

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 rührt auch Mendelssohns große Zurückhaltung, die Kompositionen zum Druck freizugeben, eine Haltung, die er – wie unten näher erläutert wird – bei den Liedern entschiedener noch als in anderen Gattungen einnahm.

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

Es hat beträchtliches Erstaunen in der Musikwelt hervorgerufen, als bewusst wurde, dass gut anderthalb Jahrhunderte nach dem Tode eines großen deutschen Komponisten mehr als ein Drittel von dessen bedeutender Liedproduktion der Öffentlichkeit überhaupt nicht bekannt war. Tatsächlich hat Felix Mendelssohn Bartholdy zu seinen Lebzeiten in sieben Opera (op. 8, 9, 19[a], 34, 47, 57 und 71) lediglich 48 Lieder und Gesänge⁴ veröffentlicht, daneben aber auch dem Einzeldruck weiterer acht Lieder zugestimmt.⁵ Kurz nach seinem Tode erschienen 17 Lieder in drei postumen Sammlungen sowie zwei in Einzeldrucken. All diese Kompositionen fasste Julius Rietz in seiner zwischen 1874 und 1877 veröffentlichten *Kritisch durchgesehenen Ausgabe* der Werke Mendelssohns, für die er sich in der Gattung Lied grundsätzlich auf bereits im Druck vorliegende Werke beschränkte, zusammen. Der von Rietz publizierte Bestand an Mendelssohn-Liedern, der auch für die meisten der bis in die jüngste Zeit verbreiteten Ausgaben maßgebend blieb, belief sich also auf insgesamt 73 Lieder. Erst im Jahre 2007 wurden im Verlag Breitkopf & Härtel weitere 44 Lieder vorgelegt, die entweder überhaupt nicht oder aber nur an versteckter Stelle, etwa in handschriftlicher Übertragung im Rahmen von Dissertationen, veröffentlicht waren. Diese außergewöhnliche Überlieferung – außergewöhnlich auch deshalb, weil es sich bei dem Lied um eine der bedeutendsten Vokalgattungen des 19. Jahrhunderts handelt – ist auf mehrere Gründe zurückzuführen. Gewiss kann auf die mehr als hundertjährige und von sachfremden Motiven getragenen Vernachlässigung und Verfemung des Komponisten Mendelssohn durch die musikalische Praxis und die Musikwissenschaft allgemein verwiesen werden, welche einer eher intimen Gattung wie dem Lied in besonderem Maße zum Schaden gereichte. Doch gab es auch innere Ursachen für den Komponisten, der Veröffentlichung von Liedern zurückhaltend gegenüber zu stehen.

Der erste Grund dafür ist in Mendelssohns bereits angesprochener ästhetischer Auffassung der Gattung Lied gegeben, mit der er nicht allein einen hohen Kunstanspruch zu verwirklichen trachtete, sondern die er gleichermaßen als Mittel zur Pflege des geselligen Umgangs ansah. Solche Geschenke, sei es die Komposition selbst oder eine Abschrift davon, waren ganz und gar persönlich gemeint und nicht für die Öffentlichkeit bestimmt. Das vielleicht schönste Beispiel in dieser Hinsicht ist die Vertonung eines Textes von Marianne von Willemer⁶, die in drei Fassungen mit jeweils unterschiedlichem Titel vorliegt: „Die Freundin“, „Lied der Freundin“ und „Mit getrockneten Blumen“. Anlass für die Entstehung dieses Liedes war der Geburtstag von Marie Bernus am 13. Juli 1837. Am Vortag trug Cécile Mendelssohn Bartholdy in das gemeinsam mit ihrem Ehemann geführte

Tagebuch der Hochzeitsreise ein: „Nachmittags suche ich in Göthes Gedichten ein passendes für M[arie]’s morgenden Geburtstag. Felix componirt es und ich mache schnell ein Kränzchen dazu. Das Ganze wandert am andern Morgen!“⁷ Damit knüpfte das junge Paar direkt an die Begleitumstände an, mit denen Marianne von Willemer ihren Text verbunden hatte, als sie ihn für Goethes Geburtstag am 28. August 1825 dichtete; sie versah das Manuskript mit einem Blumenkränzlein. Allerdings begnügte sich Mendelssohn nicht mit der am 12. Juli niedergeschriebenen Fassung, sondern unterzog die Komposition am folgenden Tag einer gründlichen Revision und ersetzte den Titel „Die Freundin“ durch „Lied der Freundin“; begleitet von dem Hinweis *Mit einem Blumenkranz* und den ineinander verschlungenen Initialen *C* (= Cécile) und *F* (= Felix) *M B* als Autorangabe wurde diese Reinschrift Marie Bernus überreicht. Neun Jahre später, als Mendelssohn das Lied am 24. Juli 1846 in dritter Fassung in das Gästebuch von Anna Emilia Georgi eintrug, erinnerte er sich dieser Geste, fügte dem Autograph ein Blumensträußchen bei und wies darauf nun sogar im Titel des Liedes hin. Die „getrockneten Blumen“ haben sich bis heute erhalten.⁸

Ein weiteres aufschlussreiches Dokument betrifft das Lied „Lieben und Schweigen“ *Ich flocht ein Kränzlein schöner Lieder* auf einen Text von Constantin von Tischendorf. Diesem gegenüber betonte Mendelssohn in seinem Brief vom 14. Oktober 1842 die persönliche Zueignung der Komposition, die eine Publikation ausschloß: „Zur Herausgabe oder Facsimilierung des kleinen Liedchens, welches ich ihnen schrieb, kann ich meine Einwilligung nicht geben, da ich es ganz u. gar für Sie gemacht habe, und durchaus nicht für eine öffentliche Bekanntmachung. Ich bitte Sie daher niemals zu einer solchen die Hand zu bieten.“⁹ Dies deutet auf die grundsätzliche Zurückhaltung hin, die Mendelssohn in allen Gattungen der Drucklegung seiner Werke gegenüber übte. Im Gleichklang mit einer überaus selbstkritischen Haltung entwickelte er eine fast übergroße Hochachtung vor einer durch die Veröffentlichung festgeschriebenen Endgültigkeit eines kompositorischen Resultats und gab dementsprechend relativ wenige seiner Werke für den Druck frei. Eduard Devrient gegenüber bekannte der Komponist: „Ich habe einen heillosen Respect vor dem Druck, ich muß darum so lange an meinen Sachen corrigiren, bis ich’s nicht mehr besser zu machen weiß.“¹⁰ Erkennbar wird hier Mendelssohns Tendenz zum Perfektionismus, die ihn schon im Schaffensprozess dazu veranlasste, seine Werke immer wieder zu revidieren und in neue Fassungen umzuformen, seine – wie er selbst mehrfach geäußert hat – „Revisionskrankheit“. Sie ist generell zu diagnostizieren, bei den Liedern jedoch wurde sie noch durch die spezielle Zweckbestimmung, die er der Gattung zumaß, intensiviert. Das führte einerseits zu einer großen Menge unterschiedlicher Fassungen einzelner Werke, die bei fast allen Liedern der späteren Jahre zu beobachten ist. Dies ist andererseits aber auch der Grund dafür, dass – wovon insbesondere die Lieder Zeugnis ablegen – letztlich nur ein geringer Teil seines kompositorischen Schaffens in autorisierter Form veröffentlicht worden ist.

Nach Mendelssohns Tode im Jahre 1847 achtete die Witwe Cécile streng darauf, dass die Intentionen ihres verstorbenen Mannes hinsichtlich von Veröffentlichungen befolgt wurden, und betonte im Jahre 1848: „Soll aber hierbei im Sinne meines Ehemannes gehandelt werden, so kann eine weitere Herausgabe nur mit strenger und gewissenhafter Auswahl vorgenommen werden.

Nicht wenige seiner Compositionen sind niemals für die Öffentlichkeit oder für die Herausgabe bestimmt gewesen; er schrieb dieselben meist nur aus innerem Drange als Ergebnis und Thatsache seines stets regen innern Kunstlebens, ohne Rücksicht und Absicht auf künftige Veröffentlichung, zu welcher er sich überhaupt schwer, in der Regel aber erst nach jahrelangem Warten entschloß.“¹¹ Angesichts dieser Maximen ist es – auch für die ästhetische Bewertung – durchaus mitteilenswert, von welchen Liedern die Witwe noch zu ihren Lebzeiten – Cécile starb bereits 1853 – die Veröffentlichung gestattete. Es sind dies die 15 Lieder, die unter den offenkundig willkürlich gewählten Opuszahlen¹² 84, 86 (beide 1850/1851) bzw. 99 (1852) erschienen:

- [op. 84/1] Verschwunden *Da lieg ich unter den Bäumen*
- [op. 84/2] Herbstlied *Im Walde rauschen dürre Blätter*
- [op. 84/3] Jagdlied *Mit Lust tät ich ausreiten*
- [op. 86/1] Das Fenster *Es lauschte das Laub so dunkelgrün*
- [op. 86/2] Morgenlied *Erwacht in neuer Stärke*
- [op. 86/3] Die Liebende schreibt *Ein Blick von deinen Augen*
- [op. 86/4] *Allnächtlich im Traume seh ich dich*
- [op. 86/5] Der Mond *Mein Herz ist wie die dunkle Nacht*
- [op. 86/6] Altdeutsches Frühlingslied *Der trübe Winter ist vorbei*
- [op. 99/1] *Ach, wer bringt die schönen Tage*
- [op. 99/2] *Die Sterne schaun in stiller Nacht*
- [op. 99/3] Lieblingsplätzchen *Wisst ihr, wo ich gerne weil*
- [op. 99/4] *Ein Schifflein ziehet leise*
- [op. 99/5] Fahrwohl *Wenn sich zwei Herzen scheiden*
- [op. 99/6] Die Stille *Es weiß und rät es doch keiner*

Anders verhält es sich bei den beiden Liedern, die als Einzeldrucke vorlagen und die Julius Rietz ebenfalls in seine *Kritisch durchgesehene Ausgabe* aufnahm. Bei „Warnung vor dem Rhein“ *An den Rhein, zieh nicht an den Rhein* hatte bereits Mendelssohn selbst die Druckgenehmigung erteilt, wenngleich mit sichtlichem Missbehagen. Am 27. Mai 1847 schrieb er an seinen Verleger Peter Joseph Simrock in Bonn, von dessen Bruder Carl der Text stammte: „Wenn Sie das sehr unbedeutende Rhein-Lied herausgeben mögen, so habe ich nichts dagegen [...]“.¹³ Der Druck erfolgte 1849.

Dagegen ist der 1866 erschienene Druck von *Der Eichwald brauset* wohl dem Renommee von Friedrich Schiller zu verdanken, aus dessen *Wallenstein* der Text stammt. Bewies Mendelssohn schon bei Goethe, dem zweiten großen Weimarer Meister, in der Wahl seiner Liedtexte außerordentliche Zurückhaltung, so verhielt er sich Schiller gegenüber extrem: Der Thekla-Gesang ist das einzige Gedicht Schillers, das er als Lied vertonte.

Es wäre ein Missverständnis anzunehmen, dass Mendelssohn vorwiegend ganz frühe und auch in seiner Sicht unfertige Lieder von der Drucklegung ausschloß. Nur ganz wenige der in diesem Band vorgelegten Werke (Nr. 1 bis 4) sind als eher anspruchslose Jugendstücke einzustufen, die anderen dagegen dokumentieren die ganze Vielfalt und kompositorische Breite der Mendelssohnschen Liedkomposition. So zeigt sich mehr noch als bei den von ihm mit Opuszahlen veröffentlichten Werke, dass er auch die große Dimension von Compositionen für eine Singstimme und Klavier zu bewältigen in der Lage war. So realisierte er neben kurz gefassten Miniaturen wie beispielhaft in der erwähnten Vertonung des Heine-Textes *Mein Liebchen, wir saßen beisammen* auch umfangreiche und ästhetisch anspruchsvolle Gesänge, insbesondere in der Klingemann-Vertonung „Der Wasserfall“ (Nr. 19), durch die

musikalische Nachbildung einer komplexen Gedichtform in „Glosse“ (Nr. 20) oder durch Gleichstellung des ästhetischen Niveaus von Musik und Text in „Suleika“ (Nr. 35), die er bei der Vertonung desselben Textes op. 34/4 eher im Hintergrund gelassen hatte.

Der vorliegende Band konzentriert sich aus pragmatischen Rücksichten auf jeweils eine Fassung eines Liedes¹⁴, überwiegend auf die Fassung letzter Hand. Von der Publikation ausgeschlossen

bleiben überdies die nicht wenigen Liedfragmente, die Mendelssohn hinterlassen hat. Leitlinie der Anordnung ist die Chronologie der Entstehung, wofür die jeweils erste Konzeption des betreffenden Werkes als Richtschnur einsteht; wird eine spätere Fassung geboten, so ist darauf im Kopftitel hingewiesen.

Berlin, Sommer 2009

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 Die sechs Kompositionen von Felix' Schwester Fanny, von denen jeweils drei in op. 8 bzw. 9 aufgenommen wurden, sind in dieser Zahl nicht berücksichtigt.
- 5 Siehe dazu die Bände 1 und 2 der vorliegenden Ausgabe, Edition Breitkopf 8651 und 8652.
- 6 Dem Erkenntnisstand seiner Zeit entsprechend hielt Mendelssohn bei allen Gedichten von Marianne von Willemer, die Goethe in seinen *West-östlichen Divan* aufgenommen hatte, diesen für den Verfasser.

- 7 Felix und Cécile Mendelssohn Bartholdy, *Das Tagebuch der Hochzeitsreise*, hrsg. von Peter Ward Jones, Zürich/Mainz 1997, S. 90.
- 8 Sie können im Freien Deutschen Hochstift Frankfurt/M., Beutler Nachlass, wo das Autograph aufbewahrt wird, bewundert werden.
- 9 Zitiert nach den Versteigerungskatalogen von Otto Haas, London, Katalog 1 (1936) lot 221 bzw. Katalog 7 (1938), lot 109.
- 10 Eduard Devrient, *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und Seine Briefe an mich*, Leipzig 1869, S. 192.
- 11 Zitiert nach Rudolf Elvers, *Felix Mendelssohn Bartholdys Nachlaß*, in: *Das Problem Mendelssohn*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1974 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 41), S. 35–46, das Zitat S. 38–39.
- 12 Da sich diese ohnehin nicht vom Komponisten autorisierten Opuszahlen zufällig ergeben haben, herrscht in der jüngeren Mendelssohn-Forschung die Tendenz, auf ihre Nennung ganz zu verzichten oder mindestens ihren problematischen Status durch eckige Klammern anzuzeigen.
- 13 Zitiert nach Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe an deutsche Verleger*, hrsg. von Rudolf Elvers, Berlin 1968, S. 264.
- 14 Alle relevanten Fassungen der Lieder werden in den Bänden VII/6.1 und 6.2 der *Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy* präsentiert werden.

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 Frühlied” 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 – as will be discussed in greater detail below – even more adamantly towards the lieder than towards the other genres.

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* – consistently 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

The musical world was astonished when it became known that even a good 150 years after the death of a great German composer more than one third of his considerable lied output was unknown to the public. Indeed, in his lifetime Felix Mendelssohn Bartholdy published only 48 “Lieder” and “Gesänge”⁴ in seven opera (opp. 8, 9, 19[a], 34, 47, 57 and 71); in addition, he approved the individual printing of a further eight songs.⁵ Shortly after his death, 17 songs were published in three posthumous collections as well as two in single prints. All of these works were compiled by Julius Rietz in his *Kritisch durchgesehene Ausgabe* of Mendelssohn’s works, which was released between 1874 and 1877. For the genre of the Lied, Rietz fundamentally limited himself to the pieces that had already been issued in print. The stock of Mendelssohn songs published by Rietz – which has become a kind of gold standard for most of the editions printed up into our time – consisted of altogether 73 lieder. It was not until 2007 that a further 44 songs were published by Breitkopf & Härtel. These songs had either never been published or printed only in virtually inaccessible places, as in the case of handwritten transcriptions in dissertations.

This transmission is remarkable, especially considering that the song was one of the foremost vocal genres of the 19th century. There are several explanations for this phenomenon. One, of course, is the more than century-old neglect and ostracism of the composer among performing artists and musicologists as a result of extra-musical motives. This wrought particularly great damage in such an intimate genre as the lied. But there were also some immanent reasons for the composer’s wariness concerning the publication of his songs.

The first is to be found in the composer’s previously mentioned aesthetic concept of the lied genre, with which he sought to create a product of high artistic quality that could also be used to the same extent to cultivate social relations. Such gifts, be it the composition itself or a copy of it, were intended exclusively for the recipient and not for the public. Perhaps the loveliest example of this kind is the setting of a text by Marianne von Willemer⁶ in three different versions, each with a different title: “Die Freundin,” “Lied der Freundin” and “Mit getrockneten Blumen.” The song was written for the birthday of Marie Bernus on 13 July 1837. The day before, Cécile Mendelssohn Bartholdy noted in the honeymoon diary that she maintained jointly with her husband: “Leafed through Goethe’s poems this afternoon in search of a suitable one for Marie’s birthday tomorrow. Felix will set it to music and I shall speedily weave a garland for it. The finished work will be dispatched in the morning!”⁷ The young couple thus directly echoed the circumstances attendant to the genesis of Marianne von Willemer’s poem, which she wrote for Goethe’s birthday on 28 August 1825 and whose manuscript she also adorned with a garland. Mendelssohn did not content himself with the version of 12 July, however, but subjected the piece to a thorough revision the following day and replaced the title “Die Freundin” with “Lied der Freundin,” to which he added the note

Mit einem Blumenkranz (with a garland of flowers) and the intertwined initials *C* (= Cécile) and *F* (= Felix) *MB* to identify its makers. The fair copy was presented thusly to Marie Bernus. Nine years later, as Mendelssohn inscribed the third version of the song in Anna Emilia Georgi's guestbook on 24 July 1846, he remembered this gesture and added a little floral wreath to the autograph, now even alluding to it in the title of the song, "Getrocknete Blumen" – dried flowers that are as fresh as ever today.⁸

Another revealing document concerns the song "Lieben und Schweigen" *Ich flocht ein Kränzlein schöner Lieder* on a text by Constantin von Tischendorf. In a letter to Tischendorf of 14 October 1842, Mendelssohn had expressly insisted on the personal aspect of the dedication of the piece, which ruled out its publication: "I cannot give my assent to the publication or facsimile reproduction of the little song I wrote for you, since I fully and wholly made it for you, and most certainly not for public consumption. I thus beg you to refrain from becoming an accessory to such an undertaking."⁹

This conveys something of Mendelssohn's fundamental reticence about printing his works. In keeping with his extremely self-critical attitude, he developed an almost oversized awe of the finality of a composition once it has been published. He thus allowed only relatively few of his works to be published. To Eduard Devrient he confided: "I am hopelessly respectful of printing, which is why I must correct my pieces until the point when I don't know how else I can improve them."¹⁰ This illustrates Mendelssohn's tendency toward perfectionism, which prompted him to keep revising his works over and over again, even during the creative process, and to recast them in ever new versions. This was his "revision illness," as he put it himself several times. It can be diagnosed throughout his œuvre, but it was intensified in the songs by their specific function, intrinsic to the genre. This led, on the one hand, to many different versions of single works, which is noticeable among nearly all the songs of the later years. But on the other hand, this is also the reason why ultimately only a small part of his compositional œuvre was published in an authorized form, to which the lieder, in particular, bear eloquent testimony.

After Mendelssohn's death in 1847, his widow Cécile strictly observed her late husband's intentions with respect to publication. In 1848 she made it known that: "If we are to act in the sense of my husband, then further publications can only be made after a rigorous and conscientious selection. A number of his works were never intended for the public or for publication, but were generally written out of an inner impulse, a truth and result of his perpetually active inner artistic life, without considering or intending a future publication, a matter he essentially found difficult to decide upon and which generally took several years."¹¹ In consideration of these principles, it is no doubt interesting – also with regard to their aesthetic evaluation – to see which of the songs the widow endorsed for publication during her lifetime (Cécile passed away in 1853). These are 15 songs which were published under the obviously arbitrarily chosen opus numbers¹² 84, 86 (both 1850/1851) and 99 (1852):

[op. 84/1] Verschwunden *Da lieg ich unter den Bäumen*
[op. 84/2] Herbstlied *Im Walde rauschen dürre Blätter*

[op. 84/3] Jagdlied *Mit Lust tät ich ausreiten*
[op. 86/1] Das Fenster *Es lauschte das Laub so dunkelgrün*
[op. 86/2] Morgenlied *Erwacht in neuer Stärke*
[op. 86/3] Die Liebende schreibt *Ein Blick von deinen Augen*
[op. 86/4] *Allnächtlich im Traume seh ich dich*
[op. 86/5] Der Mond *Mein Herz ist wie die dunkle Nacht*
[op. 86/6] Altdeutsches Frühlingslied *Der trübe Winter ist vorbei*
[op. 99/1] *Ach, wer bringt die schönen Tage*
[op. 99/2] *Die Sterne schaun in stiller Nacht*
[op. 99/3] Lieblingsplätzchen *Wisst ihr, wo ich gerne weil*
[op. 99/4] *Ein Schiffelein ziehet leise*
[op. 99/5] Fahrwohl *Wenn sich zwei Herzen scheiden*
[op. 99/6] Die Stille *Es weiß und rät es doch keiner*

A different situation awaits us with the two songs published as single prints and which Julius Rietz also included in his *Kritisch durchgesehene Ausgabe*. Mendelssohn had already personally given his permission to print "Warnung vor dem Rhein" *An den Rhein, zieh nicht an den Rhein*, albeit with visible discomfort. On 27 May 1847 he wrote to his publisher Peter Joseph Simrock in Bonn, whose brother Carl had written the text: "If you wish to publish the very insignificant Rhein song, then I have nothing against it [...]."¹³ The piece was published in 1849.

By contrast, the publication of *Der Eichwald brauset* in 1866 was no doubt due to the fame of Friedrich Schiller, in whose *Wallenstein* the text is found. While Mendelssohn had already shown an extraordinary reticence in setting to music the poems of Goethe, the second great Weimar master, he was nothing less than extreme in his position towards Schiller: the *Thekla* Song is the only poem by Schiller which he transposed into song.

It would be wrong to assume that Mendelssohn barred from publication chiefly the very early songs which, in his view, were imperfect. Only very few of the works presented in this volume (nos. 1 to 4) can be categorized as rather undemanding juvenilia. The others document the entire variety and compositional breadth of Mendelssohn's lieder output. It thus emerges here more clearly than in the works published with his assent and supplied with opus numbers that he was also able to master the large dimension of composition for one voice and piano. Next to finely hewn miniatures such as, exemplarily, the aforementioned setting of the Heine text *Mein Liebchen, wir saßen beisammen*, he also produced lengthy and aesthetically sophisticated songs, in particular the setting of Klingemann's "Der Wasserfall" (no. 19), as well as "Glosse" (no. 20), which is the musical transposition of a complex poetic form, and "Suleika" (no. 35), in which he put music and text on an equal aesthetic footing; he had not shown much concern for this in his setting of the same text in op. 34/4.

For pragmatic considerations, the present volume always focuses on only one version of a song,¹⁴ chiefly the composer's final version ("Fassung letzter Hand"). Excluded from publication were the many lied fragments left by the composer at his death. The main organizational principle is the chronological order of the genesis of the works, for which the first concept of the work in question is taken as a guideline. If a later version is presented, this is mentioned in the heading.

Berlin, Summer 2009

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 figure does not comprise the six works by Felix’s sister Fanny, three of which were included in op. 8 and three in op. 9.
- 5 See Volumes 1 and 2 of the present edition, Edition Breitkopf 8651 and 8652.
- 6 In agreement with the state of knowledge at that time, Mendelssohn regarded Goethe as the author of all the poems by Marianne von Willemer which he had included in his *West-Östlicher Divan*.
- 7 Felix and Cécile Mendelssohn Bartholdy, *Das Tagebuch der Hochzeitsreise*, ed. by Peter Ward Jones, Zurich/Mainz, 1997, p. 90.
- 8 They can be admired in the Freies Deutsches Hochstift Frankfurt/M., Beutler Nachlass, where the autograph is preserved.
- 9 Quoted from the auction catalogues of Otto Haas, London, Catalogue 1 (1936) lot 221 and Catalogue 7 (1938), lot 109.
- 10 Eduard Devrient, *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und Seine Briefe an mich*, Leipzig, 1869, p. 192.
- 11 Quoted from Rudolf Elvers, *Felix Mendelssohn Bartholdys Nachlaß*, in: *Das Problem Mendelssohn*, ed. by Carl Dahlhaus, Regensburg, 1974 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, vol. 41), pp. 35–46, quotation on pp. 38–39.
- 12 Since these opus numbers, which were clearly not authorized by the composer, resulted by chance, recent Mendelssohn scholarship predominantly tends to either not mention them at all or to suggest their problematic status through brackets.
- 13 Quoted from Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe an deutsche Verleger*, ed. by Rudolf Elvers, Berlin, 1968, p. 264.
- 14 All relevant versions of the songs will be presented in Volumes VII/6.1 and 6.2 of the *Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy*.