

Bemerkungen

Quellen

- A Partiturautograph (Schlussdatum: *d. 16 September 1844*). Biblioteka Jagiellońska, Krakau, Mendelssohn Aut. 39, S. 99–232. Siehe hierzu auch folgende Faksimileausgabe: Mendelssohn's Concerto for Violin and Orchestra in E-Minor, Op. 64. A Facsimile. Forword by H. C. Robbins Landon. Introduction by Luigi Alberto Bianchi and Franco Sciannameo, New York & London (Garland Publishing, Inc.) 1991 (Music in Facsimile, Vol. 4).
- Ab Partiturabschrift von Eduard Henschke, mit Eintragungen Mendelssohns. Biblioteka Jagiellońska, Krakau, Nachlassband ohne Nummer.
- Ab-H von Henschke geschriebene Grundschrift (wohl bis 12. November 1844, spätestens bis 5. Dezember 1844).
- Ab-M Ergänzungen und Änderungen von Mendelssohns Hand (zum wohl überwiegenden Teil bis 17. Dezember 1844; weitere Änderungen im Januar und Februar 1845, vielleicht auch noch zu späterem Zeitpunkt).
- D Deutsche Erstausgabe des Klavierauszugs (Ende Mai 1845), erschienen bei Breitkopf & Härtel, Plattennummer 7210.
- D-S Solostimme.
- D-KIS Solostimme, die der Klavierstimme im Kleinstich beigegeben ist.
- D-KI Klavierstimme.
- E Englische Erstausgabe des Klavierauszugs (1845), erschienen bei Ewer & Co.
- E-S Solostimme.
- E-KIS Solostimme, die der Klavierstimme im Kleinstich beigegeben ist.
- E-KI Klavierstimme.

St Deutsche Erstausgabe der Stimmen (Ende Mai 1845), erschienen bei Breitkopf & Härtel, Plattennummer 7210. Die beiliegende Solostimme ist mit D-S identisch.

An weiteren Quellen liegen zudem eine Reihe von Skizzen vor (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur Ms. autogr. Mendelssohn 19, S. 91–97). Der Revisionsprozess im Rahmen der Vorbereitung der Uraufführung sowie während der Drucklegung ist zudem in zahlreichen Briefen zwischen Mendelssohn und Ferdinand David sowie zwischen Mendelssohn und dem Verlag dokumentiert.

An wichtigen Quellen fehlt die von Henschke aus A herausgeschriebene und dann nach Ab korrigierte Solostimme. In der von David mit zahlreichen Änderungen versehenen Fassung dürfte sie die Stichvorlage für D-S gewesen sein. **Nicht erhalten haben sich ferner** der von Breitkopf & Härtel Anfang Januar 1845 angefertigte und von Mendelssohn korrigierte handschriftliche Klavierauszug, der die Stichvorlage für D-KI bildete, sowie die bei der Erstaufführung am 13. März 1845 verwendete Solostimme (Korrekturabzug von D-S mit Änderungen von David).

Da die Erstausgabe der Partitur erst postum erschien (1862 bei Breitkopf & Härtel, Plattennummer 10334), war sie für die vorliegende Edition nicht von unmittelbarer Relevanz. Weil in ihr jedoch bereits einige Fehler korrigiert und Unstimmigkeiten beseitigt wurden, außerdem für ihre Herausgabe vielleicht Quellenmaterial bereitstand, das wir heute nicht mehr kennen, ist sie bisweilen zum Vergleich zusätzlich herangezogen worden. Konsultiert wurde außerdem eine Ausgabe der Solostimme, die David „zum Gebrauch beim Konservatorium der Musik in Leipzig genau bezeichnet und herausgegeben“ hatte (nach 1860 bei Breitkopf & Härtel, Plattennummer 10619 sowie V.A.377).

Quellenbewertung

Der Edition liegt als Hauptquelle D-S zugrunde. Wie der Briefwechsel zwi-

schen dem Komponisten und dem Verlag belegt, ist die deutsche Erstausgabe des Klavierauszugs von Mendelssohn sorgfältig überwacht worden. Sie kann somit als autorisiert gelten. E-S, deren Vorlage ein früher von Mendelssohn korrigierter Abzug von D-S gewesen ist, hat nur einige wenige abweichende Lesarten. Manche der von Mendelssohn in seinem Brief vom 10. April 1845 an Breitkopf & Härtel angegebenen Änderungen sind nicht berücksichtigt worden. Zugleich wurden einzelne offensichtliche Fehler in D-S hier bereits korrigiert. Die der Klavierstimme im Kleinstich beigegebene Solostimme D-KIS (bzw. E-KIS, im Wesentlichen mit D-KIS übereinstimmend) gibt ein Zwischenstadium wieder: In einigen Fällen folgen die Lesarten noch der Quelle Ab, in anderen Fällen hingegen bereits D-S resp. E-S. Sie sind daher für die Edition nur gelegentlich von Interesse.

Wie Davids Brief an Mendelssohn vom 2. Januar 1845 sowie ein Vergleich zwischen A bzw. Ab auf der einen und D-S auf der anderen Seite zeigt, hat David insbesondere Mendelssohns ursprüngliche Bogensetzung teilweise beträchtlich verändert. Außerdem fügte er diverse Artikulationsbezeichnungen hinzu, auch die Fingersätze stammen wohl ausnahmslos von David. Da die von David eingerichtete Stimme verschollen ist, wissen wir allerdings nicht in jedem Einzelfall, ob die Änderung nicht vielleicht doch auf Mendelssohn selbst zurückgeht. Aufgrund der überlieferten Dokumente scheint es jedoch sicher, dass es keine Lesartenänderung von Seiten Davids gegeben hat, die ohne das Wissen und die Billigung Mendelssohns vorgenommen worden ist.

In der folgenden Tabelle sind all diejenigen Lesarten der Edition aufgelistet, die von der Hauptquelle D-S abweichen. Da es sich bei D-S um eine Revision und spieltechnische Einrichtung des ursprünglichen Notentextes handelt und somit eine deutliche Quellenhierarchie vorliegt, sind alle Zeichen, die nicht aus der Hauptquelle stammen – unabhängig davon, ob sie vom Herausgeber ohne Quellenbezug ergänzt wurden oder sich in anderen Quellen befinden – in runde

Klammern gesetzt. In Einzelfällen wird aber berichtet, in welcher Quelle gegebenenfalls das ergänzte Zeichen steht. Da die Stichvorlage für den Erstdruck verschollen ist und daher nicht immer sicher entschieden werden kann, ob eine Lesart der Hauptquelle wirklich auf Mendelssohn zurückgeht oder ein Stecherfehler vorliegt, wird zudem bei einigen zweifelhaften Lesarten der Befund anderer Quellen auch dann mitgeteilt, wenn die Hauptquelle unverändert übernommen wurde. Originale Fingersätze und Bogenstriche entfallen in der beigelegten Solostimme, finden sich aber im dem Klavierteil beigegebenen Kleinstich der Violine. Die Studierbuchstaben stammen nicht aus der Erstausgabe.

Der Klavierauszug wurde auf der Basis der Erstausgabe neu verfasst.

1. SATZ

- 18f.: Bogen bei 3. Note bis T 19 1. Note gemäß D-KIS, E-KIS und analog zu T 14f.; in D-S, E-S, A, Ab endet Bogen bereits in T 18 bei 4. Note (A, Ab ohne Bogen an der analogen Stelle T 14f.).
- 21: In E-S Bogen nur bei 1.–3. Note.
- 24: In A, Ab, E-S, D-KIS, E-KIS 1.–2. Note mit Bogen.
- 25, 29: Bogenbeginn in D-S T 25 und in A T 25, 29 undeutlich. Wir folgen D-S T 29, Ab sowie den übrigen gedruckten Quellen (erst Davids späte Ausgabe setzt Bogenbeginn zu 3. Note).
- 36, 37: *p* in T 36 bei 8. Note und *cresc.* in T 37 bei 1. Note gemäß A, Ab, D-KIS, E-KIS, auch in einigen Orchesterstimmen sowie D-Kl, E-Kl. In D-S und E-S fehlt *p* und steht *cresc.* bereits in T 36 bei 8. Note.
- 39: Auch 1.–6. Note auf der G-Saite wie in den Takten zuvor? So Davids späte Ausgabe; in D-S und E-S Geltungsstriche nur bis T 38 Taktende, nach T 38 aber Zeilenwechsel (übrige Quellen ohne entsprechende Vorschrift).
- 39: Bogen bei 1.–6. Note gemäß D-S und E-S; in A, Ab, D-KIS, E-KIS jeweils drei Noten gebunden wie zuvor. Die Änderung hängt mit dem Strich zusammen, da David – wie seine späte Ausgabe ausdrücklich angibt – die 2. Note in T 40 im Abstrich gespielt haben wollte.
- 44: In D-KIS, E-KIS 2. Note *ff.* *ff* in T 43 auch in D-Kl, E-Kl, ferner in fast allen Orchesterstimmen in A, Ab sowie in St.
- 80f.: In D-S Länge des Legatobogens undeutlich, eher in T 81 bis zur 1. Note als bis zur 2. Note; wir folgen fast allen übrigen Quellen.
- 83: In D-S *cresc.* bei 1. Note (so auch E-S), was aber angesichts \gg bei 1.–2. Note nicht viel Sinn macht. Wir folgen D-KIS, E-KIS und setzen *cresc.* zu 3. Note (A, Ab noch ohne *cresc.*).
- 108: *cresc.* bei 4. \downarrow gemäß A, Ab, so auch tendenziell in St; in D-KIS, E-KIS, D-Kl, E-Kl *cresc.* in T 109 bei 1. Note, in D-S und E-S erst in T 110 bei 2. \downarrow (späte Korrektur, die im Orchester nicht entsprechend geändert wurde?).
- 114–118: Platzierung des *sf* in den Quellen ziemlich unterschiedlich: in A, Ab in allen betreffenden Takten jeweils bei 1. Note, in D-KIS, E-KIS hingegen nur in T 115, 117, 118 (also mit Ausnahme von T 118 parallel zum Klavier bzw. Orchester), in D-S und E-S hingegen genau umgekehrt nur in T 114, 116, 118. Nicht zu entscheiden, ob Stecherfehler oder späte Änderung Mendelssohns bzw. Davids.
- 141: In D-S Bogenbeginn undeutlich, sowohl bei 1. Note als auch bei 2. Note deutbar; wir folgen E-S, D-KIS, E-KIS (A, Ab noch ohne Bogen und Stakkatopunkte) sowie T 387.
- 143: In D-S und E-S, D-Kl, E-KIS auch 1. Note mit Stakkatopunkt, siehe aber T 141 sowie T 389.
- 151f.: Platzierung der \ll gemäß A; in D-S und den meisten übrigen Quellen endet sie bereits in T 151 bei 4. Note.
- 167: Bogen bei 1.–2. Note gemäß D-S sowie A, Ab. In E-S und E-KIS dagegen Bogen bei 1.–3. Note (D-KIS ohne Bogen), so auch T 413 in allen Quellen.
- 171: Außer in D-S und E-S in allen Quellen 1. Note mit *sf*, so auch im Orchester und in D-Kl, E-Kl. Nicht zu entscheiden, ob Stecherfehler oder späte Änderung Mendelssohns bzw. Davids.
- 189: *cresc.* bei 4. Note gemäß D-S und E-S; in A, D-KIS, E-KIS *cresc.* bereits bei 1. Note (Ab ohne *cresc.*).
- 194: In D-S Länge des Bogens undeutlich, sowohl bis 7. Note als auch bis 8. Note deutbar. E-S, D-KIS führen den Bogen bis zur 7. Note (A, Ab noch abweichende Bogensetzung, E-KIS ohne Bogen); siehe aber T 195, 196.
- 195: *sf* bei 1. Note (zusätzlich zu *f*) gemäß A, Ab, D-KIS, E-KIS, wo jedoch jeweils *f* fehlt (in A, Ab, St *f* nur im Orchester, allerdings erst in T 197).
- 196f.: Bogensetzung gemäß D-S, E-S; in D-KIS, E-KIS T 196 und T 443–444 (hier auch D-S, E-S) letzte Note ohne Stakkatopunkt und Beibehaltung der Bogensetzung der vorangehenden Phrasen: der Bogen endet also bereits bei vorletzter Note und der folgende Bogen beginnt bereits bei der letzten Note (A, Ab noch abweichende Bogensetzung).
- 200: In D-S und E-S endet \ll bereits bei 9. Note; siehe aber T 198 und T 445, 447.
- 219: In A, Ab-H 2. Note *f*, in Ab-M und den gedruckten Quellen ohne dynamische Bezeichnung (nur versehentlich bei Mendelssohns Korrektur entfallen?).
- 230: *cresc.* bei 3. Note gemäß A, D-KIS, E-KIS, St; in D-S und E-S erst in T 232 bei 3. Note (Ab-M *cresc.* sowohl T 230 als auch T 232).
- 251: Bogenbeginn im Unterschied zu T 252, 253 bereits bei 1. Note gemäß D-S sowie allen übrigen gedruckten Quellen; in A, Ab und in Davids später Ausgabe Bogenbeginn jedoch erst bei 2. Note (Bogen T 250 endet in A, Ab in T 250 bei letzter Note, in Davids später Ausgabe in T 251 bei 1. Note).
- 261: Bogen gemäß Mehrzahl der Quellen; in D-S und E-S wohl versehentlich nur bis zur 6. Note (oder 7. und 8. Note an T 262 anbinden wie T 257f.?).
- 288f.: Bogenbeginn in allen Quellen erst in T 289 bei 1. Note, siehe aber

- T 284–285, wo in D-S und E-S Bogen bereits in T 284 bei 3. Note beginnt.
- 292f.: In D-S Bogen von T 292 bis zur 4. Note in T 293; gemäß den meisten übrigen Quellen an T 290–291 angeglichen.
- 299: In Ab, D-KIS, E-KIS bei 1. Note *ff*; in St in T 298 *sf* und *ff*; in D-Kl, E-Kl in T 297 *ff* und in T 298 *sf*.
- 299, 300: > bei jeweils 1. und 7. Note nur gemäß den Briefen von David an Mendelssohn (24. Dezember 1844) und Mendelssohn an David (27. Dezember 1844) sowie gemäß E-S (T 299).
- 300f.: In D-S Bogen von 10. Note in T 300 bis zur 5. Note in T 301; wir folgen E-S und T 303f.
- 306f.: Letzter Bogen gemäß D-KIS, E-KIS und analog zu T 303f.; in E-S nur bis zur 12. Note, D-S ohne Bogen.
- 310: In Ab-M bei 1. Note zweithöchster Ton c^2 statt a^1 , also Akkord mit Terz; nicht zu entscheiden, ob Stecherfehler oder späte Änderung Mendelssohns bzw. Davids.
- 390–393: Platzierung des Gabelpaars weitgehend gemäß A (\succ dort bis etwa zur 3. Note); in D-S und E-S beginnt \leftarrow erst in T 390 bei 2. Note; \succ endet erst in T 393 bei 4. Note (D-KIS, E-KIS ohne Gabelpaar).
- 393: In D-S und E-S, D-KIS, E-KIS auch bei 1. Note Stakkatopunkt, siehe aber T 389 (in A, Ab gesamter Takt noch ohne Stakkatopunkte und Bogen).
- 402: Bogenbeginn in D-S undeutlich, auch bei 1. Note deutbar (alle übrigen Quellen aber eindeutig bei 2. Note), siehe auch T 156.
- 406: Bogenbeginn in D-S undeutlich, eher bei 2. Note als bei 1. Note; wir folgen A, T 407 und T 160.
- 426, 427: Bogenbeginn in D-S jeweils undeutlich, in T 426 eher bei 2. Note, in T 427 eher bei 1. Note. In Ab, E-S, D-KIS, E-KIS Bogenbeginn jeweils bei 1. Note. Wir folgen A und ähnlichen Stellen (siehe T 26–36, T 436).
- 436: In A *cresc.* bereits bei 2. Note (Ab ohne Dynamik).
- 438: 3. Note dis^2 statt e^2 ? So Mendelssohns Korrektur in A, wohl zusammen mit Violine II (1. Note c^1 zu dis^1 korrigiert); in den Folgequellen aber nur die Änderung in der Orchesterstimme berücksichtigt (die Parallelstelle T 440 blieb unkorrigiert).
- 439: Bogensetzung gemäß umliegender Takte und für 1.–3. Note E-S sowie für 4.–5. Note A, Ab; in D-S und anderen gedruckten Quellen Bögen bei 1.–2. oder 2.–3. Note sowie 4.–6. Note.
- 451: Gegenüber der 4.–12. Note und T 452 abweichende Phrasierung der 1.–3. Note quellengemäß und möglicherweise strichtechnisch bedingt. In A, Ab in T 451 noch andere Noten (Fortsetzung des Wechselnotenmotivs von T 449–450). Die Änderung von Wechselnoten zu Oktaven geht auf einen von Mendelssohn gebilligten Vorschlag Davids zurück (Brief vom 24. Dezember 1844), den er mit dem Hinweis auf das »erste Solo« T 204 begründete. Dort beginnen die Oktaven jedoch nicht am Taktanfang, sondern erst mit der 4. Note, während 1.–3. Note noch das Wechselnotenmotiv der vorherigen Takte fortsetzen. Sowohl in Davids Brief vom 24. Dezember 1844 als auch in Mendelssohns Antwort vom 27. Dezember 1844 sind in T 451 auch 1.–3. Note noch phrasiert wie die folgenden Noten (also Stakkatopunkt bei 1. Note, Bogen bei 2.–3. Note). D-S gleicht – entgegen Davids Absicht – also allein die Phrasierung, nicht jedoch die Tonhöhen an; daher besser in T 451 2. Note dis^2 statt e^1 ?
- 453, 454: Akzente zur Hervorhebung der thematischen Noten gemäß Brief David an Mendelssohn (24. Dezember 1844) und Mendelssohns Antwort (27. Dezember 1844); in anderen Quellen nicht überliefert.
- 460: *ff* in D-S sowie in D-KIS, E-KIS erst in T 461 bei 1. Note (E-S ohne Dynamik).
- 499: In A, Ab 1. Note a statt c^1 ; Kopistenfehler beim Ausschreiben der Solostimme in Analogie zu T 495? (c^1 ist erstmals in Davids Brief an Mendelssohn vom 24. Dezember 1844 überliefert.)
2. SATZ
- 22: In E-S Bogen bei 4.–6. Note (also wie T 13, 14, 21) statt wie in den übrigen Quellen 4.–5. Note. Nicht zu entscheiden, ob Stecherfehler oder späte Änderung Mendelssohns.
- 29: In E-S Bogen bei 4.–6. Note statt wie in den übrigen gedruckten Quellen 4.–5. Note. Nicht zu entscheiden, ob Stecherfehler oder späte Änderung Mendelssohns.
- 32: In D-S sowie D-KIS, E-KIS Bogen bei 3.–4. Note; siehe aber T 33.
- 33: Platzierung der \succ gemäß A, Ab; in D-S und E-S beginnt \succ bereits bei 1. Note; siehe aber T 32.
- 40, 41: Länge der \leftarrow in D-S und E-S undeutlich, sowohl bis 2. Note als auch bis Taktende deutbar; wir folgen A, Ab (D-KIS, E-KIS ohne \leftarrow).
- 44, 45: \leftarrow gemäß Ab-M; in D-S und E-S in T 44 von 2. Note bis Taktende und in T 45 von 1. Note bis 3. Note oder Taktende (undeutlich). (A, Ab-H Rhythmik und Gabelsetzung noch wie T 40, 41; T 32 (3. Note) bis T 44 (1. Note) wurden erst nachträglich um eine Oktave nach oben verlegt, die Rückkehr in die tiefere Oktave führte dann zu der Rhythmusänderung.)
- 48: Beginn des Legatobogens in D-S undeutlich, sowohl bei 2. Note als auch bei 3. Note deutbar; wir folgen A, Ab sowie den übrigen gedruckten Quellen.
- 58: *cresc.* bei 3. Note gemäß A, Ab; in den gedruckten Quellen erst bei 5. Note.
- 62, 64, 71: In A noch in allen betreffenden Takten bei 5. ♩ 32stel-Noten; von Mendelssohn in Ab gestrichen, jedoch nur T 64 und T 71. Möglicherweise Versehen, besser auch T 62 bei 5. Achtel ♩ ? (Die ♩ werden hier auch von Viola und Violine II gespielt.)
- 66: In A post corr. und Ab 1. obere Note f^2 sowie 1. und 3. untere Note jeweils a^2 ; in A ante corr. sowie den gedruckten Quellen 1. obere Note a^2 sowie 1. und 3. untere Note f^2 (also alles eine Terz höher). Nicht zu entscheiden, ob möglicherweise weitere Änderung Mendelssohns bzw. Davids oder ob

- die Solostimme noch auf A ante corr. zurückgeht und die Änderung Mendelssohns in späteren Korrekturstadien versehentlich ignoriert wurde.
- 74f.: Platzierung des Gabelpaars gemäß D-KIS, E-KIS sowie A in T 75f.; in D-S und E-S Beginn erst bei 9. Note in T 74 und Zentrum des Gabelpaars erst bei 3. Note in T 75.
- 76: Bogen bei 9.–24. Note gemäß den gedruckten Quellen; besser 21.–24. Note an die Noten von T 77 anbinden? So in A, Ab (dort Bogen bis zur letzten Note von T 77 geführt).
- 95, 96: In E-S, D-KIS, E-KIS bei 2.–3. Note und 1.–2. Note jeweils Bogen; siehe auch die rhythmisch allerdings etwas andere Parallelstelle T 44, 45.
- 97: In D-S nur ein Bogen bei 1.–4. Note; siehe aber T 93 sowie die Parallelstelle T 42 bzw. T 46.
- 99: Beginn des Legatobogens bei 2. Note gemäß D-S und D-KIS, E-KIS; in E-S sowie A, Ab Bogen erst ab 3. Note. Siehe auch die Bemerkung zur Parallelstelle T 48.
- 101: Beginn des Legatobogens in D-S sowie A, Ab undeutlich, sowohl bei 2. Note als auch bei 3. Note deutbar; wir folgen E-S sowie T 48 und T 99.
- 110: Singuläre Bogensetzung bei 2.–3. Note (statt wie sonst 1.–2. Note) in allen gedruckten Quellen; in A, Ab jedoch Bogen bei 1.–2. Note.
- 115: In E-S Bogen bei 6.–7. Note wie im analogen T 111.
3. SATZ
- 13f.: Letzter Bogen T 13 endet in allen Quellen bereits bei 9. Note; siehe aber T 9f.
- 16: In A nur ein Bogen ab *cis*² T 15; siehe auch T 140, der zwar abweichende Bogensetzung hat, aber ebenfalls die Auftaktnoten mit der folgenden aufsteigenden Tonleiter zusammenbindet.
- 18: Letzter Bogen beginnt in allen Quellen erst bei vierter Zählzeit; siehe aber T 142.
- 18: Viertletzte Note in allen Quellen *h*¹, die postum veröffentlichte Partitur sowie viele Folgeausgaben haben die Note zu *a*¹ geändert, offensichtlich analog zu T 142.
- 19: In allen Quellen mit Ausnahme von A endet der bei 5. Note beginnende Bogen bereits bei 9. Note; siehe aber T 17.
- 22, 23, 29, 35: Platzierung des Gabelpaars gemäß A; in D-S und den meisten übrigen Quellen sind die Gabeln teilweise länger (bei 1. oder auch 3. Note beginnend, bei letzter Note endend; E-S setzt in T 22 Zentrum erst zum Hochtton bei 11. Note).
- 25: In D-KIS, E-KIS bei 13. Note *p*.
- 28: In A Stakkatopunkte bei 3. und 8. Note (in T 34 aber ohne Stakkatopunkte).
- 40: Bogensetzung bei 3.–5. Note in den Quellen unterschiedlich: in A nur Stakkatopunkte (kein Bogen), in Ab-H weder Bogen noch Stakkatopunkte (von Mendelssohn nicht korrigiert), in D-S alle drei Noten mit Stakkatopunkten und Bogen wohl bei 3.–4. Note, in E-S alle drei Noten mit Stakkatopunkten und Bogen bei 3.–5. Note; in D-KIS, E-KIS schließlich 3.–4. Note mit Bogen, aber ohne Stakkatopunkte und nur 5. Note mit Stakkatopunkt. Keine Parallelstelle.
- 44: In D-S und E-S, D-KIS, E-KIS nur ein Bogen bei 5.–8. Note. Wir folgen A, Ab und T 42.
- 54: Bogen bei 9.–10. Note gemäß D-S und E-S, D-KIS, E-KIS; in A, Ab ohne Bogen.
- 71: In Ab *p* bei 5. Note von Mendelssohn gestrichen und zur 2. Note von T 72 gesetzt (Einsatz der Streicher). Auch das *p* bei 2. Note von T 74 ist ein Nachtrag Mendelssohns aus Ab. Im Gegensatz zu T 74 wurde die Korrektur von T 71/72 in keiner der gedruckten Quellen berücksichtigt. Nicht zu entscheiden, ob Stecherfehler oder weitere Änderung Mendelssohns bzw. Davids.
- 97: *f* bei letzter Note gemäß D-KIS, E-KIS; in D-S und A, Ab, E-S *f* erst in T 98 bei 1. Note (in A, Ab nach T 97 Seitenwechsel).
- 117: In D-S sowie den meisten übrigen Quellen *p* bereits bei 1. Note; wir folgen A sowie dem (nicht ganz eindeutigen) T 127.
- 125: Bei 5. Note beginnender Bogen endet in fast allen Quellen bereits bei 9. Note (A noch abweichend); siehe aber T 123.
- 140: Gegenüber T 12, 16, 136 abweichende Bogensetzung quellengemäß. Nur in A, Ab ein Bogen statt zwei Bögen, der allerdings wohl bereits bei 1. Note beginnt (letzten beiden Noten in T 139 dort ohne Bogen).
- 144f.: Gegenüber T 20f. abweichende Phrasierung quellengemäß (nur marginale Unterschiede). Erst Davids späte Ausgabe überträgt den Bogen (statt Stakkatopunkte) von T 20 4.–5. ♪ auf 8. ♪ bis T 21 1. ♪ und diese Lesart dann auf die Parallelstelle T 144f. und gleicht auch sonst an.
- 146: In D-S *molto cresc.* erst bei 4. Note (auch fast alle übrigen gedruckten Quellen nicht bei 1. Note); wir folgen Mendelssohns Nachtrag in Ab sowie E-KIS.
- 149: *ff* gemäß D-S, E-S sowie Ab-M; in D-KIS, E-KIS *f* statt *ff*, wodurch als Ziel des in T 146 beginnenden *molto cresc.* nicht T 149, sondern das *ff* in T 150 erscheint (A, Ab-H noch abweichend und nur zwei Takte ♪, auch hier *ff* erst in T 150).
- 156: In sämtlichen gedruckten Quellen 1. Note mit Stakkatopunkt (1. Note von T 152 aber ohne Stakkatopunkt); möglicherweise Relikt der Fassung von A (und teilweise Ab); dort sowohl in T 151/152 als auch in T 155/156 Auftakt und 1. Note jeweils Stakkatopunkte statt Bogen.
- 165: Position des *p* in D-S undeutlich, sowohl bei 1. Note als auch bei 2. Note deutbar; wir folgen A, Ab.
- 165f.: Bogen gemäß D-S und E-S; in A, Ab von T 166 1. Note bis T 167 1. Note (vorheriger Bogen bis T 165 4. Note), in D-KIS, E-KIS von T 166 1. Note bis zur 8. Note (vorheriger Bogen wie A bis T 165 4. Note). Parallelstelle T 78–80 wiederum anders, da Bogen hier T 78 4. Note bis T 80 1. Note. Da aber auch zuvor andere Bogensetzung (vgl. T 76 mit T 163), keine Angleichung.
- 180: 6. Note mit *gis*¹ statt *g*¹? So aber in keiner Quelle (eine analoge Stelle im

1. Satz hat allerdings in allen Quellen eindeutig b^1 , nicht h^1 ; vgl. T 205 Klavier).

196: Bogen bei 5.–6. Note und Stakkatopunkte bei 7. und 8. Note gemäß D-S. Im Brief an Breitkopf & Härtel vom 10. April 1845 ist Mendelssohns Intention widersprüchlich, da er den Takt hier zweimal notiert und den Bogen beim ersten Mal zu 5.–6. Note und beim zweiten Mal zu 5.–7. Note setzt (jeweils ohne Stakkatopunkte). Bogen in Ab-M bei 5.–6. Note, in D-KIS, E-KIS bei 5.–7. Note, in E-S bei 5.–8. Note; siehe aber 5.–8. Note in T 194.

211: In A, Ab bei 7.–15. Note > .

222, 224: > bei 9. und 13. Note nur gemäß T 222 in D-S und E-S, offensichtlich zur Hervorhebung des Vorhaltsmotivs; in St (Oboen, Klarinetten) jedoch nur 9. Note mit > .

Berlin, Sommer 2003
Ullrich Scheideler

Mendelssohn oder David?

Autograph versus Erstaussgabe

Wie schon im Vorwort ausführlich dargestellt, ist der Notentext der Solostimme nach Abschluss der autographen Partitur teils von Mendelssohn selbst, teils von David überarbeitet worden. Dabei befassten sich Davids Korrekturen hauptsächlich mit strichtechnischen Details, die von Mendelssohn auch gebilligt wurden. Ob David dabei immer eine glückliche Hand hatte, mag dahingestellt bleiben. Oft hätte man die musikalischen Ideen strichtechnisch auch anders und mehr im Einklang mit Mendelssohns Intentionen darstellen können. Im Folgenden möchte ich daher auf einige Differenzen zwischen Mendelssohns Partiturautograph (Quelle A) und der späteren, jetzt gültigen Fassung der Erstaussgabe des Klavier-

auszugs hinweisen. Es wird jedem Interpreten überlassen bleiben, sich vorurteilsfrei nach bestem Wissen und Gewissen zwischen den beiden Fassungen zu entscheiden. Auf dieser Entdeckungsreise möchte ich allen Kollegen dieselbe Freude wünschen, die auch ich auf diesem Weg empfunden habe.

1. SATZ

7, 9: In A bei der 1.–3. Note stets



, also der Bindebogen sehr deutlich und übereinstimmend mit T 52, 54 in den Tutti-Violinen sowie T 56, 58 nur bei 1.–2. Note. Sicher die interessantere Artikulationsbezeichnung.

26ff.: In A fehlen alle > – eine sehr wichtige und entscheidende abweichende Lesart, die die Artikulation und Phrasierung wesentlich verändert. Dazu in T 28 und T 32 jeweils Bogen bei 2.–3. Note anstatt lediglich . . . , was zur Annahme führt, dass Mendelssohn sich als Strichart bei der 5.–6. Note v vorgestellt hat, nicht jedoch – wie heute meist gespielt – vv .

76–80: Mendelssohns interessante Artikulationsbezeichnung von zwei langen und vier kurzen Bögen ist in der späteren Fassung zugunsten einer etwas unregelmäßigen Bogensetzung aufgegeben worden.

84: Die von mir angegebene Strichart (v) stammt aus A. Mendelssohn wusste wohl, dass das sf in T 85 im Abstrich kommen muss. Der v -Beginn in T 76 erleichtert die Phrasierung der nachfolgenden Takte ohne falsche Betonungen.

139: In A fehlt die Bezeichnung *tranquillo*, vielleicht ein Hinweis darauf, dass das Tempo des Seitenthemas ursprünglich – im Gegensatz zur heute gängigen Praxis – nicht allzu langsam gedacht war. Mendelssohn hat das *tranquillo* in Quelle Ab nachgetragen, möglicherweise ist es aber eher als Charakter- denn als Tempo-Bezeichnung zu verstehen.

179: Da beide Bindebögen in A fehlen, dürfte die Änderung wohl auf David zurückzuführen sein. Die Bögen be-

einträchtigen jedoch nicht nur die Einheitlichkeit der Takte 177–180, sondern nehmen zugleich gewissermaßen die Bindebögen von T 181ff. vorweg – nicht unbedingt ein Vorteil. 190–193: Der Verzicht auf die Bindebögen über den ersten drei v in A bringt der Passage sehr viel mehr Deutlichkeit.

194–196: Die Artikulationsbezeichnung

in A lautet jeweils v v v v und

ist somit viel klarer als die spätere

Fassung v v v v .

197: A führt den Bindebogen über die ersten drei Noten und nicht nur über zwei, vermutlich auch dies eine Änderung Davids. Durch die ursprüngliche Lesart wird das heute sehr häufig zu hörende *sfz* auf *cis*³ vermieden. Ich empfehle dringend, diesen Bogen über drei Noten zu verwenden und die nachfolgende Strichart entsprechend zu ändern.

199, 201: Die Bindung in A v v v v

ist nicht nur viel deutlicher, sondern auch besser spielbar als die spätere

Fassung v v v v .

263ff.: In A lautet die Artikulationsbezeichnung in T 263/264 v v v in Anlehnung an die des Hauptthemas, gefolgt von v v v v in T 267/268, um dann ganz weich v v v in die folgende ruhige Stelle überzuleiten; ein subtiler Vorgang, der leider mit der späteren Bogensetzung verlorengegangen ist.

323: In einem Brief an David schreibt Mendelssohn (17. Dezember 1844): „Die Arpeggien sollen nun gleich im Tempo beginnen und 4stimmig bis in das Tutti fortgehen.“ Haben wir da nicht zu oft gegen den ursprünglichen Willen des Komponisten verstoßen?

420ff.: Die (sehr deutlich gesetzten) Bindebögen aus A verleihen der Passage einen anderen Charakter und sind überdies sehr gut spielbar. Man kann die Strichart dann etwa so einrichten:



438ff.: In A Artikulation wie in der Exposition, also die ersten drei ♩ nicht gebunden.

442f.: In A Artikulation wie in der Exposition.

489ff.: Mendelssohn und David diskutierten diese Takte in Briefen. Die Lesart A lautet:



Es wurde erwogen, einige Töne wegzunehmen, doch äußerte Mendelssohn noch am 19. Februar 1845 den Wunsch, die Oktaven sollten vollständig erhalten bleiben. Warum sie dann in Ab (wohl von Mendelssohns Hand) doch ganz gestrichen wurden, lässt sich anhand der Briefe nicht rekonstruieren. Ich erinnere mich aber an eine alte Ausgabe, die diese Oktaven enthielt. Heutzutage dürften sie ohne Schwierigkeiten realisierbar sein.

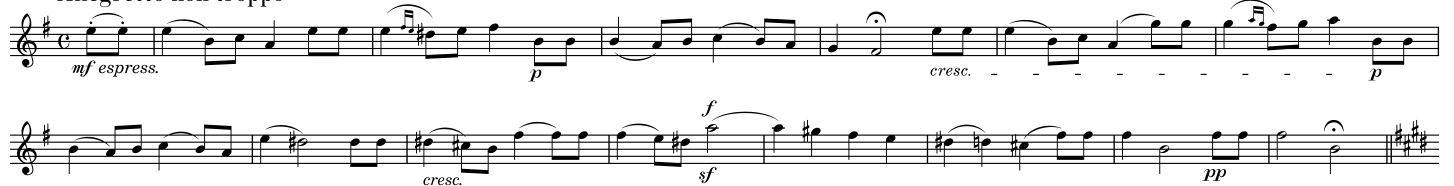
503ff.: A lautet



und beendet den Satz wesentlich brillanter als die spätere, leichtere, aber auch mattere Übertragung eine Oktave tiefer. Die Änderung geht auf einen brieflich dokumentierten Vorschlag Davids zurück (24. Dezember 1844), der das e^{\sharp} allein für T 513 mit Auftakt aufsparen wollte.

2. Satz, T 110ff.:

Allegretto non troppo



2. SATZ

32f.: A hat in den beiden (teilweise noch eine Oktave tiefer liegenden) Takten folgende Artikulationsbögen:



Sie erleichtern die sinnvolle Phrasierung dieser Stelle ganz erheblich und vermeiden die falschen Betonungen auf dem 1. und 4. ♩ T 33.

110ff.: A hat in Anlehnung an die Artikulation des ersten Themas aus dem ersten Satz folgende Bögen: (Notenbeispiel s.u.) Diese kompositorische Feinheit ist in der späteren Fassung leider verlorengegangen.

3. SATZ

18, 21: Die uns heute etwas merkwürdig anmutenden Stricharten sind nur sinnvoll, wenn man der Überlieferung Glauben schenkt, nach der David den gesamten Anfang des Satzes mit liegendem Bogen an der Spitze gespielt haben soll. Mendelssohn hingegen notiert in A eine Strichart, die eher einen springenden Bogen vermuten lässt.

41ff.: Mendelssohn notiert in A folgende interessante Artikulation, die man ohne weiteres beibehalten könnte:



54: A hat keinen Bindebogen bei 9.-10.

♩ . Wahrscheinlich führt ihn David ein, um mit Aufstrich zu enden. Dies führt leider zu einer unlogischen und unerwünschten Betonung auf dem

dritten Viertel. Vielleicht sollte man den Bogen weglassen.

83: A notiert:



91: A notiert:



Hier wie auch in T 83 ist das genaue Zusammenspiel mit dem Orchester auf diese Weise leichter; die spätere Fassung ♩ , die erstmals in Ab (allerdings ohne Bogen) wohl von Mendelssohns Hand als Korrektur auftaucht, stellt eher einen kleinen Stolperstein dar.

110: In A ♩ , also ♩

genau unter dem 2. ♩ , wodurch sich eine schöne Phrasierung ergibt. Vielleicht ein übersehener Stecherfehler der Erstausgabe?

124ff.: Mendelssohn notiert in A – bei noch abweichenden Tonhöhen – folgende Artikulation:




168, 170: Die Bögen bei 2.-3. Note



♩ sind in A nicht zu finden und wurden wohl von David hinzugefügt. Die bessere Lösung, vor allem im Hinblick auf das Ensemblespiel, ist ♩ , damals sicherlich geigerisch etwas ungewöhnlich.

198ff.: In A lautet die Stelle so:



Sie ist kompositorisch logischer, da das Tremolo nicht durch T 202 unterbrochen wird, sondern erst in T 203 beginnt, um dann ununterbrochen fortzufahren (von Mendelssohn in Ab bereits in einem frühen Korrekturstadium geändert).

205, 209: Beide Takte haben in A auf dem 1.  ein *fp*, auf das im Erstdruck dann verzichtet wurde. Es verdeutlicht den Phrasenaufbau 1+1+2 Takte ganz besonders.

232: In A steht bei den letzten acht  kein Bogen; die separaten  ergeben einen wuchtigeren Schluss.

Bern, Sommer 2003
Igor Ozim

Comments

Sources

- A Autograph score (date of completion: *d. 16 September 1844*). Biblioteka Jagiellońska, Cracow, Mendelssohn Aut. 39, pp. 99–232. Facsimile edition: *Mendelssohn's Concerto for Violin and Orchestra in E-Minor, Op. 64*, with a foreword by H. C. Robbins Landon and an introduction by Luigi Alberto Bianchi and Franco Sciannameo, *Music in Facsimile 4* (New York and London: Garland Publishing, Inc., 1991).
- C Copy of score by Eduard Henschke, with annotations by Mendelssohn. Biblioteka Jagiellońska, Cracow, unnumbered volume from Mendelssohn estate.
- C-H Basic layer in Henschke's hand, probably completed by 12 November 1844, at the latest by 5 December 1844.
- C-M Additions and alterations in Mendelssohn's hand, the major-

ity probably no later than 17 December 1844; further alterations in January and February 1845, some perhaps at a later date.

- G German first edition of piano reduction, late May 1845; published by Breitkopf & Härtel, plate no. 7210.
- G-S Solo part.
- G-SP Solo part in small print above piano part.
- G-P Piano part.
- E English first edition of piano reduction (1845), published by Ewer & Co.
- E-S Solo part.
- E-SP Solo part in small print above piano part.
- E-P Piano part.
- Pts German first edition in parts, late May 1845; published by Breitkopf & Härtel, plate no. 7210. The separate solo part is identical to G-S.

Other sources include a number of sketches preserved in the Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz (Ms. autogr. Mendelssohn 19, pp. 91-97). The process of revision that took place during the preparations for the première and the work's publication is also documented in a large body of correspondence between Mendelssohn and Ferdinand David and between Mendelssohn and his publishers.

Among the important missing sources is the solo part copied out by Henschke from A and proofread against C. It was then considerably amended by David, thereby producing the version that probably served as the engraver's copy for G-S. Other lost sources include the handwritten piano reduction prepared by Breitkopf & Härtel in early January 1845 and proofread by Mendelssohn (this manuscript served as the engraver's copy for G-P) and the solo part used at the première performance on 13 March 1845 (a set of proofs of G-S with emendations by David).

Since the first edition of the full score only appeared posthumously in 1862

(Breitkopf & Härtel, plate no. 10334), it is not immediately relevant to our edition. However, it not only corrects a number of errors and removes several inconsistencies, but was perhaps able to draw on source material no longer extant today. We therefore consulted it occasionally for purposes of comparison. We also consulted an edition of the solo part "meticulously marked and edited" by David "for use at the Conservatory of Music in Leipzig." This part was published some time after 1860 by Breitkopf & Härtel (plate no. 10619 and V.A.377).

Evaluation of the Sources

The principal source for our edition is G-S. The correspondence between Mendelssohn and his publishers reveals that the composer carefully supervised the German first edition of the piano reduction, which can therefore be said to bear his authorial sanction. E-S, which was based on an early set of proofs for G-S with Mendelssohn's corrections, has only a small number of alternative readings. Some of the alterations that the composer sent to Breitkopf & Härtel in his letter of 10 April 1845 were not taken into account. At the same time, E-S corrects several obvious mistakes in G-S. The solo part reproduced in small print above the piano reduction (G-SP) as well as E-SP (which is largely identical to G-SP) represent an intermediate stage: some of the readings still follow C, while others are clearly taken from G-S or E-S. They are therefore rarely of relevance to our edition.

David's letter of 2 January 1845 to Mendelssohn reveals that he made extensive alterations in particular to Mendelssohn's original bowing marks – an impression confirmed when we compare A and C with G-S. He also added miscellaneous articulation marks and probably all of the fingering. Since the solo part in which he entered his marks has disappeared, however, we cannot discount the possibility in every instance that the change may have originated with Mendelssohn himself. Whatever the case, the surviving documents make it fairly certain that none of David's al-

terations was made without Mendelssohn's knowledge and approval.

The table below lists all the readings in our edition that depart from the principal source, G-S. Since G-S is a revised version of the original musical text with additional performance marks, we are clearly faced with a hierarchy of sources. Consequently, all signs not taken from the principal source are enclosed in parentheses, regardless of whether they were added by the editor without reference to a source or are found in other sources. In some cases, however, we report the source where the added sign may be found. Moreover, since the engraver's copy for the first edition is no longer extant, we cannot always decide whether a reading in the principal source truly originated with Mendelssohn or represents an engraver's error. In some doubtful cases we therefore mention findings from other sources, even when the reading in the principal source has been adopted as it stands. Original fingering and bowing marks, though disregarded in the enclosed solo part, can be found in the violin part reproduced in small print above the piano part. The rehearsal letters are not taken from the first edition.

The piano reduction has been newly prepared on the basis of the first edition.

MOVEMENT 1

- 18f.: Slur from note 3 to note 1 of M 19 taken from G-SP, E-SP and by analogy from M 14f.; G-S, E-S, A and C already end slur on note 4 of M 18 (A and C lack slur at analogous passage in M 14f.).
- 21: E-S places slur only on notes 1–3.
- 24: A, C, E-S, G-SP and E-SP place slur on notes 1–2.
- 25, 29: Beginning of slur indistinct in M 25 of G-S and in M 25 and 29 of A. We follow M 29 of G-S, C, and all other printed sources (not until David's late edition does the slur begin on note 3).
- 36, 37: *p* on note 8 of M 36 and *cresc.* on note 1 of M 37 taken from A, C, G-SP, E-SP, and several orchestral parts as well as G-P and E-P. G-S and E-S omit *p* and place *cresc.* already on note 8 of M 36.
- 39: Should notes 1–6 be played on the G string, as in the preceding bars? David's late edition says so, whereas G-S and E-S terminate mark at end of M 38, which however is followed by a line break. Other sources lack this instruction.
- 39: Slur on notes 1–6 taken from G-S and E-S, whereas A, C, G-SP and E-SP slur three-note groups as before. The change is conditioned by the bowstroke, for David wanted note 2 in M 40 to be taken with a down-bow, as expressly indicated in his late edition.
- 44: G-SP and E-SP give *ff* on note 2. *ff* also occurs in M 43 of G-P, E-P, and practically all the orchestral parts of A, C and Pts.
- 80f.: Length of slur indistinct in G-S, but probably ends on note 1 of M 81 rather than note 2. We follow almost all the other sources.
- 83: G-S gives *cresc.* on note 1 (so does E-S), although somewhat meaningless in view of \gg on notes 1–2. We follow G-SP and E-SP by placing *cresc.* on note 3 (A and C still lack *cresc.*).
- 108: *cresc.* on fourth \downarrow taken from A, C, and most of Pts; G-SP, E-SP, G-P and E-P place *cresc.* on note 1 of M 109, G-S and E-S on second \downarrow of M 110 (perhaps late correction left unchanged in orchestra).
- 114–118: Sources differ widely regarding placement of *sf*: A and C place it on note 1 of all relevant bars, G-SP and E-SP only do so in M 115, 117 and 118 (i. e. parallel to piano or orchestra except in M 118), while G-S and E-S do exactly the opposite by placing it only in M 114, 116 and 118. There is no way of telling whether this is an engraver's error or a late change by Mendelssohn or David.
- 141: Start of slur indistinct in G-S, equally construable on note 1 and note 2; we follow E-S, G-SP, E-SP (A and C still lack slur and staccato dots) and M 387.
- 143: Note 1 also has staccato dot in G-S as well as E-S, G-P and E-SP; however, see M 141 and 389.
- 151f.: Placement of \ll taken from A; already ends on note 4 of M 151 in G-S and most other sources.
- 167: Slur on notes 1–2 taken from G-S as well as A and C. In contrast, E-S and E-SP slur notes 1–3 (no slur in G-SP), as do all sources in M 413.
- 171: All sources except G-S and E-S give note 1 with *sf*, as in the orchestra as well as G-P and E-P. There is no way of telling whether this is an engraver's error or a late change by Mendelssohn or David.
- 189: *cresc.* on note 4 taken from G-S and E-S; already on note 1 in A, G-SP and E-SP (no *cresc.* in C).
- 194: End of slur indistinct in G-S, equally construable on note 7 and note 8. E-S and G-SP end slur on note 7 (A and C still have different slurring, E-SP no slur at all); however, see M 195 and 196.
- 195: *sf* on note 1 (in addition to *f*) taken from A, C, G-SP and E-SP, each of which however lacks *f* (A, C and Pts only give *f* in orchestra, albeit not until M 197).
- 196f.: Slurring taken from G-S and E-S; G-SP and E-SP omit staccato on final note in M 196 and M 443–444 (as do G-S and E-S in these two bars) while retaining slurring from preceding phrases: i. e. the slur ends on the penultimate note and the next slur begins on the final note. (A and C still have different slurring.)
- 200: G-S and E-S already end \ll on note 9; however, see M 198, 445 and 447.
- 219: A and C-H give note 2 with *f*, while C-M and printed sources lack dynamic marks (perhaps overlooked by Mendelssohn during the correction).
- 230: *cresc.* on note 3 taken from A, G-SP, E-SP and Pts; postponed to note 3 of M 232 in G-S and E-S (C-M gives *cresc.* both in M 230 and in M 232).
- 251: Unlike M 252 and 253, G-S and all other printed sources already start the slur on note 1; however, A, C and David's late edition only start it on note 2. (Slur in M 250 ends on final note of M 250 in A and C, but on note 1 of M 251 in David's late edition).

- 261: Slur given as in majority of sources; ends on note 6 in G-S and E-S, probably by mistake (or should notes 7 and 8 be tied to M 262 as in M 257f.?).
- 288f.: All sources postpone start of slur to note 1 of M 289; however, see M 284–285, where G-S and E-S already start slur on note 3 of M 284.
- 292f.: G-S extend slur from M 292 to note 4 of M 293; standardized to agree with M 290–291 in most other sources.
- 299: C, G-SP and E-SP give *ff* on note 1; Pts give *sf* and *ff* in M 298, while G-P and E-P give *ff* in M 297 and *sf* in M 298.
- 299, 300: > on every first and seventh note taken from David's letter to Mendelssohn (24 December 1844) and Mendelssohn's to David (27 December 1844) as well as E-S (M 299).
- 300f.: G-S gives slur from note 10 of M 300 to note 5 of M 301; we follow E-S and M 303f.
- 306f.: Final slur taken from G-SP and E-SP and by analogy from M 303f.; ends on note 12 in E-S; no slur in G-S.
- 310: C-M gives top note but one in note 1 as c^2 instead of a^1 to produce chord with third. There is no way of telling whether this is an engraver's error or a late change by Mendelssohn or David.
- 390–393: Placement of hairpin pair largely taken from A (where \gg ends roughly on note 3); G-S and E-S postpone start of \ll to note 2 of M 390; end of \gg postponed to note 4 of M 393. (G-SP and E-SP lack hairpin pair.)
- 393: G-S, E-S, G-SP and E-SP also place staccato dot on note 1; however, see M 389 (entire bar still lacks staccati and slur in A and C).
- 402: **Beginning of slur indistinct in G-S;** perhaps construable as note 1, though all other sources distinctly place it on note 2; see also M 156.
- 406: Beginning of slur indistinct in G-S, but more likely on note 2 than note 1; we follow A, M 407 and M 160.
- 426, 427: Beginnings of each of these slurs indistinct in G-S; more likely note 2 in M 426 but note 1 in M 427. C, E-S, G-SP and E-SP start each slur on note 1. We follow A and similar passages (see M 26–36 and 436).
- 436: A already starts *cresc.* on note 2 (no dynamics in C).
- 438: Note 3 $d\sharp^2$ instead of e^2 ? Thus reads Mendelssohn's correction in A, probably made in connection with violin 2, where note 1 is corrected from c^1 to $d\sharp^1$. However, later sources only incorporate change in orchestral part (the parallel passage in M 440 remained uncorrected).
- 439: Slurring taken from surrounding bars as well as E-S (for notes 1–3) and A and C (for notes 4–5). G-S and other printed sources place slurs on notes 1–2 or 2–3 as well as notes 4–6.
- 451: Although the phrasing of notes 1–3 differs from that of notes 4–12 and M 452, it is confirmed by the sources and possibly conditioned by bowing technique. A and C give different pitches in M 451 (continuation of neighbor-note motif from M 449–450). The change from neighbor notes to octaves originated in a suggestion from David that met with Mendelssohn's approval (letter of 24 December 1844). David justified his proposal with a reference to the "first solo" in M 204. However, the octaves there do not start at the beginning of the bar but on note 4, while notes 1 to 3 retain the neighbor-note motif of the preceding bars. Both David's letter of 24 December 1844 and Mendelssohn's reply of 27 December 1844 call for notes 1 to 3 in M 451 to be phrased in the same way as the notes that follow, i. e. with a staccato on note 1 and a slur on notes 2 and 3). Contrary to David's wishes, G-S standardizes the phrasing but not the pitch content. For this reason, note 2 of M 451 should perhaps read $d\sharp^2$ instead of e^1 .
- 453, 454: Accents to emphasize thematic pitches are taken from Ferdinand David's letter to Felix Mendelssohn Bartholdy (24 December 1844) and Mendelssohn's reply (27 December 1844). They are not found in other sources.
- 460: *ff* postponed to note 1 of M 461 in G-S, G-SP and E-SP (no dynamics in E-S).
- 499: A and C give note 1 as a instead of c^1 ; perhaps a copyist's error while writing out the solo part by analogy with M 495. (The first surviving reference to c^1 is found in David's letter of 24 December 1844 to Mendelssohn.)

MOVEMENT 2

22: E-S places slur on notes 4–6 (as in M 13, 14 and 21) instead of notes 4–5 (as in the other sources). There is no way telling whether this is an engraver's error or a late change by Mendelssohn.

29: E-S slurs notes 4–6 instead of notes 4–5 as in the other printed sources. There is no way of telling whether this is an engraver's error or a late change by Mendelssohn.

32: G-S, G-SP and E-SP place slur on notes 3–4; however, see M 33.

33: Placement of \gg taken from A and C; G-S and E-S already start \gg on note 1; however, see M 32.


40, 41: End of \ll indistinct in G-S and E-S, equally construable on note 2 and end of bar; we follow A and C. (G-SP and E-SP omit \ll .)

44, 45: \ll taken from C-M; G-S and E-S extend \ll from note 2 to end of bar in M 44 and from note 1 to note 3 or end of bar in M 45 (indistinct). A and C-H give the rhythm and hairpins as in M 40 and 41; the passage from note 3 of M 32 to note 1 of M 44 was transposed up an octave at a later date, and the return to the lower register led to the change of rhythm.

48: Start of slur indistinct in G-S, equally construable on note 2 and note 3; we follow A and C as well as all other printed sources.

58: *cresc.* on note 3 taken from A and C; postponed to note 5 in printed sources.

62, 64, 71: A still gives fifth \flat as 32nds in all relevant bars; deleted by Mendelssohn in C, but only in M 64 and 71. Possibly an oversight; perhaps

- fifth  should also be γ in M 62.
(Here the  are played by viola and violin 2.)
- 66: First top note given as f^2 and first and third lower notes as d^2 in A *post corr.* and C; A *ante corr.* and printed sources give first top note as a^2 and first and third lower notes as f^2 , i. e. everything a third higher. There is no way of telling whether this is another change by Mendelssohn or David or whether the solo part relates to A *ante corr.* and Mendelssohn inadvertently overlooked the change at later proofreading stages.
- 74f.: Placement of hairpin pair taken from G-SP, E-SP and A in M 75f.; G-S and E-S postpone beginning of hairpins to note 9 of M 74 and middle to note 3 of M 75.
- 76: Slur on notes 9–24 taken from printed sources; perhaps notes 21–24 should be tied to notes of M 77, as in A and also in C, where slur is extended to final note of M 77.
- 95, 96: E-S, G-SP and E-SP slur notes 2–3 (M 95) and 1–2 (M 96); see parallel passage in M 44–45, which however has a slightly different rhythm.
- 97: G-S only slurs notes 1–4; however, see M 93 and parallel passages in M 42 and 46.
- 99: Start of slur on note 2 taken from G-S, G-SP and E-SP; postponed to note 3 in E-S, A and C. See also comment on parallel passage in M 48.
- 101: Start of slur indistinct in G-S, A and C; equally construable as note 2 and note 3; we follow E-S as well as M 48 and 99.
- 110: Unique slur on notes 2–3 (instead of notes 1–2 as elsewhere) in all printed sources; however, A and C slur notes 1–2.
- 115: E-S slur notes 6–7 as in analogous M 111.
- MOVEMENT 3
- 13f.: All sources end final slur in M 13 on note 9; however, see M 9f.
- 16: A gives only one slur from $c^{\sharp 2}$ in M 15; see also M 140, which has a different slurring but likewise joins the upbeat notes with the ascending scale that follows.
- 18: All sources postpone start of final slur to beat 4; however, see M 142.
- 18: All sources give last note but three as b^1 ; changed to a^1 in posthumous printed score and many subsequent editions, evidently by analogy with M 142.
- 19: All sources except A end slur from note 5 on note 9; however, see M 17.
- 22, 23, 29, 35: Placement of hairpin pair taken from A; G-S and most other sources make some hairpins longer, beginning on notes 1 or 3 and ending on final note; in M 22 E-S postpones middle of hairpins to melodic zenith on note 11.
- 25: G-SP and E-SP give p on note 13.
- 28: A has staccato dots on notes 3 and 8, but omits staccati in M 34.
- 40: Sources disagree on slurring of notes 3–5: A only has staccato dots (no slur), C-H lacks both slur and staccati (not corrected by Mendelssohn); G-S has staccato dots on all three notes and probably places slur on notes 3–4, E-S has staccato dots on all three notes and slur on notes 3–5; and G-SP and E-SP give notes 3–4 with slur but without staccati, only placing staccato dot on note 5. No parallel passage.
- 44: G-S, E-S, G-SP and E-SP only slur notes 5–8. We follow A, C and M 42.
- 54: Slur on notes 9–10 taken from G-S, E-S, G-SP and E-SP; slur missing in A and C.
- 71: Mendelssohn deleted p on note 5 in C and placed it on note 2 of M 72 (entrance of strings). The p on note 2 of M 74 was likewise added by Mendelssohn in C. Unlike M 74, the correction in M 71–72 was ignored in all printed sources. There is no way of telling whether this is an engraver's error or a further change by Mendelssohn or David.
- 97: f on final note taken from G-SP and E-SP; postponed to note 1 of M 98 in G-S, A, C and E-S (page break after M 97 in A and C).
- 117: G-S and most other sources already place p on note 1; we follow A and M 127 (slightly indistinct).
- 125: Almost all sources end slur from note 5 on note 9 (A still different); however, see M 123.
- 140: Slurring corroborated by sources although it conflicts with M 12, 16 and 136. Only A and C give one slur instead of two, but they start it on note 1 (final two notes in M 139 unslurred).
- 144f.: Slurring corroborated by sources although it conflicts with M 20f. (only marginal discrepancies). Not until David's late edition is the slur on eighth-notes 4–5 in M 20 (instead of staccato dots) shifted so that it extends from eighth-note 8 to eighth-note 1 of M 21. It was then adopted as such in the parallel passage in M 144f., with further standardization *passim*.
- 146: G-S postpones *molto cresc.* to note 4 (almost no printed source places it on note 1); we follow Mendelssohn's emendation in C and E-SP.
- 149: ff taken from G-S, E-S and C-M; G-SP and E-SP give f instead of ff , thereby making the goal of the *molto cresc.* in M 146 seemingly the ff in M 150 rather than M 149. (A and C-H still differ and only have two bars of , likewise postponing ff to M 150.)
- 156: All printed sources give note 1 with staccato dot (but omit staccato on note 1 of M 152); possibly a remnant of the version in A (and to a lesser extent C), where slur on upbeat and note 1 in M 151–152 and M 155–156 is replaced by staccato dots.
- 165: Position of p indistinct in G-S, equally construable on note 1 and note 2; we follow A and C.
- 165f.: Slur taken from G-S and E-S; A and C extend slur from note 1 of M 166 to note 1 of M 167 (previous slur ended on note 4 of M 165), where G-SP and E-SP extend it from note 1 to note 8 of M 166 (previous slur ended on note 4 of M 165, as in A). The parallel passage in M 78–80 offers yet another variant, with the slur extending from note 4 of M 78 to note 1 of M 80. Not standardized here since slurring has already dif-

ferred elsewhere (compare M 76 with M 163).

180: Should note 6 read $g^{\sharp 1}$ instead of g^1 ? No source gives it this way, although all clearly have bb^1 and not b^1 in an analogous passage in movement 1 (see M 205 of piano).

196: Slur on notes 5–6 and staccato dots on notes 7–8 taken from G-S. The intentions Mendelssohn expressed in his letter of 10 April 1845 to Breitkopf & Härtel are contradictory, for he wrote out the bar twice, first placing the slur on notes 5–6 and then on notes 5–7 (both times without staccato). C-M slurs notes 5–6, G-SP and E-SP notes 5–7, and E-S notes 5–8; however, see notes 5–8 in M 194.

211: A and C gives \succ on notes 7–15.

222, 224: $>$ on notes 9 and 13 found only in M 222 of G-S and E-S, evidently to emphasize the suspension motif; however, the oboes and clarinets in Pts only have $>$ on note 9.

Berlin, summer 2003

Ullrich Scheideler

Mendelssohn or David?


Autograph Score vs. First Edition

As already explained at length in the preface, once Mendelssohn completed the autograph score, the text of the solo violin part was reworked partly by the composer himself and partly by Ferdinand David. David's alterations mainly involve details of bowing technique that met with Mendelssohn's approval. Whether David always found just the right solution is a moot question. In many cases, the bowing marks might have presented Mendelssohn's musical ideas differently and in a way more consistent with his intentions. The comments below therefore point out a number of discrepancies between Mendelssohn's autograph score (source A) and the later, by now definitive version found in the original print of the piano reduction. Performers are free to choose without prejudice between these two

versions to the best of their knowledge and belief. It is my hope that my fellow violinists will experience the same joy on this journey of discovery as I did.


MOVEMENT 1

7, 9: A always gives notes 1–3 as

, i. e. the slur is always placed very distinctly only on notes 1–2, as in M 52 and 54 of the tutti violins and in M 56 and 58. Surely this is the more interesting form of articulation.

26ff.: A lacks all $>$, a very important and decisive alternative reading that essentially changes the articulation and phrasing. Further, M 28 and 32 offer a slur on notes 2–3 rather than simply . . . ; this leads us to assume that Mendelssohn envisaged having notes 5–6 bowed πv and not $v v$, as is usually heard today.

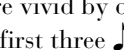
76–80: Mendelssohn's interesting articulation of two long and four short slurs was abandoned in the later version in favor of a slightly less regular pattern of bowstrokes.


84: The bowing I have indicated  is taken from A. Mendelssohn was well aware that the *sf* in M 85 must be taken with a downbow.

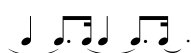
The π opening in M 76 simplifies the phrasing of the next few bars without distorting the emphases.

139: A lacks the expression mark *tranquillo*, perhaps indicating that the tempo of the second theme, as originally conceived, was not all that slow, unlike what we ordinarily hear today. Mendelssohn entered the *tranquillo* in C. Perhaps it identifies the character of the passage rather than its tempo.

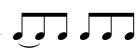
179: Both slurs are missing in A, implying that this change probably originated with David. Not only do they disturb the unity of M 177–180, they also anticipate to a certain extent the slurring in M 181ff. – not necessarily to their advantage.

190–193: A makes this passage much more vivid by omitting the slurs on the first three .

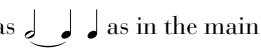
194–196: The original articulation in A  is much more lucid than



the later version .

197: A places the slur over the first three notes rather than the first two. This, too, is probably one of David's alterations. The original version avoids the *sfz* very frequently heard on $c^{\sharp 3}$ in modern performances. I urgently recommend using the three-note slur here and altering the subsequent bowing accordingly.

199, 201: The slurring in A  is not only more vivid but easier to play than the later version

.

263ff.: A presents the articulation in M 263–264 as  as in the main theme, followed in M 267–268 by

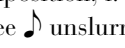
 | in order to form a gentle transition  to the

quiet passage that follows – a subtle procedure unfortunately nullified by the later slurring.

323: On 17 December 1844 Mendelssohn wrote in a letter to David that “the arpeggios should now start immediately in tempo and continue in four voices into the tutti.” Perhaps we have been too content to violate the composer's original intentions.

420ff.: The (very clearly marked) slurs in A lend the passage a different character and moreover lie well beneath the fingers. The bowing might thus be marked somewhat as follows:



438ff.: A gives the same articulation as in the exposition, i. e. it leaves the first three  unslurred.

442f.: A gives the same articulation as in the exposition.

489ff.: Mendelssohn and David dis-

cussed these bars in their correspondence. Here A reads:



The possibility of removing a few notes was broached, but Mendelssohn still felt on 19 February 1845 that the octaves should be left intact. The letters offer no explanation as to why they were then completely deleted in C, probably by Mendelssohn himself. However, I recall an old edition that retained these octaves. Today's players can probably manage them without difficulty.

503ff.: A reads



and ends the movement with considerably more brilliance than the later, simpler, but more subdued transposition an octave lower. The change was proposed in a letter of 24 December 1844 by David, who wanted to reserve the *e*⁺ solely for M 513 with upbeat.

MOVEMENT 2

32f.: A has the following articulation slurs in these two bars (partly still written an octave lower):

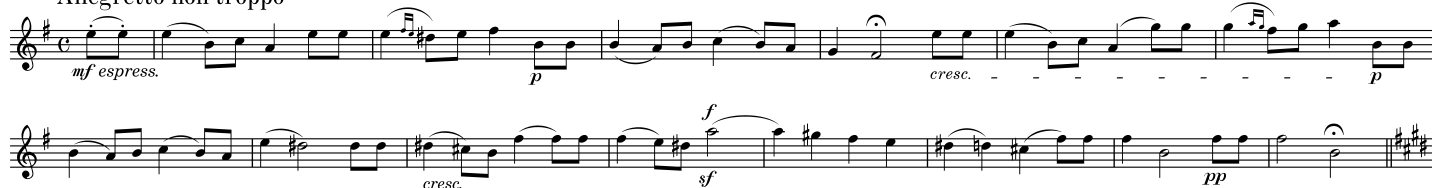


They make it much easier to phrase this passage sensibly and to avoid undue emphasis on the first and fourth notes of M 33.

110ff.: Drawing on the main theme from movement 1, A gives the following slurring (see Example below). Unfortunately, this compositional subtlety vanished in the later version.

Movement 2, M 110ff.:

Allegretto non troppo



MOVEMENT 3

18, 21: The bowing marks, though seemingly odd today, only make sense if we pay credence to the story that David played the entire opening of this movement at the tip of the bow with the bow resting on the string. The bowing Mendelssohn presents in A, in contrast, tends to suggest *saltando*.

41ff.: Mendelssohn presents the following interesting articulation in A that may be adopted without further ado:



54: A lacks a slur on notes 9–10. David probably added it in order to end with an upbow. Unfortunately it places an illogical and undesirable stress on the third beat. Perhaps it should be omitted.


83: A gives



91: A gives



As in M 83, this simplifies accurate ensemble playing with the orchestra.

The later version , which first appears in C, probably in Mendelssohn's hand (though without slur), tends to obstruct the ensemble.



110: A places , i. e.

<> exactly beneath beat 2, thereby producing a beautiful phrase. Perhaps an engraver's error was overlooked in the first edition?

124ff.: Mendelssohn wrote the following articulation in A (with some discrepancies in pitch.)



168, 170: The slurs on notes 2–3

 are nowhere to be found in A and were probably added by David. A superior solution, especially in view of the ensemble playing, is , which violinists of the time would certainly have found slightly unusual.

198ff.: A gives this passage as



This is more logical from a compositional standpoint, as the tremolo, rather than being interrupted by M 202, begins not until M 203 and proceeds thereafter without interruption. It was changed by Mendelssohn in C at an early stage of correction.

205, 209: Both of these bars have in A a *fp* on the first note which was later suppressed in the first edition. This mark brings out the 1+1+2 bar structure of the phrase with special clarity.

232: A leaves the final eight notes unslurred; the separate notes lend more weight to the final cadence.

Berne, summer 2003
Igor Ozim

