

# MENDELSSOHN BARTHOLDY

Lieder

für hohe und mittlere Stimme und Klavier  
for high and medium voice and piano

Herausgegeben von / Edited by  
Eugene Asti

Urtext



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha  
BA 9085



---

© 2008 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel  
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany  
Übersetzungen der Liedtexte / Translation of song texts  
© 2008 by Richard Stokes, Visiting Professor of Lieder at the Royal Academy of Music  
Vervollständigungen zu / Completions to „Von allen deinen zarten Gaben“,  
Wiegenlied, Der Bettler © Waldemar Weinheimer  
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.  
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.  
ISMN 979-0-006-53607-8

## PREFATORY NOTE

For all those who love Lieder this publication is of the highest importance – a treasure trove in fact. Since the end of the nineteenth century we have been aware of Schubert's youthful achievements in the field of song, but Mendelssohn's have remained obscure and hidden away in libraries. This also applies to many songs written well after his youth and throughout his career. Now at last we have the chance to assess not only this composer's almost unbelievable skill as a composer of songs from an early age onward, but also the range of literary influences available to him and the breadth of culture in the Mendelssohn household in the Berlin of the 1820s. Who would have thought, for example, that Mendelssohn had set two of Ellen's songs from Scott's *The Lady of the Lake* years before Schubert did so – and beautifully too! Eugene Asti's edition provides completions of song fragments that would otherwise not be performable, and helpful transpositions of songs that were written in inaccessible keys for higher voices. In collaboration with distinguished literary scholars Asti has also identified the poets of a number of previously unidentified song texts, and he provides further verses for the performance of works that would otherwise have been impractically short in performance. This collection of unknown songs will strengthen the composer's reputation and give the song recitalist a great deal more scope when planning to include a Mendelssohn group for recitals. These days there are few publications of nineteenth century music that might be termed indispensable.

Graham Johnson, August 2008

## GELEITWORT

Diese Ausgabe ist für alle Liedliebhaber von größter Bedeutung – ein wahrer Schatz. Seit Ende des 19. Jahrhunderts weiß man von Schuberts frühen Erfolgen im Bereich des Liedes, Mendelssohns jedoch blieben unbeachtet und in Bibliotheken verborgen. Dies gilt auch für viele Lieder, die nach seiner Jugendzeit und während seiner gesamten Karriere entstanden. Nun ist es endlich möglich, sowohl die schier unglaublichen Fähigkeiten Mendelssohns als Liedkomponist in jungen Jahren und später zu beurteilen, als auch die Spanne der ihm zugänglichen literarischen Einflüsse und die kulturelle Breite im Hause Mendelssohn im Berlin der 1820er Jahre. Wer hätte beispielsweise gedacht, dass Mendelssohn noch vor Schubert zwei von Ellens Gesängen aus Scotts *The Lady of the Lake* vertont hat – und zudem sehr schön! In seiner Edition legt Eugene Asti Vervollständigungen zu Liedfragmenten vor, die ohne dies nicht aufführbar wären, sowie nützliche Transponierungen von Liedern, die in für hohe Stimmen unerreichbaren Tonarten komponiert wurden. In Zusammenarbeit mit angesehenen Literaturwissenschaftlern konnte Asti zudem die Dichter einiger bislang unbekannter Liedtexte ausfindig machen und bietet zusätzliche Strophen zu Werken an, die andernfalls zu kurz für eine Aufführung wären. Diese Sammlung unbekannter Lieder wird das Ansehen des Komponisten stärken und Liedsängern eine breitere Auswahl an Mendelssohn-Werken für ihre Konzertprogramme bieten. Heutzutage gibt es auf dem Markt nur wenige Veröffentlichungen im Bereich der Musik des 19. Jahrhunderts, die als unverzichtbar bezeichnet werden könnten.

Graham Johnson, August 2008

# CONTENTS / INHALT

Prefatory Note / Geleitwort .....	III
Introduction .....	VI
Einleitung .....	XXXIII
Bibliography .....	LXII
Song Texts / Liedtexte .....	LXIII
Lied zum Geburtstage meines guten Vaters .....	2
„Ave Maria! Jungfrau mild“ ✧ Sir Walter Scott, German version by / Deutsch von D. Adam Storck .....	4
„Raste, Krieger! Krieg ist aus“ ✧ Sir Walter Scott, German version by / Deutsch von D. Adam Storck .....	6
„Pauvre Jeannette qui chantois si bien“ ✧ Jean-Pierre Claris de Florian .....	8
Die Nachtigall .....	9
Der Verlassne (First version / Erste Fassung) .....	12
Der Verlassne (Revised version / Revidierte Fassung) .....	14
Der Verlassne (“Rauch” manuscript version / Fassung nach dem „Rauch“-Manuskript) .....	16
„Von allen deinen zarten Gaben“ .....	18
Wiegenlied .....	20
„Sanft weh’n im Hauch der Abendluft“ ✧ Friedrich von Matthisson .....	22
Faunenklage ✧ Salomon Geßner .....	24
„Sicheln schallen, Ähren fallen“ ✧ Ludwig Christoph Heinrich Hölty .....	28
„Tanzt dem schönen Mai entgegen“ ✧ Ludwig Christoph Heinrich Hölty .....	29
„Am Seegestad, in lauen Vollmondsnächten“ ✧ Friedrich von Matthisson .....	31
„Durch Fichten am Hügel“ ✧ Friedrich von Matthisson .....	33
„Ich denke dein, wenn durch den Hain“ ✧ Friedrich von Matthisson .....	34
„Rausche leise, grünes Dach“ ✧ Albert Graf von Schlippenbach .....	36
„Seltsam, Mutter, geht es mir“ ✧ Johann Ludwig Casper .....	37
Der Wasserfall ✧ Carl Klingemann .....	39
Glosse ✧ Friederike Robert .....	46
„Weinend seh’ ich in die Nacht“ .....	51
Charlotte to Werther ✧ William Frederick Collard .....	52
„Weiter, rastlos, atemlos“ .....	55
[Vier Lieder (1839)]	
[1.] Der Tag ✧ Ludwig Ernst Friedrich Robert .....	58
[2.] Reiterlied .....	63
[3.] Abschied .....	67
[4.] Der Bettler .....	68
Abschied .....	70
Reiselied ✧ Johann Ludwig Uhland .....	71
Weihnachtslied ✧ Christian Fürchtegott Gellert .....	74
„Warum sind denn die Rosen so blass?“ ✧ Heinrich Heine .....	76
Andres Mailied ✧ from / aus: <i>Des Knaben Wunderhorn</i> (First version / Erste Fassung) .....	78
Hüt du dich ✧ from / aus: <i>Des Knaben Wunderhorn</i> (Second version of / Zweite Fassung von Andres Mailied)	81
Die Freundin ✧ Marianne von Willemer, from / aus: Johann Wolfgang von Goethe, <i>Poetischer Nachlass</i> (First version, from the Honeymoon Diary / Erste Fassung aus dem Hochzeitstagebuch) .....	84

Lied der Freundin ✧ Marianne von Willemer (Second version, for Marie Bernus / Zweite Fassung, für Marie Bernus) . . . . .	85
Mit getrockneten Blumen ✧ Marianne von Willemer (Third version of / Dritte Fassung von Die Freundin)	86
Im Kahn ✧ Heinrich Heine (1837 version / Fassung von 1837) . . . . .	87
Im Kahn ✧ Heinrich Heine (1841 version / Fassung von 1841) . . . . .	88
Auf dem Wasser ✧ Heinrich Heine (1842 version / Fassung von 1842) . . . . .	89
Auf dem Wasser ✧ Heinrich Heine (1846 version / Fassung von 1846) . . . . .	90
„So schlaf in Ruh!“ ✧ Hoffmann von Fallersleben . . . . .	91
„O könnt' ich zu dir fliegen“ ✧ Maximilian von Schenkendorf (First version / Erste Fassung) . . . . .	93
Gruß ✧ Maximilian von Schenkendorf (Second version / Zweite Fassung) . . . . .	95
Lieben und Schweigen ✧ Konstantin von Tischendorf. . . . .	98
Erinnerung ✧ Heinrich Heine (Second version / Zweite Fassung) . . . . .	100
„Und über dich wohl streut der Wind“ . . . . .	102
Volkslied ✧ Robert Burns, German version by / Deutsch von Ferdinand Freiligrath (Version from Cécile's 1845 Christmas Album / Fassung aus Céciles Weihnachtsalbum von 1845) . . . . .	103
„Es rauscht der Wald, es springt der Quell“ ✧ Johann Ludwig Tieck . . . . .	104
Suleika ✧ Marianne von Willemer . . . . .	107
Erwartung . . . . .	110
„Vier trübe Monden sind entflohn“ ✧ Ludwig Christoph Heinrich Hölty . . . . .	112
Appendix I / Anhang I	
„O könnt' ich zu dir fliegen“ ✧ Maximilian von Schenkendorf (Frankfurt version / Frankfurter Fassung) . .	116
„Ch'io t'abbandono in periglio sì grande!“ ✧ Pietro Metastasio (Aria from / aus: <i>Achille in Sciro</i> ) . . . . .	118
„In des Mondes feuchte Strahlen“ . . . . .	130
Appendix II / Anhang II	
(Eleven songs in alternative transpositions for high voice / Elf Lieder in alternativen Transponierungen für hohe Stimme)	
„Sicheln schallen, Ähren fallen“ ✧ Ludwig Christoph Heinrich Hölty . . . . .	131
„Tanzt dem schönen Mai entgegen“ ✧ Ludwig Christoph Heinrich Hölty . . . . .	132
„Am Seegestad, in lauen Vollmondsnächten“ ✧ Friedrich von Matthisson . . . . .	134
„Durch Fichten am Hügel“ ✧ Friedrich von Matthisson . . . . .	136
„Ich denke dein, wenn durch den Hain“ ✧ Friedrich von Matthisson . . . . .	137
Glosse ✧ Friederike Robert . . . . .	139
Reiselied ✧ Johann Ludwig Uhland . . . . .	144
Die Freundin ✧ Marianne von Willemer, from / aus: Johann Wolfgang von Goethe, <i>Poetischer Nachlass</i> (First version, from the Honeymoon Diary / Erste Fassung aus dem Hochzeitstagebuch) . . . . .	147
„So schlaf in Ruh!“ ✧ Hoffmann von Fallersleben . . . . .	148
Erinnerung ✧ Heinrich Heine (First version / Erste Fassung) . . . . .	150
Volkslied ✧ Robert Burns, German version by / Deutsch von Ferdinand Freiligrath (Version from Cécile's 1845 Christmas Album / Fassung aus Céciles Weihnachtsalbum von 1845) . . . . .	152
Index / Register . . . . .	154

# INTRODUCTION

Gathered together here are forty-six previously unknown songs by Felix Mendelssohn that for the most part have until very recently remained unpublished. Before this, only seventy-nine of his solo songs and twelve duets existed in performance editions and the rest had remained in library archives and private hands. Many are settings of important poets such as Heine, Höltz, Matthisson, Uhland, Gellert, Hoffmann, Marianne von Willemer and Sir Walter Scott, some of which are more familiar to us through settings by other composers. It therefore seems a very fitting time to bring out a critical edition of this important repertoire with the resurgence of interest in Mendelssohn's music and the 200th anniversary of his birth in 2009.

Song writing occupied Mendelssohn throughout his life, comprising some of his very first compositions as well as his last work, a setting of Friedrich von Spee's *Der trübe Winter ist vorbei*. Seven collections and a few separate songs were published in his lifetime and a number of unpublished songs were assembled into posthumously published sets (op. 84, 86 and 99), issued between 1850 and 1852. However, a fair quantity of songs remained, although very few found their way into any sort of publication. Mendelssohn's published *Lieder* have experienced varying fortunes over the years since their first appearance. To judge by the number of editions they remained popular throughout the 19th century, particularly in Germany and England (and not least in amateur circles). They then suffered an eclipse for much of the following century, which might be partially explained by the overall reaction against all things Victorian. Recent decades have seen them return to favour, as Mendelssohn's genius continues to be more fully recognised and re-evaluated. As for the songs presented here, there are various reasons for their having remained 'undiscovered'. Some were written as occasional pieces or gifts for friends, and may never have been intended by the composer for publication; a few belong distinctly in the category of *juvenilia*; yet others were left incomplete, possibly because of Mendelssohn's ruthlessly self-critical eye or because other matters became more pressing.

Mendelssohn was a master craftsman and all of his compositions, regardless of how small or intimate, bear the mark of his exceptional skill and ability. He was a natural melodist with a true affinity for the singing voice, exemplified in his oratorios, motets, part-songs

and dramatic works including incidental music and operas. As a song composer, his works tend to lie in the shadow of those by Schubert, Schumann, Brahms and Wolf, but what is frequently misunderstood is that Mendelssohn was often aiming for something quite different from these acknowledged masters of the Lied. His song aesthetic was strongly influenced by his teacher, Carl Friedrich Zelter (1752–1832), who was a close personal friend of Johann Wolfgang von Goethe and a powerful exponent of the Berlin Lieder School. Simplicity of expression and a natural subservience to the text were among the most important principles of this tradition. Musical individuality for its own sake was discouraged for fear of obscuring or even overpowering the words of the poem. Strophic songs with a folk-like simplicity were the norm. This contrasts with the approach of Schubert, Schumann and Wolf who were continually trying to break new ground in the way they set words to music (the exception being Brahms whose ideals were, in many ways, more akin to Mendelssohn's). Although Mendelssohn may have been less interested in moving away from a more traditional style, equally, it would also be a mistake to claim that he rigidly adhered to the Berlin Lieder aesthetic.

His own ideas about words and music were rather more complicated. With Schubert, Schumann and Wolf, the composers seem to be re-interpreting the poems, adding new psychological dimensions to the words and exploring the dramatic potential of both voice and piano in their Lieder. The audience, therefore, experiences both the composer's and the performers' interpretation of the words as opposed to their own. Mendelssohn felt that music communicated emotion more clearly than words did, and that it should serve to express the ideas of the text in such a way that listeners are allowed to interpret the poetry for themselves. It is for this reason, perhaps, that Mendelssohn tended to favour strophic and modified strophic forms for his songs. Subtle harmonic and musical devices support and delineate the poem and obvious word-painting is rarely employed. From Mendelssohn's point of view the poet's own voice could then be heard more directly.

This is not to say that Mendelssohn was incapable of creating songs of great dramatic flair or expressive depth. He did occasionally experiment with more 'il-

lustrative' piano parts and through-composed forms, most notably in *Neue Liebe, Gruß, Nachtlied, Jagdlied, Hexenlied* and *Die Liebende schreibt*, some of which are among his most popular songs. In fact, many of the songs presented in this volume are of this more experimental type, which may indicate that they were outside Mendelssohn's preferred style and presented a greater challenge that required further work (another reason why they may have been put aside).

With his finely-tuned sense of proportion and almost classical restraint, Mendelssohn never allows his music to descend into sentimentality: a criticism often mistakenly levelled at his work, no doubt perpetuated by ill-judged performances that either exaggerate or understate his early Romantic lyricism. The grateful melodies, subtle harmonies and clear piano textures make his songs the exquisite jewels they are and we should not overlook them for the more celebrated offerings of other composers.

## THE EDITION

The songs in this volume are presented more or less chronologically. The majority are complete, but were never published during his lifetime. For a significant number of the songs Mendelssohn did not identify the source of the poetry and, at the present time, fourteen remain unattributed despite considerable effort to identify them. Three of the unidentified poems were incomplete and additional verses have been specially written for these songs by Waldemar Weinheimer. As far as the music itself is concerned, three of the songs have survived only as fragments and two of these have been completed by the editor.

Autograph sources were available for most of the works; otherwise copies (often derived directly from the autographs) or occasionally, posthumously published editions have constituted the source material. The texts have been faithfully reproduced without unnecessary editorial suggestions or additions. A number of the songs have several sources with significant differences that have justified the inclusion of alternative versions.

The first appendix includes a variant of one song that this editor has not been able to trace back to the composer himself, as well as a concert aria for baritone and piano, based on a text by Metastasio that was never orchestrated. Also included in this appendix is "*In des Mondes feuchte Strahlen*", a fourteen bar fragment of a song from ca. 1825/1826, that appears to

be a working sketch that was abandoned. A second appendix contains transpositions of eleven songs included in this volume for high voice, as the original keys were more suitable for medium voice.

A number of songs have been omitted which, for one reason or another, have come to have Mendelssohn's name associated with them but almost certainly have nothing to do with him. They are mostly included in a folder of "miscellaneous unidentified music" owned by Mendelssohn's grandson Paul Benecke, and are now at the Bodleian Library, Oxford, MS. M. *Deneke Mendelssohn* c. 50. Amongst them are two songs most probably by Julius Rietz: *Frühlingslied* ("Ja, wär's nicht aber Frühlingszeit") and "*Was will die einsame Träne*" (a genuine Mendelssohn setting of this latter poem is printed here). Others are "*Ein Mädchen wohnt*", "*Ich soll bei Tage und bei Nacht*", "*Wie die Blumen*" and a *Canzonetta Veneziana* ("Catina belina") with words in Venetian dialect. Another item that has been omitted is "*Ich gratuliere zum Neujahr*"<sup>1</sup>, a twelve bar song fragment contained in a letter to Adele Schopenhauer of 8 January 1822. Several songs known to have been composed by Mendelssohn have been lost or are otherwise unavailable, including: *Von schlechtem Lebenswandel* (mentioned in a letter to his family written from Rome on 30 November 1830) and two Goethe settings: *Der König in Thule*<sup>2</sup>, and *Gretchen*<sup>3</sup> ("Meine Ruh ist hin").

## ON EDITORIAL POLICY

Mendelssohn did not always include all necessary accidentals, particularly amongst the juvenilia (perhaps partly the result of youthful haste). Those accidentals that are obviously missing have been added in square brackets, and the editor has given some precautionary ones in small print for ease of reading. Questionable accidentals are mentioned with full explanations included in the critical notes and redundant ones have been omitted without comment. In some cases missing accidentals are more the result of observing com-

1 See Art. "Felix Mendelssohn Bartholdy", in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2nd revised edition, ed. by Ludwig Finscher, Kassel etc. 1994ff. It was published in the *Neue Musikzeitung* in 1919 by Cotta in an article by H. H. Houden entitled "*Mendelssohn-Reliquien aus Adele Schopenhauers Nachlaß*" (pp. 80–86).

2 See the commentary to "*Rausche leise, grünes Dach*" in the present edition.

3 This song had mysteriously vanished from the Stadtarchiv in Leipzig during the preparation of this edition and was therefore unable to be included here.

mon conventions of the time. Quite often, Mendelssohn placed an accidental before only one of the notes in an octave pattern (whether the notes are played together, or broken), or did not repeat an accidental where repeated notes go over a bar line. In such cases, the missing accidentals have been supplied without comment in accordance with present day usage.

Smaller notes have been used to indicate editorial completions and where not specified by Mendelssohn suggested readings for the text underlay for subsequent verses of strophic songs.

Although they do not appear in the manuscripts, dotted slurs have been supplied for clarity of word underlay where necessary. Where ties are clearly missing in the manuscripts they have been supplied using dotted ties.

Asterisks have been used to refer to particularly important points mentioned in the critical notes. In some cases, significant alternative readings are given on the same page.

Wherever the song texts appear in italics, this indicates one of the following:

- a) in strophic songs, the particular verse in question does not appear in the source, which may either mean that the composer deliberately chose not to set it or that he simply did not write it out,
- b) the word (or words) in question were illegible in the MS and an editorial decision has been made, and
- c) in the case of three of the songs, newly composed words have been supplied for apparently incomplete poems where the sources have not been traced.

An explanation of each case can be found in the critical notes of the individual songs.

Square brackets have also been used:

- a) where time signature changes are missing, and
- b) to indicate questionable dynamic markings when there was disparity among the sources.

An explanation of the editorial decision in each case can be found in the following commentary.

The spelling of all the song texts has been modernised without comment. In the song texts (p. LXIIIff.), wherever possible, the words are laid out exactly as they appear in printed editions of the original poetry. With one exception, where Mendelssohn's version of a song text varies from that of the poet, the composer's choice of words has been printed and commentary given.

Wherever possible, first or early editions of the poetry have been consulted and have been used to show the variants between the printed sources of the poetry and Mendelssohn's song texts when they occur.

Where a song title was supplied by Mendelssohn, this has been used as its title. Otherwise, the first line of the poem fulfils this purpose. The original titles of the poems, where known, are given in the commentary as well as in the "Song Texts".

## PERFORMANCE ISSUES

Mendelssohn's music is a fusion of emerging Romanticism tempered by Classical restraint presenting a challenge to the performer who has to strike the right balance between the two. Mendelssohn was known to have loathed sentimentality and affectation in performance. An honest simplicity and directness will serve the music well, but with an imaginative approach and, above all, sensitivity to the poetry. Unless specifically indicated by the composer, this editor advises judicious and sparing use of the pedal. The composer did not give metronome markings and suggested tempi are given in the commentary of each song.

As many of the songs are strophic, dynamics and other musical considerations need to vary to suit the mood of each verse. In the autographs, Mendelssohn usually wrote out the subsequent verses of the poem under the music of the first verse, so it was not possible to indicate any variations in dynamics, articulations, etc. Performers need to use their imagination to bring the words of the poem to life and should not necessarily feel restricted to using the same dynamic and other markings for every verse. This edition presents only those dynamic and expressive indications that appear in the sources.

## CRITICAL NOTES

Our commentary makes use of the following abbreviations:

- |       |   |                               |
|-------|---|-------------------------------|
| lh    | = | left hand                     |
| m(m.) | = | measure(s) or bar(s)          |
| MS(S) | = | manuscript(s) or autograph(s) |
| pf    | = | piano                         |
| rh    | = | right hand                    |
| v     | = | voice                         |



LIED ZUM GEBURTSTAGE MEINES GUTEN VATERS  
*Song to celebrate the birthday of my good father*

The text is anonymous, but may very likely have been written by someone in the Mendelssohn family circle. This song is one of Mendelssohn's first surviving compositions. Both he and his sister Fanny composed a song on this text for the occasion of their father's birthday on 11 December 1819. Fanny's song is her earliest surviving composition<sup>4</sup>. Felix, at the tender age of ten (his sister was fourteen), set only the first verse of the poem but may have intended other verses to have been sung, as his MS has a section marked "Zum Schluß" after the end of the first verse (following a double bar line), which seems to indicate that the first section is to be repeated. The four subsequent verses of the poem, which Fanny set in her version of the song, have been included in italics in order to make Felix's version more substantial in performance. Fanny's version of the song has a variant of the text in the first verse, which reads: "Ihr sollt ein lautes Freudenlied bedeuten, das fromme Kindesliebe beut."

Autograph: Bodleian Library, Oxford, MS. M. Deneke Mendelssohn c. 21, fol. 107. Facsimile in Ernst Wolff, *Felix Mendelssohn Bartholdy*, p. 13. The single leaf is inserted into an album which Mendelssohn originally gave to his fiancée Cécile Jeanrenaud at Christmas 1836, and which contained mementos of the famous (including Goethe, Haydn, Mozart and Beethoven) as well as contributions of family and friends.

- m. 11 (27) pf rh The final quaver is smudged in the MS and not easily legible. The notes of the chord could possibly be *f#'* and *a'* instead of *e'* and *g'*.
- m. 38 pf This entire bar is heavily smudged in the MS, making it very difficult to read. Most questionable is the first quaver in the rh, which could very possibly be an *e''* instead of a *d''*. Both crotchet chords in the lh are also virtually illegible, but the harmonic progression from the previous bar seems to demand the second inversion G major chord as given here.

Suggested tempo: ♩ = ca. 92

"AVE MARIA! JUNGFRAU MILD"  
*"Ave Maria! Virgin mild"*

The text is by Sir Walter Scott from *The Lady of the Lake*, translated into German by Adam Storck. The words have been immortalised in the 1825 setting by Franz

<sup>4</sup> According to Annette Maurer, *Thematisches Verzeichnis der klavierbegleiteten Sololieder Fanny Hensels*, p. 123.

Schubert (*Ellens Gesang III*, D 839). Both Felix and Fanny set this poem in 1820 while studying composition with Carl Friedrich Zelter, Felix at some time between 13 July and the autumn, and Fanny between 27 July and 27 September. The eleven-year-old Felix's version rather naïvely imitates the sacred style of J. S. Bach and Handel, seemingly ignoring the context in which the poem occurs in Scott's work. Fifteen-year-old Fanny's version is more sophisticated and captures the mood and context of the original situation very well, writing a harp-like piano part.<sup>5</sup> Fanny's setting was published with the original English text in *The Harmonicon*, 10 (1832), pt. 2, pp. 54–55.

Autograph: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 1*, pp. 86–88. A modern transcription is found in Luise W. Leven<sup>6</sup>, *Mendelssohn als Lyriker, unter besonderer Berücksichtigung seiner Beziehung zu Ludwig Berger, Bernhard Klein und Adolph Bernhard*, pp. 155–156.

- mm. 18, 19 v The autograph has a tie on the final crotchet *g'* to the first semiquaver *g'* in m. 19. However, Mendelssohn places the word "Jungfrau" under the first semiquaver (see m. 27) so an alternative solution has been offered if Mendelssohn's beaming in m. 19 is to be observed.
- mm. 20–25 Mendelssohn originally had a different version of these bars, but then crossed them out and wrote the version given here. However, it is not entirely clear whether or not he intended m. 25 to remain, as his deletion doesn't completely cover m. 25. Without m. 25, the voice-leading between the piano lh and v create parallel octaves, but maintains the regularity of the four-bar phrase structure of the entirety of the song. The addition of m. 25 avoids the parallel octaves but creates an extra bar in the phrase structure and makes an irregular five-bar phrase. As Mendelssohn didn't entirely delete m. 25 in the MS, it has been given in square brackets.
- m. 30 pf Mendelssohn writes the word *loco* at the beginning of the bar, presumably just a reminder that the upper bass note needs to be *a* below *c'* and not an octave below, as the end of m. 29 might suggest.
- m. 45 Mendelssohn at first accidentally omitted this bar; he partially corrected it by writing in the v and word on the vacant staff below, but had no space to include the pf, which is here supplied editorially.

<sup>5</sup> In Scott's poem "the enchanting harp of Allan-bane accompanies Ellen's melting voice". Cf. R. Larry Todd, *Mendelssohn. A Life in Music*, p. 63.

<sup>6</sup> In the following text abbreviated as *Mendelssohn als Lyriker*.

- mm. 49–53 pf Mendelssohn wrote out the bass part in octaves here, which is presumably to be played at pitch, and not an octave lower.
- m. 53 pf The ♯ before the *f* is not clear in MS, but is implied musically. It is supplied in square brackets.

Suggested tempo: ♩ = ca. 108

„RASTE, KRIEGER! KRIEG IST AUS“  
 “Warrior, rest! Your war is over”

Like “*Ave Maria! Jungfrau mild*”, the text is from Sir Walter Scott’s *The Lady of the Lake*, translated by Adam Storck, and the song was written in 1820. The poem was also set in 1825 by Franz Schubert (*Ellens Gesang I*, D 837).

Autograph: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 1*, pp. 88–89. A modern transcription is found in *Mendelssohn als Lyriker*, p. 157.

Mendelssohn initially barred the first eight bars differently, with “Raste” being the beginning of a complete bar. He then re-barréd them, so that it became the upbeat.

- mm. 6, 30 Storck’s translation of Scott’s poem reads “nicht”.

Suggested tempo: ♩ = ca. 48

“PAUVRE JEANNETTE QUI CHANTOIS SI BIEN”  
 “Poor Jeannette who sang so well”

This song was written in 1820; at the same time Felix’s sister Fanny also set the text, which is by Jean-Pierre Claris de Florian (1755–1794), from his *Claudine, Nouvelle Savoyarde* (1788). Fanny’s song is dated 22 March, 1820. Felix’s setting has the same simple chordal, almost folk-like style of his sister’s version. Both Felix and Fanny were studying with Zelter at this time and the song is clearly one of Felix’s composition exercises. Although undated, its position in his workbook indicates a date around the same time as Fanny’s version.

Autograph: Bodleian Library, Oxford, *MS. M. Deneke Mendelssohn c. 43*, fol. 21. This MS is Mendelssohn’s musical exercise workbook for Zelter. The song was first published in R. Larry Todd, *Mendelssohn’s Musical Education – A Study and Edition of his Exercises in Composition*, p. 148.

- m. 8 v Mendelssohn wrote “peus tu”.
- m. 12 v Mendelssohn beamed all three quavers together despite the text underlay.
- m. 19 v Mendelssohn beamed the dotted quaver *bb’* and following semiquaver *c’* together despite the text underlay.

Suggested tempo: ♩ = ca. 120

## DIE NACHTIGALL *The nightingale*

The text is anonymous. Although undated in the MS, the song is placed between compositions dated 18 August and 24 September 1821, respectively.

Autograph: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 2*, pp. 155–156.

- m. 18 pf rh The minim *bb’* is unclear in the MS, but looks as if it might be there. It is given in small type.
- m. 25 v The two crotchets *f’* and *ab’* were mistakenly written as quavers in MS.
- mm. 26, 28 Mendelssohn did not indicate a change of metre to  $\frac{4}{4}$  in either bar, but there are clearly 4 beats in these bars. In m. 26, Mendelssohn’s use of rests makes this obvious; m. 28 was originally a  $\frac{3}{4}$  bar with six quavers in v:



Mendelssohn then altered the text and melody to the present version, but forgot to add in an additional crotchet rest in pf. Both bars are marked *ad lib.* by Mendelssohn, indicating a certain freedom in the performance in any case. The necessary metre changes in m. 26–28 are given here in square brackets.

- m. 36 v Mendelssohn beamed together the first four quavers and then the last two quavers of the bar despite the text underlay.
- m. 49 pf rh Mendelssohn has no accidental, precautionary or otherwise, before the second note. Although another *cb’*, as in the preceding bars, is possible, *c’* probably makes better melodic and cadential sense. The accidental is given in parentheses.

Suggested tempi: *Adagio*, ♩ = ca. 66; *Piu allegro*, ♩ = ca. 120

## DER VERLASSNE *The forsaken one*

First version

The text is anonymous. Composed in 1821, this is a remarkably dark and serious song that belies the composer’s young years.

Autograph: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 2*, pp. 159–160. It is dated 24 September 1821. A modern transcription is found in *Mendelssohn als Lyriker*, pp. 158–160. Mendelssohn later sketched ideas in pencil on this MS, seemingly intended for the revised ver-

sion. Some of these ideas were used in the revised version, but not exactly as they appear here.

mm. 13, 18, 19 Mendelssohn wrote out the music only for verses one and three; the second verse is found as text written immediately after the first verse. Adjustments for the varying number of syllables have been made in small notes, corresponding to Mendelssohn's notation in the later version.

mm. 10–20 v As mentioned above, Mendelssohn later sketched ideas in pencil and also in the passage between mm. 42–49. Some of these were used in the revised version of the song. For mm. 10–20, v appears as in music example 1 below (the sketched pencilled ideas are given as small notes). The text for verse 2 above is given editorially in italics as Mendelssohn only wrote these words as text after verse 1 and did not specify how the word underlay was intended. It is also not clear whether or not the pencilled sketches were entirely intended for the word underlay of verse 2 or if they were ideas for another purpose. As only some of these ideas were actually used in the revised version, this question remains unanswered.

m. 33 v The first note has no accidental. In both of the following versions this note is a c". Mendelssohn may have deliberately intended a c#" here, in the earlier version, but it may also simply be an oversight. The ♯ has been given in square brackets.

mm. 42–49 v As in m. 10–20, Mendelssohn's pencilled ideas (given in small notes) appear in MS as in music example 2 below.

Suggested tempo: ♩ = ca. 66. Although the marking here is *Molto adagio*, in the later revised version of the song Mendelssohn changed it to *Andante*, which suggests that he preferred a slightly faster tempo. The length of phrases needs a more flowing pace but without sacrificing the dark mood.

#### Revised version

This version is clearly a later revision, sketches for which can be seen in the autograph of the first version. Mendelssohn obviously thought highly enough

of the music to come back to it again and 'improve' it. The revision dates from 1824/25, since the Berlin autograph uses a form of treble clef that Mendelssohn adopted in the autumn of 1824.

Autograph: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Mendelssohn Archiv, MA Depos. MG 17. A facsimile is found in Max Schneider, ed., *Felix Mendelssohn Bartholdy: Denkmal in Wort und Bild*, pp. 49–50. The MS is clearly a fair copy containing a presentation inscription at the end, which unfortunately has been mysteriously erased. It bears no title.

m. 37 pf lh The second minim *d* has no accidental in the MS. It has been given in square brackets to correspond with m. 6.

Suggested tempo: Although Mendelssohn marks it *Andante*, rather than the *Molto adagio* of the first version, a certain gravity of mood is appropriate. The *Andante* marking allows the long vocal phrases to flow more naturally. The suggested tempo remains ♩ = ca. 66.

#### "Rauch" manuscript version

A new autograph source came to light that was auctioned at Sotheby's on 23 May, 2007 and sold to the Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz. The MS is a beautiful presentation copy of three songs apparently inscribed by the recipient, Agnes Rauch (1804–1881). The songs are untitled and appear as follows: a) a previously unknown song beginning with the text "Seltsam, Mutter, geht es mir" (see later), b) the present song, and c) a complete version of *Der Wasserfall* (see later).

Agnes Rauch was the eldest daughter of the sculptor Christian Daniel Rauch (1777–1857) who was the godfather of Fanny's son, Sebastian Hensel (1830–1898). The MS is inscribed at the end, presumably in her own hand: "Agnes Rauch von Felix Mendelssohn Bartholdy, 1825". One can therefore assume that this revision of *Der Verlassne* probably dates from around that time. It contains several significant variants when compared to both versions above and may represent the composer's final thoughts about this song.

#### Music Example 1

10  
Schwarz be - de - cket liegt die jun - ge Flur, Phi - lo - me - lens Lied er - starb im Hai - ne, er - starb im Hai - ne.  
su - che ü - ber - all nur sie, die ei - ne, ach, und fin - de nir - gends, nir - gends ih - re Spur, nir - gends, nir - gends ih - re Spur.

#### Music Example 2

42  
je - ne nei - dens - wer - te Him - mels - won - ne, die Ver - lor - ne wie - der zu um - ar - men.

Autograph: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, 55 MS 156, pp. 1–2.

- v The notes given in small type follow Mendelssohn's own text underlay for verse 2 as given in the revised version. In the "Rauch" MS, verse 2 of the poem is simply written out as text at the end of verse 1, with no specific word underlay indicated.

Suggested tempo: ♩ = ca. 66. The only dynamic marking given by the composer is the *pianissimo* in m. 51. The editor suggests using the dynamics given in the revised version as a guide.

"VON ALLEN DEINEN ZARTEN GABEN"  
"Of all your tender gifts"

The text is anonymous. The song was composed during a family trip to Switzerland in the summer of 1822, where, inspired by the scenery, Mendelssohn made a wonderful drawing of the Grindelwald glacier. The composer was also working on his opera *Die beiden Neffen*, another song (*Wiegenlied*, – see below) and had also begun the Piano Quartet in C Minor, op. 1. Mendelssohn provided only the first verse of the poem, but clearly intended further verses as he wrote "zu den folgenden Strophen" at bar 18 and the first word ("Kaum") of the second verse. As the text has not been traced, two additional verses have been written by Waldemar Weinheimer in order to make the song more complete.

Autograph: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 2*, p. 179. It is dated Sécheron, 18 September 1822. A modern transcription is found in *Mendelssohn als Lyriker*, pp. 160–161.

Suggested tempo: ♩ = ca. 84

WIEGENLIED  
Lullaby

Composed in 1822 with "Von allen deinen zarten Gaben", Mendelssohn again set only the first verse of the anonymous poem, but clearly intended further verses as he wrote "zu den folgenden Strophen" in bar 27 and a four bar postlude marked "zum Schluß". As with the previous song, the complete text has not been traced, and two additional verses have been written by Waldemar Weinheimer.

Autograph: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 2*, p. 180. It is dated Sécheron, 18 September 1822. A copy

of this MS, made in 1877, is in the Bodleian Library, Oxford, MS. M. Deneke Mendelssohn c. 54, fols. 1<sup>v</sup>–2. A modern transcription is found in *Mendelssohn als Lyriker*, pp. 162–163.

- m. 27 (first time bar) pf rh Mendelssohn left out the tie from the final quaver *e'*" (cf. mm. 1–2).

Suggested tempo: ♩ = ca. 48.

"SANFT WEH'N IM HAUCH DER ABENDLUFT"  
"In the gentle evening breeze"

Composed in December 1822 to a text by Friedrich von Matthisson (1761–1831). Schubert also set the poem in 1815 under the poet's own title *Totenkranz für ein Kind*, D 275.

Autograph: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 2*, pp. 256–257. It is dated 28 December 1822, "Abends" (in the evening). A copy of this MS, made in 1877, is in the Bodleian Library, Oxford, MS. M. Deneke Mendelssohn c. 54, fols. 3<sup>v</sup>–4.

- m. 19 pf rh The first minim chord is heavily smudged in MS, but is probably as given here.  
m. 21 pf The crotchet rests on beats 2 and 4 are supplied editorially.  
m. 28 Matthisson's original text reads "von Schmerz und Wahn"  
m. 36 pf rh The second quaver is rather smudged in MS, but appears to be a *c'*, although *b* might be more logical.

Suggested tempo: ♩ = ca. 80. A gentle flow should be maintained despite the slow tempo marking.

FAUNENKLAGE  
Lament to a faun

The text is by Salomon Geßner (1730–1788), as part of his idyll *Der zerbrochene Krug*, which appears in *Idyllen von dem Verfasser des Daphnis*, pp. 48–52.

Autograph: Bodleian Library, Oxford, MS. M. Deneke Mendelssohn b. 5, fol. 2<sup>r-v</sup>. It is dated 8 June 1823.

- m. 10 pf rh It is unclear from MS whether or not Mendelssohn wrote a crotchet *c'* in the alto voice of beat 3. It seems needed harmonically and is given in small type.  
m. 31 v In the MS, Mendelssohn's slur stretches over the first three notes of this bar and the beaming of the last two quavers is as given. This is confusing from the point of view of the text underlay. The beaming suggests the word underlay as given here. The slurring suggests the final syllable "ner'n" should be sung with the final quaver *e'*.

- m. 33 pf lh It is unclear from the MS whether or not the crotchet *c* has a # before it. The accidental is given here in square brackets.
- mm. 61–62 v Geßner's poem reads "die seinen Lippen die nächste war."

Suggested tempo: ♩ = ca. 92

"SICHELN SCHALLEN, ÄHREN FALLEN"

"Sickles ring out, ears of corn fall"

The text is by Ludwig Christoph Heinrich Hölty (1748–1776) and the song was probably composed in 1823/24. The poem was also set in 1816 by Schubert (*Erntelied*, D 434) who set verses 1, 2, 3 and 5 of Hölty's poem. Mendelssohn chose to set verses 1, 2 and 5.

Autograph: Bodleian Library, Oxford, MS. M. Deneke Mendelssohn b. 5, fol. 3. It is undated, but belongs to the same period as *Faunenklage*, and was probably written in 1823/24.

- m. 5 v Hölty's poem reads "unter".
- mm. 13–18 v The word underlay is indicated by Mendelssohn for verses 1 and 2 only; verse 3 (Hölty's verse 5) is the editor's suggested underlay.

Suggested tempo: ♩ = ca. 96

"TANZT DEM SCHÖNEN MAI ENTGEGEN"

"Dance into the glorious May"

The text is by Ludwig Christoph Heinrich Hölty (1748–1776) and the song was probably composed in 1823/24. The poet's title is *Mailed*.

Autograph: Bodleian Library, Oxford, MS. M. Deneke Mendelssohn b. 5, fol. 3<sup>v</sup>. It is on the *verso* of the leaf containing "Sicheln schallen, Ähren fallen", and dates from the same 1823/24 period.

Suggested tempo: ♩ = ca. 76

"AM SEEGESTAD, IN LAUEN VOLLMONDSNÄCHTEN"

"By the lake shore, on warm moonlit nights"

The text is by Friedrich von Matthisson (1761–1831). Composed in September 1823, Mendelssohn chose to set only verses 1, 2, 4 and 7 of Matthisson's poem. Schubert's setting of 1814 (D 98) uses the poet's title *Erinnerungen*. In the MS, verses 1 and 2 are set to the same music, followed by verse 3 written simply as text, and finally verse 4 written out with modified music.

Autograph: Bodleian Library, Oxford, MS. M. Deneke Mendelssohn c. 47, fol. 1<sup>r</sup>. It is dated 26 September 1823.

- m. 2 pf rh In the MS, the bottom two notes of the first chord (*b* and *e*) appear to be separated from the dotted quaver *c* in the upper voice (as a dotted crotchet in the alto voice). When this music reappears in m. 40, all three notes are clearly joined up as a dotted quaver chord.
- m. 4 v Matthisson's poem reads "Vollmondnächten" in all the following sources (Sammer, Wien, 1803; Füssli & Co., Zürich 1802; and the definitive Cotta edition of 1811).
- m. 8 (20) pf lh In the MS, a quaver *f* appears in the bass on the 6th quaver beat. Mendelssohn seems to have simply written over it with the final two semiquavers of the bar, but it is not entirely clear whether or not he intended it to remain.
- m. 12 v Mendelssohn added the word "holdes" to Matthisson's poem in verse 2.
- m. 20 v Matthisson's poem reads "Blütensprossen".

Suggested tempo: ♩ = ca. 40

"DURCH FICHTEN AM HÜGEL"

"Through spruces on hillsides"

The text is by Friedrich von Matthisson (1761–1831). The song was probably composed around September 1823. Schubert's setting of 1814 (D 109) uses the poet's title *Lied der Liebe*. Only the first of Matthisson's six verses is present in Mendelssohn's MS, but he may have been contemplating a strophic setting. Verses 2, 4 and 6 of the poem are given here to make the song more substantial for performance.

As this song is apparently an abandoned draft and the remaining verses of the poem have been supplied by the editor, exactly how the transition between the verses should be made is not entirely clear. A simple repeat from the beginning of the song seems the most obvious solution, though not an entirely satisfactory one.

Autograph: Bodleian Library, Oxford, MS. M. Deneke Mendelssohn c. 47, fol. 1<sup>v</sup>. It is not dated, but was presumably written about the same time as "Am Seegestad", which is on the *recto* side of the leaf. Several notes and words are obscured by the remains of sealing wax, where this page was once stuck down on to what is now fol. 2<sup>v</sup> of this volume. This would seem to indicate that Mendelssohn himself had discarded the song.

- mm. 3, 4 v The small notes given here are editorial suggestions for notes obscured by the sealing wax. The word "folgt" was also obscured and is supplied here from Matthisson's poem.

- |       |       |  |
|-------|-------|--|
| m. 7  | v     | Matthisson's poem reads "Wehmut".  |
| m. 7  | pf rh | The third semiquaver is unclear in MS. It could conceivably be an <i>a'</i> , but the <i>g'</i> seemed more natural and is given here.                                   |
| m. 9  | v     | There is a curious mark over the first dotted crotchet <i>d''</i> of "Schim-mer" in MS which looks like an accent written backwards (i. e. <). Its meaning is uncertain. |
| m. 12 | v     | The rests are obscured by wax.   |
| m. 17 | pf rh | The small notes are editorial suggestions for those obscured by wax.   |

Suggested tempo: ♩ = ca. 76

"ICH DENKE DEIN, WENN DURCH DEN HAIN"  
*"I think of you when, through the grove"*

The text is by Friedrich von Matthisson (1761–1831). The well-known poem has been set by many composers, including Johann Rudolf Zumsteeg in 1801, Carl Maria von Weber in 1806 as op. 66/3, Ludwig van Beethoven in 1809, WoO 136, Ferdinand Ries in 1810 as op. 7/2, Franz Schubert in 1814 as his D 99 and Hugo Wolf in 1877. The poet's title is *Andenken*. Mendelssohn's setting probably dates from 1823. The song is discussed in R. Larry Todd, *Mendelssohn. A Life in Music*, pp. 114–115.

Autograph: Bodleian Library, Oxford, *MS. M. Deneke Mendelssohn c. 47*, fol. 2<sup>r</sup>. It is dated 1 October, without the year specified, but was most probably written in 1823, around the same time as the previous Matthisson settings.

Mendelssohn reversed the order of verses 2 and 3 of Matthisson's poem.

- |          |   |  |
|----------|---|--|
| m. 12–13 | v | Matthisson's poem reads "am Schattenquelle".   |
| m. 13–15 | v | Mendelssohn (probably erroneously) wrote "Wann denkst du mein". Matthisson's original "Wo denkst du mein" is given here as it makes far better poetic sense. |
| m. 21    | v | Mendelssohn beamed the first two quavers ( <i>d'</i> and <i>c#</i> ) together, erroneously, as it contradicts the syllabification of "fer-ne".               |

Suggested tempo: ♩ = ca. 48

"RAUSCHE LEISE, GRÜNES DACH"  
*"Rustle softly, green roof"*

The text is by Albert Graf von Schlippenbach (1800–1886) and the song was probably composed late in 1824. A second Schlippenbach setting *Die Sterne schau'n in stiller Nacht* follows directly after this one in the autograph and has been published posthumously as op. 99, 2 (Leipzig, Breitkopf & Härtel, [1852]). *Die Sterne schau'n in stiller Nacht* is one of Mendelssohn's most af-

fecting songs and, interestingly, shares a number of rhythmic and melodic similarities to the present song.

Autograph: Bibliotheque National de France, Paris, *Conservatoire Ms. 192*. Both Schlippenbach settings in this MS are written out in the same clear and precise manner, as if they were fair copies for presentation. Two non-autograph copies from the second half of the 19th century exist at the Bodleian Library, Oxford. The first, *MS. M. Deneke Mendelssohn c. 22*, fol. 37, is a very inaccurate English copy of the first verse only, corrected in pencil; it bears the note "It follows a composition of the year 1824". The second, *MS. M. Deneke Mendelssohn c. 50/2*, fol. 7<sup>r-v</sup>, which includes the words of all the verses, is a German copy, and has the following inscription at the bottom of the page: "Ohne Datum, Neben, König in Thule, Dez. 1824" (without date, next to *König in Thule*, Dec. 1824). These two copies thus indicate that they were copied from a source where it followed another (now lost) song, a setting of Goethe's *Der König in Thule*, dated December 1824, suggesting that "*Rausche leise, grünes Dach*" comes from the same time.

Suggested tempo: ♩ = ca. 52

"SELTSAM, MUTTER, GEHT ES MIR"  
*"I feel stranger, Mother"*

The text is by Johann Ludwig Casper (1796–1864), and it appears in Johann Amadeus Wendt, *Taschenbuch zum geselligen Vergnügen auf das Jahr 1819 – Neun und Zwanzigster Jahrgang*, Leipzig (Gleditsch), Wien (Gerold), 1819, p. 156, and bears the title *Die Bäuerin*. This song was until very recently entirely unknown, having only come to light when it appeared for sale in the Sotheby's catalogue in 2007. It is part of the fair MS copy presented to Agnes Rauch that contained two other songs (see *Der Verlassne* and *Der Wasserfall*). The "Rauch" MS is inscribed at the end, presumably in Agnes' own hand: "Agnes Rauch von Felix Mendelssohn Bartholdy, 1825". One can assume from this that the song dates from around that time, but it may in fact be earlier.

Autograph: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, 55 *MS 156*, p. 1.

- |            |       |   |
|------------|-------|---|
| mm. 15, 18 | pf rh | The re-voicing is according to MS (compare with mm. 2 and 5). |
|------------|-------|---|

Suggested tempo: ♩ = ca. 92

DER WASSERFALL  
*The waterfall*

The text is by Mendelssohn's close friend Carl Klingemann (1798–1862). Klingemann's complete text is printed in *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*, p. 349. The poem in Klingemann's own hand can also be found at the Bodleian Library, Oxford (see below).

*Der Wasserfall* is one of Mendelssohn's most interesting and colourful songs and until very recently the only known source was an incomplete autograph ending at the bottom of the first page. This is contained at the end of vol. 2 of the Berlin autographs. Although this volume contains works of 1821–1823, *Der Wasserfall* must have been added later as it uses a new style of treble clef which the composer adopted in the autumn of 1824. However, we now have Mendelssohn's completed version, as an autograph fair copy recently came to light at an auction at Sotheby's and was sold to the Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz on 23 May 2007. The MS was presented to Agnes Rauch in 1825 along with two other songs (see *Der Verlassne* and "*Seltsam, Mutter, geht es mir*"). The song's title only appears in the incomplete original Berlin source.

Autograph **A**: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 2*, p. 277 (incomplete). A copy of this MS, made in 1877, is in the Bodleian Library, Oxford, *MS. M. Deneke Mendelssohn c. 54*, fols. 5<sup>v</sup>–7.

Autograph **B**: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, *55 MS 156*, pp. 2–4. This is the complete version of the song contained in the fair presentation MS for Agnes Rauch, which is dated (presumably by her) 1825 (see *Der Verlassne* and "*Seltsam, Mutter, geht es mir*").

The whole song text in Klingemann's hand is found in the Bodleian Library, Oxford, *Mendelssohn 'Green Books', XXVII, 4*. A modern transcription of the song fragment is found in *Mendelssohn als Lyriker*, pp. 164–166.

Autograph **B** was the main source used for the present edition, compared with Autograph **A**. **A** is very cleanly written out but breaks off abruptly at the end of its m. 59 (which corresponds to m. 50 in **B**). It also contains a very beautiful prelude that doesn't appear in **B**. This prelude is given here in order to give performers the option of including it if desired, in performance.

m. 1 The tempo indication *Allegro agitato* appears only in **B**, as does the dynamic

- marking *sempre piano*. The prelude only appears in **A**, which leads directly into the current m. 3, where the voice enters.
- m. 2 The *segno* (or start repeat) sign does not appear in either MS, although Mendelssohn gives a *dal segno* in m. 59 (the first-time bar) in **B** and writes out verse 2 as text at this point, indicating that verse 2 is to be performed to the same music as verse 1. As the *segno* has not been given by the composer, the editor suggests that m. 2 is the most likely place from which to repeat for the beginning of verse 2.
- m. 8 pf rh In **A** the fourth semiquaver is a *d#'* a sixth below the given *b*.
- m. 8 pf lh Mendelssohn simply gives a ♯ for the final quaver. It is unclear whether he meant to cancel one of the \* from the previous note or both. It is therefore possible that this final quaver could be interpreted as *F#* as opposed to *F*.
- m. 19 pf lh In **A** the first note *g#* appears one octave lower and also has the *G#* another octave below it.
- m. 22 pf rh The tremolo figure also has a *c#'* above the *a#* on the first note and the second note is an *a#'* instead of an *f#'* in **A**.
- m. 22 pf lh The upper voice is not slurred through m. 24 and the lower voice *F#*s are not tied through m. 24 in **A**.
- m. 23 pf rh The second beat tremolo figure has *c#'*.
- m. 27 v In **A** the *a#'* is a dotted minim.
- m. 29 pf **A** is simply marked *pianissimo*.
- m. 32 pf rh The tremolo figure also has a *c#'* below the *e#'* in **A**.
- mm. 33ff **A** has a completely different version of these bars as given in the footnote.
- m. 40 pf lh The quaver *B* does not appear in **A**.
- m. 41 v The *c#''* is a quaver in **A**.
- m. 47 pf The slurs through the first half of m. 47 do not appear in **A**.
- m. 47 pf rh The first *c#'*, *b* and *a#* are written as an independent voice (three quavers) in **A**. The eighth semiquaver is a *g#* above the given *d#* in **A**. The *rit. poco* does not appear in **A**.
- m. 48 v **A** has simply two dotted crotchets *d#''* and *c#''*.
- m. 49 pf lh The minim *B*s are not tied in **A**.
- m. 62–63 v Klingemann's poem reads "ihr stürzenden Wogen".
- m. 65 v The accidental (♯) is missing before the quaver *a'* in **B**, but *a#'* seems very unlikely. The ♯ is given in square brackets.
- m. 73–74 (77–78) v Klingemann's poem reads "himmlisches Finden".
- mm. 87ff. v Klingemann's poem reads "sollt ihr in seligen Liedern uns singen".
- m. 104 pf lh The accidental (♯) before the *E* is missing in **B**.
- m. 128 pf rh Mendelssohn did not write an accidental (♯) next to the semiquaver *a#*. When compared harmonically with mm. 122 and

124, *a* would seem an equally possible alternative reading.

Suggested tempo: ♩. = ca. 92

### GLOSSE

#### *An observation*

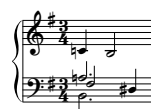
The text is by Friederike Robert, née Brun (1795–1832). The poet's title is *Der Verlassenen Klage*. The song was composed soon after Mendelssohn's trip to Paris in 1825. Back in Berlin, in June that year, Felix had met a fellow Bach enthusiast, Franz Hauser (1794–1870), who was to provide him with many copies of unpublished works by Bach. A baritone from Kassel, Hauser also copied out several of Felix and Fanny Mendelssohn's songs, including *Glosse*. It is an extraordinary song, written like a set of variations where new material is generated from each repetition of the opening theme. The unusual form of the song exactly mirrors the very particular structure of the poem.

Autograph: Bodleian Library, Oxford, MS. M. De-neke Mendelssohn b. 5, fols. 5–6a<sup>v</sup>. It is not dated, and is clearly a fair copy. A non-autograph copy (in Franz Hauser's hand, see above) exists in the Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Darmstadt, *Mus. ms. 1459*, which dates the song as Berlin, 7 June [18]25. The presence of this date implies that it was copied from another MS bearing that date, evidently the first draft, which is now lost.

The Oxford MS, which presumably represents the composer's final thoughts, was the main source for the present edition.

- |                          |       |  |
|--------------------------|-------|--|
| m. 11                    | v     | In the Darmstadt copy the second beat <i>e'</i> is a quaver followed by a quaver rest.   |
| m. 11                    | pf rh | The fourth quaver has no accidental, but the Oxford autograph confirms the <i>d#'</i> .  |
| m. 18                    | pf rh | In the Darmstadt copy the first crotchet beat has an <i>f#'</i> above the <i>d#'</i> .   |
| m. 18                    | pf lh | In the Darmstadt copy the first quaver has a <i>b</i> an octave higher above the low <i>B</i> .  |
| m. 22                    | v     | The Darmstadt copy has two quavers followed by a crotchet rest on beats 1 and 2, and a dotted crotchet – quaver rhythm on beats 3–4.   |
| m. 22                    | pf rh | The first beat has a <i>d#'</i> in the chord; the third beat has an <i>e'</i> in place of the quaver rest.   |
| mm. 26–27                |       | The Darmstadt copy has no <i>ritardando</i> .  |
| m. 26                    | pf rh | The Darmstadt copy lacks the low <i>g – f#</i> in the first two chords.  |
| mm. 28–30, 72–74, 98–100 | v     | The underlining of the text is as found in the MS. This seems to indicate the return of the main motifs on which the entire song is based; however it may have implications for performance (see below). |

m. 29 pf The Darmstadt copy has different voicing for this bar:



- |           |       |   |
|-----------|-------|---|
| mm. 30–32 | pf    | Mendelssohn started but did not complete the slur, as it coincided with a page turn.  |
| m. 32     | pf    | In the Darmstadt copy all the notes of the chord in both hands are minims.  |
| m. 34     |       | The tempo indication in the Darmstadt copy is <i>Allegro moderato</i> , and the time signature is simply common time.   |
| m. 35     | v     | In the Darmstadt copy the rhythm on “eigenen” is dotted crotchet – quaver.  |
| mm. 38–40 | v     | Robert's poem reads “weil ich Leid in Trost nur finde”.   |
| m. 40     | v     | The text “Als ein” appears as two crotchet <i>bs</i> on the third and fourth beats of the bar in the Darmstadt copy.  |
| m. 42     | v     | The third beat of the bar is a crotchet <i>e'</i> (the same as the fourth beat) in the Darmstadt copy.  |
| m. 49     |       | The tempo indication in the Darmstadt copy is <i>più lento</i> .  |
| m. 52     | pf lh | The second note is a crotchet in the Darmstadt copy.  |
| m. 55     | pf    | The chord is not tied to the next bar in the Darmstadt copy.  |
| m. 56     |       | The tempo indication in the Darmstadt copy is <i>Allegro molto</i> .  |
| mm. 56–58 | v     | The text in the Darmstadt copy reads “O wie gern wollt' ich ertragen”, Robert's poem reads “O wie froh wollt' ich ertragen”.  |
| mm. 60–62 | v     | Robert's poem reads “Um die alten zu verschmerzen” as it also appears in the Darmstadt copy.  |
| m. 63     | v     | In the Darmstadt copy the fourth crotchet has no <i>♯</i> .   |
| m. 72     | v     | In the Darmstadt copy the second beat is a crotchet.  |
| m. 75     | pf rh | In the Darmstadt copy, the final quaver chord has a <i>d#''</i> immediately below the <i>f#''</i> and <i>a''</i> (repeated from the previous semi-quaver).  |
| m. 77     | pf rh | In the Darmstadt copy the last quaver is an <i>a</i> .  |
| mm. 78–80 | v     | Robert's poem reads “Die Natur geheimes Walten”. Both Mendelssohn's MS and the Darmstadt copy read “Die Natur in ihrem Walten” as given here.   |
| mm. 80–82 | v     | In the poetic source, Robert's poem mistakenly reads “Meine eigne Traumgestalten” Mendelssohn's MS reads “Meine eignen Traumgestalten” which is given here. The Darmstadt copy reads “Meine eignen Traumgestalten”. |
| m. 88     | pf rh | In the Darmstadt copy the fourth quaver of the second beat is an <i>f#</i> instead of an <i>a</i> .   |
| mm. 88–90 | v     | Robert's poem reads “Und doch wollt' ich gern verschmerzen” Both Mendelssohn's MS and the Darmstadt copy read “Und  |



		doch wollt' ich's gern verschmerzen" as given here.
mm. 89–91	pf	In the Darmstadt copy there are no dynamics.
m. 92	v	In the Darmstadt copy the first note is a dotted minim followed by two crotchet rests.
m. 95	pf rh	There is no slur in the Darmstadt copy.
m. 102	pf lh	The Darmstadt copy has an upper <i>e</i> as well.

Suggested tempi: For the *Thema* and each subsequent return of the *Andante*, a tempo of ♩ = ca. 72 seems appropriate. From the *Con moto* at m. 11 until m. 27, a more flowing tempo is needed, perhaps ♩ = ca. 112. For the *Allegro molto* (m. 34) about ♩ = 88 is suggested, and at the *Allegro vivace* (m. 56/57, and again at m. 76) ♩ = ca. 76. The underlined portions of the text may indicate that a particular emphasis of declamation is needed in these places.

"WEINEND SEH' ICH IN DIE NACHT"  
"Weeping, I gaze into the night"

The text is anonymous. Composed in 1828.

No autograph is extant. A late-19th century copy is at the Bodleian Library, Oxford, MS. *M. Deneke Mendelssohn c. 50/2*, fol. 99<sup>+v</sup>. This was clearly copied from the now missing autograph, since it includes Mendelssohn's usual "h.d.m." ("hilf du mir") invocation at the head, and the date: "d. 22. Dez. 1828" at the end. A copy of the song in the hand of Louis Weissenborn (1815–1862), a Gewandhaus orchestra bassoonist trusted by Mendelssohn as a reliable copyist, is at the Stadtarchiv in Leipzig, housed at the Gewandhaus (*Ms: D-Les Gewandhaus* Nr. 46). Only the second page of this copy now exists, containing mm. 15–26. This song, along with three others, appeared in an edition by Carl Reinecke (Munich: Aibl, 1882) with the title: *Warum ich weine!*<sup>7</sup>

The Bodleian copy was used as the main source for this edition.

mm. 1, 14	pf lh	The Reinecke edition begins the slur on the first beat.
-----------	-------	---

Suggested tempo: ♩ = ca. 50

The text is by William Frederick Collard (1776–1866), a partner in the London firm of music publishers and piano makers, Collard & Collard. The song presumably originated during Mendelssohn's English visit of 1829, and was published in England in a musical annual towards the end of 1830.

The MS in the Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. autogr, F. Mendelssohn Bartholdy 18*, pp. 25–28, is a copyist's MS with only partial text and with some additions in the composer's hand. It is entitled *Charlotte & Werther*.

Printed source: *Apollo's Gift, or the Musical Souvenir for 1831* (London, S. Chappell, [1830]), pp. 36–37, entitled *Charlotte to Werter* (a common English spelling of Werther at this period). A German edition, with a completely different text by August Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798–1874) was published under the title *Seemanns Scheidelied* (Berlin, Schlesinger, [1850]), but Mendelssohn had nothing to do with this version.

The Chappell edition has been used as the principal source, as it was presumably prepared from a MS that Mendelssohn left in London. Certain readings of the Berlin MS, however, seem preferable, and where adopted have been noted below.

mm. 3–4 (43–44, 83–84)	pf	The Chappell edition begins the <i>crescendo</i> hairpin at the beginning of m. 3, with the <i>decrescendo</i> hairpin beginning on the barline between mm. 3 and 4. The Berlin MS reading has been given here.
mm. 6, 46, 86	pf rh	The Berlin MS has the acciaccatura <i>c'</i> before the fourth semiquaver of these mm. as given here. It is missing in the Chappell edition.
mm. 8–16	v	The Berlin MS has an incomplete English text that begins differently from the Chappell edition. The Berlin source begins with these words at the beginning of verse 1: "Far from her moveless dark bright eye the tear from anguish shone". This incomplete text breaks off after m. 14. The text from the Chappell edition has been used here.
mm. 8, 9	v	The Berlin MS clearly places the words "from her" in verse 1 under the second beat, the four semiquavers of m. 9, leaving a space under the first crotchet <i>a'</i> of this bar. The Chappell edition has the word "moveless" in Collard's text as given here. As Chappell prints verses 2 and 3 at the end of the song, the word underlay is unclear, but presumably it should mirror that of the first verse.
m. 9	pf rh	The final semiquaver in m. 9 is a <i>g'</i> in

<sup>7</sup> The other songs were "Weiter, rastlos, atemlos", *Erwartung* and "Vier trübe Monden sind entflohn" in the present edition. Reinecke also provided singing translations in French for all four songs.

- Chappell (which must be erroneous). The Berlin MS has an *f* as given here.
- mm. 12, 14 (52, 54) pf rh The slur begins one semiquaver later (on the *d'*) in the Chappell edition. This makes little musical sense and may well be a printing error. The Berlin MS has no slurs whatsoever. An editorial decision has been made to begin the slurs as given here.
- m. 21 (61) pf rh The Chappell edition has only an *a'* on the fifth semiquaver, but the Berlin MS adds the *b'* given here. The Berlin MS has the *crescendo/decrescendo* hairpin as given here, but the Chappell edition spreads it evenly under the 2nd beat.
- m. 22 (62) v The Chappell edition places the *crescendo/diminuendo* hairpin over the first three quavers. The Berlin MS has it only over the 3rd quaver *e''* – the reading given here.
- m. 33 (73) pf The *piano* marking is given one quaver earlier in the Chappell edition. The Berlin MS has it as given here, which makes better musical sense in terms of the phrasing.
- m. 35 (75) v The Berlin MS has the *crescendo/decrescendo* hairpin as given here, but the Chappell edition places it between the quaver *a'* and dotted quaver *d''*.
- m. 38 (78) pf The Berlin MS has a different version of the chords on the second and third quavers: the rh has (reading from the bottom up) *d', f'* and *a'* followed by *d', g'* and *bb'*; and the lh has simply a *d* for the first of the two chords.
- m. 39 (79) pf rh The Berlin MS has a different version of the three chords in the bar. Reading from the bottom up, the three chords are identical: *d', f'* and *a'*.
- m. 40 (80) pf rh On the first beat of the bar the Berlin MS has simply *e'* and *g'*, and the entire chord is written as a crotchet instead of a quaver.
- mm. 82–87 It is not completely clear how Mendelssohn wanted the song to end. The Berlin MS breaks off after m. 41, and the subsequent verses of the text are not supplied. A *dal segno* is indicated at the beginning of m. 2, clearly indicating that the music is meant to repeat from here. This solves the issue of the transition between the verses, but not necessarily the postlude. The Chappell edition doesn't suggest a postlude at all. The Schlesinger edition of *Seemanns Scheidelied* is the same as the Chappell edition in this respect. In the Breitkopf und Härtel *Gesamtausgabe* (1874–1877) the edition of *Seemanns Scheidelied* uses the opening mm. (1–6) as postlude, ending the song with a minim D-minor chord as given here in m. 87. This seemed the most obvious and satisfactory solution.

Suggested tempo: ♩ = ca. 88

“WEITER, RASTLOS, ATEMLOS”  
 “On and on, restless, breathless”

The text is anonymous. This song was published in 1882 under the title *An Marie*, which does not appear in Mendelssohn's autograph. In bars 38–41 “Und ist es wahr” alludes both in words and melody to Mendelssohn's song *Frage*, op. 9 no. 1, which opens with the phrase “Ist es wahr?”, which is set to the same three notes. *Frage* was composed in 1827, the same year as the String Quartet in A minor, op. 13, which also incorporates various references to the phrase throughout the work. “Weiter, rastlos, atemlos” probably belongs to the same period. The text of *Frage* is attributed in the first edition of 1830 to ‘H. Voss’, although this is generally considered to be a pseudonym. Both Johann Gustav Droysen and Mendelssohn himself have been claimed as the real authors.<sup>8</sup> Whatever the case, Mendelssohn might be considered a likely author of the present words.

Autograph: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, 3 *an Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy* 49. A copyist's MS from ca. 1860 is in the Stadtarchiv Leipzig, *Gewandhaus Nr. 46*, fols. 16–18. The song was published in 1882 by Aibl in Munich in an edition by Carl Reinecke (probably from the Leipzig source), with three other previously unpublished Mendelssohn songs (see “Weinend seh' ich in die Nacht”, *Erwartung* and “Vier trübe Monden sind entflohn”). All the songs published in the Reinecke edition have singing translations in French.

The autograph was the main source used for the present edition.

- m. 6 (70) Mendelssohn did a lot of crossing-out in this bar, making it difficult to read.
- m. 6 (70) pf rh The Reinecke edition has simply a crotchet *g'* on the second beat and not the *a'* or *c#'* beneath it. The MS has the lower two notes and possibly the *g'* as well, but it almost appears to be crossed-out.
- m. 53 v The Reinecke edition places the word “ist” under both the dotted crotchet *a'* and the following crotchet *bb'*, leaving the word “es” to the final quaver *g'* of the bar. This seems a more natural reading of the words.
- mm. 66–end Mendelssohn's MS breaks off at the end of m. 65 and simply indicates a *dal segno*. The obvious assumption here would be that he intended the music to repeat from bar 2 of the prelude and conclude the song as given here. The Reinecke edition follows this procedure.

Suggested tempo: ♩ = ca. 126

8 Cf. Douglass Seaton, “With Words: Mendelssohn's Vocal Songs”, in: *The Mendelssohn Companion*, p. 664.

[VIER LIEDER]  
[Four Songs]

The following four songs from 1830 are apparently the only true song cycle Mendelssohn composed, although he gave them no overall title. The songs follow a chronological narrative, there are motivic links between them, and the last song quotes music directly from the first song. Only the poet of the first song is known.

Autograph: The autograph of all four songs is in the Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 56/5*. It is dated 1 May 1830 at the end of the last song.

[1.] DER TAG  
*The day*

The text is by Ludwig Ernst Friedrich Robert (1778–1832), and found in the *Musenalmanach auf das Jahr 1804*, edited by L. A. v. Chamisso and K. A. Varnhagen, Leipzig (Carl Gotthold Schmidt) 1804. This song, written in three distinct parts, is highly dramatic in a way most unusual in Mendelssohn's song output.

- m. 34 v There is a dot after the *c''* on the 1st beat in the MS, but the following *b'* appears as a crotchet (the quaver flag on the stem has been obscured). The dotted crotchet–quaver rhythm given is most likely what was intended and is given here.
- m. 46 v The final crotchet is actually a *g'* in the MS here, but for harmonic sense and consistency with m. 55, *a'* has been substituted.
- m. 83 pf rh The first crotchet in the rh is unclear, as Mendelssohn seems to have changed his mind a few times at this point. At one stage he seems to have had octaves in both rh and lh, but then crossed out the lower *F* in the lh and created two quaver *ds* as a split octave in the rh, which is printed here. The first crotchet in the lh also seems to have had a # next to the original upper octave *f* (but not the crossed-out lower one), which may indicate that Mendelssohn intended the lh *fs* all to be *f#s* in this bar and continuing through m. 84. *F#s* make for better harmonic voice-leading, as with *f* the augmented sixth chord should demand that the bass resolve by descent, which it does not do in m. 85.
- m. 95 pf rh Rather obscure: in the second chord, quavers *b'* and *d''* are given in small notes, although it is possible Mendelssohn intended to mirror the lh with a quaver rest here in the rh.
- mm. 100, 108, 128: v Robert's poem reads "*Morgen*".

Suggested tempi: *Andante*, ♩ = ca. 72; *Allegro molto*, ♩ = ca. 104; *Moderato*, ♩ = ca. 84.

[2.] REITERLIED  
*A horseman's song*

The text is anonymous. Only the first verse is fitted to the music, the subsequent two verses being written out as text at the end of the song. The accommodation of text and music in these verses is therefore editorial. The penultimate line of the third verse of the poem is virtually illegible, but one can almost make out the word "hoffende"; "die hoffende Brust" has been offered here as a possible reading that makes poetic sense.

- m. 27 (81) pf lh Mendelssohn seems to have had an *a* in between the octave *cs* and then crossed it out, but it is not entirely clear. Adding the *as* would match the following bar more closely.
- mm. 55–63 (109–117, first time bar) Mendelssohn did not indicate how the transition to verses 2 and 3 was to occur. He simply wrote the last note *c''* in the vocal part of m. 55 (without any pf) and then indicated how he wanted the final verse to end by writing the coda marked "Schluß" provided here at m. 109a. The editor has assumed that the piano starts the introduction again at m. 55.

Suggested tempo: ♩ = ca. 132

[3.] ABSCHIED  
*Farewell*

The text is anonymous. The MS of this song is clear and has very few corrections.

- mm. 7–8 pf All the apparently redundant *forte* marks are in the MS.
- m. 26 pf Mendelssohn tied crotchet octave *fs* on beats 3 and 4 instead of writing a minim as in the previous bars. He may have been anticipating the repeated crotchet rhythm of m. 27 but then decided to echo the previous bar's dotted rhythms. The tied crotchets have been rewritten here as a minim.

Suggested tempo: ♩ = ca. 104.

[4.] DER BETTLER  
*The beggar*

The text is anonymous. Mendelssohn supplied only the first verse of the poem and the text of the coda (from the "Schluß" indication at the second time bar to the end of the song). He also indicated that he wanted

the first section repeated (mm. 1–18) and supplied the first time bar (mm. 19–20). Since the source of the text has not been identified, Waldemar Weinheimer has written a new second verse (shown in italics), in order to make the song complete.

m. 12 pf rh 2nd beat, 3rd quaver: no rest is written in the upper voice, nor is there an upper stem given to the *e'* in the lower voice.

Suggested tempi: *Andante*, ♩ = ca. 92; *Allegro*, ♩ = ca. 116.

ABSCHIED  
*Farewell*

The text is anonymous.

Autograph: Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven, Connecticut, *Frederick R. Koch Collection, Koch 1303 (box 132)*, p. 2<sup>r</sup>. It is undated. There are two other songs in this MS, versions of Mendelssohn's op. 19 nos. 3 (*Winterlied*) and 5 (*Gruß*) that differ slightly from the published first edition of 1833. This may suggest that *Abschied* also dates from the early 1830s.

Suggested tempo: ♩ = ca. 84

REISELIED  
*Traveller's song*

The text is by Johann Ludwig Uhland (1787–1862) and has also been set in 1811 by Conradin Kreutzer with the title *Nachtreise* as part of his *Neun Wanderlieder von Uhland*. The song was written at Unterseen near Interlaken as Mendelssohn passed through Switzerland on his return journey from Italy in August 1831. He also wrote one of his most affecting songs at this time: *Die Liebende schreibt*, which was published posthumously as op. 86 no. 3. This song he completed, but *Reiselied* was left incomplete. R. Larry Todd<sup>9</sup> speculates that Mendelssohn perhaps deliberately chose the two texts to reflect his separation from the pianist Delphine von Schauroth. In the E-flat major *Die Liebende schreibt*, a young woman writes a letter to her distant lover asking him for a sign that he returns her love. In the unfinished A minor *Reiselied*, the romantic wanderer is battling a storm on horseback and passes the spot where he and his sweetheart were often together. Todd also points out that the two songs are in the most remote key relationship, emphasising the distance between them. Mendelssohn's MS of *Reiselied* ends at bar 32, but, as we have the remaining verses of Uhland's text,

9 R. Larry Todd, *Mendelssohn. A Life in Music*, p. 248.

the song has been completed based on bars 1–32. A repeat sign and the first seven notes of verse 2 are clearly indicated in the MS, hence a strophic setting has been adopted.

Autograph: Pierpont Morgan Library, New York, *Lehman Deposit*, fol. 2<sup>r-v</sup>. In this source, the song follows on directly from *Die Liebende schreibt*, which is clearly dated 10 August 1831. A letter from Mendelssohn to his family of 10 August 1831, having referred to *Die Liebende schreibt*, continues "morgen mach' ich noch ein kleines [Lied] von Uhland ..." (tomorrow I will write another little [song] by Uhland), thus placing the composition of the *Reiselied* as ca. 11 August 1831.

- mm. 18, 20 v Uhland's poem reads "bei".
- mm. 31a, 32a v There are some smudged marks over the notes which may indicate some kind of articulation, but as their purpose was unclear they have been omitted, particularly as the mood of the text which begins verse 2 is very much like that of verse 1 where no articulation marks were given by Mendelssohn.
- m. 33a pf rh The first quaver chord is an editorial alteration.
- mm. 31ff. In the reconstructed third verse, the editor has added a few changes of dynamics and articulation to reflect the meaning of the text.
- m. 33 pf rh The first quaver chord is an editorial alteration (see m. 33a).
- mm. 59–60 These concluding bars are editorial additions.

Suggested tempo: ♩ = ca. 88

WEIHNACHTSLIED  
*Christmas carol*

The text is by Christian Fürchtegott Gellert (1715–1769). Mendelssohn gave this song to his younger sister Rebecka as a Christmas present in 1832 along with his Eichendorff setting *Der wandernde Musikant* (an early version of the song published as *Pagenlied* in 1838).

Autograph A: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, *N. Mus. ms. 98*, p. 1, dated 19 December 1832.

Autograph B: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ep. F. Mendelssohn Bartholdy 39*. This is included in a letter the composer wrote to the theologian Albert Baur, dated 20 December 1832. The song was first printed in Hans Gerber, *Albert Baur: Ein Lebensbild aus der Zeit deutschen musikalischen, religiösen und politischen Aufbruchs im 19. Jahrhundert*, pp. 161–162.

The differences between Autographs **A** and **B** are slight. As **B** was written one day after **A**, it may represent Mendelssohn's final thoughts on the song. It also provides a few more dynamic markings that will prove helpful to the interpreters. **B** was therefore used as the main source for this edition, but the significant variants between it and **A** are discussed below.

- |            |       |   |
|------------|-------|---|
| m. 1       |       | A lacks the <i>piano</i> marking.   |
| mm. 7–11   | v     | In verse 2 Gellert's poem reads "Also, also hat Gott die Welt in seinen Sohn geliebet!"   |
| m. 13      | v     | Mendelssohn wrote out the second verse of Gellert's poem as text at the end of the song, therefore not indicating the word underlay for verse 2 precisely.            |
| m. 14      | pf rh | In <b>A</b> , the second beat dotted quaver <i>f'</i> is both up- and down-stemmed.   |
| mm. 19, 20 | pf rh | The first beat in the alto voice of each bar is written as two even quavers in <b>A</b> . There is no <i>crescendo</i> in m. 20 in <b>A</b> .                         |
| mm. 21, 22 | pf    | As Mendelssohn crossed out much on the 3rd beat of m. 21 and on the first two beats of m. 22 in <b>A</b> , what is given here is what appears, cleanly, in <b>B</b> . |
| m. 23      | pf    | <b>A</b> has a <i>crescendo</i> here.   |
| m. 25      |       | <b>A</b> lacks the <i>sforzando</i> in pf and the hairpin in v.   |
| m. 28      | pf rh | The lowest voice is written as a minim <i>bb</i> followed by a crotchet <i>bb</i> in <b>A</b> .   |
| m. 29      | pf    | The <i>ossia</i> given is what appears in <b>A</b> .  |
| m. 31      | pf lh | The final crotchet <i>f</i> is missing on the 3rd beat in <b>A</b> and there is no slur.  |

Suggested tempo: ♩ = ca. 72

"WARUM SIND DENN DIE ROSEN SO BLASS"

"Then why are all the roses so pale"

The text is by Heinrich Heine (1797–1856). The song probably dates from around May 1834. Fanny Hensel later set this poem in 1837, and it was published in 1846 as her op. 1 no. 3. Other notable settings include those by Peter Cornelius in 1862, Peter Ilyich Tchaikovsky in 1869 as op. 6 no. 5 (in Russian), Joseph Guy Ropartz in 1899 (in French), and Othmar Schoeck in 1906 as op. 4 no. 2.

Autograph: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. autogr, F. Mendelssohn Bartholdy* 20, p. 44. It is not dated, but may have been written around May 1834, as it appears in the Berlin MS with other songs which were completed in Düsseldorf at this time, namely *Andres Mailied*, the published *Minnelied*, op. 34 no. 1, and the posthumously published *Jagdlied*, op. 83 no. 3.

The MS breaks off at the end of m. 15. The song has been editorially completed from mm. 16–20, using

the remainder of verse 1 of Heine's poem and then Mendelssohn's music has been used for the second verse of the poem until m. 35, where from m. 36 the editorial completion continues. Mendelssohn's verse 1 dynamics have been changed in verse 2 at mm. 34–35, in order to better reflect the meaning of the text.

mm. 5–6 Heine's poem reads "im grünen Gras".

Suggested tempo: ♩ = ca. 56

ANDRES MAILIED (HÜT DU DICH)

*Another May Song (Take care)*

The text is from vol. 1 of Christoph Friedrich Nicolai's folksong collection *Eyn feyner kleyner Almanach* (Berlin/Stettin, 1777), as later transmitted in modernized form in vol. 1 of Arnim and Brentano's collection *Des Knaben Wunderhorn* (1806), which attributes Nicolai as the source. It has also been set twice by Johannes Brahms – the first time in 1875 as a duet with piano, op. 66 no. 5, then again in 1894 as one of his *Deutsche Volkslieder*, vol. 6, no. 40. Mendelssohn originally composed it in Düsseldorf, dating his MS 14 May 1834 and entitling it *Andres Mailied* since it was a companion to a *Mailied* ("Leucht heller als die Sonne") he had composed on 11 May, and which was published as op. 34 no. 1. Mendelssohn subsequently revised this *Andres Mailied* at an unknown date, but it remained unpublished. Both versions are presented here.

First version

Autograph: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. autogr, F. Mendelssohn Bartholdy* 20, pp. 40–41. It is dated at the end, Düsseldorf, 14 May 1834, with Mendelssohn's own title *Andres Mailied*.

- |         |    |   |
|---------|----|---|
| mm. 1–2 | pf | Mendelssohn originally had barred the piano prelude differently. The barlines were written two beats earlier until the middle of the current m. 2. He then altered them to what is given here.  |
| m. 7    | v  | In verse 1, the first word in the Arnim and Brentano collection is "es", referring to "Mädchen", a noun that is neuter in German. Mendelssohn has "die". The original version of the poem reads "es kann wohl falsch und freundlich sein". Mendelssohn originally wrote "die kann wohl falsch und freundlich sein", but then crossed out the word "falsch" and substituted "lieb". In verse 2 Mendelssohn has "sie werd'n dich überzwerch anschauen" which is given here, although other versions of this poem exist which read "die werd'n dich übergroß anschauen" or |

“sie werd’n dich verliebt anschauen” (as it appears in the Brahms).

m. 17 pf The MS has the first two chords as dotted quaver and semiquaver. This was probably an oversight on Mendelssohn’s part as he has corrected v to two quavers here. In the parallel place in m. 37, the MS has both pf and v corrected to two quavers, which is clearly what the composer intended.

m. 22 (third time bar) v Mendelssohn here has “Sie gibt dir’n Körblein, fein gemacht”, which varies from Arnim/Brentano, which reads “Sie gibt dir’n Kränzlein fein gemacht” (as it appears in Brahms’ op. 66 no. 5).

mm. 28, 29 It is unclear exactly what Mendelssohn intended at this point. The MS clearly has repeat marks around mm. 26, 27 (which have been printed here in smaller notes as mm. 28 and 29). Mendelssohn seems to have wanted a further repeat of the words “Hüt du dich” although he never quite clarified how it should be done. The first *d*’ in is clearly not needed in this repeat, and the harmonic progression does not follow entirely naturally from m. 27, i. e. the B $\flat$  major chord in pf on the first quaver of m. 28 sounds incorrect (see the parallel place in mm. 29–30, where the first quaver of m. 30 is an F major chord). The most obvious possibility would be to make the first quaver of m. 28 an F major chord as well, leaving out the *d*’ in v. Another solution would be to leave out Mendelssohn’s repeat and cut mm. 28 and 29. The first option would seem to be Mendelssohn’s most likely intention if one compares the same passage with the second version of the song. The passage in question is shown as smaller type so that performers may make their own informed decision.

Suggested tempo:  $\text{♩} = \text{ca. } 144$

#### Second version

Autograph: Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, *Mus. ms 1444a*. It is undated, with the title *Hüt du dich*, which is the title in *Des Knaben Wunderhorn* (but not in Nicolai’s *Almanach*, where it is entitled *Eyn new Lyd von ey’m Meydleyen*). At the end Mendelssohn notes the source of the text as “Aus dem feinen Almanach”. This version of the song may date from a similar time as the first version, or perhaps 1835.

m. 4 v The original version of the text reads “Ich weiß mir’n Mädchen hübsch und fein” (as it appears in the first version. Here Mendelssohn has altered the text to “Ich weiß ein Mädchen hübsch und fein.”

m. 7 v See first version for information about Mendelssohn’s treatment of the text. In verse 2, however, Mendelssohn uses yet another variation of the text as follows: “Die werd’n dich überzwerch anschauen.”

m. 21 (third time bar) v See above note of the first version, m. 22 for information about Mendelssohn’s treatment of the text.

m. 24 pf lh Mendelssohn crossed out what was originally a quaver *b $\flat$*  with an accent on the 1st beat and changed it to the tied minim as given here. He didn’t cross out the accent mark, but he also did not write a new accent mark aligned with the minim. As a result, it is not certain if the accent should remain.

Unlike the first version, here the time signature is *alla breve*.

Suggested tempo:  $\text{♩} = \text{ca. } 72$ .

#### DIE FREUNDIN (LIED DER FREUNDIN, MIT GETROCKNETEN BLUMEN)

*The girlfriend (A girlfriend’s song, With dried flowers)*

The poem is part of the “An Personen” section of Goethe’s *Poetischer Nachlass*, where it is entitled *Goethes Geburtstag 1825*. It is a slightly altered version (by Goethe) of a poem by his intimate friend and mistress Marianne von Willemer (1784–1860), written for Goethe’s birthday in 1825. Mendelssohn believed it to be by Goethe himself. The song was composed at Bingen on 12 July 1837 during a summer stay on the Rhine by Mendelssohn and his wife, following their honeymoon. It was written as a birthday present for Marie Bernus, the wife of a wealthy Frankfurt senator, Franz Bernus, who was a friend of Cécile Mendelssohn, and who was staying at nearby Bad Kreuznach. There are three autographs of the song: one that Mendelssohn copied into the joint diary that he and Cécile were keeping at the time, another that was sent to Marie Bernus, in time for her birthday the next day, and a third that Mendelssohn wrote as an album leaf in the guest book of Anna Emilia Georgi on 24 July 1846. There are small but significant differences between the three versions, so all are printed here.

First version (from the Honeymoon Diary of Felix and Cécile Mendelssohn Bartholdy)

Autograph: Bodleian Library, Oxford, *MS. M. Deneke Mendelssohn e. 6*, fol. 50. This is the joint diary that Felix and Cécile were keeping in 1837, and the song is found with the entry for 12 July. According to the diary entry, Cécile chose the text. This diary version (which is a clean fair copy) may have been entered

after Marie Bernus' copy had been completed, and so may reflect Mendelssohn's second thoughts. A facsimile is printed in the edition of the diary, *The Mendelssohns on Honeymoon*, ed. Peter Ward Jones, p. 66 (with a modern transcription in the appendix pp. 203–204).

mm. 1, 19 Mendelssohn did not mark on the MS how and from where the transition between verses was to take place. His one-page MS simply begins at m. 1 and ends at m. 19, with the first and second verses of poetry written into the score, and the third verse written as text at the end of the score. There are no repeat signs whatsoever and just to repeat from the beginning of m. 1 seems unnatural. One possible solution for performance would be for the voice to begin verses 2 and 3 on the 3rd beat of m. 19 unaccompanied, with the pf joining at bar 2. Another option would be for the voice to begin the second and third verses on the final beat of m. 17, reserving mm. 18–19 for the end of the last verse.

mm. 7–9 (11–13, 13–16) v In verse 3, the version of Willemer's poem that appears in the „An Personen“ section of Goethe's *Poetischer Nachlass* reads: „sich in bunten Farben schmücken!“

Suggested tempo: ♩ = ca. 84, in accordance with the *Allegretto moderato* direction found in Marie Bernus' copy.

#### Second version (for Marie Bernus)

Autograph: Düsseldorf, Goethe-Museum. The title-page in Mendelssohn's hand is dated Bingen, 13 July 1837, Marie Bernus's actual birthday, though according to the Mendelssohns' diary it seems to have been written out the previous evening. There is a published facsimile, edited by Max Schneider (Düsseldorf, Goethe-Museum and Internationale Felix-Mendelssohn-Gesellschaft, 1960).

mm. 6–7 v In verse 1, Willemer's poem reads „flecht ich dir“, as does the Honeymoon Diary version of the song.

mm. 10–12 (14–16, 16–19) v In verse 3, the version of Willemer's poem that appears in the „An Personen“ section of Goethe's *Poetischer Nachlass* reads: „sich in bunten Farben schmücken!“

m. 19 pf rh Mendelssohn seems to have originally intended to write another note after the first chord of the bar, joining the 1st and 2nd beats, then changed his mind, but kept the slur (as given) over the first two beats. In the MS, there is a small dot next to the *c'* in the first chord, and the quaver flag is longer than usual, as if it were going to be a beam. Perhaps he considered writing a semiquaver *d'* after this apparently

dotted quaver *c'*, anticipating the melodic figure on beat 3 of this bar and the next bar, before abandoning the idea.

Suggested tempo: ♩ = ca. 84. In this version of the song, the repeat is clearly marked. Those who consider that there is too much of a 'stop and start' feeling between the verses, may prefer one of the solutions suggested for the Diary version.

#### Third version

Autograph: Freies Deutsches Hochstift (Goethe-Haus und -Museum), Frankfurt am Main, Beutler-Nachlass. It is dated 24 July 1846 and inscribed „zu freundlicher Erinnerung“ by Mendelssohn. Its title here is *Mit getrockneten Blumen*. Anna Emilia Georgi (1827–1856), into whose guest book this version of the song was entered by the composer, was part of a circle of friends of the painter Eduard Bendemann (1811–1889) whom Mendelssohn met in 1831 while he was in Rome. The actual dried flowers originally presented with the song are beautifully preserved in the guest book.

m. 1 The start repeat sign was not given by Mendelssohn in the MS, but the end repeat sign was given in m. 18 as it is shown here. The obvious solution is to repeat as indicated here from the 2nd beat of m. 1.

mm. 7–9, (11–13, 13–16) v In verse 3, the version of Willemer's poem that appears in the „An Personen“ section of Goethe's *Poetischer Nachlass* reads: „sich in bunten Farben schmücken!“

Suggested tempo: ♩ = ca. 84 as in the other versions of the song.

#### IM KAHN (AUF DEM WASSER)

##### *In the boat (On the water)*

The text is by Heinrich Heine (1797–1856). It has also been set by, among others, Robert Franz in around 1860 as *Meerfahrt*, op. 18 no. 4, Hugo Wolf in 1878 as *Mein Liebchen wir saßen beisammen*, Edward MacDowell in 1881 as *Mein Liebchen*, op. 11 no. 1, Johannes Brahms in around 1884 as *Meerfahrt*, op. 96 no. 4 and Joseph Guy Ropartz in 1899, who set it in a French translation made by himself and P. R. Hirsch as *Tendrement enlacés, ma chère bienaimée* (part of a set of four Heine songs).

The song exists in several versions and was clearly one that Mendelssohn was in the habit of writing out as keepsakes or *Albumblätter* for friends. They were probably written out from memory, which would partly account for the numerous variants between them. Seven autograph versions are known, plus a number

of copies made from them, and four have been selected here to show the most interesting variants. The earliest known autograph of the song (dated 14 January 1837) exists in private hands in Berlin Zehlendorf, but was unavailable to this editor at the time of writing and unfortunately could not be included here.

**Autograph A:** Contained in a letter to Ignaz and Charlotte Moscheles of 12 December 1837, and intended for Charlotte. The MS is at the Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, *MA Nachl.* 12, as no. 24 among a collection of forty-one letters predominantly from Felix Mendelssohn Bartholdy to Charlotte Moscheles in London. A facsimile is printed in *Felix Mendelssohn Bartholdys Briefe an Ignaz und Charlotte Moscheles*, p. 148. The MS is entitled *Im Kahn*. Ignaz Moscheles copied the song ca. 1838 into his own volume of music manuscripts, which contained two other Mendelssohn works, as well as copies of Moscheles' own songs and other pieces; this volume is now in the Memorial Library of Music Collection, Stanford University Libraries, Stanford, California, *MLM* 760, p. 8. Another copy of this MS, made by Charlotte Moscheles on 21 November 1847 for the singer Livia Frege, is found in the Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Mendelssohn-Archiv, *N. Mus. ms.* 10 635.

**Autograph B:** 16 June 1840, Düsseldorf, Heine-Institut, entitled *Wasserfahrt*. Written for Fräulein Lvoff, presumably a daughter of the composer Aleksey L'vov (1798–1870); it is inscribed "An Fräulein Lvoff mit der Bitte um ein freundliches Andenken".

**Autograph C:** 16 April 1841, Bodleian Library, Oxford, *MS. M. Deneke Mendelssohn b. 5*, fol. 27. An early 20th-century copy of this MS, made by Mendelssohn's grandson Paul Benecke, is also in the Bodleian, *MS. M. Deneke Mendelssohn c. 50/2*, fol. 103.

**Autograph D:** 7 February 1842, made for Mary Wood (future wife of William Sterndale Bennett). Auctioned at Sotheby's, 21 May 1998, lot 280. Inscribed "Für Miss M. A. Wood, Felix Mendelssohn Bartholdy, Berlin 7ten Februar 1842". The Sotheby's catalogue includes a facsimile of the opening bars. This autograph later appeared in the 2005 catalogue (no. 61) of J & J Lubrano Music Antiquarians LLC, Lloyd Harbor, New York as lot 116. The current location of this MS is unknown (presumably it is in private hands), but a copy of this MS made for Mendelssohn's daughter, Marie Benecke, by Thomas Case (son-in-law of Sterndale Bennett) in 1896, is in the Bodleian, *MS. M. Deneke Mendelssohn c. 50/2*, fol. 105. This version was transposed to F major and has the title *Auf dem Wasser*.

**Autograph E:** Christmas 1845, included in a volume of Mendelssohn's songs written out for Cécile Mendelssohn as a Christmas present and entitled *Auf dem Wasser*, now in the Juilliard School of Music, New York (Bruce Kovner Collection).

**Autograph F:** January 1846, located at the Heine-Institut, Düsseldorf, and entitled *Auf dem Wasser*.

#### 1837 version

Autograph **A** has been used as the main source for the edition. Mendelssohn made several alterations to Heine's text, as follows:

mm. 3–4	v	Verse 1, Mendelssohn added the word "so" before the second phrase where Heine's poem simply reads "traulich im leichten Kahn".
m. 4	v	Verse 2, Heine reads: "dämmrig".
mm. 7, 9	v	Verse 2, Heine reads: "und wogte der Nebeltanz".
mm. 3–5	v	Verse 3, Heine reads: "und wogt es hin und her".
mm. 5–9, 11	v	Verse 3, Heine reads: "wir aber schwammen vorüber, trostlos auf weitem Meer".
m. 8	v	Mendelssohn did not indicate the rhythm for "wogte der" in verse 2, and simply wrote four crotchets in this bar, as for verses 1 and 3 (all three verses are written under the same music). Dotted quaver and semiquaver is given in the 1840 and 1842 versions, and even quavers in the 1841 and 1846 versions. Dotted quaver and semiquaver is suggested here, but either would be satisfactory.

Suggested tempo: As Mendelssohn's tempo indication *Tranquillo assai* refers more to mood than speed, and considering that the other versions of this song have different indications (always including the word *Andante*), a speed of ♩ = ca. 84 is suggested.

#### 1841 version

Autograph **C** has been used as the main source for the present edition. This version is similar in many ways to the 1840 autograph (**B**). The changes to Heine's text are the same as in the 1837 version. The following notes refer to the differences that appear in the 1840 MS:

The tempo indication is *Andante con moto*.

m. 1	pf	Both the 1837 and 1840 versions have a semibreve <i>E</i> in the lh and the dynamic marking is <i>piano</i> .
m. 2	v	There is a <i>crescendo</i> hairpin over the last two quavers.
m. 3	v	The upbeat quaver <i>g#'</i> is marked <i>piano</i> .
m. 8	v	There is a <i>crescendo</i> hairpin over the final two beats.



- m. 8 pf The rh has *bs* a third lower instead of *ds'* on the 2nd, 4th, 6th and 8th semiquavers, and the lh has the same chord (*e/g#*) on beat 2 instead of the octave *es*.
- m. 9 v The first note (*c#'*) is only a crotchet, followed by a quaver rest.
- m. 9 pf rh The slur begins on beat 2.
- m. 10 pf rh There are separate slurs over beats 1 and 2, followed by a longer slur stretching over beats 3 and 4.
- mm. 11, 12 pf In the rh, the slur beginning on the quaver *a#'* in m. 11 extends from that note through all of m. 12. There are no *sforzandi* in either hand in m. 11. Instead, there is a *crescendo* over the second half of the bar, with the lh slur beginning on the quaver *c#'* and finishing on the final lh quaver *b*.

Suggested tempo: ♩ = ca. 84

#### 1842 version

Unlike the other three versions given in this edition, this one was transposed by Mendelssohn from E major to F major. A copy of the illustration of the autograph (D) in the J & J Lubrano catalogue (kindly provided by that firm) has been used as the main source for the present edition, compared with the Bodleian copy of the same.

The alterations to Heine's text are the same as for all the other versions of this song, except in mm. 5–8 of verse 2, where this version faithfully follows Heine: "dort klangen liebe Töne und wogte der Nebeltanz".

Suggested tempo: ♩ = ca. 84

#### 1846 version

See Autograph F above.

The alterations to Heine's text are the same as for the 1837, 1840 and 1841 versions of the song, except that in m. 4 Mendelssohn changed the word "beisammen" to "zusammen".

Suggested tempo: ♩ = ca. 84

"SO SCHLAF IN RUH!"  
"Sleep in peace"

The text is by August Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798–1894). It has also been set in 1834 by Friedrich Curschmann as his *Wiegenlied*, op. 9 no. 3.

Autograph not extant. A copy in the hand of Cécile Mendelssohn's sister, Julie Jeanrenaud, is in the Bodleian Library, Oxford, MS. M. Deneke Mendelssohn c. 50/2, fol. 38; this was evidently made from the autograph, and records the composer's date of 22 March 1838.

- m. 9 (25) pf rh The 5th semiquaver chord is missing the upper *c'* here, perhaps due to a copying error. It is given in small type.

- m. 16 (32) v Jeanrenaud's MS erroneously has two dotted quavers for this bar instead of what is surely intended: dotted crotchet – quaver.
- m. 17 (33) pf rh Jeanrenaud's MS has *gs* rather than *es* under the *cs* on the 2nd, 4th, and 6th semiquavers (after the initial semiquaver rest). This is clearly a copying error and *es* have been substituted here.

Suggested tempo: ♩ = ca. 66

"O KÖNNT' ICH ZU DIR FLIEGEN" (GRUSS)  
"Ah! if only I could fly to you" (Greeting)

The text is by Gottlob Ferdinand Maximilian Gottfried von Schenkendorf (1783–1817), and the setting dates from August 1838. The original poem is in two distinct parts numbered 1 and 2 (of which this song uses number 2) and has the title *Am 30. September 1813*. In 1840, Felix and his family were spending Easter in Berlin. Whilst there, they met Adolphe Adam, who wrote the beginnings of a *Christe eleison* in Cécile's album (Bodleian Library, Oxford, MS. M. Deneke Mendelssohn c. 21, fol. 172). In return, Mendelssohn inserted this song (the second version below) into the album of Adam's travelling companion and future wife, Mlle. Chérie Couraud.<sup>10</sup>

#### First version

Autograph: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 30*, p. 234–235. It is dated Berlin, 15 August 1838. Two non-autograph copies of the song from the second half of the 19th century are at the Bodleian Library in Oxford, MS. M. Deneke Mendelssohn c. 22, fol. 38, and MS. M. Deneke Mendelssohn c. 50/2, fols. 100–101. Another copyist's MS exists at the Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, *Mus. HS 1976*. This version contains many variants from the MS and is given in the appendix of this volume (see "Frankfurt version" below).

The autograph was the main source used for the present edition.

- mm. 28, 32 v Schenkendorf's poem reads: "Wünschen".
- m. 31 pf / v Presumably Mendelssohn neglected to rewrite the *crescendo* since it appears in the crossed-out first version of this passage immediately preceding the present m. 31.
- m. 47 pf rh The second chord is rather illegible in the MS, but *db'* and *eb'* are the most obvious notes.

Suggested tempo: ♩ = ca. 108

<sup>10</sup> Cf. R. Larry Todd, *Mendelssohn, A Life in Music*, p. 612.

## Second version

Autograph: Bibliothèque nationale de France, Paris, W. 22. 19. It is dated Berlin, 10 May 1840 and entitled *Gruß*.

- mm. 12–13 v Schenkendorf's poem reads: "durch wilde, weite See".
- m. 26 pf lh There is a smudge in the MS on the 3rd beat chord. The middle note g may or may not be intended.
- mm. 28, 32 v Schenkendorf's poem reads: "Wünschen".

Suggested tempo: The tempo indication here is *Allergretto un poco agitato* (as opposed to *Allegro moderato* in first version), however the suggested tempo remains the same as for the other versions of the song: ♩ = ca. 108.

## Frankfurt version

This is a variant reading that is presumably later than the other versions of this song given above. It is given here in the appendix to this volume as it is a copy in an unknown mid-19th century hand that this editor has not been able to trace back to Mendelssohn. It may derive from a copy that the composer might have written out as an 'Albumblatt'.

The source is an undated, non-autograph copy in an unknown mid-19th century hand, and is at the Stadt- und Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main, *Mus. HS 1976*, pp. 104–106. It is in an album of 44 songs by various (partly anonymous) composers. According to Frau Brigitte Klein of the Stadt- und Universitätsbibliothek, the volume's owner was Amalie Manskopf (possibly Susanna Henriette Amalia Manskopf, wife of Nikolaus Manskopf and mother of Nikolas Manskopf, who in 1893 turned his house and its collections into a private museum). In 1928 the collections of this museum were transferred to the Rothschild's library in Frankfurt and subsequently to the Stadt- und Universitätsbibliothek.

Suggested tempo: Although the tempo indication here is simply *Allegro* (as opposed to *Allegro moderato* in the autograph), the suggested tempo remains the same as for the other version of the song: ♩ = ca. 108.

## LIEBEN UND SCHWEIGEN

*To love and be silent*

The text is by the biblical scholar Konstantin von Tischendorf (1815–1874), from his *Maiknospen*, a collection of poems he published in 1838. The Leipzig copy of the song has the following note after the title: "aus den 'Maiknospen' von Tischendorf, dem Dichter comp. u. geschenkt" and a pencilled note at the end: "ged.

von Tischendorf in dessen Album componiert 1840 od. 1841". This tells us that the song was especially composed for Tischendorf and entered into his album in 1840 or 1841.

No autograph is extant. A MS copy of the song in the hand of Louis Weissenborn (see "*Weinend seh ich in die Nacht*") is at the Stadtarchiv Leipzig (*Gewandhaus Nr. 46*, fols. 19<sup>v</sup>–20). The song was first printed in *Die Musikalische Welt* (1872), pp. 24–25. An article by Paul Losse<sup>11</sup> discusses the song and also provides a transcription, seemingly in the editor's own hand. Losse states that the source for his transcription came from the Tischendorf family, and was a copy by Karl Heinrich Kannegiessen (1841–1899) who was often a guest in Tischendorf's home. It was presumably a direct copy from the autograph that Mendelssohn entered into Tischendorf's album. A few examples of what appears to be a fairly damaged MS are reproduced. The song is not dated in this source. A further copy from the second half of the 19th century is at the Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Mendelssohn Archiv, *MA Ms. 90*. Yet another 19th-century copy is reproduced (rather poorly) on a Tischendorf website: ([http://www.burgmueller.com/tischendorf\\_e.html](http://www.burgmueller.com/tischendorf_e.html)).

The Losse and Leipzig copies were the main sources used for the present edition. Significant variants are noted below. Apparent editorial variants in the 1872 edition have been ignored.

- m. 1 The tempo indication in the Leipzig source is *Andante con moto*, and the slur extends over the whole bar in pf rh.
- m. 4 (21) pf lh The first three quavers (*g, b, a*) are slurred in the Leipzig source.
- mm. 4–5 v In verse 2, Losse has: "ich mochte sie und keine schauen", which is presumably an error.
- mm. 4, 5 (21, 22) pf rh There are no slurs in the Leipzig source.
- m. 5 (22) pf The Leipzig source has a *sforzando* instead of the *forte*.
- m. 7 (24) pf lh The voicing is given here as it appears in the Leipzig source. Losse has *f* on the second beat (in the "tenor" voice) joined to the *B<sub>b</sub>* in the bass. The slurs are in the Leipzig source, but not in Losse.
- mm. 8, 9 (25, 26) pf rh The Leipzig source has no slurs apart from the slur given here over the last two quavers of m. 9 (26).
- m. 9 (26) pf rh Losse has a different rhythm for the second beat, namely: 3 semiquavers (*d', g'* tied to another *g'*), followed by a quaver (*eb''*) and a semiquaver (*c''*). At the same place, the Leipzig source has an *f'* instead

11 Paul Losse, "Ein bisher ungedrucktes Lied von Mendelssohn", in: *Musik und Gesellschaft*, 9 (1959), pp. 68–71

- of a *g'* as the second semiquaver, but the *g'* in Losse makes better harmonic sense, and is printed here. The Leipzig source also has a *sforzando* marking on the first semiquaver *eb'* in beat 2 of pf lh.
- m. 10 (27) pf There are no slurs in the Leipzig source.  
mm. 10–12 v In verse 2, the Leipzig source has: “es glüht den Himmel in ihr zu erreichen”.
- mm. 11, 12 (28, 29) pf rh There are no slurs in the Leipzig source.  
mm. 11, 12 (28, 29) pf lh Both the Berlin source and *Die Musikalische Welt* tie the lower *Ds* but there is no tie in either the Leipzig or Losse sources. Instead, the Leipzig source has slurs from the lower *D* on the first beat of the bar to the upper *d* on the second beat of the bar. Losse has no slurs or ties.
- m. 14 (31) pf rh Losse has an *a* as the bottom note of the crotchet chord but as this forms a discord with the tied *bb'* in v it is presumably an error.
- m. 15 (32) pf rh There are no slurs in the Leipzig source and there is a *piano* marking at the beginning of this bar, which seems appropriate and is given. Losse has no dynamic marking here.
- mm. 16, 17 (33, 34) pf The Leipzig source extends the slur across the two bars in the rh. The *diminuendo* marking occurs across the barline in the Leipzig source.
- mm. 19–20 v In m. 19, Losse’s transcription puts the comma after “erblasst” (which he spells without the eliding apostrophe at the end), thus altering the meaning; his source has it correctly after “ich”. The Leipzig and Berlin MSS have no commas, though Berlin does provide “erblasst” with its apostrophe. The correct reading of the phrase is as given here: “Vor Sehnsucht erblasst’ ich, wollte sterben”, also found in *Die musikalische Welt*.

The tempo marking is *Andante con moto* in the Leipzig source, whereas Losse gives no tempo indication.

Suggested tempo: ♩ = ca. 48.

ERINNERUNG  
*Remembrance*

The text is by Heinrich Heine (1797–1856). Mendelssohn set only verses 1, 2 and 4 of Heine’s poem. It has also been set by Stephen Heller between 1830 and 1838, Robert Schumann in 1840 as op. 25 no. 21, Peter Cornelius in 1848 and Robert Franz ca. 1861 as op. 34 no. 1.

First version

Autograph: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 18*, pp. 23–4. This is mainly in a copyist’s hand,

but has corrections in the composer’s own hand. It is not dated. A copy in Cécile Mendelssohn Bartholdy’s hand is in the same library at *MA Ms. 92*. At the end of this copy is the inscription “*Ohne Datum: Neben: Da lieg ich unter den Bäumen, Düsseldorf 5 Dez. 1831*”. This may indicate that *Erinnerung* is also from the same period. What is cited in Margaret Crum, *Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library, Oxford*, vol. 2, p. 17, as another copy of this song, is in fact a different setting. It is in the hand of Julius Rietz, being most probably his own composition, and nothing to do with Mendelssohn.

Second version

Autograph: The location of the autograph is unknown, but a facsimile appears in “*Das Band der ewigen Liebe*” – *Clara Schumanns Briefwechsel mit Emilie und Elise List*, p. 99. It is dated *Leipzig, 5 März 1841* and bears the inscription “*geschrieben für Fräulein Elise List von Felix Mendelssohn Bartholdy*”. This is clearly a fair presentation copy.

This second version was the main source used for the present edition. Significant differences between it and the first version are discussed below.

- m. 3 (15) pf rh There is no slur between the first crotchet and quaver chords in the first version.
- m. 4 (16) pf lh There is a dark smudge in the first version on what appears to be the first crotchet of the bar. It may be concealing a *g#*, as this would be a plausible resolution to the previous quaver chord in m. 3 (15).
- m. 8 (20) pf There are no accents on the crotchet *bs* on beat 2 in the first version.
- mm. 9–11 (21–23) pf In the first version: a) the dotted minim *b#* and crotchet *c#* in mm. 9–10 (21–22) are not written as a separate “tenor” voice; b) the slur in the rh of m. 10 (22) begins on the first chord (and there is no slur at all in the lh); and c) there is a *pianissimo* marked on the final quaver of m. 10 (22) and no hairpin between mm. 10–11 (22–23).
- m. 13 v The MS has verses 1 and 2 printed together under the same music, and in this place it is a bit unclear what Mendelssohn intended for the word underlay in verse 2. The composer down-stemmed the notes that correspond to verse 2, but the lower stem for the penultimate note has only a quaver flag (whereas the upper stem has a semiquaver flag). Perhaps Mendelssohn meant the word “*leuchtende*” to be sung to three even quavers in contrast with the dotted quaver, semiquaver, quaver rhythm of verse 1.
- m. 13 pf rh In the first version, the first beat of the bar mirrors the vocal part with three

		chords as follows: dotted quaver <i>e'/g#'</i> , semiquaver <i>d#/f#'</i> , quaver <i>e'/g#'</i> .
mm. 17, 19	v	Heine's original text reads "mit meinen Qualen und Freuden".
m. 29	v	There is a <i>crescendo/decrescendo</i> hairpin over the 2nd beat dotted quaver <i>g#'</i> in the first version.
m. 29	pf rh	There is no slur on the second beat chords in the first version.
m. 30	pf	There is a <i>pianissimo</i> marked at the beginning of this bar and there is no pedal marking in the first version.
m. 32	pf	There is a <i>sforzando</i> marked on the first crotchet chord in the first version.
mm. 32–end	v	Mendelssohn altered Heine's text from „zerfließe jetzunder auch“ to „zerfließe du jetzt auch“.
m. 34	pf rh	There is no slur between the second beat chords in the first version.
m. 37	pf rh	The slur begins on the quaver <i>g#'</i> , exactly mirroring the lh in the first version.
m. 38	pf rh	There is no slur in the first version.

Suggested tempo: ♩. = ca. 48.

“UND ÜBER DICH WOHL STREUT DER WIND”  
*“And the wind strews on you”*

The text is anonymous. The song was apparently composed in 1844 as an *Albumblatt* for the pianist and composer Walter Cecil Macfarren (1826–1905), younger brother of the composer and Mendelssohn enthusiast Sir George Alexander Macfarren (1813–1887). As a young man in 1842, Walter Macfarren was first introduced to and encouraged by Mendelssohn. At the time “*Und über dich wohl streut der Wind*” was composed, Walter Cecil Macfarren was a 17-year old pupil at the Royal Academy of Music, where he subsequently became Professor of Piano in 1846, this being his principal occupation for the rest of his life. The song is incorrectly listed as *Und über dich wohl stimmt* in John Michael Cooper's *Mendelssohn's Works: A Prolegomenon to a Comprehensive Inventory*<sup>12</sup>.

The location of the autograph is unknown. A facsimile of it appears in *The Musical Times* 39 (1898), p. 11 in an article about the life of Walter Macfarren. The MS is dated: “London d. 9ten July 1844”, and bears the inscription “An Walter Cecil Macfarren zu freundlichen Andenken”.

The song is written out on two staves with the vocal part sharing the top staff with the rh of the piano part. As a result, it is not entirely clear in bars 1–4 and 10–12 whether or not the piano part should double the

vocal line. This editor felt it was musically and harmonically more satisfying and convincing to include the tune in the piano part in these bars.

Suggested tempo: ♩. = ca. 84.

VOLKSLIED

*Folksong*

The text is by Robert Burns (1759–1796), translated by Ferdinand Freiligrath (1810–1876). Mendelssohn later reworked this song in 1844 and made it into a vocal duet (transposed up to B-flat major) that was published as his op. 63 no. 5, which is likewise entitled *Volklied*. There are two versions of this song, but as the differences between them are slight, only the second version is included here.

Berlin version

Autograph: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 20*, pp. 6–7. It is dated at the end “Berlin 17 Oktober 1842”.

Version from Cécile's 1845 Christmas Album

Autograph: In a songbook written out for Mendelssohn's wife Cécile, at Christmas 1845, now in the Juilliard School of Music, New York (Bruce Kovner Collection: *Felix Mendelssohn Bartholdy: Liederalbum für Cécile Mendelssohn Bartholdy, Weihnachten 1845, p. [11]*). (See Autograph E for *Im Kahn/Auf dem Wasser* above.) The autograph is a fair presentation copy containing a number of differences to the Berlin version of *Volklied*, the most significant of which are discussed below.

m. 1	pf	In the 1842 version, there is a <i>piano</i> dynamic marking.
m. 2	pf	In the 1842 version, the <i>e'</i> at the bottom of the first rh chord is repeated in the second rh chord as a dotted crotchet and the lh has octave <i>as</i> on the 3rd beat instead of the quaver <i>c#'</i> upbeat mirroring the rhythm in the rh.
m. 3	pf lh	In the 1842 version, the bottom notes are a minim <i>e</i> followed by a crotchet <i>e</i> tied over to the next bar.
mm. 3–4	v	In verse 2, the MS reads: “so öd und dürr”, as opposed to the 1842 version which reads: “so braun und dürr” (which agrees with Freiligrath).
m. 6	v	The rhythm is minim–crotchet in the 1842 version.
m. 6	pf	In the 1842 version, the minim <i>a</i> at the bottom of the first rh chord is not tied to the quaver <i>a</i> on the 3rd beat quaver chord, and in the lh the rhythm is minim–crotchet.

12 Douglass Seaton, *The Mendelssohn Companion*, p. 739.

- m. 7 pf There is no *piano* on the final quaver in the 1842 version.
- m. 9 v In verse 1, the MS reads: "seinen Stürmen", as opposed to the 1842 version which reads: "seinem Sturme" (which agrees with Freiligrath).
- m. 12 pf In the 1842 version, the first rh chord is voiced *d', f#, b'*; and all 3 lh chords have *f#s'* a third above the *d'*.
- m. 13 v & pf In the 1842 version, there is no *piano* or *diminuendo* marked in this bar and there is a *crescendo/decrescendo* hairpin over the quaver on beat 3 as opposed to an accent.
- m. 14 v In the 1842 version, instead of being marked *piano*, the final quaver *c#'* is marked *dolce*.
- m. 14 pf In the 1842 version: a) the rhythm of the first beat is dotted quaver – semiquaver in both hands; b) in the rh there is no *e'* in the second beat dotted crotchet chord and an additional note *g#'* in the final quaver chord; c) the lh rhythm of beats 2–3 is two crotchets; and d) there is no *piano* dynamic marking at the end of the bar.
- m. 15 pf rh In the 1842 version, the first dotted quaver chord has an additional *g#'* and the second beat dotted crotchet chord has no *e'*.

Suggested tempo: ♩ = ca. 76

"ES RAUSCHT DER WALD, ES SPRINGT DER QUELL"

"The wood murmurs, springs burst forth"

The text is by Johann Ludwig Tieck (1773–1853). The poet's title is *Der Junggesell*. The song is of uncertain date.

Autograph: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy* 20, p. 71. A 19th-century copy derived from this autograph is also in the same library (*MA Ms. 91*). A 31-bar fragment in the hand of Louis Weissenborn (see "*Weinend seh ich in die Nacht*") is in the Stadtarchiv Leipzig, *Gewandhaus Nr. 46*, fol. 1<sup>v</sup>.

The autograph was the main source used for the present edition.

- mm. 24, 50, 76 pf It is interesting to note how Mendelssohn varied the rhythm to match the more natural stresses of the text in the vocal part.
- mm. 36–40 v Tieck's poem reads "sich wollen Eheleute scheiden".
- mm. 45–46 (49–50) v Tieck's poem reads "muntre".
- mm. 59–60 v Tieck's poem reads "lockt ihn die Sehnsucht und Genuß".
- m. 63 v Tieck's poem reads "vermeid't".

Suggested tempo: ♩ = ca. 100

SULEIKA

The text is by Marianne von Willemer (1784–1860), although Mendelssohn would have believed it to be by Goethe, being printed in his *West-östlicher Divan* (1819) – see notes for *Die Freundin / Lied der Freundin* above. This is an entirely different setting from Mendelssohn's published version of this song, op. 34 no. 4, also entitled *Suleika*.

Autograph: Paul Sacher Stiftung, Basel, Rudolf Grumbacher Collection, no. 191, fol. 1<sup>r+v</sup>. It is undated.

- m. 1 pf Mendelssohn originally had marked it *piano*, with the following *crescendo* hairpin leading to a *forte* on beat 3. He then altered the opening *p* to a *f* but did not cross out the subsequent *f* on beat 3. This possibly redundant second *f* marking is given in small type.
- m. 2 pf rh Although the autograph has the *ab'* as printed in the second quaver chord, it is not present in the parallel places in bars 19, 36 and 56.
- m. 15 v The original 1819 edition of Goethe's *West-östlicher Divan* has "Auen", as does Mendelssohn here. In the revised 1820 collection of these poems published by Armbruster, the word was altered to "Auen".
- mm. 46–59 Mendelssohn made many alterations in the autograph in these bars, including the way the music was originally barred. Not all the changes are entirely clear. For example:
- m. 47 pf Mendelssohn may have intended the *forte* marking to be on the second quaver rather than the fifth.
- m. 49 pf rh The quaver chord of beat 2 is nearly illegible – in particular the top note. The *b'* seemed the most obvious choice and is given here.

Suggested tempo: ♩ = ca. 132.

ERWARTUNG

*Anticipation*

The text is anonymous and the song is undated.

No autograph is extant. It was first published by Carl Reinecke in 1882 with the title *Erwartung*, together with "*Weinend seh ich in die Nacht*", "*Weiter, rastlos, atemlos*" and "*Vier trübe Monden sind entflohn*" (Munich, Aibl). A copy of the song with the same title in the hand of Louis Weissenborn (see "*Weinend seh ich in die Nacht*") is in a collective volume of Mendelssohn songs at the Stadtarchiv Leipzig (*Gewandhaus Nr. 46*, fol. 28<sup>v</sup>). However, several pages of this volume are now missing and only the first page of *Erwartung* is present (mm. 1–11). It would seem that this volume was probably the

source of all four songs edited by Reinecke (who taught at the Leipzig Conservatorium from 1860) and that this song would still have been complete at that time. The present edition is based on what remains of the Leipzig source compared with Reinecke's edition. The title appears in both the edition and MS. The Reinecke edition includes a singing translation in French.

- m. 1 pf The Leipzig source has no dynamic marking. Reinecke's edition has *piano*.
- mm. 3, 20, 37 pf lh The slur between the *d'* and *c#'* is not in the Leipzig source and has been added by Reinecke.
- mm. 4, 21, 38 pf rh The slur between the final 2 quavers is not in the Leipzig source and has been added by Reinecke.
- mm. 6, 23, 40 pf rh The slur over the first four quavers is not in the Leipzig source and has been added by Reinecke.
- mm. 10, 27, 44 v The rhythm in the Reinecke edition is dotted crotchet (*e''*), followed by a crotchet (*d''*) and a quaver (*c#''*). The rhythm in the Leipzig source (dotted crotchet, quaver, crotchet) seems more Mendelssohnian and is followed here.
- mm. 19–21 v The Leipzig source has "Dumpf in ungemess'nen Räume", which seems erroneous – particularly as it doesn't rhyme very well with "Himmelssaume" in mm. 24–25. The Reinecke edition's text is preferable and is given here.
- mm. 44–46 v The word underlay according to the Leipzig source is given. The Reinecke edition repeats the text as "wo du mir entgegen eilst", but it appears there with the slightly different rhythm in m. 44 mentioned above.

Suggested tempo: ♩ = ca. 80

"VIER TRÜBE MONDEN SIND ENTFLOHN"

"Four gloomy months have flown by"

The text is by Ludwig Christoph Heinrich Hölty (1748–1776). The poet's title is *Lied eines Mädchens auf den Tod ihrer Gespielin*. Mendelssohn set only the first three verses of Hölty's poem and made substantial changes to the third verse, incorporating some of the ideas from Hölty's fourth verse to bring the song to a conclusion.

No autograph is extant. A copy of the song in the hand of Louis Weissenborn (see "Weinend seh ich in die Nacht", *Erwartung* and *Lieben und Schweigen*) is at the Stadtarchiv Leipzig, *Gewandhaus MS Nr. 46*, fol. 20<sup>v</sup>–23. It was published in 1882 by Carl Reinecke (Munich, Aibl) under the title *An ihrem Grabe*, together with "Weinend seh ich in die Nacht", "Weiter, rastlos, atemlos" and *Erwartung*. The Reinecke edition includes a singing translation in French. The song is undated.

The present edition is based on the Leipzig source, compared with the Reinecke edition.

- mm. 6–8 (8–10) v Hölty's poem has "auf meiner Freundin Grabe."
- m. 7 pf rh The Reinecke edition has a slur on the first beat alto voice (quaver *d'*, two semiquavers *c#'*, *d'*) and omits the tie from the second beat crotchet *e'* to the first quaver of the next bar.
- m. 7 pf lh There is a slur across the whole bar in the Reinecke edition.
- m. 8 pf rh The bottom *e'* in the last quaver chord is clearly present in the Reinecke edition, but it appears to have been erased from the Leipzig source.
- m. 13 pf rh There are *as'* at the top of the four semi-quaver chords in the second half of the bar in the Reinecke edition.
- m. 22 pf rh On the second beat the Reinecke edition has four semiquavers in the alto voice: *d''*, *c''*, *b'*, *a'*. This seems like a plausible reading when compared to m. 64.
- m. 25 pf lh The slur on the three final semiquaver chords in the tenor voice is not in the Reinecke edition.
- m. 30 pf rh There is a slur over the two chords in the Reinecke edition.
- m. 41 v Hölty's poem has "Kirchhofmauer".
- m. 43 pf lh The slur ends on the final semiquaver *e* of m. 42 in the Reinecke edition.
- mm. 53ff. v Hölty's poem reads "so der Wolk' entrollt, ins Kirchenfenster schimmert, am roten Band', am Flittergold der Totenkränze flimmert!" Both the Reinecke edition and the Leipzig copy have the text as given here. As Mendelssohn did not set the fourth and final verse of Hölty's poem, the text was most probably changed by the composer in order to bring the song to a conclusion at the end of the third verse (see above). Hölty's fourth verse reads as follows:  
"O komm zurück! o komm zurück von  
deines Gottes Throne! / O komm auf  
einen Augenblick in deiner Siegerkrone! /  
In deinem neuen Engelreiz erscheine mir,  
erscheine, / Die ich, gelehnt ans schwarze  
Kreuz, auf deinem Grabe weine!"
- m. 55 v The *c#''* appears only in the Reinecke edition, but seems preferable to *c''*.
- m. 55 pf The # before the *f* on the third quaver in both hands is given in the Reinecke edition, but is missing in the Leipzig source.
- m. 58 pf rh The top notes of the 1st, 3rd, 5th and 7th demisemiquaver chords are *f#s'* in the Reinecke edition.
- m. 63 pf rh The ♯ on the 4th demisemiquaver (*d'*) of beat 2 appears in the Reinecke edition but is missing in the Leipzig source.
- m. 64 pf rh The 5th demisemiquaver seems to have an *f#''* on the top of the chord in the Reinecke edition (there is a stray mark here which could be a missing *f#''*). The *f#''*

does not appear in the Leipzig copy. However, in the parallel place at m. 22, there is an *f#* at the top of this chord in both versions. The first demisemiquaver of beat 2 has no accidental in the Leipzig source, but a *h* is given in the Reinecke edition.

m. 70 pf rh There is a slur over the bar in the Reinecke edition.

Suggested tempo: ♩ = ca. 52.

“CH’IO T’ABBANDONO IN PERIGLIO SÌ GRANDE!”  
 “That I should forsake you in so great a peril!”

The text is from an 18th-century libretto *Achille in Sciro* by Pietro Metastasio (1698–1782), which was first set by Antonio Caldara in 1736, and subsequently by many other composers, ending with Saverio Mercadante in 1828. In June, 1825, Mendelssohn had met Franz Hauser (see *Glosse*) for whom this concert aria was most likely to have been written. In a letter to Goethe (7 June 1825), Zelter described Hauser as “ein recht guter Baßsänger”. Mendelssohn’s setting merges two characters’ words into one cohesive whole: Achille’s speech from Act 3, scene 4 (up to “Voi date e togliete / La forza e l’ardir”) and Nearco’s words from scene 6 (beginning with “Cedo alla sorte / Gli allori estremi”). The aria is the first setting of an Italian text by Mendelssohn and was never orchestrated by the composer.

Autograph: Pierpont Morgan Library, New York, *Heineman MS 144A*. It is dated 5 September 1825.

m. 29 v The last two quavers are very tightly squeezed into the bar in MS and the second syllable of “dolore” has not been written in by the composer. The word underlay implied by Mendelssohn’s beaming and placement of the slur is also not ideal for the natural stress of the word, which should occur on the second syllable. A possible alternative solution has been offered as an *ossia*. This contradicts Mendelssohn’s beaming and slurring but it seems the best solution, although not entirely satisfactory.

m. 34 v The cautionary *#* is missing in front of the *f* and is supplied here in square brackets. The dissonance caused by this *f#* against the *g#* in the piano which is immediately followed by the false relation of the final vocal quaver *g* against this same *g#* is remarkable. A similar instance occurs in m. 147.

m. 50 Mendelssohn wrote *rit.* in both *v* and *pf*, but supplied no subsequent *a tempo*. An *a tempo* is suggested at m. 51.

mm. 89–90 Mendelssohn’s use of the word *ritardando* here is ambiguous. One possible solution would be to have a *meno mosso* at the up-

beat to m. 90, followed by a *poco a poco accelerando* from the word “voi” and an *a tempo* at m. 94. Alternatively, a *tenuto* over the words “Oh Dio” could be a more straightforward solution. A similar instance occurs in mm. 218–222 (see below).

m. 101 pf rh The *h* is missing in front of the *c* but when compared with m. 230 it is obviously intended.

m. 147 v The cautionary *#* is missing before the crotchet *f*, as it was in m. 34.

mm. 167, 171, 173 v The MS has the alternate notes as given in all three mm.

m. 196 v After some deliberation, it seems Mendelssohn originally had “per con-(tras-tar)” and a different vocal line in this bar. He then altered *v* to “per contrastar” in mm. 196–198, as given here. As a result, he seems to have erroneously left out the word “forte” in m. 196. It appears that one of his earlier ideas was to continue the *melisma* on the word “forte” into the second beat of m. 196, as the syllable “-te” is visible here. He then seems to have changed his mind and supplied the word underlay as given. The syllable “-te” was then intentionally written on the final crotchet *a#* of m. 195.

mm. 218–220 Again, the *molto ritardando* here is unclear (see mm. 89–90) and it would seem natural to gradually return to the tempo through mm. 220–222. The use of the word “molto” would suggest a more dramatic emphasis this time.

Suggested tempi: *Recitativo – Allegro vivace*: ♩ = ca. 138, but the vocal part freely declaimed and not in tempo; *Andante* (in m. 12): ♩ = ca. 80; *Andante con moto*: ♩ = ca. 92; *Molto allegro*: ♩ = ca. 126; *Più Presto*: ♩ = ca. 92.

“IN DES MONDES FEUCHTE STRAHLEN”  
 “Into the moist moonlight”

The text is anonymous.

Autograph: New York Public Library, *Drexel Collection*, *JOG 72–69*. It is undated. A facsimile of the MS appears in R. Larry Todd’s article “Felix Mendelssohn Bartholdy”, in: *Oneiros* no. 3 (16 May 1992) that was inserted in a volume of Mendelssohn’s drawings compiled by Reiko Koyanagi and published by Mujinkan, Tokyo in 1992 and seemingly issued with it. The fourteen bar song fragment is found on a sketch leaf whose borders were adorned by Mendelssohn with various doodles. Amongst the sketches are some for the String Quintet, op. 18, that Mendelssohn finished in 1826. As these sketches clearly precede the completion of op. 18, it may be assumed the song fragment probably dates from 1825/1826.

- m. 7      pf rh    A stray mark appears in the MS that could conceivably be the note *a'* above the crotchet *e'* on the third beat. It has no accidental, but would need to be an *a#'* to be part of the harmony. As the *a#* is in the lh at this point, and a doubled leading note would be unorthodox voicing, the additional note has not been given.
- m. 8      pf rh    A stray mark appears in the MS that looks very much like an *f#'* immediately after the *e'* on the third beat. Both notes have been given here as two quavers *e'* and *f#'*, but an alternative reading would be simply to have a crotchet *e'* on beat 3.

Suggested tempo: ♩ = ca. 116

### ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to thank the Guildhall School of Music and Drama for providing the research grant that enabled me to create this edition and in particular the Head of the Research Department, George Odam, for his encouragement, guidance and support throughout the project.

There are many people I would also like to thank for helping me towards the completion of this edition: Graham Johnson and Susan Youens for their valuable expertise, advice and friendship, combined with their valiant efforts to establish the identity of some of the poets of Mendelssohn's song texts; Richard Stokes for his advice, friendship and excellent translations of the song texts and his enthusiasm for the project as a whole; Charlotte Reinke for her vital preliminary work in deciphering the old German script of Mendelssohn's handwriting; Professor Julie D. Prandi and Marianne Tilch, both of whom also tried to ascertain the identity of the anonymous poets of the song texts; Waldemar and Brigitte Weinheimer for their work in the deciphering process, and to Waldemar specifically for writing original verses to three of the incomplete song texts; R. Larry Todd, John Michael Cooper and Douglass Seaton for their kind advice and support not to mention the depth of their expert knowledge and sympathetic understanding of the composer – their wonderful books and articles have provided a wealth of material upon which to draw; Ralf Wehner, who kindly pointed me in the right direction in locating sources for two song fragments; my dear friend Stephan Loges for help with German language issues and for arranging the purchase of some source materials; and to my partner Simon Kent, without whose continued support and patience I could not have finished the task.

For their permission to use source materials the fol-

lowing libraries and organisations need special thanks: the Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, and in particular Roland Schmidt-Hensel (director of the Mendelssohn-Archiv), who not only gave permission to use the library's source materials, but also assisted in deciphering one of the song texts; the Bodleian Library in Oxford; the Stadtarchiv Leipzig; the Universitäts- und Landesbibliothek, Darmstadt; Frau Brigitte Klein and Frau Dr. Ann Kersting-Meuleman at the Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main; Alexandra Koch and Joachim Seng at the Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum; Elena Camaiani at the Heine-Institut, Düsseldorf; the Bibliothèque nationale de France, Paris; Carlos Chanfón and Dr. Heidy Zimmermann at the Paul Sacher Foundation, Basel; Marilyn Palmeri and Robert Parks at the Pierpont Morgan Library, New York City; Jane Gottlieb at the Lila Acheson Wallace Library of the Juilliard School of Music, New York City; Graham Sherriff at the Beinecke Rare Book and Manuscript Library at Yale University, New Haven, Connecticut; and the British Library, London. Also helpful in locating various *Musenalmanache* in my quest to identify the anonymous poems for the song texts was The Institute Of Germanic Studies in Russell Square, London.

I am particularly grateful to my editor at Bärenreiter, Annette Thein, whose dedication to the painstaking task of deciphering hundreds of intricate details was so important in putting together this volume. Her endless patience with long and complicated e-mails and her unfaltering belief in the importance of this project have been a great support to me throughout. I would like to thank Claudia Mücke for her additional help in the latter stages of the editing process and Thomas Tietze for his advice.

Finally, my greatest debt of gratitude must go to my research advisor and right-hand man, Peter Ward Jones. Without his enormous generosity and his tireless detective work, combined with a vast knowledge and love of Mendelssohn, this edition would never have seen the light of day. His patience with proofreading, editing and fielding countless difficult questions, his excellent advice, support and commitment, not to mention his sense of humour, have all been invaluable to me. I have been extremely fortunate to be able to work so closely with him on this project and words cannot express my appreciation for all that he has done to help bring this edition to completion.

Eugene Asti, August 2008



# EINLEITUNG

Für diese Ausgabe wurden 46 bislang unbekannte Lieder Felix Mendelssohns zusammengetragen, die zum größten Teil bis vor kurzem noch unveröffentlicht geblieben waren. Nur 79 Solo-Lieder und 12 Duette lagen zuvor in praktischen Ausgaben vor, die übrigen befanden sich in Bibliotheksarchiven und in Privatbesitz. Bei vielen handelt es sich um Vertonungen bedeutender Dichter wie Heine, Hölty, Matthisson, Uhland, Gellert, Hoffmann, Marianne von Willemer und Sir Walter Scott, von denen einige eher durch Vertonungen anderer Komponisten bekannt sind. Mit dem Wiedererleben des Interesses an Mendelssohns Musik und seinem 200. Geburtstag 2009 scheint somit nun der richtige Zeitpunkt für eine kritische Edition dieses bedeutenden Repertoires gekommen.

Sein gesamtes Leben hindurch komponierte Mendelssohn Lieder, darunter einige seiner allerersten Kompositionen sowie sein letztes Werk, eine Vertonung von Friedrich von Spees *Der trübe Winter ist vorbei*. Sieben Sammlungen und einige Einzellieder wurden zu seinen Lebzeiten herausgebracht, etliche unveröffentlichte Lieder posthum zu Werkgruppen (op. 84, 86 und 99) zusammengefasst und zwischen 1850 und 1852 herausgegeben. Eine beachtliche Anzahl von Liedern blieb jedoch übrig, und nur sehr wenige fanden ihren Weg in Publikationen verschiedenster Art. Mendelssohns veröffentlichten Liedern waren in den Jahren seit ihrem ersten Erscheinen unterschiedliche Schicksale beschieden. Nach der Anzahl der Publikationen zu urteilen, blieben sie während des ganzen 19. Jahrhunderts, insbesondere in Deutschland und England, weit verbreitet (und dies nicht zuletzt in Amateurräumen). Sie verschwanden dann für einen Großteil des folgenden Jahrhunderts im Dunkeln, was teilweise durch die allgemeine Ablehnung alles Viktorianischen erklärt werden kann. Mit der Anerkennung und Neubewertung von Mendelssohns Genius fand man in den letzten Jahrzehnten wieder Gefallen an ihnen. Die hier vorliegenden Lieder blieben aus verschiedenen Gründen „unentdeckt“. Einige entstanden als Gelegenheitswerke oder Geschenke für Freunde und waren vom Komponisten wohl nie für eine Veröffentlichung vorgesehen, etliche gehören merklich in die Kategorie der Jugendwerke. Andere blieben vermutlich aufgrund seiner schonungslosen Selbstkritik, oder weil andere Dinge dringender wurden, unvollständig.

Mendelssohn war ein wahrer Meister, und all seine Kompositionen, egal wie klein oder intim sie waren, zeugen von seinem außergewöhnlichen Können und seiner Begabung. Beispielhaft zeigen seine Oratorien, Motetten, seine Chormusik und dramatischen Werke, zu denen auch Gelegenheitsmusik und Opern zählen, dass er ein echter Melodiker mit besonderer Affinität für die Singstimme war. Als Liedkomponist stehen seine Werke eher im Schatten derer von Schubert, Schumann, Brahms und Wolf; häufig wird jedoch nicht verstanden, dass Mendelssohn mitunter andere Ziele als diese anerkannten Meister des Liedes verfolgte. Seine Ästhetik des Liedes stand unter starkem Einfluss seines Lehrers Carl Friedrich Zelter (1752–1832), der ein enger persönlicher Freund von Johann Wolfgang von Goethe sowie ein starker Vertreter der Berliner Liederschule war. Zu den wichtigsten Prinzipien dieser Tradition gehörten die Einfachheit des Ausdrucks und eine natürliche Anpassung an den Text. Musikalische Individualität um ihrer selbst Willen wurde aufgegeben aus Sorge, dass sie die Worte des Gedichtes verdecken oder sogar erdrücken könnte. Strophische Lieder von volkstümlicher Einfachheit waren die Regel. Im Gegensatz dazu haben Schubert, Schumann und Wolf stets versucht, bei der Vertonung von Worten neue Wege zu beschreiten (was nicht auf Brahms zutrifft, der in vielen Dingen ähnliche Ideale wie Mendelssohn verfolgte). Wenngleich Mendelssohn wenig Interesse daran hatte, sich von einem eher traditionellen Stil zu entfernen, wäre es ebenso falsch anzunehmen, dass er strikt der Ästhetik der Berliner Liederschule folgte.

Seine eigenen Vorstellungen über Text und Musik waren eher komplizierter. Schubert, Schumann und Wolf versuchen als Komponisten Gedichte neu zu deuten, den Worten neue psychologische Dimensionen zu geben und das dramatische Potenzial von Stimme und Klavier in ihren Liedern zu entdecken. Der Zuhörer erfährt somit sowohl die Textinterpretation des Komponisten als auch die des Künstlers als seiner eigenen gegenübergestellt. Für Mendelssohn vermittelt Musik Emotionen viel klarer als Worte es vermögen. Sie dient dazu, die Inhalte des Textes auf eine Weise ausdrücken, die dem Zuhörer Raum geben, die Gedichte für sich selbst zu deuten. Wahrscheinlich bevorzugte Mendelssohn deshalb die Form des Strophenliedes und des variierten Strophenliedes. Raffinierte harmonische und musikalische Feinheiten un-

terstreichen und beschreiben das Gedicht und offensichtliche Wortmalerei kommt nur selten vor. Nach Mendelssohns Meinung kann so des Dichters Stimme unmittelbar vernommen werden.

Dies soll nicht bedeuten, dass Mendelssohn außerstande war, Lieder mit großer dramatischer Stimmung oder ausdrucksstarker Tiefe hervorzubringen. Gelegentlich experimentierte er mit einem eher ‚anschaulichen‘ Klavierpart und durchkomponierten Formen, vor allem bei *Neue Liebe*, *Gruß*, *Nachtlied*, *Jagdlied*, *Hexenlied* und *Die Liebende schreibt*, von denen einige zu seinen bekanntesten Liedern gehören. Viele Lieder dieses Bandes sind eher dem experimentellen Typus zuzuordnen, was darauf hindeuten mag, dass sie nicht zu Mendelssohns bevorzugtem Stil gehörten und eine größere Herausforderung und mehr Arbeit für ihn darstellten (ein weiterer Grund dafür, warum er sie beiseite gelegt haben könnte).

Durch seinen feinen Sinn für Proportion und seine fast klassische Zurückhaltung fällt Mendelssohns Musik nie ab in Sentimentalität: ein Vorwurf, der häufig fälschlicherweise auf sein Werk gerichtet und der durch zweifelsohne törichte Aufführungen aufrechterhalten wird, die seine frühromantische Lyrik entweder über- oder untertreiben. Die großartigen Melodien, raffinierten Harmonien und die klare Struktur im Klavier machen seine Lieder zu erlesenen Juwelen, die nicht zugunsten berühmter Stücke anderer Komponisten übersehen werden sollten.

## ZUR EDITION

Die Lieder in diesem Band sind mehr oder weniger chronologisch angeordnet. Die meisten von ihnen sind vollständig, wurden jedoch zu Lebzeiten des Komponisten nie veröffentlicht. Bei einigen Liedern gibt Mendelssohn die Herkunft des Gedichtes nicht an; trotz eingehender Bemühungen sie zu identifizieren, konnten vierzehn Texte noch nicht zugeordnet werden. Drei der unbekanntesten Gedichte waren unvollständig, und eigens für diese Lieder hat Waldemar Weinheimer weitere Strophen geschrieben. In Hinblick auf die Musik wurden drei Lieder nur fragmentarisch überliefert, von denen zwei vom Herausgeber vervollständigt wurden.

Zu den meisten Werken waren autographe Quellen verfügbar; andernfalls bildeten Abschriften (häufig direkt vom Autograph) oder gelegentlich posthum veröffentlichte Ausgaben das Quellenmaterial. Die Texte werden sorgfältig wiedergegeben und nur mit den not-

wendigen Herausgebervorschlägen bzw. Hinzufügungen versehen. Da es zu einigen Liedern verschiedene Quellen mit erheblichen Unterschieden gibt, werden sie in alternativen Fassungen wiedergegeben.

Anhang I enthält eine Variante eines Liedes, die der Herausgeber nicht direkt auf den Komponisten selbst zurückführen konnte, sowie eine auf einem Text von Metastasio basierende Konzertarie für Bariton und Klavier, die nie orchestriert wurde. Ebenfalls enthält dieser Anhang ein 14-taktiges Fragment des Liedes „*In des Mondes feuchte Strahlen*“ von 1825/26, bei dem es sich anscheinend um eine verworfene Arbeitsskizze handelt. Anhang II enthält elf Lieder in Transponierungen, die in diesen Band für hohe Stimme aufgenommen wurden, deren originale Tonarten aber eher für mittlere Stimme geeignet sind.

Einige Lieder, die aus verschiedenen Gründen mit Mendelssohns Namen in Verbindung gebracht wurden, jedoch mit großer Sicherheit nichts mit ihm zu tun haben, wurden ausgelassen. Sie befinden sich größtenteils in einem Ordner „verschiedener unbekannter Musik“, der Mendelssohns Enkelsohn Paul Benecke gehörte und der sich jetzt in der Bodleian Library in Oxford unter *MS. M. Deneke Mendelssohn c. 50* befindet. Unter ihnen sind zwei Lieder, die fast ohne Zweifel von Julius Rietz stammen: *Frühlingslied* („Ja, wär’s nicht aber Frühlingszeit“) und „*Was will die einsame Träne*“ (eine originale Mendelssohn-Vertonung des letzteren ist hier abgedruckt). Weitere sind „*Ein Mädchen wohnt*“, „*Ich soll bei Tage und bei Nacht*“, „*Wie die Blumen*“ und eine *Canzonetta Veneziana* („*Catina belina*“) mit einem Text in venezianischem Dialekt. Ein anderes ausgelassenes Stück ist ein zwölftaktiges Fragment von „*Ich gratuliere zum Neujahr*“<sup>1</sup>, aus einem Brief an Adele Schopenhauer vom 8. Januar 1822. Etliche Lieder, die als von Mendelssohn komponiert bekannt sind, gelten als verschollen oder sind anderweitig nicht verfügbar, dazu zählen *Von schlechtem Lebenswandel* (erwähnt in einem Brief aus Rom an seine Familie vom 30. November 1830) und zwei Goethe-Vertonungen: *Der König in Thule*<sup>2</sup>, und *Gretchen*<sup>3</sup> („Meine Ruh ist hin“).

1 Siehe Artikel „Felix Mendelssohn Bartholdy“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2., neu bearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a. 1994ff. – Er wurde 1919 in der *Neuen Musikzeitung* von Cotta in einem Artikel von H. H. Houden mit dem Titel „*Mendelssohn-Reliquien aus Adele Schopenhauers Nachlaß*“ (S. 80–86) veröffentlicht.

2 Siehe die Anmerkung zu „*Rausche leise, grünes Dach*“ in der vorliegenden Ausgabe.

3 Dieses Lied verschwand auf mysteriöse Weise während der Vorbereitung dieser Ausgabe aus dem Stadtarchiv in Leipzig und konnte deshalb hier nicht berücksichtigt werden.

## ZU DEN EDITIONSRICHTLINIEN

Besonders in seinen Jugendwerken (vielleicht teilweise aus jugendlicher Eile) notierte Mendelssohn nicht immer alle notwendigen Vorzeichen. Die offensichtlich fehlenden werden in eckigen Klammern ergänzt. Der Herausgeber hat zudem zur besseren Lesbarkeit einige Hilfsvorzeichen im Kleinstich angegeben. Zweifelhafte Vorzeichen werden in den kritischen Einzelanmerkungen mit vollständigen Erläuterungen erwähnt, überflüssige kommentarlos weggelassen. In einigen Fällen resultieren fehlende Vorzeichen aus den Gepflogenheiten der Zeit. Bei Oktavbewegungen (im Zusammenklang oder gebrochen) setzte Mendelssohn relativ häufig das Vorzeichen nur vor eine Note oder er setzte ein Vorzeichen nicht noch einmal, erst bei über den Taktstrich hinausgehenden Tonwiederholungen. In solchen Fällen werden die fehlenden Vorzeichen ihrer heutigen Verwendung entsprechend ohne Kommentar ergänzt.

Im kleineren Notenstich werden editorische Ergänzungen und Vorschläge zur Textunterlegung der weiteren Strophen bei Strophenliedern, insofern sie nicht von Mendelssohn stammen, angezeigt.

Gestrichelte Bögen, die nicht in den Manuskripten erscheinen, werden gesetzt, um die Textunterlegung zu verdeutlichen. Wo Bindebögen in den Manuskripten eindeutig fehlen, sind sie durch gestrichelte Bögen ergänzt worden.

Fußnoten verweisen auf besonders wichtige Punkte in den kritischen Einzelanmerkungen. In einigen Fällen sind wichtige alternative Lesarten auf der gleichen Seite angegeben.

Ist der Liedtext kursiv gedruckt, weist dies auf einen der folgenden Punkte hin:

- a) Bei Strophenliedern: die entsprechende Strophe erscheint nicht in der Quelle, was einerseits bedeuten kann, dass der Komponist sich ganz bewusst gegen eine Vertonung der Strophe entschieden hat oder dass er sie einfach nicht notiert hat.
- b) Das entsprechende Wort (oder mehrere Worte) war in der Quelle nicht lesbar, weshalb eine editorische Entscheidung getroffen wurde.
- c) Bei drei Liedern wurden neu gedichtete Worte zu offenbar unvollständigen Gedichten, deren Quellen nicht mehr auffindbar waren, hinzugefügt.

Eine Erläuterung zu den einzelnen Fällen findet sich in den kritischen Einzelanmerkungen zu den jeweiligen Liedern.

Zudem wurden eckige Klammern gesetzt:

- a) wenn ein Taktwechsel nicht angezeigt wurde, und

- b) um zweifelhafte dynamische Zeichen zu kennzeichnen, wo die Quellen voneinander abweichen.

Erläuterungen zu den einzelnen editorischen Entscheidungen finden sich im folgenden Kommentar.

Die Schreibweise der Liedtexte wurde stillschweigend modernisiert. Innerhalb der Liedtexte (S. LXIIIff.) werden, wenn möglich, die Texte so wiedergegeben, wie sie in den gedruckten Ausgaben der Originalgedichte erschienen sind. Weicht Mendelssohns Fassung des Liedtextes von der des Dichters ab, wird – von einer Ausnahme abgesehen – die Wahl des Komponisten abgedruckt und kommentiert.

Wenn möglich wurden Erst- oder frühe Ausgaben der Gedichte herangezogen und dafür verwendet die Unterschiede – wenn sie vorkommen – zwischen gedruckten Quellen der Gedichte und Mendelssohns Liedtexten zu zeigen.

Wenn ein Liedtitel von Mendelssohn stammt, wurde er als solcher übernommen, andernfalls wird die erste Zeile des Gedichtes herangezogen. Soweit bekannt, werden die originalen Titel der Gedichte im Kommentar und im Abschnitt „Liedtexte“ angegeben.

## AUFFÜHRUNGSHINWEISE

In Mendelssohns Musik verschmilzt die aufkommende Romantik mit der Zurückhaltung der Klassik; für Musiker ist es eine Herausforderung, die richtige Balance zwischen diesen beiden zu finden. Mendelssohn war dafür bekannt, dass ihm Gefühle und Affekte bei Aufführungen widerstrebten. Aufrichtige Schlichtheit und Direktheit dienen der Musik, jedoch verbunden mit einer fantasievollen Herangehensweise und vor allem einem sensiblen Umgang mit der Dichtung. Wenn nicht anders vom Komponisten angegeben, schlägt der Herausgeber vor, das Pedal mit Bedacht und nur sparsam einzusetzen. Der Komponist gibt keine Metronomzahlen vor, Tempovorschläge erscheinen in den Anmerkungen zu den einzelnen Liedern.

Da die meisten Lieder in strophischer Form vorliegen, müssen Dynamik und weitere musikalische Anweisungen variiert werden und sich der Stimmung der jeweiligen Strophe anpassen. Für gewöhnlich schrieb Mendelssohn in seinen Autographen die folgenden Strophen unter die Noten der ersten Strophe, so dass er keine variierende Dynamik, Artikulation etc. angeben konnte. Um den Worten des Gedichtes Leben einzuhauchen, müssen Musiker ihre Fantasie einsetzen und dürfen sich nicht in jeder Strophe auf die gleiche Dynamik und Gestaltung beschränken. Die vor-

liegende Ausgabe zeigt nur die Angaben zu Dynamik und Ausdruck, die auch in den Quellen erscheinen.

## KRITISCHE ANMERKUNGEN

In den Anmerkungen werden folgende Abkürzungen verwendet:

- l.H. = linke Hand  
T. = Takt(e)  
MS = Manuskript(e), Autographe  
Kl. = Klavier  
r.H. = rechte Hand  
Sgst. = Singstimme

### LIED ZUM GEBURTSTAGE MEINES GUTEN VATERS

Der Verfasser des Textes ist unbekannt, er stammt aber höchstwahrscheinlich aus Mendelssohns familiärem Umkreis. Dieses Lied gehört zu Mendelssohns frühesten überlieferten Kompositionen. Er und seine Schwester Fanny vertonten diesen Text zum Geburtstag des Vaters am 11. Dezember 1819. Bei Fannys Lied handelt es sich um ihre früheste überlieferte Komposition<sup>4</sup>. Felix vertonte im zarten Alter von zehn Jahren (seine Schwester war vierzehn) nur die erste Strophe des Gedichtes – wahrscheinlich mit der Intention, dass die anderen Strophen auch gesungen werden sollten, da er in seinem MS nach dem Ende der ersten Strophe einen Abschnitt mit „Zum Schluß“ (einem doppelten Taktstrich folgend) überschrieb, was wohl die Wiederholung des ersten Abschnitts anzeigen soll. Um Felix' Fassung für Aufführungen zu erweitern, sind die vier weiteren Strophen des Gedichtes, die Fanny in ihrer Fassung des Liedes mitvertont hat, kursiv abgedruckt. In Fannys Fassung gibt es eine Abweichung im Text der ersten Strophe: „Ihr sollt ein lautes Freudenlied bedeuten, das fromme Kinderliebe beut.“

Autograph: Bodleian Library, Oxford, MS. M. Denike Mendelssohn c. 21, fol. 107. Faksimiliert in Ernst Wolff, *Felix Mendelssohn Bartholdy*, S. 13. Das Einzelblatt stammt aus einem Album, das Mendelssohn ursprünglich seiner Verlobten Cécile Jeanrenaud 1836 zu Weihnachten geschenkt hatte und das sowohl Erinnerungen an Berühmtheiten (einschließlich Goethe, Haydn, Mozart und Beethoven), als auch Beiträge aus der Familie und von Freunden enthielt.

T. 11 (27) Kl. r.H. Im MS ist die letzte Achtel verschmutzt und nicht leicht zu lesen. Die Töne des

4 Vgl. Annette Maurer, *Thematisches Verzeichnis der klavierbegleiteten Sololieder Fanny Hensels*, S. 123.

Akkords könnten möglicherweise *fis'* und *a'* statt *e'* und *g'* sein.

T. 38 Kl. Dieser komplette Takt ist im MS stark verschmutzt und deshalb sehr schwer zu lesen. Am fragwürdigsten ist die erste Achtel in der r.H., die höchstwahrscheinlich *e''* statt *d''* sein könnte. Beide Viertelakkorde in der l.H. sind ebenfalls nahezu unlesbar, die harmonische Entwicklung des vorherigen Taktes verlangt jedoch die zweite Umkehrung von G-Dur, so wie hier angegeben.

Tempovorschlag: ♩ = ca. 92

### „AVE MARIA! JUNGFRAU MILD“

Der Text stammt aus Sir Walter Scotts *The Lady of the Lake* und wurde von Adam Storck ins Deutsche übersetzt. Franz Schuberts Vertonung (*Ellens Gesang III*, D 839) aus dem Jahr 1825 machte diese Worte unvergänglich. Während ihres Kompositionsstudiums bei Carl Friedrich Zelter vertonten beide, Felix und Fanny, 1820 dieses Gedicht; Felix irgendwann zwischen dem 13. Juli und dem folgenden Herbst und Fanny zwischen 27. Juli und 27. September. Die Ausführung des elfjährigen Felix ahmt auf recht naive Art den geistlichen Stil von J. S. Bach und Händel nach, ohne dabei den Zusammenhang, in dem das Gedicht in Scotts Werk steht, zu beachten. Hingegen ist die Vertonung der fünfzehnjährigen Fanny technisch ausgefeilter und fängt sehr gut die Stimmung und den Kontext der ursprünglichen Situation ein, indem sie den Klavierpart harfenartig komponierte<sup>5</sup>. Fannys Lied wurde mit dem originalen englischen Text in *The Harmonicon*, 10/2 (1832), S. 54–55 veröffentlicht.

Autograph: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 1*, S. 86–88. Eine moderne Abschrift befindet sich in Luise W. Leven<sup>6</sup>, *Mendelssohn als Lyriker, unter besonderer Berücksichtigung seiner Beziehung zu Ludwig Berger, Bernhard Klein und Adolph Bernhard Marx*, S. 155–156.

T. 18, 19 Sgst. Im Autograph befindet sich ein Haltebogen von der letzten Viertel *g'* zur ersten Sechzehntel *g'* in T. 19. Mendelssohn schreibt jedoch das Wort „Jungfrau“ unter die erste Sechzehntel (siehe T. 27). In Hinblick auf Mendelssohns Balkung in T. 19 wird hier eine alternative Lösung angeboten.

T. 20–25 Mendelssohn hatte ursprünglich diese Takte in einer anderen Fassung geschrieben, strich sie jedoch dann durch und

5 In Scotts Gedicht: „the enchanting harp of Allan-bane accompanies Ellen's melting voice“. Vgl. R. Larry Todd, *Mendelssohn. A Life in Music*, S. 63.

6 Im Folgenden abgekürzt mit *Mendelssohn als Lyriker*.

notierte die hier angegebene Fassung. Allerdings ist nicht vollkommen klar, ob er T. 25 stehen lassen wollte oder nicht, da seine Streichung T. 25 nicht vollständig erfasst. Ohne T. 25 würde die Stimmführung zwischen Klavier l.H. und Sgst. in parallelen Oktaven verlaufen, die reguläre 4-taktige Phrasenstruktur des ganzen Liedes bliebe jedoch erhalten. Durch das Ergänzen von T. 25 werden die parallelen Oktaven zwar vermieden, es entsteht jedoch ein zusätzlicher Takt in der Phrasenstruktur und somit eine unregelmäßige 5-taktige Phrase. Da Mendelssohn T. 25 im MS nicht vollständig tilgte, wird er hier in eckigen Klammern angegeben.

- T. 30 Kl. Mendelssohn notiert das Wort *loco* zu Beginn des Taktes, vermutlich zur Erinnerung, dass die obere Bassnote das kleine *a* sein muss und nicht eine Oktave tiefer, wie der Schluss von T. 29 vermuten lassen könnte.
- T. 45 Mendelssohn ließ diesen Takt zuerst versehentlich weg; er korrigierte dies teilweise, indem er die Sgst. und den Text auf die freie Zeile darunter schrieb, jedoch keinen Platz mehr für das Kl. hatte, welches hier vom Herausgeber ergänzt wurde.
- T. 49–53 Kl. Mendelssohn schrieb hier die Bass-Stimme in Oktaven aus. Sie soll vermutlich in dieser Tonlage und nicht eine Oktave tiefer gespielt werden.
- T. 53 Kl. Das # vor dem *f* ist im MS nicht eindeutig erkennbar aber musikalisch notwendig. Es wird in eckigen Klammern ergänzt.

Tempovorschlag: ♩ = ca. 108

### „RASTE, KRIEGER! KRIEG IST AUS“

Wie „*Ave Maria! Jungfrau mild*“ stammt auch dieser Text aus Sir Walter Scotts *The Lady of the Lake*, übersetzt von Adam Storck; das Lied entstand 1820. Auch Franz Schubert vertonte 1825 das Gedicht (*Ellens Gesang I*, D 837).

Autograph: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 1*, S. 88–89. Eine moderne Abschrift befindet sich in *Mendelssohn als Lyriker*, S. 157.

Mendelssohn hatte die ersten acht Takte zunächst anders eingeteilt, „Raste“ zu Beginn eines Volltaktes. Er überarbeitete die Taktierung, die dann auftaktig wurde.

T. 6, 30 In Storcks Übersetzung von Scotts Gedicht steht: „nicht“.

Tempovorschlag: ♩ = ca. 48

### „PAUVRE JEANNETTE QUI CHANTOIS SI BIEN“ „Arme Jeannette, die so schön sang“

Dieses Lied entstand 1820; zur gleichen Zeit vertonte auch Felix' Schwester Fanny diesen Text aus Jean-Pierre Claris de Florians (1755–1794) *Claudine, Nouvelle Savoyarde* (1788). Fannys Lied datiert vom 22. März 1820. Felix' Vertonung folgt ebenfalls dem einfachen akkordischen, fast volkstümlichen Stil der Fassung seiner Schwester. Sowohl Felix als auch Fanny studierten damals bei Zelter und das Lied ist eindeutig eine von Felix' Kompositionsübungen. Obwohl es kein Datum trägt, kann durch seine Position im Übungsheft auf eine Datierung parallel zu Fannys Vertonung geschlossen werden.

Autograph: Bodleian Library, Oxford, *MS. M. Deneke Mendelssohn c. 43*, fol. 21. Das MS ist Mendelssohns Übungsheft für Zelter. Veröffentlicht wurde das Lied zuerst in R. Larry Todd, *Mendelssohn's Musical Education – A Study and Edition of his Exercises in Composition*, S. 148.

- T. 8 Sgst. Mendelssohn schrieb „peus tu“.
- T. 12 Sgst. Trotz der Textunterlegung balkt Mendelssohn alle drei Achtel zusammen.
- T. 19 Sgst. Trotz der Textunterlegung balkt Mendelssohn die punktierte Achtel *b'* und die folgende Sechzehntel *c''* zusammen.

Tempovorschlag: ♩ = ca. 120

### DIE NACHTIGALL

Der Textdichter ist unbekannt. Obwohl das Lied im MS undatiert ist, steht es zwischen zwei Kompositionen vom 18. August beziehungsweise 24. September 1821.

Autograph: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 2*, S. 155–156.

- T. 18 Kl. r.H. Die Halbe Note *b'* ist im MS nicht eindeutig, scheint aber da zu sein. Sie ist im Kleinstich angeben.
- T. 25 Sgst. Die beiden Viertelnoten *f''* und *as'* sind im MS fälschlicherweise als Achtel notiert.
- T. 26, 28 Mendelssohn gibt keinen Taktwechsel zu  $\frac{3}{4}$  an, aber diese Takte bestehen eindeutig aus vier Zählzeiten. Die Pausen in T. 26 weisen darauf hin; T. 28 war ursprünglich ein  $\frac{3}{4}$ -Takt mit sechs Achtelnoten in der Sgst.:



Mendelssohn änderte dann Text und Melodie zur vorliegenden Fassung ab, vergaß

jedoch eine zusätzliche Viertelpause im Kl. einzufügen. Beide Takte überschrieb Mendelssohn mit *ad lib.*, was auf eine gewisse Freiheit bei der Ausführung hindeutet. Die notwendigen Taktwechsel in T. 26–28 werden hier in eckigen Klammern angegeben.

- T. 36 Sgst. Trotz der Textunterlegung bakt Mendelssohn die ersten vier und die letzten zwei Achtel des Taktes zusammen.
- T. 49 Kl. r.H. Mendelssohn gibt kein Hilfsakzidenz vor der zweiten Note an. Zwar ist ein *ces'* wie in den vorherigen Takten möglich, zur Melodie und Kadenzführung passt jedoch *c'* besser. Das Vorzeichen wird in eckigen Klammern angegeben.

Tempovorschläge: *Adagio*, ♩ = ca. 66; *Piu allegro*, ♩ = ca. 120

## DER VERLASSNE

### Erste Fassung

Der Textdichter ist unbekannt. Dieses 1821 entstandene, außergewöhnlich finstere und ernste Lied ist ein typisches Beispiel für die jungen Jahre des Komponisten.

Autograph: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 2*, S. 159–160. Es datiert vom 24. September 1821. Eine moderne Abschrift befindet sich in *Mendelssohn als Lyriker*, S. 158–160. Später notierte Mendelssohn in diesem MS mit Bleistift Entwürfe, die scheinbar für die revidierte Fassung bestimmt waren. Einige dieser Ideen verwendete er in der revidierten Fassung, jedoch nicht in der Form, wie sie hier stehen.

- T. 13, 18, 19 Mendelssohn notierte nur die erste und dritte Strophe zum Notentext; die zweite steht in Textform direkt nach der ersten Strophe. Anpassungen für die abweichende Silbenanzahl wurden gemäß Mendelssohns Notierungsweise in der späteren Fassung in Kleinstichnoten angegeben.
- T. 10–20 Sgst. Wie oben erwähnt, hat Mendelssohn später mit Bleistift Skizzen ergänzt, auch im Abschnitt zwischen T. 42–49. Einige wurden für die revidierte Fassung des Liedes verwendet. Die Sgst. erscheint in

den T. 10–20 so wie im Notenbeispiel 1, siehe unten (die Bleistiftskizzen werden im Kleinstich angegeben).

Der Text der zweiten Strophe ist als Herausgeberergänzung kursiv abgedruckt, da Mendelssohn sie nur in Textform nach der ersten Strophe notiert hat und keine Angaben zur Textunterlegung machte. Es ist zudem nicht eindeutig, ob die Bleistiftskizzen sich gänzlich auf die Textunterlegung der zweiten Strophe beziehen oder ob es sich um Ideen für einen anderen Zweck handelt. Da nur einige dieser Einfälle überhaupt in der revidierten Fassung verwendet werden, bleibt diese Frage offen. Vor der ersten Note steht kein Vorzeichen. In den beiden folgenden Fassungen ist diese Note *c''*. Mendelssohn hat wahrscheinlich hier in der früheren Fassung absichtlich ein *cis''* angegeben, es kann aber auch einfach ein Flüchtigkeitsfehler gewesen sein. Das ♯ wird in eckigen Klammern angegeben.

- T. 33 Sgst.

- T. 42–49 Sgst. Wie in T. 10–20 stehen Mendelssohns Bleistiftskizzen im MS (im Kleinstich) siehe unten Notenbeispiel 2.

Tempovorschlag: ♩ = ca. 66. Wenngleich er das Tempo hier mit *Molto adagio* angegeben hat, änderte Mendelssohn es in der später revidierten Fassung des Liedes zu *Andante* um, was darauf hindeutet, dass er ein etwas schnelleres Tempo bevorzugte. Die Länge der Abschnitte erfordert ein eher fließendes Tempo, jedoch ohne dabei die düstere Stimmung zu vernachlässigen.

### Revidierte Fassung

Bei dieser Fassung handelt es sich eindeutig um eine spätere Revision, zu der sich bereits Skizzen auf dem Autograph der ersten Fassung befinden. Anscheinend befand Mendelssohn die Musik für gut genug, um auf sie zurückzugreifen und sie zu ‚verbessern‘. Die Überarbeitung stammt von 1824/25, da im Berliner Autograph der Violinschlüssel in der Form erscheint, wie Mendelssohn ihn seit Herbst 1824 schrieb.

Autograph: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Mendelssohn Archiv, *MA Depos. MG 17*. Ein Faksimile befindet sich in Max Schneider (Hrsg.),

### Notenbeispiel 1

10



Schwarz be - de - cket liegt die jun - ge Flur, Phi - lo - me - lens Lied er - starb im Hai - ne, er - starb im Hai - ne.  
su - che ü - ber - all nur sie, die ei - ne, ach, und fin - de nir - gends, nir - gends ih - re Spur, nir - gends, nir - gends ih - re Spur.

### Notenbeispiel 2

42



je - ne nei - dens - wer - te Him - mels - won - ne, die Ver - lor - ne wie - der zu um - ar - men,

*Felix Mendelssohn Bartholdy: Denkmal in Wort und Bild*, S. 49–50. Bei diesem MS handelt es sich um eine Reinschrift mit einer Widmung am Schluss, die leider auf mysteriöse Weise entfernt wurde. Es trägt keinen Titel.

T. 37 Kl. l.H. Vor der zweiten Halben *d* steht im MS kein Vorzeichen. Es wird in Angleichung an T. 6 in eckigen Klammern angegeben.

Tempovorschlag: Obwohl Mendelssohn es im Gegensatz zum *Molto adagio* der ersten Fassung mit *Andante* überschreibt, ist auch hier eine ernsthafte Stimmung angemessen. Im *Andante* können die langen vokalen Abschnitte natürlicher fließen. Der Tempovorschlag bleibt bei ♩ = ca. 66.

Fassung nach dem „Rauch“-Manuskript

Eine neue autographe Quelle trat am 23. Mai 2007 bei einer Sotheby's-Auktion zutage und wurde an die Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz verkauft. Bei dem MS handelt es sich um ein schönes Widmungsexemplar von drei Liedern, die anscheinend von der Empfängerin, Agnes Rauch (1804–1881), beschriftet wurden. Die Lieder sind nicht betitelt und erscheinen in folgender Reihenfolge:

- a) ein zuvor unbekanntes Lied, das mit den Textzeilen „Seltsam, Mutter, geht es mir“ (siehe unten) beginnt,
- b) das vorliegende Lied und
- c) eine vollständige Fassung von *Der Wasserfall* (siehe unten).

Agnes Rauch war die älteste Tochter des Bildhauers Christian Daniel Rauch (1777–1857), dem Patenonkel von Fannys Sohn Sebastian Hensel (1830–1898). Das MS wurde am Schluss wahrscheinlich von ihr selbst beschriftet: „Agnes Rauch von Felix Mendelssohn Bartholdy, 1825“. Deshalb liegt die Vermutung nahe, dass die Überarbeitung von *Der Verlassne* wahrscheinlich aus dieser Zeit stammt. Im Vergleich zu den beiden oben erwähnten Fassungen enthält es verschiedene bedeutende Varianten und zeigt wahrscheinlich die letzten Gedanken des Komponisten zu diesem Lied.

Autograph: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, 55 MS 156, S. 1–2.

Sgst. Die Noten im Kleinstich entsprechen Mendelssohns eigener Textunterlegung der zweiten Strophe, wie er sie in der überarbeiteten Fassung angibt. Im „Rauch“-MS folgt die zweite Strophe der ersten einfach in Textform, ohne Hinweis auf eine bestimmte Textunterlegung.

Tempovorschlag: ♩ = ca. 66. Vom Komponisten selbst stammt nur eine dynamische Angabe, das *pianissimo*

in T. 51. Der Herausgeber schlägt eine Orientierung an der Dynamik der revidierten Fassung vor.

#### „VON ALLEN DEINEN ZARTEN GABEN“

Der Textdichter ist unbekannt. Das Lied entstand während eines Familienurlaubs im Sommer 1822 in der Schweiz, wo Mendelssohn, von dieser Landschaft inspiriert, ein herrliches Portrait des Grindelwalder Gletschers schuf. Er arbeitete zudem an seiner Oper *Die beiden Neffen*, an einem weiteren Lied (*Wiegenlied*, siehe unten) und hatte außerdem mit dem Klavierquartett in c-Moll, op. 1 begonnen. Mendelssohn gibt nur die erste Strophe des Gedichtes an, hatte aber weitere vorgesehen, da er in T. 18 „zu den folgenden Strophen“ und das erste Wort der zweiten Strophe („Kaum“) notiert. Da der Text nicht auffindbar war, schrieb Waldemar Weinheimer zur Vervollständigung des Liedes die zusätzlichen Strophen.

Autograph: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 2*, S. 179. Datiert vom 18. September 1822, Sécheron. Eine moderne Abschrift befindet sich in *Mendelssohn als Lyriker*, S. 160–161.

Tempovorschlag: ♩ = ca. 84

#### WIEGENLIED

Wie „*Von allen deinen zarten Gaben*“ entstand dieses Lied ebenfalls 1822, auch hier vertonte Mendelssohn nur die erste Strophe des anonymen Gedichtes, hatte aber weitere Strophen geplant, da er in T. 27 „zu den folgenden Strophen“ und ein viertaktiges Nachspiel „zum Schluss“ notierte. Wie beim vorherigen Lied wurde auch hier nicht der gesamte Text überliefert und zwei zusätzliche Strophen wurden von Waldemar Weinheimer gedichtet.

Autograph: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 2*, S. 180. Datiert vom 18. September 1822, Sécheron. Eine Abschrift dieses MS aus dem Jahr 1877 liegt in der Bodleian Library, Oxford, *MS. M. Deneke Mendelssohn c. 54*, fols. 1<sup>v</sup>–2. Eine moderne Abschrift befindet sich in *Mendelssohn als Lyriker*, S. 162–163.

T. 27 (prima volta) Kl. r.H. Mendelssohn hat den Haltebogen beim letzten Achtel *e*“ weggelassen (vgl. T. 1–2).

Tempovorschlag: ♩ = ca. 48

„SANFT WEH'N IM HAUCH DER ABENDLUFT“

Das Lied entstand im Dezember 1822 zu einem Text von Friedrich von Matthiesson (1761–1831). Schubert hatte das Gedicht 1815 unter dem Titel des Dichters *Totenkranz für ein Kind*, D 275 vertont.

Autograph: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 2*, S. 256–257. Datiert vom 28. Dezember 1822, „Abends“. Eine Abschrift dieses MS aus dem Jahr 1877 befindet sich in der Bodleian Library, Oxford, *MS. M. Deneke Mendelssohn c. 54*, fols. 3<sup>v</sup>–4.

- T. 19 Kl. r.H. Der erste Halbe-Akkord ist im MS stark verschmutzt, aber vermutlich wie hier angegeben.
- T. 21 Kl. Die Viertelpausen zur zweiten und vierten Zählzeit wurden vom Herausgeber hinzugefügt.
- T. 28 Bei Matthiesson steht: „von Schmerz und Wahn“.
- T. 36 Kl. r.H. Die zweite Achtel ist im MS ziemlich verschmutzt, scheint aber ein *c'* zu sein, obwohl *h* logischer wäre.

Tempovorschlag: ♩ = ca. 80. Ein regelmäßiger Fluss sollte trotz des langsamen Tempos beibehalten werden.

FAUNENKLAGE

Der Text stammt von Salomon Geßner (1730–1788) und ist Teil seines Schäfergedichtes *Der zerbrochene Krug*, erschienen in *Idyllen von dem Verfasser des Daphnis*, S. 48–52.

Autograph: Bodleian Library, Oxford, *MS. M. Deneke Mendelssohn b. 5*, fol. 2<sup>r-v</sup>. Datiert vom 8. Juni 1823.

- T. 10 Kl. r.H. Es geht nicht eindeutig aus dem MS hervor, ob Mendelssohn zur dritten Zählzeit in der Altstimme eine Viertel *c'* notiert hat. Aus harmonischer Sicht ist es notwendig und wird im Kleinstich angegeben.
- T. 31 Sgst. Im MS erstreckt sich Mendelssohns Bogen über die ersten drei Noten dieses Taktes, die Balkung der letzten beiden Achtel ist wie angegeben. Von der Textunterlegung her ist dies verwirrend. Die Balken deuten eine Textunterlegung, wie hier angegeben, an. Die Bögen suggerieren, dass die letzte Silbe „-ner'n“ zur letzten Achtel *e'* gesungen werden sollte.
- T. 33 Kl. l.H. Es geht nicht eindeutig aus dem MS hervor, ob vor der Viertel *c* ein #steht oder nicht. Das Vorzeichen wird hier in eckigen Klammern angegeben.
- T. 61–62 Sgst. In Geßners Gedicht steht: „die seinen Lippen die nächste war.“

Tempovorschlag: ♩ = ca. 92

„SICHELN SCHALLEN, ÄHREN FALLEN“

Das Lied zu einem Text von Ludwig Christoph Heinrich Hölty (1748–1776) entstand wahrscheinlich 1823/24. Auch Schubert vertonte 1816 die Strophen 1, 2, 3 und 5 von Hölty's Gedicht (*Erntelied*, D 434). Mendelssohn entschied sich für die Strophen 1, 2 und 5.

Autograph: Bodleian Library, Oxford, *MS. M. Deneke Mendelssohn b. 5*, fol. 3. Es ist undatiert, stammt aber aus dem gleichen Zeitraum wie *Faunenklage*, wurde also wahrscheinlich 1823/24 komponiert.

- T. 5 Sgst. In Hölty's Gedicht steht: „unter“.
- T. 13–18 Sgst. Mendelssohn gibt nur für die erste und zweite Strophe die Textunterlegung an; die dritte Strophe (Hölty's fünfte Strophe) folgt dem Vorschlag des Herausgebers.

Tempovorschlag: ♩ = ca. 96

„TANZT DEM SCHÖNEN MAI ENTGEGEN“

Das Lied zu einem Text von Ludwig Christoph Heinrich Hölty (1748–1776) entstand wahrscheinlich 1823/24. Das Gedicht trägt den Titel *Mailied*.

Autograph: Bodleian Library, Oxford, *MS. M. Deneke Mendelssohn b. 5*, fol. 3<sup>v</sup>. Es befindet sich auf der Rückseite des Blattes von „*Sicheln schallen, Ähren fallen*“ und entstand zur gleichen Zeit (1823/24).

Tempovorschlag: ♩ = ca. 76

„AM SEEGESTAD, IN LAUEN VOLLMONDSNÄCHTEN“

Der Text stammt von Friedrich von Matthiesson (1761–1831). Mendelssohn entschied sich nur die Strophen 1, 2, 4 und 7 von Matthiessons Gedicht zu vertonen; er komponierte es im September 1823. Schubert verwendete für sein 1814 entstandenes Lied (D 98) den originalen Titel des Dichters *Erinnerungen*. Im MS wurden die ersten beiden Strophen zur gleichen Musik gesetzt, gefolgt von der dritten Strophe in Textform und schließlich der vierten zu veränderter Musik.

Autograph: Bodleian Library, Oxford, *MS. M. Deneke Mendelssohn c. 47*, fol. 1<sup>r</sup>; datiert vom 26. September 1823.

- T. 2 Kl. r.H. Im MS erscheinen die beiden unteren Noten des ersten Akkords (*b* und *e'*) getrennt von der punktierten Achtel *c''* in der Oberstimme (wie eine punktierte Viertel in der Altstimme). Wenn diese Musik in T. 40 wiederkehrt, stehen alle drei Noten klar als punktierter Achtel-Akkord zusammen.
- T. 4 Sgst. In Matthiessons Gedicht steht: „Vollmond-nächten“, so in allen folgenden Quellen



- (Sammer, Wien, 1803; Füssli & Co., Zürich 1802; und der maßgeblichen Cotta-Ausgabe von 1811).
- T. 8 (20) Kl. l.H. Im MS steht als sechste Achtel ein *f*. Mendelssohn hat scheinbar einfach die beiden letzten Sechzehntel des Taktes darüber geschrieben, jedoch ist nicht ganz eindeutig, ob sie stehen bleiben sollten.
- T. 12 Sgst. Mendelssohn fügte das Wort „hol-des“ zu Matthissons zweiter Strophe hinzu.
- T. 20 Sgst. Bei Matthisson steht: „Blütensprossen“.
- Tempovorschlag: ♩ = ca. 40

„DURCH FICHTEN AM HÜGEL“

Der Text stammt von Friedrich von Matthisson (1761–1831). Das Lied entstand wahrscheinlich um den September 1823. Schubert verwendet für seine Vertonung (D 109) von 1814 den Titel des Dichters *Lied der Liebe*. In Mendelssohns MS befindet sich nur die erste von Matthissons sechs Strophen, er hatte aber vermutlich eine strophische Vertonung in Erwägung gezogen. Die Strophen 2, 4 und 6 des Gedichtes werden hier abgedruckt, um das Lied für Aufführungen umfangreicher zu gestalten.

Autograph: Bodleian Library, Oxford, MS. M. Deneke Mendelssohn c. 47, fol. 1<sup>v</sup>. Es ist nicht datiert, entstand aber ungefähr zur gleichen Zeit wie das auf der Vorderseite befindliche „*Am Seegestad*“. Einige Noten und Worte sind durch Reste von Siegelwachs an der Stelle, wo die Seite einmal an die jetzige Fol. 2<sup>v</sup> dieser Ausgabe geklebt war, nicht mehr erkennbar. Dies könnte ein Zeichen dafür sein, dass Mendelssohn sein Lied verworfen hatte.

Dieses Lied ist ein offenbar verworfener Entwurf, zu dem die übrigen Gedichtsstrophen vom Herausgeber hinzugefügt wurden. Wie die Überleitung zwischen den Strophen ausgeführt werden soll, ist nicht ganz eindeutig. Die naheliegendste, wenn auch nicht zufriedenstellendste, Lösung scheint eine einfache Wiederholung vom Beginn des Liedes zu sein

- T. 3, 4 Sgst. Im Kleinstich angegebene Noten sind Vorschläge des Herausgebers für die durch Siegelwachs verdeckten Noten. Auch das Wort „folgt“ war nicht mehr erkennbar und wurde aus Matthissons Gedicht ergänzt.
- T. 7 Sgst. In Matthissons Gedicht steht: „Wehmut“.
- T. 7 Kl. r.H. Die dritte Sechzehntel ist im MS nicht eindeutig. Denkbar wäre *a'*, *g'* scheint jedoch passender zu sein und wird hier angegeben.
- T. 9 Sgst. Über der ersten punktierten Viertel *d''* bei „Schim-mer“ befindet sich ein Zeichen, das wie ein verkehrt herum notierter Akzent aussieht (d. h. <). Seine Bedeutung ist nicht klar.

- T. 12 Sgst. Die Pausen sind durch Wachs verdeckt.
- T. 17 Kl. r.H. Die Noten im Kleinstich sind Vorschläge des Herausgebers für die durch Wachs verdeckten Noten.

Tempovorschlag: ♩ = ca. 76

„ICH DENKE DEIN, WENN DURCH DEN HAIN“

Der Text stammt von Friedrich von Matthisson (1761–1831). Viele Komponisten, einschließlich Johann Rudolf Zumsteeg (1801), Carl Maria von Weber, op. 66/3 (1806), Ludwig van Beethoven, WoO 136 (1809), Ferdinand Ries, op. 7/2 (1810), Franz Schubert, D 99 (1814) und Hugo Wolf (1877) vertonten dieses bekannte Gedicht. Der Titel des Dichters lautet *Andenken*. Mendelssohns Vertonung stammt wahrscheinlich aus dem Jahr 1823. R. Larry Todd bespricht dieses Lied in: *Mendelssohn. A Life in Music*, S. 114–115.

Autograph: Bodleian Library, Oxford, MS. M. Deneke Mendelssohn c. 47, fol. 2<sup>f</sup>. Es datiert vom 1. Oktober ohne genauere Angabe des Jahres. Vermutlich wurde es aber, wie auch die vorherigen Matthisson-Vertonungen, 1823 komponiert.

Mendelssohn kehrt die Reihenfolge von Matthissons zweiter und dritter Strophe um.

- T. 12–13 Sgst. In Matthissons Gedicht steht: „am Schattenquelle“.
- T. 13–15 Sgst. Mendelssohn schrieb (vermutlich irrtümlicherweise) „Wann denkst du mein“. Hier wird Matthissons „Wo denkst du mein“ angegeben, da es poetisch besser passt.
- T. 21 Sgst. Mendelssohn balkt die ersten beiden Achtel (*d'* und *cis'*) fälschlicherweise zusammen, was der Silbentrennung von „fer-ne“ widerspricht.

Tempovorschlag: ♩ = ca. 48

„RAUSCHE LEISE, GRÜNES DACH“

Der Text stammt von Albert Graf von Schlippenbach (1800–1886) und das Lied entstand ungefähr Ende des Jahres 1824. Eine zweite Schlippenbach-Vertonung *Die Sterne schau'n in stiller Nacht* folgt diesem Lied im Autograph und wurde posthum als op. 99, 2 veröffentlicht (Leipzig, Breitkopf & Härtel, [1852]). *Die Sterne schau'n in stiller Nacht* gehört zu Mendelssohns ergreifendsten Liedern und hat interessanter Weise mit dem vorliegenden Lied einige rhythmische und melodische Gemeinsamkeiten.

Autograph: Bibliotheque National de France, Paris, *Conservatoire Ms. 192*. Beide Schlippenbach-Vertonungen in diesem MS wurden auf die gleiche klare und

präzise Weise notiert als wären sie schöne Widmungsabschriften. In der Bodleian Library, Oxford liegen zwei nicht autographe Abschriften aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die erste, *MS. M. Deneke Mendelssohn c. 22*, fol. 37, ist eine sehr fehlerhafte mit Bleistift korrigierte, englische Abschrift der ersten Strophe; sie trägt folgende Anmerkung: „It follows a composition of the year 1824“ („Einer Komposition aus dem Jahr 1824 folgend.“). Bei dem zweiten, *MS. M. Deneke Mendelssohn c. 50/2*, fol. 97<sup>r-v</sup>, handelt es sich um eine alle Strophen umfassende deutsche Abschrift mit folgender Anmerkung ganz unten auf der Seite „Ohne Datum, Neben, König in Thule, Dez. 1824“. Diese beiden Abschriften lassen darauf schließen, dass sie von einer Quelle abgeschrieben wurden, in der ein anderes (noch verschollenes) Lied, eine Vertonung von Goethes *Der König in Thule*, vom Dezember 1824 folgte. Dies deutet darauf hin, dass „*Rausche leise, grünes Dach*“ aus der gleichen Zeit stammt.

Tempovorschlag: ♩ = ca. 52

„SELTSAM, MUTTER, GEHT ES MIR“

Das Gedicht wurde von Johann Ludwig Casper (1796–1864) geschrieben und erschien in Johann Amadeus Wendts *Taschenbuch zum geselligen Vergnügen auf das Jahr 1819 – Neun und Zwanzigster Jahrgang*, Leipzig (Gleditsch), Wien (Gerold), 1819, S. 156, und trägt den Titel *Die Bäuerin*. Bis vor kurzem war dieses Lied völlig unbekannt, es kam erst zutage, als es im Sotheby's Katalog 2007 zum Verkauf angeboten wurde. Es ist Teil einer Reinschrift für Agnes Rauch, die zwei weitere Lieder enthält (siehe *Der Verlassne* und *Der Wasserfall*). Das „Rauch“-MS trägt am Schluss eine Anmerkung, die wahrscheinlich aus Agnes' eigener Hand stammt: „Agnes Rauch von Felix Mendelssohn Bartholdy, 1825“. Es kann davon ausgegangen werden, dass das Lied aus dieser Zeit stammt, aber tatsächlich auch älter sein könnte.

Autograph: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, 55 MS 156, S. 1.

T. 15, 18 Kl. r.H. Die Stimmführung wurde nach dem MS geändert (vgl. T. 2 und 5).

Tempovorschlag: ♩ = ca. 92

DER WASSERFALL

Den Text schrieb Mendelssohns enger Freund Carl Klingemann (1798–1862). Der komplette Text von Klingemann ist abgedruckt in: *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*,

S. 349. Das Gedicht in Klingemanns Handschrift befindet sich auch in der Bodleian Library, Oxford (siehe unten).

*Der Wasserfall* gehört zu Mendelssohns interessantesten und farbenreichsten Liedern und war bis vor kurzem nur in Form einer Quelle, einem unvollständigen Autograph, das am Ende der ersten Seite abbrach, überliefert. Es befindet sich am Schluss von Band 2 der Berliner Autographen. Obwohl dieser Band Werke aus der Zeit von 1821 bis 1823 beinhaltet, wurde *Der Wasserfall* – wie an der neuen Form des Violinschlüssels erkennbar ist, die der Komponist ab Herbst 1824 verwendete – später hinzugefügt. Da kürzlich eine autographe Reinschrift bei einer Sotheby's-Auktion zutage trat und am 23. Mai 2007 an die Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz verkauft wurde, liegt uns jetzt Mendelssohns vollständige Fassung vor. Das MS wurde zusammen mit zwei anderen Liedern (siehe *Der Verlassne* und „*Seltsam, Mutter, geht es mir*“) im Jahr 1825 Agnes Rauch überreicht. Der Titel des Liedes steht nur über der unvollständigen Berliner Quelle.

Autograph A: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 2*, S. 277 (unvollständig). Eine 1877 angefertigte Abschrift befindet sich in der Bodleian Library, Oxford, *MS. M. Deneke Mendelssohn c. 54*, fols. 5<sup>v</sup>–7.

Autograph B: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, 55 MS 156, S. 2–4. Diese vollständige Fassung des Liedes befindet sich in der Reinschrift für Agnes Rauch, die mit 1825 datiert ist (wahrscheinlich von ihr, siehe *Der Verlassne* und „*Seltsam, Mutter, geht es mir*“).

Der gesamte Text in Klingemanns Handschrift liegt in der Bodleian Library, Oxford, *Mendelssohn 'Green Books', XXVII, 4*. Eine moderne Abschrift des Liedfragments befindet sich in *Mendelssohn als Lyriker*, S. 164–166.

Für die vorliegende Edition diene Autograph B, im Vergleich zu Autograph A, als Hauptquelle. A ist sehr sauber notiert, bricht jedoch nach T. 59 (entspricht T. 50 in B) plötzlich ab. Es enthält zudem ein schönes Vorspiel, welches in B nicht erscheint. Um Musikern die Möglichkeit zu bieten, dieses Vorspiel aufzuführen, wird es hier abgedruckt.

- |      |  |
|------|--|
| T. 1 | Die Tempoangabe <i>Allegro agitato</i> und der Hinweis zur Dynamik <i>sempre piano</i> erscheinen nur in B. Das Vorspiel, das direkt zum jetzigen T. 3 führt, in dem die Sgst. einsetzt, steht nur in A. |
| T. 2 | Das segno (oder Beginn der Wiederholung) erscheint in keinem MS, obwohl Mendelssohn in T. 59 (prima volta) von B ein <i>dal</i>  |

*segno* angibt und hier die zweite Strophe als Text ausschreibt, um darauf hinzuweisen, dass die zweite Strophe zur gleichen Musik wie die erste erklingen soll. Da vom Komponisten kein *segno* angegeben wurde, gibt der Herausgeber T. 2 als die wahrscheinlichste Stelle an, um mit der Wiederholung für die zweite Strophe zu beginnen.

- T. 8 Kl. r.H. In **A** ist die vierte Sechzehntel ein *dis*, eine Sexte tiefer als das hier angegebene *h*.
- T. 8 Kl. l.H. Mendelssohn notiert einfach ein  $\natural$  vor der letzten Achtel. Es ist nicht eindeutig, ob er nur eines der  $\times$  vor der vorherigen Note streichen wollte oder beide. Die letzte Achtel könnte deshalb auch als *Fis* im Gegensatz zu *F* gedeutet werden.
- T. 19 Kl. l.H. In **A** erscheint die erste Note *gis* eine Oktave tiefer, zusammen mit dem *Gis* eine Oktave darunter.
- T. 22 Kl. r.H. In **A** steht bei der Tremolofigur als erste Note über dem *ais* auch ein *cis'* und die zweite Note ist ein *ais'* anstelle von *fis'*.
- T. 22 Kl. l.H. In der Oberstimme steht kein Bogen bis T. 24 und das *Fis* in der Unterstimme wird in **A** nicht bis T. 24 gehalten.
- T. 23 Kl. r.H. In der Tremolofigur zur zweiten Zählzeit steht ein *cis'*.
- T. 27 Sgst. *ais'* ist in **A** eine punktierte Halbe.
- T. 29 Kl. In **A** steht nur *pianissimo*.
- T. 32 Kl. r.H. In **A** steht bei der Tremolofigur unter dem *eis'* auch ein *cis'*.
- T. 33ff. Diese Takte stehen in **A** in einer ganz anderen Fassung, diese wird als Fußnote angegeben.
- T. 40 Kl. l.H. Die Achtel *H* erscheint nicht in **A**.
- T. 41 Sgst. In **A** ist *cis''* eine Achtelnote.
- T. 47 Kl. Die Bögen über der ersten Hälfte von T. 47 stehen nicht in **A**.
- T. 47 Kl. r.H. In **A** wurden das erste *cis'*, *h* und *ais* als eigene Stimme (drei Achtel) notiert. In **A** ist die achte Sechzehntel ein *gis* über dem hier angegebenen *dis*; *rit. poco* erscheint nicht in **A**.
- T. 48 Sgst. In **A** stehen einfach zwei punktierte Viertel *dis''* und *cis''*.
- T. 49 Kl. l.H. Die Halben *H* sind in **A** nicht verbunden.
- T. 62–63 Sgst. Bei Klingemann steht: „ihr stürzenden Wogen“.
- T. 65 Sgst. In **B** fehlt das  $\natural$  vor der Achtel *a'*, *ais'* scheint jedoch unwahrscheinlich. Das  $\natural$  wird in eckigen Klammern angegeben.
- T. 73–74 (77–78) Sgst. Bei Klingemann steht: „himmlisches Finden“.
- T. 87ff. Sgst. Bei Klingemann steht: „sollt ihr in seligen Liedern uns singen“.
- T. 104 Kl. l.H. Das Vorzeichen (#) vor *E* fehlt in **B**.
- T. 128 Kl. r.H. Mendelssohn hat vor der Sechzehntel *ais* kein  $\natural$  notiert. Im harmonischen Vergleich mit T. 122 und 124 ist *a* als alternative Lesart ebenso möglich.

Tempovorschlag:  $\bullet$  = ca. 92

## GLOSSE


Der Text stammt von Friederike Robert, geborene Brun (1795–1832). Das Gedicht trägt den Titel *Der Verlassenen Klage*. Das Lied entstand kurz nach Mendelssohns Parisreise 1825. Zurück in Berlin, traf Felix im Juni desselben Jahres den Bach-Verehrer Franz Hauser (1794–1870), der ihm viele Abschriften unveröffentlichter Werke Bachs vorlegte. Hauser, ein Bariton aus Kassel, fertigte auch Abschriften einiger Lieder von Felix und Fanny Mendelssohn an, darunter auch *Glosse*. Es handelt sich um ein außergewöhnliches, in Variationsform komponiertes Lied, dessen neues Material sich aus jeder einzelnen Wiederholung des Anfangsthemas entwickelt. Die ungewöhnliche Form des Liedes spiegelt exakt die sehr spezielle Struktur des Gedichtes wieder.

Autograph: Bodleian Library, Oxford, MS. M. Denke Mendelssohn b. 5, fols. 5–6a<sup>v</sup>. Es ist nicht datiert und eindeutig eine Reinschrift. Eine nicht-autographe Abschrift (von Franz Hauser, siehe oben) befindet sich in der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, Mus. ms. 1459; dort ist das Lied mit Berlin, 7. Juni [18]25 datiert. Diese Angabe lässt darauf schließen, dass es von einem anderen MS mit diesem Datum, offenbar dem ersten, heute verschollenen Entwurf abgeschlossen wurde.

Als Hauptquelle für die vorliegende Edition diene das Oxford-MS, das vermutlich die letzte Fassung des Komponisten zeigt.

- T. 11 Sgst. In der Darmstädter Abschrift steht zur zweiten Zählzeit eine Achtel *e'* und eine Achtelpause.
- T. 11 Kl. r.H. Die vierte Achtelnote hat kein Vorzeichen, das Oxford-Autograph bestätigt aber das *dis'*.
- T. 18 Kl. r.H. In der Darmstädter Abschrift steht auf dem ersten Viertelschlag über dem *dis'* ein *fis'*.
- T. 18 Kl. l.H. In der Darmstädter Abschrift ist die erste Achtel ein *h*, eine Oktave über dem tiefen *H*.
- T. 22 Sgst. In der Darmstädter Abschrift stehen zur ersten und zweiten Zählzeit zwei Achtel, eine Viertelpause und zur dritten und vierten Zählzeit eine punktierte Viertel und eine Achtel.
- T. 22 Kl. r.H. Im ersten Akkord steht ein *dis'*; auf dem dritten Schlag steht anstelle der Achtelpause ein *e'*.
- T. 26–27 In der Darmstädter Abschrift steht kein *ritardando*.
- T. 26 Kl. r.H. In der Darmstädter Abschrift fehlen in den ersten beiden Akkorden das tiefe *g* und *fis*.
- T. 28–30, 72–74, 98–100 Sgst. Die Unterstreichungen im Text werden dem MS entsprechend wieder-

gegeben. Dies scheint die Rückkehr der Hauptmotive, auf denen das gesamte Lied basiert, anzuzeigen und kann sich auch auf die Ausführung auswirken (siehe unten).

- T. 29 Kl. In der Darmstädter Abschrift ist die Stimmführung in diesem Takt anders:
- 
- T. 30–32 Kl. Mendelssohn hat den Bogen begonnen, führt ihn aber nach dem Seitenwechsel nicht weiter.
- T. 32 Kl. In der Darmstädter Abschrift sind alle Noten des Akkords in beiden Händen Halbe.
- T. 34 Die Tempoangabe in der Darmstädter Abschrift ist *Allegro moderato* und die Taktbezeichnung einfach Viervierteltakt.
- T. 35 Sgst. In der Darmstädter Abschrift ist der Rhythmus zu „eigenen“ eine punktierte Viertel und eine Achtel.
- T. 38–40 Sgst. Bei Robert steht: „weil ich Leid in Trost nur finde“.
- T. 40 Sgst. In der Darmstädter Abschrift erscheint der Text „Als ein“ zu zwei Vierteln *h'* auf der dritten und vierten Zählzeit des Taktes.
- T. 42 Sgst. In der Darmstädter Abschrift steht auf der dritten Zählzeit eine Viertel *e'* (wie auch auf Zählzeit vier).
- T. 49 Die Tempoangabe in der Darmstädter Abschrift ist *più lento*.
- T. 52 Kl. I.H. Die zweite Note ist in der Darmstädter Abschrift eine Viertel.
- T. 55 Kl. Der Akkord wird in der Darmstädter Abschrift nicht zum nächsten Takt übergeben.
- T. 56 Die Tempoangabe in der Darmstädter Abschrift ist *Allegro molto*.
- T. 56–58 Sgst. In der Darmstädter Abschrift steht folgender Text: „O wie gern wollt' ich ertragen“, bei Robert steht: „O wie froh wollt' ich ertragen“.
- T. 60–62 Sgst. Bei Robert steht wie in der Darmstädter Abschrift „Um die alten zu verschmerzen“.
- T. 63 Sgst. In der Darmstädter Abschrift steht vor der vierten Viertel kein *h*.
- T. 72 Sgst. In der Darmstädter Abschrift erscheint auf der zweiten Zählzeit eine Viertel.
- T. 75 Kl. r.H. In der Darmstädter Abschrift steht im letzten Achtel-Akkord direkt unter dem *a''* und dem *fis''* ein *dis''* (als Wiederholung der vorherigen Sechzehntel).
- T. 77 Kl. r.H. In der Darmstädter Abschrift ist die letzte Achtel ein *a*.
- T. 78–80 Sgst. Bei Robert steht: „Die Natur geheimes Walten“. In Mendelssohns MS und der Darmstädter Abschrift steht, wie in der vorliegenden Edition: „Die Natur in ihrem Walten“.
- T. 80–82 Sgst. In Roberts Gedichtvorlage steht fälschlicherweise „Meine eigne Traumgestalten“. In

Mendelssohns MS steht wie in der vorliegenden Edition „Meine eignen Traumgestalten“ und in der Darmstädter Abschrift „Meine eignen Traumgestalten“.

- T. 88 Kl. r.H. Die vierte Achtel zur zweiten Zählzeit ist in der Darmstädter Abschrift ein *fis* und kein *a*.
- T. 88–90 Sgst. Bei Robert steht „Und doch wollt' ich gern verschmerzen“ In Mendelssohns MS und der Darmstädter Abschrift steht wie auch in der vorliegenden Edition „Und doch wollt' ich's gern verschmerzen“.
- T. 89–91 Kl. In der Darmstädter Abschrift gibt es keine dynamischen Zeichen.
- T. 92 Sgst. In der Darmstädter Abschrift ist die erste Note eine punktierte Halbe, gefolgt von zwei Viertelpausen.
- T. 95 Kl. r.H. In der Darmstädter Abschrift gibt es keinen Bogen.
- T. 102 Kl. I.H. In der Darmstädter Abschrift steht auch ein hohes *e*.

Tempovorschläge: Zum *Thema* und zu allen weiteren Wiederholungen des *Andante* scheint ein Tempo von  $\downarrow = \text{ca. } 72$  angemessen. Ab dem *Con moto* in T. 11 bis T. 27 wird ein fließenderes Tempo benötigt, vielleicht  $\downarrow = \text{ca. } 112$ . Für das *Allegro molto* (T. 34) wird  $\downarrow = 88$  vorgeschlagen und für das *Allegro Vivace* (T. 56/57 und wiederum in T. 76)  $\downarrow = \text{ca. } 76$ . Die unterstrichenen Textabschnitte könnten darauf hindeuten, dass an diesen Stellen die Deklamation besonders hervorgehoben wird.

#### „WEINEND SEH' ICH IN DIE NACHT“

Der Textdichter ist unbekannt; 1828 komponiert.

Es gibt kein Autograph. Eine Abschrift aus dem späten 19. Jahrhundert befindet sich in der Bodleian Library, Oxford, MS. M. Deneke Mendelssohn c. 50/2, fol. 99<sup>rv</sup>. Diese stammt eindeutig von dem heute verschollenen Autograph, da es die für Mendelssohn übliche Bitte „h.d.m.“ („hilf du mir“) im Titel enthält sowie am Ende das Datum „d. 22. Dez. 1828“. Eine Abschrift dieses Liedes von Louis Weissenborn (1815–1862), Fagottist des Gewandhausorchesters, dem Mendelssohn als zuverlässigem Kopisten vertraute, befindet sich im Stadtarchiv Leipzig, beherbergt im Gewandhaus (Ms: D-Les Gewandhaus Nr. 46). Heute liegt nur noch die zweite Seite der Abschrift mit den T. 15–26 vor. Dieses Lied erschien zusammen mit drei anderen unter dem Titel *Warum ich weine!*<sup>7</sup> in einer Ausgabe von Carl Reinecke, München, 1882.

<sup>7</sup> Die anderen Lieder in der vorliegenden Ausgabe waren „Weiter, rastlos, atemlos“, Erwartung und „Vier trübe Monden sind entflohn“. Reinecke stattete sie auch mit sangbaren französischen Übersetzungen aller vier Lieder aus.

Als Hauptquelle für diese Edition diente die Bodleian-Abschrift.

T. 1, 14 Kl. l.H. In der Reinecke-Ausgabe beginnt der Bogen mit der ersten Zählzeit.

Tempovorschlag: ♩ = ca. 50

#### CHARLOTTE TO WERTHER

Der Text stammt von William Frederick Collard (1776–1866), einem Inhaber der Londoner Musikverleger und Klavierbauer Collard & Collard. Das Lied entstand wahrscheinlich während Mendelssohns Englandaufenthalt 1829 und wurde gegen Ende des Jahres 1830 in einem musikalischen Jahrbuch in England veröffentlicht.

Das MS aus der Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 18*, S. 25–28 ist eine Kopisten-Abschrift mit unvollständigem Text und einigen Hinzufügungen aus der Hand des Komponisten; es trägt den Titel *Charlotte & Werther*.

Gedruckte Quelle: *Apollo's Gift, or the Musical Souvenir for 1831*, London, [1830], S. 36–37, betitelt *Charlotte to Werther* (eine zu dieser Zeit übliche englische Schreibweise für Werther). Eine deutsche Ausgabe mit einem völlig anderen Text von August Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798–1874) wurde unter dem Titel *Seemanns Scheidelied* (Berlin, Schlesinger, [1850]) veröffentlicht; mit dieser Fassung hatte Mendelssohn jedoch nichts zu tun.

Als Hauptquelle diente die Chappell-Ausgabe, da sie vermutlich nach einem MS erstellt wurde, das Mendelssohn in London zurückgelassen hatte. Bestimmte Lesarten des Berliner MS sollten jedoch berücksichtigt werden; wo sie übernommen wurden, wird unten erwähnt.

T. 3–4 (43–44, 83–84) Kl. In der Chappell-Ausgabe beginnt die *crescendo*-Gabel zu Beginn von T. 3 und die *decrescendo*-Gabel über dem Taktstrich zwischen T. 3 und 4. Hier wird die Lesart des Berliner MS angegeben.

T. 6, 46, 86 Kl. r.H. Im Berliner MS steht in diesen Takten vor der vierten Sechzehntel ein kurzer Vorschlag *c'*, der hier auch angegeben wird. Er fehlt in der Chappell-Ausgabe.

T. 8–16 Sgst. Im Berliner MS ist der englische Text unvollständig und beginnt anders als in der Chappell-Ausgabe. In der Berliner Quelle beginnt die erste Strophe mit diesen Worten: „Far from her moveless dark bright eye the tear from anguish shone“. Dieser unvollständige Text bricht nach T. 14 ab. Hier wird auf den Text der Chappell-Ausgabe zurückgegriffen.

T. 8, 9 Sgst. Im Berliner MS stehen in der ersten Strophe die Worte „from her“ unter den vier Sechzehntel-Noten der zweiten Zählzeit von T. 9 und lassen unter der ersten Viertel *a'* des Taktes Platz. In der Chappell-Ausgabe steht das Wort „moveless“ in Collards Text; so auch in der vorliegenden Edition. Da Chappell die zweite und dritte Strophe am Ende des Liedes abdruckt, ist die Textunterlegung nicht eindeutig, soll aber vermutlich der ersten Strophe entsprechen.

T. 9 Kl. r.H. Die letzte Sechzehntel in T. 9 ist bei Chappell ein *g'* (dies muss ein Irrtum sein). Im Berliner MS steht ein *f'*, so auch in dieser Ausgabe.

T. 12, 14 (52, 54) Kl. r.H. Der Bogen beginnt in der Chappell-Ausgabe eine Sechzehntel später (auf dem *d'*). Dies macht musikalisch nur wenig Sinn und mag wohl ein Druckfehler sein. Im Berliner MS befinden sich keinerlei Bögen. Der Herausgeber hat entschieden, die Bögen so zu beginnen wie hier angegeben.

T. 21 (61) Kl. r.H. In der Chappell-Ausgabe steht als fünfte Sechzehntel nur ein *a'*, im Berliner MS wurde ein *h'* hinzugefügt, so auch in der vorliegenden Ausgabe. Im Berliner MS steht die *crescendo/decrescendo*-Gabel wie hier angegeben, in der Chappell-Ausgabe steht sie gleichmäßig unter der zweiten Zählzeit.

T. 22 (62) Sgst. In der Chappell-Ausgabe steht die *crescendo/decrescendo*-Gabel über den ersten drei Achtelnoten. Im Berliner MS steht sie nur über der dritten Achtel *e''* – diese Lesart wird hier zugrunde gelegt.

T. 33 (73) Kl. In der Chappell-Ausgabe erscheint das *piano* eine Achtel früher. Im Berliner MS erscheint es wie hier angegeben, was musikalisch hinsichtlich der Phrasierung sinnvoller ist.

T. 35 (75) Sgst. Im Berliner MS steht die *crescendo/decrescendo*-Gabel wie hier angegeben, in der Chappell-Ausgabe steht sie zwischen der Achtel *a'* und der punktierten Achtel *d''*.

T. 38 (78) Kl. Im Berliner MS stehen als zweite und dritte Achtel andere Akkorde: in der r.H. (von unten nach oben gelesen) *d', f'* und *a'*; gefolgt von *d', g'* und *b'*; und in der l.H. einfach ein *d* zum ersten der beiden Akkorde.

T. 39 (79) Kl. r.H. Das Berliner MS zeigt eine andere Fassung der drei Akkorde des Taktes. Von unten nach oben gelesen, sind die drei Akkorde identisch *d', f'* und *a'*.

T. 40 (80) Kl. r.H. Auf Zählzeit eins stehen im Berliner MS einfach *e'* und *g'*, und der gesamte Akkord ist als Viertel und nicht als Achtel notiert.

T. 82–87 Es ist nicht ganz eindeutig wie Mendelssohn dieses Lied beenden wollte. Das Berliner MS bricht nach T. 41 ab und die folgenden Strophen des Gedichtes werden nicht angegeben. Zu Beginn von T. 2 steht

ein *dal segno*, das eindeutig anzeigt, dass die Musik ab hier wiederholt werden soll. Dies löst das Problem der Überleitung zwischen den Strophen, aber nicht unbedingt das des Nachspiels. In der Chappell-Ausgabe wird gar kein Nachspiel angegeben. In dieser Beziehung gleicht die Schlesinger-Ausgabe von *Seemanns Scheidelied* der Chappell-Ausgabe. In der Breitkopf & Härtel-Gesamtausgabe (1874–1877) von *Seemanns Scheidelied* wird die Einleitung T. (1–6) als Nachspiel genutzt, so dass das Lied mit einem d-Moll-Akkord in Halben endet; so auch hier in T. 87. Dies schien die naheliegendste und zufriedenstellendste Lösung zu sein.

Tempovorschlag: ♩ = ca. 88

### „WEITER, RASTLOS, ATEMLOS“

Der Textdichter ist unbekannt. Dieses Lied wurde 1882 unter dem Titel *An Marie*, der nicht auf Mendelssohns Autograph erscheint, veröffentlicht. Die Takte 38–41 „Und ist es wahr“ weisen in Text und Musik auf Mendelssohns Lied *Frage*, op. 9 Nr. 1 hin, das mit der Frage „Ist es wahr?“ zu den gleichen drei Tönen beginnt. *Frage* entstand 1827, im gleichen Jahr wie das Streichquartett in a-Moll, op. 13, in dem sich auch einige Hinweise auf diese Frage befinden. „Weiter, rastlos, atemlos“ stammt wahrscheinlich aus der gleichen Zeit. In der ersten Ausgabe von 1830 wird der Text von *Frage* auf ‚H. Voss‘ zurückgeführt, wengleich der Name allgemein als Pseudonym angenommen wird. Johann Gustav Droysen und Mendelssohn selbst wurden als die eigentlichen Autoren bestimmt.<sup>8</sup> Mendelssohn ist höchstwahrscheinlich der Autor der vorliegenden Worte.

Autograph: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, 3 an *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy* 49. Eine Kopisten-Abschrift von ca. 1860 befindet sich im Stadtarchiv Leipzig, *Gewandhaus* Nr. 46, fols. 16–18. Das Lied wurde 1882 zusammen mit drei anderen zuvor unveröffentlichten Mendelssohn-Liedern (siehe „Weinend seh’ ich in die Nacht“, *Erwartung* und „Vier trübe Monden sind entflohn“) von Aibl in München innerhalb einer Ausgabe von Carl Reinecke (wahrscheinlich auf Basis der Leipziger Quelle) veröffentlicht. Alle in der Reinecke-Ausgabe publizierten Lieder haben auch eine sangbare französische Übersetzung.

Als Hauptquelle für die vorliegende Edition wurde das Autograph verwendet.

<sup>8</sup> Siehe Douglass Seaton, „With Words: Mendelssohn’s Vocal Songs“, in: *The Mendelssohn Companion*, S. 664.

- |            |          |   |
|------------|----------|---|
| T. 6 (70)  |          | Mendelssohn nahm in diesem Takt sehr viele Streichungen vor, die die Lesbarkeit erschweren.   |
| T. 6 (70)  | Kl. r.H. | In der Reinecke-Ausgabe steht einfach ein <i>g'</i> zur zweiten Zählzeit, ohne <i>a'</i> oder <i>cis'</i> darunter. Im MS stehen diese beiden tieferen Noten und möglicherweise auch das <i>g'</i> , es scheint jedoch fast durchgestrichen worden zu sein. |
| T. 53      | Sgst.    | In der Reinecke-Ausgabe steht „ist“ unter der punktierten Viertel <i>a'</i> und der folgenden Viertel <i>b'</i> , „es“ steht unter der letzten Achtel des Taktes <i>g'</i> . Dies scheint eine natürlichere Lesart des Textes zu sein.                      |
| T. 66–Ende |          | Mendelssohns MS bricht am Ende von T. 65 ab und gibt einfach ein <i>dal segno</i> an. Offensichtlich wollte er, dass die Musik ab T. 2 des Vorspiels wiederholt wird und so wie hier angegeben endet. Die Reinecke-Ausgabe folgt diesem Schema.             |

Tempovorschlag: ♩ = ca. 126

### [VIER LIEDER]

Obwohl Mendelssohn sie mit keinem Gesamttitel überschrieb, handelt es sich bei den folgenden vier Liedern von 1830 um seinen wohl einzigen wirklichen Liedzyklus. Die motivisch miteinander verbundenen Lieder folgen einer chronologischen Erzählstruktur und das letzte Lied greift unmittelbar Musik aus dem ersten auf. Bekannt ist nur der Textdichter des ersten Liedes.

Das Autograph zu allen vier Liedern befindet sich in der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy* 56/5; es trägt am Ende des letzten Liedes das Datum 1. Mai 1830.

### [1.] DER TAG

Den aus dem *Musenalmanach auf das Jahr 1804* (herausgegeben von L. A. v. Chamisso und K. A. Varnhagen, Leipzig, Carl Gotthold Schmidt, 1804) stammenden Text verfasste Ludwig Ernst Friedrich Robert (1778–1832). Dieses dreiteilige Lied ist auf eine Art hochdramatisch, wie es für Mendelssohns Liedschaffen recht ungewöhnlich ist.

- |       |       |  |
|-------|-------|--|
| T. 34 | Sgst. | Nach dem <i>c''</i> zur ersten Zählzeit befindet sich im MS ein Punkt, das folgende <i>h'</i> ist jedoch eine Viertel (das Achtelfähnchen am Hals wurde verdeckt). Der punktierte Viertel – Achtel-Rhythmus war wahrscheinlich beabsichtigt und wird hier angegeben. |
| T. 46 | Sgst. | Die letzte Viertelnote ist im MS eigentlich ein <i>g'</i> , um aber den harmonischen Zusammen-   |

menhang und die Übereinstimmung mit T. 55 zu bewahren, wurde es durch ein *a'* ersetzt.

T. 83 Kl. r.H. Die erste Viertel ist undeutlich, da Mendelssohn an dieser Stelle scheinbar mehrere Male seine Meinung geändert hat. In einer Phase hatte er in der r.H. und l.H. Oktaven notiert, strich jedoch dann in der l.H. das tiefe *F* und schrieb in der r.H. zwei Achtel *d* in gebrochenen Oktaven; dies wird hier abgedruckt. Vor der ersten Viertel in der l.H. stand vor der ursprünglich höheren Oktave *f* (aber nicht vor der durchgestrichenen tiefen) offenbar ein *#*, was darauf hinweisen könnte, dass Mendelssohn von diesem Takt bis T. 84 in der l.H. alle *f* in *fis* ändern wollte. *Fis* dient einer besseren harmonischen Stimmführung, bei *f* müsste der übermäßige Sextakkord durch einen absteigenden Bass aufgelöst werden, was er aber in T. 85 nicht tut.

T. 95 Kl. r.H. Ziemlich uneindeutig: im zweiten Akkord werden die Viertel *h'* und *d''* im Kleinstich angegeben, obwohl es auch möglich ist, dass Mendelssohn mit einer Achtelpause in der r.H. die l.H. widerspiegeln wollte.

T. 100, 108, 128 Sgst. In Roberts Gedicht steht: „Morgen“.

Tempovorschläge: *Andante*, ♩ = ca. 72; *Allegro molto*, ♩ = ca. 104; *Moderato*, ♩ = ca. 84.

## [2.] REITERLIED

Der Textdichter ist unbekannt. Nur die erste Strophe ist der Musik unterlegt, die beiden folgenden Strophen stehen in Textform am Ende des Liedes. Die Anpassung von Text und Musik dieser Strophen wurde vom Herausgeber vorgenommen. Die vorletzte Zeile der dritten Gedichtstrophe ist fast unlesbar, das Wort „hoffende“ ist gerade noch zu erkennen; als poetisch sinnvolle Lesart wird hier „die hoffende Brust“ angeboten.

T. 27 (81) Kl. l.H. Bei Mendelssohn stand wahrscheinlich zwischen den Oktaven *c* ein *a*; er hat es weggestrichen, jedoch nicht ganz eindeutig. Fügt man *a* hinzu, würde der Takt besser zum folgenden passen.

T. 55–63 (109–117, prima volta) Mendelssohn machte keine Angaben, wie die Überleitung zur zweiten und dritten Strophe erfolgen sollte. Er notierte einfach nur die letzte Note *c''* im Gesangspart in T. 55 (ohne Kl.) und gab dann mit der durch „Schluß“ gekennzeichneten Coda in T. 109a an, wie die letzte Strophe enden sollte. Der Herausgeber nimmt an, dass im Klavier in T. 55 die Einleitung wiederholt wird.

Tempovorschlag: ♩ = ca. 132

## [3.] ABSCHIED

Der Textdichter ist unbekannt. Das MS zu diesem Lied ist eindeutig und enthält nur wenige Korrekturen.

T. 7–8 Kl. Alle scheinbar überflüssigen *forte*-Kennzeichnungen befinden sich im MS.

T. 26 Kl. Mendelssohn verbindet die Viertel-Oktaven *f* auf Zählzeit drei und vier mit einem Bogen, anstatt wie in den vorherigen Takten eine Halbe zu notieren. Er wollte vermutlich bereits auf den sich wiederholenden Viertelrhythmus von T. 27 hinweisen, entschloss sich aber den punktierten Rhythmus des vorherigen Taktes zu wiederholen. Die angebundenen Viertel werden hier als Halbe umnotiert.

Tempovorschlag: ♩ = ca. 104

## [4.] DER BETTLER

Der Textdichter ist unbekannt. Mendelssohn notierte nur die erste Strophe des Gedichtes und den Text der Coda (von der zweiten „Schluß“-Wendung bis zum Ende des Liedes). Er gibt eine Wiederholung des ersten Teils (T. 1–18) und die erste Schlusswendung (T. 19–20) an. Da die Quelle des Textes nicht auffindbar war, schrieb Waldemar Weinheimer zur Vervollständigung des Liedes eine neue zweite Strophe (kursiv gedruckt).

T. 12 Kl. r.H. Zweite Zählzeit, dritte Achtel: in der Oberstimme steht weder eine Pause, noch hat das *e'* in der Unterstimme einen Hals nach oben.

Tempovorschläge: *Andante*, ♩ = ca. 92; *Allegro*, ♩ = ca. 116.

## ABSCHIED

Der Textdichter ist nicht bekannt.

Autograph: Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven, Connecticut, *Koch Collection*, *Koch 1303 (box 132)*, S. 2<sup>r</sup>. Es ist undatiert. In diesem MS befinden sich noch zwei weitere Lieder: Fassungen von Mendelssohn op. 19 Nr. 3 (*Winterlied*) und Nr. 5 (*Gruß*), die leicht vom Erstdruck 1833 abweichen. Daraus kann abgeleitet werden, dass *Abschied* auch in den frühen 1830er Jahren entstanden ist.

Tempovorschlag: ♩ = ca. 84

## REISELIED

Der Text stammt von Johann Ludwig Uhland (1787–1862) und wurde 1811 auch von Conradin Kreutzer als Teil seiner *Neun Wanderlieder von Uhland* unter dem

Titel *Nachtreise* vertont. Das Lied entstand im August 1831 in der Nähe von Interlaken, in Unterseen, auf Mendelssohns Rückreise aus Italien über die Schweiz. Zu dieser Zeit komponierte er außerdem eines seiner ergreifendsten Lieder: *Die Liebende schreibt*, das posthum als op. 86 Nr. 3 veröffentlicht wurde. Dieses Lied schrieb er zu Ende, *Reiselied* jedoch blieb unvollendet. R. Larry Todd<sup>9</sup> mutmaßt, dass Mendelssohn vielleicht ganz bewusst die beiden Texte auswählte, um sich mit der Trennung von der Pianistin Delphine von Schaurath auseinanderzusetzen. In *Die Liebende schreibt*, in Es-Dur, schreibt eine junge Frau einen Brief an ihren entfernten Geliebten und bittet um ein Zeichen der Erwidern ihrer Liebe. Im nicht vollendeten *Reiselied*, in a-Moll, kämpft der romantische Wanderer auf dem Rücken eines Pferdes gegen den Sturm und kommt an dem Ort vorbei, an dem er und seine Liebste häufig zusammen waren. Todd weist ebenfalls darauf hin, dass die beiden Lieder im entferntesten Tonartenverhältnis zueinander stehen, um die Distanz zwischen ihnen hervorzuheben. Mendelssohns MS zu *Reiselied* endet in Takt 32; da die übrigen Strophen von Umland vorliegen, wurde das Lied basierend auf Takt 1–32 vervollständigt. Im MS sind eindeutig ein Wiederholungszeichen und die ersten sieben Noten der zweiten Strophe erkennbar, deshalb wird von einer strophischen Vertonung ausgegangen.

Autograph: Pierpont Morgan Library, New York, *Lehman Deposit*, fol. 2<sup>r-v</sup>. In dieser Quelle folgt das Lied direkt auf *Die Liebende schreibt*, welches eindeutig vom 10. August 1831 datiert. In einem Brief an seine Familie vom 10. August 1831 bezieht sich Mendelssohn auf *Die Liebende schreibt* und fährt folgendermaßen fort: „morgen mach’ ich noch ein kleines [Lied] von Umland ..“; dies lässt auf den 11. August 1831 als ungefähren Kompositionstag schließen.

- T. 18, 20 Sgst. Bei Umland steht: „bei“.
- T. 31a, 32a Sgst. Oberhalb der Noten stehen einige verschmierte Zeichen, die auf eine Art Artikulationszeichen schließen lassen. Sie wurden weggelassen, da ihr Zweck nicht eindeutig ist, und weil zum Teil die Stimmung des Textes, mit dem die zweite Strophe beginnt, dem der ersten Strophe sehr ähnelt und dort von Mendelssohn keine Artikulationszeichen angegeben wurden.
- T. 33a Kl. r.H. Der erste Achtel-Akkord wurde editorisch verändert.
- T. 31ff. In der rekonstruierten dritten Strophe hat der Herausgeber einige Dynamik- und Artikulationszeichen hinzugefügt, die die Bedeutung des Textes widerspiegeln.

- T. 33 Kl. r.H. Der erste Achtel-Akkord wurde vom Herausgeber verändert (siehe T. 33a).
- T. 59–60 Diese Schlusstakte wurden vom Herausgeber hinzugefügt.

Tempovorschlag:  $\text{♩} = \text{ca. } 88$

#### WEIHNACHTSLIED

Der Text stammt von Christian Fürchtegott Gellert (1715–1769). Mendelssohn schenkte dieses Lied zusammen mit der Eichendorff-Vertonung *Der wandernde Musikant* (einer früheren Fassung des 1838 veröffentlichten *Pagenlied*) seiner kleineren Schwester Rebecka zu Weihnachten 1832.

Autograph **A**: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, *N. Mus. ms. 98*, S. 1, datiert vom 19. Dezember 1832.

Autograph **B**: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ep. F. Mendelssohn Bartholdy 39*. Es steht in einem Brief, den der Komponist am 20. Dezember 1832 an den Theologen Albert Baur schrieb. Das Lied wurde erstmals abgedruckt bei Hans Gerber *Albert Baur: Ein Lebensbild aus der Zeit deutschen musikalischen, religiösen und politischen Aufbruchs im 19. Jahrhundert*, S. 161–162.

Die Unterschiede zwischen den Autographen **A** und **B** sind gering. Da **B** nur einen Tag nach **A** entstanden ist, zeigt es wahrscheinlich Mendelssohns letztgültige Gedanken zu diesem Lied. Es enthält zudem einige zusätzliche dynamische Angaben, die sich Musikern als hilfreich erweisen werden. **B** wurde deshalb als Hauptquelle für diese Edition genutzt, wesentliche Abweichungen zwischen **A** und **B** werden jedoch unten erläutert.

- T. 1 In **A** fehlt das *piano*.
- T. 7–11 Sgst. In der zweiten Strophe steht in Gellerts Gedicht: „Also, also hat Gott die Welt in seinen Sohn geliebet!“
- T. 13 Sgst. Mendelssohn notierte die zweite Strophe von Gellerts Gedicht am Ende des Liedes in Textform und gibt so keine eindeutige Textunterlegung für die zweite Strophe vor.
- T. 14 Kl. r.H. In **A** ist die punktierte Achtel *f'* zur zweiten Zählzeit nach oben und nach unten gehalst.
- T. 19, 20 Kl. r.H. In **A** stehen in jedem Takt zur ersten Zählzeit der Altstimme zwei gleiche Achtel. In **A** steht in T. 20 kein *crescendo*.
- T. 21, 22 Kl. Da Mendelssohn in T. 21 von **A** einen Teil der dritten Zählzeit und der ersten beiden Zählzeiten von T. 22 durchgestrichen hat, wurde hier wiedergegeben, was in **B** sauber erscheint.

<sup>9</sup> R. Larry Todd, *Mendelssohn. A Life in Music*, S. 248.



- T. 23 Kl. In A steht hier ein *crescendo*.  
 T. 25 In A fehlt das *sforzando* im Kl. und die *crescendo*-Gabel in Sgst.  
 T. 28 Kl. r.H. In der tiefsten Stimme steht in A eine Halbe *b* gefolgt von einer Viertel *b*.  
 T. 29 Kl. A wird als *ossia* angegeben.  
 T. 31 Kl. l.H. In A fehlt auf der dritten Zählzeit die letzte Viertel *f* und der Bogen.

Tempovorschlag: ♩ = ca. 72

#### „WARUM SIND DENN DIE ROSEN SO BLASS“

Der Text stammt von Heinrich Heine (1797–1856). Das Lied wurde wahrscheinlich im Mai 1834 komponiert. Fanny Hensel vertonte das Gedicht später, im Jahr 1837, es wurde 1846 als ihr op. 1 Nr. 3 veröffentlicht. Zu weiteren beachtenswerten Vertonungen zählen Peter Cornelius' (1862), Peter Iljitsch Tschaikowskis op. 6 Nr. 5 (1869, auf Russisch), Joseph Guy Ropartz' (1899, auf Französisch) und Othmar Schoecks op. 4 Nr. 2 (1906).

Autograph: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 20*, S. 44. Es ist nicht datiert, entstand aber ungefähr im Mai 1834, da es im Berliner MS zusammen mit anderen Liedern, die zu dieser Zeit in Düsseldorf vollendet wurden, erscheint, und zwar *Andres Mailied*, dem als op. 34 Nr. 1 veröffentlichten *Minnelied* und dem posthum veröffentlichten *Jagdlied*, op. 83 Nr. 3.

Das MS bricht nach T. 15 ab. Ab T. 16–20 wurde das Lied mit den restlichen Worten der ersten Strophe des Heine-Gedichtes vom Herausgeber vervollständigt. In der zweiten Strophe stammt die Musik bis T. 35 von Mendelssohn, ab T. 36 setzt sich die editorische Ergänzung fort. Mendelssohns dynamische Kennzeichnungen aus der ersten Strophe wurden in T. 34–35 der zweiten Strophe im Sinne des Textinhalts verändert.

T. 5–6 Bei Heine steht: „im grünen Gras“.

Tempovorschlag: ♩ = ca. 56

#### ANDRES MAILIED (HÜT DU DICH)

Der Text ist Band 1 der Volkslied-Sammlung *Eyn feyner kleyner Almanach* (Berlin/Stettin, 1777) von Christoph Friedrich Nicolai entnommen und wurde später in zeitgemäßer Form in Band 1 von Arnim und Brentanos Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* (1806) übernommen, der Nicolai als Quelle angibt. Zudem wurde es zweimal von Johannes Brahms vertont – 1875 zunächst als Duo mit Klavier, op. 66 Nr. 5 und dann wieder 1894 als eins seiner *Deutschen Volkslieder*, Band 6 Nr. 40. Mendelssohn hatte es ursprünglich in Düsseldorf kom-

poniert, das MS mit dem 14. Mai 1834 datiert und es mit dem Titel *Andres Mailied* versehen, da es in unmittelbarer Nähe zu dem am 11. Mai komponierten *Mai-lied* („Leucht heller als die Sonne“) entstanden war, das als op. 34 Nr. 1 veröffentlicht wurde. Anschließend überarbeitete Mendelssohn zu einem unbekanntem Zeitpunkt *Andres Mailied*, es blieb jedoch unveröffentlicht. Beide Fassungen werden hier vorgelegt.

#### Erste Fassung

Autograph: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 20*, S. 40–41. Es ist am Ende datiert mit Düsseldorf, 14. Mai 1834 und trägt Mendelssohns eigenen Titel *Andres Mailied*.

- T. 1–2 Kl. Mendelssohn hatte die Takte des Klavier-vorspiels ursprünglich anders gesetzt. Bis zur Mitte des jetzigen T. 2 standen die Taktstriche zwei Zählzeiten früher. Er änderte sie dann so wie hier angegeben.  
 T. 7 Sgst. In der Arnim und Brentano-Sammlung steht als erstes Wort in der ersten Strophe „es“, das sich auf „Mädchen“ bezieht. Bei Mendelssohn steht: „die“. In der ursprünglichen Fassung des Gedichtes steht „es kann wohl falsch und freundlich sein“. Mendelssohn schrieb zunächst „die kann wohl falsch und freundlich sein“, strich dann das Wort „falsch“ und ersetzte es durch „lieb“. In der zweiten Strophe steht bei Mendelssohn „sie werd'n dich überzwerch anschauen“ (so auch hier angegeben), obwohl es andere Fassungen des Gedichts gibt, in denen es „die werd'n dich übergroß anschauen“ oder „sie werd'n dich verliebt anschauen“ heißt (wie es bei Brahms erscheint).  
 T. 17 Kl. Im MS sind die ersten beiden Akkorde eine punktierte Achtel und eine Sechzehntel. Dies war wahrscheinlich ein Versehen Mendelssohns, da er die Sgst. hier zu zwei Achtelnoten korrigiert hat. In T. 37 des MS, der Parallelstelle, wurden sowohl Kl. als auch Sgst. zu zwei Achteln korrigiert, wie es der Komponist eindeutig beabsichtigt hatte.  
 T. 22 (Schlusswendung zur 3. Strophe) Sgst. Mendelssohn verwendet hier abweichend von Arnim/Brentano „Sie gibt dir'n Körblein, fein gemacht“. Bei ihnen steht: „Sie gibt dir'n Kränzlein fein gemacht“ (wie es in Brahms op. 66 Nr. 5 erscheint).  
 T. 28, 29 Mendelssohns Absicht ist an dieser Stelle nicht ganz eindeutig. Im MS stehen um T. 26, 27 Wiederholungszeichen (die hier in Kleinstich wie T. 28 und 29 abgedruckt wurden). Mendelssohn wollte wahrscheinlich, dass die Worte „Hüt du dich“ noch einmal wiederholt werden, er verdeutlich-

te jedoch nie genau wie. Für diese Wiederholung wird das erste *d''* in der Sgst. nicht benötigt und ab T. 27 ist die harmonische Entwicklung nicht ganz natürlich, so klingt z. B. in T. 28 der B-Dur-Akkord zur ersten Achtel im Kl. nicht korrekt (vgl. Parallelstelle T. 29–30, dort steht zur ersten Achtel in T. 30 ein F-Dur-Akkord). Am naheliegendsten wäre, aus der ersten Achtel in T. 28 einen F-Dur-Akkord zu machen und in der Sgst. das *d''* wegzulassen. Eine andere Lösung wäre, Mendelssohns Wiederholung und somit T. 28 und 29 auszulassen. Vergleicht man diesen Abschnitt mit der zweiten Fassung des Liedes, scheint die erste Möglichkeit Mendelssohns Absicht gerechter zu werden. Um Musikern eine eigene sachkundige Entscheidung zu ermöglichen, wurde die besagte Stelle im Kleinstich abgedruckt.

Tempovorschlag:  $\text{♩} = \text{ca. } 144$

#### Zweite Fassung

Autograph: Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, *Mus. ms 1444a*. Es ist nicht datiert und trägt den Titel *Hüt du dich*, wie in *Des Knaben Wunderhorn* (und nicht jenen aus Nicolais *Almanach*, in dem es *Eyn new Lyd von ey'm Meydley'n* heißt). Zum Schluss gibt Mendelssohn die Quelle des Textes an: „Aus dem feinen Almanach“. Wahrscheinlich stammt diese Fassung des Liedes aus der gleichen Zeit wie die erste Fassung, oder vielleicht von 1835.

- T. 4 Sgst. In der Originalfassung des Textes steht: „Ich weiß mir'n Mädchen hübsch und fein“ (wie auch in der ersten Fassung). Mendelssohn hat hier den Text zu „Ich weiß ein Mädchen hübsch und fein“ verändert.
- T. 7 Sgst. Zu Mendelssohns Textbehandlung siehe die erste Fassung. In der zweiten Strophe verwendet Mendelssohn jedoch noch eine andere Variante des Textes: „Die werd'n dich überzwerch anschauen“.
- T. 21 (Schlusswendung zur 3. Strophe) Sgst. Zu Mendelssohns Textbehandlung in T. 22 siehe oben die Anmerkungen zur ersten Fassung.
- T. 24 Kl. I.H Mendelssohn strich die ursprüngliche Achtel *b* mit einem Akzent auf der ersten Zählzeit durch und änderte sie in eine übergebundene Halbe, wie hier angegeben. Den Akzent strich er nicht, schrieb aber auch keinen neuen Akzent zur Halben. Demzufolge ist nicht sicher, ob der Akzent stehen bleiben sollte. Er wurde in eckigen Klammern angegeben.

Im Unterschied zur ersten Fassung ist hier die Taktart *alla breve* vorgeschrieben.

Tempovorschlag:  $\text{♩} = \text{ca. } 72$

#### DIE FREUNDIN (LIED DER FREUNDIN, MIT GETROCKNETEN BLUMEN)

Das Gedicht gehört zum Abschnitt „An Personen“ in Goethes *Poetischem Nachlass*, wo es den Titel *Goethes Geburtstag 1825* trägt. Es handelt sich um eine (von Goethe) leicht veränderte Fassung eines Gedichtes seiner vertrauten Freundin und Geliebten Marianne von Willemer (1784–1860), geschrieben zu Goethes Geburtstag im Jahre 1825. Mendelssohn ging davon aus, dass Goethe es selbst geschrieben hatte. Das Lied entstand am 12. Juli 1837 in Bingen während eines Sommerurlaubs, den Mendelssohn mit seiner Frau nach der gemeinsamen Hochzeitsreise am Rhein verbrachte. Er schrieb es als Geburtstagsgeschenk für Marie Bernus, die Frau des wohlhabenden Frankfurter Senators Franz Bernus, einem Freund von Cécile Mendelssohn, der im nahen Bad Kreuznach weilte. Von diesem Lied gibt es drei Autographe, eins schrieb Mendelssohn in das gemeinsame Tagebuch, das er und Cécile zu dieser Zeit führten, ein anderes schickte er an Marie Bernus, rechtzeitig zu ihrem Geburtstag am nächsten Tag und ein drittes, das Mendelssohn am 24. Juli 1846 als Albumblatt in das Gästebuch von Anna Emilia Georgi schrieb. Alle werden hier abgedruckt, da es kleine, jedoch entscheidende Unterschiede zwischen den dreien gibt.

Erste Fassung (aus dem Hochzeitstagebuch von Felix und Cécile Mendelssohn Bartholdy)

Autograph: Bodleian Library, Oxford, *MS. M. Deneke Mendelssohn e. 6*, fol. 50. Dies ist das gemeinsame Tagebuch, das Felix und Cécile 1837 führten, das Lied findet sich beim Eintrag zum 12. Juli. Dem Eintrag zufolge wählte Cécile den Text aus. Diese Tagebuchfassung (eine Reinschrift) wurde wahrscheinlich nachdem Marie Bernus' Abschrift fertig gestellt war, eingetragen und spiegelt somit Mendelssohns zweite Gedanken wider. Ein Faksimile befindet sich in der Ausgabe des Tagebuchs *The Mendelssohns on Honeymoon*, herausgegeben von Peter Ward Jones, S. 66 (mit einer modernen Transkription im Anhang S. 203–204).

- T. 1, 19 Mendelssohn kennzeichnete im MS nicht, wie und an welcher Stelle die Überleitung zwischen den Strophen erfolgen sollte. Sein einseitiges MS beginnt einfach mit T. 1 und endet mit T. 19. Die erste und zweite Strophe schrieb er zur Musik und die dritte Strophe in Textform darunter. Es gibt keinerlei Wiederholungszeichen, und einfach ab T. 1 mit der Wiederholung zu beginnen, erscheint unpassend. Eine mögliche Lösung für die Aufführung wäre, dass die Sgst. zur dritten Zählzeit

von T. 19 mit der zweiten und dritten Strophe unbegleitet beginnt und das Kl. in T. 2 hinzukommt. Die Sgst. könnte bei der zweiten bzw. dritten Strophe auch zur letzten Zählzeit in T. 17 beginnen, um T. 18–19 für den Schluss der letzten Strophe vorzubehalten.

T. 7–9 (11–13, 13–16) Sgst. In der dritten Strophe heißt es in der Fassung von Willemers Gedicht, das im Abschnitt „An Personen“ in Goethes *Poetischem Nachlass* erscheint: „sich in bunten Farben schmücken!“

Tempovorschlag: ♩ = ca. 84, gemäß der *Allegretto moderato*-Angabe aus der Abschrift für Marie Bernus.

#### Zweite Fassung (für Marie Bernus)

Autograph: Düsseldorf, Goethe-Museum. Die Titelseite wurde von Mendelssohn selbst mit dem Datum Bingen, 13. Juli 1837 versehen, dem Geburtstag von Marie Bernus; obwohl es laut Mendelssohns Tagebuch anscheinend bereits am Vorabend entstanden ist. Es gibt ein veröffentlichtes Faksimile, herausgegeben von Max Schneider, Düsseldorf, Goethe-Museum und Internationale Felix-Mendelssohn-Gesellschaft, 1960.

T. 6–7 Sgst. In der ersten Strophe von Willemers Gedicht heißt es, wie auch in der Fassung aus dem Hochzeitstagebuch „flecht ich dir“.

T. 10–12 (14–16, 16–19) Sgst. In der dritten Strophe heißt es in der Fassung von Willemers Gedicht, das im Abschnitt „An Personen“ in Goethes *Poetischem Nachlass* erscheint: „sich in bunten Farben schmücken!“

T. 19 Kl. r.H. Mendelssohn schien ursprünglich eine andere Note nach dem ersten Akkord zur ersten und zweiten Zählzeit schreiben zu wollen, änderte dann seine Meinung, ließ aber den Bogen (wie angegeben) über den ersten beiden Zählzeiten stehen. Im MS befindet sich im ersten Akkord neben dem *c'* ein kleiner Punkt und das Achtel-fähnchen ist länger als gewöhnlich, als ob es ein Balken werden sollte. Vielleicht wollte er, bevor er den Einfall verwarf, nach der scheinbar punktierten Achtel *c'* eine Sechzehntel *d'* notieren, um die melodische Figur zur dritten Zählzeit des nächsten Taktes vorwegzunehmen.

Tempovorschlag: ♩ = ca. 84. In dieser Fassung des Liedes ist die Wiederholung eindeutig gekennzeichnet. Wem dies eine zu starke „Schluss- und Anfangs“-Wirkung zwischen den Strophen vermittelt, kann auf die Alternativlösungen aus der Tagebuchfassung zurückgreifen.

#### Dritte Fassung

Autograph: Freies Deutsches Hochstift (Goethe-Haus und -Museum), Frankfurt am Main, Beutler-Nachlass. Es datiert vom 24. Juli 1846 und wurde von Mendelssohn mit „zu freundlicher Erinnerung“ beschriftet. Es trägt hier den Titel *Mit getrockneten Blumen*. Anna Emilia Georgi (1827–1856), in deren Gästebuch diese Fassung des Liedes vom Komponisten eingetragen wurde, gehörte zum Freundeskreis des Malers Eduard Bendemann (1811–1889), den Mendelssohn 1831, während er in Rom verweilte, kennen lernte. Die wirklichen getrockneten Blumen, die ursprünglich zum Lied gehörten, sind im Gästebuch bestens erhalten.

T. 1 Mendelssohn hat in seinem MS den Beginn der Wiederholung nicht gekennzeichnet, aber das Ende wird in T. 18 angegeben wie hier angezeigt. Die nahe-liegendste Lösung ist, wie hier angegeben, die Wiederholung in T. 1, Zählzeit zwei zu beginnen.

T. 7–9 (11–13, 13–16) Sgst. In der dritten Strophe heißt es in der Fassung von Willemers Gedicht, das im Abschnitt „An Personen“ in Goethes *Poetischem Nachlass* erscheint: „sich in bunten Farben schmücken!“

Tempovorschlag: ♩ = ca. 84, wie in den anderen Fassungen des Liedes.

#### IM KAHN (AUF DEM WASSER)

Der Text stammt von Heinrich Heine (1797–1856). Er wurde unter anderem auch um 1860 von Robert Franz als *Meerfahrt*, op. 18 Nr. 4, 1878 von Hugo Wolf als *Mein Liebchen wir saßen beisammen*, 1881 von Edward MacDowell als *Mein Liebchen*, op. 11 Nr. 1, um 1884 von Johannes Brahms als *Meerfahrt*, op. 96 Nr. 4 vertont und 1899 von Joseph Guy Ropartz, der eine eigene französische Übersetzung verwendete und von P. R. Hirsch als *Tendrement enlacés, ma chère bienaimée* (eines von vier Heine-Liedern).

Das Lied liegt in mehreren Fassungen vor und gehört eindeutig zu denen, die Mendelssohn gewöhnlich zum Andenken oder als Albumblätter für Freunde schrieb. Die vielen Varianten lassen sich damit erklären, dass er sie wahrscheinlich aus dem Gedächtnis aufgeschrieben hatte. Sieben autographe Fassungen und etliche Abschriften von diesen sind bekannt, vier davon wurden ausgewählt, um die interessantesten Unterschiede zu zeigen. Das früheste überlieferte Autograph des Liedes (datiert vom 14. Januar 1837) befindet sich in Privatbesitz in Berlin Zehlendorf, war jedoch für den Herausgeber zum Zeitpunkt der Entstehung

dieser Ausgabe nicht zugänglich und konnte hier leider nicht berücksichtigt werden.

**Autograph A:** Enthalten in einem Brief an Ignaz und Charlotte Moscheles vom 12. Dezember 1837 und Charlotte zugedacht. Das MS befindet sich in der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, *MA Nachl. 12*, als Nr. 24 innerhalb einer Sammlung von 41 Briefen überwiegend von Felix Mendelssohn Bartholdy an Charlotte Moscheles in London. Ein Faksimile wurde in *Felix Mendelssohn Bartholdys Briefe an Ignaz und Charlotte Moscheles* (S. 148) abgedruckt. Das MS trägt den Titel *Im Kahn*. Ignaz Moscheles schrieb das Lied ca. 1838 in sein Musikmanuskriptenbuch, das zwei weitere Werke von Mendelssohn und auch Abschriften eigener Lieder und andere Stücke enthielt; dieser Band befindet sich jetzt in der Memorial Library of Music Collection, Stanford University Libraries, Stanford, California, *MLM 760*, S. 8. Charlotte Moscheles fertigte am 21. November 1857 eine weitere Abschrift dieses MS für die Sängerin Livia Frege an; sie befindet sich in der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Mendelssohn-Archiv, *N. Mus. ms. 10 635*.

**Autograph B:** 16. Juni 1840, Düsseldorf, Heine-Institut, mit dem Titel *Wasserfahrt*. Geschrieben für Fräulein Lvoff, wahrscheinlich eine Tochter des Komponisten Aleksey L'vov (1798–1870); es trägt die Inschrift „An Fräulein Lvoff mit der Bitte um ein freundliches Andenken“.

**Autograph C:** 16. April 1841, Bodleian Library, Oxford, *MS. M. Deneke Mendelssohn b. 5*, fol. 27. Eine Abschrift dieses MS aus dem frühen 20. Jahrhundert von Mendelssohns Enkel Paul Benecke befindet sich auch in der Bodleian, *MS. M. Deneke Mendelssohn c. 50/2*, fol. 103.

**Autograph D:** 7. Februar 1842, angefertigt für Mary Wood (zukünftige Frau von William Sterndale Bennett); wurde am 21. Mai 1998 bei Sotheby's als Posten 280 versteigert. Es trägt die Inschrift „Für Miss M. A. Wood, Felix Mendelssohn Bartholdy, Berlin 7ten Februar 1842“. Im Katalog von Sotheby's befindet sich auch ein Faksimile der Anfangstakte. Dieses Autograph tauchte später im 2005er Katalog (Nr. 61) von J & J Lubrano Music Antiquarians LLC, Lloyd Harbor, New York als Posten 116 auf. Wo sich das MS derzeit befindet, ist nicht bekannt (wahrscheinlich ist es in Privatbesitz), eine Abschrift von Thomas Case (Schwiegersohn von Sterndale Bennett) für Mendelssohns Tochter Marie Benecke, aus dem Jahr 1896 liegt jedoch in der Bodleian, *MS. M. Deneke Mendelssohn c. 50/2*, fol. 105. Diese Fassung wurde nach F-Dur transponiert und trägt den Titel *Auf dem Wasser*.

**Autograph E:** Weihnachten 1845, enthalten in einem Buch von Mendelssohn-Liedern, die er für Cécile Mendelssohn als Weihnachtsgeschenk geschrieben hat; es trägt den Titel *Auf dem Wasser* und befindet sich heute in der Juilliard School of Music, New York (Sammlung Bruce Kovner).

**Autograph F:** Januar 1846, befindet sich im Heine-Institut, Düsseldorf, und trägt den Titel *Auf dem Wasser*.

Fassung von 1837

Autograph **A** diente als Hauptquelle für diese Edition. Mendelssohn nahm folgende Veränderungen an Heines Text vor:

- |            |       |   |
|------------|-------|---|
| T. 3–4     | Sgst. | In der ersten Strophe fügt Mendelssohn das Wort „so“ vor dem zweiten Satz ein, wo bei Heine einfach „traulich im leichten Kahn“ steht.  |
| T. 4       | Sgst. | Zweite Strophe, bei Heine steht: „dämmrig“.   |
| T. 7, 9    | Sgst. | Zweite Strophe, bei Heine steht: „und wogte der Nebeltanz“.   |
| T. 3–5     | Sgst. | Dritte Strophe, bei Heine steht: „und wogt es hin und her“.   |
| T. 5–9, 11 | Sgst. | Dritte Strophe, bei Heine steht: „wir aber schwammen vorüber, trostlos auf weitem Meer“.  |
| T. 8       | Sgst. | Mendelssohn hat in der zweiten Strophe keinen Rhythmus für „wogte er“ angegeben und schrieb wie in der ersten und dritten Strophe einfach vier Viertel in diesen Takt (alle drei Strophen stehen unter der gleichen Musik). In den Fassungen von 1840 und 1842 stehen eine punktierte Achtel und eine Sechzehntel und in den Fassungen von 1841 und 1846 Achtel. Empfohlen werden hier punktierte Achtel und Sechzehntel, beide Möglichkeiten wären jedoch zufriedenstellend. |

**Tempovorschlag:** Da sich Mendelssohns Tempoangabe *Tranquillo assai* eher auf die Stimmung als auf die Geschwindigkeit bezieht und da die anderen Fassungen dieses Liedes verschiedene Tempoangaben aufweisen (immer mit dem Wort *Andante*), wird hier eine Geschwindigkeit von  $\text{♩} = \text{ca. } 84$  vorgeschlagen.

Fassung von 1841

Autograph **C** diente als Hauptquelle für die vorliegende Edition. Diese Fassung ähnelt in vielerlei Hinsicht dem Autograph von 1840 (**B**). Er nahm die gleichen Änderungen an Heines Text vor wie in der Fassung von 1837. Die folgenden Anmerkungen beziehen sich auf die Unterschiede hinsichtlich des MS von 1840.

Das Tempo wird mit *Andante con moto* angegeben.

- |      |     |   |
|------|-----|---|
| T. 1 | Kl. | In der Fassung von 1837 und von 1840 steht eine Ganze <i>E</i> in der l.H. und die dynamische Angabe <i>piano</i> . |
|------|-----|---|

- T. 2 Sgst. Über den letzten beiden Achteln befindet sich eine *crescendo*-Gabel.
- T. 3 Sgst. Die Auftakt-Achtel *gis'* steht im *piano*.
- T. 8 Sgst. Über den letzten beiden Zählzeiten befindet sich eine *crescendo*-Gabel.
- T. 8 Kl. In der r.H. steht ein *h* als 2., 4., 6. und 8. Sechzehntel eine Terz tiefer, anstelle von *d*. In der l.H. steht der gleiche Akkord (*e/gis*) auf der zweiten Zählzeit anstelle der Oktaven *e*.
- T. 9 Sgst. Die erste Note (*cis''*) ist nur eine Viertel, gefolgt von einer Achtelpause.
- T. 9 Kl. r.H. Der Bogen beginnt auf Zählzeit zwei.
- T. 10 Kl. r.H. Über Zählzeit eins und zwei sind einzelne Bögen, über Zählzeit drei und vier folgt ein längerer Bogen.
- T. 11, 12 Kl. Der Bogen in der r.H., der auf der Achtel *ais'* in T. 11 beginnt, erstreckt sich von dieser Note über den gesamten T. 12. In T. 11 steht in keiner Hand ein *sforzando*. Stattdessen befindet sich über der zweiten Takthälfte ein *crescendo*, und in der l.H. ein Bogen von der Achtel *cis'* zum letzten Achtel *h*.

Tempovorschlag: ♩ = ca. 84

#### Fassung von 1842

Im Unterschied zu den drei anderen Fassungen, die in dieser Ausgabe vorgelegt werden, transponierte Mendelssohn diese von E-Dur nach F-Dur. Als Hauptquelle für die vorliegende Ausgabe diente eine Kopie der Illustration des Autographs (D) im J & J Lubrano Katalog (freundlicherweise vom Unternehmen zur Verfügung gestellt) im Vergleich zur Bodleian-Abschrift des selbigen.

Die Änderungen in Heines Text entsprechen denen der anderen Fassungen dieses Liedes, bis auf T. 5–8 der zweiten Strophe, dort folgt die Fassung getreu Heine „dort klangen liebe Töne und wogte der Nebeltanz“.

Tempovorschlag: ♩ = ca. 84

#### Fassung von 1846

Siehe oben Autograph F.

Die Änderungen in Heines Text entsprechen denen der Fassungen von 1837, 1840 und 1841 des Liedes, bis auf T. 4, dort änderte Mendelssohn das Wort „beisammen“ in „zusammen“.

Tempovorschlag: ♩ = ca. 84

#### „SO SCHLAF IN RUH!“

Der Text stammt von August Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798–1894). Er wurde ebenso 1834 von Friedrich Curschmann als sein *Wiegenlied*, op. 9 Nr. 3, vertont.

Autograph verschollen. Eine Abschrift von Cécile

Mendelssohns Schwester Julie Jeanrenaud befindet sich in der Bodleian Library, Oxford, MS. M. Deneke Mendelssohn c. 50/2, fol. 38; diese wurde offensichtlich vom Autograph angefertigt und enthält die Datierung des Komponisten vom 22. März 1838.

- T. 9 (25) Kl. r.H. Im fünften Sechzehntel-Akkord fehlt hier das obere *c'*, vielleicht aufgrund eines Abschreibefehlers. Es wird im Kleinstich angegeben.
- T. 16 (32) Sgst. In Jeanrenauds MS stehen in diesem Takt fälschlicherweise zwei punktierte Achtel statt der sicherlich beabsichtigten punktierten Viertel – Achtel.
- T. 17 (33) Kl. r.H. In Jeanrenauds MS steht ein *g* und nicht *e* unter der 2., 4. und 6. Sechzehntel *c'* (nach der ersten Sechzehntel-Pause). Dies ist eindeutig ein Abschreibefehler, *e* wurde hier ersetzt.

Tempovorschlag: ♩ = ca. 66

#### „O KÖNNT' ICH ZU DIR FLIEGEN“ (GRUSS)

Den Text schrieb Gottlob Ferdinand Maximilian Gottfried von Schenkendorf (1783–1817), und die Vertonung stammt vom August 1838. Das originale Gedicht besteht aus zwei verschiedenen Teilen, nummeriert mit 1 und 2 (von denen dieses Lied Nummer 2 verwendet) und trägt den Titel *Am 30. September 1813*. 1840 verbrachten Felix und seine Familie Ostern in Berlin. Während ihres Aufenthaltes trafen sie Adolphe Adam, der den Anfang eines *Christe eleison* in Céciles Album (Bodleian Library, Oxford, MS. M. Deneke Mendelssohn c. 21, fol. 172) eintrug. Im Gegenzug schrieb Mendelssohn dieses Lied (die zweite Fassung, siehe unten) in das Album von Adams Reisebegleitung und späterer Frau Mlle. Chérie Couraud.<sup>10</sup>

#### Erste Fassung

Autograph: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 30*, S. 234–235. Es datiert vom 15. August 1838, Berlin. Zwei nicht-autographe Abschriften des Liedes aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts befinden sich in der Bodleian Library in Oxford, MS. M. Deneke Mendelssohn c. 22, fol. 38, and MS. M. Deneke Mendelssohn c. 50/2, fols. 100–101. Eine weitere Kopisten-Abschrift liegt in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, *Mus. HS 1976*. Diese Fassung enthält einige Unterschiede im Vergleich zum Autograph und wird im Anhang dieses Bandes abgedruckt (siehe unten „Frankfurter Fassung“).

<sup>10</sup> Vgl. R. Larry Todd, *Mendelssohn. A Life in Music*, S. 612.

Als Hauptquelle für die vorliegende Edition diente das Autograph.

- T. 28, 32 Sgst. In Schenkendorfs Gedicht steht: „Wünschen“.
- T. 31 Kl. / Sgst. Vermutlich versäumte Mendelssohn das *crescendo* wieder hinzuschreiben, da es in der ersten durchgestrichenen Fassung dieses Abschnittes direkt vor dem jetzigen T. 31 erscheint.
- T. 47 Kl. r.H. Der zweite Akkord ist im MS fast nicht lesbar, am wahrscheinlichsten sind *des'* und *es'*.

Tempovorschlag: ♩ = ca. 108

#### Zweite Fassung

Autograph: Bibliothèque nationale de France, Paris, W. 22. 19. Es ist datiert mit Berlin, 10. Mai 1840 und trägt den Titel *Gruß*.

- T. 12–14 Sgst. In Schenkendorfs Gedicht steht: „durch wilde, weite See“.
- T. 26 Kl. l.H. Auf dem Akkord zur dritten Zählzeit befindet sich im MS ein Fleck. Die mittlere Note soll wahrscheinlich *g* sein.
- T. 28, 32 Sgst. In Schenkendorfs Gedicht steht: „Wünschen“.

Tempovorschlag: Die Tempoangabe ist hier *Allegretto un poco agitato* (im Gegensatz zu *Allegro moderato* in der Ersten Fassung), das vorgeschlagene Tempo bleibt jedoch das gleiche, wie für die anderen Fassungen des Liedes: ♩ = ca. 108.

#### Frankfurter Fassung

Diese alternative Lesart ist wahrscheinlich älter als die anderen, oben genannten Fassungen dieses Liedes. Sie erscheint hier im Anhang zu diesem Band, da es sich um eine unbekannte Abschrift aus der Mitte des 19. Jahrhunderts handelt, die der Herausgeber nicht auf Mendelssohn zurückführen konnte. Sie könnte von einer Abschrift des Komponisten für ein Albumblatt stammen.

Bei der Quelle handelt es sich um eine undatierte, nicht-autographe Abschrift, in unbekannter Handschrift aus der Mitte des 19. Jahrhunderts und sie befindet sich in der Stadt- und Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main, *Mus. HS 1976*, S. 104–106. Es handelt sich um ein Album mit 44 Liedern verschiedener (teils anonymer) Komponisten. Laut Brigitte Klein von der Stadt- und Universitätsbibliothek, gehörte der Band Amalie Manskopf (möglicherweise Susanna Henriette Amalia Manskopf, Frau von Nikolaus Manskopf und Mutter von Nikolaus Manskopf, der im Jahre 1893 sein Haus und seine Sammlungen in ein privates Museum umwandelte). 1928 wurden die Sammlungen dieses Museums in die

Rothschild-Bibliothek in Frankfurt überführt und anschließend in die Stadt- und Universitätsbibliothek.

Tempovorschlag: Obwohl das Tempo hier einfach mit *Allegro* angegeben wird (im Gegensatz zu *Allegro moderato* im Autograph), bleibt die empfohlene Geschwindigkeit die gleiche wie in den anderen Fassungen des Liedes: ♩ = ca. 108.

#### LIEBEN UND SCHWEIGEN

Den Text schrieb der Bibelforscher Konstantin von Tischendorf (1815–1874), er stammt aus seinen *Maiknospen*, einer Sammlung von Gedichten, die er 1838 veröffentlichte. In der Leipziger Abschrift des Liedes steht folgende Anmerkung nach dem Titel: „aus den ‚Maiknospen‘ von Tischendorf, dem Dichter comp. u. geschenkt“ und eine Bleistiftnotiz am Ende „ged. von Tischendorf in dessen Album komponiert 1840 od. 1841“. Dies verrät, dass das Lied ausdrücklich für Tischendorf komponiert wurde und 1840 oder 1841 in sein Album gelangte.

Autograph verschollen. Im Stadtarchiv Leipzig (*Gewandhaus Nr. 46*, fols. 19<sup>v</sup>–20) liegt eine Abschrift des Liedes von Louis Weissenborn (siehe auch „*Weinend seh ich in die Nacht*“). Das Lied wurde zuerst in *Die Musikalische Welt* (1872), S. 24–25 abgedruckt. In einem Artikel von Paul Losse<sup>11</sup> wird das Lied besprochen und eine Transkription, offenbar vom Herausgeber selbst, vorgelegt. Losse gibt an, dass die Quelle für seine Transkription von der Tischendorf-Familie stammt und dass es sich dabei um eine Abschrift von Karl Heinrich Kannegiessen (1841–1899) handelt, der häufig zu Gast im Hause Tischendorf war. Vermutlich war es eine direkte Abschrift vom Autograph, die Mendelssohn in Tischendorfs Album eintrug. Es werden einige Beispiele, die im MS anscheinend ziemlich beschädigt waren, wiedergegeben. Das Lied ist in dieser Quelle nicht datiert. Eine weitere Abschrift aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts befindet sich in der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Mendelssohn Archiv, *MA Ms. 90*. Noch eine andere Abschrift aus dem 19. Jahrhundert ist (leider schlecht) auf einer Tischendorf-website ([http://www.burgmueller.com/tischendorf\\_e.html](http://www.burgmueller.com/tischendorf_e.html)) abgebildet.

Als Hauptquellen für die vorliegende Edition dienten die Losse- und die Leipziger Abschrift. Wesentliche Abweichungen werden unten erwähnt. Eher editorische Varianten aus der 1872er Edition wurden nicht berücksichtigt.

<sup>11</sup> Paul Losse, „Ein bisher ungedrucktes Lied von Mendelssohn“, in: *Musik und Gesellschaft*, 9 (1959), S. 68–71.

- T. 1 In der Leipziger Quelle steht als Tempoanweisung *Andante con moto* und der Bogen erstreckt sich im Kl. r.H. über den gesamten Takt.
- T. 4 (21) Kl. l.H. Die ersten drei Achtel (*g, b, a*) stehen in der Leipziger Quelle unter einem Bogen.
- T. 4–5 Sgst. In der zweiten Strophe heißt es bei Losse: „ich mochte sie und keine schauen“, was vermutlich ein Fehler ist.
- T. 4, 5 (21, 22) Kl. r.H. In der Leipziger Quelle gibt es keine Bögen.
- T. 5 (22) Kl. In der Leipziger Quelle steht ein *sforzando* anstelle des *forte*.
- T. 7 (24) Kl. l.H. Die Stimmenaufteilung folgt hier der Leipziger Quelle. Bei Losse steht zur zweiten Zählzeit (im Tenor) ein *f* verbunden mit dem *B* im Bass. Die Bögen befinden sich in der Leipziger Quelle aber nicht bei Losse.
- T. 8, 9 (25, 26) Kl. r.H. In der Leipziger Quelle gibt es bis auf den hier über den letzten beiden Achteln in T. 9 (26) angegebenen keine weiteren Bögen.
- T. 9 (26) Kl. r.H. Losse gibt zur zweiten Zählzeit einen anderen Rhythmus an, nämlich: drei Sechzehntel (*d', g'* verbunden mit einem weiteren *g'*), gefolgt von einer Achtel (*es''*) und einer Sechzehntel (*c''*). An der gleichen Stelle steht in der Leipziger Quelle als zweite Sechzehntel ein *f'* anstelle von *g'*, das *g'* bei Losse ist allerdings harmonisch sinnvoller und wird hier abgedruckt. In der Leipziger Quelle steht in der l.H. zudem ein *sforzando* zur ersten Sechzehntel *es'* von Zählzeit zwei.
- T. 10 (27) Kl. In der Leipziger Quelle gibt es keine Bögen.
- T. 10–12 Sgst. In der zweiten Strophe steht in der Leipziger Quelle: „es glüht den Himmel in ihr zu erreichen“.
- T. 11, 12 (28, 29) Kl. r.H. In der Leipziger Quelle gibt es keine Bögen.
- T. 11, 12 (28, 29) Kl. l.H. Sowohl die Berliner Quelle als auch *Die Musikalische Welt* verbinden die tiefen *Ds*, jedoch befindet sich weder in der Leipziger noch in der Losse-Quelle ein Haltebogen. Stattdessen steht in der Leipziger Quelle ein Bogen vom tiefen *D* auf Zählzeit eins zum höheren *d* auf Zählzeit zwei des Taktes. Bei Losse gibt es keine Bögen.
- T. 14 (31) Kl. r.H. Bei Losse ist die untere Note des Viertel-Akkords ein *a*. Da zusammen mit dem übergebundenen *b'* der Sgst. ein Missklang entsteht, ist sie vermutlich falsch.
- T. 15 (32) Kl. r.H. In der Leipziger Quelle befinden sich keine Bögen und zu Beginn dieses Taktes steht ein *piano*, das richtig scheint und hier angegeben wird. Bei Losse gibt es hier keine dynamischen Kennzeichnungen.
- T. 16, 17 (33, 34) Kl. In der Leipziger Quelle erstreckt sich der Bogen in der r.H. über zwei Takte. Das *diminuendo* erscheint in der Leipziger Quelle über dem Taktstrich.

- T. 19–20 Sgst. In der Losse-Transkription befindet sich in T. 19 nach „erblasst“ (das er am Ende ohne das Auslassungsapostroph schreibt) ein Komma, woraus sich eine Bedeutungsänderung ergibt; in seiner Quelle steht es richtig nach „ich“. Im Leipziger und Berliner MS stehen keine Kommas, im Berliner wird allerdings „erblasst“ mit Apostroph geschrieben. Die korrekte Lesart des Satzes ist, wie hier angegeben: „Vor Sehnsucht erblasst' ich, wollte sterben“; so auch in *Die musikalische Welt*.

In der Leipziger Quelle ist die Tempobezeichnung *Andante con moto*, wohingegen Losse keine Tempoangaben macht.

Tempovorschlag: ♩. = ca. 48

#### ERINNERUNG

Der Text stammt von Heinrich Heine (1797–1856). Mendelssohn vertonte nur die 1., 2. und 4. Strophe von Heines Gedicht. Auch Stephen Heller vertonte es zwischen 1830 und 1838, Robert Schumann 1840 als op. 25 Nr. 21, Peter Cornelius 1848 und Robert Franz ca. 1861 als op. 34 Nr. 1.

#### Erste Fassung

Autograph: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy* 18, S. 23–24. Es stammt größtenteils von einem Kopisten, enthält jedoch Korrekturen von Mendelssohn selbst. Es ist undatiert. Ebenfalls in dieser Bibliothek befindet sich eine Abschrift (*MA Ms. 92*) von Cécile Mendelssohn Bartholdy. Am Ende dieser Abschrift steht: „Ohne Datum: Neben: Da lieg ich unter den Bäumen, Düsseldorf 5 Dez. 1831“. Dies mag darauf hindeuten, dass *Erinnerung* aus der gleichen Zeit stammt. Bei der von Margaret Crum im *Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library, Oxford*, Bd. 2, S. 17 zitierten weiteren Abschrift des Liedes handelt es sich um eine andere Vertonung. Sie wurde von Julius Rietz angefertigt, wobei es sich wahrscheinlich um seine eigene Komposition handelt, die nichts mit Mendelssohn zu tun hat.

Als Hauptquelle für die vorliegende Edition diene das erste MS.

#### Zweite Fassung

Autograph: Es ist nicht bekannt, wo sich das Autograph befindet, jedoch gibt es ein Faksimile in: „*Das Band der ewigen Liebe*“ – Clara Schumanns Briefwechsel mit Emilie und Elise List, S. 99. Es ist datiert mit Leipzig, 5 März 1841 und trägt die Inschrift „geschrieben für

Fräulein Elise List von Felix Mendelssohn Bartholdy“. Dies ist eindeutig eine repräsentative Reinschrift.

Die zweite Fassung diente als Hauptquelle für die vorliegende Ausgabe. Wesentliche Unterschiede zwischen dieser und der ersten Fassung werden im Folgenden genannt.

- T. 3 (15) Kl. l.H. In der ersten Fassung befindet sich zwischen dem ersten Viertel- und Achtel-Akkord kein Bogen.
- T. 4 (16) Kl. l.H. In der ersten Fassung befindet sich dort, wo die erste Viertel des Taktes stehen müsste ein dunkler Fleck. Es könnte sich ein *gis* dahinter verbergen, eine deutliche Auflösung des vorangegangenen Achtelakkords in T. 3 (15).
- T. 8 (20) Kl. In der ersten Fassung stehen über den Vierteln *h* zur zweiten Zählzeit keine Akzente.
- T. 9–11 (21–23) Kl. Erste Fassung: a) die punktierte Halbe *his* und die Viertel *cis'* in T. 9–10 (21–22) sind nicht als gesonderte Tenorstimme notiert; b) in der r.H. beginnt der Bogen in T. 19 (22) zur ersten Zählzeit (in der l.H. gibt es keine Bögen); und c) in T. 10 (22) steht die letzte Achtel im *pianissimo* und zwischen T. 10–11 (22–23) steht keine Gabel.
- T. 13 Sgst. Im MS stehen die Strophen 1 und 2 unter der gleichen Musik, es ist jedoch nicht ganz eindeutig, wie Mendelssohn sich die Textunterlegung der zweiten Strophe vorgestellt hat. Die zur zweiten Strophe gehörigen Noten halste Mendelssohn nach unten; die nach unten gehalste vorletzte Note trägt jedoch nur ein Achtelfähnchen (wohingegen die nach oben gehalste ein Sechzehntelfähnchen trägt). Vielleicht wollte Mendelssohn, dass das Wort „leuchtende“ im Gegensatz zum punktierte Achtel–Sechzehntel–Achtel-Rhythmus der ersten Strophe zu drei gleichen Achteln gesungen wird.
- T. 13 Kl. r.H. In der ersten Fassung wird auf Zählzeit eins die Sgst. mit den folgenden drei Akkorden widergespiegelt: punktierte Achtel *e'/gis'*, Sechzehntel *dis'/fisis'*, Achtel *e'/gis'*.
- T. 16–18 (18–20) Sgst. Bei Heine steht: „mit meinen Qualen und Freuden“.
- T. 29 Sgst. In der ersten Fassung befindet sich zur zweiten Zählzeit über der punktierten Achtel *gis'* eine *crescendo/decrescendo*-Gabel.
- T. 29 Kl. r.H. In der ersten Fassung steht zum zweiten Viertelschlag kein Bogen.
- T. 30 Kl. In der ersten Fassung steht zu Beginn des Taktes ein *pianissimo*, jedoch keine Pedal-angabe.
- T. 32 Kl. In der ersten Fassung steht zum ersten Viertel-Akkord ein *sforzando*.
- T. 32–Ende Sgst. Mendelssohn änderte Heines Text „zerfließe jetzunder auch“ in „zerfließe du jetzt auch“.

- T. 34 Kl. r.H. In der ersten Fassung steht zwischen den Akkorden auf Zählzeit zwei kein Bogen.
- T. 37 Kl. r.H. In der ersten Fassung beginnt der Bogen über der Achtel *gis'* und spiegelt exakt die l.H. wider.
- T. 38 Kl. r.H. In der ersten Fassung gibt es keine Bögen.
- Tempovorschlag: ♩ = ca. 48.

#### „UND ÜBER DICH WOHL STREUT DER WIND“

Der Textdichter ist nicht bekannt. Offenbar entstand das Lied 1844 als Albumblatt für den Pianisten und Komponisten Walter Cecil Macfarren (1826–1905), den jüngeren Bruder des Komponisten und Mendelssohn-Verehrers Sir George Alexander Macfarren (1813–1887). 1842 wurde der junge Walter Macfarren Mendelssohn vorgestellt und von ihm gefördert. Als „*Und über dich wohl streut der Wind*“ entstand, war Walter Cecil Macfarren ein 17-jähriger Schüler an der Royal Academy of Music, wo er anschließend, 1846, eine Professur für Klavier erhielt, die bis zum Ende seines Lebens seine Hauptbeschäftigung blieb. Das Lied ist in John Michael Coopers *Mendelssohn's Works: A Prolegomenon to a Comprehensive Inventory*<sup>12</sup> fehlerhaft verzeichnet, als *Und über dich wohl stimmt*.

Der Aufbewahrungsort des Autographs ist nicht bekannt. Ein Faksimile erschien in einem Artikel zum Leben von Walter Macfarren in *The Musical Times* 39 (1898), S. 11. Das MS ist datiert mit: „London d. 9ten July 1844“ und trägt die Aufschrift „An Walter Cecil Macfarren zu freundlichen Andenken“. Das Lied wurde in zwei Systemen notiert, die Sgst. und r.H. des Kl. teilen sich das obere.

Demzufolge ist es in den Takten 1–4 und 10–12 nicht ganz eindeutig, ob das Klavier die Melodie der Sgst. mitspielt oder nicht. Der Herausgeber findet es aus musikalischer und harmonischer Sicht zufriedenstellender und überzeugender, in diesen Takten die Melodie in den Klavierpart zu integrieren.

Tempovorschlag: ♩ = ca. 84

#### VOLKSLIED

Der Text stammt von Robert Burns (1759–1796) und wurde von Ferdinand Freiligrath (1810–1876) übersetzt. 1844 arbeitete Mendelssohn dieses Lied zu einem Gesangsduo (höher transponiert nach B-Dur) um, das als sein op. 63 Nr. 5, ebenfalls unter dem Titel *Volklied* veröffentlicht wurde. Von diesem Lied gibt es zwei Fassungen. Die Unterschiede zwischen ihnen sind je-

12 Douglass Seaton, *The Mendelssohn Companion*, S. 739.



doch so gering, dass hier nur die zweite Fassung vorgelegt wird.

#### Berliner Fassung

Autograph: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 20*, S. 6–7. Es ist am Ende datiert mit „Berlin 17 Oktober 1842“.

#### Fassung aus Céciles Weihnachtsalbum von 1845

Autograph: In dem Liederbuch für Cécile Mendelssohn Bartholdy zu Weihnachten 1845, jetzt in der Juilliard School of Music, New York (Bruce Kovner Collection: *Felix Mendelssohn Bartholdy: Liederalbum für Cécile Mendelssohn Bartholdy, Weihnachten 1845*, S. [11]). (Siehe oben Autograph E zu *Im Kahn / Auf dem Wasser*). Das Autograph ist eine repräsentative Reinschrift, die viele maßgebliche Unterschiede zur Berliner Fassung aufweist, von denen die wichtigsten im Folgenden erläutert werden.

- |        |           |  |
|--------|-----------|--|
| T. 1   | Kl.       | In der 1842er Fassung steht die Dynamikangabe <i>piano</i> .   |
| T. 2   | Kl.       | In der 1842er Fassung wird das <i>e'</i> aus dem ersten Akkord der r.H. im zweiten Akkord als punktierte Viertel wiederholt; in der l.H. stehen zur dritten Zählzeit statt der Auftakt-Achtel <i>cis' a's</i> in Oktaven, die den Rhythmus der rechten Hand wiederholen. |
| T. 3   | Kl. l.H.  | In der 1842er Fassung sind die untersten Noten eine Halbe <i>e</i> und eine in den nächsten Takt übergebundene Viertel <i>e</i> .  |
| T. 3–4 | Sgst.     | In der zweiten Strophe heißt es im MS: „so öd und dürr“, im Gegensatz zur 1842er Fassung, bei der es (mit Freiligrath übereinstimmend) „so braun und dürr“ heißt.  |
| T. 6   | Sgst.     | In der 1842er Fassung steht hier der Rhythmus Halbe–Viertel.   |
| T. 6   | Kl.       | In der 1842er Fassung wird die Halbe <i>a</i> in der Unterstimme des ersten Akkords in der r.H. nicht an die Achtel <i>a</i> des Achtelakkords auf Zählzeit drei gebunden; in der l.H. lautet der Rhythmus Halbe–Viertel.  |
| T. 7   | Kl.       | In der 1842er Fassung steht zur letzten Achtelnote kein <i>piano</i> .   |
| T. 9   | Sgst.     | In der ersten Strophe heißt es im MS: „seinen Stürmen“, im Gegensatz zur 1842er Fassung, bei der es (mit Freiligrath übereinstimmend) „seinem Sturm“ heißt.  |
| T. 12  | Kl.       | In der 1842er Fassung ist der erste Akkord in der r.H. <i>d', fis', h'</i> ; in allen drei Akkorden der linken Hand steht über dem <i>d</i> das <i>fis</i> .   |
| T. 13  | Sgst./Kl. | In der 1842er Fassung steht in diesem Takt kein <i>piano</i> oder <i>diminuendo</i> , aber über der Achtel auf Zählzeit drei eine <i>crescendolde-crescendo</i> -Gabel im Gegensatz zum Akzent.  |
| T. 14  | Sgst.     | In der 1842er Fassung steht unter der letzten Achtel <i>cis'</i> kein <i>piano</i> sondern <i>dolce</i> .  |

- |       |          |  |
|-------|----------|--|
| T. 14 | Kl.      | In der 1842er Fassung a) steht in beiden Händen zur ersten Zählzeit der Rhythmus punktierte Achtel – Sechzehntel; b) steht in der r.H. im punktierten Viertelakkord auf Zählzeit zwei kein <i>e</i> und im letzten Achtel-Akkord ein zusätzliches <i>gis</i> ; c) spielt die l.H. auf Zählzeit zwei und drei Viertel und d) steht am Ende des Taktes kein <i>piano</i> . |
| T. 15 | Kl. r.H. | In der 1842er Fassung steht im ersten punktierten Achtel-Akkord ein zusätzliches <i>gis'</i> und im punktierten Viertel-Akkord zur zweiten Zählzeit kein <i>e'</i> .   |

Tempovorschlag: ♩ = ca. 76

#### „ES RAUSCHT DER WALD, ES SPRINGT DER QUELL“

Der Text stammt von Johann Ludwig Tieck (1773–1853) und trägt den Titel *Der Junggesell*. Das Entstehungsjahr des Liedes ist unsicher.

Autograph: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 20*, S. 71. Von diesem Autograph befindet sich dort auch eine Abschrift aus dem 19. Jahrhundert (*MA Ms. 91*). Ein 31-taktiges Fragment von Louis Weissenborn (vgl. *„Weinend seh ich in die Nacht“*) liegt im Stadtarchiv Leipzig, *Gewandhaus Nr. 46*, fol. 1<sup>v</sup>.

Das Autograph diente als Hauptquelle für diese Edition.

- |                  |       |   |
|------------------|-------|---|
| T. 24, 50, 76    | Kl.   | Es ist interessant, zu beobachten wie Mendelssohn den Rhythmus variiert, damit er zur natürlichen Betonung des Gesangstextes passt. |
| T. 36–40         | Sgst. | In Tiecks Gedicht steht: „sich wollen Eheleut scheiden“.  |
| T. 45–46 (49–50) | Sgst. | In Tiecks Gedicht steht: „muntre“.  |
| T. 59–60         | Sgst. | In Tiecks Gedicht steht: „lockt ihn die Sehnsucht und Genuß“.   |
| T. 63            | Sgst. | In Tiecks Gedicht steht: „vermeid't“.   |

Tempovorschlag: ♩ = ca. 100

#### SULEIKA

Der Text, der auch in seinem *West-östlicher Divan* (1819) abgedruckt ist, stammt von Marianne von Willemer (1784–1860), obwohl Mendelssohn annahm, dass er von Goethe sei (siehe oben die Anmerkung zu *Die Freundin / Lied der Freundin*). Dies ist eine vollkommen andere Vertonung als Mendelssohns veröffentlichte Fassung dieses Liedes, op. 34, Nr. 4, die auch den Titel *Suleika* trägt.

Autograph: Paul Sacher Stiftung, Basel, Rudolf Grumbacher Collection, Nr. 191, fol. 1<sup>rv</sup>. Es ist nicht datiert.

- |  |  |
|--|--|
| <p>T. 1 Kl. Mendelssohn hatte hier ursprünglich <i>piano</i> angegeben, mit der folgenden <i>crescendo</i>-Gabel führte es zum <i>forte</i> zur dritten Zählzeit. Er änderte dann das Anfangs-<i>p</i> zu einem <i>f</i>, strich aber nicht das folgende <i>f</i> auf der dritten Zählzeit durch. Dieses wohl überflüssige zweite <i>f</i> wird im Klein- stich angegeben.</p> <p>T. 2 Kl. r.H. Obwohl im Autograph das <i>as'</i> im zweiten Achtel-Akkord steht, ist es in den Parallel- stellen in T. 19, 36 und 56 nicht vorhanden.</p> <p>T. 15 Sgst. In der ursprünglichen Ausgabe von 1819 von Goethes <i>West-östlicher Divan</i> steht „Augen“, wie auch bei Mendelssohn. In der überarbeiteten Sammlung dieser Gedichte von 1820, veröffentlicht von Armbruster, wurde das Wort zu „Auen“ verändert.</p> <p>T. 46–59 Mendelssohn nahm im Autograph in diesen Takten viele Änderungen vor, einschließlich der ursprünglichen Taktein- teilung. Nicht alle Änderungen sind voll- kommen klar. Zum Beispiel:</p> <p>T. 47 Kl. Mendelssohn mag die <i>forte</i>-Kennzeichnung für die zweite Achtel und nicht die fünfte vorgesehen haben.</p> <p>T. 49 Kl. r.H. Der Achtel-Akkord auf Zählzeit zwei ist fast unlesbar – besonders die oberste Note. <i>h'</i> erschien die naheliegendste Wahl zu sein und wird hier angegeben.</p> | <p>T. 1 Kl. Die Leipziger Quelle enthält keine dyna- mischen Zeichen. In Reineckes Ausgabe steht <i>piano</i>.</p> <p>T. 3, 20, 37 Kl. l.H. Der Bogen zwischen <i>d'</i> und <i>cis'</i> befindet sich nicht in der Leipziger Quelle und wurde von Reinecke hinzugefügt.</p> <p>T. 4, 21, 38 Kl. r.H. Der Bogen zwischen den beiden letzten Achteln ist nicht in der Leipziger Quelle und wurde von Reinecke hinzugefügt.</p> <p>T. 6, 23, 40 Kl. r.H. Der Bogen über den ersten vier Achteln befindet sich nicht in der Leipziger Quelle und wurde von Reinecke hinzugefügt.</p> <p>T. 10, 27, 44 Sgst. Der Rhythmus in der Reinecke-Ausgabe ist: punktierte Viertel (<i>e''</i>) gefolgt von einer Viertel (<i>d''</i>) und einer Achtel (<i>cis''</i>). Der Rhythmus in der Leipziger Quelle (punktierte Viertel, Achtel, Viertel) klingt mehr nach Mendelssohn und wird hier angegeben.</p> <p>T. 19–21 Sgst. In der Leipziger Quelle steht „Dumpf in ungemess'nen Räume“, was offenbar falsch ist – besonders, da es sich nicht besonders gut mit „Himmelssaume“ in T. 24–25 reimt. Der Text der Reinecke- Ausgabe ist vorzuziehen und wird hier angegeben.</p> <p>T. 44–46 Sgst. Die Textunterlegung wird nach der Leip- ziger Quelle angegeben. Die Reinecke- Ausgabe wiederholt den Text „wo du mir entgegen eilst“, jedoch erscheint er dort mit einem leicht veränderten Rhythmus in T. 44 (oben erwähnt).</p> |
|--|--|

Tempovorschlag: ♩ = ca. 132

Tempovorschlag: ♩ = ca. 80

#### ERWARTUNG

Der Textdichter ist unbekannt und das Lied ist nicht datiert.

Das Autograph ist verschollen. Carl Reinecke ver- öffentlichte es als erster im Jahr 1882 zusammen mit „*Weinend seh ich in die Nacht*“, „*Weiter, rastlos, atemlos*“ und „*Vier trübe Monden sind entflohn*“ unter dem Titel *Erwartung* (München, Aibl). Eine Abschrift des Liedes mit dem gleichen Titel von Louis Weissenborn (siehe „*Weinend seh ich in die Nacht*“) befindet sich in einem Sammelalbum von Mendelssohn-Liedern im Stadt- archiv Leipzig (*Gewandhaus Nr. 46*, fol. 28<sup>v</sup>). Einige Seiten aus diesem Band fehlen heute allerdings und von *Erwartung* liegt nur die erste Seite (T. 1–11) vor. Scheinbar war dieser Band die Quelle für alle vier von Reinecke (der seit 1860 am Leipziger Konservatorium unterrichtete) herausgegebenen Lieder und vermutlich war dieses Lied damals noch vollständig. Die vorlie- gende Ausgabe bezieht sich auf die teilweise Überliefe- rung der Leipziger Quelle im Vergleich zu Reineckes Ausgabe. Der Titel erscheint sowohl in der Edition als auch im MS. Die Reinecke-Ausgabe enthält zudem eine sangbare französische Übersetzung.

#### „VIER TRÜBE MONDEN SIND ENTFLOHN“

Der Text stammt von Ludwig Christoph Heinrich Hölty (1748–1776). Das Gedicht trägt den Titel *Lied eines Mädchens auf den Tod ihrer Gespielin*. Mendelssohn vertonte nur die ersten drei Strophen von Hölty's Ge- dicht und nahm erhebliche Änderungen in der dritten Strophe vor, in die er einige Ideen aus Hölty's vierter Strophe mit einbezog, um das Lied zum Abschluss zu bringen.

Autograph verschollen. Eine Abschrift des Liedes von Louis Weissenborn (siehe „*Weinend seh ich in die Nacht*“, *Erwartung* and *Lieben und Schweigen*) befindet sich im Stadtarchiv Leipzig, *Gewandhaus MS Nr. 46*, fol. 20<sup>v</sup>–23. Es wurde zusammen mit „*Weinend seh ich in die Nacht*“, „*Weiter, rastlos, atemlos*“ und *Erwartung* 1882 von Carl Reinecke (München, Aibl) unter dem Titel *An ihrem Grabe* veröffentlicht. Die Reinecke-Ausgabe enthält zudem eine sangbare französische Übersetzung. Das Lied ist undatiert.

Die vorliegende Ausgabe basiert auf der Leipziger Quelle, im Vergleich zur Reinecke-Ausgabe.

- T. 6–8 (8–10) Sgst. Bei Hölty steht: „auf meiner Freundin Grabe“.
- T. 7 Kl. r.H. In der Reinecke-Ausgabe steht zur ersten Zählzeit in der Altstimme ein Bogen (Achtel *d'*, zwei Sechzehntel *cis'*, *d'*), der Haltebogen von der Viertel *e'* zur ersten Achtel der zweiten Zählzeit des nächsten Taktes wurde weggelassen.
- Kl. l.H. In der Reinecke-Ausgabe befindet sich über dem ganzen Takt ein Bogen.
- T. 8 Kl. r.H. Das untere *e'* im letzten Achtel-Akkord ist in der Reinecke-Ausgabe eindeutig vorhanden, wurde jedoch anscheinend aus der Leipziger Quelle entfernt.
- T. 13 Kl. r.H. In der Reinecke-Ausgabe ist in den vier Sechzehntel-Akkorden der zweiten Takthälfte die obere Note jeweils ein *a'*.
- T. 22 Kl. r.H. In der Reinecke-Ausgabe stehen zur zweiten Zählzeit in der Altstimme vier Sechzehntel: *d''*, *c''*, *h'*, *a'*. Dies erscheint, verglichen mit T. 64, eine einleuchtende Lesart zu sein.
- T. 25 Kl. l.H. Der Bogen über den letzten drei Sechzehntel-Akkorden in der Tenorstimme befindet sich nicht in der Reinecke-Ausgabe.
- T. 30 Kl. r.H. In der Reinecke-Ausgabe befindet sich ein Bogen über den beiden Akkorden.
- T. 41 Sgst. Bei Hölty steht: „Kirchhofmauer“.
- T. 43 Kl. l.H. In der Reinecke-Ausgabe endet der Bogen über der letzten Achtel *e* in T. 42.
- T. 53ff. Sgst. In Hölty's Gedicht steht: „so der Wolk' entrollt, ins Kirchenfenster schimmert, am roten Band', am Flittergold der Totenkränze flimmert!“ Hier wurde der Text der Reinecke-Ausgabe und der Leipziger Abschrift entsprechend angegeben. Da Mendelssohn die vierte und letzte Strophe nicht vertonte, änderte er vermutlich den Text, um das Lied nach der dritten Strophe zu beenden (siehe oben). Hölty's vierte Strophe heißt wie folgt:  
O komm zurück! o komm zurück von deines Gottes Throne! / O komm auf einen Augenblick in deiner Siegerkrone! / In deinem neuen Engelreiz erscheine mir, erscheine, / Die ich, gelehnt ans schwarze Kreuz, auf deinem Grabe weine!
- T. 55 Sgst. Das *cis''* erscheint nur in der Reinecke-Ausgabe, sollte aber dem *c''* vorgezogen werden.
- T. 55 Kl. Das # vor der dritten Achtel *f* in beiden Händen ist in der Reinecke-Ausgabe vorhanden, fehlt jedoch in der Leipziger Quelle.
- T. 58 Kl. r.H. Die oberen Noten des 1., 3., 5. und 7. Zweiunddreißigstel-Akkords sind in der Reinecke-Ausgabe jeweils *fis'*.
- T. 63 Kl. r.H. Das  $\natural$  vor der vierten Zweiunddreißigstel (*d'*) der zweiten Zählzeit erscheint in der Reinecke-Ausgabe, fehlt jedoch in der Leipziger Quelle.
- T. 64 Kl. r.H. Die oberste Note des fünften Zweiunddreißigstel scheint in der Reinecke-Edition

ein *fis''* zu sein (der einzelne Fleck könnte das fehlende *fis''* sein). In der Leipziger Abschrift erscheint das *fis''* nicht. Die Parallelstelle in T. 22 hat in beiden Fassungen oben ein *fis''*. Vor der ersten Zweiunddreißigstel der zweiten Zählzeit steht in der Leipziger Quelle kein Vorzeichen, in der Reinecke-Edition erscheint jedoch ein  $\natural$ .

- T. 70 Kl. r.H. In der Reinecke-Ausgabe ist über diesem Takt ein Bogen.

Tempovorschlag: Das Tempo wird mit *Andante* angegeben.  $\downarrow$  = ca. 52.

„CH'IO T'ABBANDONO IN PERIGLIO SÌ GRANDE!“

Als Textvorlage diente das Libretto *Achille in Sciro* von Pietro Metastasio (1698–1782) aus dem 18. Jahrhundert, das zuerst 1736 von Antonio Caldara und dann von vielen anderen Komponisten, zuletzt 1828 von Saverio Mercadante vertont wurde. Im Juni 1825 hatte Mendelssohn Franz Hauser getroffen (siehe *Glosse*), für den diese Konzertarie höchstwahrscheinlich komponiert worden ist. In einem Brief an Goethe (7. Juni 1825) wurde Hauser von Zelter als „ein recht guter Baßsänger“ beschrieben. Mendelssohn verbindet in seiner Vertonung die Worte zweier Personen zu einem zusammenhängenden Ganzen: Achilles Rede aus der 4. Szene des 3. Aktes (bis zu „Voi date e togliete / La forza e l'ardir“) und Nearcos Worte aus der 6. Szene (beginnend mit „Cedo alla sorte / Gli allori estremi“). Mit dieser Arie vertont Mendelssohn erstmals einen italienischen Text; er orchestrierte sie jedoch nie.

Autograph: Pierpont Morgan Library, New York, *Heineman MS 144A*. Es datiert vom 5. September 1825.

- T. 29 Sgst. Die letzten beiden Achtel wurden im MS sehr eng in den Takt gepresst und die zweite Silbe von „dolore“ hat der Komponist nicht hineingeschrieben. Die Textunterlegung, die durch Mendelssohns Halsierung und Bogensetzung angedeutet wird, ist für die natürliche Wortbetonung, die auf der zweiten Silbe liegt, nicht ideal. Eine mögliche Alternative wird als *ossia* angegeben. Dies widerspricht zwar Mendelssohns Halsierung und Bogensetzung, scheint jedoch die beste, wenn auch nicht völlig überzeugende, Lösung zu sein.
- T. 34 Sgst. Vor dem *f* fehlt das Warnakzidenz (#) und wird hier in eckigen Klammern angegeben. Die Dissonanz, die dieses *fis* gegen das *gis'* im Klavier auflöst, der direkt eine falsche Beziehung der letzten Achtel *g* in der Sgst. gegen das gleiche *gis'* folgt, ist bemerkenswert. Ein gleicher Fall tritt in T. 147 auf.

- T. 50 Mendelssohn notierte in Sgst. und Kl. ein *rit.*, gibt aber kein nachfolgendes *a tempo* an. *A tempo* wird für T. 51 empfohlen.
- T. 89–90 Mendelssohns Verwendung des Wortes *ritardando* an dieser Stelle ist unklar. Eine Möglichkeit wäre ein *meno mosso* über dem Auftakt zu T. 90, gefolgt von einem *poco a poco accelerando* bei dem Wort „voi“ und ein *a tempo* in T. 94 zu ergänzen. Andernfalls könnte ein *tenuto* über den Worten „Oh Dio“ eine einfachere Lösung sein. Ein ähnlicher Fall taucht in den T. 218–222 auf (siehe unten).
- T. 101 Kl. r.H. Vor dem *c''* fehlt das *h*, verglichen mit T. 230 ist es offensichtlich beabsichtigt.
- T. 147 Sgst. Wie bereits in T. 34 fehlt das Warnakzidenz (#) vor der Viertelnote *f*.
- T. 167, 171, 173 Sgst. Die alternativen Noten aus diesen drei Takten stehen im MS.
- T. 196 Sgst. Nach reiflicher Überlegung scheint Mendelssohn ursprünglich „per con-(tras-tar)“ sowie eine andere Gesangslinie notiert zu haben. In T. 196–198 änderte er dann die Sgst. zu „per contrastar“, wie hier übernommen. Daraus folgend hat er wahrscheinlich irrtümlicher Weise das Wort „forte“ in T. 196 vergessen. Offensichtlich war eine seiner früheren Ideen, das Melisma auf dem Wort „forte“ bis zur zweiten Zählzeit von T. 196 fortzusetzen, da hier noch die Silbe „-te“ sichtbar ist. Wahrscheinlich hat er dann seine Meinung geändert und den Text wie hier unterlegt. Die Silbe „-te“ wurde demnach bewusst zur letzten Viertel *ais* in T. 195 notiert.
- T. 218–220 Wiederum ist das *molto ritardando* hier nicht eindeutig (siehe T. 89–90), es würde natürlicher erscheinen allmählich in den T. 220–222 zum Tempo zurückzukehren. Das Wort „molto“ an dieser Stelle gibt eine dramatischere Betonung vor.

Tempovorschlag: *Recitativo – Allegro vivace*: ♩ = ca. 138, jedoch die Singstimme freier vorgetragen und nicht im Tempo; *Andante* (in T. 12): ♩ = ca. 80; *Andante con moto*: ♩ = ca. 92; *Molto allegro*: ♩ = ca. 126; *Più Presto*: ♩ = ca. 92.

#### „IN DES MONDES FEUCHTE STRAHLEN“

Der Textdichter ist nicht bekannt.

Autograph: New York Public Library, *Drexel Collection*, JOG 72–69. Es ist undatiert. Ein Faksimile des MS wird in R. Larry Todds Artikel „Felix Mendelssohn Bartholdy“, in: *Oneiros* Nr. 3 (16. Mai 1992) wiedergegeben. Es war in einem Band mit Zeichnungen von Mendelssohn eingelegt, der von Reiko Koyanagi zusammengestellt und von Mujinkan (Tokio, 1992) veröffentlicht wurde und scheinbar mit diesem ausgehändigt wurde. Das vierzehntaktige Liedfragment

befindet sich auf einem Skizzenblatt, dessen Rand Mendelssohn mit zahlreichen Kritzeleien verziert hatte. Darunter befinden sich auch einige Skizzen zum Streichquartett op. 18, das Mendelssohn 1826 beendete. Da diese Skizzen kurz vor der Fertigstellung von op. 18 entstanden, kann davon ausgegangen werden, dass das Lied-Fragment aus dem Jahr 1825/1826 stammt.

- T. 7 Kl. r.H. Im MS erscheint zur dritten Zählzeit ein einzelner Fleck, der die Note *a'* über der Viertel *e'* sein könnte. Sie hat kein Vorzeichen, müsste aber, um zur Harmonie zu gehören, ein *ais'* sein. Da an dieser Stelle in der l.H. ein *ais* steht und eine verdoppelte Hauptnote eine unübliche Stimmführung bedeutet, wurde die zusätzliche Note nicht angegeben.
- T. 8 Kl. r.H. Im MS erscheint direkt nach dem *e'* auf der dritten Zählzeit ein einzelner Fleck, der einem *fis'* sehr ähnelt. Beide Noten wurden hier als Achtel *e'* und *fis'* angegeben, eine alternative Lesart wäre, einfach eine Viertel *e'* auf Zählzeit drei zu spielen.

Tempovorschlag: ♩ = ca. 116

#### DANKSAGUNG

Der Guildhall School of Music and Drama möchte ich für den Forschungszuschuss danken, der es mir ermöglichte diese Edition zu erarbeiten, insbesondere dem Leiter der Forschungsabteilung George Odam für seinen Zuspruch, seine Beratung und Unterstützung während des gesamten Projekts.

Mein Dank gilt vielen Personen für ihre Hilfe bei der Fertigstellung dieser Edition: Graham Johnson und Susan Youens für ihre wertvolle Fachkenntnis, Rat und Freundschaft, verbunden mit ihren heldenhaften Bemühungen, die Dichter einiger Liedtexte Mendelssohns herauszufinden; Richard Stokes für seine Hinweise, Freundschaft und exzellenten Übersetzungen der Liedtexte und seine Begeisterung für das gesamte Projekt; Charlotte Reinke für ihre entscheidende Vorarbeit, dem Entziffern von Mendelssohns alter deutscher Schrift; Professor Julie D. Prandi und Marianne Tilch, die beide versuchten, die unbekannt Dichter der Liedtexte zu ermitteln; Waldemar und Brigitte Weinheimer für ihre Arbeit bei der Entzifferung und besonders Waldemar für das Dichten neuer Strophen zu drei unvollständigen Liedern; R. Larry Todd, John Michael Cooper und Douglass Seaton für ihre freundliche Hilfe und Unterstützung, ganz zu schweigen von der Tiefe ihres Fachwissens und dem Verständnis für den Komponisten – ihre wunderbaren Bücher und Ar-

tikel boten eine Fülle wertvollen Materials; Ralf Wehner, der mich auf die richtige Spur zu Quellen zweier Liedfragmente brachte; meinem lieben Freund Stephan Loges für seine Hilfe bezüglich der deutschen Sprache und für die Vermittlung beim Erwerb des Quellenmaterials; und meinem Partner Simon Kent, ohne dessen kontinuierliche Unterstützung und Geduld ich diese Aufgabe nicht hätte bewältigen können.

Für ihre Erlaubnis zur Nutzung des Quellenmaterials gilt folgenden Bibliotheken und Institutionen ein besonderer Dank: der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, und besonders Roland Schmidt-Hensel (Leiter des Mendelssohn-Archivs), der mir nicht nur die Genehmigung zur Nutzung der Quellen erteilte, sondern auch bei der Entzifferung eines Liedtextes half; der Bodleian Library in Oxford; dem Stadtarchiv Leipzig; der Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt; Frau Brigitte Klein und Frau Dr. Ann Kersting-Meulemann von der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg in Frankfurt am Main; Alexandra Koch und Joachim Seng vom Freien Deutschen Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum; Elena Camaiani vom Heine-Institut, Düsseldorf; der Bibliothèque nationale de France, Paris; Carlos Chanfón und Dr. Heidy Zimmermann von der Paul Sacher Stiftung, Basel; Marilyn Palmeri und Robert Parks von der Pierpont Morgan Library, New York City; Jane Gottlieb von der Lila Acheson Wallace Library; der Juilliard School of Music, New York City; Graham Sherriff von der Beinecke Rare Book and Manuscript Library an der Yale University, New Haven, Connecticut sowie der British Library, London.

Sehr hilfreich beim Auffinden verschiedener *Musen-almanache*, die ich benötigte, um unbekannte Gedichte der Liedtexte zu identifizieren, war zudem das Institute of Germanic Studies in Russell Square, London.

Besonders dankbar bin ich meiner Lektorin beim Bärenreiter-Verlag, Annette Thein, deren Einsatz für diese mühsame Aufgabe, hunderte von verzwickten Einzelheiten zu entschlüsseln, so wichtig für die Erstellung dieses Bandes war. Ihre endlose Geduld mit langen und komplizierten E-Mails und ihr beharrlicher Glaube an die Bedeutung dieses Projekts waren mir immer eine große Unterstützung. Bei Claudia Mücke möchte ich mich für die zusätzliche Unterstützung im fortgeschrittenen Stadium des Editionsprozesses und bei Thomas Tietze für seinen Rat bedanken.

Den größten Dank schulde ich meinem Forschungsberater und meiner rechten Hand, Peter Ward Jones. Ohne seine außergewöhnliche Großzügigkeit, seine unermüdliche und akribische Detektivarbeit sowie sein enormes Wissen und seine Liebe zu Mendelssohn hätte diese Edition nicht vollendet werden können. Seine Geduld bei vielen schwierigen Fragen und das Korrekturlesen und Bearbeiten meiner Arbeit, seine exzellente Beratung, sein kontinuierlicher Beistand und seine Hingabe zum Projekt und nicht zu vergessen sein Sinn für Humor waren von unschätzbarem Wert für mich. Ich war ungemein glücklich darüber, mit ihm an diesem Projekt so eng zusammenarbeiten zu können. Worte allein können nicht meine Wertschätzung für all das ausdrücken, was er getan hat, um diese Edition fertig zu stellen.

Eugene Asti, August 2008  
(translation by Claudia Mücke)

## SELECTED BIBLIOGRAPHY

- Brown, Clive, *A Portrait of Mendelssohn* (New Haven, Yale University Press, 2003).
- Chamisso, Adelbert von, and Varnhagen, Karl August, ed., *Musenalmanach auf das Jahr 1804* (Leipzig, Carl Gotthold Schmidt, 1804).
- Cooper, John Michael, "Of Red Roofs and Hunting Horns: Mendelssohn's Song Aesthetic, with an Unpublished Cycle (1830)", *Journal of Musicological Research* 21 (2002), pp. 277–317.
- Cooper, John Michael, "Mendelssohn's Works: Prolegomenon to a Comprehensive Inventory", in: *The Mendelssohn Companion*, ed. Douglass Seaton (Westport, Connecticut, Greenwood Press, 2001), pp. 701–785.
- Cooper, John Michael, "Mendelssohn Received", in: *The Cambridge Companion to Mendelssohn*, ed. Peter Mercer-Taylor (Cambridge, Cambridge University Press, 2004), pp. 233–250.
- Cooper, John Michael, *Felix Mendelssohn Bartholdy: A Guide to Research* (New York, Routledge, 2001).
- Cooper, John Michael and Prandi, Julie, ed., *The Mendelssohns: Their Music in History* (Oxford, Oxford University Press, 2002).
- Elders, Rudolf, ed., *Felix Mendelssohn: A Life in Letters*, transl. Craig Tomlinson (New York, Fromm, 1990).
- Gerber, Hans, *Albert Baur: Ein Lebensbild aus der Zeit deutschen musikalischen, religiösen und politischen Aufbruchs im 19. Jahrhundert* (Freiburg im Breisgau, Waldkirchen, 1971).
- Geßner, Salomon, *Idyllen von dem Verfasser des Daphnis* (Zürich, Geßner, 1756).
- Klein, Hans-Günter, *Felix Mendelssohn Bartholdy: Autographe und Abschriften*. (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz – Kataloge der Musikabteilung, Erste Reihe: Handschriften, Band 5) (München, Henle, 2003).
- Klingemann Karl [Jr.], ed., *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London* (Essen, G. D. Baedeker, 1909).
- Leven, Louise W., *Mendelssohn als Lyriker, unter besonderer Berücksichtigung seiner Beziehungen zu Ludwig Berger, Bernhard Klein und Adolph Bernhard Marx*, PhD. diss. (Universität Frankfurt am Main, 1926).
- Leven, Louise W., "Mendelssohn's Unpublished Songs", in: *Monthly Musical Record*, 88 (1958), pp. 206–211.
- Losse, Paul, "Ein bisher ungedrucktes Lied von Mendelssohn", in: *Musik und Gesellschaft* 9 (1959), pp. 68–71.
- Marek, George R., *Gentle Genius: The Story of Felix Mendelssohn* (London, Robert Hale, 1973).
- Maurer, Annette, *Thematisches Verzeichnis der klavierbegleiteten Sololieder Fanny Hensels* (Kassel, Furore Verlag, 1997).
- Mercer-Taylor, Peter, ed., *The Cambridge Companion to Mendelssohn* (Cambridge, Cambridge University Press, 2004).
- Metzner, Günter, *Heine in der Musik: Bibliographie der Heine-Versionen*. 12 vols. (Tutzing, Hans Schneider, 1989–94). (Mendelssohn in vol. 5, pp. 449–483).
- Moscheles, Felix, ed., *Felix Mendelssohn Bartholdys Briefe an Ignaz und Charlotte Moscheles* (Leipzig, Duncker und Humblot, 1888).
- Nichols, Roger, ed., *Mendelssohn Remembered* (London, Faber and Faber, 1997).
- Radcliffe, Philip, *Mendelssohn*, 3rd ed., rev. Peter Ward Jones (The Master Musicians) (London, Dent, 1990).
- Schneider, Max, ed., *Felix Mendelssohn Bartholdy: Denkmal in Wort und Bild* (Basel, Amerbach-Verlag, 1947).
- Seaton, Douglass, "The Problem of the Lyric Persona in Mendelssohn's Songs", in: *Felix Mendelssohn Bartholdy: Kongreß-Bericht Berlin 1994*, ed. Christian Martin Schmidt (Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1997), pp. 167–186.
- Seaton, Douglass, "Mendelssohn's Cycles of Songs". In *The Mendelssohns: Their Music in History*, ed. John Michael Cooper and Julie D. Prandi (Oxford, Oxford University Press, 2002), pp. 203–229.
- Seaton, Douglass, "With Words: Mendelssohn's Vocal Songs", in: *The Mendelssohn Companion*, ed. Douglass Seaton (Westport, Connecticut, Greenwood Press, 2001), pp. 661–700.
- Seaton, Douglass, ed., *The Mendelssohn Companion* (Westport, Connecticut, Greenwood Press, 2001).
- Seldon-Goth, Gisela, ed., *Felix Mendelssohn: Letters* (London, Paul Elek, 1946; reprinted, New York, Vienna House, 1973).
- Stoner, Thomas A., "Mendelssohn's Lieder Not Included in the Werke", *Fontes Artis Musicae*, 26 (1979), pp. 258–266.
- Snyder, Lawrence D., *German Poetry in Song – An Index of Lieder* (Berkeley, Fallen Leaf Press, 1995).
- Todd, R. Larry, *Mendelssohn: A Life in Music* (Oxford, Oxford University Press, 2003).
- Todd, R. Larry, *Mendelssohn's Musical Education: A Study of his Exercises in Composition* (Cambridge, Cambridge University Press, 1983).
- Todd, R. Larry, ed., *Mendelssohn and His World* (Princeton, Princeton University Press, 1991).
- Ward Jones, Peter, ed., *The Mendelssohns on Honeymoon: The 1837 Diary of Felix and Cécile Mendelssohn Bartholdy, Together with Letters to Their Families* (Oxford, Clarendon Press, 1997).
- Wendler, Eugene, ed., "Das Band der ewigen Liebe" – *Clara Schumanns Briefwechsel mit Emilie und Elise List* (Stuttgart/Weimar, J. B. Metzler, 1996).
- Wolff, Ernst, *Felix Mendelssohn Bartholdy* (Berlin, Harmonie, 1906, 2/1908).
- Woodward, Francis Lewis, *The Solo Songs of Felix Mendelssohn*. D.M.A. diss. (University of Texas at Austin, 1972).
- Youens, Susan, "Mendelssohn's Songs". In *The Cambridge Companion to Mendelssohn*, ed. Peter Mercer-Taylor (Cambridge, Cambridge University Press, 2004), pp. 189–205.