

Mendelssohn Bartholdy

Songs without Words

UT 50075

Felix Mendelssohn Bartholdy.

# 门德尔松 无词歌

Jost / Eickhorst

中外文对照

**Wiener Urtext Edition**

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

费利克斯·门德尔松·巴托尔迪  
Felix Mendelssohn Bartholdy

---

## 无词歌 Lieder ohne Worte Songs without Words

---

克里斯塔·约斯特根据作曲家手稿，手抄谱和首版编辑

康斯坦泽·埃克霍斯特编订指法和演奏评注

Nach Autographen, Abschriften und Erstausgaben herausgegeben von Christa Jost  
Fingersätze und Hinweise zur Interpretation von Konstanze Eickhorst

Edited from the autographs, manuscript copies and first editions by Christa Jost  
Fingering and Notes on Interpretation by Konstanze Eickhorst

附有几首迄今为止首次出版的无词歌

Mit Erstdrucken einiger bisher unveröffentlichter Lieder ohne Worte

With first editions of some hitherto unpublished Songs without Words

李曦微 译

图书在版编目(CIP)数据

门德尔松无词歌 / (德) 门德尔松著; 李曦微译. — 上海:  
上海教育出版社, 2016. 1

ISBN 978-7-5444-6833-6

I. ①门… II. ①门… ②李… III. ①无词歌—钢琴曲—  
德国—近代—选集 IV. ①J657. 41

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第027858号



出品人 范慧英

责任编辑 李世钦

装帧设计 刘昕旻

编辑部热线 021-62797755

编辑部邮箱 shijiyyinyue@163.com

官方微博



官方微信



关注“上海世纪音乐”

F. Mendelssohn Bartholdy

Lieder ohne Worte

© 2001 by Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges. m. b. H. & Co., K. G., Wien

门德尔松无词歌

门德尔松无词歌

克里斯塔·约斯特

康斯坦泽·埃克霍斯特 编订

李曦微 译

---

出版 上海世纪出版集团教育出版社  
(200031 上海市永福路123号 www.ewen.co )  
出品 上海世纪出版集团世纪音乐教育文化传播公司  
(200235 上海市钦州南路71号7楼 www.ewen.co/centmusic )  
发行 上海世纪出版集团发行中心  
经销 各地新华书店  
印刷 启东市人民印刷有限公司  
开本 960 × 640 1/8 印张29  
版次 2016年3月第1版  
印次 2016年3月第1次印刷  
书号 ISBN 978-7-5444-6833-6/J.0450  
定价 69.00元

---

(如发现质量问题,读者可向工厂调换)

## 序

上海世纪音乐教育文化传播公司斥巨资为我国音乐界隆重引进维也纳原始出版社出版的一批伟大作曲家——J.S. 巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦等的钢琴乐谱,这是一件值得庆贺的大事。

维也纳原始出版社向来以出版最具权威性的依据作曲家手稿及第一次出版(俗称“原版”)的版本而著称。这种“净版本”(或称“原始版本”),即 URTEXT,对每个细节做出详细而殷实的考证,对多种有据可查的最初来源进行比较分析,以最接近作曲家原始意图为其追求目标。因此,“维也纳原始版本”在世界音乐界享有盛誉,业已成为一切严肃的音乐学家、乐器演奏家、作曲家、音乐教育家研究音乐作品本来面貌的最可靠的出发点。巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦是在钢琴艺术发展史中起巨大影响的作曲家,他们的钢琴作品被出版过不计其数的不同版本,由此造成的混乱也最严重。

J.S. 巴赫基本上不在手稿上注明任何演奏指示,通常无速度标志、无强弱记号、无表情术语、无连跳记号(articulation)、无踏板记号,仅有几个例外。现在通行的巴赫版本,如车尔尼版、穆杰里尼版、布索尼版、齐洛季版,加注大量演奏记号,其中有些可给以启示,但亦有大量不合理之处,甚至违背巴赫原意,有着许多过于浪漫、与风格不符的解释;极少数的有“修改”巴赫原作,对音符进行“增删”之举。

对莫扎特的注释常有改动音符、改动术语、增添过多强弱记号的现象。充斥我国市场的某种版本(韦森伯格注释)公然多处“修改”莫扎特原作,连旋律、音区都被“改”了。这种以讹传讹只能使错误信息广为传播。

在出版史上,对贝多芬的任意窜改是最严重、最普遍的,造成的混乱也最大。有的版本把自己的注释混同在贝多芬的原作之中,使人真伪难辨;有的改动贝多芬强弱记号、分句连线的位置,使音乐句法和性质发生异变;有的更公然去掉贝多芬原注,添加自己的注解,也有增删音符的。在踏板记号上,问题尤其严重。过多的踏板记号严重损害了贝多芬音乐的清晰音响。

至于被称为“钢琴诗人”的肖邦,其版本遭遇更为“悲惨”。一方面,肖邦本人常为同首作品写出两个甚至三个手稿版本,其中有不少重大差异;另一方面,热爱肖邦的注释者甚多,他们也常常将一己之见强加给肖邦。广为流传的著名钢琴大师柯托版、帕德莱茨基版也不例外。诚然,在这些版本中不乏真知灼见,但不少十分“私人化”的注释亦难免给人以误导。

鉴于以上版本混乱之严重情况,“净版”或曰“原始版”就显得十分重要。这对任何想以钢琴为事业,任何想贴近作曲家原作真实面貌,任何想对上述几位大师作品做出切合实际判断的音乐家,都必须以拥有“净版本”作为他们的首选。因为这是他们的学术依靠,这是他们从事演奏和研究的出发点。“净版本”可以使他们免去许多误解,避免大量由于误传信息所引起的歧解。

所以,我在此呼吁,每个学习巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦等杰出的钢琴音乐的人,都应当拥有一套放在你们面前的“维也纳原始版”。

赵晓生

## 译者序

上海世纪音乐教育文化传播公司热诚地请我为他们引进的维也纳原始版本钢琴谱中的几本作文字翻译,逐渐又扩展到小提琴谱。细心研读后,我感到能为推广学术质量如此高的版本尽一点微薄之力是我的荣幸并欣然受命。

这个版本的质量可以定义为是历经两百余年发展的西方 Critical Edition 的完美典范。这门音乐学分学科可以译为“版本批判学”,取其严格全面的资料搜集、背景和细节研究,以准确深刻的历史和风格知识为基础的批判性精神辨伪和取舍编辑之意。不过如果批判二字容易引起历史性曲解的不快,也可以译为“版本评注学”。该学科的所有基本规则和方法论都在维也纳原始版中得到真正学者式的、一丝不苟的体现。

每本乐谱中的文字不尽相同,但核心文章都是前言、演奏评注和版本评注三部分。我选择译出前二者,以及附录和脚注。决定不译版本评注的理由一是其篇幅太长,更重要的是因为它是对多种手稿、早期版本、作曲家在准备出版过程中的修改以及学生用谱上由作曲家写的改动等等资料间的细节对比。我国读者几乎没有机会接触这些资料,所以很难完全理解这个部分的内涵和意义。不过,那些外文和音乐理论基础都坚实,又有兴趣研究西方版本评注学的同仁会发现这个部分是十分有趣又有益的。因为从中可以看出严肃的、功底最深厚的音乐编辑以及音乐学家和演奏家在编辑权威性原始版本时遵循的许多基本准则和程序。他们对原始资料的搜集、筛选和对比评估所做的工作之包罗万象和深刻精准令人叹为观止。我甚至认为,那些有将“版本评注学”作为一个独立学科引进中国的雄心的学者们,不妨考虑将此原始版谱中的“版本评注”作为该学科的实用教材。

版本依据的主要资料来源:在最理想的情况下,用作曲家手抄的定稿,或者是可以确定是经作者最终审阅过的印刷版。如果没有已知的作曲家手抄谱存在(如巴赫的《半音阶幻想曲与赋格》),则用最早的手抄谱中经多方考据为最可信者。如果某种较后期的版本中包含许多改动,用同样的方法证明很可能出自作者的意图,也收集在附录中(同上述作品)。有的作曲家习惯不断修改自己的作品,甚至在作品出版后也是如此。阿尔坎杰洛·科雷利的《小提琴与通奏低音奏鸣曲 Op.5》是一个范例,它经过数年近于苛刻的修改。其中的装饰音写法,编辑参照了不同时期的多种版本,对各种类型做了历史性的、有说服力又有演奏指导意义的分析。再如肖邦在学生用的教学谱上对某些片段做的改动和增加的变体。那些有重要意义的或者被加在正谱上,或者放在脚注及附录中。即使真实性没有疑问的作曲家手抄定稿或者首版谱,其中仍然可能有笔误或印刷错误,经仔细鉴定后可以肯定处,编辑做出改动并加注。

原始版中的前言涉及作品的创作年代、体裁、风格特征、历史地位、与最初构思相关的各种因素——可能是文学、美术、自然景物、时代风尚、哲理、人文或者作曲家生活中的事件;作曲家个性化的写作习惯、风格、记谱法以及该作品传播历史的概述等等。文章不长,内容却几乎是百科全书式的。作者们对历史资料的选择标准是:只采用对作品的个性与质量有直接影响又可以至少在很大程度上确认为可靠的资料。这种严肃的学者式规范赋予该版本的乐谱和文字极高的可信性和指导性。

演奏评注都出自在特定体裁、历史风格或者作曲家的研究方面被公认为权威的学者之手。内容包括速度、力度、音色、装饰音、指法、踏板、声部关系以及作曲家所用乐器的性能等,常常是十分简明但切中要害。关注的问题对如何准确地理解和表现出特定时代、流派、作曲家和作品的风格与个性至关重要。例如,莫扎特为拨弦键琴、击弦键琴和钢琴(涉及到键盘乐器的译名,我想顺便提及。欧洲传统的键盘乐器的种类和名称繁多,根据其发声原理,主要有管风琴、簧风琴、拨弦键琴和击弦键琴。有些传统说法可能不够准确或者模棱两可。

比如“羽管键琴”，其拨子并不一定用羽管。“古钢琴”更不见于国外的学术性论著中。在阅读外文文献时，需要准确判断作者究竟意指何种乐器）写的作品有不同的音响构思；巴赫的琶音记谱法和当时通行的弹法；“历史指法”与“现代指法”的比较；肖邦的装饰音；德彪西作品的踏板用法；莫扎特的《钢琴与小提琴奏鸣曲》，原来为拨弦键琴构思的音栓配置变化，如何用现代钢琴的踏板获得近似的效果等等，都有令人信服的考证和非常实用、有益的建议。

与绝大多数其他版本相比，维也纳原始版的优点是显而易见的，其价值远远超过一般的“乐谱”。该版本提供了最忠实于作者原来意图的谱子，有助于澄清由于传言和虚造成对经典作品的大量歪曲误解，用详实可靠的考据为风格这个表演艺术中最复杂困难的领域贡献了全面深刻的见解，对许多演奏细节一方面强调了历史和传统的真实性，同时也给“现代解释”和个性风格留有余地。上海世纪音乐教育文化传播公司引进这个杰出的版本，为中国的钢琴和小提琴教师、学生和音乐理论家做了一件大好事，其影响将是深远的。我对他们的眼光和魄力表示感谢和赞赏。

李曦微

## 前言

1828年11月14日是比费利克斯·门德尔松·巴托尔迪年长三岁的姐姐芬妮的23岁生日,作曲家为她送上了一个惊喜,一首 $\text{bE}$ 大调钢琴曲标题为“歌曲”,并标有“富于表情的快板”的演奏术语。不久后芬妮在给外交家卡尔·克林格曼的一封信中提到自己曲集中的这首作为礼物的小曲,称之为“无词歌”。这标志着这个术语的首次使用,直到现在我们手中这些以此为标题的抒情钢琴曲依然非常流行,这个术语很可能是门德尔松那想象力丰富的姐姐创造的。<sup>1</sup>查尔斯·古诺的回忆录中提到,她也写了一些称为“无词歌”的乐曲,以其弟弟的名义出版。<sup>2</sup>然而没有进一步的证据可以支持这种说法。

第一集写于门德尔松始于1830年5月的意大利之旅中。年轻的作曲家经由南德意志和奥地利到达意大利,他的路线可以从最早的“无词歌”手稿上的记录相当准确地追索到。1830年6月14日门德尔松从慕尼黑给芬妮·亨泽尔寄了一封信附在信中的A大调乐曲,估计是片段继续了姐弟俩的远距离对话。他写道:“我多么希望和你在一起,看着你,和你谈话,然而这不可能。所以我用自己的风格给你写了一首歌,写的时候我心里想念着你,这使我感到非常温暖。”<sup>3</sup>这些话之后是一个“行板”乐章,它那疑问式的终止联系到芬妮写的《歌曲集(致费利克斯,在1829年他第一次离开英国期间)》中的第二首。同一份作曲家手稿中还包括 $\text{bB}$ 小调乐曲Op.30 No.2的初稿,当时还在慕尼黑的门德尔松用它向1830年6月26日生下儿子的姐姐表示祝贺。同年的9月30日作曲家将这首乐曲的修改版加入了他在维也纳的朋友和东道主,同时也是歌唱家和巴赫专家弗朗茨·豪塞的曲集中。

C小调无词歌Op.19b No.6是为了欢迎慕尼黑钢琴家德尔派恩·冯·绍罗特而作,作曲家曾将自己的第一钢琴协奏曲Op.25题献给他。标题为“在贡多拉上”[译者德·贡多拉(Gondola),意大利威尼斯特有的月牙型尖头平底小船],1830年10月16日写于威尼斯。1830年12月12日作于罗马的A小调Op.19b No.2的作曲家手稿现在应该认定为已佚失。1831年6月1日门德尔松在索伦托写了一份

“威尼斯船歌”的誊清稿,附有详细的演奏提示。根据费迪南德·希勒的回忆,直到从瑞士回国的旅行之后(此行大多为徒步),门德尔松才写了第一部曲集的首曲,其演奏风格类似独唱歌曲加伴奏。曲集Op.19b在门德尔松经由巴黎和伦敦回到柏林之前就完成了。A大调“无词歌”是一首让人联想到多声部歌曲加上器乐引子和尾声的结构的作品。这首曲子之后是 $\text{F}$ 小调“微型奏鸣曲”Op.19b No.5,它实际上是作曲家之前在英国逗留期间于1829年9月14日创作的曲子——“为索菲亚·路易斯舞蹈团写的一首歌曲”的改写版。门德尔松回国后,他的朋友伊格纳茨·莫谢莱斯接手,指导了初版的印制,标题为“为钢琴而作的原创旋律”,1832年8月20日在英国由J.阿尔弗雷德·诺韦洛出版。出版商并没有马上得到成功,直到四年以后,英国版的全部销量只有114份。

门德尔松在巴黎的出版商莫里斯·施莱辛格发现了一种不寻常的方法在法国地区提高人们对这种“无词歌”的认识。1835年5月,他的杂志《音乐评论与公告》的读者收到新近出版的曲集Op.30作为订阅奖励。第二集也是罗伯特·舒曼发表在《新音乐杂志》上的第一篇详尽评论的主题。想象一位音乐家坐在钢琴前,默默地随着自己的幻想与直觉,完全置身于与乐曲的亲密交流:“在此之前,也许他从未在黄昏时坐到钢琴前(可能是大三角钢琴太庄重),漫不经心地唱着一首温柔的旋律并即兴演奏?如果,有人碰巧独自用双手弹这个曲调并且加上伴奏,而他正好是门德尔松,那结果就是一首绝美的无词歌。”<sup>4</sup>

1837年4月25日早晨,门德尔松完成了他的第三集,当时他正在布赖斯高的弗莱堡度蜜月。舒曼在评论Op.38曲集的终曲“无词二重唱”时敏感地注意到:“我难以接受,丰富多彩的德语竟然找不到合适的词汇可以表达‘二重唱’的乐思同时又不显得做作;此曲中,仿佛一对恋人在轻声地,亲密地,真挚地喁喁私语。”<sup>5</sup>门德尔松在与塞西尔·让雷诺订婚的过程中亲自为未来的妻子编了一本歌曲与速写集,其中的这首曲子使整本曲集都显得优雅而富有

魅力。出现在塞西尔与费利克斯·门德尔松·巴托尔迪蜜月日记中的A大调钢琴乐章也收在本版本的附录中。塞西尔在她1837年4月21日在弗莱堡的记录里,将这首曲子称为“小歌曲”。那首 $\frac{3}{8}$ 拍子的牧歌是他们一起在德莱萨姆峡谷中漫步后记谱的,这条峡谷直达曾经的卡尔图西安修道院。这对新婚夫妇可以从这里看到白雪皑皑的黑森林山脉背景和远处的巴洛克艾伯纳城堡。<sup>6</sup>

“我决定用这首二重唱结束我的无词歌,而且相当确定会写完第四集。”<sup>7</sup>这些写于1841年3月31日的话,改变了门德尔松两年以前做出的不再出版任何新的无词歌的决定。门德尔松的出版商因为作曲家改变了主意而真心地感动:“我非常高兴地得知你已经认可了音乐爱好者们对你的第四集无词歌的渴望,你在最近的一次莱比锡音乐会上演出的一些新的无词歌激起了听众由衷的热情,这种渴望强烈地表现出来,你能允许我的公司出版你所提及的新作品,我再一次真心地感谢。”<sup>8</sup>

1844年,门德尔松将组织地特别平衡的第五集无词歌题献给克拉拉·舒曼。这部曲集有一个特色,其中收入了E小调乐曲Op.62 No.3的两种作曲家手稿版本,其中之一门德尔松用来祝贺克拉拉·舒曼的24岁生日——1843年9月13日。门德尔松的当代人无异议地将此曲解释为葬礼进行曲,直到第一次出版时,它才增加了开始处入场号角式的重复音,后来古斯塔夫·马勒在他的第五交响曲首乐章中采用了它。克拉拉·舒曼尤其喜爱最后一首乐曲——A大调Op.62 No.6。此曲中,术语“无词歌”的内在矛盾找到了音乐的对应物。在为他的莱比锡友人沃尔德马·弗雷格抄的一份手稿中,门德尔松将一些音符记为双符干,与它们的双重功能相应:伴奏的音符符干向下并有断音横杠,旋律音符符干向上并有连线,甚至在旋律与伴奏音符完全一样时也如此记谱。其结果是演奏者几乎在每一个小节都遇上无法解决的情况。不可能放开一个琴键同时又保持同一个音。在这些地方,声部的独立性要求超越了乐器的可能性。

门德尔松亲笔在誊清稿的封面上写了“春之歌”,无法想象这首1842年6月1日写于伦敦的曲子可能有更美妙的标题。然而这个标题并没有被用于首版。门德尔松只认可三首“威尼斯船歌”Op.19b

No.6、Op.30 No.6、Op.62 No.5和“民谣”Op.53 No.5的标题。对于他而言,音乐比语言更清晰。

第六集“无词歌”Op.67也是门德尔松本人最后出版的。在他逝世以后,从作曲家的故居又发现了12首这类作品,并作为作品85和作品102于1851和1868年出版。两首小型乐曲C大调Op.102 No.3和A大调Op.102 No.5写于1845年12月,出现在卡尔·门德尔松·巴托尔迪1867年最后出版的作品中。在作曲家的手稿里它们的标题是“儿童乐曲”,标题下还加了双线,严格的说并不属于“无词歌”类型。无论如何,后来的版本都收入了它们,我们的版本也一样。遗作Op.102结束于一首33小节的C大调行板,它属于那些令人想起民间音乐的钢琴曲。门德尔松后来将Op.102的一些片段用于未完成的清唱剧“基督”中。

$\sharp F$ 小调钢琴曲写于1836年10月16日,速度标记为“很快的快板”,幸存于作曲家故居,后来也做了类似的改写。1845年作曲家将此曲改写为二声部歌曲加钢琴伴奏并出版,标题为“秋之歌”,以克林格曼的一首忧郁的诗为文本,作为“六首歌谣”Op.64的第四首。A大调“船歌”写于1837年2月,由F.W.阿诺德首次出版,1841年7月由《新音乐杂志》进一步发行。19世纪四十年代门德尔松将F大调无词歌收入宫廷演员费迪南德·罗威之女的曲集中,此曲为该体裁做出了重要的贡献。欧金妮·多萝西娅·艾伯丁,以简称多丽丝闻名,常常在她的姐姐,歌唱家苏菲·罗威的巡回演出中伴随她。作曲家为一位不知名者拥有的两份较早与较晚的无词歌亲笔写了封面页,其中有一首D小调钢琴曲,1844年写于法兰克福,1846年12月18日的一份有题献的作曲家手稿标题为“赖特歌谣”[译者注:Reiter,德国16-17世纪的黑骑兵]。此曲首次由恩内斯特·沃克以“无词歌”为标题于门德尔松去世那年出版。就这样,连伦敦的出版商诺韦洛公司也回到了芬妮·亨泽尔最早使用的这个重要的体裁术语。

编辑希望在此感谢保存这些原始资料的所有图书馆和它们的工作人员,尤其是赫尔穆特·黑尔和汉斯·冈特·克莱因博士(柏林国家图书馆,音乐部门德尔松档案室),彼得·瓦尔德·琼斯(牛津大学图书馆),玛丽安·茨威尔肯博士(雅基隆斯卡,克拉科夫),J.里戈比·特纳(皮尔庞特·摩根图书馆,纽约),

费利克斯·迈耶博士(保罗·扎赫尔基金会, 巴塞尔), 彼得·戴伊(德文郡收藏品, 查茨沃斯), 罗伯特·霍尔曼(音乐文化推广基金会, 斯德哥尔摩), 以及所有的私人收藏品所有者, 他们允许我审阅原始资料, 使用复印件并出版它们。编辑还要感谢拉尔夫·魏纳博士(莱比锡)。

克里斯塔·约斯特  
(布莱恩·朗翻译成英语并删节)

1. 参见克里斯塔·约斯特,《门德尔松的无词歌》, 图钦 1988 年, 第 40 页及其后。

2. 查尔斯·古诺,《一位艺术家的记载》, E. 布劳尔根据授权从法文版翻译, 布雷斯劳; 莱比锡, 维也纳 1896 年, 第 83 页。

3.《费利克斯·门德尔松·巴托尔迪 1830 年至 1832 年间的旅游通信》, 保罗·门德尔松·巴托尔迪编辑, 莱比锡 1862 年, 第三版, 第 15 页。

4.《新音乐杂志》Vol.2, 1835 年, 第 202 页(签名: 2)。

5. 罗伯特·舒曼,《论音乐与音乐家》, 马丁·克莱西格, 第四版, 莱比锡 1914 年, Vol.I, 第 274 页及其后。

6.《费利克斯与西塞尔·门德尔松·巴托尔迪, 蜜月日记以及家庭的通信》, 彼得·瓦尔德·琼斯编辑。英文与法文部分由托马斯·施密特·贝斯特翻译, 苏黎世与美因茨 1997 年, 第 50 页及其后。

7.《费利克斯·门德尔松·巴托尔迪通信集》, 鲁道夫·埃尔弗斯编辑, 汉斯·赫茨菲尔德写前言, Vol.1, 柏林 1968 年, 第 229 页。

8. 1841 年 4 月 19 日的信(牛津大学图书馆, Ms.M·D·M·d.39, 186)。

## 演奏评述

门德尔松是唯美主义者,他热爱古典形式,讨厌任何不自然、浮华以及追求效果。这种观念也反映在他的绘画中——门德尔松是一位天才的画家,他的姐夫威廉·亨泽尔戏称他为“一本走动的画稿”。“无词歌”类似一种画册,其中有各种瞬间印象,结构清晰,节奏鲜明。

### 力度

门德尔松使用大量的力度标记,它们的含义十分明确,从另外一个角度揭示出他对平衡的喜爱。他避免突兀的变化,几乎每一处力度变化都由“渐强”或者“渐弱”导入。即便是热烈、兴奋的炫技性乐曲也几乎没有任何“突然弱”或者“突然强”标记。违反这个规则的少数例外必须精确地处理,例如 Op.62 No.2,其间出现了一连串的 *f—dim.—f* 或者 *p—cresc.—p*,还有 Op.102 No.1,其中出现了一些“突然弱”标记。

### 踏板

安东·鲁宾斯坦说“踏板是钢琴的灵魂”,如果没有高雅的踏板使用,就连“无词歌”也会变成没有灵魂的练习曲。正如许多同代人一样,门德尔松只用有限的踏板标记,一些“无词歌”甚至完全没有。其他一些地方,他只要求演奏者“继续用踏板”。Op.30 No.1 提供了准确的踏板标记,从中可以得出其他乐曲正确的踏板用法的结论。这些是“和声踏板”,演奏它们的关键是要有对和声及其变化的敏锐听觉,这样就可以做到踏板的控制总能保持和声的清晰。Op.30 No.1 中,门德尔松引人注目地在二度进行的片段中也持续用踏板(参见第 1-2、5 等小节)。这种处理还有很多,例如 Op.30 No.6(第 9-12 小节和 17-19 小节)、Op.38 No.3(第 50-52 小节)、Op.38 No.4(第 1 小节)和 Op.67 No.3(第 30-31 小节和 34-35 小节)。

不能忽略门德尔松时代的钢琴的反应不同于现代立式钢琴,因此应该相应地调整踏板的用法。现在,如果在包含和弦外音的段落用这类长踏板,必须

及其细心地分开旋律音与伴奏音型。根据演奏场所、乐器性能与演奏者的能力,可能有时用“半抬起踏板”会更好(脚不要完全离开踏板),这样,和声进行可以持续而又不会使旋律音模糊。除了“半抬起踏板”之外,练习“半踩下踏板”也很重要,也就是踏板不要踩到底。[译者注:笔者区分“half change”和“half pedal”,前者是踩下踏板后,抬起一半,后者是一开始就踩下一半踏板]这种技巧的例子可见于 Op.30 No.2、Op.38 No.5、Op.62 No.6、Op.67 No.2 与 No.4、Op.85 No.6 和 Op.102 No.1。这种踏板技巧的独特之处是可以产生“支持”钢琴的歌唱性段落,同时又做到伴奏声部应有的“轻巧”或者“断奏”。耳朵敏感的人应该意识到,力度越进入强的领域,踏板就应该踩得更深。门德尔松特别喜欢在结束的几个小节用缠绵的长踏板。这是一种不受“外来”和声干扰的“纯”踏板,用来使乐曲的结束有流动性。

有关门德尔松的“无词歌”的演出记载在作曲家生前就已经出现了。奥古斯特·卡勒关于 Opus 19b<sup>1</sup> 的评论发表于 1834 年,不仅有各分曲的简介和分析研究,还有给演奏者的演奏提示,根据上文提及的“瞬间印象”对这些曲子作了描绘。

“作为一种音乐体裁,‘无词歌’在英国早已确立并且流行。这个术语最可能联系到小型的、歌唱性的器乐独奏曲,尤其是能够感觉到其中有韵律诗节式的句读。门德尔松喜爱不同寻常的音乐写法,在目前这些乐曲中,他的智慧与诗意感游刃有余地应对了这些挑战。本曲集收入了六首各自不同的个性乐曲,它们都只为有能力和兴趣处理诗意主题的演奏者而作。

各首曲子需要分别考虑:No.1, E 大调,  $\frac{3}{4}$  拍子 [也记谱为: C], “稍快的行板”, 步伐沉着。旋律和低音声部的模仿必须弹得很像声乐风格,正如二重唱。中声部的分解和弦伴奏音型应该非常连贯。No.2, “富于表情的行板”,  $\frac{3}{8}$  拍子, A 小调, 特点是发自内心的、挽歌性的节奏, 结束处逐渐消失, 有如默

默的抽泣。它可能是所有这些乐曲中最出色的一首。No.3, “很快的快板, 充满活力”,  $\frac{6}{8}$  拍子, E 大调 [也记谱为:A 大调], 像一幅活泼欢乐的狩猎场景。号角与猎手的呼叫, 猎人们鲁莽地奔走, 如果演奏得好并且准确地突出了乐思, 曲中可以听到这一切。No.4, 篇幅最小的一首, A 大调,  $\frac{4}{4}$  拍子, 中板, 真正是一首歌曲。在一段短的叠歌之后(它也被用来结束全曲), 人们听到一首安详甜美的歌曲, 它唤起听众的信心, 有两个小节明显是贝多芬的“阿黛莱德”中的“轻声叹息”的回响。[译者注: adelaide 是贝多芬为男高音与钢琴写的著名艺术歌曲, 歌词是 F. 冯·马蒂森的诗。] No.5, “兴奋的钢琴曲”,  $\sharp F$  小调,  $\frac{6}{4}$  拍子, 不应该再称之为歌曲。所有因素的综合近乎于一个奏鸣曲

乐章。全曲有显著的不安和阴沉的特点。No.6, “延绵的行板”,  $\frac{6}{8}$  拍子, G 小调, 任何在威尼斯“大运河”畔的“欧洲旅馆”住过的人都会辨认出其意境, 即使没有标题。就好似是一首醇美的船歌, 在温暖的夏夜, 从昏暗的水中飘荡出来, 十分出色。如果没有误解的话, 似乎用了民族[!]曲调。

康斯坦泽·埃克霍斯特

(由布莱恩·朗翻译成英语并删节)

1. 出自《凯西里亚, 音乐世界杂志》, 1834 年, Vol.16, No.64, 第 256 页及其后。

# VORWORT

Mit einem Klavierstück in Es-Dur, das den Titel *Lied* und die Bezeichnung *Espressivo & Allegro* trägt, überraschte Felix Mendelssohn Bartholdy am 14. November 1828 seine drei Jahre ältere Schwester Fanny zum 23. Geburtstag. In einem Brief an den Diplomaten Karl Klingemann bezeichnete diese kurz darauf das Geschenk in ihrem Noten-Album als ein *Lied ohne Worte*. Damit fällt erstmals jener Begriff, unter dem die vorliegenden lyrischen Klavierstücke später so populär wurden<sup>1</sup>. Es wäre also durchaus möglich, dass ihn Mendelssohns fantasievolle Schwester prägte. Dass sie auch einen Teil der Kompositionen verfasst habe, die als *Lieder ohne Worte* unter dem Namen ihres Bruders im Druck erschienen, stellt eine gelegentlich zitierte Annahme dar, die auf eine entsprechende Bemerkung in Charles Gounods Lebenserinnerungen zurückgeht<sup>2</sup>. Weitere Belege hierfür liegen nicht vor.

Das erste Heft entstand auf der Reise nach Italien, die Mendelssohn im Mai 1830 angetreten hatte. Die Route, die den jungen Komponisten damals via Süddeutschland und Österreich nach Italien führte, ließe sich anhand der Ortsangaben in den eigenhändigen Niederschriften der frühesten *Lieder ohne Worte* ziemlich genau nachzeichnen. Über die Grenzen hinweg setzte die fragmentarisch anmutende Komposition in A-Dur, die Mendelssohn in seinem Brief vom 14. Juni 1830 aus München an Fanny Hensel schickte, den Dialog zwischen den Geschwistern fort. Seinen Worten *ich möchte gern bei Dir sein, und Dich sehn, und Dir was erzählen; es will aber nicht gehen. Da habe ich Dir denn ein Lied aufgeschrieben, wie ichs wünsche und meine; dabei habe ich Dein gedacht und es ist mir sehr weich dabei*<sup>3</sup> folgt ein Andante-Satz, dessen fragender Schluss auf die zweite Nummer aus Fannys *Liederkreis*. An Felix, während seiner ersten Abwesenheit in England 1829 anspielt. Auf derselben Seite des Autographs, das später in die Sammelhandschrift 18 der grünen Nachlassbände gelangte, findet sich auch der erste Entwurf der Komposition in b-Moll op. 30, Nr. 2, mit dem Mendelssohn am 26. Juni 1830 – zu diesem Zeitpunkt noch immer in München – seiner Schwester zur Geburt ihres Sohnes gratulierte. Eine weitere Fassung des Stücks trug der Komponist am 30. September des gleichen Jahres in das Musik-Album des Sängers und Bach-Experten Franz Hauser, seines Freundes und Gastgebers in Wien, ein.

Als Gruß an die Münchener Pianistin Delphine von Schauroth, der er sein erstes Klavierkonzert op. 25 widmete, entstand unter dem Titel *Auf einer Gondel* am 16. Oktober 1830 in Venedig das *Lied ohne Worte* in g-Moll op. 19b, Nr. 6. Ein in Rom am 12. Dezember 1830 datiertes Autograph der Komposition in a-Moll op. 19b, Nr. 2 muss heute als verschollen gelten. In Sorrent schrieb Mendelssohn am 1. Juni 1831 das *Venetianische Gondellied* ins Reine und versah es zugleich mit detaillierten Vortragsbezeichnungen. Erst auf der Rückreise durch die Schweiz, die er über weite Strecken zu Fuß durchwanderte, komponierte er, Ferdinand Hillers Erinne-

rungen zufolge, das Eröffnungsstück der ersten Sammlung, das auf ein klavierbegleitetes Sololied anspielt. Noch vor Mendelssohns Rückkehr nach Berlin über Paris und London gelangte das Heft op. 19b zum Abschluss. Zu den *Liedern ohne Worte*, die Assoziationen an mehrstimmige, von einem instrumentalen Vor- und Nachspiel eingerahmte Gesänge wecken, zählt das *Lied ohne Worte* in A-Dur, das der „Sonate en miniature“ in fis-Moll op. 19b, Nr. 5 vorangeht. Dabei handelt es sich um die überarbeitete Version eines Stückes, das der Komponist unter dem Titel *A Song* bereits während seines vorherigen Englandsaufenthaltes am 14. September 1829 für Sophia Louise Dance festgehalten hatte. Die Drucklegung der Erstausgabe, die am 20. August 1832 in England im Verlag von J. Alfred Novello unter dem Titel *Original Melodies for the Pianoforte* erschien, übernahm und betreute Ignaz Moscheles für seinen inzwischen heimgekehrten Freund. Der verlegerische Erfolg ließ allerdings vorerst auf sich warten. Vier Jahre später waren von der gesamten englischen Auflage nur 114 Exemplare verkauft worden.

Auf besondere Weise sorgte Mendelssohns Pariser Verleger Maurice Schlesinger für das Bekanntwerden der *Romances sans paroles* im französischsprachigen Raum. Den Abonnenten der von ihm herausgegebenen *Revue et gazette musicale* überreichte er im Mai 1835 das neu erschienene Heft op. 30 als Mitgliedsgabe. Dem zweiten Band widmete Robert Schumann auch seine erste ausführliche Rezension in der *Neuen Zeitschrift für Musik*. Das Bild eines leise am Klavier fantasierenden Musikers, der sich seiner Intuition anvertraut, hebt die Intimität der Stücke hervor: *Wer hätte nicht einmal in der Dämmerungsstunde am Clavier gegessen (ein Flügel scheint schon zu hoftonmäßig) und mitten im Phantasieren unbewußt eine leise Melodie dazu gesungen? Kann man nun zufällig die Begleitung mit der Melodie in den Händen allein verbinden, und ist man hauptsächlich ein Mendelssohn, so entstehen daraus die schönsten Lieder ohne Worte.*<sup>4</sup>

Während seiner Hochzeitsreise beendete Mendelssohn am Morgen des 25. April 1837 in Freiburg im Breisgau die Arbeit an seinem dritten Heft. *Beim Duett ist es mir nicht recht, daß die reiche deutsche Sprache kein Wort hat, um so etwas ungeziert auszudrücken; Liebende sind es aber, die hier reden, leise, traulich und sicher*<sup>5</sup>, bemerkte Schumann als Rezensent einfühlsam über das finale *Duett ohne Worte* aus der Sammlung op. 38. Es schmückte schon das Lieder- und Zeichenbuch, das Mendelssohn während der Verlobungszeit für Cécile Jeanrenaud, seine spätere Frau, eigenhändig zusammengestellt hatte. Aus dem Tagebuch ihrer Hochzeitsreise, das Cécile und Felix Mendelssohn Bartholdy gemeinsam führten, stammt der Klaviersatz in A-Dur, der in den Anhang der vorliegenden Edition Eingang gefunden hat. Die Chronistin bezeichnete dieses Stück in ihrem Eintrag vom 21. April 1837 in Freiburg als *kleines Lied*. Das musikalische Idyll im 9/8-Takt wurde nach einem gemeinsamen Spaziergang durch das Dreisam-

Tal festgehalten, der bis zur Höhe des ehemaligen Kartäuserklosters führte. Von dort blickte das junge Ehepaar auf die schneebedeckten Schwarzwaldberge im Hintergrund und das barocke Schloss Ebnet in der Ferne.<sup>6</sup>

*Ich habe mir so bestimmt vorgenommen meine Lieder ohne Worte mit dem Duett schließen zu lassen, daß ich richtig wieder im Begriffe stehe ein viertes Heft fertig zu machen.*<sup>7</sup> Mit diesen Worten revidierte Mendelssohn am 31. März 1841 den zwei Jahre zuvor gefassten vorläufigen Entschluss, keine weiteren *Lieder ohne Worte* mehr zu publizieren. Vom Sinneswandel seines Komponisten zeigte sich Mendelssohns Verleger ausgesprochen angetan: *Mit lebhafter Freude erfahre ich daß Sie hinsichtlich des 4ten Heftes der Lieder ohne Worte dem allgemein[en] Wunsche der Musikfreunde nachgegeben der sich noch zuletzt in Leipzig in einem der letzten Concerte mit soviel Wärme kundgab, als Sie durch einige neue Lieder ohne Worte die Zuhörer zu einer wahren Begeisterung hingerissen, und ich bleibe Ihnen abermals herzlich verbunden, daß Sie selbige in meinem Verlage erscheinen lassen.*<sup>8</sup>

Eine besonders ausgewogene Sammlung eignete Mendelssohn 1844 mit dem fünften Band Clara Schumann zu. In dieser Ausgabe gelangen auch zwei autographe Fassungen des Stückes in e-Moll op. 62, Nr. 3 zum Abdruck, darunter die Version, mit der Mendelssohn Clara Schumann am 13. September 1843 zum 24. Geburtstag gratulierte. Erst die Druckfassung des Stückes, das von den Zeitgenossen einhellig als Trauermarsch interpretiert wurde, enthält die eröffnende fanfarenhafte Tonrepetition, an die später Gustav Mahler im ersten Satz seiner fünften Symphonie anknüpfte. Eine besondere Vorliebe besaß Clara Schumann für die abschließende Komposition in A-Dur op. 62, Nr. 6. Der Widerspruch, der in dem Begriff *Lied ohne Worte* zum Ausdruck kommt, hat hier im musikalischen Satz selbst seine Entsprechung gefunden. Auch dort, wo Melodie- und Begleitton identisch sind, bezeichnete Mendelssohn in einer autographen Version des Stückes für seinen Leipziger Freund Woldemar Frege die doppelt behaltene Note ihrer zweifachen Funktion gemäß unterschiedlich, setzte einen Staccato-Strich zum nach unten gestielten Begleit- und führte einen Bogen zum nach oben gehaltenen Melodieton. Damit konfrontierte er den Spielenden in nahezu jedem Takt mit einer unauflösbaren Situation. Es ist nicht möglich, ein und dieselbe Taste freizugeben und sie zugleich niedergedrückt zu halten. Die Einzelstimmen setzen sich an dieser Stelle über die Grenzen des Instruments hinweg.

*Ein Frühlings-Lied ohne Worte* schrieb Mendelssohn eigenhändig auf das Deckblatt dieser Reinschrift. Kaum schöner ließe sich das Stück benennen, das am 1. Juni 1842 in London entstand. Trotzdem erschien dieser Titel nicht im Druck. Lediglich den drei *Venetianischen Gondelliedern* op. 19b, Nr. 6, op. 30, Nr. 6 und op. 62, Nr. 5 sowie dem *Volkslied* op. 53, Nr. 5 billigte Mendelssohn eine Überschrift zu. Musik besaß für ihn eine größere Klarheit als Worte. So enthält sein Brief vom 15. Oktober 1842 das berühmt gewordene Bekenntnis: *Die Leute beklagen sich gewöhnlich, die Musik sei so vieldeutig; es sei so zweifelhaft, was sie sich dabei zu*

*denken hätten, und die Worte verstände doch ein Jeder. Mir geht es aber gerade umgekehrt. Und nicht bloß mit ganzen Reden, auch mit einzelnen Worten, auch die scheinen mir so vieldeutig, so unbestimmt, so mißverständlich im Vergleich zu einer rechten Musik, die Einem die Seele erfüllt mit tausend besseren Dingen, als Worten. Das, was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte.*<sup>9</sup>

Das sechste Heft der *Lieder ohne Worte* op. 67 stellt zugleich den letzten Band dar, den Mendelssohn selbst herausgab. Nach seinem Tod kamen mit den Opera 85 und 102 in den Jahren 1851 und 1868 weitere zwölf Genrestücke aus dem Kompositions-Nachlass auf den Markt. Die beiden Miniaturen op. 102, Nr. 3 in C-Dur und op. 102, Nr. 5 in A-Dur, die in der letzten, 1867 von Carl Mendelssohn Bartholdy angeregten Publikation enthalten sind, entstanden im Dezember 1845 und tragen im Autograph den doppelt unterstrichenen Titel *Kinderstücke*, dürften also genau genommen nicht zur Gattung der *Lieder ohne Worte* gezählt werden. Da sie jedoch in allen späteren Editionen enthalten sind, sollen sie auch hier nicht fehlen. Der 33 Takte umfassende *Andante*-Satz in C-Dur, der die nachgelassenen Stücke op. 102 beschließt, gehört zu den Klavierstücken, die Vokalmusik nicht nur imaginieren. Teile daraus verwendete Mendelssohn später in seinem unvollendeten Oratorium *Christus*. Dort integrierte er im Solo-Terzett der drei Weisen an zwei Stellen einen Ausschnitt aus dem albumblattartigen Notat.

Eine vergleichbare Umarbeitung erfuhr auch das im Kompositions-Nachlass überlieferte, mit *Allegro molto* bezeichnete Klavierstück in fis-Moll vom 16. Oktober 1836. In einer Version für zwei Singstimmen mit Klavierbegleitung nach einem melancholischen Gedicht von Klingemann publizierte es der Komponist 1845 unter dem Titel *Herbstlied* als viertes der sechs Lieder op. 64. Das *Gondellied* in A-Dur, das im Februar 1837 entstand, erschien bei F. W. Arnold in Elberfeld im Druck und fand überdies im Juli 1841 durch die *Neue Zeitschrift für Musik* weitere öffentliche Verbreitung. Ein bemerkenswerter Beitrag zur Gattung bildet weiterhin das *Lied ohne Worte* in F-Dur, das Mendelssohn in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts in das Stammbuch einer Tochter des Hofschauspielers Ferdinand Löwe eintrug. Eugenie Dorothea Albertine, kurz Doris genannt, begleitete ihre ältere Schwester, die Sängerin Sophie Löwe zuweilen auf deren Tourneen. Zwei Abschriften alter und neuer *Lieder ohne Worte* von fremder Hand, die der Komponist mit autographen Deckblättern versah, enthalten eine Klavierkomposition in d-Moll, die 1844 in Frankfurt entstand und in einem Widmungsautograph vom 18. Dezember 1846 die Überschrift *Reiter-Lied* trägt. In Mendelssohns Todesjahr gab Ernest Walker das Stück unter dem Titel *Song Without Words* erstmals heraus. Nun griff auch der Verlag Novello and Company in London auf jenen vielsagenden Begriff zurück, den Fanny Hensel von Anfang an gebraucht hatte.

Die Herausgeberin dankt allen bei der Beschreibung der Quellen in den Kritischen Anmerkungen genannten Bibliotheken und deren Mitarbeitern für die Einsicht in die Originale sowie für die Bereit-

stellung von Kopien und Faksimilevorlagen, insbesondere Dr. Helmut Hell und Dr. Hans Günter Klein (Staatsbibliothek zu Berlin, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv), Peter Ward Jones (Bodleian Library, Oxford), Dr. Marian Zwiercan (Biblioteka Jagiellońska, Kraków), J. Rigbie Turner (The Pierpont Morgan Library, New York), Dr. Felix Meyer (Paul Sacher-Stiftung, Basel), Peter Day (Devonshire Collections, Chatsworth), Robert Holman (Stiftelsen Musikkulturens Främjande, Stockholm) und allen Privatsammlern, die der Herausgeberin Einsicht in die in ihrem Besitz befindlichen Quellen gewährt haben. Ferner bedankt sich die Herausgeberin bei Dr. Ralf Wehner (Leipzig).

Christa Jost

- <sup>1</sup> vgl. Christa Jost, *Mendelssohns Lieder ohne Worte*, Tutzing 1988, S. 40ff.
- <sup>2</sup> Charles Gounod, *Aufzeichnungen eines Künstlers*. Autorisierte Übersetzung aus dem Französischen von E. Bräuer, Breslau, Leipzig, Wien 1896, S. 83.
- <sup>3</sup> *Reisebriefe von Felix Mendelssohn Bartholdy aus den Jahren 1830 bis 1832*, hg. v. Paul Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 1862, 3. Aufl., S. 15.
- <sup>4</sup> *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 2, 1835, S. 202 (sig: 2.).
- <sup>5</sup> Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hg. v. Martin Kreisig, 4. Aufl., Leipzig 1914, Bd. I, S. 274f.
- <sup>6</sup> Felix und Cécile Mendelssohn Bartholdy, *Das Tagebuch der Hochzeitsreise nebst Briefen an die Familien*, hg. v. Peter Ward Jones. Übersetzungen aus dem Englischen und Französischen von Thomas Schmidt-Beste, Zürich und Mainz 1997, S. 50ff.
- <sup>7</sup> Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe* hg. v. Rudolf Elvers, mit einer Einleitung von Hans Herzfeld, Bd. 1, Berlin 1968, S. 229.
- <sup>8</sup> Brief vom 19. April 1841 (Oxford, Bodleian Library, MS. M. D. M. d. 39, 186).
- <sup>9</sup> *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, hg. v. Paul und Carl Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 1875, 3. Aufl., S. 221.

## HINWEISE ZUR INTERPRETATION

Mendelssohn war ein Ästhet, ein Mensch, der die Klassische Form liebte, und dem alles Unnatürliche, Pompöse, Effektheischende zuwider war. Diese Einstellung spiegelt sich auch in seinen Zeichnungen – Mendelssohn war ein talentierter Maler, ein *wandelndes Skizzenbuch*, wie sein Schwager Wilhelm Hensel ihn scherzhaft nannte. Mit den *Liedern ohne Worte* haben wir eine Art Zeichenbuch vor uns, Momentaufnahmen mit klaren Gliederungen und deutlich geführtem Strich.

### Dynamik

Mendelssohns dynamische Anweisungen sind zahlreich und eindeutig, und sie zeigen uns eine andere Seite von seiner Liebe zur Ausgewogenheit. Er vermeidet Schrofheiten, fast jeder dynamische Wechsel wird durch ein *crescendo* oder *diminuendo* eingeleitet, und selbst in den feurigen, aufgeregten, virtuos angelegten Stücken findet sich kaum ein *subito piano* oder ein *subito forte*. Überraschungen, die diese Regel durchbrechen, sollten sehr genau herausgearbeitet werden, so z. B. in op. 62, Nr. 2, wo die Folge *f – dim. – f* oder *p – cresc. – p* vorkommt oder in op. 102, Nr. 1, wo mehrere *subito piani* stehen.

### Pedalgebrauch

Anton Rubinstein prägte das treffende Wort: *Das Pedal ist die Seele des Klaviers*. Auch die *Lieder ohne Worte* wären seelenlose Etüden ohne den geschmackvollen Einsatz des Pedals. Wie viele Zeitgenossen beschränkt sich Mendelssohn auf wenige Pedalangaben, einige seiner *Lieder ohne Worte* lassen sogar jeden Hinweis auf eine Pedalisierung vermissen, anderswo lässt er die Ausführenden mit einem Hin-

weis *sempre Pedale* allein. Eine ziemlich genaue Pedalisierung, aus der man Rückschlüsse auf den Pedalgebrauch in anderen Stücken ziehen kann, findet sich in Op. 30, Nr. 1. Es handelt sich dabei um Harmoniepedale, bei denen das Hören auf die Harmonien und ihre Wechsel der Schlüssel zu einer kontrollierten, immer auf Klarheit bedachten Pedalisierung sein sollte. In op. 30, Nr. 1 fällt auf, dass Mendelssohn großzügig mit der Pedalisierung von Sekunddurchgängen verfährt (vgl. Takt 1–2, Takt 5 etc.). Beispiele dieser Art begegnen uns mehrfach, so in op. 30, Nr. 6 (Takt 9–12 und Takt 17–19), op. 38, Nr. 3 (Takt 50–52), op. 38, Nr. 4 (Takt 1) und op. 67, Nr. 3 (Takt 30/31 und Takt 34/35).

Man darf nicht vergessen, dass die Klaviere zu Mendelssohns Zeit anders reagierten als unsere heutigen Konzertflügel; es gilt also auch, Pedale zu relativieren. Diese langen Pedale mit harmoniefremden Tönen erfordern heute ein sehr großes Feingefühl, eine sensible Trennung von Kantilene und Begleitfiguren. Je nach Raum, Instrument und Vermögen wird es oft besser sein, das Pedal zwischendurch halb zu wechseln (der Fuß lässt dabei das Pedal nicht ganz nach oben kommen), so dass die Harmonie zwar durchklingt, die Kantilene aber nicht verwischt. Neben dem „halben“ Wechsel des Pedals ist es auch wichtig, mit dem „halben Pedal“ zu arbeiten, d. h. das Pedal nicht ganz herunterzutreten. Diese Technik findet sich beispielsweise in op. 30, Nr. 2, op. 38, Nr. 5, op. 62, Nr. 6, op. 67, Nr. 2 und 4, op. 85, Nr. 6 und op. 102, Nr. 1. Besonders bei piano-Stellen ermöglicht dies der Kantilene, „gestützt“ zu singen, während die Umspielung das geforderte *leggiere* oder *staccato* ausführt. Ein sensibles Ohr wird anzeigen, dass der Fuß tiefer zu treten hat, je weiter die dynamische Skala

nach oben in den *forte*-Bereich wandert. Besonders gern und liebevoll hat sich Mendelssohn in den Schlusstakten den langen Pedalen gewidmet. Es handelt sich hier um „reine“, durch keine „Fremdkörper“ getrübbten Harmoniepedale, die den Stücken einen schwebenden Abschluss verleihen sollen.

Schon zu Mendelssohns Lebzeiten erschienen interpretatorische Hinweise zu den *Liedern ohne Worte*. August Kahlerts 1834 publizierte Rezension des Opus 19b<sup>1</sup> vermittelt neben einer kurzen Charakteristik der Einzelnummern und analytischen Beobachtungen auch Spielanweisungen für den Pianisten, welche die Stücke im Sinne einer „zeichnerischen Momentaufnahme“ beschreiben.

... *Lieder ohne Worte sind eine Musikgattung, die längst in England heimisch und beliebt war. Kleine cantable Musikstücke für ein Instrument sind mit jenem Namen, wenn eben gewissermassen ein strophenartiges Abschliessen dabei fühlbar ist, wohl zu bezeichnen. Mendelssohn löset seine Aufgabe, freilich, wie meistens bei ihm keine gewöhnliche, in dem hier gebotenen Werke mit Geist und poetischem Sinne. Sechs verschiedene Charakterstücke, sämmtlich nur von solchen zu spielen, die poetische Zustände zu erfassen Lust und Geschick haben, sind in dem Hefte enthalten.*

*Es ist der Mühe werth, die verschiedenen Nummern einzeln zu betrachten; - Nro. 1. E-dur, 3/4-Takt [recte: C-Takt], Andante con moto, ist ganz ruhig, innig bewegt. Die Melodie muss sehr gesangmässig, so wie der nachahmende Bass, gleichsam mit jener duettierend, gespielt werden. Die Begleitung bilden gebrochene Akkorde der Mittelstimmen, sehr ge-*

*bunden auszuführen. - Nro. 2. Andante espressivo, 3/8-Takt, a-moll ist tief elegisch bewegt, verliert sich zuletzt, wie in leisem Weinen. Wie uns scheint, ist es die Krone des Ganzen. - Nro. 3. Molto Allegro e vivace, 6/8-Takt, E-dur [recte: A-Dur]; offenbar eine lebendige, fröhliche Jagdscene. Hörnerklang, Jagdgeschrei, stürmendes Voreilen der Jäger, Alles ist herauszuhören, wenn es gut, mit richtigem Hervorheben des Sinnes, gespielt wird. - Nro. 4. Das kleinste von Allen, A-dur, 4/4-Takt, Moderato, ist ein eigentliches Lied. Nach kurzem Ritornelle, (das zuletzt auch das Ganze abschliesst,) vernimmt man eine ruhige, süsse, vertrauenerweckende Tonweise, die nur in zwei Takten deutlich an Beethovens: „Seufzend flüstert“ in der „Adelaide“ erinnern. - Nro. 5. Piano Agitato, fis-moll, 6/4-Takt, ist nicht mehr ein Lied zu nennen. Es bildet sich Alles fast zu einem Sonatensatze. Der Charakter des Ganzen, unruhige, düstere Bewegtheit, prägt sich scharf aus. - Nro. 6. Andante sostenuto, 6/8-Takt, g-moll, würde jeder, der einmal nur im Hotel d'Europe an dem Canale grande zu Venedig gewohnt hat, für das, was es ist, auch ohne die Ueberschrift, erkennen, nämlich für einen jener schmelzenden Gondellieder, die in den warmen Sommernächten von den dunkeln Fluthen herauftönen. Es ist vortrefflich; scheint übrigens, wenn unsre Erinnerung uns nicht täuscht, eine nationale [!] Melodie zu benutzen.*

*Wir empfehlen das Heft dringend jedem Freunde der Kunst, der es etwa noch nicht kennt. -*

Konstanze Eickhorst

<sup>1</sup> in: *Caecilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt*, 1834, Bd. 16, Heft 64, S. 256ff.

# PREFACE

On 14 November 1828 Felix Mendelssohn Bartholdy surprised his three-year older sister Fanny on the occasion of her 23<sup>rd</sup> birthday with a piano piece in E-flat major bearing the title *Lied* and the marking *Espressivo & Allegro*. Shortly after, in a letter to the diplomat Karl Klingemann, Fanny referred to the gift in her musical album as a *Lied ohne Worte* ('Song without Words'). This represents the first use of the term under which the present lyrical piano pieces were later to become so popular and it is quite possible the term was coined by Mendelssohn's imaginative sister.<sup>1</sup> That she also wrote some of the compositions that were printed under her brother's name as *Lieder ohne Worte* is an assumption that is occasionally mentioned. It stems from a corresponding remark in Charles Gounod's memoirs<sup>2</sup> but there is no further evidence to support the claim.

The first book was written on Mendelssohn's Italian journey begun in May 1830. The young composer took a route to Italy via southern Germany and Austria that can be quite precisely traced through the entries in the autograph manuscripts of the earliest *Lieder ohne Worte*. The presumably fragmentary composition in A major that Mendelssohn sent Fanny Hensel in his letter from Munich of 14 June 1830 continued the long-distance dialogue between the two siblings. His words: 'I would like to be with you, see you and talk with you; but it is not possible. So I have written you a song after my own fashion; I thought of you as I wrote it and it made me feel very warm'<sup>3</sup> are followed by an *Andante* movement the questioning close of which refers to the second number from Fanny's *Liederkreis*. To Felix during his first absence in England 1829. The same autograph page also contains the first draft of the composition in B-flat minor Op. 30, No. 2 with which Mendelssohn, still in Munich, congratulated his sister on the birth of her son on 26 June 1830. On 30 September of the same year the composer entered a further version of the piece into the music album of his friend and host in Vienna the singer and Bach expert Franz Hauser.

The *Lied ohne Worte* in C minor Op. 19b, No. 6 was written as a greeting to the Munich pianist Delphine von Schauth, to whom the composer dedicated his first Piano Concerto Op. 25. It bears the title *Auf einer Gondel* ('On a Gondola') and was composed in Venice on 16 October 1830. The autograph of the composition in A minor Op. 19b No. 2 dated Rome, 12 December 1830 must now be considered lost. In Sorrento Mendelssohn wrote a clean copy of the *Venetianisches Gondellied* on 1 June 1831 at the same time including detailed performance instructions. According to the recollections of Ferdinand Hiller, it was not until the return journey through Switzerland, much of which the composer completed on foot, that Mendelssohn composed the opening piece of the first collection that plays on the style of a solo song with piano accompaniment. The Op. 19b volume was completed before Mendelssohn's return to Berlin via Paris and London. The *Lied ohne Worte* in A major is one of the *Songs without Words* that

brings up associations with multi-voice songs framed by an instrumental introduction and postlude. Preceding the 'miniature sonata' in F-sharp minor Op. 19b, No. 5., it is, in fact, a reworked version of a piece that the composer had already notated under the title *A Song for Sophia Louise Dance* on 14 September 1829 during his previous stay in England. His friend Mendelssohn having meanwhile returned home, Ignaz Moscheles took over and supervised the printing of the first edition under the title *Original Melodies for the Pianoforte* that appeared in England on 20 August 1832 published by J. Alfred Novello. Success for the publisher was, however, not immediately forthcoming and after four years only 114 copies of the entire English edition had been sold.

Mendelssohn's publisher in Paris, Maurice Schlesinger, found an unusual method of promoting awareness of the *Romances sans paroles* in the French speaking territories. In May 1835 subscribers to his journal, the *Revue et gazette musicale*, received the newly released album Op. 30 as a subscription bonus. The second volume was also the subject of Robert Schumann's first comprehensive review in the *Neue Zeitschrift für Musik*. The image of a musician sitting at the piano quietly following his fantasy and in tune with his intuition emphasizes the intimacy of the piece: 'who has never sat down at the keyboard in the early evening (a grand piano seems too imposing) and absentmindedly sung a soft melody while improvising? If, by chance, one can now combine the accompaniment and the melody in the hands alone, and, most importantly, one is a Mendelssohn, then the most beautiful Songs without Words are the result'.<sup>4</sup>

Mendelssohn finished work on his third volume on the morning of 25 April 1837 while on honeymoon in Freiburg in Breisgau. Reviewing the finale from the Op. 38 collection, *Duett ohne Worte*, Schumann sensitively notes that: 'It is hard for me to accept that in the 'Duet' the German language in all its wealth has no word to express such thoughts without becoming affected; but lovers they are that speak here, softly, intimate and secure'.<sup>5</sup> The piece had already graced the song and sketch book Mendelssohn himself compiled for Cécile Jeanrenaud, later his wife, during their engagement. The movement for piano in A major that comes from the diary of the honeymoon Cécile and Felix Mendelssohn Bartholdy kept together appears in the Appendix of the present edition. In her entry made in Freiburg on 21 April 1837 the chronicler describes it as a *kleines Lied*. The musical idyll in 9/8 time was recorded after a walk together through the Dreisam Valley that reached as far as the former Carthusian Monastery. From there the young newlyweds had a view to the snow-covered mountains of the Black Forest in the background and the baroque Ebnet Castle in the distance.<sup>6</sup>

'I was so determined to conclude my Songs without Words with the duet that I am quite resolved to complete a fourth volume'.<sup>7</sup> With these words, penned on 31 March 1841, Mendelssohn revised his preliminary decision made two years earlier not to publish

any further *Songs without Words*. Mendelssohn's publisher proved genuinely touched by the composer's change of mind: 'It brings me great joy to learn that you have conceded to the general wish of music lovers in regard to your fourth book of Songs without Words, which was so warmly apparent in one of the most recent Leipzig concerts when you brought genuine enthusiasm to the audience with some new Songs without Words, and once again I remain truly grateful that you should have the mentioned works published by my company'.<sup>8</sup>

With the fifth volume of *Songs without Words* Mendelssohn dedicated a particularly well balanced collection to Clara Schumann in 1844. This volume was also to feature two autograph versions of the piece in E minor Op. 62, No. 3 including the version with which Mendelssohn congratulated Clara Schumann on her 24<sup>th</sup> birthday on 13 September 1843. From Mendelssohn's contemporaries unanimously interpreted as a funeral march, it was not until the first printed edition of the piece appeared that it contained the opening fanfare-like repeated notes that Gustav Mahler later picked up on in the first movement of his Symphony No. 5. Clara Schumann was particularly fond of the concluding composition in A major Op. 62, No. 6. Here the contradiction expressed in the term *Lied ohne Worte* has itself found its counterpart in music. In an autograph version of the piece for his Leipzig friend Woldemar Frege Mendelssohn marked the double-stemmed notes in accordance with their double function: with staccato strokes for the notes of the accompaniment and their downward stems, and with slurs over the melodic notes and their upward stems even where the melody and accompaniment are identical. As a result the player is confronted with an irresolvable situation in almost every bar. It is not possible to release the same key and at the same time hold it down. At these points the individual voices exceed the limits of the instrument.

Mendelssohn himself wrote *Ein Frühlings-Lied ohne Worte* on the cover of this clean copy and it is hard to imagine a more beautiful title for the piece composed in London on 1 June 1842. Nevertheless, the title did not find its way into the printed edition. Mendelssohn only allowed the three *Venetianische Gondellieder* Op. 19b, No. 6, Op. 30, No. 6 and Op. 62, No. 5 and the *Volkslied* Op. 53, No. 5 their titles. For him music possessed greater clarity than words.

The sixth volume of *Lieder ohne Worte* Op. 67 is also the last Mendelssohn himself published. After his death a further twelve genre pieces from the composer's estate were brought out as opus numbers 85 and 102 in 1851 and 1868. The two miniatures Op. 102, No. 3 in C major and Op. 102, No. 5 in A major were written in December 1845 and appear in the last 1867 publication occasioned by Carl Mendelssohn Bartholdy. In the autograph both bear the double-underlined title *Kinderstücke* (Children's Pieces) and do not strictly belong to the genre of *Lieder ohne Worte*. As they are, however, present in all later editions they also find their place here. The 33 bar *Andante* movement in C major that concludes the posthumous Op. 102 pieces belongs to the piano pieces that do not only call folk music to mind.

Mendelssohn later used excerpts taken from Op. 102 in his unfinished oratorio *Christus*.

The F-sharp minor piano piece dated 16 October 1836 and marked *Allegro molto* survived in the composer's estate and was also subjected to a similar reworking. In 1845 the composer published it in a version for two singers with piano accompaniment under the title *Herbstlied* ('Autumn Song') after a melancholy poem by Klingemann as the fourth of the six Lieder Op. 64. The *Gondellied* in A major written in February 1837 was first printed by F. W. Arnold and received further public distribution in July 1841 through the *Neue Zeitschrift für Musik*. The *Lied ohne Worte* in F major that Mendelssohn entered into the album of the daughter of the court actor Ferdinand Löwe in the 1840s represents a notable contribution to the genre. Eugenie Dorothea Albertine, known simply as Doris, from time to time accompanied her elder sister, the singer Sophie Löwe, on her tours. Two copies of older and newer *Lieder ohne Worte* in an unknown hand, for which the composer supplied autograph cover pages, contain a piano composition in D minor that was written in Frankfurt in 1844 and in a dedication autograph of 18 December 1846 bears the title *Reiter-Lied*. The piece was first published by Ernest Walker under the title *Song without Words* in the year Mendelssohn died. And so even the publishers Novello and Company in London returned to the significant term that Fanny Hensel had used from the outset.

The editor wishes to thank the libraries preserving the sources and their employees, particularly Dr. Helmut Hell and Dr. Hans Günter Klein (Staatsbibliothek zu Berlin, Musikabteilung mit Mendelssohnarchiv), Peter Ward Jones (Bodleian Library, Oxford), Dr. Marian Zwiercan (Biblioteka Jagiellońska, Kraków), J. Rigbie Turner (The Pierpont Morgan Library, New York), Dr. Felix Meyer (Paul Sacher-Stiftung, Basel), Peter Day (Devonshire Collections, Chatsworth), Robert Holman (Stiftelsen Musik- och kulturens Främjande, Stockholm), and all owners of private collections for the permission to see the materials, to use copies and to publish facsimile pages. Further the editor thanks Dr. Ralf Wehner (Leipzig).

Christa Jost  
(Translation, abridged Brian Long)

<sup>1</sup> cf. Christa Jost, *Mendelssohns Lieder ohne Worte*, Tutzing 1988, p. 40ff.

<sup>2</sup> Charles Gounod, *Aufzeichnungen eines Künstlers*. Authorised translation from French by E. Bräuer, Breslau, Leipzig, Vienna 1896, p. 83.

<sup>3</sup> *Reisebriefe von Felix Mendelssohn Bartholdy aus den Jahren 1830 bis 1832*, ed. by Paul Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 1862, 3rd edition, p. 15.

<sup>4</sup> *Neue Zeitschrift für Musik*, Vol. 2, 1835, p. 202 (sig. 2.).

<sup>5</sup> Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, ed. by Martin Kreisig, 4th edition, Leipzig 1914, Vol. I, p. 274f.

<sup>6</sup> Felix and Cécile Mendelssohn Bartholdy, *Das Tagebuch der Hochzeitsreise nebst Briefen an die Familien*, ed. by Peter Ward Jones. Translations from English and French by Thomas Schmidt-Beste, Zürich and Mainz 1997, p. 50ff.

<sup>7</sup> Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe*, ed. by Rudolf Elvers with an introduction by Hans Herzfeld, Vol. 1, Berlin 1968, p. 229.

<sup>8</sup> Letter of 19 April 1841 (Oxford, Bodleian Library, MS. M. D. M. d. 39, 186).