand alone, so do your poems call out for music – and they shan’t do without the real thing.”⁴ This passage provides an illuminating insight into Mendelssohn’s aesthetic ideas about how good a text must be so that it can be set to music as a song, according to his understanding of the genre. What Mendelssohn feels is suitable in this respect are borrowings from historical texts and ancient folk sagas, but also the openness of Klingemann’s poems, which are not as hermetically closed or internally cohesive as Goethe’s verses, but truly call for a fusion with music. In other words, while the high literary quality of Goethe’s poems makes them unsuitable for song settings, Klingemann’s less cohesively fashioned texts require a musical supplement in order to achieve plenitude as works of art.

Mendelssohn must have had an unerring feeling for this decisive aspect of the choice of a text. For in spite of his reservations, he looked for suitable texts in Goethe’s works as well, and found them. In the “West-östlicher Divan,” he came upon two Suleika poems, *Ach, um deine feuchten Schwingen* and *Was bedeutet die Bewegung*, that he felt were ideal for a musical setting. In fact, he even published them as op. 34 No. 4⁵ and op. 57 no. 3. Since the composer assigned Goethe’s name to the texts in the manuscripts, he obviously believed that the verses had been written by the great poet and were, in a way, exceptions to the rule. In reality, however, they were the products of Marianne von Willemer, Goethe’s mistress in 1814/15. She was the only one of his paramours upon whom he bestowed the honor of borrowing poems to include in his “Divan,” albeit without revealing her authorship.⁶ Mendelssohn had thus unwittingly made the right aesthetic choice.⁷

In contrast, Klingemann is prominently represented in the lied opera of the later years as well, with two texts each in opp. 34 and 47, and one in op. 71. From the circle of friends whose poems dominated opus 9, Klingemann is the only one whose poems Mendelssohn set to music in his more mature songs as well. After having received a collection of at least five poems⁸ from Klingemann in December 1838, the composer wrote to his friend on 1 January 1839 and spoke enthusiastically about Klingemann’s poetry.

“How happy you’ve made me with these songs! There is simply no one whose verses seem to flow as liberally from my soul as yours and make me feel both comfortable and warm-hearted. My favorite is no. 5, Herbstlied, which speaks directly to my heart; I immediately set it to music. Yet I enjoy the poetry so much that I

still don't know if my music is also good or whether I only like it since I can sing it. This is why I am not yet sending it to you today."⁹

It should be noted that Mendelssohn's preference for Klingemann on the one hand and his cautiousness toward Goethe on the other must be seen as specific to the genre of the song; they also show how seriously Mendelssohn considered the composition of songs. In other genres such as the concert overture or the oratorio-like choral ballad, the composer had no problems in setting texts by Goethe.¹⁰ In contrast, Mendelssohn's urgent attempts – repeated several times over the course of nearly two years – to induce Klingemann to write the libretto to the oratorio "Elijah" failed.¹¹

One characteristic of the Romantic era was a yearning for olden times, for unadulterated nature, for a world that no longer existed. In the domain of literature, this formed the basis for the many collections of fairy tales and folk songs of that time, as well as for the fascination with Ossian and, ultimately, for the passion for Shakespeare that swept through the German-language countries triggered by the translations by August Wilhelm von Schlegel and Ludwig Tieck. Mendelssohn fully reflected this Romantic longing for the past in his lieder settings. He appears to have considered it as an indispensable characteristic of the genre, as is suggested in his letter of 2 January 1831 quoted above. Of the last four collections of songs, only op. 71 has no clear-cut text of this type; opp. 47 and 57, in turn, have no fewer than two each. The only genuine folksongs are, as far as we know, the "Minnelied" op. 34 no. 1 from *Des Knaben Wunderhorn*, and the Rhenish folksong *O Jugend, o schöne Rosenzeit* op. 57 no. 4, which was transcribed by the folksong collector Anton Wilhelm Florentin von Zuccalmaglio (1803–1869). The "Minnelied" op. 47 no. 1 is another¹² free adaptation of a source by Heinrich Schreiber (an early 13th-century Minnesänger) by Ludwig Tieck (1773–1853). Tieck's "Altdeutsches Volkslied" op. 57 no. 1 and the "Volkslied" *Es ist bestimmt in Gottes Rat* op. 47 no. 4 by Ernst von Feuchtersleben (1806–1849) are new creations fashioned in a folkloric tone. The latter piece achieved a certain notoriety among student fraternities, especially the last strophe, which the composer himself had sent as a separate album leaf titled "Auf Wiedersehn."

The other poets set to music by Mendelssohn in his last four lieder opera belong to the narrow circle of authors whose texts were used by practically all German lieder composers of the 19th century. The oldest is Joseph von Eichendorff (1788–1857: op. 57 no. 6 and op. 71 no. 6); he is chronologically followed by Heinrich Heine (1797–1856: op. 34 nos. 2 and 6, and op. 47 no. 2), Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798–1874: op. 71 no. 1) and Nikolaus Lenau (1802–1850: op. 47 no. 3, as well as op. 71 nos. 3 to 5). Unmistakable is the increase in literary quality of the texts selected by Mendelssohn in these works.

In contrast to the four other song collections, the opera 34, 47 and 57 all bear dedications supplied by the composer for the printed editions. While this is not distinctive to the genre, it is remarkable

that in all three cases, women are the dedicatees: op. 34 was dedicated to Mendelssohn's sister-in-law Julie Jeanrenaud; op. 47 to Constanze Schleinitz, the wife of Heinrich Conrad Schleinitz, who played a major role in Leipzig's musical life; and op. 57 to the soprano Livia Frege, who was later to become friends with Johannes Brahms.

Mendelssohn had set works by Eichendorff to music in his earlier years: the "Pagenlied" in 1832 and "Das Waldschloss" in 1835. Both were published in 1838 in the music supplement of the *Neue Zeitschrift für Musik* edited by Robert Schumann. "Das Waldschloss" was printed in the first issue (January 1838) and the "Pagenlied" in the second issue (May 1838). Although the journal's publisher brought out an anthology volume in December, which united all four music supplements of the 1838 cycle, the two songs nevertheless do not constitute a pair.

"The Garland" / "Der Blumenkranz" accentuates several aspects of Mendelssohn's song composition. For one, it puts the spotlight on the social function of the genre; for another, it underscores the composer's fundamental tendency to seek texts from bygone eras for his songs, preferably in free adaptations. Moreover, it also documents his predilection for English-language poems. "The Garland" is the second of the works written by Mendelssohn at the outset of his first trip to England in May 1829. It was composed for Miss Marian Cramer, the daughter of the concertmaster of the London Philharmonic Orchestra, Franz Cramer. The first song is known solely from a passage of the letter which the composer wrote to his family on 8 May 1829 and which contains a telling description of the dedicatee: "I am not sending you the new English song, which begins with the delicate words hush thee¹³ and which I wrote for the album of an exceptionally pretty young woman. I am not telling you who this lady is, but only that she looks exceptionally pretty, is blonde, delicate, blue-eyed, English and that her name is Miss Marian."¹⁴

"The Garland" is a modern paraphrase by Thomas Moore (1779–1852) who, like Ludwig Tieck in Germany, devoted himself to searching for long-forgotten poems and injecting new life into them. In the present case, the source stems from Hieronymus Angerianus (1475–1535). Mendelssohn supplied a German translation of the text when he had the song printed in 1841, but the author cannot be identified.

Among all of Mendelssohn's songs, only one is a setting of Adolf Böttger (1815–1870), who is regarded as a "forgotten poet of the Romantic era" and whose claim to fame rests chiefly on his translations of the poems of Lord Byron into German. "Im Frühling" *Ich hör ein Vöglein locken* was published in 1846 as a musical supplement to the second printing of Böttger's poems, and the dedication of the fair copy of the song, which the composer sent to the poet on 21 April 1841, strongly suggests that this form of publication was not new to Mendelssohn: "To Adolf Böttger from a grateful reader and admirer."

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 *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*, hrsg. und eingeleitet von Karl Klingemann [Jr.], Essen, 1909, p. 85f.
- 5 Mendelssohn also wrote a second setting of “Suleika” *Ach, um deine feuchten Schwingen*, but he did not have it published.
- 6 This also applies to the poem *Zarter Blumen leicht Gewinde*, whose setting was revised several times by Mendelssohn and superscribed with the titles “Die Freundin,” “Lied der Freundin” and “Mit getrockneten Blumen.”
- 7 Mendelssohn set altogether four genuine poems by Goethe: no source has been transmitted for *Es war ein König in Thule*; “Gretchen” *Meine Ruh ist hin* remained a fragment; but even the two completed works “Die Liebende schreibt” *Ein Blick von deinen Augen* and *Ach, wer bringt die schönen Tage* were not printed.
- 8 Only one of these poems is ascertainably identifiable, the “Herbstlied” *Im Walde rauschen dürre Blätter*, which Mendelssohn immediately set to music, as is confirmed in the letter. Yet in spite of Mendelssohn’s initial enthusiasm, this very “Herbstlied” was ultimately not published, while the other song which he subsequently wrote on a text by Klingemann, the “Frühlingslied” *Der Frühling naht mit Brausen*, was included in op. 71.
- 9 *Briefwechsel mit Klingemann* [note 4], p. 234. The composer had not yet sent the “Herbstlied” to Klingemann perhaps because he had not yet put it to paper; it is possible that he had conceived it in his mind to the point where he could “sing” it. The manuscript of the song is dated 26 February 1839.
- 10 See the third concert overture “Meeresstille und glückliche Fahrt” op. 27 and the ballad “Die erste Walpurgisnacht” op. 60.
- 11 The emphasis with which Mendelssohn praises Klingemann’s poetry in the above-quoted letter of 1 January 1839 can also be explained in part by the fact that Klingemann’s dispatch of December 1838 marked the end of the falling-out between the two friends. This had been provoked by the rupture of their negotiations concerning “Elijah” and had led to a nearly six-month-long pause in their correspondence.
- 12 See the earlier works op. 8 no. 7 and op. 19[a] no. 1.
- 13 The text of the song possibly stems from Sir Walter Scott’s (1771–1832) “The Lady of the Lake”: *Hush thee, poor maiden, and be still*.
- 14 Music Division, New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations, *MNY++ Mendelssohn-Bartholdy, Felix, no. 58.