

## Vorwort

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–47) gehört zu jenen Komponisten, denen eine umfassende musikalische Ausbildung zuteilwurde. Sie schloss von Beginn an das Erlernen mehrerer Instrumente sowie die Beschäftigung mit den Fächern Musiktheorie und Komposition ein. Neben dem Unterricht auf der Violine erhielt er ab 1815 bei dem Berliner Pianisten und Komponisten Ludwig Berger (1777–1839) Klavierunterricht, der ihn schon früh befähigte, technisch anspruchsvolle Stücke vorzutragen.

Bereits seit etwa 1820 entstand eine Fülle von (unveröffentlicht gebliebenen) Klavierkompositionen, und auch die zwischen 1823 und 1827 als Opera 1 bis 9 publizierten Werke waren sämtlich mit Klavier besetzt. Zwar wurde das kompositorische Repertoire allmählich breiter, doch komponierte Mendelssohn bis in die letzten Lebensjahre hinein immer wieder Klaviersolowerke. Nicht alles war indes zur Veröffentlichung bestimmt; manche Werke wurden erst postum mit der Opuszahl 73 aufwärts publiziert oder blieben bis zum heutigen Tage unveröffentlicht.

Die vorliegende zweibändige Edition der Klavierwerke Mendelssohns enthält eine Auswahl seiner Kompositionen in chronologischer Ordnung mit Ausnahme der *Lieder ohne Worte* (separat erschienen im G. Henle Verlag, HN 327). Aufgenommen wurden alle Klavierwerke, die zu Lebzeiten Mendelssohns mit einer Opuszahl, und darüber hinaus die meisten übrigen Stücke, die ohne Opuszahl veröffentlicht wurden. Schließlich enthalten die Bände einige Werke, die erst nach seinem Tod im Druck erschienen sind. Mendelssohns Zurückhaltung bezüglich der Publikation hatte im Wesentlichen zwei Gründe. Zum einen handelt es sich bei diesen Kompositionen um Albumblätter, mithin um persönliche Widmungsexemplare, die von vornherein nicht zur Publikation bestimmt waren. Zum anderen befinden sich darunter Stücke, die Mendelssohns

Selbstkritik nicht Stand hielten oder bei denen der Komponist keine Gelegenheit zur Überarbeitung für den Druck fand.

Die in den beiden Bänden enthaltenen Kompositionen entstanden zwischen 1824 und 1842, sie umspannen also einen Zeitraum von knapp zwei Jahrzehnten. So reicht die Entstehungszeit der in Band I versammelten Stücke im Wesentlichen bis 1834 (die unter der Opuszahl 104 vereinigten Stücke wurden zwischen 1834 und 1838 komponiert), während Band II die zwischen 1834 und 1842 geschriebenen Werke enthält. (Bis zu seinem Todesjahr 1847 sind als Klavierkompositionen nur noch *Lieder ohne Worte* entstanden, die teilweise erst postum publiziert wurden.) Unsere Edition erlaubt mithin einen fast vollständigen Einblick in die Entwicklung von Mendelssohns Klavierschaffen.

### Capriccio fis-moll op. 5

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts erlebte das zuvor vergleichsweise wenig beachtete Capriccio einen Aufschwung, der es zu einer führenden Gattung der Romantik werden ließ. So beschrieb Ferdinand Hand in seiner damals viel gelesenen *Aesthetik der Tonkunst* (Jena 1841, S. 302f.) das Capriccio als Titel für „eine Art Tonstücke [...], deren Inhalt ein humoristisches Tongemälde ausmacht [...] durch Häufung der Gegensätze oder Contraste, durch Verbindung verschiedenartiger Motiven, durch die Combination anscheinlich heterogener Theile [...], und in kühnen Gängen bis zum Seltsamen und Barocken vorzuschreiten wagt, so daß man den Charakter phantastisch nennen kann. [...] Daher denn auch eine gewandte und ungewöhnliche Fertigkeit des Technischen in Anspruch genommen wird“.

Auch wenn wir – ähnlich wie bei den übrigen frühen Klavierwerken des Komponisten – praktisch nichts über die genauen Entstehungsumstände des Capriccio op. 5 wissen, lässt sich doch vermuten, dass die Gattung deshalb für Mendelssohn so attraktiv wurde, weil sich hier die beiden für die Romantik so wesentlichen Momente des Phantastischen und des Virtuosen verbinden. Zu

dem Werk angeregt worden sein könnte Mendelssohn durch die Begegnung mit den führenden Pianisten seiner Zeit im Frühjahr 1825 in Paris: Dem überlieferten Autograph zufolge wurde das Werk nämlich am *23sten July 1825* und somit wenige Monate nach seiner Rückkehr aus Paris abgeschlossen. Vermutlich hatte diese Reise, die nach Luigi Cherubini positivem Urteil Mendelssohns Berufswahl als Komponist und Musiker endgültig besiegelte, auch zahlreiche neue Eindrücke auf pianistischem Gebiet mit sich gebracht, hatte der Komponist doch unter anderem Virtuosen wie Johann Nepomuk Hummel, Friedrich Kalkbrenner und Franz Liszt kennengelernt. Das Capriccio op. 5 erschien noch im selben Jahr in Berlin und Paris und wurde sowohl zu Beginn des Jahres 1826 in der *Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung* als auch im Oktober 1827 in der *Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung* sehr positiv besprochen. Hierin hob man insbesondere die stets klaviertgemäßen, aber „gar nicht immer bequem in die Finger fallenden Passagen“ hervor. Robert Schumann sprach 1835 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* sogar von einem „Meisterwerk“. Laut Gioachino Rossini allerdings klang es zu sehr nach Scarlatti (Ferdinand Hiller, *Felix Mendelssohn-Bartholdy: Briefe und Erinnerungen*, Köln 1874, S. 50).

### Sonate E-dur op. 6

Neben einsätzigen Virtuosenstücken und Fugen komponierte Mendelssohn bis 1827 auch eine Reihe mehrsätziger Klaviersonaten. Nach einigen im Jahr 1820 entstandenen Sonaten vollendete er im Sommer 1821 die postum als Opus 105 veröffentlichte Sonate in g-moll, im Herbst 1823 eine b-moll-Sonate, im Frühjahr 1826 die Sonate in E-dur und ein Jahr später diejenige in B-dur (op. 106, siehe unten). Zu Lebzeiten Mendelssohns ist indes allein diejenige in E-dur, deren Autograph das Datum *Berlin d. 22 März 1826* trägt, im Jahr 1826 unter der Opuszahl 6 beim Berliner Verlag Friedrich Laue veröffentlicht worden. Die Sonate umfasst

zwar die übliche Anzahl von vier Sätzen, doch das Werk ist in dreierlei Hinsicht ungewöhnlich. Zum einen sind Charakter und Tempo des 1. Satzes auffällig. Bereits Robert Schumann hatte in seiner Besprechung vom 29. Dezember 1835 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* auf die Nähe zum Kopfsatz von Beethovens später Klaviersonate in A-dur op. 101 aufmerksam gemacht. Zum anderen ist das fugierte Rezitativ ein Novum, von dem zumindest Schumann schrieb, dass er „nichts Aehnliches dieser Art“ kenne. Schließlich ist auch die zyklische Geschlossenheit, die durch attacca-artige Übergänge und den Rückgriff auf den Anfang erreicht wird, für Mendelssohns Klavierwerk singulär.

### **Perpetuum mobile C-dur op. 119 und Scherzo C-dur**

Das *Perpetuum mobile* gehört zu der Vielzahl Mendelssohnscher Widmungskompositionen, die erst postum veröffentlicht wurden. Von diesem Stück sind zwei Fassungen überliefert. Die erste ist im Autograph mit *Berlin, am 24 Nov. 1826* datiert und dem Pianisten Ignaz Moscheles (1794–1870) gewidmet. Mendelssohn hatte den seinerzeit berühmten Pianisten im Herbst 1824 kennengelernt. Als Moscheles während einer Konzertreise auch in Berlin Station machte, bemühte sich die Familie umgehend darum, den Virtuosen kurzzeitig als Lehrer für die beiden Kinder – Fanny und Felix – zu gewinnen. Die Lektionen brachten zwar nicht den erhofften Gewinn, denn Moscheles erkannte, dass er Felix nicht mehr allzu viel beibringen konnte (er schrieb, er „verkenne es keinen Augenblick, daß er neben einem Meister, nicht neben einem Schüler sitze“, *Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy an Ignaz und Charlotte Moscheles*, hrsg. von Felix Moscheles, Leipzig 1888, S. 1). Dennoch hatte die Begegnung doch ein weit schöneres Ergebnis zur Folge, begründete sie doch eine Freundschaft, die an Intensität stetig zunahm, bis zu Mendelssohns Tod währte und zu einem umfangreichen Briefwechsel und zahlreichen Besuchen führte. Als Moscheles im Herbst 1826

erneut in Berlin weilte, war er wieder Gast im Hause Mendelssohn. Beide spielten sich gegenseitig ihre Stücke vor. Das *Perpetuum mobile* stellt gewissermaßen ein Abschiedsgeschenk Mendelssohns dar *zur Erinnerung an seinen wahren und warmen Verehrer* (so die Widmung).

Die andere Fassung des *Perpetuum mobile*, mit der Überschrift *Scherzo* und der (langsameren) Tempoangabe *Allegro* versehen, ist dem bisher nicht identifizierten *Fräulein Crull in tiefster Hochachtung* gewidmet. Unbekannt bleibt auch, wann diese Version entstand, die sich an manchen Stellen nicht unerheblich vom Notentext des Exemplars für Moscheles unterscheidet. Das Autograph ist nicht datiert.

### **Sieben Charakterstücke op. 7**

Die Entstehung der *Sieben Charakterstücke* op. 7 fällt vermutlich vor allem in das Jahr 1826, reicht im Fall des zweiten Stücks jedoch bis 1824 zurück. Von drei Stücken sind Kompositionsdaten im Autograph überliefert: für Nr. 1 der 6. Juni 1826, für Nr. 2 der 17. Juli 1824 und für Nr. 4 der 4. Juni 1826. Die übrigen Stücke dürften bis spätestens Anfang des Jahres 1827 entstanden sein. Die Komposition von Opus 7 fällt somit in eine Zeit, die einerseits durch den Umzug der Familie in das stattliche Haus in der Leipziger Straße 3 und andererseits durch den Abschluss der Schulbildung sowie der musikalischen Ausbildung geprägt ist. Ersteres hatte Einfluss auf die Kompositionsgewohnheiten, denn das neue Domizil besaß einen großen Garten, der bisweilen zur Schaffensstätte erkoren wurde. Vermutlich über die Opera 7/1 und 7/4 berichtete Mendelssohn am 7. Juli 1826 seiner Schwester Fanny: „Ferner habe ich mir das Componiren im Garten zugelegt, und daselbst schon zwei Clavierstücke a Dur und e moll zu Stande gebracht“ („*Die Musik will gar nicht rutschen ohne Dich.*“ *Briefwechsel 1821 bis 1846 zwischen Fanny und Felix Mendelssohn*, hrsg. von Eva Weissweiler, Berlin 1997, S. 48). Dass das Werk auch als ein Dokument des Abschlusses interpretiert

werden kann, zeigt sich zum einen an dem enzyklopädischen Charakter der Sammlung, die zugleich Altes (Fuge) und Neues (insbesondere den Schlusssatz) einschließt. Zum anderen kann die Widmung an Mendelssohns Klavierlehrer Ludwig Berger, mit welcher der Erstdruck im Frühjahr 1827 erschien, als Reverenz an eine Pianisten- und Komponistengeneration verstanden werden, deren Schaffen zwar die Grundlage für das eigene Wirken darstellte, deren Technik und Geschmack man jedoch hinter sich lassen wollte.

Die Rezensionen über Opus 7 fielen negativ aus. Die *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung* vom Januar 1828 sprach von „Steifheit“ und „Länge“. Auch Robert Schumann schrieb 1835 in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, dass er „die Charakterstücke nur [für einen] interessanten Beitrag zur Entwicklungsgeschichte dieses Meisterjünglings halte, der, damals fast noch Kind, in Bachschen und Gluckschen Ketten spielte, obwohl ich namentlich im letzten einen Vorraum des Sommernachtstraum sehe“. So sah es später offensichtlich auch Mendelssohn selbst, denn Schumann berichtete in seinen Erinnerungen an Mendelssohn unter der Überschrift „Mendelssohn über s. eigenen Compositionen“: „Von s. Charakterstücken wollte er später nicht viel mehr wissen. Bach und Händel habe ihm da noch in den Gliedern gelegen“ (*Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy. Nachgelassene Aufzeichnungen von Robert Schumann*, hrsg. von Georg Eismann, Zwickau 1947, S. 29).

### **Sonata B-dur op. 106**

Die Sonate in B-dur, die in der postum erschienenen Ausgabe die Opuszahl 106 erhielt, stellt Mendelssohns letzten vollendeten Beitrag zur Gattung der Klaviersonate dar. Sie entstand im Frühjahr des Jahres 1827 (das Autograph ist datiert *Berlin, d. 31 May 1827*), mithin im Anschluss an die Komposition der *Sieben Charakterstücke* op. 7. Im Unterschied zur ein Jahr zuvor vollendeten Klaviersonate op. 6 steht sie wieder stärker in der Tradition der viersätzigen

Sonatenform. Der Kopfsatz ist kein lyrisches Eingangsstück, sondern geprägt durch Vollgriffigkeit und Fanfarenklänge. Und der auf das Scherzo folgende langsame Satz hat nicht die originelle Konzeption eines mehrstimmigen Rezitativs, sondern ist ein kurzes Andante, dessen Charakter auf die *Lieder ohne Worte* vorausweist. Gleichwohl versuchte Mendelssohn auch in diesem Werk, zyklische Geschlossenheit herzustellen: Ähnlich wie in der Sonate op. 6 werden der dritte und vierte Satz durch einen unmittelbaren Übergang verbunden; im Finalsatz erscheint auch noch einmal ein Zitat des Scherzos.

Warum Mendelssohn das Werk nicht zur Veröffentlichung brachte, ist nicht bekannt (Briefzeugnisse oder anderweitige Dokumente fehlen). Vermutlich gelangte er zu der Ansicht, das lyrische Klavierstück oder das Charakterstück entspräche eher seiner kompositorischen Begabung, und selbst durch unmittelbare Anschlüsse von Einzelsätzen und gegenseitiges Verweisen ließe sich die Einheit der viersätzigen Form allenfalls unvollkommen herstellen. Die Sonate erschien schließlich erst 1868 postum.

### Scherzo h-moll

Musikalische Zeitungen präsentierten im 19. Jahrhundert immer wieder Musikbeilagen, die entweder kürzere unbekanntere ältere Werke oder aber exklusiv eine neue Komposition (meist für Klavier, eventuell mit Gesang) eines zeitgenössischen Komponisten zum Inhalt hatten und sich zu Hause am Klavier spielen ließen. Auch Mendelssohn kam gelegentlich der Aufforderung von Verlegern nach, ihnen etwas für die Publikation innerhalb einer Zeitschrift zu überlassen (siehe auch das *Gondellied* in Band II unserer Edition, HN 861).

Das Scherzo in h-moll, im Autograph mit *London 12 Juny* [18]29 datiert, entstand während Mendelssohns erster Englandreise (April bis November 1829), die den Komponisten nach London und Schottland führte und bei der er auch die „Hebriden Ouvertüre“ op. 26, Teile der „Schottischen Symphonie“ op. 56

sowie die Capricen für Klavier op. 16 (vgl. unten) komponierte. Das Stück erschien am 19. September in der *Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, die Mendelssohns Jugendfreund Adolf Bernhard Marx 1824 begründete und bis zu ihrer Einstellung im Jahr 1830 leitete (anschließend wirkte Marx als Professor für Musik an der Berliner Universität). Nachdem eine Woche zuvor am 12. September 1829 in Nr. 37 eine *Rhapsodie champêtre* von Ignaz Moscheles erschienen war, kündigte die darauffolgende Nr. 38 Mendelssohns Scherzo wie folgt an: „Mit vieler Freude können wir der reizenden Mittheilung des Herrn Moscheles eine gleiche, ausschliesslich zur Beilage für diese Zeitung bestimmte von unserm in London jetzt hoch gefeierten Landsmann, Herrn Felix Mendelssohn-Bartholdy folgen lassen. Haben beide Herren Kunstgenossen sich verabredet? Wenn jener vielleicht den ersten Mai mit klaren Glocken ankündigte zur Freude der sonnigen Flur: so schleicht es hier wie auf Spinnenfüßen so leise, tappt hurtig heran, und wirbelt sich hoch auf. Gellend helle Freude, heimliches Heranfühlen, spukhaft dann Einherschreiten, bis wilde Lust hoch und tiefunten losorgelt, und dem Jubel doch die Spitze in Weh abgebrochen wird, und das seltsame Lied trotzig und frech zum Schluss drängt – ist es Walpurgis?“

Als mehrere Jahre nach der Veröffentlichung im Rahmen der Musikzeitschrift Mendelssohns Scherzo auch in einem Sammelalbum erschien, merkte Robert Schumann an, es mache „sich trotz seiner Kürze oder vielmehr wegen ihr geltend. Es läßt sich kaum geistreicher sein in so wenig Sekunden“ (zitiert nach: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*, hrsg. von Martin Kreisig, Leipzig 1914, Bd. 2, S. 329).

### Rondo capriccioso e-moll op. 14

Im Unterschied zu fast allen anderen frühen Kompositionen Mendelssohns lässt sich die Entstehungs- und Publikationsgeschichte des *Rondo capriccioso* op. 14, sieht man von den allerersten

Anfängen ab, fast vollständig nachzeichnen. Mendelssohn hatte das Werk in einer ersten, noch *Etude* überschriebenen Fassung, die mit dem später publizierten Werk allein das Rondothema gemein hat, am 4. Januar 1828 abgeschlossen und dem Pianisten J. Kohlreiff gewidmet, den die *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung* 1834 als „höchst gebildete[n] Musikfreund und tüchtigen Pianofortespieler“ bezeichnete.

Über die Veranlassung zur Umarbeitung des Werkes, die gut zweieinhalb Jahre später in München erfolgte, berichtet Mendelssohn seiner Schwester in einem Brief vom 11. Juni 1830: „Nun werd' ich geschäftsmäßig, u. sage Dir, daß ich Delphine Schaurath die Cour mache [...] u. daß sie mir befohlen hat, bei Strafe einer u. der andren Ungnade, das große Rondo Capriccioso aus e moll 6/8 herauszugeben; ich habe es nämlich mit einem rührenden Einleitungsadagio, u. einigen Melodien und Passagen schmackhaft zubereitet u. Glück damit gemacht. Jetzt will ich's nun aufschreiben u. ihr sehr überreichen, auch will ich meine 20 Th. verdienen, kurz es soll heraus“ (Weissweiler 1997, S. 118). In der Tat schloss er, wie das Schlussdatum *München d. 13<sup>ten</sup> Juny 1830* zeigt, die Niederschrift zwei Tage später ab.

Mendelssohn hatte Delphine Schaurath bereits 1825 als damals Zwölfjährige in Paris kennen- und als ausgezeichnete Klavierspielerin schätzen gelernt (später widmete er ihr sein erstes Klavierkonzert op. 25). Als er sie fünf Jahre später – während einer Reise nach Italien, die ihn unter anderem über Weimar, München und Wien schließlich nach Rom führte – wiedertraf, überzeugte ihn womöglich nicht nur ihr pianistisches Können.

Die Publikation gestaltete sich schwierig. Zunächst bot Mendelssohn sein Opus 14 (zusammen mit den Opera 15, 16 und 17) dem Verlag Friedrich Hofmeister in Leipzig an. (Dieser übernahm 1832 den Berliner Verlag Laue, bei dem Mendelssohns Opera 3, 4, 6, 7, 10 und das Streichquartett op. 12 erschienen waren.) Hofmeister akzeptierte am 28. Juli 1830 Mendelssohns Angebot der vier neuen Werke, so dass der Kom-

ponist am 8. August die Manuskripte sowie den Verlagsschein nach Leipzig schicken konnte. Am 21. August zog der Verlag die Zusage jedoch aus nicht bekannten Gründen wieder zurück. Daraufhin bot Mendelssohn das *Rondo capriccioso* (einschließlich op. 15, 16 und 17 sowie der ersten Symphonie) dem Verlag Breitkopf & Härtel mit Brief aus Wien vom 1. September 1830 an und übersandte zugleich auch die Manuskripte. Am 6. September stimmte der Verlag der Publikation zu (mit Ausnahme der Symphonie). Doch nun war es Mendelssohn, der sein Angebot zurückzog, da er mit den finanziellen Bedingungen nicht einverstanden war. Weil seine Abreise aus Wien nach Italien kurz bevorstand, verzichtete er auf weitere Verhandlungen mit Breitkopf und richtete eine Anfrage an den Wiener Verleger Mechetti, der den Vertrag am 17. September unterzeichnete. Mendelssohn teilte Breitkopf & Härtel noch am selben Tag mit, dass er auf die (finanziellen) Bedingungen nicht eingehen könne, und bat um Rücksendung der Manuskripte. Zwar machte Breitkopf & Härtel daraufhin ein verbessertes Angebot, doch gelang es Mendelssohn – so sein Brief vom 30. September 1830 – nicht mehr, den Vertrag mit Mechetti zu lösen. Letzterer brachte das *Rondo capriccioso* zu Beginn des Jahres 1831 heraus.

### **Fantaisie sur une Chanson irlandaise E-dur op. 15**

Wann Mendelssohn die *Fantaisie* op. 15 komponierte, ist ebenso wenig bekannt wie der Anlass, der für den Rückgriff auf ein irländisches Lied verantwortlich war. Das Autograph ist verschollen, und in Briefen wird das Werk erst im Zuge der Vorbereitung einer Drucklegung im Jahr 1830 erwähnt. Auch wenn ein Beleg fehlt, so ist doch die Vermutung naheliegend, dass das Werk während Mendelssohns Aufenthalt in England und Schottland im Jahr 1829 entstand. Einen Hinweis hierauf könnte ein an den Komponisten gerichteter Brief seines verehrten Lehrers Carl Friedrich Zelter liefern, der am 9. August 1829 geschrieben hatte: „Solltest Du Gelegenheit finden Schottische und Irische National-

tänze oder Lieder zu hören so schreibe sie genau nach Bewegung, Akzent u. d. gl. Eigenheiten auf. Die meisten Stücke dieser Art sind ungeschickt verzeichnet und was Haydn und Geringere daraus machen, wird zu einem Zweiten und Dritten wodurch die erste Eigenheit aufgehört; es ist Haydensch und nicht heidnisch“ (zitiert nach: Thomas Schmidt-Beste, „*Alles von ihm gelernt?*“ *Die Briefe Carl Friedrich Zelters an Felix Mendelssohn Bartholdy*; in: *Mendelssohn-Studien* 10, hrsg. für die Mendelssohn-Gesellschaft von Rudolf Elvers und Hans-Günter Klein, Berlin 1997, S. 25–56, hier S. 52). Dass Mendelssohn diesen Vorschlag aufgriff, zugleich jedoch eine seinem Metier mehr gemäße Form der Klavierfantasie wählte, erscheint zumindest denkbar.

Musikalischer Ausgangspunkt der *Fantaisie* war das Lied *'Tis the last rose of summer* nach dem Gedicht von Thomas Moore (1779–1852), dem Autor der Textvorlage zu Schumanns Oratorium *Das Paradies und die Peri*. Moore hatte in den Jahren 1808 bis 1834 insgesamt zehn Sammlungen veröffentlicht, die *Irish Melodies* überschrieben waren und jeweils zwölf Gedichte und Melodien enthielten; letztere wurden aus anderen Vorlagen übernommen und eingerichtet. *'Tis the last rose of summer* erschien 1813 als viertes Stück innerhalb der fünften Sammlung. Die Melodievorlage entnahm Moore der *Collection of Old-Established Irish Slow and Quick Tunes* (herausgegeben von Smollet Holden um 1806 in Dublin). Das dreistrophige Gedicht handelt von der Vergänglichkeit allen irdischen Daseins und Tuns. Die erste Strophe zeichnet das Naturbild einer Rose nach, die noch blüht, während um sie herum bereits alles verwelkt ist: „*'Tis the last rose of summer, / Left blooming alone; / All her lovely companions / Are faded and gone; / No flower of her kindred, / No rose-bud is nigh, / To reflect back her blushes, / Or give sigh for sigh:*“ In der zweiten und dritten Strophe überträgt das lyrische Ich dieses Bild auf seine eigene Situation, um abschließend zu dem Ergebnis zu kommen: „*So soon may I follow / When friendships decay, /*

*And from Love's shining circle / The gems drop away! / When true hearts lie wither'd, / And fond ones are flown, / Oh! who would inhabit / This bleak world alone?*“ (zitiert nach der Ausgabe Thomas Moore, *Irish Melodies and Miscellaneous Poems*, Dublin um 1842, S. 65 f.).

Mendelssohn verzichtete im Druck allerdings sowohl auf eine Mitteilung des Liedtitels als auch des Textes. Möglicherweise ging er davon aus, dass entweder der Text und die Melodie bekannt waren (dies dürfte beim englischen Publikum der Fall gewesen sein) oder aber dass die Angabe *Irländisches Lied* die Stimmung bereits wesentlich umriss, so dass das Werk auch ohne Kenntnis des genauen Inhalts verständlich war. Welche Vorlage Mendelssohn zur Verfügung stand, ist nicht bekannt. Moore richtete seine Melodien nur einstimmig ein und überließ den Zusatz einer Begleitung dem Komponisten John Stevenson (1761–1833). Mendelssohns Fassung entspricht im Tonhöhenverlauf der Melodie weitgehend dieser Fassung, weicht aber bisweilen deutlich ab, was Rhythmik und Begleitung angeht. Möglicherweise hatte er Zelters Ratschlag beherzigt und eine andere Melodievariante für authentischer gehalten.

Die Drucklegung der *Fantaisie* op. 15 ist eng mit der des *Rondo capriccioso* (vgl. oben) und den *Capricen* op. 16 verbunden. Die englische Erstausgabe erschien noch Ende 1830, die deutsche Ausgabe zu Beginn des folgenden Jahres.

### **Trois Fantaisies ou Caprices op. 16**

Wir übernehmen die Ausgabe von Rudolf Elvers und Ernst Herttrich (HN 462). Dort findet sich ein ausführliches Vorwort, das im Folgenden auszugsweise wiedergegeben ist.

\*

Die Klavierstücke op. 16, unter dem Titel *Trois Fantaisies ou Caprices* bekannt, entstanden im Spätsommer 1829 während Mendelssohns Aufenthalt bei der Familie Taylor in Coed Du bei Holywell in Wales. Er hatte die Familie während seiner Reise über die britische Insel

in London kennengelernt. Die Verbindung war durch Sarah Austin zustande gekommen, die Schwester des Familienoberhauptes John Taylor, die mit Mendelssohns Vetter Benjamin in Bonn befreundet war und durch ihre Übersetzungen sehr zur Einführung zeitgenössischer deutscher Literatur in England beitrug. Auf der Rückreise von Schottland folgte Mendelssohn einer Einladung nach Coed Du und blieb dort zehn Tage, vom 27. August bis 5. September. Über den höchst angenehmen Aufenthalt schrieb er ausführliche Briefe an seinen Freund Carl Klingemann in London, an seine Schwestern Fanny und Rebecka und schließlich auch an seine Eltern in Berlin. In einem Brief vom 10. September an die Eltern heißt es: „Mein Aufenthalt bei Taylors war eine von den Zeiten, die ich nie aus dem Gedächtnisse verlieren werde, und es wird mir blumenmäßig zu Muthe werden, und die Wiesen und Waldkräuter und Bachkiesel mit dem Rauschen vergeß ich nicht; wir sind Freunde geworden, denk' ich, und ich habe die Mädchen so recht herzinnig lieb, glaube sogar, daß sie mir auch gut sind, denn wir waren fröhlich zusammen; drey meiner besten Clavierstücke verdank ich ihnen übrigens“ (Brieforiginal in der New York Public Library).

Diesem Bericht entsprechen die Zeichnungen in den Autographen, die Mendelssohn den drei Schwestern Anne, Honoria und Susan Taylor schenkte und die alle noch erhalten sind:

Nr. 1: *Nelken und Rosen in Menge*, datiert *Coed Du* | 4 Sept. 1829 | für *Anne Taylor*.

Nr. 2: über den ersten Takten die Zeichnung eines Zweiges mit kleinen Trompetenblüten.

Nr. 3: *Am Bach*, datiert *To Miss Susan Taylor* | *Coed Du* | 4 Sept. 1829 by *Felix Mendelssohn*.

Am 18. Mai 1830 bat Mendelssohn seine Schwester Fanny, bei den Schwestern Taylor anfragen zu lassen, ob er „die 3 kleinen Stücke herausgeben dürfe, d.h. ob sie's ganz gern sähen“ (Brieforiginal in der New York Public Library). Die Drucklegung von Op. 16 ist eng mit der

des *Rondo capriccioso* op. 14, der *Fantaisie* op. 15 verbunden. Als Titel war ursprünglich „3 Fantasien / Erinnerungen“ vorgesehen, erschienen sind die drei Stücke op. 16 aber dann im Sommer 1831 als *3 Fantaisies ou Caprices pour le Pianoforte*. Im gleichen Jahr kamen sie bei Cramer, Beale & Co. in London in drei Einzelausgaben heraus.

### Phantasia fis-moll op. 28

Die Phantasia op. 28 entstand nach Mendelssohns Rückkehr von seiner mehrjährigen Bildungsreise, die ihn in der Zeit von Mai 1830 bis Juni 1832 unter anderem nach Italien, Paris und London geführt hatte, und vor seinem Dienstantritt als Musikdirektor der Stadt Düsseldorf im Oktober 1833. Abgesehen von zwei Englandreisen in der ersten Hälfte des Jahres 1833 verbrachte er diese Zeit in Berlin.

Eine erste Fassung der Phantasia schloss Mendelssohn am 29. Januar 1833 ab (so die Datierung des ersten Autographs), doch es kam nicht zu einer sofortigen Veröffentlichung. Erst als Mendelssohn sich bereits in Düsseldorf aufhielt und der Verlag Simrock Interesse an Klavierwerken erkennen ließ, nahm sich der Komponist die Phantasia erneut vor, um sie für die Drucklegung noch einmal zu überarbeiten. Am 7. Dezember 1833 schrieb er dem Verlag: „Ihrer neulichen gütigen Anfrage zu Folge habe ich jetzt eine größere Phantasia für Pianoforte allein, von der mir es lieb wäre wenn ich sie bei Ihnen erscheinen sehen könnte. Ist es Ihnen recht so bitte ich Sie mir auch darüber eine Antwort zukommen zu lassen, und werde Ihnen dann vielleicht zu Weihnachten wo ich auf ein Paar Tage nach Bonn zu kommen gedenke, das Manuscript mitbringen können“ (*Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe an deutsche Verleger*, gesammelt und hrsg. von Rudolf Elvers, Berlin 1968, S. 184 f.). Vermutlich dürfte also die Revision des Werkes, die durch ein undatiertes zweites Autograph dokumentiert ist, erst im Dezember 1833 erfolgt sein. Dann jedoch ging alles recht schnell. Am 5. Februar 1834 schickte Mendelssohn die Korrekturfahnen zurück, nicht ohne

sich für seine zahlreichen Änderungen in diesem Stadium zu entschuldigen. Schließlich setzte Mendelssohn die Herausgabe auf den 15. April 1834 fest, nachdem er auch dem englischen Verlag Mori & Lavenu einen Abzug hatte zukommen lassen. Eine der ersten Personen, die das neue Werk zu Gesicht bekamen und ihr Urteil darüber abgaben, war – wie so oft – seine Schwester Fanny. Sie schrieb am 11. Mai 1834 an den Bruder: „Deine Sonate aus Fis gefällt mir sehr, u. ich spiele sie fleißig, denn sie ist à la Felix sehr schwer“ (Weissweiler 1997, S. 164).

### Drei Präludien und drei Etüden op. 104

Die unter der Opuszahl 104 in zwei Heften postum veröffentlichten sechs Stücke sind nicht als Einheit entstanden. Die drei Präludien, zwischen Oktober und Dezember 1836 komponiert, gehören in den Entstehungskontext der *Sechs Präludien und Fugen* op. 35 (vgl. hierzu Band II unserer Edition), die 1837 erschienen. Ihre Vorgeschichte reicht mindestens bis in die frühen 1830er Jahre zurück. Zunächst entstanden bis zum Beginn des Jahres 1835 mehrere Fugen. Die Präludien folgten erst Ende 1836 in rascher Folge, als Mendelssohn die ursprünglich bereits für das Jahr 1834 avisierte Drucklegung endgültig in Angriff nahm.

Während der Komponist gleich mit der ersten Fassung der Präludien e-moll (Nr. 1), As-dur (Nr. 4) und f-moll (Nr. 5) zufrieden war, bedurfte es bei den anderen drei Werken mehrerer Anläufe. Die unter der Opuszahl 104 im ersten Heft veröffentlichten Präludien stellen die letztlich verworfenen Frühfassungen dieser drei Kompositionen dar. Op. 104/1 Nr. 1 B-dur entstand am 9. Dezember 1836 und somit einen knappen Monat vor der neuen Fassung (3. Januar 1837), Op. 104/1 Nr. 3 D-dur am 27. November 1836, bevor es zehn Tage später, am 6. Dezember, durch eine neue Version ersetzt wurde. Während von diesen beiden Präludien jeweils nur eine Frühfassung und eine endgültige Fassung überliefert ist, bereitete das Präludium in h-moll Mendels-

sohn offensichtlich größere Probleme. Sowohl die unter der Opuszahl 104/1 Nr. 2 veröffentlichte Variante als auch die spätere Form innerhalb der *Sechs Präludien und Fugen* op. 35 sind in jeweils zwei Fassungen überliefert. Eine erste Version wurde am 12. Oktober 1836 niedergeschrieben. Sie entspricht nicht der postum publizierten Ausgabe. Folglich muss eine zweite Fassung angenommen werden, deren Autograph jedoch anscheinend nicht überliefert ist. Unsere Ausgabe gibt den Notentext beider Fassungen wieder. Auch der endgültigen Fassung für Opus 35 vom 8. Dezember 1836 ging eine Frühfassung voraus, die aber im Verlauf der Niederschrift abgebrochen wurde.

Die in Heft 2 von Opus 104 veröffentlichten Etüden, die Mendelssohn zwischen 1834 und 1838 komponierte, stehen im Kontext einer Neubewertung der Gattung. Ursprünglich allein auf die Übung der Fingerfertigkeit und Technik ausgerichtet, nahm die Etüde im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts im Zuge einer Neubewertung der Virtuosität einen Aufschwung. Technischer und künstlerischer Anspruch galten nun als zwei Seiten einer Medaille. Während heute insbesondere die Etüden op. 10 und 25 von Frédéric Chopin (1810–1849) als wichtigste Gattungsbeiträge der ersten Jahrhunderthälfte gelten, begeisterte sich Mendelssohn vor allem für die Etüdensammlungen von Ignaz Moscheles. Er könnte hierdurch angeregt worden sein, sich selbst in diesem Genre zu versuchen. Allzu großen Enthusiasmus zeigte er freilich nicht: Nachdem bereits 1820/21 einige Klavieretüden entstanden und auch die aus dem Jahr 1828 stammende Frühfassung des *Rondo capriccioso* den Titel *Etude* trug, folgte erst am 21. April 1834 ein neuer Gattungsbeitrag. Am 9. Juni 1836 komponierte er die Etüde b-moll, ehe sich Ende 1838 ein drittes Werk anschloss.

Mendelssohn war mit den Ergebnissen nicht zufrieden. Das wird nicht nur dadurch deutlich, dass die Stücke zu Lebzeiten unveröffentlicht blieben, sondern ist auch durch einige Briefe dokumentiert. So schrieb Mendelssohn an Charlotte Moscheles, Frau von Ignaz

Moscheles, am 11. Mai 1834 vermutlich über die Opera 28 und 33 sowie die zweite Etüde aus Opus 104: „Ein paar Clavier-Capricen (oder Phantasien [...]) habe ich gemacht, die gefallen mir gut, aber eine abscheulich schlechte Etüde“ (*Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy an Ignaz und Charlotte Moscheles*, S. 92). Und seiner Schwester Fanny übermittelte er am 29. Dezember 1838 folgende Einschätzung zur dritten Etüde: „Meine dritte Etüde ist eigentlich nur ein Saustück, gut oder schlecht gespielt; verzeih, daß ich Dir's geschickt habe, ich wollte Dir aber gern so etwas schreiben, u. so kamen die schlechten Dinger (denn Du weißt ich mache mir auch aus No. 1 und 2 nichts). Nun, das Herz war schwarz dabei“ (Weissweiler 1997, S. 294). Mendelssohns schlechte Meinung über die Werke verhinderte eine Drucklegung zu Lebzeiten. Die Etüden wurden erst postum im Jahr 1868 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

\*

Angaben zu den Quellen und Lesarten der Klavierwerke finden sich in den *Bemerkungen* am Ende dieser Ausgabe.

Abschließend sei allen in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken dafür gedankt, dass sie Quellenmaterial zur Verfügung stellten und Einsicht in die Autographe gestatteten. Besonderer Dank gilt Ralf Wehner und Peter Ward Jones für freundliche Auskünfte sowie der Staatsbibliothek zu Berlin · Preussischer Kulturbesitz für die Bereitstellung der Erstausgaben und der Literatur.

Berlin, Frühjahr 2009  
Ullrich Scheideler

## Preface

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–47) belongs among those composers who enjoyed a comprehensive musical education. From the beginning it en-

compassed lessons on several instruments, and the study of music theory and composition. In addition to lessons on the violin, from 1815 he studied piano with the Berlin pianist and composer Ludwig Berger (1777–1839), which very early on gave him the skills to perform technically demanding pieces.

A number of (still unpublished) piano works were composed as early as ca. 1820, and furthermore, all the works published between 1823 and 1827 as op. 1–9 include piano. Clearly his compositional repertoire gradually broadened, but Mendelssohn continued, time and again, to compose solo piano works into his final years. Not all of these, however, were intended for publication; some works were only published posthumously, from op. 73 upwards, or remain unpublished to this day.

The present two-volume edition of Mendelssohn's piano works contains a selection of his compositions in chronological order, except for the *Lieder ohne Worte* (which are published separately by G. Henle Verlag as HN 327). Included are all the piano works that were published with an opus number during Mendelssohn's lifetime, along with most of the remaining pieces that were published without opus number. Lastly, the volumes contain some works that went into print only after his death. Mendelssohn's reticence in regard to publication had two principal explanations. The first concerns compositions written as album leaves, personal dedication copies that from the outset were not intended for publication. The other relates to pieces that did not survive Mendelssohn's self-criticism, or which the composer found no opportunity to revise for publication.

The compositions published in both volumes were composed between 1824 and 1842, and thus span just under two decades. Those assembled in volume I mostly date from 1834 or earlier (the pieces brought together under the opus no. 104 were composed between 1834 and 1838); while volume II contains those works written between 1834 and 1842. (Thereafter, up until his death in 1847 he only composed more *Lieder*

*ohne Worte*, some of which were only published posthumously.) Thus our edition permits an almost complete overview of the evolution of Mendelssohn's piano output.

### Capriccio in f# minor op. 5

At the beginning of the 19th century, the previously relatively little-regarded Capriccio experienced an upturn that resulted in its becoming one of the leading Romantic genres. Thus in his *Aesthetik der Tonkunst* (Jena, 1841, pp. 302 f.), which was widely read at the time, Ferdinand Hand described the capriccio as designating "a kind of piece [...] whose content creates a humorous tone-picture [...] by an increasing number of oppositions or contrasts, by connecting different types of motives, by the combination of apparently heterogeneous parts [...], and by bold procedures that dare to approach the strange and Baroque, so that one can call its character fantastical. [...] Thus it also demands a skilful and unusual perfection of technique."

Even if – as with the other early piano works of this composer – we know practically nothing about the exact circumstances surrounding the composition of the op. 5 Capriccio, it seems probable that the genre was attractive to Mendelssohn precisely because the fantastic and the virtuosic – two elements that were so important to the Romantics – were bound together within it. Mendelssohn may have been inspired to compose it by his meeting with the leading pianists of his day in spring 1825 in Paris: according to the surviving autograph, the work was completed on 23 July 1825, thus a few months after his return from Paris. This journey, which following the positive judgment of Luigi Cherubini finally sealed Mendelssohn's choice of career as musician and composer, presumably also resulted in numerous new pianistic impressions following his meetings with virtuosos such as Johann Nepomuk Hummel, Friedrich Kalkbrenner and Franz Liszt. The op. 5 Capriccio was published that same year in Berlin and Paris, and received positive reviews in the *Berliner*

*Allgemeine Musikalische Zeitung* at the beginning of 1826, and in the *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung* in October 1827. These reviews particularly highlighted passages that, while always pianistic, did "not at all fall comfortably under the fingers." In 1835 Robert Schumann even spoke, in the *Neue Zeitschrift für Musik*, of a "masterwork." But according to Gioachino Rossini it sounded too much like Scarlatti (Ferdinand Hiller, *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Briefe und Erinnerungen*, Cologne, 1874, p. 50).

### Sonate in E major op. 6

In addition to single-movement virtuoso pieces and fugues, up until 1827 Mendelssohn also composed a series of multi-movement piano sonatas. After some sonatas composed in 1820, he completed the Sonata in g minor, published posthumously as op. 105, in summer 1821. In autumn 1823 he finished a Sonata in bb minor, in spring 1826 the Sonata in E major, and one year later the Sonata in Bb major, op. 106 (see below). In Mendelssohn's lifetime, only that in E major was published, as op. 6 by Berlin publisher Friedrich Laue in 1826. Its autograph bears the date *Berlin d. 22 März 1826*. While the Sonata clearly has the usual four movements, it is unusual in three respects. Firstly, the character and tempo of the opening movement are striking. Robert Schumann, in his review of 29 December 1835 in the *Neue Zeitschrift für Musik*, had already drawn attention to the closeness of the first movement to that of Beethoven's late piano sonata op. 101 in A major. Secondly, the fugal recitative is a new thing, with Schumann, at least, writing that he knew "nothing of a similar kind." Lastly, the cyclic unity, which is achieved by the *attacca* transitions and the reference back to the opening, is rare in Mendelssohn's piano output.

### Perpetuum mobile in C major op. 119 and Scherzo in C major

The *Perpetuum mobile* belongs among a host of dedication pieces by Mendelssohn that were published only after his

death. Two versions of this piece have survived. The autograph of the first is dated *Berlin, am 24 Nov. 1826*, and is dedicated to the pianist Ignaz Moscheles (1794–1870). Mendelssohn had met the famous pianist in autumn 1824. When during a concert tour Moscheles made a stopover in Berlin, the family immediately made efforts to get the virtuoso as a temporary teacher for the two children, Fanny und Felix. The lessons did not bring the desired results, for Moscheles recognised that he could no longer bring much to Felix (he wrote that he "did not for a moment fail to see that he was sitting next to a master, not a pupil," *Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy an Ignaz und Charlotte Moscheles*, ed. by Felix Moscheles, Leipzig, 1888, p. 1). The meeting had a much more pleasant outcome, however, since it laid the foundation for a friendship that continued to increase in intensity, lasted until Mendelssohn's death, and led to a substantial body of correspondence and to many visits. When in autumn 1826 Moscheles was once more staying in Berlin, he was again a guest in the Mendelssohn house. Both men played their compositions to each other. The *Perpetuum mobile* is to some extent a farewell present from Mendelssohn *in memory of his true and warm admirer* (thus the dedication).

The other version of the *Perpetuum mobile*, with the title *Scherzo* and the (slower) tempo marking *Allegro*, is dedicated to the still unidentified *Fräulein Crull, in deepest respect*. It is also unknown when this version was composed; in several places it differs significantly from Moscheles' copy. The autograph is undated.

### Sieben Charakterstücke op. 7

Composition of most of the Seven character pieces op. 7 probably occurred in 1826, but in the case of the second piece goes back to 1824. Three pieces carry composition dates in the autograph: no. 1 (6 June 1826), no. 2 (17 July 1824), and no. 4 (4 June 1826). The remaining pieces must have been composed by the beginning of 1827 at the

latest. Thus the composition of op. 7 fell at a time that on the one hand was marked by the move of the Mendelssohn family to a smart house at no. 3, Leipziger Strasse, and on the other by the end of Mendelssohn's education and musical training. The first had an influence on Mendelssohn's composing habits, for the new home possessed a large garden that he occasionally chose as a place to compose. On 7 July 1826 Mendelssohn reported to his sister Fanny, probably in connection with op. 7 no. 1 and no. 4, that "furthermore I have been composing in the garden, and have already completed two piano pieces in A major and e minor there" (*Die Musik will gar nicht rutschen ohne Dich.* "Briefwechsel 1821 bis 1846 zwischen Fanny und Felix Mendelssohn", ed. Eva Weissweiler, Berlin, 1997, p. 48). That the work may also be interpreted as a document marking education's end is revealed firstly by the encyclopedic character of the collection, which encompasses both the old (fugue) and the new (especially the final movement). Secondly, the dedication to Mendelssohn's piano teacher that appeared on the first edition in spring 1827 can be understood as an homage to a generation of pianists and composers whose creations were certainly the basis for Mendelssohn's own work, but whose technique and taste he now wished to leave behind.

The reviews of the op. 7 turned out to be negative. The *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung* of January 1828 talked of "stiffness" and "length." Even Robert Schumann, in the *Neue Zeitschrift für Musik* in 1835, wrote that he regarded "the Charakterstücke only as an interesting contribution to the story of the development of this young master, who, still almost a child at the time, played with chains of Bach and Gluck, although in the final piece I particularly see a precursor to his summer night's dream." Later on, Mendelssohn himself clearly shared the same view, for Schumann reported in his souvenirs of Mendelssohn, under the title "Mendelssohn über s. eigenen Compositionen" (Mendelssohn on his own compositions),

that: "Later he didn't want much to do with his Charakterstücke. Bach and Handel were still in his limbs then" (*Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy. Nachgelassene Aufzeichnungen von Robert Schumann*, ed. by Georg Eismann, Zwickau, 1947, p. 29).

### Sonata in B♭ major op. 106

The Sonata in B♭ major, which was given the opus number 106 when posthumously published, represents Mendelssohn's last completed contribution to the piano sonata genre. It was composed in spring 1827 (the autograph is dated *Berlin, d. 31 May 1827*), thus in proximity to the composition of the *Sieben Charakterstücke* op. 7. In contrast to the piano sonata op. 6, completed a year earlier, this one is much more strongly in the tradition of a four-movement sonata structure. The first movement is no lyrical introductory movement, but characterized by full chords and fanfare effects. And the slow movement that succeeds the Scherzo no longer follows its original conception as a polyphonic recitative, but is a short Andante whose character is that of the *Lieder ohne Worte*. At the same time, Mendelssohn also attempted to produce cyclic unity in the work: as with the op. 6 Sonata, the third and fourth movements are directly connected by a transition passage. A reference to the Scherzo also appears in the final movement.

It is not known why Mendelssohn did not have the work published (there are no references to it in letters or other documents). Probably he had reached the conclusion that the lyrical piano piece or character piece was better suited to his compositional gifts, and that his attempts to achieve unity within a four-movement form by directly connecting individual movements and making references between them would, at best, be imperfect. The sonata was published, posthumously, only in 1868.

### Scherzo in b minor

Music journals of the 19th century published increasing numbers of music supplements that either contained short,

unknown older works, or specially-commissioned new compositions (usually for piano, perhaps with voice) by a contemporary composer that could be performed at home on the piano. Mendelssohn, too, was occasionally invited by publishers to let them have something for publication in a journal (see also the *Gondellied* in volume II of our edition, HN 861).

The *Scherzo* in b minor, the autograph of which is dated *London 12 Juny [18]29*, was composed during Mendelssohn's first trip to England (from April until November 1829), which took the composer to London and Scotland, and during which he also composed the "Hebrides Overture" op. 26, parts of the "Scottish Symphony" op. 56, and the piano Caprices op. 16 (see below). The piece was published on 19 September in the *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung*, a journal founded in 1824 by Mendelssohn's friend from youth, Adolf Bernhard Marx, and directed by him until it ceased publication in 1830 (Marx was later Professor of Music at the University of Berlin). After a *Rhapsodie champêtre* by Ignaz Moscheles had appeared a week earlier, in issue 37 (12 September 1829), the following issue (no. 38) announced Mendelssohn's *Scherzo* as follows: "With much pleasure we are able to follow Herr Moscheles' charming contribution with a similar one, intended exclusively as a supplement to this magazine, by our compatriot Herr Felix Mendelssohn-Bartholdy, who currently is much fêted in London. Have the two gentlemen arranged these artistic treats between them? If, in the one, May Day is joyfully announced by clear bells in the sunny meadow, in the other it seems to arrive as if on spider's feet, quickly pattering up and then spinning high aloft. Bright joy ringing out, a mysterious atmosphere, then ghostly steps round about, rising high to wild delight and then brought low, the peak of jubilation broken off into sorrow, while the strange song pushes on, defiantly and brazenly, towards its close -- is it Walpurgis?"

When Mendelssohn's *Scherzo* reappeared in an anthology several years af-



ter its publication in the music journal, Robert Schumann noted that it made “an impression, in spite of – or, rather, because of – its brevity. There could scarcely be more wit in so few seconds” (cited in: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*, ed. by Martin Kreisig, Leipzig, 1914, vol. 2, p. 329).

#### **Rondo capriccioso in e minor op. 14**

In contrast to almost all of Mendelssohn’s other early compositions, the compositional and publication history of the *Rondo capriccioso* op. 14 can, except for its very earliest stage, be tracked almost completely. Mendelssohn had completed the work on 4 January 1828, in a first version that still bore the title *Etude* and had nothing in common with the work published later except for its rondo theme. It was dedicated to the pianist J. Kohlreif, whom the *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung* described in 1834 as “a most educated friend of music, and a gifted pianoforte player.”

Mendelssohn explained the reason for the revision of the work, which occurred a good two and half years later in Munich, on 11 June 1830 in a letter to his sister: “Now I am getting quite busy, and can tell you that I have been paying court to Delphine Schauroth [...]; and she has commanded me, under pain of one disgrace or another, to edit the great 6/8 Rondo Capriccioso in e minor. So, I have tastily cooked it up with a stirring introductory Adagio, some new melodies and passages, and I have been successful. Now I just have to write it out and present it to her; I also want to earn my 20 Thaler, so it will be published shortly.” (Weissweiler 1997, p. 118). In fact, he completed the musical text two days later, as is shown by the concluding date *München d. 13<sup>ten</sup> Juny 1830*.

Mendelssohn had already met Delphine Schauroth in Paris in 1825, when she was twelve years old. He respected her as an outstanding pianist, and later dedicated his first Piano Concerto, op. 25, to her. When he met her again five years later, during a trip to Italy

that among other places took him to Rome via Weimar, Munich, and Vienna, it seems possible that he was won over by more than just her pianistic talents.

Publication plans took shape only with difficulty. Mendelssohn first of all offered his op. 14 (together with op. 15, 16, and 17) to Leipzig publisher Friedrich Hofmeister. (In 1832 Hofmeister took over the Berlin firm of Laue, which had published Mendelssohn’s op. 3, 4, 6, 7, and 10, and the op. 12 String Quartet.) On 28 July 1830 Hofmeister accepted Mendelssohn’s offer of these four new works, so that on 8 August the composer was able to send the manuscripts, along with the publication contract, to Leipzig. On 21 August the publisher withdrew his agreement for reasons unknown, whereupon, in a letter of 1 September 1830 from Vienna, Mendelssohn offered the *Rondo capriccioso* (along with op. 15, 16, and 17, and the first Symphony) to publishers Breitkopf & Härtel, sending them the manuscripts at the same time. On 6 September they agreed to publish (except for the Symphony). But now it was Mendelssohn who withdrew his offer, since he did not agree with the financial conditions. Because his departure from Vienna for Italy was imminent, he gave up on further negotiations with Breitkopf, and made enquiries of the Vienna publisher Mechetti, who signed the contract on 17 September. That same day Mendelssohn informed Breitkopf & Härtel that, for (financial) reasons he was not able to proceed, and asked for the return of the manuscripts. Breitkopf & Härtel thereupon made an improved offer, but Mendelssohn did not succeed – according to his letter of 30 September 1830 – in breaking off his contract with Mechetti, who issued the *Rondo capriccioso* at the beginning of 1831.

#### **Fantaisie sur une Chanson irlandaise in E major op. 15**

When Mendelssohn composed the *Fantaisie* op. 15 is as little known as the impetus that caused him to draw upon an Irish song for it. The autograph is lost, and the work is mentioned in letters on-

ly in reference to preparations for its printing in 1830. Even though evidence is lacking, it can be assumed that the work was composed during Mendelssohn’s stay in England and Scotland in 1829. A reference to it may occur in a letter to the composer from his esteemed teacher Carl Friedrich Zelter, who had written on 9 August 1829: “Should you have the opportunity to hear Scottish and Irish national dances or songs, transcribe them exactly in regard to movement, accent, and other characteristics. Most pieces of this sort are clumsily notated, and Haydn and lesser composers treat them at a secondary or tertiary level that destroys their original character; they are of Haydn, and not of the heath” (cited in: Thomas Schmidt-Beste, “*Alles von ihm gelernt?*” *Die Briefe Carl Friedrich Zelters an Felix Mendelssohn Bartholdy*; in: *Mendelssohn-Studien* 10, ed. for the Mendelssohn-Gesellschaft by Rudolf Elvers and Hans-Günter Klein, Berlin, 1997, pp. 25–56, here p. 52). That Mendelssohn seized upon this suggestion, but at the same time chose, in the piano fantasie, a form more suited to his craft as a composer, seems at least possible.

The musical point of departure for the *Fantaisie* was the song *’Tis the last rose of summer*, after the poem by Thomas Moore (1779–1852), author of the text’s model of Schumann’s oratorio *Das Paradies und die Peri*. Between 1808 and 1834 Moore had published a total of ten collections entitled *Irish Melodies*, with each collection containing twelve poems and melodies; the latter were derived and arranged from other models. *’Tis the last rose of summer* was published in 1813 as the fourth piece in the fifth collection. Moore’s model for the melody came from the *Collection of Old-Established Irish Slow and Quick Tunes*, published by Smollet Holden in Dublin around 1806. The three-verse poem deals with the transience of all earthly existence and concerns. The first strophe paints a picture of a rose, which still blooms while around it everything is already wilting (“’Tis the last rose of summer, / Left blooming alone; / All her lovely companions / Are faded and

gone; / No flower of her kindred, / No rose-bud is nigh, / To reflect back her blushes, / Or give sigh for sigh:"). In the second and third verses the poet adapts this picture to his own situation, finally arriving at the conclusion "So soon may I follow / When friendships decay, / And from Love's shining circle / The gems drop away! / When true hearts lie wither'd, / And fond ones are flown, / Oh! who would inhabit / This bleak world alone?" (cited from Thomas Moore's edition *Irish Melodies and Miscellaneous Poems*, Dublin, ca. 1842, pp. 65 f.).

In the printed version, Mendelssohn made no reference either to the song title or to the text. Perhaps his reasoning was that either the text and melody were well known (as would have been the case for the English public), or rather that the note *Irländisches Lied* (Irish song) already summarized the mood sufficiently that the work would be comprehensible even without knowledge of its exact content. It is not known which model was at Mendelssohn's disposal: Moore supplied his melodies in only one voice, and left the addition of an accompaniment to the composer John Stevenson (1761–1833). Mendelssohn's version mainly corresponds to this version in terms of melodic shape, but occasionally clearly varies in respect of rhythm and accompaniment. Perhaps he had taken Zelter's advice to heart, and adopted a different melodic variant as more authentic.

Printing of the *Fantaisie* op. 15 is closely bound up with that of the *Rondo capriccioso* (see above) and the *Caprices* op. 16. The first English edition appeared at the end of 1830, and the German one at the beginning of the next year.

### Trois Fantaisies ou Caprices op. 16

We adopt the edition by Rudolf Elvers and Ernst Hertrich (HN 462). The following comments are extracted from their extensive preface to these pieces.

\*

The piano pieces op. 16, known under the title *Trois Fantaisies ou Caprices*, were written while Mendelssohn was

staying with the Taylor family in Coed Du near Holywell in Wales in late summer 1829. He had met the family in London on his travels to the British Isles. The meeting had been arranged by Sarah Austin, the sister of John Taylor, the head of the family. Sarah Austin, a friend of Mendelssohn's cousin Benjamin in Bonn, made a respectable contribution to the introduction of contemporary German literature in England through her translations. On his return trip from Scotland, Mendelssohn accepted an invitation to Coed Du, where he spent ten days, from 27 August to 5 September. He sent lengthy missives about his extremely delightful sojourn to his friend Carl Klingemann in London, to his sisters Fanny and Rebecka, and to his parents in Berlin. In a letter of 10 September to his parents, he reports: "My stay with the Taylors was one of those moments that I will never forget. It will fill me with a flowery feeling, and I shall always remember the meadows and forest herbs and the pebbles in the rushing brook. I think we have become friends, and I hold the girls in affection and think that they, too, feel the same towards me, for we had such a good time together. I owe them three of my best piano pieces" (original letter in the New York Public Library).

This report concurs with the inscriptions in the autographs, which the composer presented to the three sisters Anne, Honoria, and Susan Taylor, and which are all still extant:

No. 1: *Nelken und Rosen in Menge*, dated *Coed Du* | 4 Sept. 1829 | für *Anne Taylor*.

No. 2: Above the first measures the drawing of a branch with little narcissus blossoms.

No. 3: *Am Bach*, dated *To Miss Susan Taylor* | *Coed Du* | 4 Sept. 1829 by *Felix Mendelssohn*.

On 18 May 1830 Mendelssohn asked his sister Fanny to inquire of the Taylor sisters whether he "could publish the three little pieces, i. e. whether they would approve of this" (original letter in the New York Public Library). The publication of op. 16 is closely connected to that of

the *Rondo capriccioso* op. 14 and the *Fantaisie* op. 15. The original title was to have been "3 Fantasien / Erinnerung." The three pieces op. 16 were then published as *3 Fantaisies ou Caprices pour le Pianoforte* in summer 1831. That same year, they were released in three single editions by Cramer, Beale & Co. in London.

### Phantasie in f# minor op. 28

The *Phantasie* op. 28 was composed after Mendelssohn's return from the long educational journey that between May 1830 and June 1832 had led him, among other places, to Italy, Paris, and London, but before he took up the appointment of music director to the city of Düsseldorf in October 1833. Apart from two trips to England in the first half of 1833 he spent this time in Berlin.

Mendelssohn completed the first version of the *Phantasie* on 29 January 1833 (according to the date on the first autograph), but this did not lead to immediate publication. Only when he was already living in Düsseldorf and the publisher Simrock let its interest in piano works be known did the composer look again at the *Phantasie*, in order to revise it once more before publication. On 7 December 1833 he wrote to the publisher: "Concerning your recent kind inquiry, I currently have a quite lengthy *Phantasie* for piano solo, which I would be happy to see published by you. If this suits you, please send me an answer, and I shall perhaps then be able to bring the manuscript with me to Bonn, which I am thinking of visiting for a couple of days at Christmas" (*Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe an deutsche Verleger*, compiled and ed. by Rudolf Elvers, Berlin, 1968, pp. 184 f.). The revision of the work, which is documented by an undated second autograph, would presumably have occurred only in December 1833. But then everything moved very quickly. On 5 February 1834 Mendelssohn returned the corrected proofs, with apologies for his many changes at this stage. Mendelssohn finally set publication for 15 April 1834, after he had also had a copy delivered to the English publisher Mori & Lavenu. One of the

first to see the new work and to offer her judgment of it was – as so often – his sister Fanny. She wrote to her brother on 11 May 1834 that “your Sonata in F# pleases me very much, and I play it assiduously, for it is – à la Felix – very hard” (Weissweiler 1997, p. 164).

### **Drei Präludien und drei Etüden op. 104**

These six pieces, published posthumously in two volumes under the opus number 104, were not composed as a set. The three Preludes, written between October and December 1836, belong to the compositional orbit of the *Sechs Präludien und Fugen* op. 35 (for which see volume II of our edition). These were published in 1837, but their history goes back at least to the beginning of the 1830s. First to be composed were several fugues, up to the beginning of 1835. The Preludes followed only at the end of 1836, in quick succession, when Mendelssohn finally took in hand the matter of their publication, which had originally been announced for 1834.

While the composer was immediately content with the first version of the Preludes in e minor (no. 1), A♭ major (no. 4), and f minor (no. 5), further efforts were required in regard to the other three works. The Preludes published in the first volume of op. 104 represent early versions of these three compositions that were ultimately rejected.

Op. 104/1 no. 1 in B♭ major was composed on 9 December 1836, thus less than a month before the new version of 3 January 1837. Op. 104/1 no. 3 in D major was written on 27 November 1836, before being replaced by a new version ten days later, on 6 December. While in the case of each of these two Preludes just an early version and a final version have survived, the Prelude in b minor clearly caused Mendelssohn greater problems. Both the variant published as op. 104/1 no. 2 and the later form within the *Sechs Präludien und Fugen* op. 35 survive in two versions. A first version was written down on 12 October 1836. This version does not correspond to the posthumously-pub-

lished edition, so there must have been a second version, whose autograph apparently has not survived. Our edition presents the musical text of both versions. The final version of the op. 35 of 8 December 1836 likewise was preceded by an earlier version, which was broken off in the course of being written down.

The Etudes published in volume 2 of op. 104, which Mendelssohn composed between 1834 and 1838, exist in the context of a re-evaluation of the genre. Originally created just for practice in technique and for perfection of fingering, in the first third of the nineteenth century the etude enjoyed an upturn in status due to a re-evaluation of virtuosity. Technical and artistic demands were seen as two sides of a single coin. While today the Etudes op. 10 and 25 by Frédéric Chopin (1810–1849) are regarded as the most important contributions to this genre from the first half of the century, Mendelssohn’s main enthusiasm was for the Etude collections of Ignaz Moscheles. It may have been these that inspired him to try the genre for himself. He did not, admittedly, show great enthusiasm: after composing a few piano etudes in 1820/21, and also the early version, from 1828 and entitled *Etude*, of the *Rondo capriccioso*, it was not until 21 April 1834 that a new contribution to the genre followed. He composed the Etude in b♭ minor on 9 June 1836, before finishing a third work at the end of 1838.

Mendelssohn was not satisfied with the results. Not only is this clear from the fact that the pieces remained unpublished in his lifetime; but he also documents it in several letters. So on 11 May 1834 he wrote to Charlotte Moscheles, Ignaz Moscheles’ wife, presumably concerning the op. 28 and 33 as well as the second Etude from op. 104: “I have written a pair of piano Caprices (or Fantasies [...]), which much please me; but also a terribly bad Etude” (*Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy an Ignaz und Charlotte Moscheles*, p. 92). And on 29 December 1838 he sent the following judgment of the third Etude to his sister Fanny: “My third Etude is really just a disgrace,

whether played well or badly. Forgive me for having sent it to you; I very much wanted to write something for you, and so these bad things came along (for you know that I also think nothing of nos. 1 and 2). Well, my heart was black then” (Weissweiler 1997, p. 294). Mendelssohn’s bad opinion of the works prevented their publication in his lifetime. The Etudes were made available to the public only posthumously, in 1868.

\*

Information on the sources and readings for the piano works may be found in the *Comments* at the end of this volume.

Finally, all those libraries named in the *Comments* are thanked for making source material available and for allowing access to the autographs. Special thanks go to Ralf Wehner and Peter Ward Jones for kindly provided information and to the Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz for making first editions and literature available.

Berlin, spring 2009  
Ullrich Scheideler

## Préface

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–47) fait partie de ces musiciens qui ont bénéficié d’une solide formation musicale. Elle englobe dès le début l’apprentissage de plusieurs instruments ainsi que l’étude de la théorie de la musique et de la composition. Outre l’étude du violon, il reçoit à partir de 1815, auprès du pianiste et compositeur berlinois Ludwig Berger (1777–1839), des cours de piano qui le rendent très tôt apte à interpréter des œuvres techniquement difficiles.

Dès 1820 environ, il écrit pour le piano toute une série de compositions (restées inédites) et les œuvres publiées en-

tre 1823 et 1827 sous les numéros d'opus 1 à 9 incluent toutes le piano. Certes son répertoire compositionnel s'élargit peu à peu, mais jusque dans les dernières années de sa vie, il écrit régulièrement des œuvres pour piano seul. Toutes ces compositions ne sont toutefois pas destinées à la publication; plusieurs œuvres furent publiées à titre posthume à compter du numéro d'opus 73 ou bien sont restées jusqu'à ce jour inédites.

La présente édition en deux volumes des œuvres pour piano de Mendelssohn renferme, classé par ordre chronologique, un choix de ses compositions, excepté les *Lieder ohne Worte* (Romances sans paroles, publiées séparément à G. Henle Verlag sous HN 327). Sont incluses toutes les œuvres pour piano publiées du vivant du compositeur avec un numéro d'opus ainsi que la plupart de ses compositions publiées sans numéro d'opus. Les deux volumes de l'édition comprennent également quelques œuvres éditées seulement après la mort de Mendelssohn. La retenue dont fait montre le compositeur en matière de publication a essentiellement deux raisons. D'une part il s'agit, concernant ces compositions, d'*Albumblätter* (feuillettes d'album), donc d'exemplaires personnels dédiés par le compositeur, non destinés à la publication. Par ailleurs certaines de ces œuvres n'ont pas soutenu la propre critique de Mendelssohn ou bien celui-ci n'a pas trouvé l'occasion de les réviser pour la mise sous presse.

Les œuvres constituant les deux volumes de cette édition ont été composées entre 1824 et 1842, couvrant ainsi une période de près de deux décennies. Le volume I rassemble essentiellement les œuvres écrites jusqu'en 1834 (celles regroupées sous le numéro d'opus 104 ont été composées entre 1834 et 1838), tandis que le volume II renferme les compositions écrites entre 1834 et 1842. (Jusqu'à sa mort, en 1847, Mendelssohn n'écrivit plus pour le piano que les *Lieder ohne Worte*, celles-ci étant en partie seulement publiées à titre posthume.) Notre édition autorise ainsi une vue d'ensemble quasi complète de l'évolution de l'œuvre pianistique de Mendelssohn.

### Capriccio en fa# mineur op. 5

Au début du XIX<sup>e</sup> siècle le capriccio, jusque-là relativement délaissé, connaît un essor qui le fait devenir l'un des genres majeurs de la musique romantique. C'est ainsi que Ferdinand Hand, dans son ouvrage très lu à l'époque, *Aesthetik der Tonkunst* (Iéna, 1841, p. 302 s.), décrit le capriccio comme titre d'un «type de morceaux de musique [...] dont le contenu constitue une peinture musicale humoristique [...] par l'accumulation des oppositions ou contrastes, la réunion de motifs divers, la combinaison d'éléments en apparence hétérogènes [...] et qui ose progresser à travers des voies audacieuses jusqu'au singulier et au baroque, si bien qu'on peut qualifier le caractère de fantastique. [...] De ce fait il est aussi fait appel à un savoir-faire habile et inhabituel sur le plan technique».

Même si – comme pour les autres premières œuvres pour piano du compositeur –, on ne sait pratiquement rien des circonstances qui ont accompagné la genèse du Caprice op. 5, il est probable que ce genre a représenté un tel attrait pour Mendelssohn dans la mesure où il alliait en soi les deux aspects, si fondamentaux pour le romantisme musical, du fantastique et de la virtuosité. Mendelssohn pourrait avoir été incité à écrire ce Caprice par sa rencontre, au printemps 1825 à Paris, avec les pianistes renommés de son temps: selon l'autographe transmis, l'œuvre a été achevée le *23sten July 1825*, c'est-à-dire quelques mois après son retour de Paris. Ce voyage qui, après le jugement positif émis par Luigi Cherubini, avait définitivement confirmé Mendelssohn dans le choix de sa carrière de compositeur et de musicien, lui avait aussi apporté nombre de nouvelles impressions dans le domaine pianistique, dans la mesure où il avait pu faire entre autres la connaissance de virtuoses comme Johann Nepomuk Hummel, Friedrich Kalkbrenner et Franz Liszt. Le Caprice op. 5 paraît la même année à Berlin et à Paris et reçoit une critique très positive tant au début de l'année 1826, dans la *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung*, qu'au mois d'octobre 1827, dans la *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung*. On y met

spécialement l'accent sur les passages toujours pianistiques, mais «ne tombant pas toujours facilement sous les doigts». Robert Schumann va même jusqu'à parler d'un «chef-d'œuvre» dans la *Neue Zeitschrift für Musik*. Pour Gioachino Rossini cependant, l'opus 5 rappelle trop Scarlatti (Ferdinand Hiller, *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Briefe und Erinnerungen*, Cologne, 1874, p. 50).

### Sonate en Mi majeur op. 6

À côté de pièces de virtuosité en un mouvement et de fugues, Mendelssohn compose aussi jusqu'en 1827 une série de sonates pour piano à plusieurs mouvements. Après diverses sonates composées en 1820, il achève au cours de l'été 1821 la Sonate en sol mineur, publiée à titre posthume en tant qu'opus 105, puis à l'automne 1823 une Sonate en sib mineur, au printemps 1826 la Sonate en Mi majeur et un an plus tard la *Sonata* en Sib majeur (op. 106, cf. ci-après). Du vivant du compositeur, la seule cependant à avoir été publiée, aux Éditions Friedrich Laue de Berlin sous le numéro d'opus 6, est celle en Mi majeur, dont l'autographe porte la date *Berlin d. 22 März 1826*. La Sonate comporte certes le nombre de mouvements usuel, c'est-à-dire quatre, mais l'œuvre est pour trois raisons inhabituelle. D'une part le caractère et le tempo du 1<sup>er</sup> mouvement sont surprenants. R. Schumann avait déjà, dans sa critique parue le 29 décembre 1835 dans la *Neue Zeitschrift für Musik*, attiré l'attention sur la similitude avec le 1<sup>er</sup> mouvement de la Sonate pour piano en La majeur op. 101 de Beethoven, l'une des dernières. Par ailleurs, le récitatif fugué est une nouveauté dont Schumann disait qu'il ne connaissait «rien de semblable». Enfin la cohésion cyclique, obtenue par des transitions du type *attaca* et le recours au début, apparaît également singulière dans l'œuvre pianistique de Mendelssohn.

### Perpetuum mobile en Ut majeur op. 119 et Scherzo en Ut majeur

Le *Perpetuum mobile* fait partie de ces nombreuses compositions dédiées par le compositeur, mais seulement pu-

bliées à titre posthume. Deux versions de ce morceau ont été conservées. L'autographe de la première porte comme datation: *Berlin, am 24 Nov. 1826*, et elle est dédiée au pianiste Ignaz Moscheles (1794–1870). Mendelssohn avait fait la connaissance de ce célèbre pianiste à l'époque à l'automne 1824. Lorsque Moscheles, lors d'une tournée de concerts, fait aussi station à Berlin, la famille Mendelssohn met immédiatement tout en œuvre pour acquérir pour un temps le virtuose comme professeur des deux enfants – Fanny et Felix. Les cours ne se traduisent certes pas par le profit attendu, Moscheles se rendant vite compte en effet qu'il ne peut pas apporter tellement à Felix (il écrit à ce sujet qu'il «n'oublie à aucun moment qu'il est assis auprès d'un maître et non à côté d'un élève», *Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy an Ignaz und Charlotte Moscheles*, éd. par Felix Moscheles, Leipzig, 1888, p. 1). Cette rencontre entraîne cependant un résultat encore beaucoup plus beau puisqu'elle fonde une amitié qui ne cessera de gagner en intensité jusqu'à la mort du compositeur et se traduit par une abondante correspondance et de nombreuses visites. Quand Moscheles, à l'automne 1826, séjourne une nouvelle fois à Berlin, il est de nouveau l'hôte de la maison Mendelssohn. Tous deux se jouent mutuellement leurs compositions. Le *Perpetuum mobile* représente pour ainsi dire un cadeau d'adieu de Mendelssohn *zur Erinnerung an seinen wahren und warmen Verehrer* (termes de la dédicace: en hommage à son authentique et fervent admirateur).

L'autre version du *Perpetuum mobile*, portant le titre de *Scherzo* et pourvue de l'indication de tempo (plus lent) *Allegro* est dédiée *À Mademoiselle Crull, en témoignage de ma très haute considération*, une dédicataire non identifiée jusqu'ici. On ignore également quand cette version, qui à certains endroits diverge assez sensiblement du texte de l'exemplaire de Moscheles, a vu le jour. L'autographe n'est pas daté.

### Sieben Charakterstücke op. 7

La composition des *Sieben Charakter-*

*stücke* op. 7 (Sept Pièces caractéristiques) se situe vraisemblablement principalement au cours de l'année 1826, mais remonte à 1824 dans le cas de la deuxième pièce. Pour trois des pièces, l'autographe fournit les dates de la composition: le 6 juin 1826 pour le n° 1, le 17 juillet 1824 pour le n° 2, et pour la pièce n° 4 le 4 juin 1826. Les autres pièces furent probablement composées au plus tard au début de l'année 1827. La composition de l'opus 7 se situe ainsi dans une période marquée d'une part par le déménagement de la famille dans la maison cossue de la *Leipziger Straße* 3, d'autre part par la fin de l'éducation scolaire de Felix et la fin de sa formation musicale. Le déménagement exerce une influence sur ses habitudes de composition, car la nouvelle demeure possède un grand jardin parfois élu par le jeune homme comme lieu de création. Mendelssohn écrit le 7 juillet 1826 à sa sœur Fanny, probablement au sujet des pièces op. 7 n° 1 et n° 4: «En outre je me suis mis à composer dans le jardin et j'y ai déjà produit deux pièces pour piano, en la majeur et en mi mineur» («*Die Musik will gar nicht rutschen ohne Dich.*» *Briefwechsel 1821 bis 1846 zwischen Fanny und Felix Mendelssohn*, éd. par Eva Weissweiler, Berlin, 1997, p. 48). Le fait que l'œuvre puisse aussi s'interpréter comme un document marquant l'aboutissement d'une période ressort d'un côté du caractère encyclopédique du recueil qui rassemble tout à la fois de l'ancien (fugue) et du nouveau (en particulier la finale). D'autre part la dédicace à l'adresse de Ludwig Berger, le professeur de piano de Felix, qui accompagne la première édition début 1827, peut être comprise comme une révérence à l'égard d'une génération de pianistes et compositeurs ayant contribué à poser les bases de sa propre évolution mais dont on souhaite laisser derrière soi la technique et le goût.

Les critiques relatives à l'opus 7 sont négatives. Ainsi trouve-t-on dans la *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung* de janvier 1828 des termes comme «rigidité» et «longueur». Robert Schumann lui-même écrit en 1835 dans la *Neue Zeitschrift für Musik* qu'il considè-

re «uniquement les pièces caractéristiques comme une contribution intéressante à l'histoire de l'évolution de ce jeune maître qui, à l'époque, encore presque enfant, jouait dans les chaînes d'un Bach ou d'un Gluck, bien que je voie nommément dans la dernière une anticipation du Songe d'une nuit d'été». C'est apparemment ainsi aussi que Mendelssohn considère lui-même les choses plus tard, car Schumann relate dans ses souvenirs sur Mendelssohn, sous le titre «Mendelssohn sur ses propres compositions»: «Plus tard, il ne voulait plus rien savoir de ses pièces caractéristiques. Bach et Händel l'entravaient encore» (*Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy: Nachgelassene Aufzeichnungen von Robert Schumann*, éd. par Georg Eismann, Zwickau, 1947, p. 29).

### Sonata en Sib majeur op. 106

La Sonate en Sib majeur, dont l'édition publiée à titre posthume reçoit le numéro d'opus 106, représente la dernière contribution aboutie de Mendelssohn au genre de la sonate pour piano. Elle fut composée au printemps de l'année 1827 (l'autographe porte la date: *Berlin, d. 31 May 1827*), donc à la suite des *Sieben Charakterstücke* op. 7. À la différence de la Sonate pour piano op. 6 composée un an plus tôt, elle se rattache de plus près à la tradition de la forme sonate en quatre mouvements. Le 1<sup>er</sup> mouvement n'est nullement un morceau d'introduction lyrique, mais est marqué par la vigueur et les sonorités de fanfare. Et le mouvement qui s'enchaîne au Scherzo ne présente pas la conception originale d'un récitatif à plusieurs voix mais est un court Andante dont le caractère anticipe les *Lieder ohne Worte*. Néanmoins, Mendelssohn a essayé aussi dans cette œuvre de réaliser une unité cyclique: comme pour la Sonate op. 6, les 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> mouvements sont liés par une transition directe; une nouvelle citation du Scherzo réapparaît dans la finale.

On ignore pourquoi Mendelssohn n'a pas fait publier cette œuvre (il n'existe pas de lettre explicative ni d'autres documents). Sans doute en est-il venu à penser que la pièce pour piano lyrique ou la pièce caractéristique correspon-

daient mieux à son talent de compositeur et que même par le raccordement direct de mouvements séparés et des références réciproques, on ne pouvait tout au plus qu'imparfaitement réaliser l'unité de la forme en quatre mouvements. La Sonate n'est finalement publiée qu'en 1868, à titre posthume.

### Scherzo en si mineur

Les revues musicales présentent régulièrement au XIX<sup>e</sup> siècle des suppléments musicaux ayant pour contenu soit des œuvres anciennes inconnues, assez courtes, soit exclusivement une nouvelle composition (souvent pour piano, éventuellement avec chant) d'un compositeur contemporain, et qui peuvent se jouer au piano chez soi. Mendelssohn lui aussi donne parfois suite à la demande d'éditeurs intéressés par une contribution de sa part en vue d'une publication dans une revue (cf. aussi *Gondellied*, volume II de notre édition, HN 861).

Le *Scherzo en si mineur*, daté: *London 12 Juny [18]29* sur l'autographe, fut composé par Mendelssohn lors de son premier voyage en Angleterre (avril à novembre 1829), au cours duquel le compositeur se rendit à Londres et en Écosse et où il composa aussi l'ouverture «Les Hébrides» op. 26, des parties de la Symphonie «Écossaise» op. 56 ainsi que les «Caprices» pour piano op. 16 (cf. ci-dessous). L'œuvre paraît le 19 septembre dans la *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung*, journal musical fondé en 1824 par un ami de Mendelssohn, Adolf Bernhard Marx, qui le dirige jusqu'en 1830, année de sa clôture (Marx deviendra par la suite professeur de musique à l'Université de Berlin). Après la parution une semaine auparavant, le 12 septembre 1829, d'une *Rhapsodie champêtre* d'Ignaz Moscheles dans le numéro 37 du journal, le numéro suivant (n° 38) annonce comme suit le Scherzo de Mendelssohn: «C'est avec une grande joie qu'à la ravissante communication de M. Moscheles nous pouvons en faire suivre une autre, exclusivement conçue comme supplément pour ce journal, celle de notre compatriote, hautement honoré en ce moment à Lon-

dres, M. Felix Mendelssohn-Bartholdy. Nos deux amis des arts auraient-ils pris date? Quand celui-là annonçait peut-être aux sonorités cristallines des cloches le premier mai, clamant sa joie d'une nature ensoleillée, cette fois-ci c'est une approche furtive, aussi légère que sur des pattes d'araignée, approche preste à tâtons, puis qui s'élève en tourbillonnant. Vive, exubérante allégresse, approche secrète puis avance fantomatique, jusqu'à ce qu'éclate puissamment dans l'aigu et le grave la fougueuse volupté, mais à son apogée l'exaltation se brise dans la douleur, et le chant étrange obstiné et impertinent presse à la conclusion – est-ce la Walpurgis?»

Lorsque, quelques années après la publication dans le cadre de la revue musicale, le Scherzo de Mendelssohn paraît aussi dans un album collectif, Robert Schumann note que celui-ci «se met en valeur malgré sa brièveté ou plutôt grâce à elle. On ne peut guère montrer plus d'esprit en si peu de secondes» (cité d'après: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*, éd. par Martin Kreisig, Leipzig, 1914, vol. II, p. 329).

### Rondo capriccioso en mi mineur op. 14

Contrairement à la plupart des autres compositions précoces de Mendelssohn, la genèse et l'histoire de la publication du *Rondo capriccioso* op. 14 peuvent, excepté les tout premiers débuts, se reconstituer presque entièrement. Mendelssohn avait achevé l'œuvre le 4 janvier 1828, sous une première version encore intitulée *Etude* et n'ayant de commun que le seul Rondo avec l'œuvre publiée ultérieurement, la dédiant au pianiste J. Kohlreif, que la *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung* présente en 1834 comme «mélomane des plus cultivé et pianiste de talent».

Dans une lettre à sa sœur du 11 juin 1830, Mendelssohn relate les raisons qui l'ont conduit, plus de deux ans et demi après, à remanier à Munich sa composition: «Maintenant je vais parler affaires et te dire que je fais la cour à Delphine Schaueroth [...] et qu'elle m'a enjoint,

sous peine de tel ou tel châtement, de publier le grand Rondo Capriccioso à 6/8 en mi mineur; je l'ai en effet apprêté de façon attrayante avec un adagio introductif émouvant ainsi que quelques mélodies et passages, et j'ai ainsi réussi. Maintenant je vais le noter par écrit et le lui présenter, et je veux aussi gagner mes 20 thaler, bref ce doit être publié» (Weissweiler, 1997, p. 118). Et en effet, comme le montre la date finale: *München d. 13<sup>ten</sup> Juny 1830* – Munich, le 13 juin 1830 –, il achève sa notation deux jours plus tard.

Mendelssohn avait déjà fait la connaissance de Delphine Schaueroth, alors âgée de 12 ans, en 1825, à Paris et il avait pu l'apprécier comme excellente pianiste (il lui dédiera plus tard son premier concerto pour piano op. 25). Alors qu'il la rencontre de nouveau cinq ans après – au cours d'un voyage en Italie qui le mène finalement à Rome après Weimar, Munich et Vienne –, ce ne sont peut-être plus ses seuls talents pianistiques qui le convainquent.

La publication s'avère difficile. Tout d'abord Mendelssohn propose son opus 14 (en même temps que les opus 15, 16 et 17) aux Éditions Friedrich Hofmeister, à Leipzig. (Hofmeister reprendra en 1832 les Éditions Laue, de Berlin, où étaient parus les opus 3, 4, 6, 7, 10 et le Quatuor à cordes op. 12 de Mendelssohn). Le 28 juillet 1830, l'éditeur accepte l'offre de quatre nouvelles œuvres de la part de Mendelssohn, si bien que le compositeur peut expédier le 8 août à Leipzig les manuscrits et le bordereau justificatif. Le 21 août cependant, l'éditeur, pour des raisons inconnues, retire son acceptation. Là-dessus, Mendelssohn propose le *Rondo capriccioso* (y compris les op. 15, 16 et 17 ainsi que la Symphonie n° 1) à la maison d'édition Breitkopf & Härtel, accompagnant son offre d'une lettre de Vienne datée du 1<sup>er</sup> septembre 1830 et il expédie en même temps les manuscrits. Le 6 septembre, la maison d'édition donne son accord pour la publication (à l'exception de la symphonie). Mais cette fois, n'étant pas d'accord avec les conditions financières, c'est le compositeur qui reprend son offre. Comme il est sur le

point de quitter Vienne pour l'Italie, il renonce à toute autre négociation avec Breitkopf & Härtel et adresse une nouvelle offre à l'éditeur viennois Mechetti, lequel signe le contrat le 17 septembre. Mendelssohn informe le jour même Breitkopf & Härtel qu'il ne peut souscrire aux conditions (financières) et réclame le retour des manuscrits. Breitkopf & Härtel soumet une offre certes améliorée, mais Mendelssohn n'arrive pas à résilier le contrat conclu avec Mechetti (lettre du 30 novembre 1830) et celui-ci publie le *Rondo capriccioso* au début de l'année 1831.

### Fantaisie sur une Chanson irlandaise en Mi majeur op. 15

On ne connaît pas plus la période à laquelle Mendelssohn a écrit sa *Fantaisie* op. 15 que la motivation qui l'a conduit à s'inspirer d'un chant irlandais. L'auto-graphe a disparu et l'œuvre n'est mentionnée dans la correspondance qu'en 1830, dans le contexte de la préparation de la mise sous presse. Même s'il n'existe aucun document à cet égard, on peut aisément supposer que la composition de la *Fantaisie* a eu lieu lors du séjour de Mendelssohn en Angleterre et en Écosse, en 1829. Une lettre du 9 août 1829 écrite au compositeur par son vénéral professeur Carl Friedrich Zelter pourrait constituer une indication dans ce sens: «Si tu trouves l'occasion d'entendre des danses nationales ou des chants écossais et irlandais, note-les exactement selon le mouvement, l'accent et autres caractéristiques. La plupart des morceaux de ce type sont notés maladroitement et ce que Haydn et de moins réputés en font donne une deuxième et troisième version et alors la première disparaît; c'est haydnien et non païen» (cité d'après: Thomas Schmidt-Beste, «*Alles von ihm gelernt?*» *Die Briefe Carl Friedrich Zelters an Felix Mendelssohn Bartholdy*, in: *Mendelssohn-Studien* 10, éd. pour la Mendelssohn-Gesellschaft par Rudolf Elvers et Hans-Günter Klein, Berlin, 1997, p. 25–56, ici p. 52). Il est tout au moins pensable que Mendelssohn ait saisi cette suggestion mais en choisissant en même temps une forme plus conforme à son

savoir-faire, celle de la fantaisie pour piano.

La *Fantaisie* a comme point de départ musical le chant *'Tis the last rose of summer*, écrit sur un poème de Thomas Moore (1779–1852), l'auteur du texte initial de l'oratorio de Schumann *Das Paradies und die Peri*. Moore avait publié entre 1808 et 1834 dix recueils en tout, intitulés *Irish Melodies* et renfermant chacun douze poèmes et mélodies; ces dernières, reprises sur d'autres textes, avaient été arrangées à cette fin. Quatrième pièce du cinquième recueil, *'Tis the last rose of summer* était parue en 1813. Moore avait puisé le modèle de cette mélodie dans la *Collection of Old-Established Irish Slow and Quick Tunes* (publiée par Smollet Holden vers 1806, à Dublin). Le poème, qui comprend trois strophes, porte sur la fugacité de toute existence et œuvre terrestres. La première strophe évoque une rose dans la nature, alors qu'autour d'elle tout est fané («*'Tis the last rose of summer, / Left blooming alone; / All her lovely companions / Are faded and gone; / No flower of her kindred, / No rose-bud is nigh, / To reflect back her blushes, / Or give sigh for sigh:*»). Dans les deuxième et troisième strophes, le moi lyrique transpose cette image sur sa propre situation pour aboutir au résultat que «*So soon may I follow / When friendships decay, / And from Love's shining circle / The gems drop away! / When true hearts lie wither'd, / And fond ones are flown, / Oh! who would inhabit / This bleak world alone?*» (cité d'après l'édition Thomas Moore, *Irish Melodies and Miscellaneous Poems*, Dublin, vers 1842, p. 65 s.).

Dans l'édition, Mendelssohn renonce aussi bien à la citation du titre du lied qu'à la reproduction du texte. Il est parti éventuellement du fait, soit que le texte et la mélodie étaient connus (c'est probablement le cas pour le public anglais), soit que la mention «*Irländisches Lied*» retraçait pour l'essentiel l'atmosphère, de telle sorte que même à défaut de son contenu exact, l'œuvre restait compréhensible. On ignore le modèle que Mendelssohn avait à sa disposition. Moore a seulement arrangé à une voix ses mélo-

dies, laissant au compositeur John Stevenson (1761–1833) le soin d'y ajouter parfois un accompagnement. La version de Mendelssohn correspond largement à cette version quant à la hauteur de la ligne mélodique, mais elle s'en écarte parfois sensiblement pour ce qui est du rythme et de l'accompagnement. Il se peut qu'il ait suivi le conseil de Zelter et tenu pour plus authentique une autre variante mélodique.

La mise sous presse de la *Fantaisie* op. 15 est étroitement liée à celle du *Rondo capriccioso* (cf. ci-dessus) et des *Caprices* op. 16. La première édition anglaise est encore parue avant la fin de l'année 1830, l'édition allemande au début de l'année suivante.

### Trois Fantaisies ou Caprices op. 16

Nous reprenons l'édition de Rudolf Elvers et Ernst Hertrich (HN 462). On y trouvera une préface exhaustive dont sont extraits les éléments qui suivent.

\*

Les pièces pour piano op. 16, connus sous le titre *Trois Fantaisies ou Caprices* furent composés vers la fin de l'été 1829 lors du séjour de Mendelssohn chez la famille Taylor à Coed Du près de Holywell dans le Pays de Galles, dont il avait fait la connaissance à Londres, lors de son voyage en Grande-Bretagne. Les contacts avaient été noués par l'intermédiaire de Sarah Austin, la sœur du patriarche John Taylor, un ami d'un cousin de Mendelssohn, Benjamin, qui habitait Bonn. Par ses traductions, cette dernière avait largement contribué à la diffusion de la littérature contemporaine allemande en Angleterre. Au retour de son voyage en Écosse, Mendelssohn avait accepté une invitation à Coed Du où il demeura dix jours, du 27 août au 5 septembre. Dans des lettres à son ami Carl Klingemann à Londres, à ses sœurs Fanny et Rebecka ainsi qu'à ses parents à Berlin, il relata longuement ce séjour particulièrement agréable. Ainsi, dans une lettre du 10 septembre à ses parents: «Mon séjour chez les Taylors fut un moment qui ne s'effacera jamais de ma mémoire, et je me sentirai alors comme une fleur, et n'oublierai ni les

prés, ni les herbes des forêts, ni les petits cailloux des ruisseaux avec leur bruissement; nous sommes devenus des amis, je pense, et j'aime les filles du plus profond de mon cœur, je crois même qu'elles ont les mêmes sentiments à mon égard, car nous étions heureux lorsque nous étions ensemble; je leur dois d'ailleurs trois de mes meilleures pièces pour piano» (lettre originale à la New York Public Library).

A ce récit correspondent les mentions que portent les autographes que Mendelssohn avait offerts aux trois sœurs Anne, Honoria et Susan Taylor et qui sont conservés tous les trois:

N° 1: *Nelken und Rosen in Menge*, daté *Coed Du | 4 Sept. 1829 | für Anne Taylor*.

N° 2: Au-dessus des premières mesures le dessin d'un rameau avec des fleurs en forme de trompette.

N° 3: *Am Bach*, daté *To Miss Susan Taylor | Coed Du | 4 Sept. 1829 by Felix Mendelssohn*.

Le 18 mai 1830, Mendelssohn pria sa sœur Fanny de faire demander auprès des sœurs Taylors «s'il avait le droit de publier les trois petites pièces, c'est-à-dire si elles y seraient tout à fait favorable» (lettre originale à la New York Public Library). La mise sous presse de l'op. 16 est étroitement associée à celle du *Rondo capriccioso* op. 14 et de la *Fantaisie* op. 15. Le titre initialement prévu était «3 Fantasiën / Erinnerungen» (3 Fantaisies / Souvenirs); les trois pièces op. 16 furent toutefois publiées au cours de l'été 1831 sous le titre *3 Fantaisies ou Caprices pour le Piano-forte*. Elles parurent la même année chez Cramer, Beale & Co à Londres dans trois éditions séparées.

### Phantasie en fa $\sharp$ mineur op. 28

La *Phantasie* op. 28 fut écrite après le retour de Mendelssohn de son «voyage de formation» qui, sur plusieurs années, de mai 1830 à juin 1832, le conduisit en Italie, à Paris et à Londres, et avant son entrée en fonctions comme directeur de la Musique de la ville de Düsseldorf en octobre 1833. Mis à part deux voyages en Angleterre au premier semestre de

1833, il séjourna le reste du temps à Berlin.

Mendelssohn achève le 29 janvier 1833 une première version de la *Phantasie* (datation du 1<sup>er</sup> autographe), mais la publication n'a pas lieu de suite. C'est seulement quand Mendelssohn séjourne à Düsseldorf et que les Éditions Simrock manifestent de l'intérêt pour des œuvres pour piano que le compositeur reprend la Fantaisie pour la remanier aux fins d'édition. Le 7 décembre 1833, il écrit à Simrock: «Suite à votre obligeante demande, je vous informe que j'ai maintenant une importante fantaisie pour piano-forte seul qu'il me serait agréable de voir paraître chez vous. Si vous êtes d'accord, je vous prierai de bien vouloir me faire parvenir une réponse à ce sujet, et comme j'ai l'intention de venir quelques jours à Bonn à Noël, je pourrai peut-être alors vous apporter le manuscrit» (*Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe an deutsche Verleger*, rassemblé et éd. par Rudolf Elvers, Berlin, 1968, p. 184 s.) Ainsi, la révision de l'œuvre, documentée par un deuxième autographe non daté, a probablement lieu en décembre 1833 seulement. Tout va très vite ensuite. Le 5 février 1834, Mendelssohn renvoie les épreuves, non sans s'être excusé pour les nombreux changements effectués à ce stade. Finalement, après avoir envoyé une épreuve à la maison d'édition anglaise Mori & Lavenue, Mendelssohn fixe la publication au 15 avril 1834. L'une des premières personnes qui ait vu la nouvelle œuvre et donné son jugement est – comme si souvent – la sœur du compositeur, Fanny. Elle écrit le 11 mai 1834 à son frère: «Ta Sonate en Fa $\sharp$  me plaît beaucoup et je la joue assidûment, car elle est, à la Felix, très difficile» (Weissweiler, 1997, p. 164).

### Drei Präludien und drei Etüden op. 104

Les six pièces publiées en deux volumes à titre posthume sous le numéro d'opus 104 n'ont pas été écrites comme une unité. Les trois Préludes, composés entre octobre et décembre 1836, se rangent dans le contexte de la genèse des *Sechs Präludien und Fugen* op. 35 (cf. à

ce sujet volume II de notre édition) qui parurent en 1837. Leur genèse remonte au moins jusqu'au début des années 1830. Mendelssohn compose d'abord plusieurs Fugues jusqu'au début de l'année 1835. Les Préludes suivent, fin 1836 seulement; ils sont composés coup sur coup, car Mendelssohn prépare définitivement la mise sous presse, initialement déjà prévue pour 1834.

Tandis que le compositeur est d'emblée satisfait de sa première version des Préludes en mi mineur (n° 1), La $\flat$  majeur (n° 4) et fa mineur (n° 5), il doit s'y prendre à plusieurs reprises pour les trois autres œuvres. Les Préludes publiés dans le 1<sup>er</sup> volume sous le numéro d'opus 104 représentent les premières versions, finalement écartées, de ces trois compositions. L'opus 104/1 n° 1 en Si $\flat$  majeur est écrit le 9 décembre 1836, donc à peine un mois avant la nouvelle version (3 janvier 1837); l'opus 104/1 n° 3 en Ré majeur est écrit le 27 novembre 1836 avant d'être remplacé dix jours plus tard, le 6 décembre, par une nouvelle version. Alors qu'une première version et une version finale de ces deux Préludes ont été transmises, le Prélude en si mineur a posé apparemment de gros problèmes à Mendelssohn. La variante publiée sous le numéro d'opus 104/1 n° 2 ainsi que la forme ultérieure au sein des *Sechs Präludien und Fugen* op. 35 existent réciproquement dans deux versions. Une première version est mise par écrit le 12 octobre 1836. Elle ne correspond pas à l'édition publiée à titre posthume. Il faut donc supposer l'existence d'une seconde version dont toutefois l'autographe n'aurait pas été conservé. Nous donnons dans la présente édition le texte de ces deux versions. La version finale de l'opus 35, du 8 décembre 1836, fut également précédée d'une première version, mais celle-ci fut interrompue en cours de notation.

Les Études publiées dans le vol. n° 2 de l'opus 104, composées entre 1834 et 1838, se situent dans le contexte d'une revalorisation du genre. Orientée exclusivement à l'origine sur l'exercice de l'habileté des doigts et la technique, l'étude connaît un essor dans le premier tiers du XIX<sup>e</sup> en relation avec la nouvel-



le importance acquise par la virtuosité. Désormais, le niveau technique et l'exigence artistique sont considérés comme deux côtés liés de l'exécution musicale. Alors qu'aujourd'hui, ce sont en particulier les Études op. 10 et 25 de Frédéric Chopin (1810–1849) qui sont considérées comme contributions majeures de la première moitié du siècle au genre de l'étude, Mendelssohn se montre avant tout enthousiasmé par les recueils d'études d'Ignaz Moscheles. Il pourrait ainsi avoir été incité lui-même à pratiquer ce genre. Toutefois il ne fait pas spécialement preuve d'un très grand enthousiasme: après avoir écrit dès 1820/21 quelques études de piano et intitulé aussi *Etude* la version primitive, datant de l'année 1828, du *Rondo capriccioso*, Mendelssohn fournit seulement le 21 avril 1834 une nouvelle contribution au genre. Il écrit le 9 juin 1836 l'Étude en *si* mineur, à laquelle vient se joindre fin 1838 une troisième œuvre.

Mendelssohn n'est pas satisfait des résultats obtenus. Ceci ressort sans con-

teste non seulement du fait que les morceaux restent inédits du vivant du compositeur, mais est aussi documenté par quelques lettres. Le compositeur écrit ainsi à Charlotte Moscheles, l'épouse d'Ignaz Moscheles, le 11 mai 1834, probablement à propos des opus 28 et 33 et de la 2<sup>e</sup> Étude de l'opus 104: «J'ai fait quelques Caprices pour piano (ou Fantaisies [...]) qui me plaisent bien, mais une Étude abominablement mauvaise» (*Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy an Ignaz und Charlotte Moscheles*, p. 92). Et le 29 décembre 1838, il communique à sa sœur Fanny son appréciation de la 3<sup>e</sup> Étude: «Bien ou mal jouée, ma troisième Étude est véritablement une cochonnerie; ne m'en veux pas de te l'avoir envoyée, mais je voulais t'écrire quelque chose et ce sont les mauvaises choses qui sont venues (car tu sais que pour moi, les n<sup>os</sup> 1 et 2 ne valent pas grand-chose non plus). Eh bien, le cœur était sinistre pour l'occasion» (Weissweiler, 1997, p. 294). Cette mauvaise opinion de Mendelssohn sur ses Études

s'oppose de son vivant à leur mise sous presse et celles-ci ne seront finalement accessibles au public qu'à titre posthume, en 1868.

\*

Les indications relatives aux sources et aux leçons sont rassemblées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* situées à la fin de la présente édition.

Nous remercions ici toutes les bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* pour la mise à disposition du matériel des sources et l'autorisation de consultation des sources. Nos remerciements s'adressent tout spécialement à Ralf Wehner et Peter Ward Jones pour des précieux renseignements et à la Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz pour la mise à disposition des premières éditions et de la bibliographie.

Berlin, printemps 2009  
Ullrich Scheideler