

MENDELSSOHN BARTHOLDY

Sonaten

für Violine und Klavier

Sonatas

for Violin and Pianoforte

Herausgegeben von / Edited by

Hiromi Hoshino

Takeshi Kiriyaama

Urtext



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 9066

INHALT / CONTENTS

Vorwort	III
Preface	IX
Faksimiles / Facsimiles	XVI
Sonata in F / in F major, 1820.....	2
Sonata in f / in F minor op. 4, 1823	18
Sonata in F (Erste Fassung) / in F major (First Version), 1838.....	42
Sonata in F (Zweite Fassung) / in F major (Second Version), 1839	83
Critical Commentary.....	99

VORWORT

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847) hinterließ für die Besetzung Violine und Klavier drei Sonaten: F-Dur (1820), f-Moll (1823) und F-Dur (1838/1839)¹. Die ersten beiden bringen die beachtliche Begabung des Wunderkindes im Alter von elf bzw. vierzehn Jahren zu Gehör. Die letzte Sonate hingegen entstand wesentlich später, als Mendelssohn bereits Gewandhauskapellmeister in Leipzig war. Von diesen drei Violinsonaten gab er selbst nur die zweite zum Druck: Die im Jahre 1825 als op. 4 erschienene f-Moll-Sonate fand damals zwar Anklang bei Kennern und Liebhabern, fand jedoch nicht den Weg ins Repertoire der Geiger. Die anderen beiden Sonaten in F-Dur wurden zu seinen Lebzeiten weder in der Öffentlichkeit aufgeführt noch publiziert: Sie blieben im öffentlichen Musikleben völlig unbekannt, bis sie nach dem Zweiten Weltkrieg als Manuskripte ausfindig gemacht und veröffentlicht wurden. Bis heute erfahren Mendelssohns drei Violinsonaten indes keine rechte Würdigung, geschweige denn die Popularität, die sein berühmtes Violinkonzert e-Moll op. 64 genießt.

Die vorliegende Edition stellt die erste kritische Gesamtausgabe dieser Sonaten dar und verfolgt das Ziel, der Musikpraxis sowie der Forschung diese bisher wenig bekannten Werke Mendelssohns vollständig zu präsentieren. Die quellenphilologischen und editorischen Fragen werden im Vorwort und im Critical Commentary im Einzelnen erläutert. Das wichtigste Ergebnis davon ist eine vollkommene neue, ja überhaupt die erste textkritische Edition der F-Dur-Sonate von 1838/39. Unter Berücksichtigung ihrer komplexen Quellenlage haben sich die Herausgeber dazu entschlossen, zwei Fassungen zu edieren: Die erste Fassung, die der Komponist 1838 als dreisätziges Werk abschloss, aber nicht des öffentlichen Vortrags für würdig hielt, und zusätzlich die zweite, fragmentarische Fassung des ersten Satzes, den Mendelssohn 1839 nur bis zu den

ersten 151 Takten niederschrieb und der in der vorliegenden Edition vervollständigt wird.

Sonate F-Dur (1820)

Mendelssohn nahm ab dem Alter von zehn Jahren Kompositionsunterricht bei Carl Friedrich Zelter (1758 bis 1832) und machte darin erstaunlich rasche Fortschritte. Nach der Grundausbildung in Generalbass und Kontrapunkt begann der junge Komponist bereits in den nächsten Jahren, zahlreiche Fugen, Variationen sowie andere Einzelsätze, aber auch etliche Sonaten zu komponieren. Ein großer Teil davon ist für Violine und Klavier bestimmt, also die Instrumente, mit denen Mendelssohn von Kindheit an vertraut war.

Er und seine Schwester Fanny (1805–1847) lernten zuerst bei ihrer Mutter Lea Klavier. Während des Aufenthalts der Familie 1816 in Paris nahmen die beiden Geschwister Klavierunterricht bei der renommierten Pianistin Marie Bigot (1786–1820) sowie Kammermusikunterricht bei Pierre Baillot (1771–1842), einem Geiger aus der Schule Giovanni Battista Viottis (1755–1824). Von 1817 an war der berühmte Berliner Klavierpädagoge Ludwig Berger (1777–1839) ihr Lehrer. Wie auch seine Schwester entwickelte sich Felix bald zu einem tüchtigen Pianisten, so dass er bereits 1818 in einem öffentlichen Konzert mitwirkte und sich später als Klaviervirtuose in ganz Europa einen Namen machte. Als Geiger trat er zwar seltener in Erscheinung, aber er war lebenslang ein praktizierender Streicher: Er spielte nicht nur unter Freunden, sondern auch öffentlich Orchester- und Kammermusik, allerdings in seinen späteren Jahren häufiger als Bratschist. Sein Geigenlehrer war ab 1819 Carl Wilhelm Henning (1784 bis 1867) und ab 1820 Eduard Rietz (1802–1832), ein Schüler Pierre Rodes (1774–1830) und vertrauter Freund Mendelssohns.

Mendelssohns allererste Stücke für Violine und Klavier wurden sicherlich nicht nur als Kompositionsstudien geschrieben, sondern waren auch zum Musizieren bestimmt. Das übliche Duo dürfte Felix auf der Geige und Fanny am Klavier, oder Rietz auf der Geige und Felix am Klavier gewesen sein, beim Unterricht wohl Felix und Zelter mit wechselnden Instrumenten.

Die Violinsonate F-Dur ist eine der groß angelegten Kompositionen aus dieser Zeit. Die einzige Quelle, die autographe Partitur, befindet sich im ersten der

1 In der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv befinden sich außerdem drei fragmentarische Skizzen: *Sonata*, F-Dur, $\frac{1}{4}$, 33 Takte, keine Instrumentenangabe, undatiert, wohl 1820, durchgestrichen (Signatur *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 1*, S. 18–19); *Sonata für Violine und Pianof.*, d-Moll, $\frac{1}{4}$, 42 Takte, undatiert, wohl 1820/21, durchgestrichen (Signatur *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 2*, S. 27–28); *Sonata für Violino und Pianoforte, Adagio*, D-Dur, $\frac{6}{8}$ und *Allegro molto*, d-Moll, $\frac{1}{4}$, 367 Takte, undatiert, wohl die letzte Hälfte der 1820er Jahre, mit einem eigenhändigen Kürzel „L. e. g. G.“ („Lass es gelingen, Gott“) (Signatur *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 20*, S. 73–79).

Mendelssohn-Nachlassbände². Sie enthält zwar kein Datum, aber auf Grund der chronologischen Ordnung des Bandes³ lässt sie sich auf Sommer/Herbst 1820 datieren. Mendelssohns Handschrift verrät sein Kindesalter: Sie ist nicht so sauber und klar wie in seinen späteren Jahren und enthält gelegentlich Ungenauigkeiten bzw. Unklarheiten. Besonders problematisch sind Akzidentien: sie fehlen häufig oder unterscheiden sich nicht deutlich voneinander. So ist es an etlichen Stellen, wie im 2. Satz, T. 113–122, schwierig, Mendelssohns Modulationsversuch zu folgen. Sowohl Phrasierungs- und Artikulationszeichen als auch dynamische Angaben finden sich kaum im Autograph. Zum Musizieren ist zu empfehlen, unter Berücksichtigung der zeitgenössischen Aufführungspraxis artikuliert und dynamisch differenziert zu spielen, um dieses jugendfrische Werk lebendig zum Klingen zu bringen. Angemessene Ornamentierung und ein gewisses Maß an Improvisation können dabei dienlich sein.

Die erste Violinsonate zeigt, dass Mendelssohn damals bereits die Kompositionstechnik im Wesentlichen beherrschte und sich mit traditionellen Formen vertraut machte. Die Sonate besteht, wie auch die beiden anderen, aus drei Sätzen, mit einem langsamen Satz in der Mitte. Der erste Satz stellt eine monothematische Sonatenform dar: Das allein von der Geige eingeführte schlichte Motiv mit fallendem Arpeggio durchdringt den ganzen Satz. Der zweite Satz, *Andante*, beginnt mit einem Thema in f-Moll, gefolgt von vier Variationen. Die letzte ausgedehnte Variation aus zweiundsiebzig Takten komponierte Mendelssohn erst nachträglich, nachdem er die ursprüngliche zwölftaktige Schlussvariation gestrichen hatte. Im Autograph befindet sich auch eine viertaktige Einleitung, die jedoch gestrichen wurde (siehe *Critical Commentary*). Der dritte Satz ist wiederum eine monothematische Sonatenform in F-Dur, die lebhafter und humorvoller angelegt ist: Rasche Figuren werden dabei oft abrupt von Pausen unterbrochen. Im Ganzen gibt sich die erste Sonate als heiteres, fröhliches Jugendwerk.

2 Siehe Quelle A im *Critical Commentary*.

3 Der erste Mendelssohn-Nachlassband umfasst fünfzig Blätter und enthält Kompositionen sowie Entwürfe aus der Zeit von März bis Herbst 1820. Vor der Violinsonate, die auf S. 83–86 und S. 90–97 notiert ist, sind folgende Datierungen eingetragen: „1ten Juli 1820“ auf S. 71 und „13ten July 1820“ (von fremder Hand) auf S. 75. Nach der Sonate ist im ersten Band keine Datierung mehr zu finden, aber das Deckeletikett des zweiten Bandes ist eigenhändig beschriftet mit: „ang[efangen] Dec. 3. 1820“.

Sonate f-Moll op. 4 (1823)

Mendelssohns nächste Violinsonate entstand im Mai/Juni 1823, drei Jahre nach der ersten. Im Gegensatz zu dem heiteren Charakter der ersten Sonate herrscht hier ein dunkler, ernster Tonfall in Moll vor – eine Tendenz, die in seinen anderen Werken aus dieser Zeit wie den Klavierquartetten c-Moll, op. 1 (1822), und f-Moll, op. 2 (1823), der Violasonate c-Moll (1823/24), der Sinfonie c-Moll, op. 11 (1824), und dem Klavierquartett h-Moll, op. 3 (1825), ebenfalls anzutreffen ist.

Das Autograph der Violinsonate wurde 1848, nach Mendelssohns Tod, von seiner Ehefrau Cécile dem Geiger Joseph Joachim (1831–1907) vermacht und ist seit langem verschollen⁴. Vermutlich wurde das Werk in einem der Sonntagskonzerte, die seit 1821 im Hause Mendelssohn stattfanden, gleich nach seiner Entstehung aufgeführt worden sein. Es ist überliefert, dass Eduard Rietz, regelmäßiger, aktiver Teilnehmer an den Sonntagskonzerten, am 10. April 1825 dort mit Fanny die Sonate spielte⁵. An den Bruder, der sich zu jener Zeit in Paris aufhielt, schrieb Fanny am 11. April 1825: „Nach Tisch spielte ich ihr [Marianne Müller] Deine f moll Sonata, mit Ritz [Rietz], dem diesmal das Adagio ganz ausnehmend gelang.“ Die Sonate wurde im Sommer 1825 bei Laue in Berlin mit der Widmung an Rietz als op. 4 publiziert.⁶ Laue übergab 1832 seinen Verlag an Hofmeister in Leipzig, so dass op. 4 nach 1833 auch in dem Leipziger Verlag erschien.⁷ Die Ausgaben der beiden Verlage sind identisch.

Eduards jüngerer Bruder, Julius Rietz (1812–1877), der beim Sonntagskonzert am 10. April 1825 ebenfalls anwesend war und als Cellist bei Mendelssohns Streichquartett mitwirkte⁸, gab später, 1874 bis 1877, die *kritisch durchgesehene Ausgabe* von Mendelssohns Werken, die so genannte „Alte Gesamtausgabe“ heraus, wobei er editorische Änderungen – vorwiegend in Artikulation und Dynamik, aber gelegentlich auch im Notentext – vornahm. In der vorliegenden Sonate wurde u. a. der Violineinsatz im zweiten Satz (T. 10) vom Oktavsprung es'–es'' im Erstdruck zur fallenden Terz c''–as' in Rietzens Ausgabe geändert. Damit wird der Klaviereinsatz des Satzanfangs wiederholt und die thematische Einheit betont.

4 Siehe Quelle [B] im *Critical Commentary*.

5 Vgl. *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*, collected, edited and translated with Introductory Essays and Notes by Marcia J. Citron, New York: Pendragon Press, 1987, S. 376.

6 Siehe Quelle D im *Critical Commentary*. Die Rezensionen des Erstdrucks wurden veröffentlicht in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 27. Jg., Nr. 31 (3. August 1825), Sp. 531–532; *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* 2. Jg., Nr. 46 (16. November 1825), S. 365–367.

7 Siehe Quelle E im *Critical Commentary*.

8 Vgl. *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*, 1987, S. 376.

Ob und wenn ja, welche Quellen Julius Rietz für seine „kritische“ Ausgabe herangezogen hatte, ist noch nicht geklärt. Jedoch ist überliefert, dass er 1862 von Joachim folgende Auskunft über das heute verschollene Autograph erhielt: „Ihren Auftrag, die Mendelssohn'sche Sonate betreffend, erfülle ich mit Freude; ich habe sofort unter der geringen Autographenzahl in meinem Besitz nachgesehen. Der erste Satz ist am 21ten Mai 1823 beendet, der 2te am 25ten Mai, der letzte am 3ten J [uni ...]. Das Ganze ist klein und mit den bekannten zierlichen Notenköpfchen geschrieben; oft finden sich weggestrichene Takte, Aenderungen. In der rechten Ecke der ersten Seite sind die Buchstaben L. e. g. G., die ich wie andere seiner Buchstaben als Motto nicht deuten kann. Wissen Sie etwas über ihren Sinn? Bei der Sonate ist eine von Ihrem Bruder geschriebene Violinstimme. Das Ganze ist mir als Geschenk von Frau Mendelssohn doppelt werth.“⁹ Das Kürzel „L. e. g. G.“ bedeutet, wie heute bekannt, „Lass es gelingen, Gott“; Mendelssohn trug es in den 1820er Jahren häufiger zu Beginn seiner Kompositionen ein.

Ob Julius Rietz sich nach Korrekturen erkundigte, ist nicht bekannt. Jedoch gibt es eine zeitgenössische Abschrift der Violinstimme, die Schlüsse auf Mendelssohns Revisionsarbeit zulässt: Aufgrund ihres Vergleichs mit den Druckausgaben kann man folgern, dass der Violineinsatz mit der fallenden Terz c''–as' im zweiten Satz möglicherweise erst in der letzten Kompositionsphase in es'–es'' geändert wurde¹⁰. In diesem Fall hätte sich Julius Rietz statt für die spätere, von Mendelssohn für die Publikation bestimmte Lesart, für die frühere, verworfene entschlossen.

Der vorliegenden Edition liegt der Lauesche Erstdruck zugrunde. Sie weicht daher von Rietzens Ausgabe und darauf basierenden späteren Ausgaben ab, deren Vereinheitlichungs- und „Verbesserungs“-Versuche nicht nur in Vortragszeichen, sondern auch in den Notentext eingreifen. Zu erwähnen ist neben dem Violineinsatz des zweiten Satzes die Tonfolge des Klavierparts: In Rietzens Ausgabe ist im zweiten Satz, T. 18, oberes System, die letzte untere Achtelnote des'' statt d''; T. 25, oberes System, die dritte obere Achtelnote

9 Brief von Joachim an Julius Rietz vom 18. Dezember 1862, gedruckt in *Briefe von und an Joseph Joachim*, hrsg. von Johannes Joachim und Andreas Moser, Bd. 2, Berlin: Julius Bard, 1912, S. 266. Julius Rietz bereitete damals Mendelssohns Werkverzeichnis vor und erkundigte sich diesbezüglich bei Joachim. Das Verzeichnis wurde als Anhang der Briefausgabe veröffentlicht. Vgl. *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. von Paul Mendelssohn Bartholdy und Carl Mendelssohn Bartholdy, Leipzig: Hermann Mendelssohn, 1863, S. 499–520.

10 Siehe Quelle C im Critical Commentary.

ces'' statt c''; sowie im dritten Satz, T. 120, oberes System, die vorletzte Achtelnote es''' statt e'''.

Der erste Satz stellt eine Sonatenform mit einem kurzen, leidenschaftlichen Adagio dar, das von der Violine solo im Stil eines Rezitativs gespielt wird. Als *ad libit[um]* bezeichnet, macht diese Introduction einen metrisch freien, etwas unruhigen Eindruck. Das anschließende Hauptthema des Allegro moderato, zunächst vom Klavier allein vorgetragen, ist durch gehetzte, fallende Motive und subtile Temposchwankungen gekennzeichnet, während das aufsteigende, gedehnte Seitenthema in As-Dur einen ruhigen Kontrast dazu bietet. Im zweiten Satz wird ein edler Gesang einem dramatischen, modulierenden Mittelteil gegenübergestellt. Der dritte Satz wiederum ist eine Sonatenform, die mit schwingendem $\frac{6}{8}$ -Takt den Charakter eines Rondos annimmt. Vor der Coda tritt wieder die Violine solo *ad lib* im Adagio auf und spielt damit auf die Introduction des ersten Satzes an. Alle drei Sätze verklingen im Pianissimo.

Sonate F-Dur (1838/1839)

Seit Mendelssohn im Herbst 1835 die Leitung des Leipziger Gewandhausorchesters übernommen hatte, prägte er tatkräftig das Musikleben der Stadt und machte sich weit über Deutschland hinaus in ganz Europa einen Namen. Zugleich war es für ihn eine Zeit wichtiger persönlicher Erfahrungen – der Tod seines Vaters im November 1835, seine Heirat im März 1837, die Geburt des ersten Kindes im Februar 1838. Der Komponist gelangte zu seiner schöpferischen Blütezeit. Im Jahr 1837 wandte er sich intensiv der Kammermusik zu, und bis zum nächsten Jahr entstanden nacheinander die Streichquartette op. 44, die Sonate für Violoncello und Klavier op. 45 und die dritte Violinsonate F-Dur. Aus jener fruchtbaren Zeit stammen aber auch der Psalm 95 für Soli, Chor und Orchester op. 46, *Serenade und Allegro giojoso* für Klavier und Orchester op. 43 sowie *Andante cantabile e Presto agitato* für Klavier allein¹¹. Mendelssohn entwarf ferner die Sinfonie B-Dur, die zwar fragmentarisch blieb, deren musikalischer Gedanke sich später jedoch, 1840, zu seinem *Lobgesang* op. 52 verdichtete. Nicht zuletzt begann er im Sommer 1838 die Konzeption des Violinkonzerts e-Moll¹², das er allerdings erst nach sechs Jahren vollendete.

11 Diese Werke wurden in der unten zitierten Korrespondenz von Mendelssohn mehrfach mit erwähnt.

12 Mendelssohns Brief vom 30. Juli 1838 aus Berlin an Ferdinand David in Leipzig. Vgl. *Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe aus Leipziger Archiven*, hrsg. von Hans-Joachim Rothe und Reinhard Szeskus, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1972, S. 143.

Seiner Korrespondenz zu Folge konzipierte Mendelssohn die Violinsonate im Frühjahr 1838 während der laufenden Konzertsaison in Leipzig. In seinem Brief vom 20. Januar 1838 aus Leipzig schrieb Mendelssohn an Ferdinand Hiller (1811–1885): „Ich habe von neuen Sachen das Violin=Quartett fast fertig, eine Sonate für Pianoforte und Violine ebenfalls fast, und sechs vierstimmige Lieder (mit Frauenstimmen) vorgestern an Breitkopf u. Härtel abgeschickt, kleine Dinger, im Freien oder in Gesellschaft zu singen.“¹³ Die nächste Erwähnung der Violinsonate in seiner überlieferten Korrespondenz findet sich erst im Mai. Am 19. Mai 1838 schrieb er aus Berlin an seinen Freund Karl Klingemann in London: „Ich habe eine Menge neue Sachen, die ich Dir gern vorspielte; ein gutes neues Violinquartett und zwei neue Psalmen, und eine Sonate mit Cello und eine mit Violine, und ein Rondo für Klavier und Orchester, und Lieder u. dergl., und den Sommer über mache ich eine Symphonie, auf die ich mich nicht wenig freue.“¹⁴

Erst während des Aufenthalts in Berlin, wo Mendelssohn und seine Familie den größten Teil der Sommerferien von April bis August verbrachten, schrieb er die Sonate nieder. Die autographe Partitur¹⁵ ist eigenhändig datiert: „Berlin d. 15ten Juni [18]38“. Am selben Tag berichtete Mendelssohn an Ferdinand David (1810 bis 1876), einen prominenten Geiger der Zeit, den er von Kind auf gut kannte und 1836 zum Konzertmeister des Gewandhausorchesters nach Leipzig berufen hatte: „Ich habe die Violinsonate jetzt fertig, und denke wir werden sie manchmal zusammen spielen den Winter.“¹⁶ Ferner berichtete er am 15. Juli über seine neuesten Kompositionen an Hiller: „Ich habe Dir ja noch gar nicht geschrieben, was ich geschrieben habe, ich meine die Noten: zwei Rondos für Clavier, eins mit, eins ohne Orchester, zwei Sonaten, eine mit Violine, die andere mit Cello, einen Psalm und eben bin ich bei einem Violinquartett und habe eine Symphonie im Kopf, die bald vom Stapel laufen soll. In B-dur.“¹⁷

13 Vgl. Ferdinand Hiller, *Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe und Erinnerungen*, Köln: Du Mont-Schauberg, 1874, S. 100. In der Englischen Übersetzung wird die Violinsonate irrtümlich als Cello-sonate bezeichnet: „I have almost finished the violin Quartet, and also a Sonata for piano and cello.“ Vgl. Ferdinand Hiller, *Mendelssohn: Letters and Recollections*, translated by M. E. von Glehn, London, 1874, reprinted New York: Vienna House, 1972, S.113.

14 Vgl. Karl Klingemann [jr], *Felix Mendelssohn Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*, Essen: Baedeker, 1909, S. 232.

15 Siehe Quelle F im Critical Commentary.

16 Vgl. *Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe aus Leipziger Archiven*, S. 141.

17 Vgl. Hiller 1874, S. 111–112.

Nach der Rückkehr aus Berlin spielte Mendelssohn die Sonate gewiss mit David in Leipzig. Zu diesem Zweck ließ er Eduard Henschke (1805–1854), seinen Hauptkopisten der Leipziger Zeit, eine Violinstimme anfertigen. Als Vorlage dafür diente die autographe Partitur, die Mendelssohn vor der Übergabe an den Kopisten sorgfältig durchgesehen hatte, um Artikulations- und Dynamikzeichen zu ergänzen und auch kompositorische Änderungen im ganzen Werk, aber vorwiegend im ersten und dritten Satz, einzutragen. Allerdings beschränkten sich diese Eintragungen zu meist auf den Violinpart, was Diskrepanzen zum unverändert bleibenden Klavierpart ergab. Sie waren folglich in erster Linie für die Abschrift der Violinstimme bestimmt. Da Mendelssohn beim Probespiel selbst den Klavierpart übernahm, brauchte er für sich nicht jedes Detail niederzuschreiben.

Henschkes Abschrift der Violinstimme trägt kein Datum, aber den Ereignissen folgend lässt sie sich auf Herbst/Winter 1838 datieren¹⁸. Auch sie enthält wiederum einige Eintragungen des Komponisten: Mendelssohn prüfte die Abschrift nach ihrer Anfertigung, korrigierte Abschreibfehler, ergänzte Artikulations- und Dynamikzeichen und nahm wiederum bei dieser Gelegenheit kompositorische Änderungen vor. Teile dieser Änderungen trug Mendelssohn auch in die autographe Partitur ein. Allerdings skizzierte er sie dort nur flüchtig: Der undeutlich notierte Violinpart weicht teilweise von den Korrekturen in der Violinstimme ab, und der dazugehörige Klavierpart fehlt fast völlig. Diese Überarbeitung kann daher nicht als abgeschlossen betrachtet werden. Schließlich war Mendelssohn mit seiner Sonate offensichtlich nicht zufrieden und bezeichnete sie am Neujahrstag 1839 als „eine schlechte Sonate“¹⁹.

Im Sommer 1839 schien er sich die Zeit zur Revisionsarbeit zu nehmen, obwohl er in seiner überlieferten Korrespondenz nicht von einer Revision des alten Werkes, sondern von „einer (neuen) Sonate“ sprach. Aus Frankfurt am Main berichtete Mendelssohn an seine Schwester Fanny, dass er an einer Violinsonate arbeite und dass der erste Satz fertig sei: „Ich schreibe an einem Trio (das erste Stück ist fertig), an einer

18 Siehe Quelle G im Critical Commentary.

19 In seinem Brief vom 1. Januar 1839 aus Leipzig schrieb Mendelssohn an Klingemann in London: „Von neuen Sachen habe ich eine Sonate für Pianoforte und Cello, die Dir hoffentlich gefallen wird; 3 Violinquartette (dedié au prince royal de Suède) – ich will mich vornehm machen – ein neuer Psalm in es dur beinah' fertig, und eine Symphonie in b dur angefangen. Eine schlechte Sonate für Piano und Geige, und diverse Lieder mit und ohne Worte zähle ich nicht.“ Vgl. Klingemann 1909, S. 236.

Violinsonate (dito), an einer Symphonie (nicht dito).“²⁰ Seinem Leipziger Verlag teilte er auch mit: „Ich schreibe an einer neuen Violinsonate für F. Kistner.“²¹ Er dachte also zu diesem Zeitpunkt durchaus an eine Veröffentlichung. Gut einen Monat später schilderte er David seine Monate in Frankfurt: „Ich habe mich ... die letzten zwei Monate in Frankfurt ganz himmlisch amüsiert; ich kanns Dir nicht beschreiben, wie reizend schön die Gegend in dem schönen Wetter, wie angenehm das Leben mit den guten Bekannten war ... Auch fleißig bin ich ziemlich gewesen ... ich habe ein Trio, ein Heft vierstimmiger Lieder, im Freien zu singen, drei Orgelstücke dort fertig gemacht, auch an der Symphonie und anderen Sachen wieder angefangen,“ und fügte dann hinzu: „Ich habe ein erstes Stück zu einer Sonate für Clavier und Violine gemacht, da bin ich neugierig, ob Dir das gefällt.“²²

Dieser Ausdruck erscheint etwas rätselhaft, zumal David die Sonate aus dem vorigen Jahr gut kannte. Zudem gibt es bislang keine Hinweise auf eine weitere Violinsonate²³. Als einzige entsprechende Notenquelle lässt sich der eigenhändige Revisionsversuch der Violinsonate von 1838 nachweisen²⁴. Dieser Versuch, der in die oben genannte autographe Partitur eingelegt ist, bricht kurz nach dem Beginn der Durchführung des ersten Satzes ab: Das Autograph ist zwar ohne Datum, kann jedoch auf Sommer 1839 datiert werden, wenn man es in Zusammenhang mit den zitierten Briefen bringt. Mendelssohn hat danach aber offensichtlich das Interesse an dieser Sonate verloren und ihre Revisionsarbeit nicht fortgesetzt.

20 Mendelssohns Brief vom 18. Juni 1839 aus Frankfurt an Fanny in Berlin. Vgl. *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. von Paul Mendelssohn Bartholdy und Carl Mendelssohn Bartholdy, Leipzig: Hermann Mendelssohn, 1863, S. 193.

21 Mendelssohns Brief vom 17. Juni 1839 aus Frankfurt an Kistner in Leipzig. Er bezieht sich auf Kistners Frage vom 14. des Monats: „Wie sieht es denn aus mit der Walpurgisnacht und den Violinsonaten ... und der neuen Oper?“ Vgl. *Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe an deutsche Verleger*, hrsg. von Rudolf Elvers, Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1968, S. 306, 308.

22 Mendelssohns Brief vom 24. Juli 1839 aus Horchheim an Ferdinand David in Leipzig. Vgl. Julius Eckardt, *Ferdinand David und die Familie Mendelssohn-Bartholdy*, Leipzig: Verlag von Duncker & Humblot, 1888, S. 117, 119.

23 Die in der Fußnote 1 genannten fragmentarischen Skizzen, jeweils ohne Datum, kommen hier nicht in Frage, weil sie sich sowohl stilistisch als auch philologisch früher datieren lassen. Die Existenz einer verschollenen Violinsonate ist immerhin nicht auszuschließen. Im Mendelssohn-Werkverzeichnis (erscheint 2009) wird eine Violinsonate aus dem Jahr 1839 ohne Quelle angegeben. Ich bedanke mich bei Herrn Dr. Ralf Wehner von der Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy für diese Information und für weiterführende Gespräche.

24 Siehe Quelle H im Critical Commentary.

Somit bleibt Mendelssohns dritte Violinsonate letztlich unfertig und ist in quellenphilologischer Hinsicht nicht leicht zu edieren. Überliefert sind, wie oben erwähnt, drei Quellen: 1) die autographe Partitur, datiert mit dem 15. Juni 1838 und mit zahlreichen Korrekturen vom Herbst/Winter 1838; 2) die Abschrift der Violinstimme mit eigenhändigen Eintragungen vom Herbst/Winter 1838; 3) die zweite, fragmentarische autographe Partitur vom Sommer 1839, die nur bis knapp zum Beginn der Durchführung des ersten Satzes vorliegt. Als 1953 der renommierte Geiger Yehudi Menuhin diese Sonate zum ersten Mal veröffentlichte, bezog er sich zwar auf die Quellen, behandelte sie jedoch sehr frei. Er versuchte, den geplanten abschließenden Zustand des Werkes, den der Komponist weder vollendet noch fehlerfrei hinterließ, zu rekonstruieren: Fehlende Takte und Noten wurden ergänzt; darüber hinaus wurde die ganze Sonate durch zahlreiche Änderungen und Zusätze ausgeschmückt; für den ersten Satz wurden dabei auch Elemente aus dem fragmentarischen Revisionsversuch herangezogen²⁵.

Im Unterschied zu Menuhins Ausgabe bietet die vorliegende Edition Mendelssohns authentischen Notentext: Das frühe Stadium der autographen Partitur (1838) ist als erste Fassung dargelegt, und der erste Satz wird nach der zweiten, fragmentarischen autographen Partitur (1839) in einer zweiten Fassung wiedergegeben. Die erste Fassung repräsentiert dabei den einzigen, vom Komponisten abgeschlossenen Zustand des Werkes. Sie ist zwar in Bezug auf die Vortragszeichen unvollständig, aber dieser Mangel ließ sich meistens beheben, indem die späteren Eintragungen als Referenzen hinzugezogen wurden (zum ausführlichen Editionsprinzip vgl. Critical Commentary). Es sei noch erwähnt, dass diejenigen Vortragszeichen, die von Mendelssohn später in die Partitur eingetragen wurden und als Ergänzung des frühen Stadiums betrachtet werden können, mit besonderer Kennzeichnung in die Edition aufgenommen werden, nämlich in runden Klammern (Akzente, Dynamik, Ornamente und Staccato-Punkte) bzw. mit Strich (Bogen). Die zweite Fassung des ers-

25 Zur detaillierten Erörterung der Eigenheiten von Menuhins Ausgabe vergleiche Friedhelm Krummacher, *Mendelssohn – der Komponist: Studien zur Kammermusik für Streicher*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1978, S. 93–94, 110–113, 369–370. Krummachers Monographie bietet gründliche Werkinterpretationen von Mendelssohns Kammermusik, einschließlich der Violinsonaten. Zu editorischen Problemen der F-Dur-Sonate 1838/1839 siehe auch ders., „Opera imperfecta? – Editorische Fragen in Mendelssohns Kammermusik,“ in *Vom Erkennen des Erkannten: Musikalische Analyse und Editionsphilologie: Festschrift für Christian Martin Schmidt*, hrsg. von Friederike Wittmann, Thomas Ahrens und Heinz von Loesch, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2007, S. 227–244, vor allem 237–241.

ten Satzes lässt sich, bis dahin, wo sie abbricht, problemlos edieren. Die zusätzlichen Takte 152–318 der vorliegenden Edition wurden von Takeshi Kiriya ergänzt, womit die zweite Fassung des ersten Satzes nicht nur dem wissenschaftlichen Interesse dient, sondern auch musiziert werden kann.

Der erste Satz ist eine Sonatenform von brillanter Virtuosität. Nachdem das Klavier allein das schwungvolle Hauptthema vorgetragen hat, tritt die Violine mit demselben auf. In der zweiten Fassung ist dieser Violineinsatz eine Oktave tiefer gesetzt (T. 10) als in der ersten Fassung (T. 9), damit die Violine ihr Thema, beginnend in der gleichen Tonlage wie das Klavier, ohne den Oktavbruch (erste Fassung, T. 11) und dann mit einem Sprung über zwei Oktaven (zweite Fassung, T. 17) fortführen kann. Weiterhin sind die punktierten Halbenoten des Seitensatzes (erste Fassung, T. 34ff.) weggelassen (zweite Fassung, T. 35ff.), und die synkopierten Viertelnoten des Übergangs zum Schlussteil (erste Fassung, T. 64ff.) sind in repetierte Achtelnoten geändert (zweite Fassung, T. 67ff.). Diese rhythmischen Änderungen führen dazu, dass der Beginn der Durchführung nun mit Begleitung eines neuen, synkopierten Rhythmus' effektvoller wirkt (zweite Fassung, T. 117ff.). Während die Dynamik in der ersten Fassung zwischen *f* und *p* hin und her pendelt (T. 91ff.), wird in der zweiten Fassung zuerst ein ausgedehnter Höhepunkt in *ff* (T. 92ff.) angestrebt und dann am Ende der Exposition ein Ruhepunkt in *p/pp* erreicht (T. 110ff.). Dabei wurde auch der Periodenbau mitunter modifiziert, wie eingangs beim Klavier (zweite Fassung, T. 8), aber auch im Seitensatz, den Mendelssohn wiederholt überarbeitete. Hier kann man erkennen, dass die vorher gestrichenen Takte wieder aufgenommen wurden (Notenbeispiel 1838–1 im Critical Commentary; erste Fassung, T. 48; zweite Fassung, T. 49/50).

Der zweite Satz stellt ein lyrisches Adagio dar; die beiden Instrumente führen einen Dialog mit liedhaften Melodien. Aus den Sechzehntelfiguren der Begleitung treten zuweilen rezitativische Wendungen hervor, eine Technik, die für Mendelssohns spätere Werke charakteristisch ist. Im Autograph befinden sich nur geringe Korrekturen, meist in der Violinstimme, und zu Beginn des Satzes fehlt „H. D. m.“ Dieses Kürzel bedeutet „Hilf Du mir“; Mendelssohn trug es etwa seit 1825 gewöhnlich zu Beginn seiner Kompositionen ein. Zu Beginn des ersten sowie des dritten Satzes findet sich „H. D. m.“ durchaus, so dass sein Fehlen im zweiten Satz darauf hinzuweisen scheint, dass dieser Satz bei der Niederschrift im Kopf des Komponisten, eventuell auch in Entwürfen, bereits fertig war.

Der dritte Satz ist ein Rondo: Mit vier Refrains und drei Couplets lässt er sich als R₁-C₁-R₂-C₂-R₃-C₃-R₄ schematisieren. Das Refrain-Thema, bestehend aus Sechzehntelfiguren, hat den Charakter eines *perpetuum mobile*, während das Couplet-Thema in Achtelnoten scherzhaft wirkt. Dieses Thema hatte im Autograph bei der ersten Niederschrift (C₁, T. 25ff.) noch einen punktierten Rhythmus, um einen noch schalkhafteren Eindruck hervorzurufen, jedoch wäre dies im angegebenen Tempo (*Assai vivace*) weniger effektiv, ja sogar unspielbar gewesen: Mendelssohn notierte es bereits bei der nächsten Niederschrift (C₂, T. 103ff. und dann weiter C₃, T. 159ff.) in Achtelnoten und änderte später C₁ ebenso in Achtelnoten. Für den dritten Satz liegt nur die erste Fassung vor, sie enthält hier jedoch die zahlreichsten und verschiedensten Korrekturen sowie die umfangreichsten Streichungen. Von den 235 Takten der ersten Fassung wurden im Autograph 35 Takte gestrichen. Am stärksten überarbeitet sind die Couplet-Teile. Bei C₁ ist die Kadenz (T. 34) von C-Dur nach a-Moll versetzt, und die darauf folgenden Violinenfigurationen wurden in Achtelakkorde geändert. C₂ wurde von a-Moll nach B-Dur transponiert und stückweise verkürzt. C₃ wurde nach mehrmaligen Korrekturen gänzlich eliminiert, so dass auch die Satzstruktur stark modifiziert wurde²⁶. Die meisten dieser bedeutenden Änderungen wurden nur flüchtig skizziert, so dass sie nicht als abgeschlossen betrachtet werden können. Mendelssohn hinterließ seine F-Dur-Sonate von 1838/39 als unfertiges Werk mit unfertigen Korrekturen. Durch die vorliegende Edition soll dieses Werk nun in seiner ganzen Gestalt zur Geltung kommen.

ZUR EDITION

Die vorliegende Edition ist eine wissenschaftlich-kritische Ausgabe, die streng auf den Quellen basiert, zugleich aber auch der heutigen musikalischen Praxis dient. Herausgeberzusätze wurden durch eckige Klammern (Akzidentien, Dynamik, Tempoangaben, Staccato-Punkte und Akzente), Strichelung (Bögen, crescendo- bzw. diminuendo-Gabeln) oder Sternchen im Notenteil kenntlich gemacht. Abkürzungen wurden grundsätzlich aufgelöst. Eindeutige Schreibfehler wurden im Notenteil stillschweigend korrigiert und redundante

²⁶ Näheres dazu unter den einzelnen Anmerkungen im Critical Commentary.

Akzidentien nach den heute gültigen Regeln weggelassen, jedoch im Critical Commentary erwähnt. Die Notationsweise einschließlich der Teilung der Klavierstimme auf das obere bzw. untere System wurde im Prinzip den heutigen Regeln angepasst, jedoch in den Fällen, wo die Originalnotation die Satzstruktur anschaulich macht und beim Spielen sinnvoll wirkt, wurde sie behalten. Zur Kennzeichnung durch runde Klammern oder durch mit einem Strich versehene Bögen in der Sonate F-Dur (1838) vergleiche die Werkbeschreibung oben sowie den Critical Commentary: Diese Vortragszeichen stammen zwar von Mendelssohns eigener Hand, aber aus späterer Zeit. Die Violinstimme wird in zwei Versionen vorgelegt: Die Urtext-Stimme ist mit der Partitur identisch, hingegen wurden in der eingerichteten Violinstimme Fingersätze und andere spieltechnische Hilfszeichen von Takeshi Kiriyaama hinzugefügt. Die philologischen und editorischen Fragen werden im Critical Commentary im Einzelnen erläutert. Sowohl

verschiedene Lesarten als auch kompositorische Revisionen von Mendelssohn sind dort aufgeführt.

Die Herausgeber danken der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (Herrn Roland Schmidt-Hensel) und Bodleian Library, University of Oxford (Herrn Peter Ward Jones) für ihre freundliche Hilfe und Genehmigung, die Quellen für die vorliegende Edition zugänglich zu machen. Die Verfasserin des Vorworts sowie des Critical Commentary ist darüber hinaus Frau Regina Back (Hamburg), Herrn Prof. Dr. Dr. h. c. Friedhelm Krummacher (Kiel), Herrn Prof. Dr. Christian Martin Schmidt (Berlin), Herrn Dr. Ralf Wehner (Leipzig) und Herrn Douglas Woodfull-Harris (Kassel) für ihre Unterstützung und hilfreiche Gespräche zu Dank verpflichtet.

Tokyo, Oktober 2008
Hiromi Hoshino

PREFACE

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847) left behind three sonatas for violin and piano: one in F major (1820), one in F minor (1823), and another in F major (1838–39).¹ The first two offer a glimpse into the considerable talent of a child prodigy at the ages of eleven and fourteen, respectively. In contrast, the last one was written much later when Mendelssohn was already the conductor of the Leipzig Gewandhaus Orchestra. Of these three sonatas only the second was seen into print by the composer himself: the F-minor Sonata, which appeared in 1825 as op. 4. Though it struck a chord with connoisseurs and amateurs alike, it failed

to take hold in the violin repertoire. The other two sonatas, both in F major, were neither published nor publicly performed during the composer's lifetime: they remained completely unknown to the world of music until after the Second World War, when they resurfaced in manuscript and were issued in print. Still, to the present day, Mendelssohn's three violin sonatas have not had their proper due, much less the popularity enjoyed by his famous Violin Concerto in E minor, op. 64.

The present publication constitutes the first complete scholarly-critical edition of these sonatas. Its aim is to present these little-known works in complete form to performers and scholars. The source-critical and editorial questions are discussed in detail in the preface and critical commentary. The most important result of these questions is a new, complete, indeed the very first, critical edition of the F major Sonata of 1838–39. Taking into account the complex state of its sources, the editors decided to present the work in two versions: Version 1, which Mendelssohn completed in three movements in 1838 but considered unworthy of public performance, and the fragmentary Version 2 of the first movement,

1 The Music Department (with Mendelssohn Archive) of the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz also preserves three fragmentary sketches: a *Sonata* in F major, $\frac{3}{4}$ time, 33 bars, with no instrument indications (undated but probably 1820), crossed out (shelf mark: *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 1*, pp. 18–19); a *Sonata* for violin and piano in D minor, $\frac{3}{4}$ time, 42 bars (undated but probably 1820–21), crossed out (shelf mark: *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 2*, pp. 27–28); and a *Sonata* for violin and piano (367 bars), marked "Adagio" (D major, $\frac{3}{8}$ time) and "Allegro molto" (D minor, $\frac{3}{4}$ time), undated but probably from the latter half of the 1820s, with autograph abbreviation "L. e. g. G." for "Lass es gelingen, Gott" ("Let it succeed, God") (shelf mark: *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 20*, pp. 73–79).

of which he wrote out only the first 151 bars in 1839, and which has been completed for the purposes of our edition.

Sonata in F major (1820)

From the age of ten Mendelssohn took lessons in composition from Carl Friedrich Zelter (1758–1832) and made astonishingly rapid progress. After receiving a basic training in figured bass and counterpoint, the young composer began to turn out, over the next few years, a great many fugues, sets of variations, and isolated movements as well as several sonatas. Much of this material is for violin and piano, the instruments with which he was familiar from early childhood.

Mendelssohn and his sister Fanny (1805–1847) first learned to play the piano from their mother Lea. While the family was staying in Paris in 1816, the two children took lessons from the renowned pianist Marie Bigot (1786–1820) and studied chamber music with Pierre Baillot (1771–1842), a violinist from the school of Giovanni Battista Viotti (1755–1824). From 1817 on they were taught by the famous Berlin piano teacher Ludwig Berger (1777–1839). Like his sister, Felix soon developed into an accomplished pianist: by 1818 he was already able to take part in his first public concert, and he later acquired a reputation throughout Europe as a virtuoso pianist. Although his appearances as a violinist were less frequent, he remained an active string player throughout his career, playing orchestral and chamber music not only among friends but in public, albeit mainly on the viola in later years. His violin teacher from 1819 was Carl Wilhelm Henning (1784–1867) and from 1820 his close friend Eduard Rietz (1802–1832), a pupil of Pierre Rode (1774–1830).

Mendelssohn's fledgling pieces for violin and piano were surely more than compositional exercises and were intended for performance. The standard duo would have featured Felix on the violin and Fanny at the piano, or Rietz on the violin and Felix at the piano. During lessons, Felix and Zelter would have played both instruments in alternation.

The F-major Sonata is one of Mendelssohn's large-scale compositions from this period. The sole source is the autograph score, located in the first volume of his posthumous estate.² Though undated, it can be assigned to summer and autumn 1820 by virtue of the volume's chronological arrangement.³ Mendelssohn's

handwriting betrays his youth: it is not as fair and tidy as in his later years and contains occasional inaccuracies and ambiguities. Especially problematical are the accidentals, which are frequently omitted or look almost identical. In several passages, such as bars 113–22 of movement 2, it is thus difficult to follow his attempts at modulation. The autograph is almost devoid of phrasing, articulation, and dynamic marks. In order to keep this youthfully exuberant work fresh and alive in performance, we recommend playing it with subtle articulation and dynamics consistent with the performance practice of Mendelssohn's era. Judicious embellishment and a certain amount of improvisation may well prove helpful in this respect.

Mendelssohn's first Violin Sonata reveals that the boy already had a basic mastery of compositional technique and was familiar with traditional forms. Like the other two sonatas, it consists of three movements, with a slow movement in the middle. The opening movement is in a monothematic sonata-allegro form: the straightforward motif introduced by the solo violin, with its descending arpeggio, pervades the entire movement. The middle movement, marked *Andante*, opens with a theme in F minor followed by four variations. The expansive 72-bar final variation was added at a later date after Mendelssohn had crossed out the original twelve-bar concluding variation. The autograph also contains a four-bar introduction which, however, was later crossed out (see *Critical Commentary*). The third movement, in F major, is likewise in a monothematic sonata-allegro form. This time the design is more lively and humorous, with rapid figures frequently interrupted by abrupt rests. All in all, the first Sonata proves to be a cheerful and uninhibited piece of juvenilia.

Sonata in F minor, op. 4 (1823)

Mendelssohn's next violin sonata was written in May and June 1823, three years after the first. Unlike the cheerful character of the earlier Sonata, here we find a dark, serious inflection in the minor mode – a trend also noticeable in his other works of the period, including the piano quartets in C minor, op. 1 (1822) and F minor, op. 2 (1823), the Viola Sonata in C minor (1823–24), the Symphony in C minor, op. 11 (1824) and the Piano Quartet in B minor, op. 3 (1825).

² See Source A in the *Critical Commentary*.

³ The first volume in Mendelssohn's posthumous estate comprises fifty leaves and contains compositions and drafts written between March and autumn 1820. The violin sonata appears on

pp. 83–86 and 90–97. It is preceded by the dates 1 July 1820 on p. 71 and, in a non-autograph hand, 13 July 1820 on p. 75. There are no further dates in the first volume following this sonata, but the cover label of the second volume bears the inscription "begun on 3 December 1820" in Mendelssohn's hand.

In 1848, after Mendelssohn's death, the autograph of the violin sonata was bequeathed by his widow Cécile to the violinist Joseph Joachim (1831–1907) and has long been considered lost.⁴ Presumably the work was performed immediately after its inception at one of the Sunday concerts that took place in the Mendelssohn home from 1821 on. It is known that Eduard Rietz, a regular and active participant in these concerts, played the sonata there with Fanny on 10 April 1825.⁵ The following day Fanny wrote to her brother, then staying in Paris: "After our meal I played her [Marianne Müller] your F-minor Sonata with Ritz [*recte*: Rietz], who this time did a quite satisfactory job of the Adagio." In summer 1825 the sonata was published as op. 4, with a dedication to Rietz, by Laue in Berlin.⁶ As Laue passed his publishing operations to Hofmeister of Leipzig in 1832, op. 4 also appeared with the imprint of the Leipzig publishers from 1833 on.⁷ These editions from the two publishing houses are identical.

Another figure present at the Sunday concert of 10 April 1825 was Eduard's younger brother Julius Rietz (1812–1877), who also played the cello in Mendelssohn's string quartet.⁸ When Julius later came to edit the so-called "Old *Gesamtausgabe*" of Mendelssohn's works from 1874 to 1877, he made many editorial changes, mainly in the articulation and dynamics but sometimes even in the compositional fabric. In the case of this sonata, for example, his edition alters the octave leap $e_b'-e_b''$ in the second movement (m. 10), as given in the first edition, to a descending third $c''-a_b'$, thereby repeating the piano entrance from the opening of the movement and emphasizing the thematic unity.

It is unknown whether Julius Rietz drew on original sources for his "critical" edition, and if so which ones he used. Nonetheless, it is known that Joachim sent him the following information regarding the lost autograph in 1862: "I am delighted to meet your request regarding Mendelssohn's sonata, and immediately looked through the small number of autographs in my possession. The first movement was finished on 21 May 1823, the second on 25 May, and the last on 3 June [...]. The whole is written in a small hand with the familiar tiny note-heads; many bars are crossed out,

4 See Source [B] in the Critical Commentary.

5 See *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*, collected, edited and translated with introductory essays and notes by Marcia J. Citron (New York: Pendragon Press, 1987), p. 376.

6 See Source D in the Critical Commentary. Reviews of the first edition appeared in the *Allgemeine Musikalische Zeitung* 27, no. 31 (3 August 1825), cols. 531–32, and *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* 2, no. 46 (16 November 1825), pp. 365–67.

7 See Source E in the Critical Commentary.

8 See *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn* (1987), p. 376.

and there are frequent alterations. In the right-hand corner of the first page are the letters *L. e. g. G.*, which, like other abbreviations of his, I am unable to decipher as a motto. Do you perhaps know what they mean? The sonata has a violin part written out by your brother. The whole is worth twice its value to me, being a gift from Frau Mendelssohn."⁹ Today we know that the abbreviation "*L. e. g. G.*" stands for "*Lass es gelingen, Gott!*" ("Let it succeed, God"), a phrase that Mendelssohn frequently inserted at the beginning of his compositions in the 1820s.

It is unknown whether Julius Rietz inquired about authorial emendations, but there exists a contemporary handwritten copy of the violin part that allows us to draw conclusions about Mendelssohn's process of revision. A comparison with the printed editions reveals that the violin entrance with the descending third $c''-a_b'$ in movement 2 may well have been changed to $e_b'-e_b''$ only at the final stage of the compositional process.¹⁰ If so, Rietz decided in favor of the earlier rejected reading rather than the later one that Mendelssohn intended for publication.

As our edition follows the Laue print, we depart from Rietz's edition and all later editions based on it, which not only attempt to harmonize and "improve" the expression marks but intervene in the compositional fabric. Besides the violin entrance in movement 2, several pitches in the piano part should also be mentioned: Rietz's edition gives the final lower eighth-note in m. 18 of movt. 2 (top staff) as d_b'' rather than d'' , the third upper eighth-note in m. 25 of the top staff as c_b'' rather than c'' , and the penultimate eighth-note in m. 120 of movt. 3 (top staff) as e_b''' rather than e''' .

The first movement is in sonata-allegro form with a brief and passionate Adagio played in the manner of a recitative by the solo violin. This introduction, being marked "*ad libit[um]*," thus makes a rhythmically free, slightly agitated impression. The main theme of the following Allegro moderato, initially stated by the piano alone, is distinguished by hurried descending motifs and subtle variations of tempo, with the broad ascending second theme in A-flat major offering a tranquil contrast. In the second movement, a noble

9 Letter of 18 December 1862 from Joachim to Julius Rietz, reproduced in *Briefe von und an Joseph Joachim*, ed. Johannes Joachim and Andreas Moser, vol. 2 (Berlin: Julius Bard, 1912), p. 266. At that time Rietz was preparing the catalogue of Mendelssohn's works and sent an inquiry to Joachim about them. The catalogue was published as an appendix to the edition of the correspondence: see *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, ed. Paul Mendelssohn Bartholdy and Carl Mendelssohn Bartholdy (Leipzig: Hermann Mendelssohn, 1863), pp. 499–520.

10 See Source C in the Critical Commentary.

melody is juxtaposed with a dramatic modulating middle section. The third movement, again in sonata-allegro form, adopts the character of a rondo in a buoyant $\frac{3}{8}$ meter. The *ad lib* violin solo of the Adagio returns just before the coda, thereby alluding to the introduction to the first movement. All three movements fade away in pianissimo.

Sonata in F major (1838–39)

After taking charge of Leipzig's Gewandhaus Orchestra in autumn 1835, Mendelssohn became actively involved in the city's music life and acquired a reputation far transcending the borders of Germany and encompassing the whole of Europe. At the same time, this was a period of important personal experiences: his father died in November 1835, he married in March 1837, and his first child was born in February 1838. As a composer he reached his creative zenith. In 1837 he turned his attention to chamber music, producing a number of works in quick succession by the next year, including the op. 44 String Quartets, the Cello Sonata op. 45 and the third Violin Sonata in F major. This same productive period witnessed his *Psalm 95* for solo voices, chorus, and orchestra (op. 46), the *Serenade and Allegro gioioso* for piano and orchestra (op. 43), and the *Andante cantabile e Presto agitato* for solo piano.¹¹ Mendelssohn also drafted the Symphony in B-flat major, which remained a fragment but provided the musical idea that later took shape in the *Lobgesang* of 1840 (op. 52). Not least of all he began, in the summer of 1838, to conceive his E-minor Violin Concerto,¹² though six years had to pass before it reached completion.

From Mendelssohn's correspondence we learn that he conceived the Violin Sonata in the early part of 1838 during Leipzig's ongoing concert season. A letter of 20 January 1838 from Leipzig to Ferdinand Hiller (1811–1885) has this to say: "Of my new projects I've almost completed the Violin Quartet as well as a sonata for piano and violin, and the day before yesterday I sent six four-voice partsongs (with women's voices) to Breitkopf & Härtel – small things to be sung out of doors or in company."¹³ The next mention of the

Violin Sonata in the extant correspondence does not occur until 19 May 1838, when he wrote from Berlin to his friend Karl Klingemann in London: "I have a lot of new pieces that I would love to play to you – a good new Violin Quartet and two new Psalms, a sonata with cello and another with violin, a rondo for piano and orchestra, lieder and similar items – and during the summer I will turn out a new symphony that I'm greatly looking forward to."¹⁴

It was only after travelling to Berlin, where Mendelssohn and his family spent the greater part of the summer holidays from April to August, that he committed the new sonata to paper. The autograph score¹⁵ is dated "Berlin, 15 June 1838" in his own hand. On the same day he sent a report to Ferdinand David (1810–1876), a leading violinist of the day whom he had known well since childhood and whom he had appointed concertmaster of the Gewandhaus Orchestra in 1836: "I've now finished the Violin Sonata, and I imagine we'll play it together a few times this winter."¹⁶ He also mentioned his latest composition in a letter of 15 July to Hiller: "I haven't even told you about the things I've written, by which I mean music: two rondos for piano, one with orchestra and another without, two sonatas, one with violin and another with cello, a Psalm, and I'm now working on a Violin Quartet and have a symphony in my head which should be launched soon – in B-flat major."¹⁷

After returning from Berlin Mendelssohn surely played the sonata with David in Leipzig. For this purpose he ordered a copy of the violin part from his principal copyist of the Leipzig years, Eduard Henschke (1805–1854). The copy was taken from the autograph score, which Mendelssohn had carefully vetted before handing it to his copyist, adding articulation and dynamic marks and making numerous changes to the compositional fabric throughout the work, especially in movements 1 and 3. These alterations chiefly involve the violin part, however, which thereby led to discrepancies with the unaltered piano part. Consequently, they were primarily intended for the handwritten copy of the violin part. As Mendelssohn himself played the piano part in the trial run-

11 These works were mentioned several times in the Mendelssohn correspondence cited below.

12 Mendelssohn's letter of 30 July 1838 from Berlin to Ferdinand David in Leipzig. See *Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe aus Leipziger Archiven*, ed. Hans-Joachim Rothe and Reinhard Szeskus (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1972), p. 143.

13 See Ferdinand Hiller: *Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe und Erinnerungen* (Cologne: Du Mont-Schauberg, 1874), p. 100. In the English translation the Violin Sonata is mistakenly referred to as a cello sonata: "I have almost finished the violin Quartet, and also a Sonata

for piano and cello." See Ferdinand Hiller: *Mendelssohn: Letters and Recollections*, trans. M. E. von Glehn (London, 1874; repr. New York: Vienna House, 1972), p. 113.

14 See Karl Klingemann [Jr.]: *Felix Mendelssohn Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London* (Essen: Baedeker, 1909), p. 232.

15 See Source F in the Critical Commentary.

16 See *Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe aus Leipziger Archiven*, p. 141.

17 See Hiller 1874, pp. 111–12.

through, it was not necessary to write out every detail for his own use.

Henschke's copy of the violin part is undated, but by following events we can place it in autumn and winter of 1838.¹⁸ It, too, contains several inscriptions from the composer: Mendelssohn vetted the copy after it was finished, correcting copyist's errors, adding articulation and dynamic marks, and again making changes to the compositional fabric. He also entered some of these changes in the autograph score, albeit hastily: the indistinctly notated violin staff sometimes departs from the corrections in the violin part, and the associated piano part is left almost completely blank. Thus, this revision must be regarded as unfinished. In the end, Mendelssohn was obviously dissatisfied with the piece, referring to it on New Year's Day 1839 as "a poor sonata."¹⁹

In summer 1839 Mendelssohn seems to have found time for the revision work, although his surviving correspondence speaks of "a (new) sonata" rather than a revision of a pre-existing piece. Writing from Frankfurt am Main, he told his sister Fanny that he was working on a violin sonata and that the first movement was already complete: "I'm writing a trio (the first piece is finished), a violin sonata (ditto), and a symphony (not ditto)."²⁰ He also informed his Leipzig publishers that he was "writing a new violin sonata for F. Kistner."²¹ In short, at this point he was perfectly willing to publish the piece. Writing to David a good month later, he described his months in Frankfurt: "I kept myself capitably amused in Frankfurt over the last two months; I can't describe to you how delightful the area was in the lovely weather, and how agreeable my life was with my close acquaintances ... I was also fairly industrious ... I finished a trio there, as well as a volume of four-voice partsongs to be sung out of doors

18 See Source G in the Critical Commentary.

19 On 1 January 1839 Mendelssohn wrote as follows from Leipzig to Klingemann in London: "Regarding new pieces, I have a sonata for piano and cello that I hope you will like and three violin quartets *dedié au prince royal de Suède* (I want to make myself respectable); I've almost finished a new Psalm in E-flat major and have started a symphony in B-flat major. I'm not counting a poor sonata for piano and violin and diverse songs without words." See Klingemann 1909, p. 236.

20 Mendelssohn's letter of 18 June 1839 from Frankfurt to Fanny in Berlin. See *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, ed. Paul Mendelssohn Bartholdy and Carl Mendelssohn Bartholdy (Leipzig: Hermann Mendelssohn, 1863), p. 193.

21 Mendelssohn's letter of 17 June 1839 from Frankfurt to Kistner in Leipzig. He refers to Kistner's inquiry of 14 June: "How are things with the *Walpurgisnacht* and the violin sonatas ... and the new opera?" See *Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe an deutsche Verleger*, ed. Rudolf Elvers (Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1968), pp. 306 and 308.

and three organ pieces, and have returned to the symphony and other things." He then added: "I've finished the first movement of a sonata for piano and violin, and am curious to see whether you'll like it."²²

This turn of phrase is somewhat puzzling, especially as David was well acquainted with the sonata from the previous year. Nor has any evidence of another violin sonata yet come to light.²³ The only known musical source of any relevance is an attempted revision of the violin sonata that Mendelssohn carried out in 1838.²⁴ This attempt, inserted in the above-mentioned autograph score, breaks off shortly after the beginning of the development section in movement 1: the autograph is undated, but can be assigned to summer 1839 if we view it in relation to the letters cited above. Thereafter, however, Mendelssohn obviously lost interest in the sonata and never resumed the work of revision.

In consequence, Mendelssohn's third Violin Sonata ultimately remained unfinished and, from a source-critical standpoint, is difficult to edit. As mentioned above, there are three extant sources: 1) the autograph score, dated 15 June 1838 and covered with the revisions of autumn and winter 1838; 2) the handwritten copy of the violin part with autograph inscriptions, dating from autumn and winter 1838; and 3) the fragmentary second autograph score of summer 1839, which ends shortly after the opening of the development in movement 1. When the distinguished violinist Yehudi Menuhin published this sonata for the first time in 1953, he drew on the sources but treated them in a very cavalier manner, attempting to reconstruct the projected definitive state of a work that was neither complete nor free of errors as the composer left it. He added missing bars and notes and embroidered the entire sonata with numerous changes and emendations, drawing on elements from the fragmentary revision for use in the first movement.²⁵

22 Mendelssohn's letter of 24 July 1839 from Horchheim to Ferdinand David in Leipzig. See Julius Eckardt: *Ferdinand David und die Familie Mendelssohn-Bartholdy* (Leipzig: Duncker & Humblot, 1888), pp. 117 and 119.

23 The fragmentary sketches mentioned in note 1, all undated, are disqualified because their style and paper place them at an earlier date. Still, the existence of a lost violin sonata cannot be dismissed out of hand. The Mendelssohn thematic catalogue (to appear in 2009) will list a violin sonata of 1839, without source. I wish to thank Dr. Ralf Wehner of the Leipzig edition of the Mendelssohn's works for kindly supplying this information and for his helpful discussions.

24 See Source H in the Critical Commentary.

25 For a detailed discussion of the peculiarities of Menuhin's edition see Friedhelm Krummacher: *Mendelssohn – der Komponist: Studien zur Kammermusik für Streicher* (Munich: Wilhelm Fink, 1978),

Unlike Menuhin's publication, the present edition presents the musical text as authorized by the composer: the early stage of the autograph score (1838) appears as Version 1, and the first movement appears in a Version 2 based on the fragmentary second autograph score (1839). Version 1 represents the only finished state of the work from the composer's pen. Though incomplete as far as expression marks are concerned, this shortcoming can usually be remedied by drawing on the later inscriptions for reference purposes (a detailed account of the editorial method appears in the Critical Commentary). It should also be mentioned that those expression marks which Mendelssohn later entered into the score, and which can be viewed as additions to the early stage, have been included in the edition, identified either by parentheses (for accents, dynamic marks, ornaments, and staccato dots) or by a vertical stroke (slurs). Version 2 of the first movement can be edited without difficulty up to the point where it breaks off. The additional bars 152–318 have been supplied by Takeshi Kiriya, thereby making Version 2 of the first movement not only of interest to scholars but capable of being performed.

The first movement is a sonata-allegro form of brilliant virtuosity. Once the piano has stated the buoyant main theme, the violin enters with the same theme. In Version 2 this violin entrance is placed an octave lower (m. 10) than in Version 1 (m. 9), thereby allowing the violin to present its theme initially in the same register as the piano, without octave transpositions (see m. 11 of Version 1), and to continue with a leap over two octaves (m. 17 of Version 2). Further, the dotted half-notes of the second theme (Version 1, mm. 34ff.) are omitted (Version 2, mm. 35ff.), and the syncopated quarter-notes of the transition to the concluding section (Version 1, mm. 64ff.) have been changed to repeated eighth-notes (Version 2, mm. 67ff.). These rhythmic alterations add even greater effect to the opening of the development section, now accompanied by a new syncopated rhythm (Version 2, mm. 117ff.). Whereas the dynamics in Version 1 vary between *f* and *p* (mm. 91ff.), Version 2 initially strives toward an extended climax at *ff* (mm. 92ff.) only to reach a point of repose with

p/pp at the end of the exposition (mm. 110ff.). The revision leads to changes in the periodic structure, as happens in the piano part at the opening (Version 2, m. 8) and later to the second theme, which Mendelssohn repeatedly reworked. Here we can describe that the previously deleted bars have been reinstated (musical example 1838–1 in the Critical Commentary; Version 1, m. 48; Version 2, mm. 49–50).

The second movement is a lyrical adagio in which the two instruments maintain a dialogue with song-like melodies. The sixteenth-note figures in the accompaniment are occasionally resemble a recitative – a technique characteristic of Mendelssohn's later music. The autograph contains only minor corrections, usually in the violin part, and lacks the abbreviation "*H. D. m.*" at the opening of the movement. This abbreviation, which stands for "*Hilf Du mir*" ("Give me thy aid"), regularly appears at the beginning of Mendelssohn's compositions roughly from 1825 on. As it is found at the opening of movements 1 and 3, its absence in movement 2 seems to suggest that the movement may already have been finished in the composer's mind, or perhaps in sketches, when he came to write it out.

The third movement is a rondo with four refrains and three couplets that can be rendered schematically as R1-C1-R2-C2-R3-C3-R4. The theme of the refrain, consisting of sixteenth-note figures, has the character of a *perpetuum mobile*, whereas the couplet theme, in eighth-notes, recalls a scherzo. In the autograph this theme still had a dotted rhythm in the first full draft (C1, mm. 25ff.) in order to enhance the roguish effect, but this would be less effective, indeed unplayable, at the specified tempo (*Assai vivace*). In the next full draft Mendelssohn already wrote it out in eighth-notes (C2, mm. 103ff. and then C3, mm. 159ff.) and later changed C1 to eighth-notes as well. Though the third movement survives only in Version 1, it contains the greatest number and variety of alterations and the most extensive deletions. Of the 235 bars in Version 1, thirty-five were deleted in the autograph. The most heavily revised sections are the couplets. In C1 the cadence (m. 34) has been shifted from C major to A minor, and the violin figures that follow have been changed to eighth-note chords. C2 was transposed from A minor to B-flat major and abridged piecemeal. After multiple corrections, C3 was eliminated entirely, thereby heavily altering the movement's structure.²⁶ As most of these important changes were only hastily written down, they cannot

pp. 93–94, 110–13 and 369–70. Krummacher's monograph offers solid interpretations of Mendelssohn's chamber music, including the violin sonatas. Editorial problems concerning the F-major Sonata of 1838–39 are also discussed in idem: "Opera imperfecta? – Editorische Fragen in Mendelssohns Kammermusik," *Vom Erkennen des Erkannten: Musikalische Analyse und Editionsphilologie: Festschrift für Christian Martin Schmidt*, ed. Friederike Wittmann, Thomas Ahrens, and Heinz von Loesch (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2007), pp. 227–44, esp. 237–41.

26 Further information can be found among the special comments in the Critical Commentary.

be regarded as definitive. Mendelssohn left behind his F-major Sonata of 1838–39 as an unfinished work with unfinished corrections. The new Bärenreiter edition is designed to present this work to full advantage in its complete form.

NOTES ON THE EDITION

The present volume is a scholarly-critical edition rigorously based on the sources while also serving the needs of today's performers. Editorial additions are identified by square brackets (accidentals, dynamics, tempo marks, staccato dots, and accents), broken lines (slurs, crescendo and diminuendo hairpins), or asterisks in the main body of the music. Shorthand notation has generally been written out in full. Obvious scribal errors have been corrected without comment in the main body of the music; redundant accidentals have been omitted in accordance with modern usage, but are mentioned in the Critical Commentary. The style of notation, including the division of the hands between the upper and lower staves, has been basically adapted to follow modern usage, except in those cases where the original notation sheds light on the musical structure and is meaningful if retained in performance. The use of parentheses or crossed slurs in

the F-major Sonata (1838) is discussed in the above description of the work and in the Critical Commentary: these expression marks, though written in Mendelssohn's hand, originated at a later date. The violin part is presented in two versions: the Urtext part is identical to the one in the score, whereas the second violin part has been marked up with fingering and other performance aids by Takeshi Kiriyama. Editorial and source-critical questions are dealt with in detail in the Critical Commentary, which lists alternative readings as well as Mendelssohn's compositional revisions.

The editors wish to express their thanks to the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (Roland Schmidt-Hensel) and Bodleian Library, University of Oxford (Peter Ward Jones) for their assistance and for granting access to the sources as well as permission to publish materials from their collections.

The present author is also grateful to Regina Back (Hamburg), Friedhelm Krummacher (Kiel), Christian Martin Schmidt (Berlin), Ralf Wehner (Leipzig) and Douglas Woodfull-Harris (Kassel) for their support and helpful suggestions.

Tokyo, October 2008

Hiromi Hoshino

(translated by J. Bradford Robinson)

© by Bärenreiter