

# MENDELSSOHN BARTHOLDY

Lieder ohne Worte

Songs without Words

Herausgegeben von / Edited by  
R. Larry Todd

Fingersätze von / Fingerings by  
Matthias Kirschnereit

Urtext



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha  
BA 9069

# INHALT / CONTENTS

Preface .....	IV
Vorwort .....	IX
Faksimilia / Facsimiles	
Lied ohne Worte op. 19b Nr. 2 (Frühfassung / Early version).....	XIV
Lied ohne Worte op. 85 Nr. 5 (Album Caroline F. Cavendish).....	XVI
Lied Es-Dur (Fragment) .....	XVIII
Sechs Lieder ohne Worte op. 19b .....	2
1. E-Dur / E major, Andante con moto 2 ▪ 2. a-Moll / A minor, Andante espressivo 6 ▪ 3. A-Dur / A major, Molto Allegro e vivace 8 ▪ 4. A-Dur / A major, Moderato 12 ▪ 5. fis- Moll / F sharp minor, Piano agitato 13 ▪ 6. Venetianisches Gondellied g-Moll / G minor, Andante sostenuto 18	
Sechs Lieder ohne Worte op. 30 .....	20
1. Es-Dur / E flat major, Andante espressivo 20 ▪ 2. b-Moll / B flat minor, Allegro di molto 22 ▪ 3. E-Dur / E major, Adagio non troppo 25 ▪ 4. h-Moll / B minor, Agitato e con fuoco 26 ▪ 5. D-Dur / D major, Andante grazioso 31 6. Venetianisches Gondellied fis-Moll / F sharp minor, Allegretto tranquillo 34	
Sechs Lieder ohne Worte op. 38 .....	36
1. Es-Dur / E flat major, Con moto 36 ▪ 2. c-Moll / C minor, Allegro non troppo 40 ▪ 3. E-Dur / E major, Presto e molto vivace 42 ▪ 4. A-Dur / A major, Andante 48 ▪ 5. a-Moll / A minor, Agitato 50 ▪ 6. Duett As-Dur / A flat major, Andante con moto 55	
Sechs Lieder ohne Worte op. 53 .....	60
1. As-Dur / A flat major, Andante con moto 60 ▪ 2. Es-Dur / E flat major, Allegro non troppo 64 ▪ 3. g-Moll / G minor, Presto agitato 68 ▪ 4. F-Dur / F major, Adagio 74 ▪ 5. Volkslied a-Moll / A minor, 76 ▪ 6. A-Dur / A major, Molto Allegro vivace 80	
Sechs Lieder ohne Worte op. 62 .....	86
1. G-Dur / G major, Andante espressivo 86 ▪ 2. B-Dur / B flat major, Allegro con fuo- co 88 ▪ 3. e-Moll / E minor, Andante maestoso 92 ▪ 4. G-Dur / G major, Allegro con anima 94 ▪ 5. Venetianisches Gondellied a-Moll / A minor, Andante con moto 96 ▪ 6. A-Dur / A major Allegretto grazioso 98	
Sechs Lieder ohne Worte op. 67 .....	102
1. Es-Dur / E flat major, Andante 102 ▪ 2. fis-Moll / F sharp minor, Allegro leggie- ro 105 ▪ 3. B-Dur / B flat major, Andante tranquillo 109 ▪ 4. C-Dur / C major, Presto 111 ▪ 5. h-Moll / B minor, Moderato 116 ▪ 6. E-Dur / E major, Allegretto non troppo 118	

Sechs Lieder ohne Worte op. 85 .....	122
1. F-Dur / F major, Andante espressivo 120 ▪ 2. a-Moll / A minor, Allegro agitato 124 ▪	
3. Es-Dur / E flat major, Presto 126 ▪ 4. D-Dur / D major, Andante sostenuto 130 ▪ 5. A-Dur /	
A major, Allegretto 132 ▪ 6. B-Dur / B flat major, Allegretto con moto 134	
Sechs Lieder ohne Worte op. 102 .....	137
1. e-Moll / E minor, Andante un poco agitato 137 ▪ 2. D-Dur / D major, Adagio 140 ▪	
3. Kinderstück C-Dur / C major, Presto 142 ▪ 4. g-Moll / G minor, Andante un poco	
agitato 144 ▪ 5. Kinderstück A-Dur / A major, Allegro vivace 147 ▪ 6. C-Dur / C major,	
Andante 150	
Anhang I: Einzelne überlieferte Lieder ohne Worte /	
Appendix I: Individual Songs without Words	
1. Es-Dur / E flat major, Espressivo & Allegro (1828) .....	152
2. A-Dur / A major, Andante (1830) .....	154
3. a-Moll / A minor op. 19b Nr. 2 (Frühfassung / Early version) *) .....	155
4. fis-Moll / F sharp minor, Allegro molto (1836) .....	158
5. A-Dur / A major, Allegretto (1837) .....	162
6. Gondellied A-Dur / A major, Allegretto non troppo (1841) .....	166
7. Ein Lied ohne Worte F-Dur / F major (ca. 1841) .....	168
8. D-Dur / D major, Allegro assai (1843) *) .....	170
9. Reiter-Lied d-Moll / D minor, Allegro vivace (1846) .....	178
10. A-Dur / A major op. 85 Nr. 5 (spätere Fassung / Later version) *) .....	180
Anhang II / Appendix II	
Lied Es-Dur / E flat major. Fragment, ergänzt von / completed by R. Larry Todd *) ..	184
Critical Report .....	188

\*) Erstausgabe / First edition

# PREFACE

If one were to identify ingredients of Felix Mendelssohn Bartholdy's style, one might cite, in no particular order, a predilection for Bachian counterpoint and chorales, Mozartean sense of balance and proportion, and uniquely Mendelssohnian elevation of the elfin, fleet-footed scherzo into a capricious, new romantic genre. But prominent too on the list would be the blending of elements from the German art song and piano character piece to create the composite genre known to generations of pianists as the *Lied ohne Worte* (*Song without Words*, *Romance sans paroles*). Though the very origins and title of the genre still remain couched in obscurity, by the second half of the nineteenth century *Lieder ohne Worte* were familiar staples of European and American parlor-room musical life, then centered on the piano, which George Bernard Shaw regarded in 1894 as an "indispensable condition" of musical culture.<sup>1</sup> Between 1832 and 1845 Mendelssohn saw through the press six volumes of six *Lieder* each (op. 19b, 30, 38, 53, 62, and 67), to which two supplementary volumes (op. 85 and 102) were added posthumously from disparate manuscripts in his estate, and released in 1850 and 1868 by publishers intent upon exploiting the resilient market for a well-established figure in the European canon. That Mendelssohn himself recognized the significance of the new genre is apparent from his evocation of it in other compositions and genres, such as the slow movements of his piano trios op. 49 and 66, string quartets op. 44, concerti op. 25, 40, and 64, and the *Lied ohne Worte* op. 109 written for the cellist Lisa Cristiani. A number of other nineteenth-century composers imitated the style of Mendelssohn's lyrical pieces – for example, Robert Schumann in the *Fantasiestücke* op. 12, Franz Liszt in the *Petrarch Sonnets*, and Johannes Brahms in the slow movements of his piano sonatas – while others, including Louis Spohr, Stephen Heller, Henry Litolf, Charles Gounod, Georges Bizet, and Pyotr I. Tchaikovsky, actually applied the title to their own music. In 1883 the young Richard Strauss produced a *Lied ohne Worte* in E-flat major for orchestra, and twenty years later transformed Mendelssohn's doleful *Lied ohne Worte* op. 19b No. 6 – the first *Venetianisches Gondellied* – into a *Wiegenlied* in the *Symphonia domestica* of 1903. Even twentieth-

century composers occasionally recalled the genre in seemingly incongruent, distinctly modernist contexts: Charles Ives incorporated a "Song without (good) Words" into the *Set of Five Take-Offs* for piano (ca. 1909); and Arnold Schoenberg used the designation *Lied (ohne Worte)* for the Adagio of the *Serenade* op. 24 (1923), one of his first works to introduce twelve-tone technique.<sup>2</sup> In the latter, an expressionistic, un-Mendelssohnian "Hauptstimme" is fitted into a proto-tone row, and set against an accompaniment that seems only distantly, vaguely related to its nineteenth-century forbear.

Outside music the idea of abstract, text-less songs – the essence of the *Lied ohne Worte* – found favor with Victorian neo-classical painters, including Lord Frederic Leighton (1853–1922) and John William Godward (1861–1922), who titled two canvases *Lieder ohne Worte* and *Song without Words*. In each the visual silence is broken by images of caged and un-caged birds; and in each the eye is drawn to sensually attired women, underscoring the gendered associations of the genre with the feminine. A literary reference to the *Lied ohne Worte* occurs early in the inaugural Sherlock Holmes tale, *A Study in Scarlet* (1888), in which the amateur violinist performs *Lieder* by Mendelssohn, perhaps some of the nearly twenty transcriptions of *Lieder ohne Worte* for violin and piano prepared by Mendelssohn's pupil Frederick Hermann. A specific *Lied ohne Worte* – op. 62 No. 3 in E minor, written early in 1843, shortly after the death of Mendelssohn's mother – inspired an angst-ridden scene in August Strindberg's trilogy *The Road to Damascus* (1898), in which the Stranger is haunted and oppressed by the funereal sound of the music, identified as "Mendelssohns Trauermarsch." In the musically laden Sirens' episode of *Ulysses* (1922), which James Joyce designed as a multi-layered *fuga per canonem*, Molly Bloom is associated, if only fleetingly, with "songs without words," while in the fourth chapter of Aldous Huxley's novel *After Many a Summer Dies a Swan* (1939), we encounter a "ridiculous Englishman with a face like a rabbit's and a voice like Songs without Words on the saxophone."

If these examples attest to the endurance of the genre, they do not shed much light on a fundamental, refractory issue – how to define a *Lied ohne Worte*. The major-

1 *Shaw's Music: The Complete Musical Criticism*, ed. Dan H. Laurence (London: Bodley Head, 1981), vol. III, p. 113.

2 For further examples of *Lieder ohne Worte*, see Christa Jost: *Mendelssohns Lieder ohne Worte* (Tutzing: Schneider, 1988), pp. 20ff.

ity of Mendelssohn's *Lieder ohne Worte* feature a singing treble melody against an arpeggiated or chordal accompaniment in the bass, and employ a moderate or slow tempo. But examples plentiful enough break that mold – Mendelssohn conceived some pieces more as piano compositions than “songs”; thus, in Op. 19b No. 5, Op. 53 No. 6, and Op. 67 No. 4, virtuoso figurations take precedence over imitations of the German art song, and the formal designs aspire more to sonata form and the rondo than to the strophic or three-part ABA schemes typical of the German *Lied*. Some *Lieder*, such as Op. 38 No. 6, are duets, while others, in a block chordal style such as Op. 19b No. 4, Op. 62 No. 4, and Op. 85 No. 5, resemble part-songs, and thus invoke choral idioms. And finally, there is the intriguing issue of the titles and imaginary texts of the pieces. Mendelssohn embedded in some *Lieder ohne Worte* distinct clues about their meaning, while for others, we are left to our own devices about whether to ascribe specific, extra-musical interpretations.

During Mendelssohn's lifetime, only a small handful of *Lieder ohne Worte* appeared with programmatic titles. They include the three celebrated *Venetianische Gondellieder* (Op. 19b No. 6, op. 30 No. 6, and op. 62 No. 5), barcaroles inspired by the composer's own experiences in Venice in 1830,<sup>3</sup> and displaying the familiar qualities of that genre – compound meters, lilting melodies with repetitive trochaic rhythms, and lapping accompaniments. The *Duetto* Op. 38 No. 6, written at the time of Mendelssohn's engagement to Cécile Jeanrenaud, presents its theme alternately in the soprano and tenor registers before the two “sing” together. And Op. 53 No. 5, with its natural, aeolian form of A-minor and open-spaced chords and drones, confirms readily enough the title chosen by the composer, *Volkslied*. At least four other *Lieder ohne Worte* bear titles on their autographs that were suppressed upon publication – Op. 53 No. 3 (*Gondellied*), Op. 53 No. 4 (*Abendlied*), and Op. 102 Nos. 3 and 5 (*Kinderstück*). And finally, a few others have come down to us with titles attributed either to Mendelssohn or his circle – Op. 19b No. 3 (*Jagdlied* or *Jägerlied*), Op. 62 No. 3 (*Trauermarsch*), Op. 62 No. 6 (*Frühlingslied*), and Op. 67 No. 4 (*Spinnerlied*). But Mendelssohn left the great majority of the pieces without specific titles, even though later nineteenth-century publishers did not hesitate to add their own, unauthorized and sometimes vapid descriptions – e. g., “Sweet Remembrance,” “The Bees' Wedding,” and the like –

3 See R. Larry Todd: *Mendelssohn: A Life in Music* (New York: Oxford University Press, 2005), p. 234.

which in turn reinforced twentieth-century assessments of Mendelssohn as an overly sentimental composer.

Mendelssohn's contemporaries struggled considerably to understand the aesthetic implications of the new genre. The theorist Moritz Hauptmann, before examining in 1833 the first book, Op. 19b, was at a loss as to the meaning of the concept: “To be sure, in strictness, pure Lyric has no words, but that means no intelligence – no form, therefore no Art [...] Still, Songs without Words must be uncanny, I think; [...]”<sup>4</sup> Robert Schumann came considerably closer to the mark when he reviewed the second book, Op. 30, in 1835: “Who of us in the twilight hour has not sat at his upright piano (a grand-piano would serve a state-lie occasion), and in the midst of improvising has not unconsciously begun to sing a quiet melody? Should one happen to be able to *play* the cantilena along with the accompaniment, above all, should one happen to be a Mendelssohn, the loveliest ‘song without words’ would result. Or, still easier: to choose a text and then, eliminating the words, give in this form one's compositions to the world.”<sup>5</sup>

The temptation to add titles and/or texts to the *Lieder*, in effect to overlay verbal meanings onto the music, proved irresistible to some.<sup>6</sup> In 1842 Marc André Souchay, a cousin of Mendelssohn's wife, offered sometimes fanciful, extra-musical explanations of several pieces in the first four volumes: “I believe it would not be incorrect to say that the various meanings of the songs could perhaps be the following: *Vol. 1* [Op. 19b]: no. 1, resignation; no. 2, melancholy; no. 3, scene of a *par-force* hunt; no. 4, praise of the goodness of God; no. 6, Venetian gondolier-song. *Vol. 2* [Op. 30]: no. 1, depiction of a devout and thankful countenance; no. 2, hunting scene; no. 4, strong desire to go out into the world; no. 5, lullaby; no. 6, Venetian gondolier-song. *Vol. 3* [Op. 38]: no. 1, boundless but unrequited love, which therefore often turns into longing, pain, sad-

4 Alfred Schöne and Ferdinand Hiller, ed.: *The Letters of a Leipzig Cantor; Being the Letters of M. Hauptmann to F. Hauser, L. Spohr and Other Musicians*, trans. A. D. Coleridge (London: Novello & Ewer, 1892), vol. I, pp. 96–7.

5 Konrad Wolff, ed: *Robert Schumann: On Music and Musicians*, trans. P. Rosenfeld (New York: Pantheon, 1946), p. 210. *Neue Zeitschrift für Musik* 2 (1835), p. 202.

6 See R. Larry Todd, “‘Gerade das Lied wie es dasteht’: On Text and Meaning in Mendelssohn's *Lieder ohne Worte*,” in *Musical Humanism and Its Legacy: Studies in the History of Music Theory*, ed. Nancy K. Baker and Barbara Hanning (Stuyvesant, N. Y.: Pendragon Press, 1992), pp. 355–79; and John Michael Cooper, “Words without Songs? Of Texts, Titles, and Mendelssohn's *Lieder ohne Worte*,” in *Musik als Text: Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993*, ed. Hermann Danuser and Tobias Pleblich (Kassel: Bärenreiter, 1998) vol. II, pp. 341–6.

ness, and despair, but always becomes peaceful again; no. 2, anxious expectation (alternating longing, anxiety, and pain); no. 3, love song; no. 4, contentment; no. 5, despair; no. 6, duet. *Vol. 4* [Op. 53]: no. 2, longing; no. 3, despair; no. 5, warlike folk-song.”<sup>7</sup> But Souchay was unable to “decipher” other *Lieder ohne Worte*, including the elaborate, technically challenging Op. 19b No. 5 and Op. 53 No. 6, and so asked the composer for clarification. In a celebrated answer often taken as an apology for the autonomy of musical expression, Mendelssohn declined to specify the content of his music, and argued instead for the precision of music over words: “There is so much talk about music, and so little is said. I believe that words are not at all up to it, and if I should find that they were adequate I would stop making music altogether. People usually complain that music is so ambiguous, and what they are supposed to think when they hear it is so unclear, while words are understood by everyone. But for me it is exactly the opposite – and not just with entire discourses, but also with individual words; these, too, seem to be so ambiguous, so indefinite, in comparison with good music, which fills one’s soul with a thousand better things than words. What the music I love expresses to me are thoughts not too *indefinite* for words, but rather too *definite*.”<sup>8</sup>

Notwithstanding Mendelssohn’s reticence about programmatic interpretations of his piano *Lieder*, some intriguing evidence suggests that the origins of the *Lieder ohne Worte* may have been in a musical/textual game he played with his sister Fanny during the 1820s, when the siblings evidently created texts for Mendelssohn’s piano pieces.<sup>9</sup> Nothing of these early experiments has survived, but we do have at least one later example. In 1836, Mendelssohn composed a piano *Lied* in F-sharp minor, included in the present edition on pp. 158–162. Though he never released the composition as a *Lied ohne Worte*, in 1842 his friend Karl Klingemann fashioned a text for the piece, prompting Mendelssohn to revise and publish it in 1845 as a *Duett mit Worten*, the *Herbstlied* Op. 63 No. 4.<sup>10</sup>

7 Marc André Souchay to Mendelssohn, October 12, 1842 (Bodleian Library, Oxford, MS. M. Deneke Mendelssohn c. 42, No. 69), from the trans. by John Michael Cooper in Oliver Strunk, ed.: *Source Readings in Music History*, rev. ed. Leo Treitler, vol. 6: *The Nineteenth Century*, ed. Ruth A. Solie (New York, London: Norton, 1998), p. 158.

8 Mendelssohn to Souchay, October 15, 1842, in *ibid.*, p. 159.

9 Fanny Hensel to Mendelssohn, September 7, 1838, in *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*, coll., ed. and trans. with Introductory Essays and Notes by Marcia Citron (Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 1987), p. 261.

10 See further, R. Larry Todd, “‘Gerade das Lied wie es dasteht’” (see note 6).

The first volume of *Lieder ohne Worte* was issued in London by Novello in 1832 with the title *Original Melodies for the Piano-Forte*, and around the same time in Paris from Maurice Schlesinger as *6 Romances sans paroles*; the German edition then followed from Simrock in Bonn in 1833, and officially introduced the term *Lieder ohne Worte*. Curiously, Mendelssohn himself seems not to have used the English designation *Songs without Words* that later became so attached to his name. Beginning with Op. 30, and continuing with Op. 38, 53, 62, and 67, he worked principally with Simrock, whose editions generally served as *Stichvorlagen* for the concurrent English and French issues. As alluded to above, the seventh and eighth volumes, Op. 85 and 102, were assembled by Simrock after Mendelssohn’s death. But some idea of Mendelssohn’s plans for a seventh volume survive in a manuscript copy he dated in April 1846. Titled *Sechs Lieder ohne Worte (Manuscript-Heft)*,<sup>11</sup> it comprises Op. 85 Nos. 1–3 and 5, Op. 102 No. 2, and the canonic *Reiterlied*, published here in the Appendix I on pp. 178f.

Five volumes of *Lieder ohne Worte* bear dedications to women, including German and English friends of the composer (Elise and Rosa von Woringen, daughters of the Düsseldorf judge Otto von Woringen; Sophie Horsley, daughter of the English glee composer William Horsley; the pianist/composer Clara Schumann; and Sophie Rosen, fiancée of Karl Klingemann). Though Mendelssohn did not officially dedicate a volume to his sister Fanny Hensel, who herself composed exquisite examples of piano *Lieder*, he routinely shared and exchanged *Lieder ohne Worte* with her. Thus, his earliest surviving example, titled simply *Lied* (Appendix I, pp. 152f.), was composed on her birthday in 1828; and he sent her an early version of Op. 30 No. 2 in June 1830 after the birth of her son, Sebastian. Charles Gounod was under the impression that Fanny Hensel composed several of her brother’s *Lieder ohne Worte*,<sup>12</sup> though there is no evidence to support this claim; rather, Gounod was probably referring to the six *Lieder* with texts by Mendelssohn’s sister that appeared without attribution in his first two collections of songs, Op. 8 and 9. Be that as it may, Fanny Hensel’s role in the development and crea-

11 Stanford Music Library, MLM 721. For a facsimile of the title page, see R. Larry Todd: “Piano Music Reformed: The Case of Felix Mendelssohn Bartholdy,” in *Nineteenth-Century Piano Music* (New York: Routledge, 2004), p. 199.

12 Charles Gounod, *Mémoires d’un artiste* (Paris: Calmann-Lévy, 1896, repr. 1991), p. 131; trans. by W. Hely Hutchinson: Charles Gounod, *Autobiographical Reminiscences* (London, 1896; repr. New York: Da Capo Press, 1970), p. 91.

tion of the *Lied ohne Worte* genre is a topic that awaits further investigation.<sup>13</sup>

As a pianist, Mendelssohn often regaled friends and colleagues with private performances of *Lieder ohne Worte*, and the genre was not infrequently his preferred choice when he filled albums of acquaintances with musical mementoes. The intimate qualities of Mendelssohn's piano *Lieder* were ideally suited for nineteenth-century domestic music making, which increasingly centered on the piano, and assumed a receptive audience of educated dilettantes, for whom music constituted an integral part of their culture. Not surprisingly, eyewitness accounts of Mendelssohn's playing, while certainly not ignoring his formidable virtuosity and legendary powers of improvisation, often referred to his rendition of *Lieder ohne Worte*. For instance, in 1880, in a preface to an edition of Mendelssohn's *Rondo capriccioso* Op. 14, Hans von Bülow recorded his impressions of hearing the composer in Leipzig during the 1840s. Bülow advised students before playing Mendelssohn to forego all manner of excessively sentimental conceptions detrimental to the music, and to play first Mozart, and then offered this remarkable assessment: "The study of Mendelssohn's piano music will prove more productive for utmost refinement of attack and movement, to the degree that the limits of purity in his markings are strictly observed, and if it is scarcely possible that a pianist should appear among us who would be capable in the case of the all too well known *Frühlingslied* without words [Op. 62 No. 6] of producing a showpiece of such grace, unaffected naturalness, and artistic refinement as the master himself in performance, still this study will always lead to a more 'musical' music making than tinkling away at Schumann, which significantly encourages melancholy and pathological effusiveness."<sup>14</sup>

As it happened, the so-called *Frühlingslied* figured in a celebrated public improvisation by Mendelssohn at the Leipzig Gewandhaus on December 5, 1845. On this occasion he coupled Op. 62 No. 6 with Op. 67 No. 1, introduced by a free prelude and joined by an extended transition that gradually transformed the bell-like, static pitches of Op. 67 No. 1 into the characteristic arpeggiated figures of Op. 62 No. 6. Mendelssohn's young English pupil William Smyth Rackstraw (later known as Rockstro) witnessed the event, and recorded

an account given in full here. According to Rockstro the two *Lieder ohne Worte* were "evidently chosen on the spur of the moment": "Beginning with a characteristic prelude in E flat [major], Mendelssohn played, as only he could play it, his own *Lied ohne Worte*, No. 1, Book VI. Then, during the course of a long and masterly modulation from the key of E flat [major] to that of A major he carried on the quiet semiquaver accompaniment of the first *lied* for some considerable time, without interruption, treating it with new and unexpected harmonies so contrived as to permit the continuance of the bell-like B flat in the form of an inverted pedal-point, and always presenting the reiterated note in some novel and captivating position. As the modulation proceeded, the B flat gave place to other notes, treated in like manner; and presently these were relieved by a new figure, which rapidly developed into the well-known feathery arpeggio of the famous *Frühlingslied*. Every one thus knew what was coming; but no one was prepared for the fiery treatment which first worked up this arpeggio-form into a storm climax carrying all before it, and then as it gradually approached the long-expected chord of A major, died gently away, in a long-drawn *diminuendo*, so artfully managed, that, when the delicious melody was at last fairly introduced, it sent an electric thrill through every heart in the room. The recollection of it returns as vividly as if it had been played but yesterday. It was, we believe, the last time that Mendelssohn ever played this delicious movement – now alas! So remorselessly hackneyed! – in public; and all present agreed that he had never before been heard to play it with such magical effect."<sup>15</sup>

Supplementing our edition is an appendix that offers nine compositions, not included in the eight volumes of published *Lieder ohne Worte*, that represent additional examples of the genre: the early *Lied* in E-flat major (1828) for the birthday of Fanny Mendelssohn Bartholdy; *Lied* in A major Mendelssohn inserted in a letter to her of 1830; *Lied* in F-sharp minor, subsequently reworked into the *Duett* Op. 63 No. 4; an untitled piano piece in A major written during the composer's honeymoon in 1837; the separately published *Gondelied* in A major of 1841; *Lied ohne Worte* in F major written for Doris Loewe; *Lied* in D major, drafted in 1843, then partially revised and abandoned; *Reiterlied* in

13 See the editor's forthcoming biography *Fanny Hensel, the Other Mendelssohn* (New York, 2009).

14 Hans von Bülow, *Briefe und Schriften*. Bd. 3. *Ausgewählte Schriften: 1850–1892* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1896), p. 209; trans. by Susan Gillespie in *Mendelssohn and His World*, ed. R. Larry Todd (Princeton: Princeton University Press, 1991), p. 393.

15 William Smyth Rockstro, *Mendelssohn* (London: Low, Marston, Searle & Rivington, 1884), pp. 116–7; and Henry Scott Holland and W. S. Rockstro, *Memoir of Madame Jenny Lind-Goldschmidt: Her Early Art-Life and Dramatic Career, 1820–1851* (London: Murray, 1891), vol. I, p. 330, as quoted in Clive Brown, *A Portrait of Mendelssohn* (New Haven: Yale University Press, 2003), p. 239.

D minor, of which several copies survive between 1844 and 1846; and the fragmentary, undated *Lied* in E-flat major, which the editor has completed. The appendix also presents two hitherto unavailable early versions of the *Lied ohne Worte* Op. 19b No. 2, written for Mendelssohn's sister Rebecka Mendelssohn Bartholdy in 1830; and Op. 85 No. 5, written for Caroline F. Cavendish in May 1847, and possibly Mendelssohn's final notated *Lied ohne Worte* before his death in November.

Several libraries have generously provided copies of primary sources and facilitated the research for this volume, and it is a pleasure to acknowledge in particular the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlin; Newberry Library, Chicago; Biblioteka Jagiellońska, Cracow; Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Darmstadt; Sächsische Landesbibliothek, Dresden; Duke University Rare Book Library, Durham, North Carolina; Watkinson Library, Trinity College, Hartford, Connecticut; Brotherton Library, University of Leeds; British Library, London; State Library of Victoria, Melbourne, Australia; Yale University Irving S. Gilmore Music Library and

the Beinecke Library, New Haven, Connecticut; The Morgan Library, New York; Lila Acheson Wallace Library, The Juilliard School, New York; Bodleian Library, Oxford; Stanford University Memorial Library of Music, Palo Alto, California; Bibliothèque Nationale de France, Paris; Henry E. Huntington Library, San Marino, California; and Stiftelsen Musikkulturens Främjande, Stockholm.

I am deeply indebted to my editor at Bärenreiter, Rudolf Faber, for several suggestions, and for smoothing the production process of the volume. I would also like to thank Richard Boursy, J. Michael Cooper, Leigh Golden, Roland Hensel Schmidt, Hans-Günter Klein, Angela R. Mace, Anna Marie Menta, Peter Ward Jones, and Ralf Wehner for assistance of various kinds. Finally, the support of fellowships from the National Humanities Center (William J. Bouwsma Fellowship) and Guggenheim Foundation hastened considerably the completion of the edition.

R. Larry Todd  
Duke University  
April 2008



# VORWORT

Sollte man die wesentlichen Merkmale von Felix Mendelssohn Bartholdys Stil benennen, so müsste man – in beliebiger Reihenfolge – eine Vorliebe für den Kontrapunkt und die Choräle Bachs anführen, einen Sinn für Ausgewogenheit und Proportion à la Mozart und die einzigartige Mendelssohnsche Erhebung des elfenhaften, leichtfüßigen Scherzos zu einem kapriziösen, neuen romantischen Genre. Ebenso bedeutsam wäre auf dieser Liste die Verschmelzung von Elementen aus dem deutschen Kunstlied und dem Charakterstück für Klavier, aus der die Generationen von Pianisten vertraute Mischgattung des *Lieds ohne Worte* entstand. Obgleich die tatsächlichen Ursprünge und die Herkunft der Gattungsbezeichnung noch immer im Dunkeln liegen, stellten *Lieder ohne Worte* ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen wesentlichen Bestandteil des europäischen und amerikanischen bürgerlichen Musiklebens dar. Das Klavier spielte darin eine zentrale Rolle – George Bernard Shaw bezeichnete es 1894 als „unabdingbare Voraussetzung“ für die musikalische Kultur.<sup>1</sup> Zu Mendelssohns Lebzeiten erschienen zwischen 1832 und 1845 sechs Hefte mit je sechs *Liedern ohne Worte* im Druck (op. 19b, 30, 38, 53, 62 und 67). Posthum folgten noch zwei weitere, aus verstreuten Manuskripten in seinem Nachlass zusammengestellte Hefte (op. 85 und 102), die 1850 und 1868 von den Verlegern mit der Absicht herausgegeben wurden, die bestehende Nachfrage nach dem inzwischen im europäischen Kanon etablierten Genre zu bedienen. Dass Mendelssohn selbst die Bedeutung der neuen Gattung bewusst war, zeigt sich an seinen Anspielungen darauf in anderen Kompositionen und Gattungen, so etwa in den langsamen Sätzen seiner Klaviertrios op. 49 und 66, seiner Streichquartette op. 44, seiner Konzerte op. 25, 40 und 64 sowie in dem für die Violoncellistin Lisa Cristiani geschriebenen *Lied ohne Worte* op. 109. Eine Reihe von anderen Komponisten des 19. Jahrhunderts imitierten dann den Stil von Mendelssohns lyrischen Stücken – beispielsweise Robert Schumann in den *Fantasiestücken* op. 12, Franz Liszt in den *Petrarca-Sonetten* und Johannes Brahms in den langsamen Sätzen seiner Klaviersonaten. Andere wiederum – darunter Louis Spohr, Stephen Heller, Henry Litolf, Charles Gounod, Georges Bizet und Peter I. Tschaikowsky – übernahmen

den Titel für eigene Werke. 1883 schrieb der junge Richard Strauss ein *Lied ohne Worte* in Es-Dur für Orchester und arbeitete zwanzig Jahre später Mendelssohns melancholisches *Lied ohne Worte* op. 19b Nr. 6 – das erste *Venetianische Gondellied* – zu einem *Wiegenlied* in der *Symphonia domestica* (1903) um. Noch im 20. Jahrhundert beriefen sich Komponisten in scheinbar unpassenden, entschieden modernistischen Zusammenhängen gelegentlich auf die Gattung: Charles Ives bezog ein „Song without (good) Words“ in den *Set of Five Take-Offs* für Klavier (um 1909) mit ein, und Arnold Schönberg verwendete die Bezeichnung *Lied (ohne Worte)* für das Adagio der *Serenade* op. 24 (1923), eines seiner ersten Werke in Zwölftontechnik.<sup>2</sup> In letzterer wird eine expressionistische, für Mendelssohn untypische Hauptstimme in eine Grundtonreihe eingepasst und gegen eine Begleitung gesetzt, die nur vage und von Ferne an ihre Vorläufer im 19. Jahrhundert erinnert.

Außerhalb der Musik fand die Vorstellung von abstrakten, textlosen Liedern – das Wesen des *Lieds ohne Worte* – Anklang bei den neoklassizistischen viktorianischen Malern, darunter Lord Frederic Leighton (1853 bis 1922) und John William Godward (1861–1922), die zwei Gemälde mit *Lieder ohne Worte* und *Song without Words* betitelten. In beiden wird die sichtliche Ruhe durch Darstellungen von frei fliegenden und in Käfige eingesperrten Vögeln aufgebrochen; und in beiden wird das Auge auf eine sinnlich gekleidete Frau gelenkt, was wiederum die geschlechtsspezifischen Assoziationen der Gattung an das Weibliche unterstreicht. Eine literarische Anspielung auf das *Lied ohne Worte* findet sich sehr früh, nämlich in Sherlock Holmes' erster Erzählung *A Study in Scarlet* (1888), in der ein Amateurgeiger *Lieder* von Mendelssohn spielt – möglicherweise einige der an die zwanzig Bearbeitungen von *Liedern ohne Worte* für Violine und Klavier, die Mendelssohns Schüler Frederick Hermann gemacht hatte. Ein bestimmtes *Lied ohne Worte* – op. 62 Nr. 3 in e-Moll, das Anfang 1843 entstand, kurz nach dem Tod von Mendelssohns Mutter – inspirierte eine angsterfüllte Szene in August Strindbergs Trilogie *Nach Damaskus* (1898), in der der Fremde vom traurigen Klang einer Musik verfolgt und niedergedrückt wird, die sich als „Mendelssohns Trauermarsch“ herausstellt. In der musika-

1 Shaw's *Music: The Complete Musical Criticism*, hrsg. von Dan H. Laurence, London: Bodley Head, 1981, Bd. III, S. 113.

2 Zu weiteren *Liedern ohne Worte* siehe Christa Jost, *Mendelssohns Lieder ohne Worte*, Tutzing: Schneider, 1988, S. 20ff.

lisch aufgeladenen Sirenen-Episode in *Ulysses* (1922), die James Joyce als eine vielschichtige *fuga per canonem* gestaltete, wird Molly Bloom, wenn auch nur flüchtig, mit „Liedern ohne Worte“ in Verbindung gebracht. Dagegen begegnet man im vierten Kapitel von Aldous Huxleys Novelle *After Many a Summer Dies a Swan* (1939) einem „lächerlichen Engländer mit Kaninchengesicht und einer Stimme, die wie Lieder ohne Worte auf dem Saxophon klingt.“

Auch wenn diese Beispiele die Lebendigkeit der Gattung bestätigen, werfen sie doch kaum Licht auf die fundamentale, spröde Frage, wie ein *Lied ohne Worte* definiert ist. Die Mehrzahl von Mendelssohns *Liedern ohne Worte* weisen eine kantable Diskantmelodie und eine arpeggierte oder akkordische Begleitung im Bass auf und sind in einem moderaten bis langsamen Tempo gehalten. Es gibt jedoch Beispiele im Überfluss, die von diesem Modell abweichen – Mendelssohn entwarf einige Stücke mehr als Klavierkompositionen denn als „Lieder“; so nehmen etwa in op. 19b Nr. 5, op. 53 Nr. 6 und op. 67 Nr. 4 virtuose Figurationen die Vorherrschaft über die aus dem deutschen Kunstlied stammenden Imitationen ein, und die formale Gestalt orientiert sich eher an der Sonatenform und dem Rondo als an der für das deutsche *Lied* typischen strophischen bzw. dreiteiligen ABA-Form. Einige *Lieder ohne Worte*, wie op. 19b Nr. 4, op. 62 Nr. 4 und op. 85 Nr. 5, erinnern an mehrstimmige Gesänge und beziehen sich folglich auf Ausdrucksformen, die der Chormusik eigen sind. Und schließlich ist da noch die faszinierende Frage nach der Bedeutung der Titel und den imaginären Vorlagen der Stücke. In einige *Lieder ohne Worte* bettete Mendelssohn eindeutige Hinweise auf ihre Bedeutungen ein, bei anderen ist man auf die eigene Intuition angewiesen, wenn es darum geht, ihnen bestimmte außermusikalische Interpretationen zuzuschreiben.

Zu Mendelssohns Lebzeiten erschienen nur einige wenige *Lieder ohne Worte* mit programmatischen Titeln. Dazu gehören die drei berühmten *Venetianischen Gondellieder* (op. 19b Nr. 6, op. 30 Nr. 6 und op. 62 Nr. 5), Barkarolen, die durch die Eindrücke des Komponisten aus Venedig 1830 inspiriert sind<sup>3</sup> und die bekannten Eigenschaften dieses Genres aufweisen – zusammengesetzte Takte, kantable Melodien auf wiederholte trochäische Rhythmen und wiegende Begleitungen. Im *Duetto* op. 38 Nr. 6, das aus der Zeit von Mendelssohns Verlobung mit Cécile Jeanrenaud datiert, wird das Thema abwechselnd im Sopran- und im Tenorregister

3 Siehe R. Larry Todd, *Felix Mendelssohn Bartholdy: Sein Leben, seine Werke*, Stuttgart: Carus-Verlag/Reclam, 2008, S. 268.

präsentiert, bevor es von beiden gemeinsam „gesungen“ wird. Und op. 53 Nr. 5 trägt mit der natürlichen, äolischen Form von a-Moll und den weit gespreizten Akkorden und Klängen ohne weiteres den vom Komponisten gewählten Titel *Volklied* Rechnung. Zuletzt tragen vier weitere *Lieder ohne Worte* auf den jeweiligen Autographen noch Titel, die dann bei der Publikation weggelassen wurden: op. 53 Nr. 3 (*Gondellied*), op. 53 Nr. 4 (*Abendlied*) und op. 102 Nr. 3 und 5 (*Kinderstück*). Und schließlich sind noch ein paar weitere Stücke mit Titeln überliefert worden, die entweder von Mendelssohn selbst oder aus seinem engeren Umkreis stammen: op. 19b Nr. 3 (*Jagdlied* oder *Jägerlied*), op. 62 Nr. 3 (*Trauermarsch*), op. 62 Nr. 6 (*Frühlingslied*) und op. 67 Nr. 4 (*Spinnerlied*). Die große Mehrzahl der Stücke hinterließ Mendelssohn jedoch ohne bestimmte Titel. Die Verleger zögerten im späteren 19. Jahrhundert indes nicht, ihnen eigene, nicht autorisierte und gelegentlich flache Beschreibungen hinzuzufügen – z. B. „Sweet Remembrance“ („Süße Erinnerung“), „The Bees' Wedding“ („Die Bienenhochzeit“) und ähnliche –, die wiederum die Einschätzung im 20. Jahrhundert verstärkten, dass Mendelssohn ein überaus sentimentaler Komponist sei.

Mendelssohns Zeitgenossen hatten erhebliche Mühe, die ästhetischen Implikationen der neuen Gattung zu erfassen. Der Theoretiker Moritz Hauptmann befand sich in großer Verlegenheit, was die Bedeutung dieser Schöpfung betraf, als er 1833 das erste Heft, op. 19, begutachtete: „Das rein Lyrische ist freilich streng genommen ohne Worte – damit aber auch ohne Verstande = ohne Form = nicht Kunst [...] Es wäre mir aber – unheimlich, ohne Worte singen zu hören.“<sup>4</sup> Robert Schumann kam der Sache wesentlich näher, als er 1835 das zweite Heft, op. 30, rezensierte: „Wer hätte nicht einmal in der Dämmerungsstunde am Clavier gesessen (ein Flügel scheint schon zu hoftonmäßig) und mitten im Phantasieren sich unbewußt eine leise Melodie dazu gesungen? Kann man nun zufällig die Begleitung mit der Melodie in den Händen allein verbinden, und ist man hauptsächlich ein Mendelssohn, so entstehen daraus die schönsten Lieder ohne Worte. Leichter hätte man es noch, wenn man geradezu Texte componirte, die Worte wegstriche und so der Welt übergäbe.“<sup>5</sup> Die Versuchung, die *Lieder ohne Worte* durch Titel und/oder Texte zu ergänzen – das heißt eigentlich die Musik mit

4 Alfred Schöne (Hg.), *Briefe von Moritz Hauptmann, Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule zu Leipzig, an Franz Hauser*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1871, Bd. I, S. 119.

5 *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 2, 1835, S. 202, zitiert nach: Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1985 (Reprint der Ausgabe Leipzig 1854), Bd. 1, S. 166.

verbalen Bedeutungen zu überfrachten –, erwies sich für viele offenbar als unwiderstehlich.<sup>6</sup> 1842 schlug Marc André Souchay, ein Cousin von Mendelssohns Frau Cécile, für einige Stücke aus den ersten vier Heften sehr fantasievolle, außermusikalische Erklärungen vor: „Ich glaube mich nicht zu irren, wenn ich meine, daß die verschiedenen Bedeutungen der Lieder etwa folgende sein könnten: *Heft 1* [op. 19b] Nro 1. Resignation, Nro 2: Melancholie Nro 3, Tableau einer Parforce-Jagd. Nro 4: Lob der Güte Gottes. Nro 6: Venetianisches Gondellied. *Heft 2* [op. 30] Nro. 1. Schilderung eines frommen dankbaren Gesichtes, Nro. 2. Jagdtableau. Nro 4: Heftiger Wunsch in die Welt hinaus zu ziehen. No. 5: Schlummerlied. Nro 6: Venetianisches Gondellied. *Heft 3* [op. 38] Nro. 1: Unbegrenzte aber unglückliche Liebe, die daher oft in Sehnsucht, Schmerz, Wehmuth u. Verzweiflung übergeht; aber immer wieder ruhig wird. Nro 2: Bange Erwartung (abwechselnd Sehnsucht, Angst und Schmerz) Nro 3: Liebeslied. Nro 4: Zufriedenheit Nro 5: Verzweiflung Nro. 6. Duett. *Heft 4* [op. 53] Nro. 2: Sehnsucht Nro. 3: Verzweiflung Nro. 5 Kriegerisches Volkslied.“<sup>7</sup> Souchay gelang es jedoch nicht, weitere *Lieder ohne Worte* zu „entziffern“, darunter auch die kunstvollen und technisch anspruchsvollen Stücke op. 19b Nr. 5 und op. 53 Nr. 6, und bat den Komponisten daher um Aufklärung. In seiner berühmten Antwort, die häufig als Apologie für die Autonomie des musikalischen Ausdrucks zitiert wurde, lehnte Mendelssohn es ab, den Inhalt seiner Musik genauer zu beschreiben, und stellte stattdessen die Genauigkeit der Musik über die der Worte: „Es wird so viel über Musik gesprochen, und so wenig gesagt. Ich glaube überhaupt die Worte reichen nicht hin dazu, und fände ich, daß sie hinreichten, so würde ich am Ende gar keine Musik mehr machen. – Die Leute beklagen sich gewöhnlich, die Musik sei so vieldeutig; es sei so zweifelhaft, was sie sich dabei zu denken hätten, und die Worte verstehe doch ein Jeder. Mir geht es aber gerade umgekehrt. Und nicht bloß mit ganzen Reden, auch mit einzelnen Worten, auch die scheinen mir so vieldeu-

6 Siehe R. Larry Todd, „Gerade das Lied wie es dasteht: On Text and Meaning in Mendelssohn's *Lieder ohne Worte*“, in: *Musical Humanism and Its Legacy: Studies in the History of Music Theory*, hrsg. von Nancy K. Baker und Barbara Hanning, Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 1992, S. 355–379, und John Michael Cooper, „Words without Songs? Of Texts, Titles, and Mendelssohn's *Lieder ohne Worte*“, in: *Musik als Text: Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993*, hrsg. von Hermann Danuser und Tobias Plebuch, Kassel: Bärenreiter, 1998, Bd. II, S. 341–346.

7 Brief von Marc André Souchay an Mendelssohn, 12. Oktober 1842 (Oxford, Bodleian Library, Music Section, MS. M. Deneke Mendelssohn d. 42 Nr. 69), veröffentlicht in: John Michael Cooper, vgl. Fußnote 6, S. 344.

tig, so unbestimmt, so mißverständlich im Vergleich zu einer rechten Musik, die Einem die Seele erfüllt mit tausend bessern Dingen, als Worten. Das was mir eine Musik ausspricht die ich liebe, sind mir nicht zu *unbestimmte* Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu *bestimmte*.“<sup>8</sup>

Trotz Mendelssohns Zurückhaltung gegenüber programmatischen Interpretationen seiner *Lieder ohne Worte* für Klavier deuten einige verblüffende Indizien darauf hin, dass ihre Ursprünge in einem musikalisch-literarischen Spiel zu finden sein könnten, das er mit seiner Schwester Fanny in den 1820er Jahren spielte, als die Geschwister offenbar Gedichte zu Mendelssohns Klavierstücken verfassten.<sup>9</sup> Von diesen frühen Experimenten ist keines überliefert, aber immerhin ein späterer Versuch. 1836 komponierte Mendelssohn ein *Lied* in fis-Moll für Klavier, das auf S. 158–162 in die vorliegende Ausgabe aufgenommen wurde. Obgleich er die Komposition nie als *Lied ohne Worte* veröffentlicht hatte, entwarf sein Freund Karl Klingemann 1842 einen Text für das Stück, was Mendelssohn dazu anregte, es zu revidieren und 1845 als *Duett mit Worten, Herbstlied* op. 63 Nr. 4, herauszugeben.<sup>10</sup>

Das erste Heft *Lieder ohne Worte* erschien 1832 mit dem Titel *Original Melodies for the Piano-Forte* bei Novello in London und etwa um die gleiche Zeit als *6 Romances sans paroles* bei Schlesinger in Paris; die deutsche Ausgabe folgte 1833 bei Simrock in Bonn und führte offiziell die Bezeichnung *Lieder ohne Worte* ein. Erstaunlicherweise scheint Mendelssohn die englische Beschreibung *Songs without Words*, die später so eng mit seinem Namen verknüpft wurde, selbst nicht verwendet zu haben. Beginnend mit op. 30 und weiter mit op. 38, 53, 62 und 67 arbeitete er vornehmlich mit Simrock zusammen, dessen Ausgaben in aller Regel als Stichvorlagen für die gleichzeitig erscheinenden englischen und französischen Editionen dienten. Wie bereits erwähnt, wurden das siebte und achte Heft, op. 85 und 102, nach Mendelssohns Tod von Simrock zusammengestellt. Eine ungefähre Vorstellung von Mendelssohns Plänen für ein siebtes Heft ist durch eine handschriftliche Abschrift

8 Brief von Mendelssohn an Souchay, 15. Oktober 1842 (New York Public Library, Mendelssohn Correspondence Nr. 659), veröffentlicht in: Paul Mendelssohn Bartholdy und Carl Mendelssohn Bartholdy (Hg.), *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847. Felix Mendelssohn Bartholdy*, Leipzig: Hermann Mendelssohn, 4. Aufl. 1864, S. 337.

9 Brief von Fanny Hensel an Felix Mendelssohn Bartholdy, 7. September 1838, in: *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*, collected, ed. and trans. with Introductory Essays and Notes by Marcia Citron, Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 1987, S. 546.

10 Vgl. R. Larry Todd, „Gerade das Lied wie es dasteht“ (vgl. Fußnote 6).

überliefert, die er mit April 1846 datiert hatte. Betitelt mit *Sechs Lieder ohne Worte (Manuscript-Heft)*<sup>11</sup> enthält es die Stücke op. 85 Nr. 1, 2, 3 und 5, op. 102 Nr. 2 und das kanonische *Reiterlied*, das im Anhang I auf S. 178f. publiziert ist.

Fünf Hefte der *Lieder ohne Worte* enthalten Widmungen an Frauen, einschließlich deutscher und englischer Freundinnen des Komponisten (Elise und Rosa von Woringen, die Töchter des Düsseldorfer Richters Otto von Woringen; Sophie Horsley, die Tochter des englischen Liedkomponisten William Horsley; die Pianistin und Komponistin Clara Schumann; Sophie Rosen, die Verlobte von Karl Klingemann). Obgleich Mendelssohn seiner Schwester Fanny Hensel, die selbst hervorragende *Lieder ohne Worte* für Klavier komponierte, kein Heft offiziell widmete, ließ er sie an seinen Kompositionen teilhaben und tauschte regelmäßig *Lieder ohne Worte* mit ihr aus. So schrieb Mendelssohn sein erstes überliefertes Gattungsexemplar, noch schlicht mit *Lied* betitelt, an ihrem Geburtstag 1828 (Anhang I, S. 152f.); und nach der Geburt ihres Sohnes Sebastian im Juni 1830 schickte er ihr eine Frühfassung von op. 30 Nr. 2. Charles Gounod war der Meinung, dass einige der Mendelssohnschen *Lieder ohne Worte* von Fanny Hensel komponiert worden seien,<sup>12</sup> auch wenn es keinerlei Beweise gibt, die diese Vermutung stützen würden. Eher bezieht sich Gounods Aussage wohl auf die sechs *Lieder* auf Gedichte von Mendelssohns Schwester, die ohne Zuschreibung in seinen ersten beiden Liedersammlungen, op. 8 und 9, erschienen waren. Wie dem auch sei, Fanny Hensels Rolle in der Erfindung und Entwicklung der Gattung des *Lieds ohne Worte* ist ein Thema, das noch weiterer Nachforschungen harret.<sup>13</sup>

Mendelssohn erfreute häufig Freunde und Kollegen als Pianist bei privaten Aufführungen seiner *Lieder ohne Worte*, und diese Gattung stellte nicht selten seine bevorzugte Wahl dar, wenn er musikalische Erinnerungen in die Alben seiner Bekannten eintrug. Die intimen Qualitäten von Mendelssohns *Liedern* für Klavier eigneten sich ideal für das häusliche Musizieren im 19. Jahrhundert, das sich zunehmend auf das Klavier fokussierte; sie setzten ein aufnahmeberechtigtes Publikum

11 Stanford Music Library, MLM 721. Ein Faksimile der Titelseite in: R. Larry Todd: „Piano Music Reformed: The Case of Felix Mendelssohn Bartholdy“, in: *Nineteenth-Century Piano Music*, New York: Routledge, 2004, S. 199.

12 Charles Gounod, *Mémoires d'un artiste*, Paris: Calmann-Lévy, 1896, Nachdruck 1991, S. 131. Deutsche Übersetzung: Charles Gounod, *Aufzeichnungen eines Künstlers*, Autorisierte Übersetzung aus dem Französischen von E. Bräuer, Breslau/Leipzig/Wien: Franckenstein, 1896.

13 Siehe die in Vorbereitung befindliche Biografie des Herausgebers, *Fanny Hensel, the Other Mendelssohn*, New York, 2009.

von gebildeten Liebhabern voraus, für die Musik einen wesentlichen Bestandteil ihrer Kultur ausmachte. So überrascht es kaum, dass sich die Augenzeugenberichte von Mendelssohns Spiel, auch wenn sie sicherlich seine eindrucksvolle Virtuosität und legendäre Fähigkeit zur Improvisation nicht außer Acht ließen, häufig auf seine Darbietungen von *Liedern ohne Worte* bezogen. Beispielsweise erinnerte sich Hans von Bülow 1880 im Vorwort zu einer Edition von Mendelssohns *Rondo capriccioso* op. 14 an seine Eindrücke vom Spiel des Komponisten, den er in den 1840er Jahren in Leipzig gehört hatte. So riet Bülow seinen Studenten, von vornherein jede Art von allzu sentimental, der Musik abträglichen Vorstellungen abzulegen und zuerst Mozart zu spielen, bevor sie sich Mendelssohns Musik vornahmen, und kam dann zu der bemerkenswerten Einschätzung: „Das Studium der Mendelssohnschen Claviermusik wird um so fruchtbarer für äußerste Verfeinerung in Anschlags- und Bewegungsschattierungen sich erweisen, je strenger die Grenzen der Reinerhaltung der Zeichnung eingehalten werden, und wenn auch schwerlich jemals ein Pianist zum Vorschein kommen dürfte, der mit dem überbekannten ‚Frühlingslied‘ ohne Worte ein solches Cabinetstück von Grazie, Ungezwungenheit und kunstvollem Raffinement hinzustellen vermöchte, wie der Meister selbst in seinem Vortrage desselben, so wird dieses Studium stets ein ‚musikalischeres‘ Musiciren im Gefolge haben, als die, Grübeleien und krankhafte Überschwanglichkeit wesentlich befördernde Schumann-Klimpererei.“<sup>14</sup>

Wie es so kam, spielte das so genannte *Frühlingslied* in Mendelssohns berühmter öffentlicher Improvisation am 5. Dezember 1845 im Leipziger Gewandhaus eine wichtige Rolle. Bei dieser Gelegenheit paarte er – eingeleitet mit einem freien Vorspiel – op. 62 Nr. 6 mit op. 67 Nr. 1; er verband sie durch eine ausgedehnte Überleitung, die die glockenartigen, statischen Tonstufen von op. 67 Nr. 1 schrittweise in die charakteristischen arpeggierten Figurationen von op. 62 Nr. 6 verwandelt. Mendelssohns junger englischer Schüler William Smyth Rackstraw (später unter dem Namen Rockstro bekannt) war Zeuge dieses Ereignisses und schrieb einen Bericht davon auf, der hier in Gänze wiedergegeben wird. Rockstro zufolge waren die beiden *Lieder ohne Worte* „offensichtlich aus einer Laune des Augenblicks heraus gewählt“ worden: „Beginnend mit einem charakteristischen Vorspiel in Es-Dur spielte Mendelssohn so, wie nur er es spielen konnte, sein

14 Hans von Bülow, *Briefe und Schriften*. Bd. 3. *Ausgewählte Schriften: 1850–1892*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1896, S. 406.

eigenes *Lied ohne Worte*, die Nr. 1 aus Heft 6. Dann, im Laufe einer langen und meisterhaften Modulation von der Tonart Es-Dur nach A-Dur, behielt er die ruhige 16tel-Begleitung des ersten *Lieds* noch eine beachtliche Weile ohne Unterbrechung bei und behandelte sie so geistreich mit neuen und unerwarteten Harmonien, dass es ihm die Fortsetzung des glockenähnlichen B in Form eines umgekehrten Orgelpunkts erlaubte und den stets wiederholten Ton immer wieder in ungewöhnlichen und fesselnden Positionen präsentierte. Je weiter die Modulation voranschritt, machte das B anderen, auf ähnliche Weise behandelten Tönen Platz; und bald wurden sie von einer neuen Figur abgelöst, die sich rasch zu dem bekannten federleichten Arpeggio des berühmten *Frühlingslieds* entwickelte. Jeder wusste daher, was nun folgen würde; niemand aber war vorbereitet auf die feurige Behandlung, die diese Arpeggio-Figur zunächst zu einem stürmischen Höhepunkt führte, der alles bislang Dagewesene in sich aufnahm, und als sie sich dann allmählich dem langersehnten A-Dur-Akkord näherte, verklang sie sanft in einem langgezogenen *diminuendo*, das so kunstvoll gestaltet war, dass jedes Herz im Raum wie elektrisiert war, als zuletzt recht und billig die herrliche Melodie eingeführt wurde. Die Erinnerung daran kehrt so lebhaft wieder, als ob er es erst gestern gespielt hätte. Es war, meine ich, das letzte Mal, dass Mendelssohn jemals diesen wundervollen Satz – der heute, leider!, so erbarmungslos abgedroschen ist! – öffentlich spielte. Alle Anwesenden stimmten darin überein, dass man ihn diesen nie zuvor mit solch magischer Wirkung spielen gehört hatte.“<sup>15</sup>

Unsere Edition wird durch einen Anhang ergänzt, der neun Kompositionen bietet, die nicht in den acht Heften gedruckter *Lieder ohne Worte* enthalten sind und weitere Gattungsbeiträge darstellen: das frühe *Lied* in Es-Dur (1828) für den Geburtstag von Fanny Mendelssohn Bartholdy; das *Lied* in A-Dur, das Mendelssohn 1830 in einen Brief an sie einlegte; das *Lied* in fis-Moll, das er in der Folge zum *Duett* op. 63 Nr. 4 umarbeitete; ein Klavierstück ohne Titel in A-Dur, das während der Hochzeitsreise des Komponisten 1837 entstand; das separat gedruckte *Gondellied* in A-Dur aus dem Jahr 1841; das *Lied ohne Worte* in F-Dur, das er für Doris Loewe schrieb; das *Lied* in D-Dur, das 1843 entworfen, dann teilweise überarbeitet und schließlich beiseite gelegt

15 William Smyth Rockstro, *Mendelssohn*, London: Low, Marston, Searle & Rivington, 1884, S. 116f., sowie Henry Scott Holland und W. S. Rockstro, *Memoir of Madame Jenny Lind-Goldschmidt: Her Early Art-Life and Dramatic Career, 1820–1851*, London: Murray, 1891, Bd. I, S. 330, zitiert in: Clive Brown, *A Portrait of Mendelssohn*, New Haven: Yale University Press, 2003, S. 239.

wurde; das *Reiterlied* in d-Moll, von dem mehrere Abschriften aus der Zeit von 1844 bis 1846 erhalten sind; und das fragmentarische, undatierte *Lied* in Es-Dur, das der Herausgeber komplettierte. Außerdem enthält der Anhang zwei bislang nicht zugängliche Frühfassungen des *Lieds ohne Worte* op. 19b Nr. 2, die Mendelssohn 1830 für seine Schwester Rebecka Mendelssohn Bartholdy komponierte; und ebenso op. 85 Nr. 5, das im Mai 1847 für Caroline F. Cavendish geschrieben wurde und wohl Mendelssohns letztes notiertes *Lied ohne Worte* vor seinem Tod im November desselben Jahres darstellt.

Etliche Bibliotheken haben großzügig Kopien von Hauptquellen zur Verfügung gestellt und die Recherchen für diese Ausgabe ermöglicht, und es ist mir eine Ehre, den folgenden Institutionen im Besonderen zu danken: der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlin; der Newberry Library, Chicago; der Biblioteka Jagiellońska, Krakau; der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek, Darmstadt; der Sächsischen Landesbibliothek, Dresden; der Duke University Rare Book Library, Durham, North Carolina; der Watkinson Library, Trinity College, Hartford, Connecticut; der Brotherton Library, University of Leeds; der British Library, London; der State Library of Victoria, Melbourne, Australien; der Yale University Irving S. Gilmore Music Library und der Beinecke Library, New Haven, Connecticut; The Pierpont Morgan Library, New York; der Lila Acheson Wallace Library, The Juilliard School, New York; der Bodleian Library, Oxford; der Stanford University Memorial Library of Music, Palo Alto, Kalifornien; der Bibliothèque Nationale de France, Paris; der Henry E. Huntington Library, San Marino, Kalifornien; der Stiftelsen Musikkulturens Främjande, Stockholm.

Meinem Lektor beim Bärenreiter-Verlag, Rudolf Faber, bin ich für viele Anregungen und für die Betreuung des Herstellungsprozesses dieses Bandes zu tiefstem Dank verpflichtet. Ebenso herzlich danken möchte ich Richard Boursy, John Michael Cooper, Leigh Golden, Roland Hensel Schmidt, Hans-Günter Klein, Angela R. Mace, Anna Marie Menta, Peter Ward Jones und Ralf Wehner für Unterstützung verschiedenster Art. Schließlich ermöglichten mir die Forschungsstipendien des National Humanities Center (William J. Bouwsma Fellowship) und der Guggenheim Foundation die rasche Fertigstellung dieser Edition.

R. Larry Todd  
Duke University  
April 2008  
(Übersetzung: Regina Back)