Einleitung

Die Edition des Oratoriums *Elias* op. 70 MWV A 25 im Rahmen der *Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy* erfordert spezielle herausgeberische Maßnahmen. Rechnung getragen werden muss zuerst und in Sonderheit dem eminenten Gewicht der Komposition als dem Hauptwerk ihres Autors. Diese ästhetische Qualität kann nur durch die Berücksichtigung aller erkennbaren Facetten des vielfältigen Entstehungsprozesses von Text und Musik, der kompositorischen Intention in ihrer mehrstufigen Entwicklung, aber auch der frühen Rezeptionsgeschichte zu Lebzeiten des Komponisten angemessen zum Ausdruck kommen. Daneben zieht die große und im Œuvre Mendelssohns nur mit seinem anderen Oratorium, *Paulus* op. 36 MWV A 14, vergleichbare Dimension des Werkes im Sinne der Benutzbarkeit pragmatische Zwänge für die inhaltliche Disposition der vorzulegenden Bände nach sich, welche Abweichungen von der bislang geübten Praxis der Mendelssohn-Gesamtausgabe unumgänglich machen. So war der 2009 erschienene Partiturband der definitiven Fassung (Serie VI, Band 11) als erster der insgesamt fünf für das Oratorium projektierten Bände zugleich auch der erste innerhalb dieser Ausgabe, in welchem der Notentext der Partitur nicht mit dem dazugehörigen Kritischen Bericht verbunden ist; dieser wird im fünften Band (VI/11D) nachgereicht.

Eine besondere Herausforderung für die editorische Präsentation des Werkes stellen die Diversität und die auf den ersten Blick kaum überschaubare Menge an Quellen dar, die von Librettoentwürfen unterschiedlichster Form über musikalische Notate in allen Ausprägungen bis hin zu einem umfänglichen Fundus von Briefen zum Text, zu Aufführungen oder zur Veröffentlichung reichen. Kaum mehr eigens betont werden muss die heute wohl allgemein bekannte Tatsache, dass Mendelssohn sich nur ganz selten mit der ersten Ausformulierung einer Komposition zufrieden gab, sondern seine Werke fast immer einer oder mehreren gründlichen Überarbeitungen unterzog, bevor er sie zum Druck freigab. Dies gilt auch für das Oratorium *Elias*, dessen endgültiger und im Erstdruck festgeschriebener Version von 1847 etwa ein Jahr zuvor mehrere vorläufig abgeschlossene Fassungen vorangingen, die allerdings in der Version der Uraufführung vom 26. August 1846 in Birmingham ihren Nukleus haben. Diese „Frühfassungen" werden in Band VI/11A in geeigneter Form kombiniert; der dazugehörige Kritische Bericht ist dann wieder Bestandteil von Band VI/11D. Band VI/11C bietet den umfangreichen Bestand an musikalischen Skizzen. Band VI/11D schließlich umfasst neben den Kritischen Berichten zu den Partiturbänden VI/11 und VI/11A die Entwürfe zum deutschen Libretto, welche der Komponist, Carl Klingemann und Julius Schubring in großer Zahl hinterlassen haben, sowie Dokumente zur Entstehung der englischen Übersetzung, in denen die inhaltliche Qualität der diesbezüglichen Diskussion zwischen Mendelssohn und William Bartholomew Kontur gewinnt.

Der vorliegende Band VI/11B enthält den vom Komponisten verfassten Klavier-Auszug sowie – da es dessen Umfang zulässt – große Teile des dazugehörigen Kritischen Berichts; ausgegliedert wurde allein die Beschreibung der Quellen, deren enger philologischer Zusammenhang mit den Quellen zu anderen Bereichen der Werküberlieferung die gebündelte Darstellung in Band VI/11D sachlich geboten erscheinen lässt.

Der vorliegende Band bietet darüber hinaus die Arrangements von zwei Einzelsätzen, die der Komponist aufgrund der definitiven Fassung des Oratoriums mit Klavierbegleitung angefertigt hat: die Bearbeitung der Ouvertüre für Klavier zu vier Händen und diejenige der Sopran-Aria Nr. 21 *Höre, Israel* mit Klavier zu zwei Händen.

Elias op. 70 MWV A 25
Klavier-Auszug

Felix Mendelssohn Bartholdy komponierte zu einer Zeit, als einerseits das musikalische Verlagswesen nach zögerlichen Anfängen im 18. Jahrhundert in einer ersten Blüte stand und andererseits die Komponisten begannen, in Zusammenarbeit mit ihren Verlegern aktiv an der Publikation und Verbreitung ihrer Werke mitzuwirken. So gab man nicht nur die für eine Aufführung unabdingbaren Materialien wie Stimmen (für Orchester bzw. Chor) und Partitur in Druck, sondern es wurden zunehmend auch Bearbeitungen für Klavier (sei es zu zwei oder vier Händen, sei es für zwei Klaviere) herausgegeben, denen immer mehr die Bedeutung zuwuchs, die Werke – wenngleich in reduzierter Form – einem breiteren Publikum bekannt zu machen. Mit dieser Publikationsform trug man der spezifischen Ausrichtung des Musiklebens im 19. Jahrhundert Rechnung, das ganz zu Recht als „klavierspielendes Jahrhundert" charakterisiert wird.

Solche Klavierbearbeitungen entstanden zum Teil auf Initiative der Verlage und wurden von fremden Autoren ausgeführt, viele Komponisten aber übernahmen mehr oder minder bereitwillig auch selbst die Aufgabe, von reinen Orchester- oder orchesterbegleiteten Vokalwerken Fassungen für Klavier auszuarbeiten und zu verantworten. Mendelssohn ist einer der ersten großen Komponisten, der sich mit beträchtlichem Engagement für diese Form der Verbreitung eingesetzt und großen Wert darauf gelegt hat, dass die jeweilige Bearbeitung dem spezifischen Zweck, den sie erfüllen sollte, und dem Benutzerkreis, für den sie gedacht war, gerecht wurde. Von der *Konzert-Ouverture zu Shakespeares Sommernachtstraum* op. 21 MWV P 3 beispielsweise hatten bereits kurz nach deren Entstehung die Schwestern des Komponisten Fanny und Rebecka eine Klavierbearbeitung angefertigt; diese entsprach aber nicht den Anforderungen, die der Komponist an eine druckreife Version stellte. Darauf geht er in einem Brief vom 10. März 1832 aus Paris an die Familie in Berlin ein: „[…] die Ouvertüre zum Sommern.str. […] muß ich hier noch 4händig arrangiren, da Ihr, o Schwestern, sie allzuschwer gemacht für ein kunstliebendes Publikum."[1]

Stellte der für „ein kunstliebendes Publikum" angemessene Schwierigkeitsgrad das eine Kriterium dar, das Mendelssohn für

1 Brief vom 10. März 1832 an die Familie, Music Division, New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations, **MNY++ Mendelssohn-Bartholdy, Felix,* letter No. 148, gedruckt in: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe*, Bd. 2, hrsg. und kommentiert von Anja Morgenstern und Uta Wald, Kassel etc. 2009, S. 498–499, das Zitat S. 498.

die Beurteilung einer Klavierbearbeitung heranzog, so bestand sein zweiter Bewertungsmaßstab in der Frage, inwieweit die kompositorische Substanz des Werkes in der Bearbeitung bewahrt blieb. Auch dazu hat er sich brieflich in aller Deutlichkeit geäußert, und zwar in einem Schreiben vom 16. Januar 1835 an Breitkopf & Härtel, seinen Hauptverleger in Leipzig. Dieser hatte ohne Wissen des Komponisten Friedrich Mockwitz damit beauftragt, ein zweihändiges Arrangement der *Hebriden-Ouverture* op. 26 MWV P 7 zu verfertigen und Mendelssohn ein Belegexemplar der im Herbst 1834 erschienenen Ausgabe zukommen lassen. Dieser reagierte einigermaßen ungehalten: „Es war mir sehr leid, hier ein Exemplar meiner Hebriden=Ouvertüre, für zwei Hände eingerichtet, zu finden, worin das Stück gar zu sehr gelitten hat; ich glaube es liegt hauptsächlich daran daß es wohl überhaupt nicht für einen Spieler zu arrangiren sein mag; aber es wäre mir doch sehr lieb gewesen, wenn Sie mich vor der Publication davon hätten benachrichtigen können, und mir das Arrangement mittheilen. Ich bin überzeugt daß in dieser Gestalt das Stück unmöglich Freunde finden kann, und so ist es mir mehr um Ihrentwillen unangenehm; mir wenigstens könnte es nicht so gefallen.“[2]

Von solchen Arrangements für Klavier, die Mendelssohn insbesondere von Orchesterwerken wie seinen Konzert-Ouvertüren oder Sinfonien herstellte, unterscheidet sich ein Klavier-Auszug wie der vorliegende des Oratoriums *Elias* beträchtlich. Der Klavier-Auszug hat eine ganz andere Funktion als die Arrangements, dient er doch in allererster Linie der praktischen Einstudierung sowohl der Vokalsolisten als auch des Chores. Mit dem Wechsel der Funktion ändern sich für Mendelssohn auch unmittelbar die sachlichen Erfordernisse, die er bei der Erstellung zu erfüllen trachtete. Ihm ging es hier nicht darum, die Substanz der Komposition in verhältnismäßig leicht spielbarer Form einem breiteren Publikum nahe zu bringen, sondern er verfolgte vielmehr das Ziel, den Orchesterpart des Werkes in einer Weise nachzubilden, die der Entfaltung der Vokalstimmen die satztechnische Basis gab und den Sängern in Andeutung eine Klangvorstellung davon vermittelte, was sie bei der Aufführung mit Orchester zu erwarten hatten. So konnte er beim Klavier-Auszug auch ohne inhaltlichen Verlust auf eine Bearbeitung für Klavier zu vier Händen, die er bei den Arrangements bevorzugte, verzichten und sich vor allem aus praktischen Gründen mit einem Spieler für die instrumentale Begleitung der Vokalstimmen begnügen.

Bei der Vorbereitung der Drucklegung allerdings verhielt sich Mendelssohn den beiden Formen von Klavierbearbeitungen gegenüber, seien es nun Arrangements oder Klavier-Auszüge, vollkommen gleich: Er war zeitlebens darauf erpicht, dass die Klavierbearbeitungen als erste herausgegeben wurden. Annähernd zeitgleich kamen allenfalls – und dies vor allem aus aufführungspraktischen Gründen – die Orchesterstimmen und gegebenenfalls die Chorstimmen auf den Markt[3]. Hinsichtlich des Partiturdrucks dagegen ist das Verhalten des Komponisten eher dilatorisch zu nennen, in einigen Fällen kann sogar von dessen absichtlicher Verzögerung gesprochen werden[4]. Die Bevorzugung der Klavierbearbeitungen bei der Veröffentlichung des Werkes trifft auch für den vorliegenden Klavier-Auszug des *Elias* zu, und diese Tatsache hatte für dessen Bedeutung als musikhistorische Quelle weitreichende Konsequenzen.

Unmittelbar nach der Rückkehr von seinem vorletzten Aufenthalt in England, der seinen Höhepunkt in der Uraufführung des *Elias* am 26. August 1846 in Birmingham hatte, machte sich Mendelssohn an die Überarbeitung des Werkes, die von vornherein auf eine endgültige Fassung der Komposition und auf deren Drucklegung zielte. Damit trug er den Erfahrungen und Eindrücken der Aufführung in Birmingham Rechnung und setzte die für ihn typische kompositorische Praxis fort, seine Kompositionen nicht in der ersten Konzeption der Öffentlichkeit zu übergeben, sondern sie zuvor einer oder mehreren gründlichen Revisionen zu unterziehen. Hand in Hand mit dieser Überarbeitung ging die Erstellung des Klavier-Auszugs, und diese zeitliche Parallelität hat dazu geführt, dass die vielfältigen Quellen zu dieser reduzierten Fassung die Chance bieten, den Fortgang der kompositorischen Arbeit gewiss nicht lückenlos, aber doch in großen Zügen nachzuvollziehen. Das Autograph der Orchesterpartitur dagegen ist zu diesem Zweck kaum geeignet, da es alle Stadien des Werkes in sich fasst und keine näheren Rückschlüsse auf die Chronologie zulässt.

Anlass für die außerordentliche Fülle aussagekräftiger Dokumente zur Entstehung des Klavier-Auszugs gab eine Verabredung, die Mendelssohn mit seinem englischen Verlag J. J. Ewer & Co. und dessen Leiter Edward Buxton in London einerseits und seinem deutschen Verlag N. Simrock und dessen Leiter Peter Joseph Simrock in Bonn andererseits getroffen hatte. Während der Druck von Stimmen und Partitur Simrock vorbehalten blieb[5], sollte der Klavier-Auszug gleichzeitig[6] in beiden Verlagen erscheinen, und zwar mit zeitlichem Vorlauf der Produktion bei Ewer & Co. Der Londoner Verlag stellte sodann Abzüge seiner Stichplatten des Klavier-Auszugs Simrock zur Verfügung, der damit eine gut lesbare Vorlage für den eigenen Stich, aber auch Gelegenheit zu weiteren Verbesserungen des Textes hatte. Die eigentliche Herstellung des Klavier-Auszugs geschah also in London, und dieser Umstand führte zu der großen Menge an Quellen, die den postalischen Weg zwischen der englischen Hauptstadt und dem Komponisten in Leipzig nehmen mussten.

Zentrale Quelle des Klavier-Auszugs ist ein umfangreiches und aus vielen Einzelteilen zusammengestücktes Konvolut, das heute in der Bodleian Library, University of Oxford[7] aufbewahrt wird

2 Brief vom 16. Januar 1835 an Breitkopf & Härtel, Hessische Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, *Breitkopf & Härtel Archiv*, gedruckt in: *Briefe an deutsche Verleger*, hrsg. von Rudolf Elvers, Berlin 1968, S. 41–42, das Zitat S. 42.

3 Bei den beiden Oratorien Mendelssohns liegt die außergewöhnliche Situation vor, dass als erstes die Chorstimmen herauskamen, die bereits bei den jeweiligen Uraufführungen gedruckt zur Verfügung standen. Dies hatte vor allem den Grund, die bei den ersten Aufführungen zu erwartenden Chormassen mit ausreichendem und einheitlichem Stimmenmaterial versorgen zu können.

4 Das gilt etwa für die Partitur der *Musik zu Ein Sommernachtstraum von Shakespeare* op. 61 MWV M 13, die erst gut vier Jahre nach der Uraufführung im Druck erschien.

5 Beide erschienen im Herbst 1847.

6 Projektiert war Juni 1847.

7 Signatur *MS. M. Deneke Mendelssohn c. 39*.

(Quelle **Cb**). Es setzt sich im Kern aus den Einzellieferungen zusammen, die Mendelssohn als Herstellungsvorlage des Klavier-Auszugs an Edward Buxton gesandt hatte. So schickte er, um nur einige Beispiele zu nennen, am 30. November 1846 acht Sätze, am 30. Dezember weitere zwölf und damit den Rest des I. Teils nach London; am 2. Februar kündigte er die Sendung des gesamten II. Teils an. Die Komplexität der Quelle wird aber noch beträchtlich durch die Tatsache erhöht, dass sie keineswegs nur Eintragungen des Komponisten mit Tinte und Bleistift enthält, sondern übersät ist mit Notaten durch William Bartholomew, der seit 1841 wegen anderer Übersetzungen ins Englische mit Mendelssohn in Kontakt stand und auch jetzt die englische Version des Textes verantwortete. Mendelssohn hatte an vielen Stellen den englischen Text ausgelassen, sei es, weil er mit dessen Formulierung bei der Uraufführung einverstanden war, sei es, weil er Bartholomew um Änderungen ersuchte. Die Diskussion um Formulierung und Deklamation des englischen Textes wurde außerordentlich intensiv geführt und stellte den Hauptinhalt des Briefwechsels zwischen Mendelssohn und Bartholomew in jenen Monaten dar, der – neben der Korrespondenz mit Buxton – den Quellenbestand zum Klavier-Auszug um ein Weiteres bereichert[8]. Möglicherweise zufällig liefert ein Brief an Bartholomew sogar den ersten chronologischen Anhaltspunkt für Mendelssohns Revision des Werkes und die Arbeit am Klavier-Auszug. Am 26. September 1846, also genau einen Monat nach der Aufführung in Birmingham, begann Mendelssohn die briefliche Diskussion über die englische Deklamation, die gewiss eine Fortsetzung der noch auf englischem Boden mündlich geführten darstellt; und die Rückseite seines auf Notenpapier geschriebenen Briefes an Bartholomew enthält bereits den Klavier-Auszug der Takte 35–52 des Quartetts Nr. [41A][9], über die der Brief allerdings kein Wort verliert.

Kennzeichnend für den Zeitdruck, unter dem die Erstellung der Druckausgabe des Klavier-Auszugs durch den Verlag J. J. Ewer erfolgte, und zugleich für die dabei obwaltende Arbeitsökonomie ist die Tatsache, dass Mendelssohn ähnlich wie später bei der Drucklegung der Partitur durch den Verlag N. Simrock von den zu seiner Zeit dafür üblichen Verfahren abwich und keine vollständige Vorlage lieferte, sondern dass beim Stich auf seinen ausdrücklichen Wunsch hin Quellen unterschiedlicher Art und Beschaffenheit kompiliert wurden. Bei der Partitur diente einerseits und für die Instrumentalstimmen eine Stimmenabschrift, die der Komponist sorgfältig überprüft hatte, andererseits und für die Vokalstimmen der Klavier-Auszug, dessen Druckvorbereitung schon weitgehend abgeschlossen war, als Grundlage für den Plattenstich. Bei dem Klavier-Auszug stellt sich die Situation noch etwas komplizierter dar, weil hier nicht allein zwischen vokalen und instrumentalen Anteilen zu unterscheiden, sondern zusätzlich zwischen Früh- und Endfassung zu differenzieren war. Es liegt auf der Hand, dass Mendelssohn den gesamten Klaviersatz, der grundsätzlich als „neu“ einzustufen ist, zu liefern hatte. Er findet sich heute in dem genannten Konvolut **Cb**, das auch alle solistischen Vokalpartien bietet. Bei größeren Soloensembles dagegen und bei den Chorsätzen unterzog sich der Komponist nur dann der Mühe einer Ausschrift, wenn sie auf dem Weg zur Endfassung eingreifend revidiert oder ganz neu komponiert waren. Hinsichtlich aller mehr oder minder gleichbleibend aus der Frühfassung übernommenen mehrstimmigen Vokalsätze verließ er sich darauf, dass in London bereits zuverlässige Quellen vorhanden waren, welche die Lücken in seiner Vorlage **Cb** füllen und als Grundlagen des Stichs dienen konnten. Es handelt sich um gesonderte Vokalpartituren, die William Bartholomew bereits bei der Vorbereitung der Aufführung im August 1846 angefertigt hatte, damals mit der Intention, Stichvorlagen für den Druck der Chorstimmen zu erhalten, die bei der Uraufführung benutzt wurden. Bei Änderung der Zweckbestimmung dienten diese Quellen nun als ergänzende Herstellungsvorlagen der Druckausgabe des Klavier-Auszugs, wobei von beträchtlichem Vorteil war, dass sich Bartholomew bei der Ausschrift jener Vorlage des Chorstimmendrucks für die Partiturform und nicht für die Darbietung in Einzelstimmen, die dann erst im Druck erfolgte, entschieden hatte.

Verabredungsgemäß erschienen die beiden Klavier-Auszüge, der englische wie der deutsche, gegen Ende Juni 1847 in London und Bonn. Am 3. Juli schickte der Verlag N. Simrock die Belegexemplare der deutschen Ausgabe an den Komponisten, der sich auf einer längeren Erholungsreise in der Schweiz befand. Der Bestätigungsbrief von Mendelssohn, den er am 10. Juli in Thun verfasste, ist der letzte dieser Art, den wir aus seiner Feder besitzen: „Nehmen sie meinen besten Dank für Ihre freundliche und schnelle Übersendung des Clavier-Auszugs vom Elias. Die vortreffliche Ausstattung läßt mir wie natürlich, nichts zu wünschen übrig, und eben so die Deutlichkeit und Correctheit des Stichs.“[10]

Arrangement der Ouvertüre für Klavier zu vier Händen

Das Klavier-Arrangement der Ouvertüre, das im Februar 1847 entstand, akzentuiert die bereits oben angesprochene Tendenz Mendelssohns, von seinen Orchesterkompositionen auch Versionen für Klavier herzustellen und solche Fassungen – um einem Substanzverlust vorzubeugen – für zwei Spieler auszuarbeiten. Der konkrete Anlass für die Entstehung dieses Arrangements indes rührte aus den Umständen der Erstellung des Klavier-Auszugs von op. 70 insgesamt her, die – wie bereits in der Einleitung des Partiturbandes VI/11 dieser Ausgabe eingehend dargelegt – Hand in Hand mit der Umarbeitung zur endgültigen Fassung des Oratoriums ging. Mendelssohn empfand es zunehmend als unbefriedigend, dass er dem Verlag J. J. Ewer in London immer neue Änderungen des Notentextes zumuten musste, welche ihm seine unerbittliche Selbstkritik in musikalischen Fragen, sein Streben nach kompositorischer Perfektion, als unabdingbar erscheinen ließ. Diese „Revisionskrankheit“, die der Komponist

8 Die einschlägige Korrespondenz Mendelssohns mit William Bartholomew und dem Verlag J. J. Ewer & Co. wird in der Einleitung des Bandes VI/11 dieser Ausgabe S. XV–XX ausführlich besprochen und dokumentiert.

9 Interessanterweise sind diese Takte in dem großen Konvolut *MS. M. Deneke Mendelssohn c. 39* nicht in Mendelssohns Handschrift, sondern in einer Kopie durch Bartholomew enthalten; sie stimmt genau mit dem Text auf der Rückseite jenes Briefes (Quelle **Ca**) überein, der zweifellos als Vorlage für die Abschrift gedient hat.

10 Brief vom 10. Juli 1847 an Simrock, zitiert nach: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 2], S. 269–270.

selbst des Öfteren beklagt und für die er mehrfach um Nachsicht gebeten hat, machte – wie die Korrespondenz mit Edward Buxton vom Verlag Ewer belegt – selbst vor bereits gestochenen Platten des Klavier-Auszugs nicht halt. Anfang des Jahres 1847 nun gelangte Mendelssohn offenkundig zu der Überzeugung, dass es mit verbalen Bekundungen des Bedauerns nicht mehr getan war, und entschloss sich dazu, Buxton als Entschuldigungsgeste eine Komposition zu übereignen, die sachlich in den aktuellen Zusammenhang passte und auch von der Dimension her geeignet war, eventuelle Irritationen des Verlegers zu beheben. In diesem Sinne schickte er am 17. Februar 1847 das Autograph des Arrangements der Ouvertüre als Hauptsache nach London, daneben aber auch das Manuskript der Instrumentalbegleitung zur Hymn *Hear my prayer* MWV B 49, die er bereits im Januar 1844 auf einen Text nach dem 55. Psalm von William Bartholomew verfasst hatte. Sein Begleitschreiben an Edward Buxton lässt an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig:
„I am sorry to hear the no. 8 was already engraved, but I cannot help asking you not to mind these plates and to have it engraved as it stands here. I assure you, it is an improvement, and must stand thus! And in order that you may not be too angry with me, I send to-day (via Simrock) the Overture à 4 mains, and an Orchestra=Score of my Hymn which I hope will reconcile you to the trouble you had for my & my alterations sake, and I will now also begin to think of other things which I was not able to do all the time since I had Elijah nearly finished, but not quite.“[11]

Arrangement der Aria *Höre, Israel* (Nr. 21)
für Sopran und Klavier

So genau wir bei der Bearbeitung der Ouvertüre über die Entstehungsgeschichte unterrichtet sind, so wenig wissen wir über den Anlass des ebenfalls separat überlieferten Arrangements der Sopran-Aria, die den II. Teil des *Elias* eröffnet. Das Manuskript, das aus dem Nachlass des Komponisten stammt, verblieb bis Mitte des 20. Jahrhunderts im Besitz der Familie Mendelssohn und wurde erst am 12. Mai 1959 in London öffentlich versteigert[12]; heute hat es im Museum des Mendelssohn-Hauses Leipzig einen dauerhaften Standort gefunden.
Selbst wenn das Arrangement die Besetzung mit dem Klavier-Auszug des Oratoriums teilt, so kann angesichts der formalen Anlage der Handschrift und der Sorgfalt von deren Ausführung ausgeschlossen werden, dass es zu dessen Quellenbestand gehört. Die Reinschrift gleicht viel eher den zahlreichen Liedautographen Mendelssohns, die er als Gesten des gesellschaftlichen und künstlerischen Umgangs an Freunde und Kollegen zu verschenken pflegte. Wem allerdings das Manuskript zugedacht war, kann bestenfalls vermutet werden. Da es sich bei *Höre, Israel* um die bedeutendste Sopran-Arie des Oratoriums handelt, liegt es nahe, dass eine Sopranistin als Widmungsträgerin ins Auge gefasst war, etwa Jenny Lind, für deren Mitwirkung bei den frühen Aufführungen des *Elias* der Komponist sich besonders – allerdings vergeblich – eingesetzt hatte. In Frage käme allerdings noch eher Livia Frege, der Mendelssohn nach der Uraufführung in Birmingham bereits am 31. August 1846 und noch aus England Bericht über das Konzert abstattete. Der Anfang dieses Briefes dokumentiert die besondere Vertrautheit der Sängerin mit dem Oratorium: „Sie haben mir für meinen Elias immer so viel freundliche Theilnahme bewiesen, daß ich's ordentlich für eine Verpflichtung halte, Ihnen nach der Aufführung zu schreiben, und einen Bericht darüber abzustatten. Wenn der Sie nun langweilt, so sind Sie selbst Schuld daran; warum ließen Sie mich mit der Partitur unter dem Arm zu Ihnen kommen, und Ihnen die halb fertigen Stücke vorspielen, und warum sangen Sie mir so viel daraus vom Blatt vor?“[13]

***

Dem Herausgeber ist bei der Vorbereitung des vorliegenden Bandes vielfältige Hilfe zuteil geworden. Sein herzlicher Dank gilt in erster Linie der Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Stiftung, Leipzig, und ihrem Präsidenten Kurt Masur, die das Zustandekommen dieses Bandes zum jetzigen Zeitpunkt angeregt und großzügig gefördert haben. Gleichermaßen aufrichtig gedankt sei den Bibliotheken, die große Bestände an Mendelssohn-Quellen beherbergen und allen Bitten um inhaltliche Unterstützung bereitwillig nachgekommen sind: der Bodleian Library, University of Oxford (Peter Ward Jones); der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (Hans-Günter Klein und Roland Schmidt-Hensel); der Biblioteka Jagiellońska, Kraków; der British Library, London; der Library of Congress, Washington, D.C. Wertvolle wissenschaftliche Hilfe wurde aber auch von Bibliotheken und Archiven mit kleineren Mendelssohn-Beständen geleistet: Berlin (Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz); Birmingham (Birmingham Central Library); Bonn (Stadtarchiv); Chicago (University of Chicago Library); Leeds (Leeds University Library); Düsseldorf (Heinrich-Heine-Institut; Städtischer Musikverein); Leipzig (Museum im Mendelssohn-Haus; Sächsische Akademie der Wissenschaften); New Haven, Connecticut (Yale University Library); New York (The Juilliard School; The Morgan Library & Museum [vormals The Pierpont Morgan Library]; New York Public Library for the Performing Arts). Dank und Anerkennung sei aber namentlich den Mitarbeitern der Forschungsstelle an der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Ralf Wehner, Salome Reiser und Birgit Müller, ausgesprochen, die durch Kenntnisreichtum, Engagement und unübertreffliche Gründlichkeit entscheidend zum Gelingen des Bandes beigetragen haben.

Berlin, im Juni 2010 Christian Martin Schmidt

11 Brief vom 17. Februar 1847 an Edward Buxton, Washington, D.C., The Library of Congress, Music Division, Gertrude Clarke Whittall Foundation Collection / Mendelssohn Collection, *ML 30.8j*, box 8, folder 6.
12 Siehe Katalog von Sotheby & Co. zur Versteigerung vom 11./12. Mai 1959, lot 351.
13 Brief vom 31. August 1846 an Livia Frege, gedruckt in: *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. von Paul Mendelssohn Bartholdy und Carl Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 1863, S. 461–464, das Zitat S. 461.

Introduction

Preparing the oratorio *Elijah* op. 70 MWV A 25 for the *Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy* calls for special editorial measures. First and foremost, allowance must be made for the sheer preeminence of the work as Mendelssohn's magnum opus. The aesthetic quality of the work can only find proper expression when one takes several factors into consideration, namely: all identifiable aspects of the multi-faceted process of origin of text and music; the compositional intention as it evolves from one phase to the next; and the work's reception during the composer's lifetime. Moreover, the work's large scale – comparable in Mendelssohn's oeuvre only to his first oratorio, *St. Paul* op. 36 MWV A 14 – imposes pragmatic constraints regarding the disposition of the contents of the volumes so as to ensure the publication's serviceability. This inevitably involves divergences from the practice of the Mendelssohn Complete Edition as it has been implemented until now. Thus the score of the definitive version (Series VI, Volume 11), published in 2009, was the first of the altogether five projected volumes devoted to the oratorio, and the first within the edition in which the musical text of the score was not printed in the same volume as its corresponding *Kritischer Bericht*, or critical notes, which will be supplied later, in the fifth volume (VI/11D).

One particular challenge facing the editor is the diversity and amount of the sources, which are nearly overwhelming at first sight. They range from a variety of sketches for the libretto and all manner of musical sources, to a wealth of correspondence about the text, performances and publication. It is generally known today that Mendelssohn was hardly ever satisfied with the first form of a composition and nearly always subjected his works to one or several fundamental revisions before granting his authorization for publication. This also applies to the oratorio *Elijah.* Although the final version of the work was established in the first edition of 1847, it was preceded about a year earlier by several provisionally "completed" versions which, however, all have their nucleus in the world-première version presented in Birmingham on 26 August 1846. These "early versions" will be brought together in a suitable form in Volume VI/11A; the respective *Kritischer Bericht*, in turn, will form part of Volume VI/11D. Volume VI/11C features the abundant collection of musical sketches. Volume VI/11D will comprise alongside with the critical notes of the scores in Volumes VI/11 and VI/11A, the sketches for the German libretto left in great numbers by Mendelssohn, Carl Klingemann and Julius Schubring, as well as documents concerning the origin of the English translation, in which the quality of the discussion conducted by the composer and William Bartholomew concerning the translation takes on tangible contour.

The present volume VI/11B contains the piano vocal score written by the composer and a large portion of the relevant *Kritischer Bericht,* to the extent allowed by the size of the volume. We have omitted solely the description of the sources, whose close philological connection to the sources from other parts of the work transmission made a collective listing in Volume VI/11D seem opportune.

This volume also features the arrangements of two separate pieces which the composer made on the basis of the definitive version of the oratorio with piano accompaniment: the arrangement of the Overture for piano four-hands, and that of the soprano aria no. 21 *Höre, Israel* for piano two-hands.

Elijah op. 70 MWV A 25
Piano Vocal Score

Mendelssohn's compositional career unfolded at a time when, for one, the music publishing industry was enjoying its first flowering after hesitant beginnings in the 18th century, and, for another, composers began to comply with their publishers in playing an active role in the publication and dissemination of their works. No longer did one simply publish the material indispensable for a performance, such as the parts (for orchestra and chorus) and score; arrangements for piano (for two or four hands, or for two pianos) now also came to be increasingly regarded as an important means in making the works accessible to a broader public, albeit in reduced form. This form of publication made allowance for the distinctive orientation of musical life in the 19th century, which was aptly qualified as the "piano-playing century."

Such piano arrangements were sometimes initiated by the publishers and carried out by contracted musicians, even though many composers more or less willingly assumed the task of working out and supervising the piano versions of purely orchestral works, or orchestrally accompanied vocal works. Mendelssohn is one of the first great composers who showed particular dedication to this form of dissemination, and placed great value on the fact that each arrangement should fulfill its specific purpose and should be suited to the circle of users for which it was conceived. For example, the composer's sisters Fanny and Rebecka had produced a piano arrangement of the celebrated *Concert Overture to Shakespeare's Midsummer Night's Dream* op. 21 MWV P 3 shortly after its completion. However, it did not meet the composer's expectations for a version whose publication he would authorize. He refers to this matter in a letter dated Paris, 10 March 1832, to his family in Berlin: "[…] I must still arrange the Overture to the Midsummer Night's Dream […] here for four hands, since you, O Sisters, have made it all too difficult for an audience of art lovers."[1]

Whereas the level of difficulty suited to "an audience of art lovers" was one criterion used by the composer in judging a piano arrangement, another measure of evaluation was the degree of compositional substance that remained intact in the arrangement.

1 Letter to the Berlin family of 10 March 1832, Music Division, New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations, **MNY++ Mendelssohn-Bartholdy, Felix,* letter no. 148, printed in: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe*, Vol. 2, ed. and with a commentary by Anja Morgenstern and Uta Wald, Kassel etc. 2009, pp. 498–499, the quote is on p. 498.

Mendelssohn also expounded on this quite explicitly in a letter to Breitkopf & Härtel in Leipzig, his main publisher, dated 16 January 1835. The publisher had, without the composer's knowledge, contracted Friedrich Mockwitz to write a two-hand arrangement of the *Hebrides Overture* op. 26 MWV P 7. Breitkopf then sent Mendelssohn a complimentary copy of the piece after its publication in fall 1834. The composer's reaction was nothing if not indignant: "I was considerably dismayed to find a copy of my Hebrides Overture arranged for two hands, in which the piece suffered far too much. I believe the main reason is that it simply cannot be arranged for one sole player. However, I would have greatly appreciated it if you had kept me abreast of this undertaking before its publication and sent me the arrangement. I am convinced that the piece will hardly be able to find its public in this form, which disturbs me for your sake. I, for one, would derive no pleasure from it."[2]

A piano reduction such as the present one of the oratorio *Elijah* differs considerably from the piano arrangements that Mendelssohn produced of his orchestral works, in particular the concert overtures or symphonies. This piano vocal score has an entirely different function than the arrangements, as it serves above all for the rehearsals of the vocal soloists and the chorus. For Mendelssohn, this change of function directly affected the musical demands that he sought to satisfy in this arrangement: here he was no longer concerned about bringing the substance of the composition to a broader public in a relatively easy-to-play form, but he aimed instead at depicting the orchestral part of the work in a manner that gives a solid technical underpinning to the vocal lines and that conveys to the singers an idea of the sound they could expect at the performance with orchestra. With such a piano vocal score, he was thus able to do without a transcription for piano four hands (without any impairment to the substance), which he preferred for his arrangements. Here he was able to content himself out of practical necessity with one player for the instrumental accompaniment of the vocal parts.

Nevertheless, while preparing the publication of such piano arrangements, Mendelssohn proceeded in absolutely the same manner for each genre, whether piano arrangement or piano vocal reduction: throughout his life, he always insisted on getting the piano arrangements out first. At the most, he was willing to accept the more or less simultaneous release of the orchestral parts and, if necessary, the choral parts, no doubt for performance-practical reasons.[3] As to the printing of the score, however, the composer's behavior could be called dilatory, and in some cases he even seems to have deliberately delayed it.[4] This preference for the piano arrangements when publishing a work also bears upon the present piano vocal reduction of *Elijah*, a fact that has far-reaching consequences for its importance as a music-historical source.

Mendelssohn began to revise *Elijah* immediately upon his return from his penultimate trip to England, which had culminated with the first performance of the oratorio in Birmingham on 26 August 1846. From the start, he intended to produce a final version of the work for publication. In so doing, he took into account the experiences and impressions he had gathered at the Birmingham performance, and continued his traditional practice of withholding from the public the first concept of his works and of subjecting them to one or more fundamental revisions. This activity went hand in hand with the production of the piano reduction. As a result of this parallel work, the different sources of this reduced version allow us to trace the compositional process if not seamlessly, then at least in broad traits. The autograph of the orchestral score is hardly appropriate to this purpose, since it incorporates all the stages of the work and makes it impossible to align the stages chronologically.

The reason for the extraordinary wealth of informative documents on the origin of the piano reduction is an agreement negotiated by Mendelssohn with his English publisher J. J. Ewer & Co. and its director Edward Buxton in London on the one side, and with his German publisher N. Simrock and its director Peter Joseph Simrock in Bonn on the other. While the printing of the parts and score was delegated to Simrock,[5] the piano reduction was scheduled for simultaneous release[6] by both publishers, but with a head start granted to Ewer & Co. for the production of the piano vocal score. Once the engraving plates had been completed, the London publisher placed copies of them at the disposal of his German colleague. Simrock thus had a reliable master for his own engraving, as well as the opportunity to carry out further corrections in the text. The actual production of the piano reduction took place in London – a circumstance that led to the dispatching of a great deal of source material between the English capital and the composer in Leipzig.

The principal source of the piano vocal score is a thick composite manuscript containing many individual parts, which is located today in the Bodleian Library, University of Oxford[7] (source **Cb**). It essentially comprises the separate mailings dispatched by Mendelssohn to Edward Buxton as production masters for the piano reduction. For example, he sent eight pieces to London on 30 November 1846, and then another twelve, thus the rest of the first part, on 30 December. On 2 February he announced the mailing of the entire second part. The complexity of the source is further heightened by the circumstance that it not only contains solely the entries made by the composer in pencil and ink, but is littered with annotations made by William Bartholomew, who had been in contact with Mendelssohn since 1841 on account of other English translations, and was also responsible for the English version of *Elijah* as well. Mendelssohn had omitted the

2 Letter to Breitkopf & Härtel of 16 January 1835, Hessische Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, *Breitkopf & Härtel Archiv*, printed in: *Briefe an deutsche Verleger*, ed. by Rudolf Elvers, Berlin, 1968, pp. 41–42, the quote is on p. 42.

3 The situation concerning Mendelssohn's two oratorios is exceptional, since the choral parts were the first to be published and were already available in print for the respective first performances. This was chiefly due to the fact that the concert organizers wanted to provide sufficient and uniform part material to the choral masses expected for the first performances.

4 This for instance applies to the score of the *Incidental Music to Shakespeare's Midsummer Night's Dream* op. 61 MWV M 13, which did not appear in print until a good four years after the world première.

5 Both were published in fall 1847.

6 The projected date was June 1847.

7 Shelf mark *MS. M. Deneke Mendelssohn c. 39*.

English text at many passages, either because he agreed with the formulation presented at the first performance, or because he asked Bartholomew for changes. An extraordinarily intensive discussion of the formulation and declamation of the English text thus unfolded, which represents the bulk of the correspondence between the composer and Bartholomew during those months. Next to Mendelssohn's correspondence with Buxton, these missives form another complex which expands the stock of sources of the piano reduction.[8] Perhaps by chance, a letter addressed to Bartholomew provides the earliest clue as to Mendelssohn's revision of the work and his reworking of the piano reduction. On 26 September 1846, thus exactly one month after the Birmingham performance, Mendelssohn took up the discussion of the English declamation in his correspondence, which no doubt represented a continuation of a verbal exchange that had been initiated on English soil. The reverse side of his letter to Bartholomew, which was written on music paper, contains the piano reduction of measures 35–52 of the Quartet no. [41A],[9] about which nothing is mentioned in the letter, however.

Illustrative of the time pressure under which the production of the printed edition of the piano vocal score by J. J. Ewer took place, as well as of the economy of means implemented here, is the fact that – similar to the later printing of the score by N. Simrock – Mendelssohn diverged from the customary procedure of his day and did not deliver a complete source; instead, and at his express wish, sources of various types and nature were compiled for the engraving. Serving as the *Stichvorlage* for the instrumental parts of the score was a copy of the parts which the composer had carefully examined; for the vocal parts, the piano vocal score was used, since it was nearly completely ready for printing at that time. The situation concerning the piano reduction is somewhat more complex because here one had to distinguish not only between vocal and instrumental portions, but also between early and final versions. It was obvious that Mendelssohn had to deliver the entire piano part, which can be essentially classified as "new." It is located today in the above-mentioned, sizable composite manuscript **Cb**, which also contains all the solo vocal parts. In contrast, with respect to larger solo ensembles and to the choral movements, Mendelssohn only then took it upon himself to write out the music after these sections had been substantially revised on their way to the final version, or had been entirely newly composed. As to all the multipartite vocal movements borrowed more or less without change from the early version, he knew he could count on the existence of reliable sources in London which would fill the gaps in his source **Cb** and could serve as the engraver's master. These sources are individual vocal scores that William Bartholomew had made in the course of the preparations for the performance of August 1846 and in view of obtaining *Stichvorlagen* for the printing of the choral parts to be used at the première. These sources now assumed a new function and served as supplementary production material for the printed edition of the piano vocal score. This was facilitated by the fact, that Bartholomew had chosen the score form for his transcription of the *Stichvorlage* for the choral parts, and not a transcription in parts.

In keeping with the agreement between the composer and his publishers, the two piano vocal scores – the English one and the German one – were released in late June 1847 in London and Bonn. On 3 July, the publisher N. Simrock sent the complimentary copies of the German edition to the composer, who was then spending a lengthy period of rest and recuperation in Switzerland. Mendelssohn's letter of acknowledgment, which he wrote in Thun on 10 July, is the last of its kind from the composer's pen: "Please accept my heartfelt thanks for kindly and rapidly dispatching the piano reduction of Elijah. As usual, the handsome presentation, as well as the clarity and correctness of the engraving, leave nothing to be desired."[10]

Arrangement of the Overture for Piano Four-Hands

Written in February 1847, the piano arrangement of the Overture underscores Mendelssohn's penchant for producing piano versions not only of his vocal works, but also of his orchestral pieces, and to conceive them for two players so as to prevent a major loss of substance. Concretely, this arrangement was spawned by the circumstances surrounding the preparation of the piano reduction for the entire opus 70; as explained at length in the Introduction to Volume VI/11 (the score) of this edition, this went hand in hand with the revision made in view of laying down a definitive version of the oratorio. Mendelssohn was increasingly dissatisfied with himself for forcing his London publisher J. J. Ewer to constantly make new changes in the music text, which – on account of his merciless self-criticism in musical matters and his striving for compositional perfection – he considered indispensable. This "revision disease" which the composer himself often complained about, and for which he repeatedly begged for indulgence, even led him to ask for corrections in the plates of the piano vocal score that had already been engraved. This is confirmed by the correspondence with Edward Buxton of the J. J. Ewer publishing house. In early 1847 Mendelssohn apparently became convinced that his verbal expressions of contrition were no longer sufficient, and decided to dedicate a work to Buxton as a kind of expiatory gesture. The work fit the situation at hand, and its dimensions were also suited to dissipating any possible atmospheric disturbances between him and the publisher. It is in this sense that, upon sending the autograph of the arrangement of the Overture to London on 17 February 1847, he enclosed with it the manuscript of the instrumental accompaniment to the hymn *Hear my prayer* MWV B 49, which he had written in January 1844 on a text by William Bartholomew based on the 55th Psalm. His cover letter to Edward Buxton is nothing if not explicit:

"I am sorry to hear the no. 8 was already engraved, but I cannot help asking you not to mind these plates and to have it engraved <u>as it stands</u> <u>here</u>. I assure you, it is an improvement, and <u>must</u> stand thus! And in order that you may not be too angry with me, I send to-day (via Simrock) the Overture à 4 mains, and an

8 The relevant correspondence conducted by Mendelssohn with William Bartholomew and the publishing house J. J. Ewer & Co. is examined and documented in detail in the Introduction to Volume VI/11 of this edition on pages XXXVI–XLII.

9 Interestingly, in the large miscellany *MS. M. Deneke Mendelssohn c. 39*, these measures are found not in Mendelssohn's manuscript, but in a copy transcribed by Bartholomew; it faithfully follows the text on the reverse side of the letter (source **Ca**) which most definitely served as the source for the copy.

10 Letter to Simrock of 10 July 1847, printed in: *Briefe an deutsche Verleger* [note 2], pp. 269–270.

Orchestra=Score of my Hymn which I hope will reconcile you to the trouble you had for my & my alterations sake, and I will now also begin to think of other things which I was not able to do all the time since I had Elijah nearly finished, but not quite."[11]

Arrangement of the Aria *Höre, Israel* (no. 21)
for soprano and piano

As much as we know about the origins of the arrangement of the Overture, as little do we know about the occasion for which the composer wrote this separate arrangement of the soprano aria that opens Part II of *Elijah*. The manuscript stems from the composer's estate and remained in the property of the Mendelssohn family until the mid 20th century, when it was sold at a public auction in London on 12 May 1959.[12] Today it has found a permanent home in the museum of the Mendelssohn-Haus in Leipzig.
Even if the aria, like the piano vocal score of the oratorio, is also arranged for voice and piano, the formal disposition of the manuscript and the meticulousness of its execution preclude the possibility that it belongs to the sources of the piano reduction. Instead, the fair copy tends to resemble Mendelssohn's many lieder autographs, which he used to give to friends and colleagues as tokens of social and artistic appreciation. At the most, one might speculate about whom the manuscript was intended for. Since the aria *Höre, Israel* is the most important soprano aria in the oratorio, it seems likely that the composer envisaged a soprano as the dedicatee. Jenny Lind is a possibility, since the composer had tried hard, but ultimately in vain, to obtain her participation in the early performances of *Elijah*. Another possible candidate is Livia Frege, to whom Mendelssohn reported about the first performance in Birmingham on 31 August 1846, before he had even left the British Isles. The beginning of this letter suggests that the singer was quite familiar with the oratorio: "You have always shown such kind consideration towards me with regards to my Elijah that I feel it is my absolute duty to provide you with a report about the performance. Should it bore you, then you only have yourself to blame. Why did you let me come to see you with the score under my arm and play you the half-finished pieces, and why did you sight-sing so much from it?"[13]

***

In preparing the present volume, I obtained a great deal of assistance from many sources. First and foremost, I wish to express my profound gratitude to the Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Stiftung, Leipzig, and its President Kurt Masur, who encouraged the production of this volume at the present time and generously supported it. My warm thanks also go out to the libraries that house large stocks of Mendelssohnian sources and that graciously responded to all queries about matters of content: the Bodleian Library, University of Oxford (Peter Ward Jones); the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (Hans-Günter Klein and Roland Schmidt-Hensel); the Biblioteka Jagiellońska, Kraków; the British Library, London; the Library of Congress, Washington, D.C. Valuable scholarly assistance was also provided by libraries and archives with smaller collections of Mendelssohn works: Berlin (Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz); Birmingham (Birmingham Central Library); Bonn (Stadtarchiv); Chicago (University of Chicago Library); Leeds (Leeds University Library); Düsseldorf (Heinrich-Heine-Institut; Städtischer Musikverein); Leipzig (Museum im Mendelssohn-Haus; Sächsische Akademie der Wissenschaften); New Haven, Connecticut (Yale University Library); New York (The Juilliard School; The Morgan Library & Museum [formerly The Pierpont Morgan Library]; New York Public Library for the Performing Arts). I am also particularly grateful to the staff of the Forschungsstelle of the Sächsische Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Ralf Wehner, Salome Reiser and Birgit Müller, who all made invaluable contributions to this volume through their wealth of knowledge, their commitment and their unsurpassable thoroughness.

Berlin, June 2010 — Christian Martin Schmidt
(Translation: Roger Clement)

11 Letter to Edward Buxton of 17 February 1847, Washington, D.C., The Library of Congress, Music Division, Gertrude Clarke Whittall Foundation Collection / Mendelssohn Collection, *ML 30.8j*, box 8, folder 6.
12 See catalogue of Sotheby & Co. for the auction of 11/12 May 1959, lot 351.
13 Letter to Livia Frege of 31 August 1846, printed in: *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, ed. by Paul Mendelssohn Bartholdy and Carl Mendelssohn Bartholdy, Leipzig, 1863, pp. 461–464, the quote is on p. 461.