

MENDELSSOHN BARTHOLDY

Konzert in e
für Klavier und Orchester

Concerto in E minor
for Piano and Orchestra

Rekonstruiert und vervollständigt von
Reconstructed and completed by
R. Larry Todd

Partitur / Score



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 9081

ORCHESTRA

Flauto I, II, Oboe I, II, Clarinetto I, II, Fagotto I, II;
Corno I, II, Tromba I, II; Timpani; Archi;
Pianoforte principale

Aufführungsdauer / Duration: ca. 26 min.

Zu vorliegender Ausgabe
ist das Aufführungsmaterial (BA 9081) leihweise erhältlich.

In addition to the present full score,
the orchestral parts (BA 9081) are available on hire.

INTRODUCTION

According to Robert Schumann, Mendelssohn once revealed that he completed less than one fifth of his music,¹ an admission consistent with accounts of the composer's legendary perfectionism. Thus, Mendelssohn's apology to his English publisher Edward Buxton for the innumerable changes to the oratorio *Elijah* in 1846 – "I was sorry to see that you will have to make so many alterations in the choral parts; but I think I told you before, that I was subject to this dreadful disease of altering as long as I did not feel my conscience quite at rest, and therefore I could not help it, and you must bear it patiently."² The many compositions Mendelssohn left unfinished for one reason or another include portions of what would have been his third oratorio, *Christus*, Op. 97, of his opera intended for Jenny Lind, *Die Lorelei*, Op. 98, and of a piano concerto, reconstructed and published for the first time in full score here. Until recently, Mendelssohn's fragments have generally escaped scholarly scrutiny,³ yet they remain compelling metaphors for his compositional aesthetic, by which he viewed his music as approaching, but never fully attaining an artistic ideal.

In the genre of the concerto, Mendelssohn is credited first and foremost for the masterful Violin Concerto in E minor, Op. 64 (1845), then for the two mature piano concerti in G minor and D minor, Op. 25 and 40 (1832 and 1838). His other essays in the genre include three shorter, lesser works for piano and orchestra – the *Capriccio brillant* Op. 22 (1832), *Rondo brillant* Op. 29 (1834), and *Serenade und Allegro gioioso* Op. 43 (1838) – and five student compositions from the 1820s, written to be performed by or with his sister Fanny Mendelssohn Bartholdy and violin instructor Eduard Rietz – the Piano Concerto in A minor, Violin Concerto in D minor, Violin and Piano Concerto in D minor, and the two double piano concertos in E major and A-flat major. Less well known is that late in life Mendelssohn seriously con-

templated finishing two other concertos, one for cello, and the other for piano. The designated recipient of the former was the Italian cellist Alfredo Piatti, whom Mendelssohn met in London in 1844. Nothing of this work has yet materialized, though according to Piatti, who apparently was able to examine a draft, it "did not come up to the violin concerto by a long way."⁴ In contrast, a significant torso of the piano concerto, for which Mendelssohn conceptualized at least the first two movements, does survive in several pages of autograph continuity drafts, sketches and orchestral score, forming the basis of the present edition. In the key of E minor, this piano concerto would have followed Op. 40 as Mendelssohn's third piano concerto; as we shall shortly see, it is doubly significant because of the new light it sheds on the gestation of the composer's last contribution to the genre, the Violin Concerto in the same key.

Though the autograph manuscript of the piano concerto is undated, we may place it *circa* 1842–1844 from evidence in the composer's correspondence. The incentive for the concerto seems to have been a request in 1842 from Edward Buxton, of the London music firm Ewer & Co.,⁵ for new compositions from Mendelssohn, including a piano concerto. From Leipzig in March 1842, the composer replied, "As for the other compositions of which you write in a second letter, a book of Lieder ohne Worte, a Trio or a 3rd Concerto, I shall certainly write them one day, and would then be very happy to offer them to you, but till now I have nothing finished of this kind. I intend visiting England this spring, and make a stay of some weeks in London, to produce some new compositions I have made. I hope to finish a Concerto till then, and certainly would give you the refusal of it if it shall be the case."⁶ Accompanied by his wife, the composer crossed the English Channel at the end of May and spent June and early July in London.⁷ During the concert season he made several appearances as an organist, pianist, and conductor, gave the English premiere of the *Scotch*

1 Robert Schumann, "Aufzeichnungen über Mendelssohn," in *Felix Mendelssohn Bartholdy*, ed. H.-K. Metzger and Rainer Riehn, Munich, 1980, p. 112.

2 Letter in English from Mendelssohn to Buxton, December 30, 1846, cited in F. G. Edwards, *The History of Mendelssohn's Oratorio 'Elijah'*, London, 1896, p. 98.

3 An early exception was the Symphony in C major, on which Mendelssohn worked in 1845; Sir George Grove included a transcription of the fragment with his Mendelssohn article for the *Dictionary of Music and Musicians* in 1880. See also Todd, "The Unfinished Mendelssohn," "An Unfinished Piano Concerto by Mendelssohn," and "An Unfinished Symphony by Mendelssohn."

4 E. S. J. Van der Straeten, *History of the Violoncello*, London, 1914, p. 583.

5 On Mendelssohn's relationship with Buxton, see in particular Peter Ward Jones, "Mendelssohn and His English Publishers," in *Mendelssohn Studies*, ed. R. Larry Todd, Cambridge, 1992, pp. 248ff.

6 Letter in English from Mendelssohn to Buxton dated March 5, 1842, Library of Congress, Washington, D. C.

7 See further, R. Larry Todd, *Mendelssohn: A Life in Music*, pp. 436ff.

Symphony and enjoyed audiences with Queen Victoria and Prince Albert at Buckingham Palace, but was unable to complete the new concerto. Instead, at the last concert of the Philharmonic Society he performed his Piano Concerto No. 2 in D minor.

The third piano concerto disappears from the correspondence until exactly two years later, when Mendelssohn, contemplating his eighth journey to England,⁸ wrote to his principal German publisher, Breitkopf & Härtel: "I am thinking of finishing a piano concerto by then [mid-April], when I shall wish to ask you again to bring it safely into the world!"⁹ But once again the project stalled, and this time for his solo appearance at the Philharmonic Society, on June 24, he selected Beethoven's Fourth Piano Concerto, though not without contending with his "dreadful disease of altering." During the three rehearsals of the work, he improvised as many different cadenzas for the first movement, only to conceive a fourth during the concert, and to befuddle the orchestra awaiting its cue to reenter. Returning to German soil in mid-July, Mendelssohn spent the summer at the Frankfurt spa of Bad Soden, and there, on September 16, finished not the piano concerto but the first version of the Violin Concerto in E minor, Op. 64,¹⁰ the brooding beginning of which had haunted him since 1838. Like the third piano concerto and its two earlier brethren, the new violin concerto was cast in three movements connected by transitions. But most conspicuous, its first movement shared some material with that of the abandoned piano concerto. Thus, the lyrical second theme in G major was a reworking of the second theme of the piano concerto (see mm. 97ff.), and at the end of the first movement of Op. 64 the prominent descending fourth in the orchestral tutti (d#'-e'-b) traced its descent from the opening gesture of the piano concerto (e'-d#'-e'-b). From all appearances, Mendelssohn likely abandoned the piano concerto in 1844 in order to return to and complete the violin concerto.

Preserved in the Bodleian Library of Oxford (see Source A in the Description of Sources), the autograph of the piano concerto comprises six loose bifolios and one separate folio that transmit two distinct stages of work. Mendelssohn devoted the larger portion (thirteen pages) to the first stage – a two-stave piano draft of the first two movements, an *Allegro molto vivace* in

E minor linked *via* a short transition to an *Andante* in A minor. If the first few pages impress as a fair copy of a finished movement, with pedal markings, phrasings, and dynamics of the solo piano part scrupulously notated, and with orchestral tutti clearly labeled, the later pages begin to show signs of indecision, as in the bridge to the second theme, where Mendelssohn cancelled a few bars of sixteenth-note figuration, and wrote verbal cues beneath as alternatives for rethinking the harmonic direction of the passage – "geht nach h moll" and "fis dur" ("goes toward B minor" and "F-sharp major"). Further cancellations appear in the development, much of which deteriorates from the elegant fair copy into a skeletal continuity draft, with just the barest of sketch-like entries for the treble and bass lines, and occasional orchestral cues for the instrumentation, as if Mendelssohn now shifted to musical shorthand in order quickly to capture his first conception of the two movements. Having reached the end of the *Andante*, he drew a double bar line, and began sketching a *pianissimo* transition to the finale, designated in E major and $\frac{2}{2}$ meter. But after only five bars he interrupted the passage and recorded beneath it a three-bar single-stave sketch for the first theme of the movement, propelled by a sixteenth-note line rapidly ascending to a high b". Finally, on the bottom of the page he jotted down a few fleeting ideas for what may have been a contrasting theme in the dominant B major. But no draft of the finale survives, and whether Mendelssohn indeed continued to work on it beyond these enigmatic, preliminary sketches remains open to conjecture.

Nevertheless, at some point the composer was confident enough to begin orchestrating the first movement, the second stage of work on the concerto that occupied nine more pages of the autograph. But he was able only to notate fully the first eleven bars; though the score continues up to the beginning of the bridge to the second theme, it is vexingly incomplete, with just scattered entries for the theme-bearing parts and bass line, and occasional cues for instrumental doublings and the harmony. One has the sense that the first movement was well advanced and captured in Mendelssohn's prodigious, Mozartean memory, and that he lacked only the time to finish the task. Nevertheless, the full score draft varies in some passages from the piano continuity draft, and had Mendelssohn persevered with the orchestral score, the end product surely would have reflected further revisions and betrayed again telltale signs of the affliction he described to Buxton. Mendelssohn never seems to have

8 See *ibid.*, pp. 472ff.

9 Mendelssohn to Breitkopf & Härtel, March 5, 1844, in *Briefe an deutsche Verleger*, p. 140.

10 See further, the Introduction to my edition of the two versions of Op. 64, Kassel, 2007.

returned to his third piano concerto, though he did reuse its opening bars in a quite different context: transposed to G minor, they form the playful, opening subject of the *Allegro assai* in G minor for piano solo, the fifth of the six *Kinderstücke* Op. 72 published in 1847,¹¹ the last work Mendelssohn saw through the press.

After the composer's death his widow, Cécile, added the autograph of the concerto to a portfolio of drafts and unfinished manuscripts in his estate labeled "MSS. Zum Vertheilen" ("Manuscripts to be distributed").¹² There it remained until, sometime before her death in September 1853, she commissioned Mendelssohn's principal copyist from the 1840s, Amadeus Eduard Anton Henschke (1805–1854), to prepare a copy (Source B), dispatched to the Danish composer, former colleague and friend of her husband, Niels Gade, who had served as Mendelssohn's deputy at the Leipzig Gewandhaus. In an accompanying note Cécile requested that Gade complete the work. But he too was unable to complete the task, and the manuscript passed to his friend and pupil Wilhelm Rybner, and, in 1891, to Rybner's son Cornelius, before the Pierpont Morgan Library of New York acquired it in the twentieth century.

Reconstructing Mendelssohn's third piano concerto has proven a daunting task for two reasons. First, though he left an intact continuity draft for the first two movements, realizing a performance edition has required considerable fleshing out of the sketch-like portions of the draft, and, apart from the first eleven measures, of orchestration. In undertaking these tasks the editor has striven to remain true to Mendelssohn's style, but the end result is at best an educated approximation of what Mendelssohn would have achieved, at worst, a mere simulacrum. Second, the lack of a third movement has always rendered the concerto an elusive fragment. Searching for a workable solution to this problem, the editor considered several possibilities, including, first of all, composing a movement based on Mendelssohn's preliminary sketches. But the dearth of material – the Oxford autograph transmits only a few bars of transition, and only the briefest of sketches for the first and second themes – made that solution impractical. The editor also contemplated orchestrating the *Presto* movement of Mendelssohn's *Rondo capriccioso* Op. 14, a stratagem defensible at least from its key, E minor. But Mendelssohn's continuity draft makes clear that he envisioned a finale in E major, and to

respect this intention, the editor in the end adopted a third alternative – to transcribe for piano the solo part of the finale of the Violin Concerto Op. 64. On several counts this solution has proven the most satisfactory. It requires no new composition or orchestration; there is historical precedent for the transcription in the piano arrangement of Beethoven's Violin Concerto; the Op. 64 finale preserves the desired key, E major; and Op. 64 is chronologically adjacent and, as we have seen, related to the piano concerto. All that is needed is to render the florid solo violin part suitable for the piano, which has entailed fleshing out the part, adding dabs of counterpoint and doublings of passagework, and discovering suitable pianistic counterparts for the celebrated violin solo over which Mendelssohn labored so mightily in 1844 and 1845, with the assistance of his concertmaster, Ferdinand David. Finally, because the second movement of the piano concerto is in A minor, and because the transition to the finale of Op. 64 begins with a first-inversion A-minor harmony, the two movements can be neatly elided with no artificial break. The result is a "complete", three-movement concerto that, for all intents and purposes, is authentic Mendelssohn, even if it joins parts from two different compositions. By bringing the piano concerto out of the shadows of Mendelssohn's estate, our intent is to bring into focus a major work from his late years and to celebrate its close connections with one of the familiar staples of the concert hall.

ACKNOWLEDGMENTS

The Bodleian Library and Pierpont Morgan Library kindly supplied microfilms of the primary sources, and several colleagues and musicians supported the preparation of the edition. At Duke University, three colleagues offered suggestions that improved the edition: Stephen Jaffe, who reviewed an early draft of the first two movements; the late Alan Bone, who conducted the premiere of the first two movements in Durham in 1983, with the editor as soloist; and Harry Davidson, who reviewed the three-movement version, and provided critical advice. Thanks are especially due to Sayard Stone, who recorded the first two movements with Jennifer Ely in 1994 on Koch International; and to Kurt Masur, who performed the work with Rolf-Dieter Arens at the Leipzig Gewandhaus on the opening concert of the Mendelssohn Festtage in 1997. More recently, I am indebted to Andreas Staier for carefully reviewing the score and offering several helpful sug-

¹¹ I am grateful to Angela Mace of Duke University for alerting me to this similarity.

¹² M. Deneke Mendelssohn Collection, B. 5; for a description, see Crum, pp. 6–10.

gestions, and to Mathias Kirschnereit, whose recording of the complete Mendelssohn piano concertos will be released in 2009. Thanks are due too to my editor at Bärenreiter, Douglas Woodfull-Harris, and to Angela Mace for assistance of various kinds.

R. Larry Todd
Durham, North Carolina
June 2008

LITERATURE

- Crum, Margaret, ed., *Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library, Vol. II: Music and Papers*, Tutzing, 1982
- Mendelssohn Bartholdy, Felix, *Briefe an deutsche Verleger*, ed. Rudolf Elvers, Berlin, 1968
- Todd, R. Larry, "An Unfinished Symphony by Mendelssohn", *Music & Letters* 61 (1980), pp. 293–309; rep. in *ibid.*, *Mendelssohn Essays*, New York, 2007, pp. 305–320
- Todd, R. Larry, "An Unfinished Piano Concerto by Mendelssohn", in *The Musical Quarterly* 68 (1982), pp. 80–101; rep. in *Mendelssohn Essays*, pp. 285–304
- Todd, R. Larry, "The Unfinished Mendelssohn", in *Mendelssohn and His World*, ed. R. Larry Todd, Princeton, 1992, pp. 158–184; rep. in *Mendelssohn Essays*, pp. 263–284
- Todd, R. Larry, *Mendelssohn: A Life in Music*, New York, 2005

DESCRIPTION OF SOURCES

A. Oxford, Bodleian Library, M. Deneke Mendelssohn B. 5, fols. 88–100, six loose bifolios and one folio (upright format, sixteen staves), on which Mendelssohn notated, presumably ca. 1842–1844, thirteen pages of piano score (continuity draft and sketches) for the first and second movements, and nine pages of incomplete orchestral score for the first movement. Source A is the basis for the present edition. The manuscript is unsigned and undated, though it bears in the upper right corner of the first page (fol. 88r), the letters "H.D.m.", an abbreviation for "Hilf Du mir", habitually inscribed by the composer when he began work on a new composition. The first page is headed "Concerto",

beneath which is the tempo "All[egr]o molto vivace". The first few pages of the draft resemble a fair copy, with five systems of music, between which the composer left blank single staves. Further on in the manuscript, Mendelssohn turned to more rapidly notated two-stave sketches, for which he used the entire page. These sketches break off on fol. 94r, where, after reaching the end of the second-movement *Andante*, he sketched a transition to the finale in E major, and recorded as well some ideas for its first and second themes. The second stage of work on the composition is preserved on fols. 95–99 (fol. 100 is blank). Here Mendelssohn began a full score of the first movement, headed "Concerto", but lacking a tempo marking. He completed only the first eleven measures, and then proceeded for several pages with incomplete entries for the piano part and occasional orchestral cues, before stopping work on the manuscript.

B. New York, The Pierpont Morgan Library, Cary 553. Manuscript copy, in the hand of Amadeus Eduard Anton Henschke, of Source A, prepared sometime between November 1847 and September 1853. A type-written page signed by Cornelius Rybner explains the provenance of the manuscript: "This manuscript is a sketch for a Piano Concerto by Felix Mendelssohn-Bartholdy. After Mendelssohn's death the widow sent the manuscript to Niels W. Gade, a pupil and friend of the deceased with the request to finish the composition. Although Gade was considered the only musician of that time who was equal to the task and who would accomplish it in the spirit of Mendelssohn – he left it untouched. Later Gade presented it to his friend and pupil Wilhelm Rubner (Rybner in Danish), Musical Director in Copenhagen for his silver wedding and also to serve as a souvenir of the time of their student days in Leipzig under Mendelssohn. Since 1891 the manuscript has been in the possession of Rybner's son, Cornelius Rybner. Gade wrote on the title page in his own handwriting in Danish: Skizze til en Clavier Concerto af Mendelssohn (Sketch to a Piano Concerto by Mendelssohn). This statement is in every way correct. (Signed) Cornelius Rybner."

EINFÜHRUNG

Robert Schumanns Aufzeichnungen gemäß hat Mendelssohn einst zugegeben, weniger als ein Fünftel seiner Kompositionen vollendet zu haben¹ – ein Zugeständnis, das mit Berichten über den legendären Perfektionismus des Künstlers einhergeht. So entschuldigt sich Mendelssohn im Jahr 1846 bei seinem englischen Verleger Edward Buxton für die unzähligen Änderungen im Oratorium *Elias*: „Es hat mir leid getan mit anzusehen, dass so viele Änderungen in den Chorstimmen notwendig sind; aber ich glaube, ich habe Ihnen bereits erklärt, dass ich an dieser furchtbaren Revisionskrankheit leide, die mich so lange Änderungen vornehmen lässt bis mein Gewissen Ruhe findet; ich kann also nicht anders und Sie müssen es geduldig aushalten.“²

Viele der von Mendelssohn aus unterschiedlichen Gründen unvollendet hinterlassenen Kompositionen sind Fragmente, darunter Teile eines dritten Oratoriums *Christus*, Op. 97 und seine für Jenny Lind vorgesehene Oper *Die Lorelei*, Op. 98, sowie das hier erstmals in Rekonstruktion vorgelegte Klavierkonzert. Bisher entzogen sich Mendelssohns Fragmente dem wissenschaftlichen Interesse,³ doch sind sie bezwingende Metaphern für seine kompositorische Ästhetik, durch die er seine Musik als Annäherung verstanden hat, ohne sein künstlerisches Ideal je vollständig erreicht zu haben.

Innerhalb des Genres Konzert ist Mendelssohn an erster Stelle für sein meisterhaftes Violinkonzert in e-Moll, Op. 64 (1845), bekannt, dann für die zwei reifen Klavierkonzerte in g-Moll, Op. 25 (1832), und d-Moll, Op. 40 (1838). Weitere Versuche in diesem Genre sind die drei kleineren Werke für Klavier und Orchester, das *Capriccio brillante*, Op. 22 (1832), *Rondo brillante*, Op. 29 (1834), und *Serenade und Allegro giojoso*, Op. 43 (1838). Ebenso zu nennen sind fünf von Mendelssohn als Schüler angefertigte Kompositionen aus dem Jahr 1820 – geschrieben zur Aufführung von oder mit

seiner Schwester Fanny Mendelssohn Bartholdy und dem Violinlehrer Eduard Rietz –, das Klavierkonzert in a-Moll, das Violinkonzert in d-Moll, das Konzert für Violine und Klavier in d-Moll und die beiden Konzerte für zwei Klaviere in E-Dur und As-Dur. Weniger bekannt ist, dass Mendelssohn später ernsthaft daran dachte, zwei weitere Konzerte zu vollenden, eines für Violoncello und ein anderes für Klavier. Der designierte Empfänger des ersteren war der italienische Cellist Alfredo Piatti, den Mendelssohn im Jahr 1844 in London kennen gelernt hatte. Von diesem Werk ist bislang nichts überliefert, doch laut Piatti, der offenbar einen Entwurf gesehen hat, „kommt es an das Violinkonzert bei weitem nicht heran“.⁴ Im Gegensatz dazu ist von dem Klavierkonzert, für das Mendelssohn zumindest die ersten beiden Sätze entworfen hat, ein erheblicher Torso überliefert; zahlreiche Seiten autographischer Entwürfe, Skizzen und Orchesterpartitur sind erhalten und bilden die Grundlage für die vorliegende Edition. Das in der Tonart e-Moll angelegte Konzert wäre als Mendelssohns drittes Klavierkonzert auf Op. 40 gefolgt. Wie wir bald sehen werden, ist es zweifelsohne ein bedeutendes Werk, da es auf Mendelssohns letzten Beitrag zum Genre, dem ebenfalls in e-Moll komponierten Violinkonzert, und dessen Reifungsprozess ein neues Licht wirft.

Obwohl das Autograph des Klavierkonzerts nicht datiert ist, können wir es aufgrund von Hinweisen in der Korrespondenz des Komponisten ungefähr in die Jahre 1842–1844 einordnen. Ausgangspunkt für die Komposition scheint die im Jahr 1842 von Edward Buxton vom Londoner Verlagshaus Ewer & Co.⁵ ausgesprochene Nachfrage nach neuen Kompositionen, einschließlich eines Klavierkonzerts gewesen zu sein. Im März 1842 antwortet der Komponist aus Leipzig: „Auch für die anderen Kompositionen, die Sie in einem zweiten Brief erwähnen, gilt, dass ich ein Buch mit Liedern ohne Worte, ein Trio oder ein drittes Konzert gewiss eines Tages schreiben und sie Ihnen dann sehr gerne anbieten werde, doch bisher habe ich nichts in dieser Art fertig gestellt. Ich plane in diesem Frühling nach England zu kommen und werde

1 Robert Schumann, „Aufzeichnungen über Mendelssohn“, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. von H.-K. Metzger und Rainer Riehn, München 1980, S. 112.

2 Brief von Mendelssohn an Buxton, 30. Dezember 1846, Original in englisch, zitiert in: F. G. Edwards. *The History of Mendelssohn's Oratorio "Elijah"*, London 1896, S. 98.

3 Eine frühe Ausnahme ist die Symphonie in C-Dur, an der Mendelssohn im Jahr 1845 gearbeitet hat; Sir George Grove fügte seinem Artikel für das *Dictionary of Music and Musicians* im Jahr 1880 eine Transkription des Fragmentes bei. Siehe auch Todd, „The Unfinished Mendelssohn“, „An Unfinished Piano Concerto by Mendelssohn“ und „An Unfinished Symphony by Mendelssohn“.

4 E. S. J. Van der Straeten, *History of the Violoncello*, London 1914, S. 583.

5 Zum Verhältnis Mendelssohns zu Buxton siehe insbesondere Peter Ward Jones, „Mendelssohn and His English Publishers“, in: *Mendelssohn Studies*, hrsg. von R. Larry Todd, Cambridge 1992, S. 248ff.

einige Wochen in London verweilen, um einige Kompositionen, die ich verfertigt habe, vorzuzeigen. Ich hoffe, bis dahin ein Konzert beendet zu haben und werde das Verkaufsrecht dazu sicher Ihnen geben, wenn es denn dazu kommen wird.“⁶ In Begleitung seiner Frau überquert der Komponist Ende Mai den Englischen Kanal und verbringt die Zeit von Juni bis Anfang Juli in London.⁷ In der Konzertsaison tritt er mehrfach als Organist, Pianist und Dirigent auf, dirigiert die englische Erstaufführung der *Schottischen Symphonie* und erfreut sich an Audienzen mit Königin Victoria und Prinz Albert im Buckingham Palast; sein neues Konzert zu beenden, ist er allerdings nicht in der Lage. Stattdessen führt er bei seinem letzten Konzert der Philharmonic Society sein Klavierkonzert Nr. 2 in d-Moll auf.

Das dritte Klavierkonzert verschwindet aus der Korrespondenz und taucht genau zwei Jahre später wieder auf, als Mendelssohn über seine achte Reise nach England nachdenkt;⁸ er schreibt an seinen deutschen Verleger Breitkopf & Härtel: „Ein Clavier-Concert denke ich bis dahin [Mitte April] zu beendigen, und dann möchte ich Sie wohl bitten, es abermals in die Welt zu lootsen!“⁹

Aber wieder kommt das Vorhaben zum Stillstand und diesmal wählt Mendelssohn für seinen Solo-Auftritt bei der Philharmonic Society am 24. Juni Beethovens viertes Klavierkonzert, allerdings nicht ohne mit seiner „furchtbaren Revisionskrankheit“ zu kämpfen. Bei den drei Proben zu diesem Werk improvisiert Mendelssohn drei verschiedene Kadenzen für den ersten Satz, um sich schließlich während des Konzerts eine vierte auszudenken und damit das auf seinen Wiedereinsatz wartende Orchester zu verwirren. Nach seiner Rückkehr auf deutschen Boden Mitte Juli verbringt Mendelssohn den Sommer im Frankfurter Kurort Bad Soden und beendet dort am 16. September nicht das Klavierkonzert, sondern die erste Fassung des Violinkonzerts in e-Moll, Op. 64,¹⁰ dessen grüblerischer Anfang ihn seit 1838 verfolgt hat. Wie das dritte Klavierkonzert und seine beiden älteren Geschwister, ist auch das Violinkonzert in drei Sätzen angelegt, die durch Überleitungen miteinander verbunden sind. Auffällig

ist aber, dass der erste Satz einiges Material mit dem liegen gelassenen Klavierkonzert gemeinsam hat. So ist das lyrische zweite Thema in G-Dur eine Überarbeitung des zweiten Themas des Klavierkonzerts (siehe T. 97ff.); am Ende des ersten Satzes von Op. 64 verrät die absteigende Quarte im Orchestertutti (dis'-e'-h) ihre Herkunft von der eröffnenden Geste im Klavierkonzert (e'-dis'-e'-h). Allem Anschein nach legte Mendelssohn das Klavierkonzert im Jahr 1844 beiseite, um sich wieder dem Violinkonzert zuzuwenden und es auch zu beenden.

Das in der Bodleian Library in Oxford aufbewahrte Autograph (siehe Quelle A in der Quellenbeschreibung) des Klavierkonzerts umfasst vier lose Doppelblätter und ein Einzelblatt, die zwei unterschiedliche Arbeitsstadien übermitteln. Mendelssohn verwendete den umfangreicheren Teil (dreizehn Seiten) für das erste Stadium – ein zwei Notensysteme umfassender Klavierentwurf für die ersten beiden Sätze, ein *Allegro molto vivace* in e-Moll, das durch eine kurze Überleitung mit einem *Andante* in a-Moll verbunden ist. Die ersten Seiten der Solo-Klavierstimme vermitteln den Eindruck einer gewissenhaft notierten Reinschrift eines vollendeten Satzes, einschließlich Pedalanweisungen, Phrasierung und Dynamik, sowie deutlich angegebenen Orchestertutti. Die nachfolgenden Blätter zeigen aber erste Anzeichen von Unentschiedenheit; so tilgt Mendelssohn in der Überleitung zum zweiten Thema einige Takte einer Sechzehntelnoten-Figuration und gibt stichwortartig Alternativen für die harmonische Ausrichtung der Passage („geht nach h moll“ und „fis dur“). Weitere Streichungen folgen, die elegante Reinschrift verschlechtert sich in einen gerüstartigen durchgehenden Entwurf, mit nur wenigen, skizzenartigen Einträgen für die Ober- und Unterstimme und gelegentlichen Stichworten für die Instrumentation des Orchesters; es scheint, als ob Mendelssohn nun in eine musikalische Stenographie verfällt, um seine erste Vorstellung von den ersten beiden Sätzen rasch festzuhalten. Mit Ende des *Andante* zieht er einen Doppelstrich und beginnt mit der Skizzierung einer in E-Dur und im 2/2-Takt angelegten *pianissimo*-Überleitung zum Finale. Aber nach nur fünf Takten bricht er die Arbeit ab und hält am Rand auf einem Notensystem eine dreitaktige Skizze für das erste Thema des Satzes, eine zum hohen h''' aufsteigende Sechzehntellinie, fest. Schließlich notiert er am Ende der Seite einige flüchtige Ideen für ein mögliches Gegenthema in der Dominante H-Dur. Für das Finale ist jedoch kein Entwurf überliefert und ob Mendelssohn über diese rätselhaften ersten Skizzen hinaus

6 Brief vom 5. März 1842 von Mendelssohn an Buxton in englisch; Library of Congress, Washington, D. C.

7 Siehe weiter R. Larry Todd, *Felix Mendelssohn Bartholdy: Sein Leben, seine Musik*, S. 481ff.

8 Siehe ebenda, S. 517ff.

9 Mendelssohn an Breitkopf & Härtel, März 1844, in: *Briefe an deutsche Verleger*, S. 140.

10 Siehe weiter die Einführung zu meiner Edition der beiden Fassungen von Op. 64, Kassel 2007.

tatsächlich an der Komposition weitergearbeitet hat, bleibt Vermutung.

Dennoch war der Komponist an einem gewissen Punkt zuversichtlich genug, mit der Instrumentation des ersten Satzes zu beginnen, womit das zweite, im Autograph neun Seiten umfassende Arbeitsstadium an dem Konzert erreicht ist. Allerdings notiert er lediglich die ersten elf Takte vollständig. Obwohl die Partitur bis zum Beginn der Überleitung zum zweiten Thema reicht, ist sie irritierend unvollständig; sie enthält nur vereinzelte Einträge für die Stimmen, die thematisches Material hervorbringen und die Basslinie, sowie gelegentliche Stichworte für instrumentale Verdoppelungen und die Harmonie. Man gewinnt den Eindruck, als sei der erste Satz in Mendelssohns außergewöhnlichem, mozartischen Gedächtnis weit vorangeschritten, doch hat ihm die Zeit gefehlt, die Aufgabe zu beenden. Zudem unterscheidet sich der Entwurf der Partitur in einigen Teilen vom durchgehenden Entwurf für das Klavier. Hätte Mendelssohn an der Orchesterpartitur weitergearbeitet, hätte das Endergebnis gewiss weitere Revisionen widergespiegelt und wieder verräterische Anzeichen seines Leidens, das er Buxton gegenüber erwähnte, zu erkennen gegeben. Mendelssohn scheint zu seinem dritten Klavierkonzert nie zurückgekehrt zu sein, doch verwendet er die eröffnenden Takte in ganz anderem Zusammenhang: Transponiert nach g-Moll bilden sie das verspielte Eröffnungsthema im *Allegro assai* in g-Moll für Klavier solo, das fünfte von sechs *Kinderstücken* Op. 72, die im Jahr 1847 veröffentlicht wurden¹¹ – die letzten Werke, die Mendelssohn überhaupt in Druck gegeben hat.

Nach dem Tod des Komponisten legte seine Witwe, Cécile, das Autograph des Konzerts in eine mit der Aufschrift „MSS Zum Vertheilen“ versehene Mappe mit Entwürfen und unvollendeten Manuskripten, die Bestandteil des Nachlasses war.¹² Dort blieb es, bis Cécile einige Zeit vor ihrem Tod im September 1853 Mendelssohns Hauptkopisten der 1840er Jahre, Amadeus Eduard Anton Henschke (1805–1854), beauftragt, eine Kopie (Quelle B) anzufertigen und diese an den Dänischen Komponisten und ehemaligen Kollegen und Freund ihres Mannes, Niels Gade, der Mendelssohns Stellvertreter im Leipziger Gewandhaus war, zu schicken. Im Begleitschreiben bittet sie Gade, das Werk zu vollenden. Doch war auch er nicht in der Lage, die Aufgabe zu beenden und gab das Manuskript an sei-

nen Freund und Schüler Wilhelm Rybner und im Jahr 1891 an Rybners Sohn Cornelius weiter, bis schließlich die Pierpont Morgan Library in New York es im 20. Jahrhundert erworben hat.

Die Rekonstruktion von Mendelssohns drittem Klavierkonzert hat sich aus zwei Gründen als entmutigende Aufgabe herausgestellt. Erstens erfordert die Verwirklichung einer aufführungspraktischen Ausgabe trotz der Überlieferung eines intakten durchgehenden Entwurfs für die ersten zwei Sätze die erhebliche Ausgestaltung der skizzenartigen Teile des Entwurfes und, abgesehen von den ersten elf Takten, auch der Instrumentation. Bei der Erfüllung dieser Aufgaben hat sich der Herausgeber stets bemüht, Mendelssohns Stil treu zu bleiben, dennoch kann das Endergebnis im besten Fall eine wohlbegründete Annäherung an das sein, was Mendelssohn erreicht hätte, oder im schlimmsten Fall ein reines Trugbild. Zweitens macht das Fehlen eines dritten Satzes das Konzert zu einem schwer fassbaren Fragment. Auf der Suche nach einer geeigneten Lösung hat der Herausgeber verschiedene Möglichkeiten durchdacht, vor allem auch die Komposition eines auf Mendelssohns vorläufigen Skizzen basierenden Satzes. Aber der Mangel an Material – das in Oxford aufbewahrte Autograph überliefert nur wenige Takte der Durchführung und nur äußerst dürftige Skizzen für das erste und zweite Thema – macht diese Lösung ungeeignet. Der Herausgeber hat ebenso überlegt, den *Presto*-Satz aus Mendelssohns *Rondo capriccioso* Op. 14 zu instrumentieren, ein Kunstgriff, der zumindest durch die Tonart e-Moll gerechtfertigt gewesen wäre. Doch macht Mendelssohns durchgehender Entwurf deutlich, dass er sich ein Finale in E-Dur vorstellte. Diese Intention respektierend, hat der Herausgeber schließlich eine dritte Alternative gewählt, nämlich die Transkription der Solostimme des Finales zum Violinkonzertes Op. 64 für Klavier. In vieler Hinsicht hat sich diese Lösung als die befriedigendste herausgestellt. Sie erfordert keine neue Komposition oder Instrumentation, zudem gibt es mit dem Klavierarrangement von Beethovens Violinkonzert einen historischen Präzedenzfall für die Transkription. Das Finale von Op. 64 erhält die gewünschte Tonart E-Dur; außerdem ist Op. 64 chronologisch nahe liegend und, wie wir gesehen haben, mit dem Klavierkonzert verwandt. Die reich verzierte Solo-Violinstimme bedarf lediglich der Anpassung an das Klavier; dies schließt die Ausgestaltung der Stimme und das Hinzufügen von Kontrapunkt und Verdoppelungen im Passagenwerk, sowie die Erfindung geeigneter pianistischer Gegenstücke für das berühmte Violinsolo, das Mendelssohn unter

11 Ich danke Angela Mace, Duke University, für diesen Hinweis.

12 M. Deneke, Mendelssohn Collection, B. 5; siehe die Beschreibung in Crum, S. 6–10.

Mithilfe seines Konzertmeisters Ferdinand David in den Jahren 1844 und 1845 erarbeitet hat, ein. Weil schließlich der zweite Satz des Klavierkonzerts in a-Moll steht und die Überleitung zum Finale von Op. 64 mit der ersten Umkehrung der a-Moll-Harmonie beginnt, können die beiden Sätze ohne künstliche Unterbrechung problemlos aneinandergesetzt werden. Das Ergebnis ist ein „vollständiges“ dreisätziges Konzert, das im Grunde authentisch ist, auch wenn es Teile zweier unterschiedlicher Kompositionen zusammenfügt. Das aus dem Schatten des mendelssohnschen Nachlasses hervorgetretene Klavierkonzert soll durch vorliegende Ausgabe als wichtige Komposition der letzten Jahre in das Zentrum des Interesses gerückt und seine Nähe zu einem der Standardwerke im Konzertleben zelebriert werden.

DANKSAGUNG

Die Bodleian Library und Pierpont Morgan Library haben freundlicherweise Microfilme der Primärquellen zur Verfügung gestellt; außerdem haben zahlreiche Kollegen und Musiker die Vorarbeiten zur Edition unterstützt. Drei Kollegen an der Duke University boten freundliche Ratschläge an, die der Edition zugute kamen: Stephen Jaffe überprüfte einen frühen Entwurf der ersten beiden Sätze; der verstorbene Alan Bone dirigierte die Erstaufführung derselben, mit dem Herausgeber als Solisten, in Durham im Jahr 1983 und Harry Davidson überprüfte die dreisätzig Version und bot kritischen Rat. Meinen Dank schulde ich vor allem Sayard Stone, der die ersten beiden Sätze zusammen mit Jennifer Ely im Jahr 1994 erstmals für Koch International einspielte; ebenso danke ich Kurt Masur für die Aufführung des Werkes zusammen mit Rolf-Dieter Arens beim Eröffnungskonzert der Mendelssohn-Festtage im Leipziger Gewandhaus im Jahr 1997. Andreas Staier bin ich für die sorgfältige Prüfung der Partitur und zahlreiche hilfreiche Vorschläge zu Dank verpflichtet; ebenso Mathias Kirschnereit, dessen Gesamteinspielung der Klavierkonzerte Mendelssohns im Jahr 2009 abgeschlossen sein wird. Danken möchte ich auch meinem Lektor beim Bärenreiter-Verlag, Douglas Woodfull-Harris, und auch Angela Mace für Hilfestellungen verschiedener Art.

LITERATUR

- Crum, Margaret, Hrsg., *Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library, Vol. II: Music and Papers*, Tutzing 1982.
 Mendelssohn Bartholdy, Felix, *Briefe an deutsche Verleger*, hrsg. v. Rudolf Elvers, Berlin 1968.
 Todd, R. Larry, „An Unfinished Symphony by Mendelssohn“, in: *Music & Letters* 61 (1980), S. 293–309; wiederholt in: *ibid.*, *Mendelssohn Essays*, New York 2007, S. 305–320.
 Todd, R. Larry, „An Unfinished Piano Concerto by Mendelssohn“, in: *The Musical Quarterly* 68 (1982), S. 80–101; wiederholt in *Mendelssohn Essays*, S. 285–304.
 Todd, R. Larry, „The Unfinished Mendelssohn“, in: *Mendelssohn and His World*, hrsg. v. R. Larry Todd, Princeton 1992, S. 158 bis 184; wiederholt in *Mendelssohn Essays*, S. 263–284.
 Todd, R. Larry, *Felix Mendelssohn Bartholdy: Sein Leben, seine Musik*, Stuttgart 2008.

R. Larry Todd
 Durham, North Carolina
 Juni 2008
 (Übersetzung: Bettina Schwemer)

QUELLENBESCHREIBUNG

A. Oxford, Bodleian Library, M. Deneke Mendelssohn B. 5, fols. 88–100, sechs lose Doppelblätter und ein Einzelblatt (Hochformat, sechzehn Notensysteme), die Mendelssohn beschrieben hat, wahrscheinlich ca. 1842–1844, dreizehn Seiten Klavierpartitur (durchgehender Entwurf und Skizzen) für den ersten und zweiten Satz, und neun Seiten unvollständige Orchesterpartitur für den ersten Satz. Quelle A ist Grundlage für die vorliegende Edition. Das Manuskript ist unsigniert und undatiert, doch trägt es auf der oberen rechten Ecke der ersten Seite (fol. 88r) die Buchstaben „H.D.m.“, eine Abkürzung für „Hilf Du mir“; diese Worte schrieb der Komponist für gewöhnlich am Beginn einer neuen Komposition nieder. Die erste Seite ist mit „Concerto“ überschrieben, daneben steht die Tempobezeichnung „All[egr]o molto vivace.“ Die ersten Seiten des Entwurfs ähneln einer Reinschrift, sie sind mit jeweils fünf Notensystemen beschrieben, zwischen welchen der Komponist jeweils ein einzelnes System frei gelassen hat. Später wechselt Mendelssohn zu eher rasch notierten, zwei Systeme umfassenden Skizzen, für die er jeweils eine ganze Seite benötigt. Diese Skizzen brechen auf fol. 94r ab; nach Erreichen des Endes des zweiten Satzes *Andante* skizziert er hier eine Überleitung zum Finale in E-Dur und legt ebenso einige Ideen für dessen erstes und zweites Thema nieder. Das zweite Arbeitsstadium an der Komposition ist auf fol. 95–99 (fol. 100 ist unbeschrieben) erhalten. Mendelssohn beginnt mit der Partitur des ersten, mit

„Concerto“, aber ohne Tempobezeichnung überschriebenen Satzes. Er vervollständigt nur die ersten elf Takte, dann folgen einige Seiten mit unvollständigen Einträgen für die Klavierstimme und gelegentlichen Hinweisen für das Orchester, bis die Arbeit an dem Manuskript ganz abgebrochen wird.

B. New York, Pierpont Morgan Library, Cary 553. Handschriftliche Kopie von Quelle A von der Hand Amadeus Eduard Anton Henschkes, angefertigt etwa zwischen November 1847 und September 1853. Eine von Cornelius Rybner unterschriebene, maschinengeschriebene Seite auf englisch erklärt die Herkunft des Manuskripts: „Diese Handschrift ist eine Skizze für ein Klavierkonzert von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Nach Mendelssohns Tod hat seine Witwe die Hand-

schrift an Niels W. Gade, einen Schüler und Freund des Verstorbenen geschickt mit der Bitte, die Komposition zu beenden. Obwohl Gade als einzigem Musiker seiner Zeit zugetraut wurde, dieser Aufgabe gewachsen zu sein und sie im Geiste Mendelssohns zu erfüllen, ließ er sie unberührt. Später schenkte Gade die Handschrift seinem Freund und Schüler Wilhelm Rubner (dänisch für Rybner), Musikdirektor in Kopenhagen, zu seiner Silberhochzeit als Andenken an die gemeinsame Studienzeit bei Mendelssohn in Leipzig. Seit 1891 befindet sich das Manuskript im Besitz von Rybners Sohn Cornelius. Gade schrieb eigenhändig auf die Titelseite auf dänisch: Skizze til en Clavier Concerto af Mendelssohn (Skizze zu einem Klavierkonzert von Mendelssohn). Diese Erklärung ist in jeder Hinsicht richtig. (Unterschrift) Cornelius Rybner.“

© by Bärenreiter