

MENDELSSOHN BARTHOLDY

Variationen für Klavier

Variations for Piano

Herausgegeben von / Edited by
Holger M. Stüwe

Fingersätze von / Fingerings by
Matthias Kirschnereit

Urtext



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 9082

INHALT / CONTENTS

Vorwort.	III
Preface	XII
17 Variations sérieuses op. 54	2
Andante und Variationen op. 82	
1. Fassung des Erstdrucks / Version from the First Edition (1850)	20
2. Fassung des Autographs / Version from the Autograph (1841)*)	30
Andante und Variationen op. 83	40
Anhang: Frühere Fassungen und Entwürfe / Appendix: Earlier Versions and Drafts*)	
I. Frühere Fassungen einzelner Variationen aus op. 54 / Earlier Versions of Variations from op. 54	52
1. Variation 1	52
2. Variation 16	53
3. Variation 17	54
a. Spätere Version / Later Version	54
b. Frühere Version / Earlier Version	60
4. Verworfenen Variationen 10–14 / Rejected Variations 10–14	65
5. Verworfenen „Var. 16“ / Rejected “Var. 16”	69
II. Autographen Entwurf zu op. 82 / Autograph Draft for op. 82	70
III. Studie zum Andante (Thema) aus op. 82 (Faksimile) / Study for Andante (Theme) from op. 82 (Facsimile)	76
IV. Zwischenfassungen der Variationen 1 und 2 aus op. 82 / Intermediate Versions of Variations 1 and 2 from op. 82	77
V. Ursprüngliche Schlüsse der Variation 5 aus op. 82 / Original Endings of Variation 5 from op. 82	79
VI. Ursprüngliche Variationen 2 und 4 (Fragment) aus op. 83 / Original Variations 2 and 4 (Fragment) from op. 83	80
Critical Commentary	82

*) Erstaussage / First Edition

VORWORT

Die in diesem Band vorgelegten Zyklen op. 54, 82 und 83 sind Mendelssohns „große“ Beiträge zur Klaviervariation, die in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft im Sommer 1841 entstanden. Die allerersten Schritte auf dem Gebiet dieser Gattung hatte Mendelssohn bereits im Rahmen des Kompositionsunterrichts bei Zelter¹ unternommen. Bei diesen frühesten Versuchen handelt es sich indes um Stücke, die deutlich an klassische Modelle angelehnt sind und sich grundsätzlich von der ausgereiften Tonsprache Mendelssohn unterscheiden.

Der konkrete Anlass, sich der Gattung erneut zuzuwenden, war der Auftrag zur Komposition der *Variations sérieuses* für das Beethoven-Album des Wiener Verlegers Mechetti.² Im Zuge dieser Auseinandersetzung mit der Klaviervariation entstanden dann auch die erst postum veröffentlichten Zyklen op. 82 und op. 83³, wie nicht nur aus dem überlieferten Quellenmaterial zumindest für op. 82 hervorgeht – auch das Kompositionsautograph zu dieser Variationsreihe ist datiert –, sondern auch aus Mendelssohns Brief an seinen Freund Karl Klingemann vom 15. Juli jenes Jahres: „Weißt Du, was ich in der vergangenen Zeit mit Passion componirt habe? Variationen für's Piano. Und zwar gleich 18 auf ein Thema D moll; und hab' mich dabei so himmlisch amüsirt, daß ich gleich wieder neue auf ein Thema in Es dur [op. 82] gemacht habe, und jetzt bei den 3ten auf ein Thema aus B dur [op. 83] bin. Mir ist ordentlich, als müßte ich nachholen, daß ich früher gar keine gemacht habe“.⁴

1 Diese frühen Variationen sind (neben einem Variationszyklus für Violine und Klavier) veröffentlicht in R. Larry Todd, *Mendelssohn's Musical Education. A Study and Edition of his Exercises in Composition. Oxford Bodleian MS Margaret Deneke Mendelssohn C.43*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983, S. 220–223 (dazu S. 72f.).

2 Zu den Vorgängen um diesen Kompositionsauftrag vgl. unten die Ausführungen zur Entstehung von op. 54.

3 Wie alle Opusnummern ab op. 72 sind auch diese nicht original, sondern wurden erst bei der Veröffentlichung von Breitkopf & Härtel vergeben.

4 *Felix Mendelssohn Bartholdy, Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847*. Herausgegeben von Paul Mendelssohn Bartholdy in Berlin und Dr. Carl Mendelssohn Bartholdy in Heidelberg. Nebst einem Verzeichnisse der sämtlichen musikalischen Compositionen von Felix Mendelssohn Bartholdy zusammengestellt von Dr. Julius Rietz, Zweiter Band, 2. Auflage, Leipzig: Hermann Mendelssohn, 1864, S. 297; die Angabe „18 auf ein Thema D moll“ bezieht sich auf eine zwischenzeitliche Gestalt von op. 54, in der der Zyklus noch 18 statt, wie in der endgültigen Fassung, 17 Variationen umfasste, vgl. dazu weiter unten.

Die drei Zyklen genießen allerdings unterschiedliche Reputation. Während der kompositorische Rang von op. 54 sowohl innerhalb Mendelssohns Klavierschaffen als auch in der Geschichte der Klaviervariation als unstrittig gilt und dieses Werk stets seinen Platz im Konzertrepertoire bewahren konnte⁵, werden op. 82 und op. 83 oftmals als unterlegen angesehen, nicht zuletzt deshalb, weil sie zu Mendelssohns Lebzeiten nicht veröffentlicht wurden. Jedoch spricht allein die Tatsache, dass von op. 82 neben dem ursprünglichen Entwurf noch zwei Autographe existieren, dafür, dass Mendelssohn selbst zumindest dieses Werk durchaus als „gültig“ ansah. Andernfalls hätte er sich kaum der Mühe unterzogen, zusätzlich zu dem heute noch verfügbaren Manuskript ein weiteres, das nach dem Erstdruck zu urteilen eigentlich keine einen solchen Aufwand rechtfertigenden Revisionen enthält, anzufertigen. Ob eine von Mendelssohn vielleicht in Betracht gezogene Publikation nicht zustande kam oder aber er seine Ansicht zu op. 82 dann doch noch änderte, muss jedoch dahingestellt bleiben.

Die vorliegende Neuausgabe bietet die Möglichkeit des direkten Vergleichs. Dabei zeigt sich nicht nur, dass op. 82 und op. 83 viele Eigenschaften teilen, die sie von den *Variations sérieuses* abheben, sondern ebenso, dass ihre Individualität ein Überdenken des geläufigen Urteils, sie seien die „viel schwächeren Variationswerke“, die Mendelssohn „selbst der Drucklegung nicht für würdig erachtet“⁶ habe, nahe legt. Diese Ausgabe trägt außerdem der komplexen Werkgenese bei op. 82 und vor allem bei den *Variations sérieuses* Rechnung, indem sie verworfene Variationen aus diesen Zyklen im Anhang bzw. Critical Commentary dokumentiert. Der erste Entwurf von op. 82 ist vollständig abgedruckt (Anhang II, S. 70–75). Bei op. 54 sind nur die stark abweichenden früheren Fassungen und die vollständig verworfenen Variationen aus Mendelssohns Arbeitsmanuskript in den Anhang I aufgenommen worden, während die geringeren Differenzen bei den übrigen Variationen in einem eigenen Abschnitt im Critical Commentary (S. 84) wiedergegeben sind. Diese Darstellung strebt keine lückenlose Beschreibung des Kompo-

5 Auch Mendelssohn selbst spielte die *Variations sérieuses* mehrfach sowohl öffentlich als auch im Freundeskreis, während Aufführungen der anderen beiden Zyklen nicht belegt sind.

6 Eric Werner, *Mendelssohn. Leben und Werk in neuer Sicht*, Zürich/Freiburg i. Br.: Atlantis, 1980, S. 393.

sitionsvorgangs an. Vielmehr stand das Ziel im Vordergrund, dem Interpreten auch praktisch verwertbare Informationen über die früheren Werkgestalten zu geben.

VARIATIONS SÉRIEUSES OPUS 54

Werkgenese und Quellen

Die *Variations sérieuses* op. 54 entstanden als Beitrag zu einem vom Pietro Mechetti in Wien herausgegebenen *Album Beethoven*, einem Sammelband mit Stücken damals führender Komponisten zur Finanzierung des Beethoven-Denkmal in Bonn. Sie sind in drei relevanten Quellen überliefert. Neben dem von Mendelssohn selbst überwachten Erstdruck im Rahmen des Albums (Quelle ED) existieren noch ein Kompositionsautograph (Quelle AK) und die autographe Stichvorlage (Quelle AS). Zusammen mit dem Briefwechsel zwischen Mendelssohn und Mechetti, soweit er erhalten ist, lässt sich die Entstehung von op. 54 vergleichsweise präzise nachzeichnen. Christa Jost hat diese Vorgänge, die im Folgenden nur kurz beschrieben werden können, ausführlich dargestellt.⁷

Am 13. März 1841 bat Mechetti Mendelssohn um eine Komposition für das Album. Zu den anderen Autoren, an die der Verleger herantreten war, zählten unter anderem Liszt, Chopin, Czerny und Thalberg. Mendelssohn zeigte sich sehr zögerlich und hatte Mechetti bereits eine Absage erteilt, bevor er doch noch einwilligte, sich an dem Vorhaben zu beteiligen – allerdings erst aufgrund der Intervention des Kritikers Karl Kunt Ende Mai, den Mendelssohn zu den Details des Projekts befragte.⁸ Offenbar schwebte ihm zunächst ein kürzeres Stück vor, ähnlich den übrigen Beiträgen. Schließlich entschloss er sich jedoch, eine Variationsreihe zu schreiben und damit an Beethovens eigenes Klavierwerk anzuknüpfen.

Bereits am 4. Juni stellte er laut der Datierung in Quelle AK einen ersten Entwurf der *Variations sérieuses* fertig. Es handelte sich dabei noch um eine 18 Variationen umfassende Werkgestalt, die er – das geht aus der oben zitierten Stelle seines Briefs an Klingemann und der Bitte an Mechetti, den Ablieferungstermin hinaus-

zuschieben⁹, hervor – noch nach Mitte Juli überarbeitete. Er übersandte dann am 16. August die Stichvorlage (Quelle AS) an seinen Verleger. Der nach diesem Manuskript ausgeführte Stich war offenbar sehr fehlerhaft und auch die Ausführung von Mendelssohns Korrekturen lief nicht immer reibungslos ab. Noch kurz vor Drucklegung war Mendelssohn zudem mit kompositorischen Detailfragen befasst – dies belegt Mechettis Schreiben anlässlich der Übersendung des Belegexemplars für Mendelssohn, das eine Korrektur Mendelssohn am bereits gestochenen Text erwähnt.¹⁰

Der Erstdruck erschien schließlich zur Jahreswende 1841/42 bzw. Anfang 1842.¹¹ Die einzelnen Stücke des Bandes wurden dabei mit separaten Plattennummern und individuellen Titelblättern versehen, was sie auch als Einzelausgaben verwertbar machte.¹² Ende Dezember erhielt Mendelssohn sein Exemplar der Ausgabe¹³, die am 19. Januar in der *Wiener Zeitung* angezeigt wurde, während die Uraufführung durch den Komponisten selbst bereits am 27. November 1841 im Leipziger Gewandhaus stattgefunden hatte.¹⁴

Der außerordentlich komplizierte Kompositionsprozess selbst ist durch die beiden überlieferten Autographen (insbesondere Quelle AK) detailliert belegt.¹⁵ Folgende Variationen sind dabei in den Quellen überliefert:¹⁶

9 Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe an deutsche Verleger*, Nr. 349, S. 295.

10 Vgl. die Ausgabe von Christa Jost (*Literatur in Auswahl, Ausgaben*), S. II; bei der monierten Stelle handelt es sich um T. 18/19, der einzigen signifikanten Abweichung des Notentextes des Erstdrucks von der Stichvorlage.

11 Zur Datierung des Erstdrucks mit Nachweisen der entsprechenden Zeitungsanzeigen vgl. Jost, „In mutual reflection“, S. 35 mit Anmerkung 16.

12 Eine solche Einzelausgabe war von Mechetti bereits konkret geplant, wie Mendelssohn Schreiben vom 10. Juli zeigt: „Nach Ihrer Auseinandersetzung der Verhältnisse, unter welchen Sie das Album erscheinen lassen wollen, kann ich mich nicht entschließen ein Honorar für die Separat-Ausgabe meiner Composition verlangen, und zu einer solchen Separat Ausgabe überhaupt meine Einwilligung nicht geben. Ich schicke das Manuscript bloß zur Publicirung in den für das Beethoven Monument bestimmten 500 Exempl. [...], und sobald Sie jene 500 Exempl. abgeliefert haben werden, betrachte ich das Stück wieder als mein alleiniges Eigenthum.“ (Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe an deutsche Verleger*, Nr. 340, S. 295).

13 Vgl. Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe an deutsche Verleger*, S. 295, Anmerkung zu Nr. 355. Bei dem heute in der Bodleian Library aufbewahrten Exemplar handelt es sich möglicherweise um Mendelssohns Exemplar, vgl. *Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library, Oxford. Vol. III. Printed Music and Books*, compiled by Peter Ward Jones, (Musikbibliographische Arbeiten, hrsg. von Rudolf Elvers, Bd. 9), Tutzing: Schneider, 1989, S. 2f.

14 Vgl. Jost, „In mutual reflection“, S. 40 mit Anmerkung 30.

15 Vgl. die ausführliche Darstellung in Jost, „In mutual reflection“, auf die hier nachdrücklich verwiesen sei.

16 Nach den Tabellen in Jost, „In mutual reflection“, S. 45–47, wo auch jeweils die genaue Position im Autograph beschrieben ist. Die

7 Die Darstellung folgt Christa Jost, „In mutual reflection“, vgl. unten „Literatur in Auswahl“; vgl. auch den Briefwechsel zwischen Mendelssohn und Mechetti in: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe an deutsche Verleger*, gesammelt und hrsg. von Rudolf Elvers. Mit einer Einführung von Hans Herzfeld, Berlin: de Gruyter, 1968, Nr. 347, 349–255 auf S. 293, 295–298.

8 Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe an deutsche Verleger*, Nr. 348, S. 294f.

Autograph (A _E)	Erste Version	A _{St} , ED	BA
<i>Andante sostenuto</i>	Andante tranquillo	Andante tranquillo	Andante tranquillo
Var. 1	[–]	Var. 1	Var. 1 ¹⁷
Var. II [urspr. 1]	Var. 1	Var. 2	Var. 2
Var. III [urspr. 2]	Var. 2	Var. 3	Var. 3
Var. 4	Var. 4	Var. 4	Var. 4
Var. 5	Var. 5	Var. 5	Var. 5
Var. 6	Var. 6	Var. 6	Var. 6
Var. 7	Var. 7	Var. 7	Var. 7
Var. 8	[–]	Var. 8	Var. 8
Var. 9	[–]	Var. 9	Var. 9
Var. 10	Var. 10	[–]	Anhang I. 4., S. 65
Var. 11	Var. 11	[–]	Anhang I. 4., S. 65
Var. 12	Var. 12	[–]	Anhang I. 4., S. 66
Var. 13	Var. 13	[–]	Anhang I. 4., S. 66
Var. 14 [urspr. 12 oder 13?]	Var. 14	[–]	Anhang I. 4., S. 68
Var. 10 [urspr. 8]	Var. 8	Var. 10	Var. 10
Var. 11 [urspr. 9]	Var. 9	Var. 11	Var. 11
Var. 12	[–]	Var. 12	Var. 12
Var. 13	[–]	Var. 13	Var. 13
Var. 14 [urspr. <i>Dur</i> , dann 12]	[–]	Var. 14	Var. 10
Var. 15 [urspr. 12, dann 13]	Var. 12	Var. 15	Var. 15
Var. 16 [urspr. 13, dann 14]	Var. 13	[–]	Anhang I. 5., S. 69
Var. 17 [urspr. 14, dann 15]	Var. 17	[–]	[= frühere Version von Var. 16, vgl. folgende Zeile]
[–]	[–]	Var. 16	Var. 16 [frühere Version: Anhang I. 2., S. 53]
Var. 18 [urspr. 16]	Var. 18	Var. 17	Var. 17 [frühere Versionen: Anhang I. 3., S. 54]

Wie in dieser Aufstellung bereits angedeutet wird, hat Mendelssohn mehrfach die Positionen der einzelnen Stücke des Zyklus verändert und eine Reihe von Variationen verworfen. Da besonders die ursprünglichen Variationen 10–14 von Interesse für die Auseinandersetzung mit op. 54 sind – sie enthalten u. a. deutliche Bezüge zu Stücken Beethovens –, sind diese verworfenen Ursprungsfassungen im Anhang I. 4. (S. 65–69) mitgeteilt.

hier in der Spalte „Erste Version“ genannten Variationen wurden dabei zum Teil erheblichen Revisionen unterzogen, so dass deren Werkgestalten oftmals nicht identisch mit der der endgültigen Version bzw. der Version der vorliegenden Ausgabe ist. Die erste Spalte gibt die autographe Bezeichnung wieder, die zweite die ursprüngliche Position im Zyklus (jeweils nach Quelle A_K), die dritte jene der endgültigen Version von op. 54 entsprechend der autographen Stichvorlage (Quelle A_{St}) bzw. dem Erstdruck (Quelle ED) und die vierte die Fundstelle in der vorliegenden Ausgabe.

17 Frühfassung im Anhang I. 1., S. 52.

Mit diesen Überarbeitungen war die Arbeit an den *Variations sérieuses* jedoch noch keineswegs beendet. Wie der Wegfall der „Var. 16“ zwischen Fertigstellung des Kompositionsautographs und Niederschrift der Stichvorlage zeigt, hat Mendelssohn auch weitere Revisionen an der Variationsreihe vorgenommen. Sie betreffen namentlich die Variationen 1 sowie 16 und 17 (noch als „Var. 17“ bzw. „Var. 18“ bezeichnet), die in Quelle A_K nur in ihren früheren Fassungen erhalten sind. Diese Versionen sind ebenfalls im Anhang (I. 2. bzw. 3, S. 53ff.) wiedergegeben, Variation 17 in den beiden unterschiedlichen Fassungen, die das Autograph überliefert. In der älteren dieser beiden Versionen war diese Variation noch kürzer, und zwischenzeitlich war ein anderer Schluss mit einer weiteren, anschließenden Variation geplant. Die jüngere Fassung nähert sich bereits der endgültigen, durch die Quellen A_{St} und ED überlieferten Fassung an.

Editorische Einzelprobleme

Die Hauptfrage bei op. 54 ist die Bewertung der Unterschiede zwischen den dieser Edition zugrunde liegenden Quellen **As**₁ und **ED**, da die von Mendelssohn durchgesehenen Korrekturabzüge nicht überliefert sind. Das bereits erwähnte Schreiben Mechettis belegt aber, dass der Komponist stellenweise noch die Gelegenheit nutzte, über bloße Fehlerkorrekturen hinaus in den Text einzugreifen. Die relevanten Abweichungen der beiden Quellen sind im Critical Commentary (S. 82–84) behandelt. Auf einige wichtige Stellen soll jedoch bereits hier eingegangen werden.

Während es sich bei der Lesart der Quelle **As**₁ in T. 328/329 wahrscheinlich lediglich um ein Versehen Mendelssohns handelt, das dann während der Korrekturphase berichtigt wurde, sind drei weitere Stellen von größerer Bedeutung. Quelle **ED** hat in T. 13/14 bzw. 247/248 in der rechten Hand einen Haltebogen, der im autographen Quellenmaterial nicht vorhanden ist. Da diese Bögen also nicht eindeutig auf Mendelssohn zurückgeführt werden können – wenngleich sie musikalisch plausibel sind, insofern sich Variation 14 außerordentlich eng an das Thema anlehnt und es sich daher um eine echte Parallelstelle handelt, also ein Eingreifen Mendelssohns bei der Druckvorbereitung statt einer Verlesung beim Stich zumindest denkbar ist –, wurden sie in die vorliegende Ausgabe nicht übernommen, zumal sie den ansonsten durchgängigen metrischen Fluss an den entsprechenden Stellen stauen. Der konkreten Interpretation soll diese hauptsächlich vom Quellenbefund her getroffene Entscheidung indes keineswegs vorgreifen.

In T. 235 und 239 (Variation 14) haben die ersten Akkorde der rechten Hand in Quelle **As**₁ eine zusätzliche Note *h*; da sie in **ED** an beiden Stellen fehlt, geht die vorliegende Neuausgabe von einer Korrektur Mendelssohns aus und folgt dem Erstdruck.

In T. 375 bzw. T. 377 sind die *Ped.*-Anweisungen im konsultierten Exemplar der Quelle **ED** nur noch rudimentär zu erkennen (und daher in dieser Ausgabe als Ergänzungen gekennzeichnet). Vielleicht handelt es sich hier um Plattenkorrekturen. Sie wären dann allerdings sehr sporadisch und nicht sehr konsequent durchgeführt worden. Daher wurde an den *Ped.*-Anweisungen festgehalten, zumal sie autograph belegt sind.

Analytisches und Rezeption

Die Bezeichnung *sérieuses* im Titel von op. 54 kann in mehrfacher Hinsicht programmatisch verstanden werden. Zum einen signalisiert sie eine bewusste Abkehr

von der Haltung des zeitgenössischen „brillanten“ Klavierrepertoires, das die äußerliche Seite der Virtuosität betont. Dies bedeutet allerdings keinen Verzicht auf technischen Anspruch: op. 54 ist auch in dieser Hinsicht herausfordernd und setzt umfassendes pianistisches Können voraus – Geläufigkeit ebenso wie etwa die Fähigkeit zur differenzierten Gestaltung kontrapunktisch geprägter Passagen.

Der Ausdruck ist aber ebenso offensichtlich auf die Haltung des Werks zu beziehen. Die Wahl der Tonart¹⁸ und die Faktur des Themas mit „strenger“ Satzweise, rhythmischem Gleichmaß, Vorhaltswendungen und ausgeprägter Molltonalität weisen auf eine ernstere, „seriösere“ Haltung auch gegenüber vielen der übrigen Beiträge des Beethoven-Albums (mit Ausnahme von Liszts Bearbeitung des Trauermarsches aus Beethovens *Eroica*) hin. Dieses deutlich barockisierende Idiom, das hinsichtlich Charakter und Struktur des ganzen Zyklus' bedeutsam ist, war schon den zeitgenössischen Rezensenten nicht entgangen: „S. Bach's Einfluss freilich wird Niemand verkennen“, heißt es etwa im Juni 1828 in der Rezension der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*.¹⁹

Dieser deutliche stilistische Verweis ist allerdings nicht bloßes Zeugnis von Mendelssohns Bachrezeption, wie sie sich vielfach in seinem Schaffen als Komponist und als Interpret niederschlug, sondern zugleich Teil einer dritten Bedeutungsebene des Titels *Variations sérieuses*. Mendelssohn spielt in diesem Zyklus in mehrfacher Weise auf Beethoven an, auch insofern dessen Klaviervariationen c-Moll WoO 80 auf der chromatisch abwärts durchschrittenen Quarte, einem barocken Lamento-Bass beruhen. R. Larry Todd hat darauf aufmerksam gemacht²⁰, dass Mendelssohn in der endgültigen Fassung von op. 54 nur indirekt auf dieses Vorbild verweist, namentlich durch unterbrochene und zwischen den Stimmen wandernde, abwärts gerichtete chromatisch geschärfte Skalen, während die ursprüngliche Variation 13 (vgl. Anhang I. 4., S. 66) tatsächlich genau dieses Bassmodell als Ausgangspunkt hat.

Man kann darüber spekulieren, ob das Bemühen, eine solche direkte Referenz zu vermeiden, ein Grund für Mendelssohn war, diese Variation aus dem Zyklus auszuschneiden, zumal sich der ganze Komplex der gestrichenen ursprünglichen Variationen 10–14 durch seine metrische Gestaltung auf Beethovens *Eroica*

18 Siehe dazu Jost, „In mutual reflection“, S. 42f.

19 *Allgemeine musikalische Zeitung* 44 (1828), Sp. 447.

20 R. Larry Todd, „Piano Music Reformed“, vgl. unten „Literatur in Auswahl“, S. 606f.

Variationen beziehen lässt, wie Christa Jost bemerkt hat.²¹ Der konkrete Anteil einer ebenfalls durch den Titel suggerierten Verbindung zu Beethovens *Serioso* betitelmtem Streichquartett op. 95, der ursprünglich in einem klareren motivischen Bezug der endgültigen Variation 10 bestanden hatte, wird ebenso durch Mendelssohns Revisionen zurückgenommen²² wie eine Anspielung an Beethovens Lied *An die ferne Geliebte* in der ursprünglichen Variation 11.²³ Mendelssohn hat also – bewusst geplant oder nicht – ursprünglich vorhandene, konkrete Bezüge zum Werk Beethovens aus op. 54 entfernt.

Der Umfang der *Variations sérieuses* erlaubt – oder fordert – auch die Bildung von Binnenstrukturen innerhalb des Zyklus. Einer der auffälligsten Einschnitte ist Variation 10. Bringen die ersten neun Variationen noch Steigerungen im rhythmischen Bereich (durch die tendenzielle Verkleinerung der Notenwerte) und beim Tempo (vom *Andante sostenuto* des Themas bis hin zum *Allegro vivace* der Variationen 8 und 9), wechselt das Stück hier wieder in das *Moderato*-Zeitmaß. Zugleich ändert sich die Haltung der Themenverarbeitung. Liegt im ersten Block der Schwerpunkt auf Virtuosität, rückt Variation 10 wieder das barockisierende Idiom in den Vordergrund. Sie dürfte zweifellos zu jenen Variationen gehören, die in der zeitgenössischen Rezeption Assoziationen an Bach weckten.²⁴ Dass man „dem bereits im gebundenen vierstimmigen Style auftretenden Thema [...] nicht“ ansieht, „was Alles daraus die Herrschaft über den feineren Kontrapunkt herauszuziehen gewusst hat“²⁵, stellt sich gerade bei dieser Variation heraus. Die im Thema zu Beginn in der Oberstimme unmittelbar aufeinander folgenden Vorhaltswendungen werden hier gleichsam aufgefächert und zu Themeneinsätzen zweier verschiedener Stimmen uminterpretiert.

In den folgenden Variationen 11 bis 13, die sich durch eine erneute, insbesondere rhythmische Steigerung auszeichnen, wird die kontrapunktische Dimension mit der virtuos verknüpft. So sind in Variation 11 nicht nur die Vorhaltswendungen des Themenbeginns deutlich abgeschwächt, sondern dessen T. 4–6 auch umgekehrt. In der anschließenden Variation 12 ist das Thema gleichsam oszillierend auf Sopran und Tenor aufgeteilt, bevor es in Variation 13, die ihrerseits durch-

aus als eine Art barocker Triosatz betrachtet werden kann, ganz in den Tenor verlegt wird.

Die *Maggiore*-Variation 14 dann beendet die vorangegangene rhythmische und Temposteigerung und stellt zugleich durch ihre Faktur einen deutlichen Rückbezug zum Thema her, bringt es jedoch in der ersten Hälfte im Tenor und in den letzten vier Takten teilweise um eine Quinte nach unten versetzt (ähnlich wie bereits in Variation 11). Sie wird zudem Ausgangspunkt der dritten, letzten Steigerungsgruppe des Zyklus. Bereits Variation 15, *poco a poco più agitato*, beschleunigt nicht nur wieder das Tempo, sondern fügt der virtuos und kontrapunktischen Ausleuchtung des Themas noch eine harmonische Ebene hinzu, was sich unter anderem in der Führung des Basses deutlich bemerkbar macht.

Die folgende Variation 16 fährt auf sehr subtile Weise damit fort. Zwar ist das melodische und harmonische Gerüst des Themas wiederhergestellt, aber der Querstand *h–b'* im zweiten Takt des Themas beispielsweise, dort noch auf Tenor und Sopran verteilt, wird hier durch die Verlegung in die Spitzentöne der rechten Hand deutlicher akzentuiert.

Zu den Pointen der Variation 17, die mehr als nur eine gewaltige Coda darstellt, zählt, dass sie den Zyklus gleichsam rückwärts durchläuft. Der Beginn schließt unmittelbar an Variation 16 an, nur dadurch verändert, dass das Thema rhythmisch gespiegelt, d. h. von den unbetonten auf die betonten Zeiten der Triolen verschoben wird. Nach einer Vorstellung des Themas über einem Orgelpunkt *A* kehren dann Variation 5 – rhythmisch mit vertauschten Rollen der Hände – und Variation 4 als Allusionen wieder, bevor der Zyklus mit einer letzten Erinnerungsgeste an die Vorhaltswendung vor der Kadenz des Themas beendet wird.

Die *Variations sérieuses* zeigen also eine komplexe zyklische Struktur, die planmäßig die verschiedenen Dimensionen des Themas ausleuchtet, bevor Variation 17 in einem *par force*-Ritt auf gedrängtem Raum eine Rückbewegung zum Thema vollzieht. Wenngleich hier nicht der Ort für eine eingehende Analyse dieses Aspektes ist, dürfte aus den genannten Beispielen deutlich geworden sein, worauf sich die ungebrochene Wertschätzung für op. 54 seit ihrer Veröffentlichung gründet.

Unter den Stücken des Beethoven-Albums hat op. 54 bereits bei den zeitgenössischen Rezensenten den größten Zuspruch gefunden. So heißt es in der *Neuen Zeitschrift für Musik*: „Gebührt so dem Unternehmer eine Auszeichnung für seine Idee, so noch mehr den Componisten, die sie auf uneigennützigste Weise ver-

21 Vgl. Jost, „In Mutual Reflection“, S. 49.

22 Vgl. Todd, „Piano Music Reformed“, S. 607f.

23 Vgl. Jost, „In Mutual Reflection“, S. 54.

24 Bedenkenswert ist auch die Idee eines Querverweises zu Bachs Kantate *Christ lag in Todesbanden* BWV 4, vgl. Glenn Stanley, „The Music for Keyboard“, vgl. unten „Literatur in Auswahl“, S. 164.

25 *Allgemeine musikalische Zeitung* 44 (1828), Sp. 447.

wirklichen halfen. Und hier müssen wir wieder zuerst F. Mendelssohn-Bartholdy's erwähnen, der mit einem ganzen Variationencyklus, mit einem ordentlichen, seiner und des Zwecks würdigen Opus beisteuerte. Daß dieser Beitrag auch in musikalischer Hinsicht der bedeutendste, wollen wir Niemandem einreden, der einen andern Geschmack hat; uns scheint es so.²⁶

ANDANTE UND VARIATIONEN OPUS 82

Entstehung und Quellen

Auch von op. 82 existieren mehrere Autographe: Ein erster Entwurf (Quelle **A_E**), ein auf den 25. Juli 1841 datiertes Kompositionsautograph mit einer Reihe von Revisionen (Quelle **A_K**), sowie ein weiteres, heute nicht mehr zugängliches Autograph (Quelle **A_x**), das vermutlich für den bei Breitkopf & Härtel postum 1850 erschienenen Erstdruck (Quelle **ED**) herangezogen wurde und mit Publikationsplänen Mendelssohns in Zusammenhang gestanden haben könnte. Es ist bemerkenswert, dass die Erstausgabe offenbar zuerst nach Quelle **A_K** gestochen worden war²⁷: Eine Reihe von Plattenkorrekturen belegen, dass der Notentext des Drucks ursprünglich dem dieses Autographs entsprach und die Stichplatten nachträglich überarbeitet wurden. Demnach ist zu vermuten, dass Breitkopf & Härtel die Quelle **A_x** aus unbekanntem Grund erst nachträglich, kurz vor Drucklegung²⁸, zugänglich wurde.

Da es im Notentext einige Unterschiede zwischen dem Erstdruck (und damit wohl dem heute unzugänglichen Autograph **A_x**) und dem Autograph **A_K** gibt – wenn auch eher in Details –, sind im Hauptteil dieses Bandes beide Versionen wiedergegeben. Diese Gegenüberstellung ist dabei in erster Linie der Unmöglichkeit geschuldet, endgültige Aussagen über mögliche Intentionen Mendelssohns für die Drucklegung quellennmäßig nachzuvollziehen. Selbst wenn der Erstdruck den Textstand der Quelle **A_x** und somit eine Fassung letzter Hand mehr oder minder akkurat wiedergibt²⁹, ist derzeit nicht zu beurteilen, ob diese Fas-

sung auch von Mendelssohn als endgültig betrachtet wurde. Dass Quelle **A_x** eine revidierte Reinschrift der Fassung aus Quelle **A_K** ist, liegt zwar nahe, kann derzeit aber nicht schlüssig bewiesen werden. Eine unbedingte Bevorzugung dieser Fassung gegenüber jener in Quelle **A_K** durch eine Verteilung der Fassungen von **ED** und **A_K** auf Hauptteil und Anhang dieser Neuauflage verbot sich daher.

Auch bei op. 82 hat Mendelssohn die ursprüngliche Reihenfolge der Variationen überarbeitet, wie der Vergleich der Fassung aus Quelle **A_E** mit jener aus **A_K** bzw. **ED** zeigt. Eine bedeutend kürzere Version der Variation 5 war zunächst als Variation 2 vorgesehen, während die endgültige Variation 2 im ersten Entwurf noch an vierter Stelle stand. Ihr folgte dort eine (nach drei Takten bereits abbrechende) Variation im $\frac{6}{8}$ -Takt.

In Quelle **A_K** hat Mendelssohn dann noch bei den Variationen 1 und 2 tiefgreifendere Revisionen vorgenommen. Die beiden Versionen dieser Variationen unterschieden sich dabei auch von jenen des Entwurfs **A_E** und sind als Zwischenfassungen im Anhang IV (S. 77f.) dieser Ausgabe wiedergegeben.

Der Erwähnung wert sind auch die Schwierigkeiten, die Mendelssohn offenbar die Komposition des letzten, imitatorisch einsetzenden Auftritts des Themas (ab T. 189) bereitete. Wie die beiden ursprünglichen, in Anhang V (S. 79) wiedergegebenen Schlüsse der Variation 5 zeigen, experimentierte Mendelssohn mit verschiedenen Einsatztönen und -abständen zu Beginn dieser Stelle, während die Schlusstakte vergleichsweise wenig verändert wurden. In diesen Zusammenhang gehört auch die Studie zum Thema, die zusammen mit Quelle **A_E** überliefert ist (siehe das Faksimile im Anhang III, S. 76). Sie lässt sich am ehesten mit dem zweiten Schluss (b. in Anhang V) in Verbindung bringen, als Vorstudie über das Thema zu dieser Schlussfassung.

Editorische Einzelfragen

Op. 82 ist editorisch unproblematisch, abgesehen von der Frage der Authentizität des Textes der Quelle **ED**. Die relevanten Abweichungen der der Edition zugrunde liegenden Quellen sind im Critical Commentary dokumentiert. Auf eine detaillierte Erfassung der erwähnten Plattenkorrekturen in Quelle **ED** wurde verzichtet, da sie sich ohnehin aus dem Vergleich der beiden im Hauptteil dieser Ausgabe wiedergegebenen Fassungen ergeben.

der Annahme, dass die Erstausgabe von op. 82 eine stark verderbte Fassung des Notentextes aus Quelle **A_x** wiedergibt.

26 *Neue Zeitschrift für Musik* 16 (1842), Nr. 15 (18. Februar), S. 57.

27 **A_K** weist allerdings keine Stechermarken auf.

28 Alle für die vorliegende Ausgabe konsultierten Exemplare haben die hier genannten Korrekturen. Das schließt eine vorherige Auflage ohne die Änderungen freilich nicht prinzipiell aus. Wenn vielleicht nicht alle Exemplare, die jemals existiert haben, den verbesserten Notentext haben, so doch offenbar die überwiegende Mehrheit.

29 Der Druck ist hinsichtlich der ursprünglichen Wiedergabe von op. 82 vergleichsweise präzise, wie auch die fast zur gleichen Zeit ebenfalls bei Breitkopf & Härtel erschienene Erstausgabe von op. 83 zuverlässig dem Autograph folgt. Es besteht daher kein Grund zu

Analytisches und Rezeption

Die Variationen op. 82 unterscheiden sich von den *Variations sérieuses* vor allem durch den deutlich geringeren Umfang – was natürlich noch keine Rechtfertigung für ein Werturteil darstellt – und die Art, wie das Thema in den Variationen verarbeitet wird.

Bereits der Beginn des Themas hält eine besondere strukturelle Pointe bereit, indem er die Tonalität in der Schwebelage hält: Wohin weist der eröffnende Akkord? Nach c-Moll oder nach Es-Dur? Das Thema bleibt die endgültige Antwort auf diese Frage zugunsten von Es-Dur schuldig bis zur Kadenz in T. 7/8. Diese harmonische Janusgesichtigkeit des Themas wird bereits in Variation 1 planmäßig ausgespielt, deren Basis der harmonische Bauplan, weniger die melodische Faktur des Themas bildet.

Das harmonische Wechselspiel bleibt auch für die folgenden Variationen charakteristisch, die ebenso die Melodik des Themas zugunsten der harmonischen Struktur unterdrücken. Variation 2 etwa deutet es nur noch ansatzweise in den Akkorden der rechten Hand an, und in Variation 3 ist das Thema noch fragmentierter. Variation 4 dann spitzt die aus der vorangegangenen Variation vertrauten Registerwechsel weiter zu, indem sie nicht nur rhythmisch weiter profiliert werden, sondern auch harmonisch. In allen diesen Variationen bleibt dagegen die harmonische Dimension des Themas – also die anfängliche tonartliche Zwiespältigkeit – präsent.

Erst Variation 5 stellt die melodische Integrität des Themas wieder her, allerdings nicht ohne die charakteristische Chromatik der vorangegangenen Variationen in die virtuoson Figuren der rechten Hand zu integrieren. Sie kennt nicht die zyklische Rückführungsbewegung der letzten Variation aus op. 54 und beruht nicht auf Rückgriffen auf vorangegangene Variationen, sondern ebenfalls auf den im Thema angelegten harmonischen Unsicherheiten. Dies zeigt sich bereits bei seiner ersten Vorstellung in dieser Variation, die zudem wesentlich deutlicher das virtuose Element in den Vordergrund rückt: Ihr zweiter Teil bringt statt der Schlusskadenz einen von der Zieltonart Es-Dur zunächst wegleitenden Abschnitt, bevor das Thema dann in der unverzierten Setzweise wiederkehrt, allerdings in Umkehrung und mit Moll-Eintrübung. Aber auch diese Version des Themas wird nicht zu Ende gebracht, sondern von einem letzten virtuoson Einschub unterbrochen, bevor das Thema im *pp* imitatorisch zum letzten Mal wiederkehrt. Erst an dieser Stelle hat das Thema annähernd seine Ausgangsgestalt wiedergewonnen.

Wenn also die letzte Variation in op. 82 auch keine umgekehrte Durchschreitung des Zyklus darstellt, hat sie doch einen rückführenden Charakter insofern sie gleichsam der Wiederfindung des in den vorangegangenen Variationen fragmentierten Themas gilt, von der die ebenfalls bereits im Thema angelegten harmonischen Spannungen zunächst ablenken. Damit schließt sich der Kreis dieser Variationsreihe, die nicht von der Melodik oder dem „Charakter“ des Themas, sondern dessen harmonischem Strukturproblem getragen wird.

Es lässt sich vielleicht sogar spekulieren, dass op. 82 Querverbindungen zum Werk Robert Schumanns aufweist. Der Beginn des Themas ist, wenn nicht ein direktes Zitat, so doch wenigstens eine melodische Anspielung auf ein im selben Jahr entstandenes *Albumblatt* aus den *Bunten Blättern* op. 99 von Schumann, das später auch für Clara Schumann (op. 20) und Johannes Brahms (op. 9) als Grundlage für Variationsreihen diente. Angesichts der engen Beziehungen zwischen Mendelssohn und Schumann ist es reizvoll zu vermuten, dass es sich dabei nicht lediglich um einen Zufall handelt, selbst wenn man von konkreten biographischen Deutungen (die dokumentarisch kaum zu untermauern wären) absieht und berücksichtigt, dass Schumanns op. 99 erst 1852 veröffentlicht wurde. Clara Schumanns und Brahms' erwähnte Variationszyklen tragen zudem besonders persönlichen Charakter. Dass das Albumblatt eine herausgehobene Rolle im Umkreis Schumanns spielte, scheint daher insgesamt festzustehen, und man begibt sich wohl nicht zu weit auf das Gebiet der Spekulation, wenn man Mendelssohns op. 82 als ein frühes Zeugnis dieser Sonderstellung betrachtet. Das Albumblatt stellt dabei das zu Mendelssohns op. 82 umgekehrte harmonische Problem. Statt eines harmonisch fragilen Beginns fängt Schumanns Stück mit einer deutlich festigen Kadenz an, die gewissermaßen einen Zielpunkt zum Beginn macht und auf die Frage hinausläuft, wie diese Kadenz zum Ausgangspunkt der Entwicklung des Stücks gemacht werden kann.

Die Rezeption von op. 82 ist seit Erscheinen des Zyklus außerordentlich verhalten geblieben. Genau wie auch die fast gleichzeitig erschienene Variationsreihe op. 83 wurde sie in der *Neuen Zeitschrift für Musik* lediglich angezeigt, nicht besprochen. Neuausgaben oder Arrangements hat es kaum gegeben. Auch von der seit den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zunehmend günstigeren Aufführungssituation für Mendelssohns Werke insgesamt hat der Zyklus – bedauerlicherweise – kaum profitiert.

ANDANTE UND VARIATIONEN OPUS 83

Quellen

Die Variationen op. 83 sind durch ein autographes Arbeitsmanuskript (Quelle **A**) mit dem charakteristischen Vermerk *H. d. m.* (für die Invokation *Hilf du mir*) überliefert, das vergleichsweise wenige Korrekturen enthält. Dies ist vielleicht einen Hinweis darauf, dass Mendelssohn die Arbeit leichter von der Hand ging als bei den anderen beiden Zyklen, falls nicht ein früherer Entwurf verloren ist. Allerdings dokumentiert Quelle **A** die Entstehung der endgültigen Reihenfolge des Zyklus durch die Streichung einer ganz ausgeführten und einer Fragment gebliebenen Variation. Ausgehend von den Satzbezeichnungen der Variationen, die in der ersten Spalte der folgenden Tabelle wiedergegeben sind, ergeben sich zwei unterschiedliche Versionen vor der endgültigen Reihenfolge. Für die zweite Version ergibt sich allerdings das Problem, dass das Fragment der ursprünglichen Fassung von Variation 4 immer noch als volle Variation gezählt wäre. Möglicherweise plante Mendelssohn eine spätere Fertigstellung des Fragments, die dann ebenso unterblieb wie die Korrektur der Bezeichnung der endgültigen Variation 3 als *Var. 4*.

Die unten stehende Tabelle gibt die verschiedenen Stadien der Konzeption der ersten vier Variationen des Zyklus, wie sie sich anhand von Quelle **A** rekonstruieren lassen, wieder.

Eine Publikation ist erst postum durch Breitkopf & Härtel zustande gekommen (Quelle **ED**), und zwar 1850 in unmittelbarer zeitlicher Nähe zur Veröffentlichung von op. 82 und op. 83a, der eigenen Bearbeitung des Zyklus für Klavier zu vier Händen (1844). Ihre Existenz spricht dafür, dass Mendelssohn selbst entsprechende Pläne gehabt haben mag, wenngleich er vielleicht eher an eine Drucklegung dieser vierhändigen Version dachte.

Die insgesamt sehr zuverlässige Erstausgabe **ED** basiert auf Quelle **A**, die allerdings keine Stechereintragen aufweist. Auch die vorliegende Neuausgabe folgt dem Autograph.

Editorische Einzelfragen

Ebenso wie op. 82 ist op. 83 editorisch unproblematisch. Lediglich die Artikulation ist an einigen Stellen in sich inkonsequent; sie wurde in dieser Ausgabe entsprechend dem Autograph wiedergegeben.

Analytisches und Rezeption

Wenngleich die Variationsreihe op. 83 durch geringeren Umfang, die Wahl der Tonart und den Charakter des Themas ebenfalls in deutlichem Kontrast zu den *Variations sérieuses* steht, hat sie mit dem größeren Zyklus mehr gemeinsam als op. 82. Dies betrifft bereits die eröffnende Geste der Themen. Während op. 54 mit einer charakteristischen auftaktigen Vorhaltswendung beginnt, die unmittelbar danach in eine Quarte höher wiederholt wird, hat das Thema von op. 83 zwar keine solche Vorhaltswendungen im engeren Sinne, allerdings eine vergleichbare Geste mit dem abwärts gerichteten Sekundschrift beim Übergang vom Auftakt zu T. 1, die ebenfalls direkt anschließend nach oben versetzt wiederholt wird.

Der Charakter dieser beiden Eröffnungen ist zwar ohne Zweifel entgegengesetzt. Dass Mendelssohn allerdings, zumal in Anbetracht der zeitlichen Nähe der Stücke, gewissermaßen deren zwei Seiten in unterschiedlichen Zyklen auslotete, dürfte dennoch nicht von der Hand zu weisen sein. Variation 1 aus op. 83 lässt einen noch direkteren Bezug zu Variation 13 aus den *Variations sérieuses*, dem Triosatz mit dem Thema im Tenor, und dessen barockisierendem Idiom erkennen.

Die folgenden Variationen dagegen offenbaren eine grundsätzlich anders geartete Idee der Variation. Variation 2 isoliert praktisch die ersten drei Noten des Themas und macht sie zum Ausgangspunkt einer eigenen Entwicklung, deren Verbindung zum Thema – abgesehen von den Anfangstönen und dem harmonischen Bauplan im großen – hauptsächlich in der Bedeutung der Vorhaltsfiguren besteht.

Variation 3 setzt diese Tendenz fort: der chromatische Zug der rechten Hand lässt sich kaum noch direkt auf das Thema beziehen und erscheint eher

Autograph (A)	A Version 1	A Version 2	BA
<i>Andante tranquillo</i>	Andante tranquillo	Andante tranquillo	Andante tranquillo
<i>Var. 1</i>	Var. 1	Var. 1	Var. 1
<i>Var. 2</i>	Var. 2		Anhang VI, Var. 2
<i>Var. 3</i>	Var. 3	Var. 2	Var. 2
<i>Var. 4</i> 3	Var. 4	Var. 3	Anhang VI, Fragment Var. 4
<i>Var. 4</i> [!]	[-]	Var. 4	Var. 3

schon als eine Art chromatische Paraphrase der Variation 2.

Die zögerliche Rückkehr zum Thema wird dann erst durch Variation 4, die *Minore*-Variation des Zyklus, eingeleitet. Sie beruht zunächst auf der Umdeutung des Auftakts des Themenbeginns zu einer Synkope und lässt zunehmend Assoziationen mit dem Thema zu, vor allem mit den kurzen, abwärts gerichteten Skalen, die immer deutlicher zu ihm zurückverweisen.

Variation 5 schließt zunächst tonartlich an die vorangegangene Variation an und beginnt mit dem in g-Moll wiederhergestellten Thema, wobei die Vorhaltswendungen nicht nur durch die dem Moll entsprechende Harmonisierung, sondern auch durch die permanenten Registerwechsel betont werden. Das nachfolgende *Allegro assai* ist dabei der wohl relativ schlichteste Schluss der drei in dieser Ausgabe vereinigten Variationsreihen, und der einzige, der nicht gegen Ende das virtuose Element deutlich zurücknimmt. Strukturell gruppieren sich zwei ausgedehnte virtuose Vorstellungen des augmentierten Themas um eine weitere, schlichter im einfachen Akkordsatz gehaltene, durchaus der Anlage der Variation 5 aus op. 82 vergleichbar. Das Ende aber bildet eine Bestätigung der Ausgangstonart durch Arpeggien, also eine Auflösung des Themas statt seiner Rückkehr.

In op. 83 ist also die Distanz der einzelnen Variationen zum Thema noch größer. Sie nehmen es eher zum Anlass zur Ausbildung von fast schon als Charakterstücke zu bezeichnenden, mehr allusorisch an ihren Ausgangspunkt angelehnte Miniaturen. Insofern spielen hier zyklische Überlegungen auch eine geringere Rolle und erlauben der abschließenden Variation ein großzügigeres Ausleben der Spielfreude als dies bei den beiden Schwesterwerken der Fall ist – auch in dieser Hinsicht ist op. 83 als Gegenstück auf die dezidiert ernsthaften *Variations sérieuses* bezogen und vervollkommnet Mendelssohns Mikrokosmos der Klaviervariation.

Für die Rezeption von op. 83 gilt das gleiche wie das bereits für op. 82 Gesagte. Auch die unmittelbar folgende Veröffentlichung von Mendelssohn Bearbeitung dieser Variationsreihe als op. 83a hat an dieser Situation offenbar nichts geändert.

ZUR EDITION

Für op. 54 bildet der Erstdruck (unter Berücksichtigung von Mendelssohns autographen Stichvorlage) die Basis für den Hauptteil der vorliegenden Neuausgabe, im Fall von op. 82 Erstdruck und Autograph für die bei-

den konkurrierenden Fassungen, für op. 83 schließlich nur das Autograph. Die Anhänge beruhen jeweils auf dem autographen Quellenmaterial.

Herausgeberergänzungen sind grundsätzlich mit eckigen Klammern gekennzeichnet, im Falle von Bögen und Teilen von Crescendo-Gabeln durch Strichelung. Durchgehend im Sinne der modernen Gepflogenheiten wurden verschiedene Schreibweisen und Platzierung dynamischer und sonstiger Angaben vereinheitlicht, beispielsweise „dimin.“ zu „dim.“. Grundsätzlich wurde angestrebt, ein Übermaß an Ergänzungen oder anderweitigen Eingriffen zu vermeiden, so dass die meisten Ergänzungen anhand von Analogstellen vorgenommen wurden.

Der Critical Commentary weist darüber hinaus die Abweichungen dieser Ausgabe von den jeweils zugrunde liegenden Quellen nach, insbesondere der Stichvorlage As₁ bei op. 54.

DANK

Es ist mir eine Freude, all jenen Personen und Institutionen zu danken, die durch Gewährung von Einsicht in Originalquellen, Bereitstellung von Quellenreproduktionen und darüber hinausgehende Hinweise zur Entstehung der vorliegenden Edition beigetragen haben, namentlich der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, der Biblioteka Jagiellońska Kraków, der British Library London, der Bodleian Library Oxford, insbesondere Peter Ward-Jones, der Österreichischen Nationalbibliothek – Musiksammlung, Wien, der Library of Congress Washington DC und Simon Maguire (Sotheby's, London). Schließlich gebührt Rudolf Faber vom Bärenreiter-Verlag für die freundschaftliche und geduldige Begleitung der Ausgabe in ausführlichen Gesprächen über editorische und Gestaltungsfragen mein herzlicher Dank.

Liverpool, im Herbst 2008
Holger M. Stüwe

LITERATUR IN AUSWAHL

Ausgaben

- Felix Mendelssohn Bartholdy's Werke. Kritisch durchgesehene Ausgabe* von Julius Rietz, Leipzig 1874–1877.
Felix Mendelssohn-Bartholdy, Variations sérieuses Opus 54, hrsg. von Christa Jost, München: G. Henle Verlag, 1996.

Sekundärliteratur

Jost, Christa, „In mutual reflection: historical, biographical, and structural aspects of Mendelssohn’s Variations sérieuses“, in: *Mendelssohn Studies*, hrsg. von R. Larry Todd, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, S. 33–63.
Stanley, Glenn, „The Music for Keyboard“, in: *The Cambridge Companion to Mendelssohn*, hrsg. von Peter Mercer-Taylor, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, S. 149–166.

Todd, R. Larry: *Mendelssohn. A Life in Music*, Oxford: Oxford University Press, 2003 (deutsche Übersetzung: *Felix Mendelssohn Bartholdy: Sein Leben, seine Musik*, Stuttgart: Carus/Reclam, 2008).

Todd, R. Larry: „Piano Music Reformed: The Case of Felix Mendelssohn-Bartholdy“, in: *The Mendelssohn Companion*, hrsg. von Douglass Seaton, Westport und London: Greenwood Press, 2001, S. 579–620.

PREFACE

The sets of piano variations presented in this volume – opp. 54, 82 and 83 – are Mendelssohn’s major contributions to the genre. They originated in close temporal proximity to each other in summer 1841. He had already taken his first steps in this area while studying composition with Zelter,¹ but these juvenile essays drew heavily on classical models and differ fundamentally from Mendelssohn’s mature musical language. The occasion that caused him to return to the genre was a commission from the Viennese publisher Mechetti to compose the *Variations sérieuses* for a Beethoven album.² In the wake of this renewed encounter he wrote the posthumously published variations opp. 82 and 83.³ We know this not only from the surviving source material, at least in the case of op. 82 (even the composition manuscript of which is dated), but also from Mendelssohn’s letter to his friend Karl Klingemann, dated 15 July of that same year: “Do you know what I’ve been passionately composing recently? Variations for piano. I started off with no fewer than eighteen on a theme in D minor, and had such a heavenly time with them that I immediately turned out a new set on a theme in E-flat major [op. 82] and am

currently working on a third on a theme in B-flat major [op. 83]. I feel as if I must catch up for not having written any before.”⁴

That said, the three sets differ in reputation. If op. 54 enjoys uncontested stature both in Mendelssohn’s piano music and in the history of the piano variation, and has maintained its place in the concert repertoire,⁵ opp. 82 and 83 are frequently regarded as inferior, not least because they did not appear in print during Mendelssohn’s lifetime. Yet the very fact that two autograph manuscripts exist for op. 82, in addition to the original draft, suggests that the composer himself considered at least this work to be perfectly “valid.” If not, he would hardly have made the effort to prepare a second manuscript in addition to the one currently available, since, judging from the first edition, it did not contain enough revisions to warrant such exertion. Whether Mendelssohn perhaps considered issuing op. 82 in print after all, or whether he changed his opinion of the work, must remain an open question.

Our new edition makes possible a direct comparison of these works. It thereby transpires not only that opp. 82 and 83 have several features in common that

1 This early set of variations, along with a set for violin and piano, is published in R. Larry Todd: *Mendelssohn’s Musical Education: A Study and Edition of his Exercises in Composition: Oxford Bodleian MS Margaret Deneke Mendelssohn C.43* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), pp. 220–23 and 72f.

2 The processes leading to this commission are discussed below in connection with the genesis of op. 54.

3 Like all the opus numbers after op. 72, these numbers were assigned not by the composer, but by Breitopf & Härtel at the time of publication.

4 *Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847*, ed. Paul Mendelssohn Bartholdy and Carl Mendelssohn, 2nd edn. (Leipzig: Hermann Mendelssohn, 1864), with complete list of Mendelssohn’s compositions compiled by Julius Rietz, p. 297. The words “eighteen on a theme in D minor” refer to an intermediate form of op. 54 that still had eighteen variations as opposed to the seventeen of the final version. See below.

5 Even Mendelssohn himself played the *Variations sérieuses* several times in public and among his circle of friends, whereas he is not known to have played either of the other two cycles.

set them apart from the *Variations sérieuses*, but also that their individuality should make us reconsider the standard verdict that they are “by far the weaker sets of variations” and that “Mendelssohn himself thought them unworthy of publication.”⁶ Our edition also takes into account the complex gestation of op. 82, and especially the *Variations sérieuses*, by including the rejected variations in the appendix and critical commentary. The first draft of op. 82 is reproduced in toto on pages 70–75 of Appendix II. In the case of op. 54, we include only the highly conflicting earlier versions and the completely withdrawn variations from Mendelssohn’s working manuscript in Appendix I and consign the minor discrepancies among the other variations to a separate section of the Critical Commentary (p. 84). Rather than attempting a complete account of the compositional process, our main goal was to provide performers with usable information on the earlier forms of the works concerned.

VARIATIONS SÉRIEUSES OPUS 54

Genesis and Sources

The *Variations sérieuses*, op. 54, originated as Mendelssohn’s contribution to a Beethoven album published by Pietro Mechetti in Vienna, an anthology of pieces written by leading composers of the day to help cover the costs of a Beethoven monument in Bonn. The piece has come down to us in three relevant sources. In addition to the initial publication in the album, supervised by Mendelssohn himself (source ED), there also exist an autograph working manuscript (source Aκ) and an autograph copy for the engraver (source A_{st}). Viewed in conjunction with the surviving letters of the Mendelssohn-Mechetti correspondence, the genesis of op. 54 can be retraced with comparative accuracy. Christa Jost has exhaustively recounted the creative process,⁷ which is only outlined briefly below.

On 13 March 1841, Mechetti invited Mendelssohn to submit a composition for his album. Among the other composers he approached were Liszt, Chopin, Czerny, and Thalberg. Mendelssohn was at first very reluctant and had already turned Mechetti down before agreeing to take part after all. However, he only did so in

6 Eric Werner: *Mendelssohn: Leben und Werk in neuer Sicht* (Zurich and Freiburg im Breisgau: Atlantis, 1980), p. 393.

7 Our account follows Christ Jost: “In mutual reflection”; see “Select Bibliography” below. See also the Mendelssohn-Mechetti correspondence in *Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe an deutsche Verleger*, ed. Rudolf Elvers with an introduction by Hans Herzfeld (Berlin: de Gruyter, 1968), nos. 347 and 349–55 on pp. 293 and 295–8.

late May following the intercession of the critic Karl Kunt, whom he had asked for details on the project.⁸ At first he evidently envisioned a shorter piece similar to the other works in the album. In the end, however, he decided to write a set of variations, thereby drawing on Beethoven’s own piano music.

According to the date in Aκ, Mendelssohn completed a first draft of the *Variations sérieuses* by 4 June. At this point the work still had eighteen variations. As we know from the passage quoted above from his letter to Klingemann, and from his request to Mechetti to postpone the deadline,⁹ he was still revising this version after mid-July. Finally, on 16 August he sent the engraver’s copy (A_{st}) to the publisher. The engraving produced from this manuscript was evidently full of mistakes, and Mendelssohn’s proof corrections were not always smoothly carried out. Moreover, as we know from Mechetti’s letter regarding the shipment of the author’s copy, he was still occupied with compositional details shortly before the work went to print, as the letter mentions an authorial correction in the already engraved text.¹⁰

The first edition finally appeared at the end of 1841 or the beginning of 1842.¹¹ The pieces in the album were given separate plate numbers and title pages, thereby allowing them to be published separately.¹² Mendelssohn received his copy of the edition in late December;¹³ an advertisement appeared in the *Wiener Zeitung* on 19 January; and Mendelssohn himself had already premiered the work in the Leipzig Gewandhaus on

8 *Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe an deutsche Verleger*, no. 348, pp. 294f.

9 *Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe an deutsche Verleger*, no. 349, p. 295.

10 See p. ii of Christa Jost’s edition under Selected Bibliography: Editions. The passage in question is mm. 18–19, the only place where the first edition departs significantly from the text in the engraver’s copy.

11 The date of the first edition, with references to the corresponding newspaper advertisements, is discussed in Jost, “In mutual reflection,” p. 35 with note 16.

12 Just such a separate edition was already planned by Mechetti, as we know from Mendelssohn’s letter of 10 July: “Judging from your account of the circumstances under which you wish to publish the album, I cannot decide to demand a fee for the separate edition of my piece, or indeed to give my consent to such a separate edition at all. I send the manuscript off for publication in the 500 copies set aside for the Beethoven monument, [...] and as soon as you have delivered those 500 copies I consider the piece as being once again my sole property.” See *Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe an deutsche Verleger*, no. 340, p. 295.

13 See *Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe an deutsche Verleger*, p. 295, note for no. 355. The copy preserved today in the Bodleian Library may be Mendelssohn’s personal copy; see *Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library, Oxford*, vol. 3: *Printed Music and Books*, ed. Peter Ward Jones, *Musikbibliographische Arbeiten*, ed. Rudolf Elvers, 9 (Tutzing: Schneider, 1989), pp. 2f.

27 November 1841.¹⁴ The work's extraordinarily complex gestation is captured in detail by the two surviving autographs, especially **Aκ**.¹⁵ The sources hand down the variations as shown in the table below.¹⁶

As suggested by the table, Mendelssohn altered the placement of the pieces in the cycle several times and withdrew a number of variations. As the original Variations 10 to 14 are of particular interest to a study of

¹⁴ See Jost, "In mutual reflection," p. 40 with note 30.

¹⁵ See the detailed account of the creative process in Jost, "In mutual reflection," which the interested reader is hereby urged to consult.

¹⁶ Adopted from the tables in Jost, "In mutual reflection," pp. 45–47, which also describe the exact position in the autograph. The variations cited here under "First version" were heavily revised, so that their form is often no longer identical to that of the final version, and hence to the version given in our edition. The first column presents the numbers in the autograph, the second the original placement in the cycle (both according to **Aκ**), the third the placement in the final version of op. 54 as given in the autograph engraver's copy (**Ast**) and the first edition (**ED**), and the fourth the location in our edition.

¹⁷ Early version in Appendix I. 1, p. 52.

op. 54 (they contain inter alia clear references to pieces by Beethoven), the rejected original versions are reproduced in Appendix I. 4. (pp. 65–69).

However, these revisions by no means imply that Mendelssohn's work on the *Variations sérieuses* was finished. The fact that "Var. 16" was deleted between the completion of the composition manuscript and the engraver's copy reveals that he continued to revise the work. In particular, his further revisions involve Variations 1 and 16–17 (still marked "Var. 17" and "Var. 18"), which appear only in their early versions in **Aκ**. These versions are likewise reproduced in Appendix (I. 2 resp. 3, p. 53ff.) where Variation 17 appears in the two conflicting versions handed down in the autograph. This variation was shorter in the earlier of these two versions, and Mendelssohn planned to give it a different ending and to follow it with another variation. The later version already approaches the final version handed down in **Ast** and **ED**.

Autograph (Aκ)	First version	Ast , ED	BA
<i>Andante sostenuto</i>	Andante tranquillo	Andante tranquillo	Andante tranquillo
Var. 1	[–]	Var. 1	Var. 1 ¹⁷
Var. II [orig. 1]	Var. 1	Var. 2	Var. 2
Var. III [orig. 2]	Var. 2	Var. 3	Var. 3
Var. 4	Var. 4	Var. 4	Var. 4
Var. 5	Var. 5	Var. 5	Var. 5
Var. 6	Var. 6	Var. 6	Var. 6
Var. 7	Var. 7	Var. 7	Var. 7
Var. 8	[–]	Var. 8	Var. 8
Var. 9	[–]	Var. 9	Var. 9
Var. 10	Var. 10	[–]	Appx I. 4., p. 65
Var. 11	Var. 11	[–]	Appx I. 4., p. 65
Var. 12	Var. 12	[–]	Appx I. 4., p. 66
Var. 13	Var. 13	[–]	Appx I. 4., p. 66
Var. 14 [orig. 12 or 13 ?]	Var. 14	[–]	Appx I. 4., p. 68
Var. 10 [orig. 8]	Var. 8	Var. 10	Var. 10
Var. 11 [orig. 9]	Var. 9	Var. 11	Var. 11
Var. 12	[–]	Var. 12	Var. 12
Var. 13	[–]	Var. 13	Var. 13
Var. 14 [orig. <i>Dur</i> , then 12]	[–]	Var. 14	Var. 10
Var. 15 [orig. 12, then 13]	Var. 12	Var. 15	Var. 15
Var. 16 [orig. 13, then 14]	Var. 13	[–]	Appx I. 5., p. 69
Var. 17 [orig. 14, then 15]	Var. 17	[–]	[= earlier version of Var. 16, see next line]
[–]	[–]	Var. 16	Var. 16 [earlier version: Appx I. 2., p. 53]
Var. 18 [orig. 16]	Var. 18	Var. 17	Var. 17 [earlier versions: Appx I. 3., p. 54]

Special Editorial Problems

The main question in the case of op. 54 is how to assess the discrepancies between the sources **A_{st}** and **ED** on which our edition is based, given that the proof sheets vetted by Mendelssohn have not survived. The above-mentioned letter from Mechetti proves, however, that the composer took the opportunity, in several passages, to make textual alterations beyond the level of proof corrections. The relevant discrepancies between the two sources are dealt with in the Critical Commentary (pp. 82–84), but a few important passages merit discussion here.

If the reading in mm. 328–9 of **A_{st}** is most likely nothing but a slip of the pen that was corrected at the proof-reading stage, three other passages are more significant. In the right hand of mm. 13–14 (and mm. 247–8), **ED** contains a tie not found in the autograph source material. As these ties cannot definitively be said to have originated with the composer, they are not included in our edition, especially since they impede the otherwise smooth metrical flow of these passages. Nevertheless, they are musically plausible: since Variation 14 adheres remarkably closely to the theme, we are dealing here with a genuine parallel passage, and thus at least conceivably with an authorial intervention rather than a misreading on the part of the engraver. Still, our decision, based mainly on findings from the sources, is by no means meant to pre-empt the performer's choice.

The first right-hand chords in mm. 235 and 239 (Variation 14) are given an additional *b* in **A_{st}**. As they are missing in both passages in **ED**, we assume that Mendelssohn altered these passages and have opted to follow the first edition.

In the copy of **ED** that we consulted, the *Ped.* instructions in mm. 375 and 377 are barely discernible, and are therefore identified as additions in our text. Perhaps they were corrections entered directly in the plates, albeit very sporadically and with little consistency. We have therefore retained these *Ped.* instructions, especially since they have come down to us in Mendelssohn's hand.

Brief Analysis and Early Reception

The term “*sérieuses*” in the title of op. 54 can be viewed from several vantage points. First, it signifies a deliberate volte face from the approach of the contemporary “brilliant” piano repertoire, with its emphasis on superficial virtuosity. This does not imply, however, that the work avoids technical difficulties: op. 54 is challenging in this respect, too, and presup-

poses comprehensive skills on the part of the player – dexterity no less than an ability to bring out subtle gradations in contrapuntal passages.

However, the term “*sérieuses*” also relates to the approach of the work itself. The choice of key¹⁸ and the compositional fabric of the theme, with its “strict” texture, smooth rhythmic flow, multiple suspensions, and strong emphasis on the minor mode, point to a more earnest and “serious” posture, even compared to the other pieces in the Beethoven album (except for Liszt's arrangement of the Funeral March from the *Eroica*). The distinctly “baroqueified” idiom that figures significantly in the character and construction of the entire cycle was not lost on contemporary critics: “[Sebastian] Bach's influence,” the reviewer of the *Allgemeine musikalische Zeitung* remarked in June 1828, “is impossible to overlook.”¹⁹

This unmistakable stylistic reference does more, however, than simply evince Mendelssohn's interest in Bach, an interest that left an indelible mark on his work as a composer and performer. It also forms part of a third level of meaning in the title *Variations sérieuses*. Mendelssohn alludes to Beethoven in several ways in this cycle, particularly his C-minor Piano Variations (WoO 80), which are based on a chromatically descending fourth, the so-called lamento bass of baroque music. R. Larry Todd²⁰ has drawn attention to the fact that Mendelssohn, in the final version of op. 54, refers only indirectly to this model, namely, by means of interrupted, chromatically intensified scales wandering downwards between the voices. In contrast, the original Variation 13 (see Appendix I. 4., p. 66) takes precisely the bass pattern as its point of departure.

Whether the effort to avoid a direct reference of this sort was Mendelssohn's reason for withdrawing this variation is matter of speculation, especially since the entire complex of deleted Variations 10 to 14 relates, in its metrical design, to Beethoven's *Eroica* Variations, as Christa Jost has observed.²¹ Mendelssohn's revisions also retract a concrete reference, likewise suggested in the title, to Beethoven's Quartetto serioso (op. 95), to which there was originally a clear motivic reference in the final Variation 10,²² as well as an allusion to Beethoven's song cycle *An die ferne Geliebte* in the original Variation 11.²³ In other words, whether delib-

18 See Jost, “In mutual reflection,” pp. 42f.

19 *Allgemeine musikalische Zeitung* 44 (1828), col. 447.

20 R. Larry Todd, “Piano Music Reformed” (see below under “Select Bibliography”), pp. 606f.

21 See Jost, “In mutual reflection,” p. 49.

22 See Todd, “Piano Music Reformed,” pp. 607f.

23 See Jost, “In mutual reflection,” p. 54.

erately or not, Mendelssohn expunged several specific references to Beethoven's music that were originally present in op. 54.

The scale of the *Variations sérieuses* permits – indeed, demands – the formation of internal groupings within the cycle. One of the most striking formal junctures occurs at Variation 10. The first nine variations involve a continuous heightening of rhythmic intensity (through increasing subdivision of the note values) and tempo (from the *Andante sostenuto* of the theme to the *Allegro vivace* of Variations 8 and 9). At Variation 10, however, the music changes to *Moderato* and, at the same time, alters its treatment of the theme. If the emphasis in the first nine variations fell on virtuosity, Variation 10 again highlights the baroqueified idiom. It is undoubtedly one of those variations that kindled associations with Bach among contemporary reviewers.²⁴ That “the legato four-voice style of the theme” conveys no inkling of “everything that a mastery of the higher counterpoint is able to extract from it”²⁵ is particularly noticeable in this variation, where the consecutive suspensions in the upper voice at the opening of the theme are, as it were, split apart and reinterpreted as entrances of the fugue subject in two different voices.

Variations 11 to 13 that follow are again marked by an escalation, especially in rhythm. This time the contrapuntal dimension is combined with the virtuosic. In Variation 11, for example, not only are the suspensions at the opening of the theme noticeably weakened, bars 4 to 6 of the theme are inverted. In the next variation, No. 12, the theme oscillates in a manner of speaking between soprano and tenor, only to be consigned entirely to the tenor in Variation 13, which, for its part, may be regarded as a sort of baroque trio movement.

The maggiore variation, No. 14, puts an end to the preceding escalation in rhythm and tempo. At the same time, its texture clearly harks back to the theme, which appears in the tenor in the first half and is partly transposed a fifth downward in the final four bars (much as in the preceding Variation 11). It also becomes the point of departure for the third and final escalation of the cycle. Not only does Variation 15 already accelerate the tempo (*poco a poco più agitato*), it also adds a harmonic level to the virtuosic and contrapuntal illu-

mination of the theme, as becomes clear, for example, in the handling of the bass.

The next variation, No. 16, continues very subtly along the same lines. True, the melodic and harmonic skeleton of the theme is restored; but the cross-relation *b–b'* in bar 2 of the theme, here divided between the tenor and soprano, is more noticeably accentuated by being shifted to the peak pitches in the right hand. One of the points of Variation 17, which is more than just a mighty coda, is that it runs through the cycle so to speak in retrograde. The opening draws directly on Variation 16, except that the theme is now mirror-inverted rhythmically, i. e. the unaccented beats of the triplets are shifted to the accented beats. After the theme is stated above a pedal point on A, Variation 5 (with the rhythmic roles of the hands reversed) and Variation 4 return as allusions. The cycle then comes to a close with a final gesture of remembrance of the suspensions before the cadence of the theme.

The *Variations sérieuses* thus reveal a complex cyclic structure that systematically illuminates the various dimensions of the theme. Only then does Variation 17, in a par force ride within narrow confines, bring about a return to the theme. Although this is not the proper place to attempt a thorough analysis of this aspect, the above examples should suffice to account for the unbroken esteem that op. 54 has enjoyed ever since it first appeared in print.

Of all the pieces in the Beethoven Album, the *Variations sérieuses* already drew the greatest acclaim from contemporary reviewers. The *Neue Zeitschrift für Musik* found, for example, that “if the entrepreneur merits an award for his idea, all the more so the composers who so selflessly helped to bring it off. Here we must mention, first and foremost, F. Mendelssohn-Bartholdy, who contributed an entire set of variations, a proper opus worthy both of himself and of the purpose at hand. It is not our place to persuade anyone of different taste that this contribution is the most significant in a musical sense as well; but so it seems to us.”²⁶

ANDANTE AND VARIATIONS OPUS 82

Genesis and Sources

Op. 82, too, has come down to us in several autograph sources: a first draft (source **A_E**), a composition manuscript with a number of revisions, dated 25 July 1841 (source **A_K**), and another autograph no longer accessi-

24 Equally worthy of consideration is the notion of a cross-reference to Bach's cantata *Christ lag in Todesbanden* (BWV 4); see Glenn Stanley, “The Music for Keyboard” (see under “Select Bibliography”), p. 164.

25 *Allgemeine musikalische Zeitung* 44 (1828), col. 447.

26 *Neue Zeitschrift für Musik* 16, no. 15 (18 February 1842), p. 57.

ble today (source **Ax**). This latter manuscript was probably consulted for the posthumous first edition, issued in 1850 by Breitkopf & Härtel (source **ED**), and may well have arisen in connection with Mendelssohn's own publication plans. Remarkably, the first edition was evidently first engraved from **Ak**:²⁷ a number of corrections in the plates prove that the musical text of the print originally matched this autograph and that the plates were subsequently reworked. It can therefore be assumed that Breitkopf & Härtel, for unknown reasons, only gained access to **Ax** shortly before the work went to print.²⁸

As there are several discrepancies (albeit limited to details) between **Ak** and the first edition (and thus probably the inaccessible **Ax** as well), we have chosen to present both versions in the main body of our volume. The primary reason for this juxtaposition is that the sources do not allow us to make definitive conclusions regarding Mendelssohn's intentions for the publication. Even if the first edition more or less accurately reproduces the state of the text in **Ax**,²⁹ and thus Mendelssohn's last version, we have no means at present to decide whether he would have regarded this version as definitive. That **Ax** is a revised fair copy of the version from **Ak**, though thoroughly plausible, eludes proof at present. There was thus no justification for preferring this version to the one given in **Ak** and dividing the versions in **ED** and **Ak** between the main body of our volume and the appendix.

In op. 82, too, Mendelssohn reworked the original order of the variations, as we can see by comparing the version from **Aε** with that of **Ak** and **ED**. A much shorter version of Variation 5 was initially intended to serve as Variation 2, whereas the final Variation 2 appears in the first draft as Variation 4. It is followed in that draft by a variation in $\frac{3}{8}$ meter that breaks off after three bars.

Mendelssohn then subjected Variations 1 and 2 to heavy revision in **Ak**. The two versions of these variations also differ from those in the draft (**Aε**) and are reproduced as intermediate versions in Appendix IV of our volume (pp. 77f.).

27 Admittedly **Ak** does not have any engraver's markings.

28 Every copy consulted for our edition contains the above-mentioned corrections. Granted, this does not preclude the possibility that there was an earlier impression without these changes. Still, if there exist copies that do not contain the revised musical text, they probably only form a tiny minority.

29 The print is relatively precise in its original reproduction of op. 82, just as the edition of op. 83 that Breitkopf & Härtel issued at almost the same time reliably follows its autograph. There is thus no reason to assume that the first edition of op. 82 presents a heavily corrupt version of the text from **Ax**.

Equally worthy of mention are the difficulties that Mendelssohn evidently encountered while composing the imitative final appearance of the theme (mm. 189ff.). As shown by the two original endings of Variation 5 (reproduced in Appendix V, p. 79), he experimented with various entrance pitches and intervals at the opening of this passage, whereas there are comparatively few changes in the final bars. The study for the theme, likewise handed down in **Aε** (see facsimile in Appendix III, p. 76), should also be viewed in this context. It is most likely related to the second ending ("b" in Appendix V), being a preliminary study for the theme in this version of the ending.

Special Editorial Problems

Op. 82 poses no editorial problems apart from the question of the authenticity of the text in **ED**. The relevant discrepancies among the sources consulted for our edition are listed in the Critical Commentary. We refrain from presenting a detailed account of the above-mentioned corrections to the plates in **ED**, since they can be deduced in any case by comparing the two versions reproduced in the main body of our edition.

Brief Analysis and Early Reception

Op. 82 differs from the *Variations sérieuses* mainly in its much smaller scale (although this, of course, has no bearing on an assessment of its quality) and in the manner in which the theme is manipulated in the variations.

The very opening of the theme has a structural idiosyncrasy in that it declines to state a tonic key. Is the opening chord heading toward C minor or E-flat major? The theme does not give a final answer to this question until it cadences in E-flat major in mm. 7–8. This Janus-faced harmonic ambiguity is already exploited systematically in Variation 1, which is based less on the theme's melodic fabric than on its harmonic underpinnings.

The same harmonic interplay is characteristic of the remaining variations, which likewise suppress the theme's melody in favor of its harmonic structure. Variation 2, for example, merely suggests snippets of the theme in the right-hand chords, and in Variation 3 the theme is still more fragmented. Variation 4 sharpens the changes of register familiar from the preceding variation, individuating not only the rhythm but the harmony as well. Yet all these variations exploit the harmonic dimension of the theme, i. e. the ambiguous tonality of its opening bars.

It is not until Variation 5 that the theme's melodic integrity is re-established, this time however with the characteristic chromaticism of the preceding variations incorporated into the virtuosic right-hand figuration. Rather than referring back to the opening of the cycle, as did the final variation of op. 54, or drawing on reminiscences from earlier variations, it too exploits the harmonic vagaries of the theme. This is already apparent in the first statement of the theme in this variation, which also places a much stronger emphasis on virtuosity: instead of a final cadence, its second half presents a section that initially veers away from the tonic goal of E-flat major before the theme is restored, plain and unadorned, but inverted and with shadowy minor-mode tinges. Yet neither is this version of the theme brought to a conclusion. Instead, it is interrupted by a virtuoso interpolation before the theme returns one last time in a pianissimo imitative texture. Only now does the theme regain something akin to its initial form.

Thus, even if the final variation of op. 82 does not pass through the cycle in reverse order, it does have a retroflective character in that it seems intent on re-assembling the theme after its fragmentation in the preceding variations – a facet from which the theme's latent harmonic tensions initially diverted our attention. The set of variations thus comes full circle, sustained not by the melody or the "character" of its theme, but by the underlying structural problem of its harmony.

There are perhaps grounds for speculation that op. 82 contains cross-references to the music of Robert Schumann. The opening of the theme is, if not a direct quotation, then at least a melodic allusion to an Album Leaf from Schumann's *Bunte Blätter* (op. 99), which was composed in the same year and later served as the basis of sets of variations by Clara Schumann (op. 20) and Johannes Brahms (op. 9). Given the close ties between Mendelssohn and Schumann, it is tempting to assume that this is more than just a coincidence, even putting aside specific biographical interpretations (which are hardly open to documentary proof) and considering the fact that Schumann's op. 99 did not appear in print until 1852. Moreover, the aforementioned sets of variations by Clara Schumann and Brahms are especially personal in character. That the Album Leaf played a dominant role in Schumann's circle thus seems certain on the whole, and it would not be overly speculative to claim that Mendelssohn's op. 82 bears early witness to this special significance. All the same, the Album Leaf poses the opposite harmonic problem to

op. 82. Instead of a harmonically unstable opening, Schumann's piece begins with a firm cadence which, one might say, turns the opening into a point of arrival and raises the question of how this cadence can be made the point of departure for the piece's development.

Ever since it appeared in print, the reception of op. 82 has been remarkably subdued. Like the op. 83 variations published almost at the same time, it was merely advertised, but not reviewed, in the *Neue Zeitschrift für Musik*. New editions or arrangements are few and far between. Nor, regrettably, has the cycle profited much from the increasingly favorable circumstances, in the final decades of the twentieth century, for performing Mendelssohn's music as a whole.

ANDANTE AND VARIATIONS OPUS 83

Sources

The op. 83 variations have come down to us in an autograph working manuscript (source **A**) bearing Mendelssohn's characteristic annotation "H. d. m." for "Hilf du mir" ("Lend me Thine aid"). The manuscript contains relatively few corrections, perhaps indicating that Mendelssohn found the work easier to compose than the other two cycles, unless an earlier draft has disappeared. That said, **A** reflects the genesis of the final sequence of variations in that one completely finished variation and another fragmentary one are crossed out. Proceeding from the movement headings of the variations reproduced in the first column of the table below, we arrive at two conflicting versions of the definitive sequence. However, the second version faces the problem that the fragmentary original version of Variation 4 is still counted as a full variation. Perhaps Mendelssohn planned to complete the fragment at a later date but left this undone, just as he neglected to change the heading of the final Variation 3 to Var. 4.

The table on the next page presents the various stages in Mendelssohn's conception of the first four variations in the cycle, as reconstructed from **A**.

The work only appeared in print posthumously, when Breitkopf & Härtel issued it in 1850 (source **ED**). Its publication occurred in close temporal proximity to that of op. 82 and op. 83a, Mendelssohn's own arrangement of the cycle for piano four-hands (1844). The existence of this arrangement suggests that he may well have had publication plans of his own, though perhaps he was more interested in issuing the duet version.

Autograph (A)	A Version 1	A Version 2	BA
<i>Andante tranquillo</i>	Andante tranquillo	Andante tranquillo	Andante tranquillo
Var. 1	Var. 1	Var. 1	Var. 1
Var. 2	Var. 2		Appx VI, Var. 2
Var. 3	Var. 3	Var. 2	Var. 2
Var. 4 3	Var. 4	Var. 3	Appx VI, frag Var. 4
Var. 4 [!]	[-]	Var. 4	Var. 3

The first edition (**ED**) is on the whole highly reliable. It is based on **A**, which, however, does not have any engraver's markings. Our new edition likewise follows the autograph.

Special Editorial Problems

Like op. 82, op. 83 poses no particular editorial problems. The only exception involves the articulation, which is inconsistent in several passages. We reproduce it as it stands in the autograph.

Brief Analysis and Early Reception

Although the op. 83 set of variations is relatively short and contrasts greatly with the *Variations sérieuses* in its choice of key and the character of its theme, it has more in common with this larger cycle than with op. 82. We find this already in the opening gesture of the theme. Where op. 54 begins with a characteristic upbeat suspension that is immediately repeated a fourth higher, the theme of op. 83, though lacking a suspension in a narrow sense of the term, opens with a similar gesture: a descending major second from the upbeat to the downbeat of m. 1 that is likewise immediately transposed upward and repeated.

Admittedly these two openings are diametrically opposed in character. Yet, the fact that Mendelssohn probed their two sides in contrasting sets of variations, especially given their close temporal proximity, cannot be easily dismissed. Variation 1 of op. 83 suggests a fairly direct relation to the baroque idiom of Variation 13 of the *Variations sérieuses*, the trio movement with the theme placed in the tenor.

In contrast, the variations that follow reveal a fundamentally different concept of variation. Variation 2 practically isolates the first three notes of the theme and makes them the point of departure for a separate line of development whose connection to the theme, apart from the opening notes and the rough harmonic scheme, resides mainly in the significance of the appoggiatura figures.

Variation 3 continues along the same lines: the chromatic touch in the right hand is only tenuously related

to the theme and seems more like a sort of chromatic paraphrase of Variation 2.

The tentative return to the theme does not begin until Variation 4, the cycle's minore variation. Initially it resides in a redefinition of the upbeat of the theme into a syncopation. After that, the variation increasingly allows associations with the theme, especially the short descending scales, which increasingly refer back to it.

Variation 5 initially adopts the key of the preceding variation and opens with the theme restored in G minor. The appoggiatura figures are now emphasized not only by the minor-mode harmonies but by the unrelenting changes of register. The *Allegro assai* that follows is perhaps the least elaborate conclusion among the sets of variations in our volume, and the only one that does not noticeably downplay the virtuoso element toward the end. In structural terms, two extended virtuoso statements of the augmented theme are grouped around another more straightforward one, in a simple chordal setting thoroughly comparable in design to Variation 5 of op. 82. The end is formed by a reaffirmation of the opening key in arpeggios, and thus by a dissolution of the theme rather than its restatement.

In sum, op. 83 has an even greater distance between its variations and the theme. It uses the theme as an opportunity to create musical miniatures that are almost deserving of the term "character pieces" and tend merely to allude to the opening. In this light, cyclic considerations play a lesser role and allow the final variation to indulge in playfulness to a greater extent than in either of the two companion works. In this respect, too, op. 83 forms a counterpart to the decidedly earnest *Variations sérieuses*, thereby completing Mendelssohn's microcosm of the piano variation.

The above account of the reception of op. 82 applies mutatis mutandis to op. 83 as well. Not even the immediate publication of Mendelssohn's own arrangement as op. 83a has done anything to alter this situation.

EDITORIAL NOTE

For op. 54, the basis for the main body of our new edition was the original print (with attention given to Mendelssohn's autograph engraver's copy); for op. 82, it was the original print and the autograph for the two conflicting versions; for op. 83, it was the autograph only. The appendices draw on autograph source material for each set of variations concerned.

Editorial additions are basically identified by square brackets, or by broken lines in the case of slurs or ties and the division of crescendo hairpins. The various forms of notation and the placement of dynamic or other marks have been consistently standardized to agree with modern usage (e. g. "dim." instead of "dimin.>"). In principle, we have sought to avoid cluttering the page with additions or other interventions, so that most of them derive from analogous or parallel passages.

Finally, the critical commentary lists the departures in our edition from the relevant sources, in particular the engraver's copy *Ast* in the case of op. 54.

ACKNOWLEDGEMENTS

It is my great pleasure to thank all those persons and institutions that contributed to my edition by granting access to original source material and by providing photo-reproductions of the sources and suggestions regarding their genesis. In particular these include the Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz (Berlin), the Biblioteka Jagiellońska (Kraków), the British Library (London), the Bodleian Library and its librarian Peter Ward-Jones (Oxford), the Library of Congress

(Washington DC), the music department of the Österreichische Nationalbibliothek (Vienna) and Simon Maguire (Sotheby's, London). Finally, Rudolf Faber of Bärenreiter deserves my special thanks for kindly and patiently seeing this volume into print and providing answers to my questions regarding editing and design in many illuminating conversations.

Liverpool, autumn 2008

Holger M. Stüwe

(translated by J. Bradford Robinson)

SELECT BIBLIOGRAPHY

Editions

Felix Mendelssohn Bartholdy's Werke. Kritisch durchgesehene Ausgabe, ed. Julius Rietz (Leipzig, 1874–77).

Felix Mendelssohn-Bartholdy: Variations sérieuses Opus 54, ed. Christa Jost (Munich: G. Henle Verlag, 1996).

Secondary Literature

Jost, Christa: "In mutual reflection: historical, biographical, and structural aspects of Mendelssohn's Variations sérieuses," *Mendelssohn Studies*, ed. R. Larry Todd (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), pp. 33–63.

Stanley, Glenn: "The Music for Keyboard," *The Cambridge Companion to Mendelssohn*, ed. Peter Mercer-Taylor (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), pp. 149–66.

Todd, R. Larry: *Mendelssohn: A Life in Music* (Oxford: Oxford University Press, 2003).

Todd, R. Larry: "Piano Music Reformed: The Case of Felix Mendelssohn-Bartholdy," *The Mendelssohn Companion*, ed. Douglass Seaton (Westport and London: Greenwood Press, 2001), pp. 579–620.

© by Bärenreiter