

# MENDELSSOHN BARTHOLDY

Sieben Charakterstücke op. 7

Sechs Kinderstücke op. 72

Herausgegeben von / Edited by  
Holger M. Stüwe

Fingersätze von / Fingerings by  
Matthias Kirschnereit

Urtext



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha  
BA 9083

# INHALT / CONTENTS

Vorwort.....	III
Preface .....	XIV
Sieben Charakterstücke Opus 7 (Fassung des Erstdrucks / Version from the First Edition) .....	2
1. Sanft und mit Empfindung 2 ▪ 2. Mit heftiger Bewegung 4. ▪ 3. Kräftig und feurig 8 ▪ 4. Schnell und beweglich 14 ▪ 5. Ernst und mit steigender Lebhaftigkeit 23 ▪ 6. Sehnsüchtig 30 ▪ 7. Leicht und luftig 32	
Sechs Kinderstücke Opus 72 (Fassung des Erstdrucks / Version from the First Edition) .....	39
1. Allegro non troppo 39 ▪ 2. Andante sostenuto 40 ▪ 3. Allegretto 42 ▪ 4. Andante con moto 43 ▪ 5. Allegro assai 45 ▪ 6. Vivace 48	
Anhang / Appendix	
I. Autographe Fassungen der Charakterstücke Opus 7 Nr. 1, 2 und 4 / Autograph Versions of the Charakterstücke Opus 7 nos. 1, 2 and 4 .....	52
1. Andante 52 ▪ 2. Allegro vivace 54 ▪ 4. Con moto 58	
II. Stücke aus den Notenalben für Eduard und Lilli Benecke (1842) / Pieces from the Albums for Eduard and Lilli Benecke (1842) .....	67
1. Aus dem Notenalbum für Eduard Benecke / From the Album for Eduard Benecke	
1. Allegretto (op. 72 Nr. 3, Frühfassung / Early Version) 67 ▪ 2. Andante 68 ▪ 3. Allegro assai (op. 72 Nr. 5, Frühfassung / Early Version) 70 ▪ 4. Sostenuto*) 73	
2. Aus dem Notenalbum für Lilli Benecke / From the Album for Lilli Benecke .....	74
1. Allegretto (op. 72 Nr. 6, Frühfassung / Early Version) 74 ▪ 2. Andante con moto (op. 72 Nr. 4, Frühfassung / Early Version) 78 ▪ 3. Andante sostenuto (op. 72 Nr. 2, Frühfassung / Early Version) 80 ▪ 4. Con moto (op. 72 Nr. 1, Frühfassung / Early Version) 82	
Critical Commentary .....	84

\*) Erstausgabe / First Edition

# VORWORT

Mit den *Charakterstücken* op. 7, die Mendelssohn seinem Klavierlehrer Ludwig Berger (1777–1839)<sup>1</sup> widmete, und den *Kinderstücken* op. 72 vereinigt der vorliegende Band die (neben dem *Capriccio* op. 5 und der *Sonate* op. 6) frühesten mit den letzten von Mendelssohn selbst für den Druck vorbereiteten Klavierwerke. Der Erstdruck von op. 7 (Quelle ED) wurde 1827 von Friedrich Laue in Berlin herausgebracht und, nach Ankauf des Verlags durch das Leipziger Verlagshaus Hofmeister im Jahre 1832<sup>2</sup>, in mehreren Auflagen nachgedruckt, erstmals bereits 1833 noch auf Grundlage der Stichplatten von Laue.<sup>3</sup> Op. 72 erschien im Dezember 1847 unmittelbar nach Mendelssohns Tod gleichzeitig in Leipzig bei Breitkopf & Härtel und bei Ewer in London (Quellen ED und FE). Die beiden Werke bilden damit, zumindest hinsichtlich der Publikationsgeschichte, gleichsam eine Klammer um Mendelssohns Œuvre für Klavier, ungeachtet ihrer kompositorischen Unterschiede.

Die *Charakterstücke* und *Kinderstücke* sind zugleich repräsentativ für Mendelssohns Klavierschaffen, insofern sie beide auf kleineren Formen basieren, wie sie mehr oder weniger durchgängig prägend für seine Klavierkompositionen waren, mit den *Liedern ohne Worte* als bekanntesten Vertretern. Sonaten und Variationsreihen hatten in seinem Klavierwerk demgegenüber geringere Bedeutung als etwa noch für Beethoven und verdanken ihre Entstehung meist eher vereinzelt zeitweiligen Impulsen als längerfristiger Beschäftigung. So sind etwa die drei Variationsreihen des Jahres 1841 (neben den *Variations sérieuses* op. 54 noch die Zyklen op. 82 und op. 83)<sup>4</sup> allein infolge Mendelssohns vorübergehendem intensivem Interesse für diese

Gattung, das durch die Komposition von op. 54 für das von Pietro Mechetti 1841/42 herausgegebene Beethoven-Album ausgelöst worden war, entstanden.

Mendelssohn folgt mit dieser Vorliebe für die Miniatur durchaus einer allgemeinen Entwicklung seiner Zeit, bedenkt man etwa die herausragende Bedeutung der *Kinderszenen*, *Davidsbündlertänze* und des *Albums für die Jugend* für Robert Schumann oder auch die überragende Stellung der *Nocturnes* und *Mazurken* im Schaffen Chopins. Welche Gründe man hinter dieser Entwicklung auch vermuten kann – der Herausbildung der romantischen Musikästhetik darf hier zweifellos eine mindestens genauso bedeutende Rolle zugeschrieben werden wie der Übermächtigkeit des großen Vorbilds Beethoven, das meist ebenso bedrohlich wie anregend auf die nachfolgenden Generationen wirkte –, festzuhalten gilt, dass Mendelssohn maßgeblich zu ihr beigetragen hat. Insofern dürfen die beiden in dieser Neuausgabe vorgelegten Opera auch übergeordnetes historisches Interesse beanspruchen. Im Folgenden werden sowohl Quellenlage und Entstehung als auch die wichtigsten musikalischen und musikhistorischen Aspekte von op. 7 und op. 72 skizziert.

## SIEBEN CHARAKTERSTÜCKE OP. 7

### *Entstehung und Überlieferung*

Zu op. 7 ist kein vollständiges Autograph Mendelssohns überliefert, sondern nur wenige, in einigem zeitlichen Abstand niedergeschriebene und heute verstreute Autographen bzw. autographe Entwürfe zu Nr. 1, 2 und 4 (Quellen A<sub>0x</sub>, A<sub>NY</sub> und A<sub>x</sub>) sowie ein Fragment von Nr. 6 (Quelle A<sub>B</sub> mit T. 31–33). Diese Manuskripte erlauben nur bedingt Rückschlüsse auf den Entstehungsprozess des Zyklus. Die endgültige Fassung der *Charakterstücke* ist lediglich durch den Erstdruck belegt, der jedoch eine Reihe von Abweichungen gegenüber dem vorhandenen autographen Quellenmaterial aufweist. Es ist also mit Sicherheit davon auszugehen, dass mindestens eine weitere Quelle zu den *Charakterstücken* existiert hat, anhand derer sich genauere Einblicke in den Kompositionsprozess (und in eventuelle Eingriffe Laues) gewinnen lassen könnten. Auch gibt es keinerlei Korrespondenz zwischen Mendelssohn und Laue, die weiteren Aufschluss über die Entstehung von op. 7 und dessen

1 Nach längeren Aufenthalten in St. Petersburg und London war Berger seit 1815 wieder in Berlin ansässig. Sein Einfluss hatte auch eine kompositorische Dimension, die sich vor allem in Anleihen bei Bergers Klavierkompositionen durch Mendelssohn in den *Liedern ohne Worte* op. 38 zeigt.

2 Zusammen mit op. 7 gingen dabei auch die ebenfalls bei Laue erschienenen op. 3, 4, 6 und 10 an Hofmeister, vgl. Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe an deutsche Verleger*, gesammelt und hrsg. von Rudolf Elvers. Mit einer Einführung von Hans Herzfeld, Berlin: de Gruyter, 1968, S. XIX.

3 In der Ausgabe seines *Musikalisch-literarischen Monatsberichts* für Juli und August 1833 zeigt Hofmeister eine eigene „Neue Ausgabe“ der *Charakterstücke* an, bei der es sich jedoch um einen Nachdruck der Erstausgabe Laues (mit Plattennummer 1770 statt 70 und angepasster Verlagsangabe) handelt.

4 Vgl. Felix Mendelssohn Bartholdy, *Variationen für Klavier*, hrsg. von Holger M. Stüwe, Kassel etc.: Bärenreiter, 2009 (BA 9082).

Drucklegung bieten könnte<sup>5</sup>, so dass die genauen Stationen des Weges von Mendelssohns offenbar erstmaliger Beschäftigung mit den Stücken aus op. 7 im Jahre 1824, die durch Quelle A<sub>0x</sub> belegt ist, zum Erstdruck ED im Dunkeln bleiben muss. Ob also die Fassung dieser Erstausgabe von Mendelssohn letztlich in allen Einzelheiten autorisiert wurde, ist nicht mit Gewissheit zu ermitteln. Ebenso wenig lässt sich etwas darüber sagen, ob Mendelssohn von Hofmeister hinsichtlich des Nachdrucks im Jahre 1833 überhaupt kontaktiert wurde. Das schlechte Verhältnis dieses Verlagshauses zum Komponisten<sup>6</sup> spricht eher dagegen, und aus der fraglichen Zeit sind keine Schreiben Mendelssohns an Hofmeister überliefert. Wenn man darüber hinaus Robert Schumanns Aussage berücksichtigt, Mendelssohn habe sich von op. 7 später distanziert<sup>7</sup> – in erster Linie wegen stilistischer Bezüge zu Bach und Händel, auf die noch zurückzukommen sein wird –, dann dürfte Mendelssohn ohnehin kein besonderes Interesse an ihrer erneuten Veröffentlichung oder gar einer Überarbeitung gehabt haben.<sup>8</sup>

Die Entstehung des Zyklus stellt sich anhand dieses lückenhaften autographen Quellenmaterials als gestreckter Prozess dar. Das heute in der Bodleian Library in Oxford aufbewahrte Autograph A<sub>0x</sub> enthält, in dieser Reihenfolge und noch unnummeriert sowie ohne die späteren Titel, Nr. 2, Nr. 4 und Nr. 1. Zumindest in Bezug auf Nr. 4 ist die Quelle durch den für Mendelssohns erste Niederschriften neuer Werke charakteristischen Vermerk *H. d. m.* (für die Invokation *Hilf du mir*) als Entwurf gekennzeichnet. Die Reihenfolge der drei Stücke in dieser Quelle entspricht dabei der ihrer Entstehung. Sie sind von Mendelssohn jeweils am Schluss eigenhändig datiert, und zwar Nr. 2 auf den 17. Juli 1824, Nr. 4 und Nr. 1 jeweils mit der zusätzlichen Ortsangabe „Berlin“ auf den 4. bzw. 6. Juni 1826; von den weiteren Autographen von Nr. 1 und Nr. 2 (Quellen A<sub>x</sub> bzw. A<sub>Ny</sub>) ist das erste auf den 18. Oktober 1828 datiert, d. h. es handelt sich um eine spätere Nie-

5 Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe an deutsche Verleger* (vgl. Anmerkung 2), S. XIX.

6 Vgl. ebenda, S. XX, 285.

7 In seinen als „Materialien“ bezeichneten Aufzeichnungen zu Mendelssohn berichtet Schumann unter der Rubrik „Mendelssohn über s. eigenen Compositionen“: „[v]on s. Charakterstücken wollte er später nicht viel mehr wissen. Bach und Händel habe ihm da noch in den Gliedern gelegen“, vgl. *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy. Nachgelassene Aufzeichnungen von Robert Schumann*, hrsg. vom Städtischen Museum Zwickau (Sachsen), bearbeitet von Georg Eisenmann, Zwickau (Sachsen): Predella-Verlag, 1947, S. 28.

8 Die Existenz späterer Autographen von Nr. 1 und Nr. 2 des Zyklus (vgl. unten Anmerkung 9) mag jedoch dafür sprechen, dass er zumindest diesen beiden Stücken wenigstens kurzzeitig wieder ein gewisses Interesse entgegenbrachte.

derschrift.<sup>9</sup> Der Zeitpunkt der Entstehung der übrigen Stücke ist nicht exakt bestimmbar, wenngleich sie bis spätestens Anfang 1827 fertig gestellt worden sein müssen: Am 15. März 1827 wurde die Erstausgabe in der Vossischen Zeitung angezeigt.<sup>10</sup>

Die Grundlage des im Hauptteil der vorliegenden Ausgabe wiedergegebenen Notentextes bildet aufgrund dieses Quellenbefundes allein der Erstdruck (Quelle ED). Die autographen Versionen von Nr. 1, 2 und 4 sind im Anhang I (S. 52–66) wiedergegeben. Grundsätzlich unterscheiden sich diese Versionen von jenen der Erstausgabe durch eine deutlich sparsamere Dynamik und ein teilweise fast gänzlich fehlendes Artikulationsangaben. Das bedeutet freilich keineswegs, dass die viel detaillierteren Angaben in der Quelle ED als nicht authentisch zu bewerten wären. Vielmehr zeigt gerade das Beispiel der *Kinderstücke* op. 72, dass Mendelssohn bei der Überarbeitung für den Druck umfangreiche Ergänzungen zu Dynamik und Artikulation vornahm. Ein entsprechendes Vorgehen kann auch für op. 7 wenn auch nicht quellenmäßig nachgewiesen, so doch vermutet werden.

Dies heißt im Umkehrschluss natürlich nicht, dass die Erstausgabe Laues fehlerfrei wäre. Im Gegenteil: Die schon erwähnten Nachdrucke und Neustiche namentlich durch Hofmeister enthalten zahlreiche Detailkorrekturen, von denen viele auch in die vorliegende Ausgabe übernommen sind. In erster Linie handelt es sich dabei um Berichtigungen der wenigen recht offensichtlichen Druckfehler und die Ergänzung fehlender Akzidenzien. Sie wurden in dieser Ausgabe wie Herausgeberergänzungen gekennzeichnet; auf einen gesonderten Nachweis der Herkunft im Critical Commentary wurde mit Blick auf den trivialen Charakter dieser Korrekturen, die in keinem Fall erheblich in den Notentext eingreifen, indes verzichtet. Nur an einigen wenigen Stellen erwies sich der Rückgriff auf die existierenden Autographen als Korrektiv bzw. Er-

9 Diese Niederschrift war ein Geschenk für Therese Devrient (1803–1882), vgl. Ralf Wehner, Abschnitt „Werke“ im Art. „Mendelssohn, Felix“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, Bd. 11, Kassel etc., Stuttgart: Bärenreiter, Metzler, 2004, Sp. 1597; vgl. auch John Michael Cooper, „Mendelssohn's Works: Prolegomenon to a Comprehensive Inventory“, in: *The Mendelssohn Companion*, hrsg. von Douglass Seaton, Westport und London: Greenwood Press, 2001, S. 701–785, hier S. 749 mit Anmerkung 28 (dort Nachweis eines Faksimiles in: *The International Exhibition for Music and the Drama*, hrsg. von A. J. Hipkins, Wien: M. Perles, 1892, S. 119); Wolfgang Dinglinger, „Sieben Charakterstücke von Felix Mendelssohn Bartholdy“, vgl. unten „Literatur in Auswahl“, S. 101–130, hier S. 104, Anmerkung 14 (dort Nachweis eines Faksimiles im Katalog Henrici 23, 1927).

10 Vgl. Wolfgang Dinglinger, „Sieben Charakterstücke“ (vgl. Anmerkung 9), S. 101, Anmerkung 1.

gänzung zum Notentext des Erstdrucks als ratsam; diese Fälle sind im Critical Commentary in den Einzelbemerkungen verzeichnet.

#### *Editorische Einzelprobleme*

Im folgenden Abschnitt seien die wesentlichsten Probleme der einzelnen Stücke aus op. 7 (abgesehen von den weitgehend unproblematischen Nr. 1 und 4) kurz zusammengefasst:

##### Nr. 2: Mit heftiger Bewegung

Im Erstdruck ist die erstmals in T. 27 in der linken Hand auftretende Figur hinsichtlich des Staccatos zur ersten Note inkonsequent, d. h. zwischen Punkt und Keil schwankend, bezeichnet. Die vorliegende Ausgabe vereinheitlicht zu Keilen, da keine anderen Merkmale diese Inkongruenzen zu rechtfertigen scheinen; vermutlich gehen diese Unsicherheiten auf die Stichvorlage zurück (die Autographe A<sub>0x</sub> und A<sub>Ny</sub> bieten wegen der dort fehlenden Artikulationsbezeichnungen keine Anhaltspunkte).

##### Nr. 3: Kräftig und feurig

Auf eine konsequente (und selbstverständliche) Ergänzung der Artikulationsangaben zum Thema, die in Quelle ED nur beim ersten Themeneinsatz erscheint, wurde in der vorliegenden Ausgabe verzichtet. Dagegen wurde die stimmenweise Notierung gegenüber der in dieser Hinsicht gelegentlich inkonsequenten Vorlage strikter eingehalten. Es sei hier bereits darauf hingewiesen, dass in die Platzierung dynamischer Bezeichnungen in T. 39 und dann mehrfach ab T. 77 eingegriffen wurde: der Erstdruck bringt an diesen Stellen die dynamischen Angaben oft bereits zu Taktbeginn, während sich diese Neuausgabe – in Übereinstimmung mit der sonstigen Notationsweise in Quelle ED – am jeweiligen Themeneinsatz bzw. Phrasenbeginn orientiert. Im einzelnen sind diese Änderungen im Critical Commentary (S. 84–85) nachgewiesen.

##### Nr. 5: Fuga. Ernst und mit steigender Lebhaftigkeit

Bei diesem, wiederum nur durch den Erstdruck belegten Stück wurde ebenfalls mehrfach die stimmenweise Notation gegenüber der Vorlage konsequenter umgesetzt. Dies betrifft in dieser Nummer in erster Linie die Ergänzung von Pausen.

##### Nr. 6: Sehnsüchtig

In T. 18, rechte Hand, wird in dieser Neuausgabe am  $\sharp c''$  des Erstdrucks festgehalten, während moderne Ausgaben regelmäßig zu  $\sharp cis''$  emendieren. Dieser Eingriff

dürfte seinen Ursprung in Rietz' Ausgabe haben – Hofmeisters revidierter Nachdruck der Laue'schen Erstausgabe hat noch  $\sharp c''$ . Da das Auflösungszeichen an dieser Stelle eigentlich völlig redundant ist, weil die Generalvorzeichnung keine Erhöhung zu  $cis''$  vorschreibt und das Auflösungszeichen – in beiden Händen – schon in T. 17 erscheint, ist die Annahme einer Verlesung eines  $\sharp$  zu  $\natural$  im Zuge des Stichs der Erstausgabe zwar nicht völlig von der Hand zu weisen. Für diese Interpretation des Quellenbefundes spricht auf den ersten Blick auch das  $ais'$ , das eine Zwischendominante zu dem im zweiten Taktteil erreichten H-Dur signalisiert. Allerdings betont die Lesart der Erstausgabe, auf der Sphäre von e-Moll beharrend, in ebenso plausibler Weise den Charakter der Kadenzwendung als Halbabschluss. Auch der weitere Kontext unterstützt die Lesart  $\sharp c''$ , handelt es sich doch bei T. 17–19 gleichsam um das tonartige Spiegelbild von T. 8–10: wird hier durch das in T. 8 eingeführte  $cis'$  bzw.  $cis''$  starkes Gewicht auf das Durspektrum gelegt, um dann am Übergang von T. 9 zu T. 10 wieder einen unmittelbaren Wechsel zum e-Moll des Beginns zu vollziehen, verhält es sich mit T. 17–19 genau umgekehrt. T. 17 hat bereits wieder  $c'/c''$ , und nach einer Bestätigung der Molltonalität durch das  $c''$  wie im Erstdruck erscheint dann E-Dur, das durch das  $\natural f'$  schon als Zwischendominante zu a-Moll markiert ist.

##### Nr. 7: Leicht und luftig

Die Platzierung des  $pp$  in T. 85 widerspricht auf den ersten Blick der in T. 94 (und ist dementsprechend in vielen Ausgaben emendiert): Während die dynamische Bezeichnung an dieser Stelle schon zum Auftakt erscheint, ist sie bei jenem analogen Einwurf zuvor erst zum Taktbeginn platziert. Dem entspricht die Notation des Staccato an beiden Stellen, das jeweils gleichzeitig mit dem  $pp$  einsetzt (wobei freilich die Tatsache, dass in T. 84 mit dem Auftakt zum Folgetakt eine Reprise des Beginns einsetzt den Übergang vom Auftakt zu T. 1 verzögernde Unterbrechung, die Ergänzung des Staccato entsprechend dem Auftakt zu T. 1 nahe legt). Gibt es eine mögliche strukturelle Begründung für diese notationsmäßige Inkongruenz? In diesem Fall lässt sich unter formalem Gesichtspunkt durchaus dafür argumentieren. In T. 85 erscheint der  $pp$ -Einwurf noch als eine Reprise des Beginns, d. h. den Übergang vom Auftakt zu T. 1 verzögernde Unterbrechung. In der Passage ab T. 94 hingegen greift der  $pp$ -Einschub nicht lediglich unterbrechend ein, sondern verändert die Reprise von T. 9 durch die andere Führung der Oberstimme mit  $d'''$  statt  $a''$  in T. 97. Hier

findet eine gegenüber T. 84/85ff. zunehmende Integration des Einschubs statt, als deren strukturelle Signatur auch die frühere Platzierung des *pp* verständlich wird.

#### *Rezeption und Analytisches*

Die *Charakterstücke* haben bis vor knapp drei Jahrzehnten nur wenig Aufmerksamkeit in der Sekundärliteratur erhalten. Zwar werden sie immer wieder erwähnt, insbesondere als Beleg für Mendelssohns Rezeption barocker – d. h. in erster Linie Bachs – Klaviermusik<sup>11</sup>; ausführliche analytische Auseinandersetzungen mit den einzelnen Stücken wie auch dem Zyklus insgesamt sind jedoch neueren Datums.<sup>12</sup> Das vermeintlich geradezu eklektizistische Jugendwerk offenbart bei näherer Betrachtung jedoch Tiefenebenen, die über die Bedeutung als reiner Nachweis von Mendelssohns technischen Fähigkeiten als Komponist hinausweisen.

Die Widmung an seinen Klavierlehrer Berger betont allerdings gerade diesen letzten Aspekt, und zweifellos war op. 7 in der Tat dazu geeignet, Mendelssohns Lernerfolg zu veranschaulichen, wie es auch die zeitgenössische Rezeption in Form der frühesten Kritiken des Zyklus wahrnahm. Die im Januar 1848 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* erschienene anonyme Rezension, die sich am „Schulexempelwesen“ von op. 7 störte, argumentierte gar, dass bei aller kompositorischen Souveränität die Kunst von Mendelssohn der Kunstfertigkeit geopfert worden sei: „In sämtlichen Stücken herrscht sorgfältige Arbeit, treu gehaltene Figur, Stimmenführung, Nachahmung aller Art, und was man sonst noch unter Arbeit versteht; ja, No. 5 giebt uns eine sogenannte Meisterfuge, Umkehrung des Themas, Vergrößerung, Verkleinerung, Engführung; kurz, es scheint, als habe der Componist hiermit öffentlich belegen wollen, wie fleißig er studirt habe, wie er den Stoff durch seinen Contrapunct beherrsche. Ist dem so, so geben wir ihm freudig das Zeugnis, dass er sich keinen geringen Grad aller Kunstfertigkeiten der Art erworben hat, und möchten sein Beispiel gar Vielen zur Nacheiferung empfehlen. Betrachten wir aber vorliegende Compositionen als Werke der Kunst, nicht der Künstlichkeit, so verdienen sie vielfältigen Tadel. Vor allem vermischen wir Melodie, Leichtigkeit, Wahrheit des Gefühls, Geschmack, finden dafür aber überall Steifheit der Schule, und bei

11 Dies mag umso plausibler erscheinen mit Blick auf das oben angeführte Zitat aus Schumanns Erinnerungen an Mendelssohn.

12 Wolfgang Dinglinger, „Sieben Charakterstücke“ (vgl. Anmerkung 9), die bislang eingehendste Auseinandersetzung mit op. 7, gibt einen detaillierten Überblick über die Rezeption der *Charakterstücke* in der Sekundärliteratur.

den meisten Stücken die unausstehlichste Länge. [...] Möge der Componist [...] sich erinnern lassen, [...] dass Arbeiten, wie die vorliegenden, selbst für den Eingeweihten ermüdend, für den Laien aber immer ungeniessbar seyn werden.“<sup>13</sup>

Naturgemäß wohlwollender war die ausführliche Besprechung, die Hermann Franck, der mit Mendelssohn befreundete Kritiker, in der *Berliner Allgemeinen musikalischen Zeitung* – dem vom Berliner Verleger Schlesinger herausgegebenen und von Adolf Bernhard Marx redigierten Konkurrenzblatt zur *Allgemeinen musikalischen Zeitung* – bereits im September 1847 veröffentlicht hatte. Dort heißt es zur Fuge Nr. 5: „Die Fuge endlich, unter No. 5 ist eine der erfreulichsten Arbeiten unter allen, welche vom Komponisten bis jetzt öffentlich bekannt worden sind. Die Strenge, mit welcher die alten Klassiker ihre Fugen geschrieben haben, herrscht in der erwähnten, und dabei findet sich der volle Reichthum der modernen Musik in ihr vor. Nicht der Vorsatz, ein Thema zu bearbeiten und in kunstreichen Versetzungen durchzuführen, dem die Hälfte der vorhandenen Fugen ihr Dasein verdanken mögen, sondern eine lebendige vordringende Phantasie hat dieses Stück hervorgebracht. Hier dürfte unser Tonkünstler eine neue Bahn brechen, oder schon gebrochen haben. Denn die Aufgabe, Fugen von so künstlerischem produktivem Werth, wie sie im Geist der älteren Musik von Bach und Händel vorhanden sind, eben so auch im Geiste der neuern Musik zu schreiben, diese Aufgabe ist bis jetzt nur sparsam gelöst worden. Herr Mendelssohn hat alle Mittel diese Lücke zu füllen: das schaffende Vermögen, wie die vollkommene Herrschaft über den ganzen innern Organismus der Kunst.“<sup>14</sup>

Franck betont also den progressiven Zug der Fuge, ihren aktualisierenden Charakter. Man kann diese Rezension als Beitrag zu den zeitgenössischen musikästhetischen Debatten lesen (dass sie das auch ist, zeigt Francks Diskussion der Gattung Charakterstück eingangs seiner Besprechung, die darauf abzielt, genau diese Bezeichnung Mendelssohns op. 7 zu entfremden) oder trivialer als Zeugnis über Mendelssohns kompositorische Fähigkeiten. Besonders bezeichnend ist aber die – hier zweifellos zu einem guten Teil polemisch gedachte – Einordnung Mendelssohns als Vorreiter der kompositorischen Entwicklung, gleichsam als Erneuerer der Fuge der „Klassiker“ Bach und Händel aus dem Geist der Gegenwart.

13 *Allgemeine musikalische Zeitung* 30 (1828), Sp. 63.

14 *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung* 4 (1827), S. 289.

Mit op. 7 erwies Mendelssohn nämlich nicht nur seinem Klavierlehrer Berger seine Referenz, sondern stellte sich auch der Öffentlichkeit als Klavierkomponist mit Beiträgen zu einer Gattung, die noch am Anfang ihrer Entwicklung stand und sich zu einer der bedeutendsten der Klaviermusik des 19. Jahrhunderts entwickeln sollte. Die *Charakterstücke* erheben dadurch den besonderen, doppelten Anspruch, einerseits als Nachweis der kompositorischen Befähigung Mendelssohns zu dienen, andererseits als innovative Auseinandersetzung mit den aktuellen Entwicklungen auf dem Gebiet der Klaviermusik seiner Zeit.<sup>15</sup> Die Wahl der kleineren Form – neben der prestigeträchtigen Sonate, deren kompositorische Beherrschung Mendelssohn bereits ein Jahr zuvor mit der ebenfalls bei Laue erschienenen *Sonate D-Dur op. 6*, die bezeichnenderweise keine Widmung trägt, nachgewiesen hatte – sollte daher nicht als defensiver Rückzug auf vermeintlich ungefährliches Terrain missverstanden werden. Im Gegenteil: Mit der Wahl des Genres Charakterstück und den expliziten Hinweis darauf im Titel stellt Mendelssohn sein op. 7 in einen Zusammenhang mit der aktuellen kompositionshistorischen Entwicklung, dem unüberhörbaren Aufruf des barocken wie des klassischen Idioms zum Trotz.

Mendelssohns Idee des Charakterstückes, wie es in op. 7 begegnet, ist eher dem Beethovenschen „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“ verpflichtet als szenisch-programmatischen Vorstellungen (die schon Schumann für seine *Kinderszenen* energisch abgewiesen hatte). Die Besonderheit des Zyklus op. 7 besteht dabei darin, dass Mendelssohn in ihm Historisierendes wie Aktuelles bündelt, und zwar nicht in gleichsam musealer Weise durch eine abwechselnde Zurschau-stellung der Tonsprachen, die er sich angeeignet hatte, sondern durch ihre Integration – Larry Todd hat in diesem Zusammenhang gar von einer „compositional dialectic“<sup>16</sup> gesprochen. Insofern sind die *Charakterstücke* in der Tat unmittelbares Resultat seiner intensiven Auseinandersetzung mit Bach und Beethoven in den vorangegangenen Jahren, zu deren sichtbarsten Resultaten die Wiederaufführung von J. S. Bachs *Matthäus-Passion* einerseits und die Entstehung der Streichquartette op. 12 und op. 13 andererseits zählen.

15 Zu den allgemeinen ästhetischen Debatten, die den Hintergrund der Entwicklung des Charakterstückes bilden, vgl. die umfassende und grundlegende Studie von Jacob de Ruiter, *Der Charakterbegriff in der Musik. Studien zur deutschen Ästhetik der Instrumentalmusik 1740–1850* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 24), Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1989.

16 R. Larry Todd, *Mendelssohn: A Life in Music*, vgl. unten Literatur in Auswahl, S. 158.

In den *Charakterstücken* zeigt sich dies in einer Reihe von Aspekten sowohl des Zyklus als ganzem als auch der einzelnen Stücke daraus.

Das auffälligste unter den mannigfaltigen Ordnungsprinzipien der *Charakterstücke* ist zweifellos die Abfolge der unterschiedlichen historischen Idiome, derer sich Mendelssohn bedient. Während die inventionsartige Nr. 1, die Fuge Nr. 3 sowie die sarabandenhafte Nr. 6 zumindest vordergründig barocken Traditionen verpflichtet sind, steht die Tonsprache der übrigen Stücke Nr. 2, 4 und 7 Mendelssohns Gegenwart näher insofern sie durch ihre Anlage mehr oder weniger deutlich auf die Sonatensatzform verweisen. Vermittelnd dazwischen steht die Fuge Nr. 5 mit ihren Anleihen bei Beethovens Klavierfuge. Wolfgang Dinglinger weist darauf hin, dass die Anordnung der Stücke (und somit auch die Durchbrechung des strengen Wechsels zwischen „neu“ und „alt“) infolge des direkten Nebeneinanders der *Fuga* Nr. 5 und der „Sarabande“ Nr. 6 (die übrigens durch das direkte Nebeneinander der beiden *Allegro vivace* überschriebenen Nr. 2 und 3 gespiegelt wird) einerseits eine barockisierende Symmetrie um Nr. 4 schafft, die andererseits mit linear gedachten Strukturmerkmalen wie die um e-Moll konzentrierte Tonartenfolge oder die im *Presto* von Nr. 7 gipfelnde Tempowahl konkurriert.<sup>17</sup> Zudem lassen sich anhand von formalen und thematischen Bezügen weitere Binnenstrukturen beschreiben, insbesondere sind Nr. 1 und Nr. 6, Nr. 2 und Nr. 4 sowie Nr. 3 und Nr. 5 eng aufeinander bezogen, wobei im Fortschreiten des Zyklus eine zunehmende Selbständigkeit Mendelssohns gegenüber den gegebenen Modellen erkennbar wird.<sup>18</sup> Nr. 5 etwa, explizit als *Fuga* bezeichnet, gibt sich zwar vordergründig als dichtes kontrapunktisches Exerzierstück – so sah es teilweise die zeitgenössische Rezeption, wie aus der bereits zitierten Rezension in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* hervorgeht –, zeigt aber bei näherer Betrachtung, dass die Dynamisierung des Formprozesses, die der Titel (*mit steigender Lebhaftigkeit*) bereits andeutet, die eigentliche Pointe dieses Stücks ist. Larry Todd macht darauf aufmerksam, dass die Verknüpfung elaborierter kontrapunktischer Technik mit einem zielgerichteten Steigerungsverlauf, wie sie hier von Mendelssohn demonstriert wird, auf das Finale von Beethovens Klaviersonate op. 110 zurück-

17 Vgl. Wolfgang Dinglinger, „Sieben Charakterstücke“ (vgl. Anmerkung 9), S. 106f.

18 Vgl. Wolfgang Dinglinger, „Sieben Charakterstücke“, *passim*, mit ausführlichen Vergleichen dieser Stückpaare sowie weiteren Hinweisen auf übergreifende musikalische Bezüge innerhalb des Zyklus einerseits und subtilen motivischen Bezügen zu Bach und Beethoven andererseits.

geht.<sup>19</sup> Insofern bezieht sich Mendelssohn hier nicht auf ein barockes Fugenkonzept, sondern bereits auf dessen grundlegende Modifizierung durch Beethoven. Zudem begnügt sich Nr. 5 nicht mit der Erschöpfung der Mittel der Fugentechnik. Vielmehr findet im Verlauf des Stücks ein Übergang von kontrapunktischer zu motivisch-thematischer Verarbeitungsweise statt, der sich auch in der Präsentation eines neuen, das Fugenthema verdrängenden Themas zeigt.<sup>20</sup> Im Verhältnis zu der anderen Fuge der Sammlung zeigt sich daran aber auch eine verstärkte Abkehr vom barocken Modell, die sich in Nr. 3 besonders im Bereich der Dynamik angedeutet hatte, in Nr. 5 dann aber auch das Tempo und grundlegende Strukturmerkmale wie die Themenbehandlung erfasst.<sup>21</sup> Die beiden sich um die barocke Symmetrieachse des Zyklus gruppierenden Stücke repräsentieren damit zugleich den zielgerichteten Zug der Anlage der *Charakterstücke*.

Eine überragende Sonderstellung unter den Einzelstücken nimmt schließlich Nr. 7 ein. Dieser *Leicht und luftig* überschriebene Satz ist aufgrund formaler und offenkundiger thematischer Bezüge sowie wegen seiner Entstehungszeit oft in die Nähe der *Sommernachts Traum*-Ouvertüre gerückt worden. Bereits Schumann stellte diese Verbindung her, die seitdem eine zentrale Rezeptionskategorie im Umgang mit den *Charakterstücken* bildet und zugleich auf die vorherrschende Vorstellung von der Ouvertüre als Zeugnis der Selbstfindung Mendelssohns als Komponist verweist. Der Gedanke liegt nahe, im Schlusstück der *Charakterstücke* auf dem Gebiet der Klavierkomposition den gleichen Meilenstein der Erarbeitung einer individuellen Tonsprache zu sehen. Durch die hier nur angedeutete Grundbewegung der zunehmenden Entwicklung weg von einem gegebenen Modell hin zu seiner Aktualisierung im Sinne zeitgenössischer Tonsprache und damit einem freieren Umgang mit dem Erbe der jeweiligen Gattungsgeschichte erhält op. 7 Nr. 7 noch eine zusätzliche, gleichsam im Zyklus selbst auskomponierte historische Tiefendimension. Im Zusammenhang mit dem introspektiven Zug der Gattung Charakterstück, die etwa von Schumann in seinen Äußerungen zur Idee des Charakterstücks ebenso betont wird wie in seiner Ablehnung zu weit gehender konkret-programmatischer Ausdeutungen seiner eigenen Klavierwerke, nimmt die Gesamtkonzeption von op. 7 Charakter an,

19 R. Larry Todd, „Piano Music Reformed: The Case of Felix Mendelssohn-Bartholdy“, vgl. unten „Literatur in Auswahl“, S. 591.

20 Vgl. Wolfgang Dinglinger, „Sieben Charakterstücke“ (vgl. Anmerkung 9), S. 113f.

21 Vgl. ebenda, S. 111–114, zum Verhältnis dieser beiden Stücke zueinander.

insofern die Sammlung nicht nur die Entwicklung der jeweiligen Gattungen vergegenwärtigt, sondern auch und vor allem Mendelssohns eigene Haltung dazu: „Das Programm von op. 7 ist nicht die Einzelform, sondern die Zusammensetzung, der vorgeführte historische Ablauf, an dessen Ende Mendelssohn mit seiner eigenen Tonsprache steht“.<sup>22</sup>

## DIE KINDERSTÜCKE OP. 72 UND DIE STÜCKE AUS DEN NOTENALBEN FÜR EDUARD UND LILLI BENECKE

### *Entstehung und Quellen*

Die Entstehung von op. 72 ist durch mehrere handschriftliche Quellen gut belegt. Zusammen mit zwei später aus der Sammlung ausgeschiedenen Stücken, einem *Andante* in Es-Dur und einem *Sostenuto* in F-Dur, wurden die Stücke 1842 von Mendelssohn in die Klavieralben (Quelle A) für Johann Eduard Wilhelm („Teddy“) Benecke (1835–1850) und Elise Cornelia („Lilli“) Benecke (1835–1922) eingetragen. Diese Einzelstücke, von denen das *Sostenuto* eigenartigerweise erst gegen Ende des Notenheftes für Eduard aufgezeichnet ist, sind in dieser Reihenfolge im Anhang II des vorliegenden Bandes (S. 67–83) wiedergegeben.

Die Stücke aus diesen Notenalben waren als Andenken und musikalische Gastgeschenke entstanden. Wie die drei *Fantasien* op. 16, komponiert für die Töchter von John Taylor, Mendelssohns Gastgeber bei seinem Besuch in Wales 1829, zeigen, war dies kein Einzelfall. Bei op. 72 kommt zusätzlich ein familiärer Bezug hinzu: Eduard und Lilli waren die Kinder von Friedrich Wilhelm Benecke (1802–1865), dem Onkel von Mendelssohns Frau Cécile, der seit 1813 in London lebte und den Mendelssohn 1836 kennengelernt hatte.<sup>23</sup> Er war Mendelssohns Gastgeber bei seinem Londonaufenthalt im Juni 1842, in dessen Verlauf neben den Stücken für Teddy und Lilly auch die *Lieder ohne Worte* op. 102 Nr. 1 und op. 62 Nr. 6 entstanden. Der Anlass für die Komposition der Benecke-Stücke war also, im Gegensatz zu den ausdrücklich an eine musikalische Öffentlichkeit gerichteten *Charakterstücken*, rein privaten Charakters. Dies zeigt sich nicht zuletzt in Mendelssohns persönlichen Widmungen im Autograph (vgl. S. 85 im Critical Commentary).

22 Ebenda, S. 130.

23 Für Friedrich Wilhelm Benecke hatte Mendelssohn bereits 1836/1837 sein postum erschienenenes *Allegro* e-Moll op. 117 komponiert, und seine *Lieder* op. 59 Henriette Benecke (1807–1893), der Frau Friedrich Wilhelms und Tante Céciles, gewidmet.



Zu einem nicht genau zu ermittelnden Zeitpunkt wurden diese sechs Einzelstücke von Mendelssohn zu den *Kinderstücken* zusammengestellt. Die früheste Quelle für den Zyklus ist eine Kopistenabschrift mit weitgehenden Korrekturen und Revisionen Mendelssohns (Quelle **B**), die wohl spätestens im Zusammenhang mit einer für Ende 1846 geplanten Ausgabe entstand und das *Sostenuto* nach heutigem Zustand nicht enthält. Neben zahlreichen substantiellen Eingriffen in den Notentext zählen zu diesen Revisionen auch die Titelgebung, die Neuordnung der Reihenfolge einschließlich Streichung des *Andante* und teilweise Überarbeitungen der Satzüberschriften. Diese Abschrift spiegelt damit unmittelbar den Kompositionsprozess Mendelssohns wieder, soweit es die Umarbeitung zu op. 72 betrifft, während die Autographen dagegen fast durchgängig Reinschriftcharakter haben. Dass die ursprüngliche Kopistenabschrift eine Frühfassung des Zyklus op. 72 im engeren Sinne darstellt – also eine eigenständige Zwischenstation auf dem Weg von den Benecke-Stücken zu den *Kinderstücken* –, muss jedoch bezweifelt werden: Insgesamt besitzt Quelle **B** durchaus den Charakter eines Arbeits- oder Kompositionsmanuskripts. Zweifellos ersetzt die Handschrift in diesem Fall ein Arbeitsautograph, was vor dem Hintergrund des Andenkencharakters der existierenden Autographe unmittelbar einleuchtet. Zwar ist in Quelle **B** das *Sostenuto* nicht enthalten, aber dieser Sachverhalt lässt verschiedene Schlüsse zu, mit denen man sich jedoch ganz auf das Gebiet der Spekulation begibt. Ein Versehen des Kopisten, bedingt durch die abgelegene Stellung des Stücks in Quelle **A** kommt ebenso in Betracht wie eine bewusste Vorentscheidung Mendelssohns oder schlicht der Verlust oder die absichtliche Vernichtung eines Blattes aus Quelle **B**. Sollte das *Sostenuto* auf einem Einzelblatt notiert gewesen sein, wäre dies sogar die naheliegendste Vermutung.<sup>24</sup>

Erstaunlich ist aufgrund des privaten Charakters der Benecke-Stücke, dass Mendelssohn sich überhaupt zu ihrer Veröffentlichung entschloss. Dokumente über die Vorgänge, die dazu führten, sind derzeit nicht verfügbar.<sup>25</sup> Der Revisionsprozess beinhaltet jedoch in jedem Fall einen zeitweiligen Zugang des Kopisten zu den Benecke-Heften, während Mendelssohn sei-

24 Im Gegensatz dazu konnte das Es-Dur-*Andante* nur durch Streichung verworfen werden, da es unmittelbar zwischen Nr. 1 und Nr. 5 aus op. 72 notiert auf demselben Blatt notiert ist.

25 Die bekannten Briefeditionen sowie die in der Bodleian Library Oxford aufbewahrte Korrespondenz enthalten keine Dokumente, die Aufschlüsse hierzu geben könnten. Diese Situation ändert möglicherweise erst die in Arbeit befindliche Gesamtausgabe der Briefe Mendelssohns.

ne Überarbeitung allein auf Grundlage von Quelle **B** durchgeführt haben wird.

Quelle **B** diente anschließend als Vorlage für eine weitere Kopistenabschrift (Quelle **C**), bei der es sich grundsätzlich um eine Reinschrift handelt. Mendelssohn hat allerdings auch diese Kopie sorgfältig redigiert, dabei aber in erster Linie Detailkorrekturen angebracht und, abgesehen von der Überarbeitung zweier Passagen in Nr. 2 und 5, keine grundsätzlichen Änderungen am Notentext mehr vorgenommen. Prinzipiell spiegeln diese Abschriften den Stand der von Ewer in London bzw. Breitkopf & Härtel im Dezember 1847 herausgegebenen Erstdrucke wieder; freilich kann nicht davon ausgegangen werden, dass es sich bei Quelle **B** oder **C** um die Stichvorlage handelt, da entsprechende Stechermarken fehlen und die Erstaussagen in einigen Punkten nicht diesen Quellen folgen bzw. sogar untereinander verschiedenartig davon abweichen. Dass die Publikation des Erstdrucks um ein Jahr verschoben wurde (vgl. unten) mag Anlass gewesen sein, eine neue, heute nicht mehr greifbare Stichvorlage (oder in Anbetracht zu den Differenzen der Erstdrucke sogar zwei, eine für Ewer, eine für Breitkopf & Härtel) zu erstellen, in der dann möglicherweise noch weitere Korrekturen von Mendelssohn vorgenommen wurden. Es ist also in Betracht zu ziehen, dass Differenzen zwischen den handschriftlichen Quellen **B** und **C** einerseits und den Erstaussagen **ED** und **FE** andererseits, insbesondere von der stärker von **B** und **C** abweichenden Quelle **ED**, auf Mendelssohn zurückgehen, wobei **ED** den in sich besseren Text hat. Die Quellen **B** und **C** bzw. **FE** wurden dennoch, als letzte unmittelbar auf Mendelssohn zurückgehende Textzeugen, an mehreren Stellen als Korrektiv und Ergänzung herangezogen. So sind zahlreiche der Ergänzungen in der vorliegenden Ausgabe aufgrund dieser Quellen vorgenommen worden und im Critical Commentary dokumentiert. Eine regelrechte Quellenmischung wurde dagegen vermieden, da aus den dargelegten Gründen die handschriftlichen Quellen und der darauf zurückgehende Druck **FE** nicht zwingend als gegenüber **ED** bessere Textzeugen angesehen werden können.

In der Literatur herrscht häufig Irritation über das Erscheinungsdatum des Erstdrucks. Die meisten Autoren beurteilen Ewers Druck als Erstaussage, die Ausgabe bei Breitkopf & Härtel als späteren Druck, gelegentlich mit der Datierung 1848.<sup>26</sup> Die Sachlage ist jedoch

26 Tatsächlich ist op. 72 dann im Januar 1848 in einer Anzeige der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* in einer Reihe mit zahlreichen Neuerscheinungen nochmals erwähnt. Dies sowie die Tatsache, dass op. 72 auch im weiteren Verlauf des Jahres 1848 in derselben Zei-

eine etwas andere: auch Breitkopf & Härtel kündigten bereits am 1. Dezember 1847 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* die Ausgabe der *Kinderstücke* für den 12. Dezember an.<sup>27</sup> Das Titelblatt der Ausgabe nennt als Verleger neben Breitkopf & Härtel aber eben auch Ewer (neben Brandus), ebenso ist Breitkopf & Härtel im Titel der Ausgabe Ewers genannt. Es ist daher davon auszugehen, dass es sich tatsächlich um eine gemeinsame Ausgabe handelte, wie sie in diesen Jahren nicht unüblich war.

Die englische Erstausgabe FE zeichnet sich gegenüber der deutschen Version vor allem durch Änderung des Titels aus, der in dieser Ausgabe lautet: „Six Pieces for the Piano-forte Composed as a Christmas Present for his Young Friends by F. Mendelssohn Bartholdy“. Unter dem verkürzenden „Christmas Pieces“ ist op. 72 dann im englischsprachigen Bereich bekannt und beliebt geworden und geblieben, obwohl bereits 1891 eine Mitteilung in der *Musical Times* (32, S. 592) darauf aufmerksam machte, dass diese Titelgebung nicht mit Mendelssohn in Verbindung gebracht werden könne. Dieser Sachverhalt mag zu der Unsicherheit hinsichtlich der Einordnung der Erstausgabe beigetragen haben, allerdings ist der Hintergrund dieser scheinbar willkürlichen Änderung auch von Breitkopf & Härtel erwähnt, wenngleich lediglich in der genannten Anzeige, in der es heißt: „Dieses Werk war von dem verewigten Componisten bereits im vorigen Jahre zu einer Weihnachtsgabe bestimmt und zur Herausgabe geordnet“, wozu es dann nicht gekommen sei, „weil die Zeit nicht ausreichte, um Stich und Druck rechtzeitig zu vollenden.“ Mit anderen Worten, auch Breitkopf & Härtel sahen op. 72 unter Berufung auf Mendelssohn als Weihnachtsstücke, deren Publikation sich aus zeitlichen Gründen verzögerte und dann um ein Jahr verschoben wurde. Genau diesen Hintergrund dürfte auch ein an sich vager und nicht unmittelbar verständlicher Vermerk auf der ersten Notenseite der Ewer-Ausgabe haben: „This work was intended and prepared for Publication in December 1846, but owing to circumstances delayed.“ Diese „circumstances“, über die der Ewer-Druck sich ausschweigt, lassen sich demnach eindeutig mit dem von Breitkopf & Härtel in ihrer inhaltlich ansonsten gleichlautenden Bemerkung angesprochenen Zeitmangel identifizieren. Außerdem dürften diese Erklärungen der Verleger belegen, dass

tung beworben und im April dann rezensiert wurde, suggeriert in der Tat das Jahr 1848 als Erscheinungstermin. Zudem wurde op. 72 auch in der *Neuen Zeitschrift für Musik* erst am 12. Februar 1848 angezeigt (28, S. 78).

27 *Allgemeine musikalische Zeitung* 49 (1847).

es sich in der Tat um ein Gemeinschaftsunternehmen handelt.<sup>28</sup> Dass das Musikverlagswesen im 19. Jahrhundert oft mit geringen Exemplarzahlen und relativ häufigen und schnell aufeinander folgenden Neuausgaben operierte, erschwerte allerdings zusätzlich eine endgültige und unzweifelhafte Chronologie.

#### *Rezeption und Analytisches*

Die Popularität von op. 72 zeigt sich, ähnlich wie bei den Charakterstücken op. 7, in einer Vielzahl von Nachdrucken unterschiedlicher Verleger sowohl auf deutsch- als auch auf englischsprachigem Gebiet. Neben einer Reihe von Einzelausgaben, die unter anderem von niemand geringerem als Hugo Riemann besorgt wurden, waren und sind die *Kinderstücke* vor allem in England beliebt als Bestandteile von Sammelbänden, sei es zu pädagogischen Zwecken, sei es in Klaviermusik-Anthologien. Auch eine Reihe von Arrangements für verschiedene Besetzungen sind vom späten 19. bis weit in das 20. Jahrhundert immer wieder entstanden.

Von dem (anonymen) Rezensenten der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* wurde die Sammlung – noch unter dem Eindruck des kaum ein halbes Jahr zurückliegenden Todes Mendelssohns – im April 1848 freundlich aufgenommen, insbesondere als künstlerisch hochstehende Literatur für Klavierschüler und somit als angenehmer Kontrast zum gängigen zeitgenössischen Angebot für dieses Publikum, dem „solche Kost unendlich nahrhafter sein wird, als die beliebten *Rondeaux faciles*, worin die Seichtigkeit des Geschmacks schon früh dem Anfänger empfohlen wird. Hier, bei *Mendelssohn*, wird sein Geist auf Schönheit der Stimmenführung, auf jene graziöse Polyphonie hingelenkt, die den Vortragenden zur Aufmerksamkeit und deutlichen Hervorhebung der Mehrstimmigkeit nöthigt“.<sup>29</sup>

Demgegenüber ist op. 72 in der Sekundärliteratur noch weniger aufmerksam rezipiert worden als die *Charakterstücke*. Dies mag wenigstens zum Teil daran liegen, dass die *Kinderstücke* mit vermeintlich geringem kompositorischen Anspruch und bescheideneren Anforderungen an die Virtuosität des Interpreten auftreten, als dies beim älteren Zyklus op. 7 der Fall ist. Der Grund hierfür ist natürlich im Entstehungshintergrund zu suchen: die Stücke für Eduard und Lilli Benecke waren noch weniger als Virtuosenstücke ge-

28 Zur weiteren Verwirrung dürfte beigetragen haben, dass mindestens eine offenbar spätere Gemeinschaftsausgabe von op. 72, wieder herausgegeben von den drei bereits genannten Verlegern, aber diesmal wohl auf Basis einheitlicher, in Leipzig hergestellter Stichplatten existiert. Diese „New Edition“ ist ausdrücklich als „Printed by C. Grumbach, Leipzig“ ausgewiesen.

29 *Allgemeine musikalische Zeitung* 50 (1848), Sp. 231.

dacht als dies bei Mendelssohns Klavierwerk, das oberflächliche Virtuosität grundsätzlich scheut, ohnehin stets der Fall ist. Dies bedeutet indes natürlich keineswegs, dass Mendelssohn in op. 72 auf jeglichen Anspruch verzichtet hätte, wenngleich dessen Kriterien natürlich andere sind als etwa bei den in einem völlig anderen biographischen und kompositionshistorischen Kontext entstandenen *Charakterstücken*.

So sind, wie aus der Entstehungsgeschichte von op. 72 deutlich wird, die *Kinderstücke* im Gegensatz zu op. 7 ursprünglich nicht als geschlossene Sammlung gedacht. Es ist daher von vornherein fragwürdig, an diese Sammlung strenge Maßstäbe zyklischer Geschlossenheit anzulegen. Die Tonartenfolge der Stücke etwa (G-Dur – Es-Dur – G-Dur – D-Dur – g-Moll – F-Dur) ist, obwohl G-Dur/-Moll klar im Mittelpunkt steht, weniger zielgerichtet als in op. 7 und eher auf Abwechslung zwischen G-Dur/g-Moll und den kontrastierenden Tonarten abgestellt. Dieses Ordnungsprinzip wird auch durch die Abfolge von schnellen, rhythmisch pointierten Stücken einerseits und langsameren, gleichmäßig bewegten, oberstimmenorientierten liedhaften Stücken andererseits widerspiegelt, die nur durch die abschließende Nr. 6 (*Vivace*) durchbrochen wird. Dieses letzte Stück des Zyklus kann nicht nur hinsichtlich seiner Länge (gemessen an der Taktzahl) als Finalstück des Zyklus gelten, sondern auch mit Blick auf seinen Kehrauscharakter, der sich in erster Linie durch den  $\frac{3}{8}$ -Takt und die flüssige, tänzerisch bis spielerisch anmutende – und insofern an das Pendant aus op. 7 erinnernde – Bewegung manifestiert.<sup>30</sup>

Das heißt allerdings keineswegs, dass nicht auch subtilere Beziehungen auf motivischer Ebene zwischen den einzelnen Stücken aus op. 72 zu erkennen wären. Die bereits angedeutete rhythmische Profilierung der schnelleren Stücke etwa wird praktisch durchgängig durch einen punktierten Rhythmus erreicht, der verschleiert selbst noch in der Sechzehntelfigur im ersten Takt von Nr. 3 wirksam ist: sieht man dort im zweiten Viertel das *a'* bzw. *fis* als Wechselnoten, lässt sich in der zweiten Takthälfte und dem ersten Akkord in T. 2 das gleiche harmonische und melodische Modell erkennen wie in T. 1 in Nr. 1. Ähnliches gilt für die

melodische Grundgeste, die vor allem die ersten vier Stücke des Zyklus subtil miteinander verbindet, ein Verfahren, das ähnlich bereits Schumann in seinen *Kinderszenen* einsetzt. Sie besteht aus einem kurzen stufenweisen Anstieg, gefolgt von einem Sprung aufwärts zum Spitzton der jeweiligen Phrase, von dem wiederum ein stufenweiser Zug oder Sprung, diesmal abwärts, wegführt. Am konsequentesten wird Nr. 1 von dieser Geste bestimmt, und insofern bildet dieses erste Stück in der Tat einen Ausgangspunkt des Zyklus. Nicht weniger deutlich ist sie jedoch in der *Cantabile*-Melodie von Nr. 2 (ab T. 4) zu erkennen, in Nr. 3 – dort wieder fast durchgängig –, aber auch in Nr. 4, etwas freier in Nr. 5 und schließlich sogar noch in den Spitzentönen der zerfurchten Arpeggien und antwortenden, abwärts schreitenden Akkorden der rechten Hand zu Beginn von Nr. 6.

Diese Zusammenhänge mögen bei der Komposition der Benecke-Stücke, wenn überhaupt, noch eine untergeordnete Rolle gespielt haben. Nichtsdestotrotz bieten sie op. 72 aber einen zyklischen Zusammenhalt. Dass diese Gemeinsamkeiten im Es-Dur-*Andante* und vor allem im *Sostenuto* der Benecke-Stücke weniger ausgeprägt sind, mag ein Grund dafür gewesen sein, dass Mendelssohn sie bei der Zusammenstellung von op. 72 schließlich als mögliche Teile der *Kinderstücke* verwarf. Beim *Andante* wird auch die Tonart eine Rolle gespielt haben, insofern Es-Dur bereits mit Nr. 2 im Zyklus vertreten ist. Die Aufnahme eines weiteren Stücks in dieser Tonart hätte zweifellos die Bildung eines zweiten tonalen Zentrums bedeutet, die Mendelssohn möglicherweise nicht wünschenswert erschien.

Im Gegensatz zu Schumanns nur wenige Jahre älteren *Kinderszenen*, bei denen der reflexive Charakter als „Rückspiegelung eines Älteren für Ältere“, also als Musik über Kinder und Kindheit im Vordergrund steht, sind die ursprünglichen Adressaten der Stücke aus Mendelssohns op. 72 tatsächlich Kinder, und insofern sind die *Kinderstücke* eher in die Nähe von Schumanns *Album für die Jugend* zu rücken. Damit hängt die vergleichsweise leichte Spielbarkeit – an der sich auch durch die nachträglichen Revisionen für die Veröffentlichung nichts änderte – zusammen, aber zweifellos auch die Wahl der kleinen Form. Der Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* sah, wie aus dem obigen Zitat hervorgeht, die musikalische Gestaltung insgesamt als instruktiv an, während er nur Nr. 2, „das schönste Stück von allen [...], ein ächtes Lied, höchst gesangvoll und fließend“<sup>31</sup> in die Nähe der *Lieder ohne*

30 R. Larry Todd, *Mendelssohn: A Life in Music* (vgl. Anmerkung 16), S. 437, rückt eher Nr. 5 mit seinem „*elfin, scherzo idiom*“ in die Nähe von op. 7 Nr. 7 (und damit indirekt in die Nähe der *Sommernachts-traum*-Ouvertüre), was ebenso wenig von der Hand zu weisen ist, wobei allerdings die Tonart (g-Moll) diesen Zusammenhang etwas relativiert. Die Rezension in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* vom April 1848 spricht gar davon, dass Nr. 5 „die Naivetät der übrigen [Stücke der Sammlung] nicht mehr an sich hat, sondern tragischen Charakters ist“ (50, Sp. 231).

31 *Allgemeine musikalische Zeitung* 50 (1848), Sp. 231.

Worte rückt. Das Kriterium ist hier allerdings ausdrücklich ein formales, da die übrigen Stücke „zum Theil Sätze von Sonatinen zu vergleichen sind“.<sup>32</sup>

Unter diesem ausschließlich formalen Gesichtspunkt mag die Klassifizierung durchaus nachvollziehbar sein.<sup>33</sup> Aber gerade Nr. 4 zeigt eine deutliche Affinität zum Lied. Die über weite Strecken deutliche Strukturierung der Faktur mit einer Melodielinie gegenüber einem den harmonischen Verlauf im Großen absteckenden Bass – häufig als Orgelpunkt – und den harmonisierenden, gelegentlich dissonierenden Mittelstimmen ist nicht nur an sich bereits liedmäßig, sondern repräsentiert gerade auch einen spezifische Typ des *Lieds ohne Worte*. Auch die immer ständig mit dieser Faktur abwechselnden homorhythmisch geprägten Takte sind durchaus in den *Liedern ohne Worte* anzutreffen. Konkreter gesprochen ist die Nähe von op. 72 Nr. 4 zu op. 62 Nr. 6, anhand dessen Glenn Stanley eine in den 1840er Jahren stattfindende Wandlung der Behandlung des Genres durch Mendelssohn exemplifiziert hat, die sich durch zunehmende Nuancierung in Rhythmus, Textur und Harmonik auszeichnet und in manchen Aspekten Schumann annähert<sup>34</sup>, durchaus erkennbar.

Auch in den anderen Stücken der Sammlung werden Texturkontraste als zentrales Strukturelement eingesetzt. Besonders deutlich wird dies beispielsweise in Nr. 1 beim Rollentausch der Stimmen ab T. 36. Einerseits übernimmt hier die rechte Hand den Orgelpunkt, der ab T. 8 noch – wie gewohnt – in der linken Hand liegt und später (ab T. 16) rhythmisch profiliert durch die Synkopen hervortritt. Andererseits hat die neue Textur auch eine integrative Funktion: Sie kehrt zwar wieder zu der harmonischen Statik des Orgelpunktes in T. 8 etc. zurück, durch die Geste der linken Hand, die zum ersten Mal in T. 16ff. mit dem Orgelpunkt verbunden wurde, wird sie auch mit dieser Stelle verknüpft.

Die hier nur angedeuteten Tendenzen führt Mendelssohn dann in seinen *Liedern ohne Worte* noch deutlich weiter. Aber die *Kinderstücke* als Zwischenschritt in der Entwicklung der Gattung anzusehen – gleichsam als Spiel mit deren Möglichkeiten, das Mendelssohn durch die Herausgabe von op. 72 öffentlich machte –, ist dennoch reizvoll und eröffnet Perspektiven auf eine

32 ebenda.

33 Allerdings folgen auch Mendelssohns *Lieder ohne Worte* nicht immer einer Liedform. Die grundlegende Untersuchung zu Mendelssohns *Liedern ohne Worten* und ihrem historischen Hintergrund, auf die hier verwiesen sei, ist Christa Jost, *Mendelssohns Lieder ohne Worte*, Tutzing: Schneider, 1988.

34 Glenn Stanley, „The music for keyboard“, vgl. unten Literatur in Auswahl, S. 154f.

Verknüpfung von op. 7 und op. 72 als Zeugnisse kompositorischer Selbstreflexion. Dass die Kinderstücke dabei vor allem mit den *Liedern ohne Worte* in einem Dialog stehen, einer Gattung, deren Namen letztlich dem Spiel Mendelssohns entsprang<sup>35</sup>, verleiht den *Kinderstücken* aus diesem Blickwinkel eine zusätzliche Pointe.

#### Editorische Einzelprobleme

Während die Benecke-Stücke keine erheblichen editorischen Probleme stellen – abgesehen von der bereits hier problematischen Notation des Rhythmus in Nr. 3 der Stücke für Eduard, also der späteren Nr. 5 der *Kinderstücke* –, ist das Kernproblem jeder Neuausgabe von op. 72, wie oben dargelegt, die Gewichtung der überlieferten Quellen: Die wichtigsten Einzelprobleme, die hier zu erörtern sind, kreisen im Wesentlichen um die Frage, ob namentlich der deutsche Erstdruck **ED** den nachweislich von Mendelssohn durchgesehenen handschriftlichen Quellen **B** und **C** und dem fehlerhafteren englischen Erstdruck **FE** vorzuziehen ist oder aber letztere als Korrektiv heranzuziehen sind. Für diese zweite Alternative spricht zunächst die eindeutige Sanktionierung durch Mendelssohn selbst. Freilich sind die beiden überlieferten von Mendelssohn redigierten Quellen (**B** und **C**) weder widerspruchsfrei, noch zeigen sie eine in sich endgültig abgeschlossene Werkgestalt: noch bei der Korrektur hat Mendelssohn in Quelle **C** Revisionen vorgenommen (in Nr. 2 und Nr. 5), die über eine bloße Fehlerkorrektur hinausgehen, wenngleich in deutlich geringerem Ausmaß als in Quelle **B**. Weitere Abweichungen im Notentext der Erstausgaben könnten daher möglicherweise ebenfalls auf Mendelssohn zurückgehen. In den allermeisten Fällen betrifft dies allerdings Details bei den dynamischen und Artikulationsbezeichnungen.

Die vorliegende Neuausgabe folgt daher grundsätzlich Quelle **ED**, die einen insgesamt besseren Text als **FE** bietet, mit den Quellen **B** und **C** als gelegentlichem Korrektiv. Wie bei op. 7 sind diese Herausgebereingriffe im Critical Commentary dokumentiert. Auf folgende Einzelheiten ist bereits hier einzugehen:

Nr. 2:

Rietz emendiert in T. 38 (2. Viertel), rechte Hand, das *d'* des Doppelgriffs zu einer Viertelnote. Dieser Eingriff bildet zwar eine Analogie zu T. 37, die jedoch durch den Quellenbefund nicht zu halten ist und daher nicht in die vorliegende Neuausgabe übernommen wurde.

35 ebenda, S. 152.

Zu den Lesarten der Quellen in T. 40, rechte Hand, vgl. im Einzelnen die Fußnote auf S. 41 und den Critical Commentary, S. 86. Es handelt sich hier um eine jener Stellen, bei denen einerseits Mendelssohn noch in Quelle C revidierend eingriff, deren – musikalisch plausible – Lesart der Quelle ED, die hier von den handschriftlichen Quellen (und FE) abweicht, jedoch andererseits nicht eindeutig auf Mendelssohn zurückgeführt werden kann.

Nr. 4:

Auf die nahe liegende Ergänzung des Bogens zur 1.–2. Note der oberen Stimme der rechten Hand in T. 15 und T. 31 in Analogie zu T. 3 etc. wurde nicht nur aufgrund des völligen Fehlens in den Quellen verzichtet, sondern auch weil diese beiden Stellen die einzigen sind, an denen durch die Auflösung des *dis* zu *e* in der oberen Stimme der linken Hand die Synkope der rechten Hand zusätzlich durch die Harmonik betont wird.

Nr. 5:

Zu schwerwiegendsten editorischen Problemen des Zyklus op. 72 gehört der Rhythmus in Nr. 5. Grundsätzlich ist die Frage danach, ob es sich bei punktierten Figuren um punktierte Doppelgriffe mit nachfolgender Einzelnote oder aber um eine Einzeltonfolge über ausgehaltener Viertelnote handelt, kaum zu beantworten. Die als *ossia*-Variante wiedergegebenen Ausführungsvorschläge in T. 3 etc. und T. 21 etc. orientieren sich an den unmittelbar vorangegangenen Takten bzw. Parallelstellen (vgl. etwa T. 2 und den Beginn von T. 3 mit den nachfolgenden Takten oder T. 7 mit T. 28); eine analoge Ausführung wäre auch für T. 52 und T. 54 zu überlegen. Prinzipiell wäre sogar eine genau in die andere Richtung gehende Angleichung möglich, d. h. stets eine Wiedergabe mit punktiertem Doppelgriff. Schon die Notationsweise in den handschriftlichen Quellen einschließlich des Autographs der Benecke-Stücke ist hier uneindeutig und lässt kaum den Schluss zu, ob etwa Augmentationspunkte oder aber Notenhälse zu einzelnen, fraglichen Noten vergessen wurden.

Nr. 5 enthält außerdem eine jener Stellen (ab T. 38), die Mendelssohn in Quelle C nochmals überarbeitet hat (vgl. dazu den Critical Commentary, S. 87f.).

Nr. 6:

Zahlreiche Ergänzungen der Artikulation von Analogstellen gehen im Fall von Nr. 6 auf Quelle C zurück. Die alternative, von Mendelssohn in Quelle C einge-

tragene Lesart der T. 85/86 und 89/90 mit übergebundenem *f* in der linken Hand (vgl. dazu den Critical Commentary, S. 88) analog zur rechten Hand wurde nicht in die Erstausgaben und dementsprechend nicht in diese Neuausgabe übernommen.

## ZUR EDITION

Wie bereits oben ausführlich erläutert, bilden für op. 7 und op. 72 jeweils die Erstdrucke die Basis der vorliegenden Neuausgabe, im Fall von op. 72 unter Berücksichtigung der von Mendelssohn selbst revidierten handschriftlichen Quellen. Die autographen Versionen der Nr. 1, 2 und 4 aus op. 7 sind darüber hinaus im Anhang mitgeteilt. Diese abweichenden, hinsichtlich Dynamik und Artikulation vor allem bei Nr. 2 und Nr. 4 unterbezeichneten Versionen vermitteln einen fragmentarischen Eindruck davon, welche Veränderungen Mendelssohn im Zusammenhang mit der Herausgabe des Erstdrucks noch vornahm, vorausgesetzt, dass der Erstdruck ein Mindestmaß an Authentizität beanspruchen kann.

Herausgeberergänzungen sind in der vorliegenden Ausgabe grundsätzlich mit eckigen Klammern gekennzeichnet, im Falle von Bögen 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.

Um eine Quellenmischung zu umgehen, sind im Fall von op. 72 auch jene Ergänzungen in der beschriebenen Weise gekennzeichnet, die aufgrund der Quellen B bzw. C vorgenommen wurden; diese Eingriffe sind im Gegensatz zu freien Herausgeberergänzungen detailliert im Critical Commentary dokumentiert.

Der Critical Commentary weist darüber hinaus die Abweichungen dieser Ausgabe von den jeweils zugrunde liegenden Quellen nach, wobei bei op. 72 wiederum die Quellen B und C in Zweifelsfällen hinzugezogen wurden.

Für die Stücke aus den Benecke-Alben war die einzige relevante Quelle Mendelssohns Autograph. Abweichungen davon sind im Critical Commentary verzeichnet.

## DANK

Es ist mir eine Freude, allen 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, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, der Bayerischen Staatsbibliothek München, der Pierpont Morgan Library New York, der Bodleian Library Oxford, insbesondere Peter Ward-Jones, und der Österreichischen Nationalbibliothek Wien. Rudolf Faber vom Bärenreiter-Verlag bin ich für die freundschaftliche und geduldige Begleitung der Entstehung dieser Ausgabe in ausführlichen Gesprächen über editorische und Gestaltungsfragen zu tiefem Dank verpflichtet.

Liverpool, im Herbst 2008  
Holger M. Stüwe

## LITERATUR IN AUSWAHL

### *Ausgaben*

*Felix Mendelssohn Bartholdy's Werke. Kritisch durchgesehene Ausgabe* von Julius Rietz, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1874–1877.  
Felix Mendelssohn-Bartholdy: *Kinderstücke Opus 72*, hrsg. von Hans Otto Hiekel, München: G. Henle Verlag, 1969.

### *Sekundärliteratur*

Dinglinger, Wolfgang: „Sieben Charakterstücke von Felix Mendelssohn Bartholdy“, in: *Mendelssohn Studien. Beiträge zur neueren deutschen Kultur- und Geistesgeschichte*, Bd. 10, Berlin 1997: Duncker & Humblot, S. 101–130.  
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

This volume contains Mendelssohn's *Charakterstücke* (op. 7), dedicated to his piano teacher Ludwig Berger (1777–1839),<sup>1</sup> and the *Kinderstücke* (op. 72). It thereby unites the earliest work (along with the op. 5 *Capriccio* and the op. 6 *Sonata*) and the last work for piano that Mendelssohn himself prepared for publication. The first edition of op. 7 (source **ED**) was published by Friedrich Laue of Berlin in 1827 and reissued in several impressions after Laue's firm was purchased by Hofmeister of Leipzig in 1832.<sup>2</sup> The first of these new

impressions, which still made use of Laue's plates, appeared as early as 1833.<sup>3</sup> Op. 72 appeared shortly after Mendelssohn's death in December 1847, when it was issued in Leipzig by Breitkopf & Härtel and in London by Ewer (sources **ED** and **FE**). These two works thus form, at least with regard to their publication history, a frame for Mendelssohn's oeuvre for piano, notwithstanding their differences in compositional technique.

---

*Briefe an deutsche Verleger*, ed. Rudolf Elvers with an introduction by Hans Herzfeld (Berlin: de Gruyter, 1968), p. XIX.

<sup>3</sup> Hofmeister's monthly bulletins of July and August 1833 (*Musikalisch-literarischer Monatsbericht*) mention a "new edition" of the *Charakterstücke* from the same publishing house. However, this turns out to be a reissue of Laue's original print with plate no. 1770 instead of 70 and altered publisher's details.

<sup>1</sup> After lengthy periods spent in St. Petersburg and London, Berger returned to Berlin in 1815. His influence also extended to compositional technique, as can be seen in Mendelssohn's borrowings from Berger's piano music in the *Songs without Words* op. 38.

<sup>2</sup> Besides op. 7, Hofmeister also acquired opp. 3, 4, 6, and 10, all of which had been published by Laue; see *Felix Mendelssohn Bartholdy*:

The *Charakterstücke* and the *Kinderstücke* are also representative of Mendelssohn's piano music in that both draw on small-scale forms of the sort that more or less typified his piano music as a whole, with the best-known examples being the *Songs without Words*. In contrast, sonatas and sets of variations played a smaller role in his oeuvre than they did, say, for Beethoven, and owe their existence more to momentary impulses than to long-term interest. The three sets of variations dating from 1841 (the *Variations sérieuses* op. 54 and the opp. 82 and 83 cycles)<sup>4</sup> resulted, for example, entirely from the passing interest kindled in him when Pietro Mechetti commissioned op. 54 for a Beethoven album in 1841–2.

In his predilection for miniatures, Mendelssohn was fully in line with the general trend of his times; we need only recall the paramount importance of the *Kinderszenen*, the  *Davidsbündlertänze*, and the *Album for the Young* for Robert Schumann, or the outstanding position of the *Nocturnes* and *Mazurkas* in Chopin's music. Several reasons might be marshaled to explain this phenomenon: the emergence of a romantic musical aesthetic was at least as important as the towering example of Beethoven, a model at once threatening and inspiring to later generations. But whichever reasons we choose, it is certain that Mendelssohn's contributions to this genre were of formative importance. In this sense, the two works in our volume can lay claim to an overriding historical interest. The sources and gestation of opp. 7 and 72 are outlined below, along with their most important musical and historical aspects.

## SIEBEN CHARAKTERSTÜCKE, OP. 7

### *Genesis and Source Transmission*

No complete manuscript in Mendelssohn's hand has come down to us for op. 7. All that survives are a few autograph manuscripts or drafts for Nos. 1, 2, and 4 (sources **A<sub>0x</sub>**, **A<sub>NY</sub>**, and **A<sub>x</sub>**) and a fragment of No. 6 (source **A<sub>B</sub>** with mm. 31–33). These manuscripts, all of which arose at some later point, are dispersed today and shed little light on the cycle's genesis. The final version of the *Charakterstücke* is documented solely by the original print, which reveals a number of discrepancies *vis-à-vis* the existing autograph source material. It is thus safe to assume that at least one other source must have existed for the *Charakterstücke*, one which

might grant us clearer insight into the compositional process (and perhaps into Laue's interventions). Nor are there any letters between Mendelssohn and Laue to illuminate the genesis and publication of op. 7.<sup>5</sup> As a result, the exact stations along the path that took Mendelssohn from his initial efforts with the pieces in op. 7 (dating from 1824 and captured in **A<sub>0x</sub>**) to the original print (**ED**) remain shrouded in obscurity. Whether the version found in this print was ultimately sanctioned by Mendelssohn in all particulars is impossible to say with any degree of assurance. Nor is it possible to determine whether Hofmeister contacted Mendelssohn at all when he issued his new impression in 1833. The poor relations between the composer and this publishing firm<sup>6</sup> suggest the contrary, and no letters from Mendelssohn to Hofmeister survive from the period concerned. If we further consider Robert Schumann's claim that Mendelssohn later distanced himself from op. 7 (primarily because of stylistic ties to Bach and Handel that we will turn to below),<sup>7</sup> it seems likely that the composer had no special interest in having these pieces reissued, much less in revising them.<sup>8</sup>

Judging from this scant autograph source material, the genesis of op. 7 took place over an extended period of time. The autograph **A<sub>0x</sub>**, preserved today in the Bodleian Library, Oxford, contains Nos. 2, 4, and 1 in that order, still unnumbered and untitled. At least in the case of No. 4, the source has Mendelssohn's characteristic annotation "*H. d. m.*" for "*Hilf du mir*" ("Grant me Thine aid") with which he identified initial manuscripts of his new works as drafts. The three pieces in this source appear in the order in which they were composed. Each is dated at the end in Mendelssohn's hand, with No. 2 completed on 17 July 1824 and Nos. 4 and 1 on, respectively, 4 and 6 June 1826, both with "Berlin" as the place of composition. Of the further autographs of Nos. 1 and 2 (**A<sub>x</sub>** and **A<sub>NY</sub>** respectively) gives the date of the first piece as 18 October 1828, i. e. it is a later transcript.<sup>9</sup> The dates of origin for the other

5 Mendelssohn, *Briefe* (see note 2), p. XIX.

6 *Ibid.*, pp. XX and 285.

7 Schumann, in his "materials" on Mendelssohn, wrote as follows under the heading of "Mendelssohn on his Own Compositions": "In later years he did not want to hear much about his *Charakterstücke*. Bach and Handel, he claimed, were too much in his bones back then." See *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy: Nachgelassene Aufzeichnungen von Robert Schumann*, ed. Georg Eisenmann (Zwickau: Predella, 1947), p. 28.

8 However, the existence of later autographs for Nos. 1 and 2 (see below note 9) perhaps implies that he again showed interest in at least these two pieces, if only briefly.

9 This manuscript was a present to Therese Devrient (1803–1882); see Ralf Wehner's entry on "Mendelssohn, Felix" in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Personenteil 11* (Kassel: Bärenreiter; Stuttgart:

4 See Felix Mendelssohn Bartholdy: *Variationen für Klavier*, ed. Holger M. Stüwe (Kassel: Bärenreiter, 2009) [BA 9082].

pieces cannot be precisely determined, although they must have been completed by early 1827, for the original print was advertised in the *Vossische Zeitung* on 15 March 1827.<sup>10</sup>

Given this source situation, we have based the musical text in the main body of our volume entirely on the original print (ED). The autograph versions of Nos. 1, 2, and 4 are reproduced in Appendix I (pp. 52–66). These versions differ fundamentally from those in the original print in their sparse dynamic marks and the virtual absence of articulation in certain passages. This does not imply, of course, that the far more detailed markings in ED lack Mendelssohn's authorial sanction. On the contrary, as the *Kinderstücke* clearly exemplify, he vastly expanded his dynamic and articulation marks when revising his works for publication. Though not documented by the sources, we may assume that he took a similar approach with op. 7.

Conversely, this does not mean, of course, that the Laue print is free of mistakes. On the contrary, the above-mentioned new impressions and new engravings from Hofmeister in particular contain a large number of minor alterations, many of which are incorporated in our edition. For the most part, these alterations correct the few quite obvious misprints or add missing accidentals. They are identified in our text as editorial additions, but in view of their triviality, we otherwise refrain from itemizing their origins in the Critical Commentary, as none of them significantly alters the musical text. Only in a few passages did it prove advisable to refer to the extant autographs to correct or complete the text. These cases are listed among the special comments in the Critical Commentary.

#### *Special Editorial Problems*

This section briefly summarizes the major problems posed by the pieces in op. 7, apart from the largely unproblematical Nos. 1 and 4:

No. 2: *Mit heftiger Bewegung* ("with violent motion")

In the original print, the staccato mark on note 1 of the left-hand figure first occurring in m. 27 vacillates inconsistently between a dot and a wedge. We have

---

Metzler, 2004), col. 1597. Also John Michael Cooper: "Mendelssohn's Works: Prolegomenon to a Comprehensive inventory," *The Mendelssohn Companion*, ed. Douglass Seaton (Westport and London: Greenwood Press, 2001), pp. 701–85, esp. p. 749, note 28 with reference to a facsimile in *The International Exhibition for Music and the Drama*, ed. A. J. Hipkins (Vienna: M. Perles, 1892), p. 119; and Wolfgang Dinglinger: "Sieben Charakterstücke von Felix Mendelssohn Bartholdy," see below under "Select Bibliography", pp. 101–30, esp. p. 104, note 14 with reference to a facsimile in Henrici Catalogue 23 (1927).

10 Dinglinger, "Sieben Charakterstücke" (see note 9), p. 101, note 1.

standardized these marks to wedges since there seems to be nothing to warrant these inconsistencies, which presumably originated in the engraver's copy. (A<sub>OX</sub> and A<sub>NY</sub> offer no help in this matter owing to their paucity of articulation marks.)

No. 3: *Kräftig und feurig* ("forceful and fiery")

We decided against adding articulation marks consistently (and obviously) to the theme, as these marks appear only at its first occurrence in ED. In contrast, we separate the voices more rigorously than in the source, which is occasionally inconsistent in this respect. It should be pointed out here that we have altered the placement of dynamic marks in m. 39 and again several times in mm. 77ff.: the original print often places the dynamic marks at the beginning of the bar in these passages, whereas our new edition, in agreement with the notation elsewhere in ED, takes its bearings on each entrance of the theme or beginning of the phrase. These alterations are itemized in the Critical Commentary (pp. 84–5).

No. 5: *Fuga. Ernst und mit steigender Lebhaftigkeit* ("Fugue: solemn and with increasing vitality")

This piece, too, has come down to us only in the original print. Once again we separate the voices more consistently than in the source. In No. 5, this primarily involves the addition of rests.

No. 6: *Sehnsüchtig* ("yearningly")

In the right hand of m. 18, we retain the ♯c'' from the original print, although it is regularly emended to #c' in modern editions. This intervention probably originated in Rietz's edition, for Hofmeister's revised reprint of Laue's original edition still had c''. Actually, the natural sign is completely superfluous at this point, since the key signature does not call for a c#'' and the natural sign already appears in both hands in m. 17. It is thus not entirely impossible that the # was misread as a ♯ when the original print was engraved. At first glance, this interpretation of the findings from the sources is reinforced by the a#, which signalizes a double dominant to the B major reached in the second half of the bar. That said, the reading in the original print, persisting in the realm of E minor, is no less plausible in stressing the character of the cadential formula as a half-cadence. The further context supports the reading ♯c'', mm. 17–19 being after all the harmonic mirror-reflection of mm. 8–10. The c#'' and c#'' introduced in m. 8 place a strong emphasis on the major mode only to revert immediately to the open-



ing E minor at the transition from m. 9 to m. 10. Just the opposite happens in mm. 17–19, where the *c'/c''* already occurs in m. 17. Once the minor mode is confirmed by the *c''*, as in the original print, we are given E major, which is already set apart as a double dominant to A minor by the  $\sharp f'$ .

No. 7: *Leicht und luftig* ("light and airy")

At first glance, the placement of the *pp* in m. 85 contradicts its position in m. 94, and is hence altered accordingly in many editions. Whereas the dynamic mark already appears on the upbeat in this passage, it had previously been placed at the beginning of the bar in a similar interjection. This is consistent with the use of staccato in both passages, which always enters simultaneously with the *pp* (although the fact that a reprise of the opening begins in m. 84 with the upbeat to the next bar would seem to necessitate the addition of staccato marks, as on the upbeat to m. 1). Is there a structural reason for this notational inconsistency? If so, an argument might be advanced in its favor from a formal standpoint. In m. 85, the *pp* interjection is an interruption delaying the transition from the upbeat to m. 1, i. e. the reprise of the opening. In the passage from m. 94 on, however, the *pp* interjection not only appears as an interruption, it also alters the reprise of m. 9 by calling for a different progression in the upper voice, with *d'''* instead of *a''* in m. 97. Compared to mm. 84–85ff., we now find that the interjection is increasingly integrated, with the earlier placement of the *pp* serving as its structural signature.

#### *Reception and Brief Analysis*

The *Charakterstücke* attracted very little attention in the secondary literature until barely three decades ago. True, they are mentioned now and again, especially as evidence of Mendelssohn's reception of baroque keyboard music, primarily Bach's.<sup>11</sup> But detailed analytical studies, whether of isolated pieces or of the cycle as a whole, have only arisen more recently.<sup>12</sup> On closer inspection, this allegedly almost eclectic item of juvenilia reveals deeper levels suggesting that its significance goes beyond a mere display of Mendelssohn's compositional prowess.

Nevertheless, by dedicating this work to his piano teacher Berger, Mendelssohn emphasized precisely this

latter aspect. Op. 7 was unquestionably well-suited for displaying his educational progress, and it was perceived as such by contemporary observers in the earliest reviews. An anonymous critic writing for the *Allgemeine musikalische Zeitung* in January 1828 was put off by the "textbook nature" of op. 7, even arguing that, for all his compositional mastery, Mendelssohn had sacrificed art for skill: "All the pieces are dominated by careful workmanship, proper proportions, part-writing, imitations of every sort, and everything else one understands by labor. Indeed, No. 5 treats us to a so-called master fugue, inversion of the subject, augmentation, diminution, stretto – in short, it seems as if the composer wished to certify publicly how zealously he has studied and how solidly he commands the material through his counterpoint. If this is so, we gladly certify that he has acquired no small measure of every skill of this kind, and would even wish to commend his example to many readers for emulation. But if we view the present compositions as works of art rather than artifice, they merit many a reproach. Most of all we miss melody, lightness, true feeling, taste, and find everywhere in compensation scholastic rigidity and, in most of the pieces, an unbearable *longueur*. [...] May the composer [...] be reminded [...] that works such as the ones under review are taxing even to the initiated and will always be unpalatable to the amateur."<sup>13</sup>

As was only natural, the detailed review that Mendelssohn's friend Hermann Franck published as early as September 1827 in the *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung* (the trade journal issued by the Berlin publisher Schlesinger and edited by Adolf Bernhard Marx in competition with the *Allgemeine musikalische Zeitung*) was more lenient: "Lastly the Fugue, under No. 5, is one of the most delightful works of all that the composer has yet made known to the public. The rigor with which the old masters wrote their fugues reigns in this one, too, yet the full wealth of modern music is to be found in it. What brought forth this piece was not the resolution to develop a subject and to put it through artful manipulations – a resolution to which half of all extant fugues owe their existence – but a lively and incisive imagination. Here our musician may be said to be breaking new ground, or to have broken it already. For the challenge of writing fugues in the spirit of modern music, but with the same artistically productive merit as is found in the spirit of the earlier music of Bach and Handel, has been rarely met to date. Herr Mendelssohn has all the necessary

11 This may appear all the more plausible in view of the above quotation from Schumann's memoir of Mendelssohn.

12 The most penetrating study of op. 7 to date, Dinglinger's "Sieben Charakterstücke" (see note 9), offers a detailed survey regarding the reception of the *Charakterstücke* in the secondary literature.

13 *Allgemeine musikalische Zeitung* 30 (1828), col. 63.

resources to fill this gap: creative ability as well as a consummate mastery of the entire inner organism of our art."<sup>14</sup>

In other words, Franck stressed the progressive side of the fugue, its modernizing character. His review may be read as a contribution to the contemporary debates on musical aesthetics (his opening discussion of the character piece as a genre, with the aim of divesting op. 7 from precisely this tag, shows that this was his intent), or, more trivially, as a testimonial to Mendelssohn's compositional skills. Especially revealing is Franck's doubtless highly polemical placement of Mendelssohn at the cutting edge of compositional history, renewing the "classical" fugue of Bach and Handel in the spirit of the present day.

With his op. 7, Mendelssohn did more than pay obeisance to his piano teacher Berger: he also presented himself to the public as a piano composer contributing to a genre which, though still at a nascent stage of its development, was destined to emerge as one of the most significant in nineteenth-century piano music. The *Charakterstücke* thus raise a special dual claim, first as proof of Mendelssohn's compositional proficiency, and second as an innovative engagement with what were then the very latest developments in piano music.<sup>15</sup> The small-scale form stood alongside the prestigious sonata, of which Mendelssohn had already demonstrated his mastery one year earlier with his *Sonata in D major* (op. 6), likewise published by Laue, but revealingly lacking a dedication. Thus, his choice of genre should not be misconstrued as defensive retrenchment to allegedly safe terrain: on the contrary, with this choice, and with the explicit reference to it in the title, Mendelssohn linked his op. 7, notwithstanding its obvious invocation of baroque and classical idioms, with the most recent developments in compositional history.

Mendelssohn's concept of the character piece, as we find it in op. 7, is more beholden to Beethoven's adage of "more expression of feeling than tone-painting" than to theatrical or programmatic ideas of the sort that Schumann had roundly rejected for his *Kinderszenen*. The peculiarity of op. 7 resides in its amalgamation of historical and current features – not in an antiquarian display of the various idioms he had adopted, but in

their integration, in what Larry Todd has even called a "compositional dialectic."<sup>16</sup> In this sense, the *Charakterstücke* are indeed the direct upshot of his deep study of Bach and Beethoven in the preceding years, a study whose most conspicuous results were the revival of Bach's *St. Matthew Passion* on the one hand and the opp. 12 and 13 string quartets on the other. In op. 7, it is manifest in a number of aspects both in the cycle as a whole and in its constituent parts.

The most striking of the various ordering principles at work in the *Charakterstücke* is unquestionably its alternation of the contrasting historical idioms employed. If No. 1 resembles an invention, No. 3 a fugue, and No. 6 a sarabande (all of which at least superficially stand in baroque traditions), the language of the remaining pieces, Nos. 2, 4, and 7, is closer to Mendelssohn's own time in that they are designed to relate more or less explicitly to sonata-allegro form. The mediating link is No. 5, a fugue heavily indebted to Beethoven's piano fugues. Wolfgang Dinglinger points out that the direct contrast of this fugue with the sarabande-like No. 6 not only reflects the direct contrast between Nos. 2 and 3 (both of which are headed *Allegro vivace*), it also interrupts the strict alternation between "new" and "old" to create a baroque-like axial structure centered on No. 4. This structure, he continues, also competes with such linear features as the series of keys (centered on E minor) and the choice of tempos (culminating in the *Presto* of No. 7).<sup>17</sup> Other internal groupings can be described on the basis of formal and thematic ties, with Nos. 1 and 6, Nos. 2 and 4, and Nos. 3 and 5 being especially closely related, with Mendelssohn's growing independence from his given models becoming visible as the piece progresses.<sup>18</sup> No. 5, for example, which is explicitly entitled *Fuga*, appears on the surface to be a densely contrapuntal exercise; indeed, this is how it was viewed by some of Mendelssohn's contemporaries, as is apparent from the above review in the *Allgemeine musikalische Zeitung*. Yet, on closer inspection, it turns out that the actual point of the piece is the dynamism it imparts to the formal process, as is already suggested in the title by the phrase *mit steigender Lebhaftigkeit* ("with increasing vitality"). Larry Todd draws attention to the fact that the combination of elaborate contrapuntal technique

14 *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung* 4 (1827), p. 289.

15 A comprehensive and authoritative discussion of the general aesthetic debates that form the background to the emergence of the character piece can be found in Jacob de Ruiter, *Der Charakterbegriff in der Musik: Studien zur deutschen Ästhetik der Instrumentalmusik 1740–1850*, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 24 (Stuttgart: Franz Steiner, 1989).

16 R. Larry Todd, *Mendelssohn: A Life in Music* (see below under "Select Bibliography"), p. 158.

17 Dinglinger, "Sieben Charakterstücke" (see note 9), pp. 106f.

18 Dinglinger, "Sieben Charakterstücke" (see note 9), *passim*, offers detailed comparisons between these pairs of pieces as well as other overriding musical interrelations within the cycle and subtle motivic references to Bach and Beethoven.

and teleological escalation that Mendelssohn displays in this piece ultimately derives from the final movement of Beethoven's Piano Sonata op. 110.<sup>19</sup> In this light, Mendelssohn did not draw on a baroque concept of fugue, but on its fundamental redefinition by Beethoven. Moreover, No. 5 is not content to exhaust the resources of fugal technique. Rather, we note a transition from contrapuntal to thematic-motivic manipulation as the piece progresses, a transition also evident in the presentation of a new theme that supplants the fugue subject.<sup>20</sup> Compared to the other fugue in the collection, we also note an increased *volte face* from the baroque model, as was already evident in No. 3 in its handling of dynamics. In No. 5, this *volte face* now also involves the tempo and such basic structural features as the treatment of themes.<sup>21</sup> These two pieces, flanking the cycle's baroque axis of symmetry, thus represent the teleological side in the formal design of op. 7. Finally, No. 7 assumes a special overriding position in the cycle. This movement, headed "light and airy," is often placed in the near proximity of the Overture to *A Midsummer Night's Dream* because of its obvious thematic and formal ties as well as its date of origin. This relation was already noted by Schumann; since then it has formed a central tenet in the reception of the *Charakterstücke* and drawing on the prevailing view of the Overture as evidence of Mendelssohn's discovery of his artistic identity. It seems natural to view the final piece of op. 7 as representing a similar milestone in the emergence of his personal language in the field of piano music. This gradual evolution away from a given model toward its modernization in a contemporary musical idiom, and thus toward greater license in dealing with the historical legacy of the genre concerned, can only be briefly outlined here. It lends No. 7 an added historical depth written out, as it were, in the cycle itself. When viewed in conjunction with the introspective tendencies of the character piece as a genre – tendencies emphasized by Schumann both in his writings on the character piece and in his rejection of overly specific programmatic explanations for his own piano music – the overall conception of op. 7 takes on a specific character: the collection summons up not only the history of the chosen genres but also, and especially, Mendelssohn's own attitude towards them. "The program of op. 7 is

not the individual form *per se* but its combination [of forms], the historical progression it thereby presents, at the end of which we find Mendelssohn with his own musical language."<sup>22</sup>

KINDERSTÜCKE, OP. 72,  
AND THE PIECES FROM THE ALBUMS  
FOR EDUARD AND LILLI BENECKE

*Genesis and Sources*

The genesis of op. 72 is well-documented in a number of handwritten sources. Mendelssohn entered the pieces in the piano albums (source **A**) for Johann Eduard Wilhelm ("Teddy") Benecke (1835–1850) and Elise Cornelia ("Lilli") Benecke (1835–1922) in 1842, along with two other pieces later withdrawn from the collection: an *Andante* in E-flat major, and a *Sostenuto* in F major. These latter two pieces, of which the *Sostenuto* oddly appears only toward the end of Eduard's album, are reproduced in this same order in Appendix II of our volume (pp. 67–83).

The pieces from the Benecke albums originated as keepsakes and musical presents for Mendelssohn's hosts. This instance is not unique, as can be seen in the three *Fantasies* (op. 16) that he composed for the daughters of John Taylor, with whom he stayed during his 1829 visit to Wales. In the case of op. 72, there is an added family element: Eduard and Lilli were the children of Friedrich Wilhelm Benecke (1802–1865), the uncle of Mendelssohn's wife Cécile. Benecke lived in London from 1813 on; the composer met him in 1836<sup>23</sup> and stayed with him during his visit to London in June 1842. In the course of this visit, he composed not only the pieces for Teddy and Lilli but two *Songs without Words*: op. 102, no. 1, and op. 62, no. 6. Unlike the *Charakterstücke*, which were expressly aimed at a public clientele, the Benecke pieces were the result of a purely private occasion, as is evident not least of all in Mendelssohn's personal dedications in the autograph (see p. 85 in the Critical Commentary). At some unknown time Mendelssohn gathered these six pieces together to form the *Kinderstücke*.

The earliest source of this cycle is a copyist's manuscript with extensive corrections and revisions in Mendelssohn's hand (source **B**). It probably arose in con-

19 R. Larry Todd, "Piano Music Reformed: the Case of Felix Mendelssohn-Bartholdy" (see below under Select Bibliography), p. 591.

20 Dinglinger, "Sieben Charakterstücke" (see note 9), pp. 113f.

21 Both pieces are discussed in Dinglinger, "Sieben Charakterstücke" (see note 9), pp. 111–14.

22 Dinglinger, "Sieben Charakterstücke" (see note 9), p. 130.

23 Mendelssohn had already written his posthumously published *Allegro* in E minor (op. 117) for Friedrich Wilhelm Benecke in 1836–7, and his op. 59 *Lieder* were dedicated to Benecke's wife (and Cécile's aunt), Henriette Benecke (1807–93).

junction with an edition planned for the end of 1846 and no longer contains the *Sostenuto* in its present state. Besides many substantial alterations to the musical text, the revisions also involve the choice of title, a reordering of the pieces (including the deletion of the *Andante*), and a rewording of some of the movement headings. Thus, this copy directly mirrors Mendelssohn's compositional process insofar as it affects the recasting of the pieces into op. 72, whereas the autographs are almost invariably fair copies. Nonetheless, there is reason to doubt that the original copyist's manuscript represents an early version of op. 72 in a strict sense: all in all, **B** has the character of a working or composition manuscript. In this light, it doubtless replaced a working autograph, as is only logical, given that the extant autographs were intended as keepsakes. True, **B** lacks the *Sostenuto*, but this fact permits various conclusions that lead entirely into the realm of speculation. One possibility, in view of the piece's remote location in **A**, is that it was overlooked by the copyist. Others include a deliberate decision on Mendelssohn's part, or simply the misplacement or willful destruction of a leaf from **B**. If the *Sostenuto* was written out on a single sheet of paper, this latter supposition is even the most likely.<sup>24</sup>

Given the private nature of the Benecke pieces, it is surprising that Mendelssohn decided to publish them at all. At present there are no extant documents related to this decision.<sup>25</sup> Still, the process of revision implies that the copyist must have had temporary access to the Benecke volumes, whereas Mendelssohn made his revisions entirely on the basis of **B**.

Source **B** then served as a master for another handwritten source (**C**) that is basically a fair copy. Nevertheless, Mendelssohn carefully vetted this copy, too, mainly correcting details but making no further substantial alterations to the musical text apart from reworking two passages in No. 2 and No. 5, respectively. In principle, these copies reflect the state of the first editions published in December 1847 by Ewer in London and Breitkopf & Härtel in Leipzig. To be sure, we have no right to assume that **B** or **C** served as an engraver's copy for these editions, as they have no engraver's markings and the editions depart from these sources in sev-

eral particulars; indeed, they even conflict with each other in various ways. The fact that the publication had to be postponed for a year (see below) may have made it necessary to prepare a new engraver's copy (or, given the discrepancies among the first editions, two such copies, one for Ewer and another for Breitkopf & Härtel), which are no longer extant today, but in which Mendelssohn may have entered further changes. In other words, it is entirely possible that some of the discrepancies between the handwritten sources **B** and **C** on the one hand, and the first editions **ED** and **FE** on the other (especially **ED**, which departs more radically from **B** and **C**), originated with Mendelssohn himself, with **ED** presenting the superior text. Nonetheless, **B** and **C** (or **FE**), being the last textual documents deriving directly from the composer, have been consulted in several passages for corrections and additions. Many of the editorial additions in our volume were made on the basis of these sources and are itemized in the critical commentary. On the other hand, we have avoided mingling the sources because, as argued above, the handwritten sources and the resultant print **FE** cannot necessarily be regarded as textually superior to **ED**.

Puzzlement reigns in the secondary literature regarding the publication date of the original print. Most writers regard the Ewer print as the first edition and the Breitkopf & Härtel volume as a later print, occasionally assigning it to the year 1848.<sup>26</sup> The actual state of affairs is, however, somewhat different: Breitkopf & Härtel, in the *Allgemeine musikalische Zeitung* of 1 December 1847, also announced their publication of the *Kinderstücke* for 12 December.<sup>27</sup> The title page of their edition lists Ewer (and Brandus) as publishers in addition to Breitkopf & Härtel, just as the name of Breitkopf & Härtel appears on the title page of the Ewer print. It is thus safe to assume that this was indeed a joint publication, a situation not uncommon at the time.

The English first edition (**FE**) differs from its German counterpart chiefly in the alteration of the title, which now reads *Six Pieces for the Piano-forte Composed as a Christmas Present for his Young Friends by F. Mendelssohn Bartholdy*. As a result, op. 72 became and remains known and popular in the English-speaking world by the abbreviated title *Christmas Pieces*, even

24 In contrast, the E-flat *Andante* could only be rejected by crossing it out, for it was written down on the same sheet immediately between Nos. 1 and 5 of op. 72.

25 Neither the well-known editions of the correspondence nor the letters preserved in the Bodleian Library, Oxford, contain documents that might shed light on the subject. This state of affairs will perhaps only change with the complete edition of Mendelssohn's letters currently in preparation.

26 Indeed, op. 72 is again mentioned in the *Allgemeine musikalische Zeitung* of January 1848 in an advertisement for many new publications. This, and the fact that op. 72 was advertised in the same journal later that year, and reviewed in April, indeed suggests that 1848 was its year of publication. Moreover, it was not advertised in the *Neue Zeitschrift für Musik* until 12 February 1848 (vol. 28, p. 78).

27 *Allgemeine musikalische Zeitung* 49 (1847).

though a communication in *The Musical Times* of 1891 (vol. 32, p. 592) already drew attention to the fact that this title cannot stem from Mendelssohn. This state of affairs may have added to the uncertainty regarding the chronology of the first edition. All the same, the background behind this seemingly arbitrary alteration is also mentioned by Breitkopf & Härtel, albeit only in the above-mentioned advertisement, where we read: "Last year the immortalized composer already designated this work to be a Christmas present and ordered it for publication," which however never materialized "because there was not enough time to complete the engraving and printing on schedule." In other words, Breitkopf & Härtel likewise viewed op. 72, on Mendelssohn's authority, as Christmas pieces whose publication was delayed owing to shortage of time and postponed for one year. This same background probably accounts for a vague and not immediately comprehensible note on the first page of music in the Ewer print: "This work was intended and prepared for Publication in December 1846, but owing to circumstances delayed." These "circumstances," about which the Ewer print is silent, can thus be pinned down to the shortage of time mentioned by Breitkopf & Härtel in their otherwise identical comment. Moreover, these explanations from the publishers prove that the edition was indeed a joint project.<sup>28</sup> That nineteenth-century music publishers often operated with small press runs and relatively frequent new impressions in rapid succession only compounds the difficulty of establishing a definitive and air-tight chronology.

#### *Reception and Brief Analysis*

As with op. 7, the popularity of op. 72 is evident from its many reissues by various publishers in both the German- and the English-speaking countries. Besides several separate editions (prepared *inter alia* by none other than Hugo Riemann), the *Kinderstücke* were and remain popular, especially in England, as parts of collections, whether for teaching purposes or in piano anthologies. Similarly, time and again they underwent arrangements for various combinations of instruments from the late nineteenth century until well into the twentieth.

An anonymous critic, still under the impress of Mendelssohn's death barely half a year earlier, gave

28 Perhaps adding to the confusion is the existence of at least one other joint edition of op. 72, again issued by the three above-mentioned publishers, but at a later date and evidently from identical plates engraved in Leipzig. This "New Edition" is expressly stated to have been "Printed by C. Grumbach, Leipzig."

the work a warm reception in the *Allgemeine musikalische Zeitung* of April 1848. He especially singled it out as teaching material of high artistic quality, and thus as a welcome contrast to the standard contemporary offerings for this clientele: "Such fare will be infinitely more nourishing than the popular *rondeaux faciles*, in which shallowness of taste is commended to beginners at an early age. In Mendelssohn's music, the beginner's mind is directed toward beautiful part-writing and that graceful polyphony which requires players to attend to and clearly articulate the contrapuntal texture."<sup>29</sup>

In contrast, op. 72 has received even less attention in the secondary literature than the *Charakterstücke*. This may be partly due to its allegedly lower compositional stature and the modest demands it places on the performer's virtuosity compared to the earlier op. 7. The reason for this is, of course, to be found in its origins: the pieces for Eduard and Lilli Benecke were even less virtuosic in conception than Mendelssohn's piano music altogether, which basically shuns superficial virtuosity. This does not imply, however, that op. 72 avoids artistic demands altogether, though the criteria are, of course, of a different order from those of the *Charakterstücke*, which originated in a completely different biographical and historical context.

Thus, unlike the *Charakterstücke*, op. 72 was not conceived as a self-contained collection, as the above account of its genesis makes perfectly clear. It is therefore *prima facie* questionable to apply rigorous yardsticks of cyclic unity to this collection. For example, the sequence of keys (G major, E-flat major, G major, D major, G minor, and F major), though clearly centered on G major/minor, is less teleological than in op. 7 and tends to favor an alternation between G major/minor and contrasting keys. This ordering principle is also reflected in the series of sharply rhythmic and fast pieces on the one hand and tranquil, slower ones with a songlike emphasis on the upper voice on the other hand – a series interrupted only by the concluding *Vivace* (no. 6). This last piece may be viewed as the cycle's finale, not only with regard to its length (measured in number of bars), but also in view of its character as a fast final dance. This character is manifested primarily in its 3/8 meter and its flowing, lilting, playfully graceful motion, in which respects it recalls the concluding piece of op. 7.<sup>30</sup>

29 *Allgemeine musikalische Zeitung* 50 (1848), col. 231.

30 R. Larry Todd, in *Mendelssohn: A Life in Music* (see note 16), p. 437, prefers to place no. 5, with its "elfin, scherzo idiom," in the near proximity of op. 7, no. 7, and thus indirectly in that of the Overture

This is not to say, however, that still subtler relations on the motivic level are not to be found among the pieces of op. 72. The above-mentioned rhythmic sharpness in the fast pieces is achieved almost entirely by a dotted rhythm. This same rhythm is also at work, in veiled form, in the sixteenth-note figure in the first bar of No. 3, where the *a'* and *f#* in beat 2, if viewed as neighbor notes, reveal the same harmonic and melodic pattern in the second half of the bar and the first chord of m. 2 as is found in the first bar of No. 1. Much the same applies to the underlying melodic gesture that subtly links especially the first four pieces of the cycle – a procedure resembling the one that Schumann had already applied in *Kinderszenen*. It consists of a brief stepwise ascent followed by an upward leap to the peak pitch of the phrase concerned, which is then left by a stepwise progression or leap, this time downwards. The piece most consistently dominated by this gesture is No. 1, which thus indeed forms a point of departure for the cycle. It is, however, no less evident in the *cantabile* melody of No. 2 (mm. 4ff.), throughout almost the whole of No. 3, again in No. 4, somewhat more freely in No. 5, and finally even in the peak pitches of the craggy arpeggios and the descending right-hand chordal responses at the opening of No. 6.

Even if these connections played a subordinate or negligible role in the composition of the Benecke pieces, they nonetheless impart cyclic coherence to op. 72. That these points in common are less in evidence in the E-flat major *Andante* and especially the *Sostenuto* of the Benecke pieces may well have been one reason why Mendelssohn ultimately withdrew them when he came to compile his *Kinderstücke*. Another factor may have been the key of the *Andante*, in that E-flat major was already represented in the cycle by No. 2. The inclusion of another piece in this key would doubtless have created a second tonal center – a result that Mendelssohn may well have deemed undesirable. Unlike Schumann's *Kinderszenen* of a few years earlier, where the main focus falls on the reflective character ("recreations of youth by an older person for older listeners," i. e. music about children and childhood), the original recipients of the pieces from Mendelssohn's op. 72 were in fact children. In this sense, the *Kinderstücke* are more akin to Schumann's *Album for*

---

to *A Midsummer Night's Dream*. This is certainly not to be gainsaid, although the connection is slightly weakened by the choice of key (G minor). The review in the *Allgemeine musikalische Zeitung* of April 1848 even goes so far as to claim that No. 5 "no longer partakes of the naivety of the other pieces [in the collection], but assumes a tragic character" (vol. 50, col. 231).

*the Young* – hence their easy technical level (which the later revisions for their publication did nothing to change) and surely the choice of small-scale form as well. The reviewer of the *Allgemeine musikalische Zeitung*, as can be seen in the above quotation, viewed the musical design on the whole as instructive. Only No. 2 ("the most beautiful piece of all [...] a genuine song, supremely melodious and flowing")<sup>31</sup> was seen to resemble the *Songs without Words*. Here the criterion is strictly formal, for the other pieces "are comparable to movements in a sonatina."<sup>32</sup>

Viewed from this exclusively formal perspective, the generic classification may seem perfectly apt.<sup>33</sup> But precisely No. 4 reveals a clear affinity to the lied. For long stretches at a time, its compositional fabric is clearly structured as a melody line against a bass that marks out the large-scale harmonic progression (frequently in the form of a pedal point) and middle voices that fill in (and occasionally clash with) the harmony. These features are not only typical of the lied, they also represent a certain species of *Song without Words*. Even the homorhythmic measures that constantly alternate with this texture can be found in the *Songs without Words*. More specifically, there is a noticeable resemblance between op. 72, no. 4, and op. 62, no. 6. Glenn Stanley singled out the latter piece to exemplify a change in Mendelssohn's treatment of the genre in the 1840s, a change marked by increased rhythmic, textural, and harmonic subtlety approaching Schumann in some respects.<sup>34</sup>

The other pieces in the collection likewise use textural contrasts as a central structural device. This is especially apparent in No. 1, where the voices exchange roles beginning in m. 36. Here the right hand takes over the pedal point, which had been assigned in standard fashion to the left hand in mm. 8ff., and which is later highlighted rhythmically through the use of syncopation (mm. 16ff.). On the other hand, the new texture also has an integrative function: it returns to the static harmony of the pedal point in mm. 8ff. and is linked to this passage by the left-hand gesture, which is combined with the pedal point for the first time in mm. 16ff.

31 *Allgemeine musikalische Zeitung* 50 (1848), col. 231.

32 *Ibid.*

33 Admittedly not all of Mendelssohn's *Songs without Words* are in song form. The definitive study of his *Songs without Words* and their historical background is Christa Jost's *Mendelssohns Lieder ohne Worte* (Tutzing: Schneider, 1988), which readers are hereby urged to consult.

34 Glenn Stanley, "The music for keyboard" (see below under "Select Bibliography"), pp. 154f.

The tendencies touched upon here were carried much further in the *Songs without Words*. But it is nevertheless tempting to view the *Kinderstücke* as an intermediate step in the evolution of this genre, as a game with its possibilities that Mendelssohn presented to the public by issuing op. 72 in print. This opens perspectives on a link between opp. 7 and 72 as evidence of compositional self-reflection. That the *Kinderstücke* stand in a dialogue in particular with the *Songs without Words* – a genre whose very name ultimately derives from Mendelssohn's game<sup>35</sup> – lends them an additional cogency from this vantage point.

#### *Special Editorial Problems*

The Benecke pieces pose no major editorial problems, apart from the already problematical notation of the rhythm in the third of Eduard's pieces, which would later become No. 5 of the *Kinderstücke*. In contrast, the core problem in any new edition of op. 72 is, as explained above, how much importance to attach to the surviving sources. The key problems to be discussed here essentially hinge on whether the German first edition (**ED**) should take precedence over the handwritten sources **B** and **C**, which are known to have been vetted by Mendelssohn, and the English first edition (**FE**), with its many errors, or whether the latter sources should be consulted as correctives. The second option is justified initially by the fact that they were clearly sanctioned by Mendelssohn himself. To be sure, the two surviving sources proofread by Mendelssohn (**B** and **C**) are not devoid of contradictions, nor do they present the work in a complete and definitive form: as late as the proofreading stage Mendelssohn made revisions in **C** (Nos. 2 and 5) that go beyond the simple correction of mistakes, albeit to a much lesser extent than in **B**. Other textual departures in the first editions may equally have originated with Mendelssohn. In the vast majority of cases, however, they involve details in dynamic and articulation marks.

Basically, our new edition therefore follows **ED**, which offers a superior text to **FE** on the whole, while occasionally drawing on **B** and **C** as correctives. As in op. 7, our editorial interventions are itemized in the Critical Commentary. However, a few particulars merit discussion here:

No. 2:

Rietz changed the *d'* of the right-hand dyad in m. 38 (beat 2) to a quarter-note. Though this intervention

forms an analogy to m. 37, it is not substantiated by the sources and has therefore been ignored in our edition.

The alternative readings in the sources for m. 40, right hand, are discussed in detail in the footnote on p. 41 and on p. 86 of the Critical Commentary. This is one of those passages that Mendelssohn revised in **C**. However, the musically plausible reading in **ED**, which conflicts with the handwritten sources (and **FE**), cannot clearly be traced back to the composer.

No. 4:

We refrain from the otherwise logical addition of slurs on notes 1 and 2 of the top voice in the right hand in mm. 15 and 31 (by analogy with m. 3 etc.), not only because they are missing altogether in the sources, but because these two passages are the only ones in which the right-hand syncopation is further emphasized by the harmony, namely, by the resolution of the *d#* to an *e* in the top voice of the left hand.

No. 5:

One of the most serious editorial problems in op. 72 involves the rhythm in No. 5. The question of whether the dotted figures are dotted dyads followed by a single note, or a series of single notes above a sustained quarter-note, is basically unanswerable. The performance suggestions in mm. 3 etc. and mm. 21 etc., reproduced as *ossia* passages, are based on the immediately preceding bars or on parallel passages (compare e. g. m. 2 plus the beginning of m. 3 with the measures that follow, or m. 7 with m. 28). A similar execution might also be considered for mm. 52 and 54. In principle, the standardization could even go in the exact opposite direction, i. e. we might have consistently presented dotted dyads. The notation in the handwritten sources, including the autograph of the Benecke pieces, is ambiguous on this point and does not allow us to decide whether Mendelssohn forgot to put augmentation dots or stems on the notes in question.

No. 5 also contains one of those passages (mm. 38ff.) that Mendelssohn reworked yet again in **C** (see the Critical Commentary, p. 87–8).

No. 6:

In the case of No. 6, many of the articulation marks adopted from analogous passages have been taken from **C**. The alternative reading that Mendelssohn added in mm. 85–6 and 89–90 of **C**, where the left-hand *f* is tied over the bar line as in the right hand (see the Critical Commentary, p. 88), was omitted in the first editions and is therefore ignored in ours.

<sup>35</sup> Ibid., p. 152.

## EDITORIAL NOTE

As already described in detail above, we based our edition of opp. 7 and 72 on the original prints of these works, consulting the handwritten sources vetted by Mendelssohn in the case of op. 72. Moreover, the autograph versions of Nos. 1, 2, and 4 of op. 7 are reproduced in the appendix. These conflicting versions, with their paucity of dynamic and articulation marks (especially in the case of Nos. 2 and 4), convey a fragmentary impression of the changes that Mendelssohn was still making as late as the preparation of the original print, assuming that this print can lay claim to a modicum of authenticity.

Editorial additions are basically identified by square brackets, or by broken lines in the case of slurs. 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 editorial interventions, so that most of them are taken from analogous passages.

To avoid mingling the sources in the case of op. 72, additions made on the basis of **B** or **C** are likewise identified in the above manner. Unlike the free editorial additions, these interventions are itemized in the Critical Commentary.

The Critical Commentary also lists those places where our edition departs from the sources concerned, although once again **B** and **C** have been consulted in cases of doubt for op. 72.

The only relevant source for the pieces in the Be-  
necke albums is Mendelssohn’s autograph. Departures from it are noted in the Critical Commentary.

## 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 further suggestions. In particular these include the Music Department (with Mendelssohn Archive) of the Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz (Berlin), the Bayerische Staatsbibliothek (Munich), the Pierpont Morgan Library (New York), the Bodleian Library and its librarian Peter Ward-Jones (Oxford), and the Österreichische Nationalbibliothek (Vienna). 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: Breitkopf & Härtel, 1874–77).  
*Felix Mendelssohn-Bartholdy: Kinderstücke Opus 72*, ed. Hans Otto Hiekel (Munich: G. Henle Verlag, 1969).

### *Secondary Literature*

- Dinglinger, Wolfgang: “Sieben Characterstücke von Felix Mendelssohn Bartholdy,” *Mendelssohn Studien*, Beiträge zur neueren deutschen Kultur- und Geistesgeschichte 10 (Berlin: Duncker & Humboldt, 1997), pp. 101–30.  
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.