

Einleitung

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

Eine besondere Herausforderung stellen die Diversität und die auf den ersten Blick kaum überschaubare Menge an Quellen dar, die von Librettoentwürfen unterschiedlichster Form über musikalische Notate in allen Ausprägungen bis hin zu einem umfänglichen Fundus von Briefen zum Text, zu Aufführungen oder zur Veröffentlichung reichen. Kaum mehr eigens betont werden muss die heute wohl allgemein bekannte Tatsache, dass Mendelssohn sich nur ganz selten mit der ersten Ausformulierung einer Komposition zufrieden gab, sondern seine Werke fast immer einer oder mehreren gründlichen Überarbeitungen unterzog, bevor er sie zum Druck freigab. Dies gilt auch für das Oratorium *Elias*, dessen endgültiger und im Erstdruck festgeschriebener Version von 1847 etwa ein Jahr zuvor mehrere vorläufig abgeschlossene Fassungen vorangingen, die allerdings in der Version der Uraufführung vom 26. August 1846 in Birmingham ihren Nukleus haben. Diese „Frühfassungen“ werden in Band VI/11A in geeigneter Form kombiniert; der dazugehörige Kritische Bericht ist dann wieder Bestandteil von Band VI/11D.

Ungewöhnliche Bedeutung kommt im Falle von op. 70 der Klavierbearbeitung durch den Komponisten zu, die er wie

bei so vielen anderen Werken mit Orchester auch hier verfertigte und auch hier noch vor den Orchesterstimmen bzw. der Partitur drucken ließ.¹ Zwar ist diese Bearbeitung des *Elias* nicht als Fassung eigenen Rechts und für Klavier zu vier Händen wie bei den Orchesterwerken, sondern als zweihändiger Klavier-Auszug vornehmlich zu Einstudierungszwecken konzipiert. Sie spielt aber im Prozess der definitiven Ausarbeitung des Oratoriums sowie bei der endgültigen Formulierung des englischen Textes eine entscheidende Rolle. Denn die Revision des Werkes, die Mendelssohn unmittelbar nach der Uraufführung begann, ging Hand in Hand mit der Erstellung des Klavier-Auszugs und der Vorbereitung von dessen Drucklegung. Diese zeitliche Parallelität hat dazu geführt, dass die vielfältigen Quellen zu der reduzierten Fassung die Chance bieten, den Fortgang der kompositorischen Arbeit an der Endfassung gewiss nicht lückenlos, aber doch in großen Zügen nachzuvollziehen.

Der Klavier-Auszug wird in Band VI/11B und – da es sein Umfang zulässt – zusammen mit dem dazugehörigen Kritischen Bericht vorgelegt.² Band VI/11C bietet den umfangreichen Bestand an musikalischen Skizzen. Band VI/11D schließlich umfasst – wie erwähnt – die Kritischen Berichte zu den Partiturbänden VI/11 und VI/11A, die Entwürfe zum deutschen Libretto, welche der Komponist, Carl Klingemann und Julius Schubring in großer Zahl hinterlassen haben, sowie Dokumente zur Entstehung der englischen Übersetzung, in denen die inhaltliche Qualität der diesbezüglichen Diskussion zwischen Mendelssohn und William Bartholomew Kontur gewinnt.

Es sei darauf hingewiesen, dass die genannte Aufteilung Konsequenzen auch für die Gestaltung der Einleitungen im vorliegenden und in den anderen Fassungen-Bänden hat, denn sie steht im Widerspruch zu der ansonsten innerhalb dieser Gesamtausgabe geübten Praxis, dem Hauptband eine umfassende Entstehungsgeschichte des betreffenden Werkes voranzustellen. Vielmehr konzentrieren sich die hier im Anschluss gebotenen Ausführungen auf die definitive Fassung des Oratoriums, die Einleitung in Band VI/11A geht auf die Entstehungsumstände sowie den Inhalt der Frühfassungen ein, und der den Noten in Band VI/11B vorangestellte Text bringt die Besonderheiten des Klavier-Auszugs zur Sprache. Da indes auf eine übergreifende Entstehungsgeschichte von Mendelssohns opus maximum nicht verzichtet werden kann, wird deren Präsentation an den Anfang des Bandes VI/11D verschoben; in ihr findet über die Bündelung des Inhalts der

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

2 Band VI/11B enthält außerdem die Fassung der Ouvertüre für Klavier zu vier Händen.

drei erwähnten Einleitungen hinaus auch die mühsame Genesis des deutschen Librettos ihre angemessene Darstellung.

Zur Entstehung der definitiven Fassung:
Die Briefe an William Bartholomew
und den Verlag J. J. Ewer & Co.

Die erste öffentliche Darbietung des *Elias*, die am 26. August 1846 unter Mendelssohns Leitung während des Birmingham Musical Festivals stattfand, gilt von der Rezeptionsgeschichte her betrachtet zu Recht als die Uraufführung des Werkes im emphatischen Sinne: Hier wurde der Grundstein für den überwältigenden und dauerhaften Erfolg des Oratoriums gelegt, welcher das rasch erwachende europaweite Interesse an weiteren Aufführungen begründete und zumal in England dazu führte, dass im April 1847 die definitive Fassung der Komposition innerhalb von zwei Wochen sechs Mal, wiederum unter der Leitung des Komponisten, gespielt wurde.

Geht man dagegen von einer Teleologie der Werkgenese, d. h. von der Entwicklung des Kunstwerks bis hin zu dessen vom Autor bewusst gewollten und durchweg gebilligten Beschaffenheit aus, so kann das Konzert in Birmingham lediglich als Voraufführung angesehen werden. Sie bot dem Komponisten die einzigartige Gelegenheit, das bislang Ausgearbeitete hinsichtlich der musikalischen Gestalt, der dramaturgischen Anlage sowie der praktischen Realisierbarkeit bei der Probenarbeit und in der Klangwirklichkeit der Konzertsituation zu kontrollieren und daraus gegebenenfalls Schlüsse für Änderungen zu ziehen.³ Eine solche konkrete Testphase passt aufs Beste in die generelle und bereits angesprochene kompositorische Praxis Mendelssohns, seine Werke erst nach gründlicher Revision zum Druck freizugeben.

Bereits während des Aufenthaltes in Birmingham begann sich Mendelssohn über Verbesserungen des Oratoriums Gedanken zu machen. So soll, wie Joseph Moore, der Leiter des dortigen Musical Festivals, übermittelt hat, schon in den Tagen nach der Uraufführung die Idee entstanden sein, die Vertonung des Textes „Hebe deine Augen auf zu den Bergen“ aus einem orchesterbegleiteten Duett für zwei Soprane in das berühmte a-cappella-Trio für zwei Soprane und Alt (Nr. 28) umzuwandeln.⁴ Von größerer Relevanz als der-

artige Berichte aus zweiter Hand dagegen sind solche Quellen, die den Gang der Revision mit unbestreitbarer Zuverlässigkeit dokumentieren, namentlich also Dokumente von der Hand des Komponisten selbst. Dazu gehört in erster Linie sein fast programmatisch anmutender Brief an den Londoner Freund Carl Klingemann vom 6. Dezember 1846, in dem es heißt:

„[...] jetzt bin ich aber seit mehreren Tagen wieder mit allen Kräften am *Elias*, und hoffe den grössten Teil von dem, was mich störte, glücklich herauszubringen. Mit einer der schwe[r]sten Partien (der Witwe) bin ich ganz fertig, und bin gewiss, dass Du mit der Veränderung, ich kann wohl sagen Verbesserung, zufrieden sein wirst. Der *Elias* ist an dieser Stelle viel wichtiger und geheimnisvoller geworden und der Mangel daran wars, was mich störte – das finde ich leider immer erst post festum heraus, wenn ichs besser gemacht habe. Aber auch an den anderen Stellen, über die wir gesprochen haben, hoffe ich es richtiger zu treffen, und nehme alles, was mir nicht recht war, aufs ernstlichste wieder vor, so dass ich hoffe, binnen wenig Wochen mit dem Ganzen fertig zu sein, und an etwas Neues gehen zu können. Die Stücke, die ich bis jetzt umgearbeitet habe, zeigen mir doch wieder, dass ich Recht habe, nicht eher zu ruhen, bis solch ein Werk so gut ist, wie ichs nur irgend machen kann, wenn auch von diesen Sachen die wenigsten Leute etwas hören oder wissen wollen, und wenn auch sehr, sehr viele Zeit damit hingeht; aber dafür ist es dann auch ein ganz anderer Eindruck, den solche Stellen, wenn sie wirklich besser sind an sich, und auf alle übrigen Teile machen. (Du siehst, ich bin noch sehr zufrieden mit der heute vollendeten Stelle von der Witwe) und darum meine ich, dürfe man es nicht dabei bewenden lassen – und das Gewissen spricht auch ein Wort mit.“⁵

Dieser Brief belegt erneut, dass Mendelssohn bereits unmittelbar nach der Uraufführung des Oratoriums und noch in England Gespräche über dessen Revision geführt hat. Und kaum in Deutschland zurück, machte er sich mit Intensität an die Umarbeitung, die – wie bereits erwähnt – Hand in Hand mit der Erstellung des Klavier-Auszugs ging und direkt auf die Publikation zielte. Wenn im Folgenden fast ausschließlich Zeugnisse zu einzelnen Sätzen des Klavier-Auszugs angeführt werden, so soll damit nicht vorbehaltlos unterstellt werden, dass mit deren Fertigstellung gleichzeitig

3 Eine ähnliche Situation ergab sich 22 Jahre später bei *Ein deutsches Requiem* von Johannes Brahms. Die erste öffentliche, aber noch unvollständige Darbietung des Werkes am Karfreitag 1868 im Bremer Dom galt und gilt unbestritten als Uraufführung im emphatischen Sinne, denn sie markierte den künstlerischen Durchbruch des Komponisten als Schöpfer ernster Musik. Weit weniger Aufsehen erregte dann die Erstaufführung der definitiven Fassung mit dem nachkomponierten IV. Satz, die im Februar 1869 in Leipzig stattfand.

4 Siehe F[rederick]. G[eorge]. Edwards, *The History of Mendelssohn's Oratorio „Elijah“*, London / New York 1896 (im Folgenden: *The History*), S. 84–85. Das Buch von Edwards ist die erste umfassende und bislang unübertroffene Beschreibung des Entstehungsprozesses des Oratoriums, die – wenngleich stark aus englischer Perspektive – dessen entscheidende Momente angemessen zur Darstellung bringt und viele wichtige Dokumente im Wortlaut bietet.

5 Brief vom 6. Dezember 1846 an Carl Klingemann, in: *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*, hrsg. und eingeleitet von Karl Klingemann [jun.], Essen 1909 (im Folgenden: *Briefwechsel mit Klingemann*), S. 315–318, das Zitat S. 316–317. Da der Standort der meisten Briefe dieser Korrespondenz unbekannt ist, müssen sie nach der nicht in allen Punkten zuverlässigen Druckausgabe zitiert werden.

auch die entsprechenden Sätze der Orchesterfassung in ihrer definitiven Form vorgelegen hätten. Nachbesserungen beispielsweise der Instrumentation könnten sehr wohl auch zu einem späteren Zeitpunkt vorgenommen worden sein.

Schon am 26. September 1846, also genau einen Monat nach der Uraufführung des Oratoriums, sah sich Mendelssohn in der Lage, eine Sendung mit Teilen der Herstellungsvorlage für den Klavier-Auszug an Edward Buxton, den Leiter des Londoner Verlages J. J. Ewer & Co., auf den Weg zu bringen. Das angekündigte Paket enthielt darüber hinaus ein ebenfalls am 26. September verfasstes Schreiben an William Bartholomew, den Autor der englischen Übersetzung des Textes.⁶ An den Verleger schreibt der Komponist:⁷ „[...] I send to-day, or to-morrow, eight numbers of the P. F. arrangement of Elijah by way of Hamburgh and through Messrs Hüttner to you, and enclose my answer to B's observations.“⁸

Buxton und Bartholomew sollten in den folgenden Monaten Mendelssohns hauptsächliche Ansprechpartner bezüglich des Oratoriums werden. Mit ersterem wickelte er die organisatorischen Fragen ab, die üblicherweise bei der Vorbereitung eines Musikdruckes entstehen; mit letzterem setzte er die Diskussion über die inhaltlich passende Formulierung des englischen Textes und im Zusammenhang damit über die korrekte Deklamation, d. h. über die Anpassung der musikalischen Rhythmik an die englische Sprachmelodie, fort. Grund für diesen intensiven Kontakt mit London war eine Verabredung, die Mendelssohn mit Buxton bzw. Ewer & Co. einerseits und seinem deutschen Verlag N. Simrock in Bonn und dessen Leiter Peter Joseph Simrock andererseits getroffen hatte.⁹ Sie beinhaltete unter anderem, dass Klavier-Auszug und Chorstimmen zunächst in London hergestellt werden sollten, und dieser Umstand führte zu der beträchtlichen Menge an Quellen, die den postalischen Weg zwischen der englischen Hauptstadt und dem Komponisten in Leipzig nehmen mussten.

Für die historische Forschung stellt sich bei der Aufschlüsselung der Genesis eines Werkes – oder hier: der Genesis der Endfassung des *Elias* – allem voran die Frage nach der Chronologie der Entstehung, d. h. die Frage nach der zeitlichen Einordnung sei es des Werkganzen, sei es der Werkteile. Besonders hilfreich sind dafür im Allgemeinen die Datierungen der musikalischen Quellen, die Mendelssohn bei vielen

seiner Kompositionen sorgfältig eingezeichnet hat, in den Manuskripten zur Endfassung des vorliegenden Oratoriums aber offenkundig für verzichtbar hielt: In keinem einzigen der einschlägigen Notenautographe findet sich eine derartige Angabe. Um also der Frage nach dem chronologischen Ort der Einzelsätze des *Elias* in ihrer definitiven Fassung nachgehen zu können, ist man auf sekundäre bzw. indirekte Quellen angewiesen; dafür allerdings bieten sich die Briefe, die der Komponist an Buxton bzw. Bartholomew gerichtet hat, als besonders erfolgversprechend an. Hinzu kommt die Tatsache, dass die Schreiben an Buxton bzw. Bartholomew in mehreren Fällen zur annähernd gleichen Zeit oder sogar am selben Tag, also gleichsam als Paar, geschrieben wurden; damit ergibt sich die Option des Quervergleichs, der häufig genug zu plausiblen Ergebnissen führt.

Das erste Briefpaar vom 26. September 1846 allerdings ist in dieser Hinsicht wenig schlüssig. Buxton gegenüber redet Mendelssohn ohne jede Spezifizierung (etwa der Teile) von acht Sätzen, im Schreiben an Bartholomew geht er auf drei große Chorsätze (Nr. 34, 38 und 41) ein.¹⁰ Es wäre also denkbar, dass die offenkundige Beschäftigung des Komponisten mit dem Text dieser Sätze ihn auch dazu veranlasst hat, von ihnen sogleich die definitive Fassung herzustellen. Andererseits handelt es sich bei den Ausführungen Mendelssohns zu den drei Chorsätzen um „my answer to B's observations“, also um Reaktionen auf Bemerkungen von Bartholomew, die möglicherweise bereits in Birmingham gemacht worden waren. Noch verworrener wird die Situation durch die Tatsache, dass der Brief an Bartholomew, der auf Notenpapier geschrieben ist, neben den Ausführungen über die drei genannten Chorsätze auf der Rückseite auch eine musikalische Notation enthält: den Klavier-Auszug der Takte 35–52 des Quartetts Nr. [41A], über das sich der Brieftext mit keinem Wort auslässt. Fasst man das Briefpaar vom 26. September allein in den Blick, so scheinen die Probleme, die es bietet, kaum lösbar zu sein; doch werden einige der zweifelhaften Punkte, zumal was die acht im Brief an Buxton genannten Nummern angeht, in Mendelssohns nächstem einschlägigen Brief an denselben Adressaten vom 30. November 1846¹¹ einer Klärung näher gebracht.

Bevor Mendelssohn aber dieses Schreiben verfassen konnte, war er durch die vielfältigen Alltagsgeschäfte in Leipzig für etwa zwei Monate fast völlig daran gehindert, sich weiter mit

6 Mit Bartholomew stand Mendelssohn schon seit 1841 wegen Textübertragungen anderer Kompositionen in die englische Sprache in Kontakt und hatte zu ihm ein Verhältnis entwickelt, das von wechselseitigem Respekt geprägt war.

7 Mendelssohn führte seine Korrespondenz mit Partnern auf der britischen Insel grundsätzlich in englischer Sprache; eine Ausnahme innerhalb unseres Kontextes stellt lediglich ein Schreiben vom 25. April 1847 an Buxton dar, das der Komponist in der Hektik der ersten Aufführungen der Endfassung in England auf Deutsch verfasste.

8 Brief vom 26. September 1846 an Edward Buxton; zitiert nach der Abschrift in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, *MA Nachlaß* 7, 8, S. 60; der Brief wurde 1910 erstmals veröffentlicht, siehe Katalog von Thomas Thorp, London (November 1910), lot 468.

9 Siehe dazu unten das Kapitel „Zur Drucklegung“.

10 Die einzelnen Punkte der Diskussion zwischen Mendelssohn und Bartholomew werden in Band VI/11D eingehend dokumentiert und interpretiert. Im vorliegenden Zusammenhang kann daher ein knapper Hinweis auf die angesprochenen Sätze des Oratoriums genügen.

11 Ein Brief vom 15. Oktober 1846 betrifft lediglich die Umstände eines Besuchs von Buxton in Deutschland.

der Revision des Oratoriums zu beschäftigen. Mehrfach hat er darüber Klage geführt, dass sein anfänglicher Enthusiasmus für die Umarbeitung so rasch gebremst wurde¹², und auch Buxton gegenüber hat er – wie das Ende des nachfolgend zitierten Briefes zeigt – deshalb um Verständnis geworben. Gegen Ende November aber konnte er sich wieder mit ganzer Kraft dem *Elias* widmen. Seine Sendung an Buxton vom 30. November ist dafür der erste eindrucksvolle Beleg: „[...] I sent to-day 8 pieces from the arrangement of *Elijah* via Hamburg (Hüttner) to you: In all the passages where I wrote out the vocal parts there will be alterations to be made; you will therefore see that a great part of the 1st Chorus must be reengraved [Nr. 1] (in the parts). There are also some slight changements in no. 3 of which I already sent the arrangement. I wrote these changements on a piece of paper which you will find inlaid in the first leaf (containing the Overture). In the Chorus ‚he watching over Israel‘¹³ [Nr. 29] there will be but 2 or 3 bars to be altered and the p & Cresc at the end; also in the Chorus ‚I have raised one‘ [Nr. 41] & neither of these will require new plates. But I was sorry to find you had engraved the Recitative ‚hear me speedily o Lord‘ [Nr. 33, siehe unten] because I was obliged to make some important alterations in it and I am afraid you will be obliged to reingrave [sic] these 1 1/2 pages, according to the manuscript which I sent to-day. Pray send me the piano arrang. of the beginning (with the Rec. the deep affords no water [am Ende von Nr. 1]) as soon as you possibly can (in two copies as the rest) because I should like to send something to Simrock and will not send single pieces taken out from the middle; so I wait till I receive back the beginning; but he wants to have it soon, & so pray send the prologue, Overture, 1st Chorus & Rec. (Chorus) that I may let him have these with the following which I have already received from you.

– I duly received the two parcels with the proofs, but serious businesses have prevented my writing and going on with this work during the last weeks & months. Now I hope to be able to devote my whole time again to it and you will hear again from me very soon.“¹⁴

Aus den Formulierungen dieses Briefes, zu dem übrigens kein Parallelschreiben an Bartholomew vorliegt, geht eindeutig hervor, dass es in ihm weniger oder gar nicht um die Übersendung von neuen Herstellungsvorlagen geht, sondern vielmehr oder mehrheitlich um die Rücksendung von Korrekturfahnen, die Buxton – wie am Ende des Briefes erwähnt – in zwei Paketen an den Komponisten geschickt hatte. Als korrekturbedürftig erwähnt werden der Chor Nr. 1, das Rezitativ Nr. 3 (von dem Mendelssohn nicht die Korrekturfahnen zurückschickte, sondern die „kleinen Änderungen“

auf einem beigelegten Zettel vermerkte), die Chöre Nr. 29 und Nr. 41 sowie das Rezitativ Nr. 33, dessen Textanfang „hear me speedily o Lord“ Mendelssohn in „Night falleth round me, o Lord“ geändert hatte – immerhin fünf Stücke, bei denen man sicher sein kann, dass die entsprechenden Stichvorlagen bereits am 26. September an Buxton geschickt worden waren. Daneben genannt werden auch die Overture und gegen Ende des Briefes die Einleitung, bei denen aber nicht feststeht, ob sie sich bereits im Korrekturstadium befanden. In die Überlegungen einzubeziehen ist allerdings auch Mendelssohns Feststellung im Schreiben an Buxton vom 30. Dezember (siehe unten), dass diesem bereits auch die beiden Anfangssätze des II. Teils vorlägen: „[...] the beginning of the 2^d Part with the Recit. in g and the beginning of the Soprano-Song in H which I sent to you before this.“¹⁵ Ob aber das Rezitativ in G-Dur „Es ist Elias gekommen / *Elijah is come already*“, das später entfiel, und die Sopran-Aria Nr. 21 bereits am 26. September oder erst am 30. November nach London geschickt wurden, muss vorerst ungeklärt bleiben.

Der Brief vom November lässt indes auch Schlussfolgerungen allgemeinerer Art zu. Er bestätigt einerseits die bei anderen Kompositionen Mendelssohns mehrfach gewonnene Erkenntnis, dass er selbst bei den Korrekturarbeiten nicht darauf verzichtete, am musikalischen Text weiterzuarbeiten – weiterzukomponieren. Andererseits kann man im vorliegenden Fall die Hypothese wagen, dass jene Sendung vom 26. September verfrüht oder voreilig gewesen war, weil der Komponist nach den Anstrengungen der Englandreise noch nicht zu der notwendigen inneren Ruhe gefunden hatte, die ihm eine gründliche und konzentrierte schöpferische Arbeit überhaupt erst erlaubt hätte.

Auch im Dezember 1846 konnte Mendelssohn die Revisionsarbeit ungestört und mit großer Intensität fortsetzen. Das wird schon durch den oben zitierten Brief an Klingemann vom 6. des Monats eindrucksvoll dokumentiert, noch substantieller aber durch die Sendungen, die der Komponist am 30. Dezember sowohl an Buxton als auch an Bartholomew nach London expedierte. Besonders viele wichtige Aspekte berührt sein Brief an Buxton:

„[...] I hope you duly received the last parcel I sent for you to Hamburg containing several pieces from the *Elijah* in the P. F. arrangement. I now send again (to-day) 12 numbers of the arrangement to Hamburg for you; should the river be frozen and the communication interrupted as seems very probable perhaps your Correspondents could forward the parcel to France and let you have it via Calais.¹⁶ But of this you will of course be the best judge, and I write this letter

12 Siehe dazu vor allem seinen S. XXVI zitierten Brief vom 27. November 1846 an G. D. Otten.

13 Auf diesen Chor bezieht sich die wahrscheinlich von fremder Hand nachgetragene Marginalie *No 32*, die auf eine frühere Satzzählung rekurriert.

14 Brief vom 30. November 1846 an Buxton, Washington, D.C., The Library of Congress, Music Division, Gertrude Clarke Whittall Foundation Collection / Mendelssohn Collection (im Folgenden: Library of Congress, Whittall Collection).

15 [Anm. 17].

16 Mendelssohn hatte schon bei anderen Kompositionen in den Wintermonaten schlechte Erfahrungen mit dem Transport seiner Sendungen nach England gemacht. Auch bezüglich des vorliegenden Pakets erwiesen sich seine Befürchtungen als berechtigt. Noch in seinem Brief vom 29. Januar 1847 an Buxton [Anm. 23] beklagt er: „[...] I am very sorry the parcel did not yet arrive from Hamburg; it is so long since I sent it.“

by post via France merely to let you know that the parcel is gone to Hamburg. With 10 of the pieces in it you will now have the whole of the 1st Part complete; and the other two are to complete the beginning of the 2^d Part with the Recit. in g and the beginning of the Soprano-Song in H which I sent to you before this. [...] I have also put the numbers to the pieces in the way in which I want them to stand in the edition. The beginning of the whole is called ‚Introduction‘ in German, & I think this would sound as well in English, instead of Prologue as it was called in the Birmingham books. Then after the first 12 bars containing Elijah's words I want the word Overture over the Moderato, and then the Chorus ‚Help Lord‘ is number one. Now you can have the Choral parts of Part 1st corrected after the manuscript of the arrangement, I also send a copy of these Parts to Simrock that he may have something to begin with. In a few weeks I hope to be able to let you have all that still remains. – I was sorry to see that you will have to make so many alterations in the Choral Parts, but I think I told you before that I was subject to this dreadful disease of altering as long as I did not feel my conscience quite at rest; and therefore I could not help it & you must bear it patiently. I am still more sorry to see that the instrumental parts which I brought from here will be useless by the introduction of so many alterations. But for this I hope to be able to make up, as I have a new copy made here at my expense and shall send it to Simrock as soon as possible in order to get from him the printed duplicates for the String-Instruments. – I did what I could to reconcile myself to the idea of adding a few bars to the Overture to make it a separate piece & give it a conclusion, but I assure you, it is impossible. I tried hard to do what you want, in order to shew my good will – but I could not find an end, & I am sure there is none to be found. Forgive also the alterations in the arrangement[,] two or three new plates I am afraid will be required, at least one in no. 19 where two bars are taken out. But I told you I could not help it!“¹⁷

Mendelssohn hatte also während des Dezembers zwölf weitere Sätze¹⁸ fertiggestellt und damit den Klavier-Auszug des I. Teils komplettiert; daneben lagen Buxton bereits die beiden Anfangssätze des II. Teils vor. Nun fand der Komponist auch Gelegenheit, sich über den formalen Aspekt der Satznummerierung Gedanken zu machen, und erläuterte Buxton namentlich die Titel der beiden Anfangssätze, die ohne Nummer bleiben sollten; zu dieser Zeit war für die zwölf Anfangstakte auch im Deutschen noch der Titel „Introduction“ vorgesehen, was später in „Einleitung“ geändert wurde. Hauptanliegen des Briefes indes ist Mendelssohns

ausführliche Bitte um Nachsicht für seine kaum je zu befriedigende Selbstkritik, die immer wieder und zum Nachteil seiner Verleger zu Änderungen des Notentextes führte. Buxton ist dieser Bitte mit der Großzügigkeit eines englischen gentleman auch nachgekommen.

Der am selben Tag verfasste Parallelbrief an Bartholomew fügt sich nahtlos in den Bestand an Stücken ein, der auch Buxton gegenüber genannt ist, und geht – ausnahmsweise ohne Notenbeispiele – auf vier Sätze des I. Teils (Nr. 8, 9, 15 und 16) sowie die Sopran-Aria Nr. 21 am Anfang des II. Teils ein. Von Wichtigkeit ist aber vor allem die kurze Einleitung des Schreibens, in der Mendelssohn seine Grundsätze zur Textübertragung ins Englische formuliert: „[...] Whereever I could I took the words from the English Bible and adapted them as well as I could to the alterations, in order to save you trouble; but nevertheless I must ask you to look over all I have done, that no wrong accent or other blunders might remain in it.“¹⁹

Ein weiteres Schreiben an Buxton vom 16. Januar 1847²⁰ ist in unserem Kontext kaum von Belang. Interessanter sind die folgenden drei Schreiben, welche durch ihre Entstehungsumstände letztlich erst am 2. Februar in einem Sammelpaket nach London abgingen. Der relativ kurze Neujahrs-Brief, den Mendelssohn am 20. Januar an Bartholomew schrieb, bezieht sich in nur einem, aber gewichtigen Satz auf den *Elias*: „[...] The second part of Elijah will in very short time be in Mr. Buxton's hands.“²¹ Dieser Brief aber blieb unabschickt liegen, und Mendelssohn verfasste am 2. Februar eine Fortsetzung, die mit folgenden Worten anhebt: „[...] P. S. This letter has been detained till to-day, when I send a great parcel to Mr. Buxton.“²²

In der Zwischenzeit, am 29. Januar, hatte der Komponist auch ein Schreiben an Buxton verfasst, in dem er, ähnlich wie im Brief an Bartholomew vom 20. Januar, nur in lakonischer Kürze auf den fast vollständigen Abschluss der Revisionsarbeit am *Elias* hinweist: „[...] I shall send a large parcel containing the whole rest of the 2^d part (only the last Chorus excepted) and several other things for Mess. Bartholomew & Klingemann to Simrock for you either to-morrow or the day after. All the corrected proofs, those via Bonn included which arrived three days ago, will also be in the parcel.“²³

Der Hauptteil des Briefes vom 2. Februar an Bartholomew ist ein direkter Kommentar zu der am selben Tag nach London expedierten Notensendung. Er bezieht sich in den Detailanmerkungen ausschließlich auf Sätze des II. Teils (Nr. 21, 23, 28 und 33), expliziert darüber hinaus aber die aufschlussreiche, später jedoch wieder verworfene Dispositions-idee, die

17 Brief vom 30. Dezember 1846 an Buxton, Bodleian Library, University of Oxford, *MS. M. Deneke Mendelssohn c. 42, Nr. 45*, fols. 81–82.

18 Aufmerksamkeit verdient die Tatsache, dass Nr. 8, das Sorgenkind des Komponisten, hier keine Erwähnung findet und auch im Parallelbrief an Bartholomew nur bezüglich des Schlussabschnittes angesprochen wird; offenkundig hielt Mendelssohn zu diesem Zeitpunkt den Satz für vollendet. Siehe dazu im Folgenden den „Exkurs: Die Nummer 8“.

19 Brief vom 30. Dezember 1846 an William Bartholomew, The British Library, London, *Add. Ms. 47859 A*, fol. 4^r.

20 Brief vom 16. Januar 1847 an Buxton, Library of Congress, Whittall Collection.

21 Brief vom 20. Januar 1847 an Bartholomew, The British Library, London, *Add. Ms. 47859 A*, fol. 6^r.

22 Brief vom 2. Februar 1847 an Bartholomew, The British Library, London, *Add. Ms. 47859 A*, fols. 6^v–7^r.

23 Brief vom 29. Januar 1847 an Buxton, Library of Congress, Whittall Collection.

letzten drei Sätze in einer Art Finalabteilung zusammenzuschließen: „[...] And I write over the Chorus ‚But saith the Lord I have raised one‘ the German word ‚Schluß-Gesang‘ including this Chorus [Nr. 41], the following Quartett [Nr. 41A] and the last Chorus [Nr. 42]. Could you find an English word which might be applied as well? It must not be Finale, because that reminds me of an Opera; and it must not be final Chorus because it shall mean two Choruses and a Quartett but I should like to have some word at the head of those 3 pieces, to show clearly my idea of their connection, and also as a kind of ‚Epilogue‘ contrasted with the ‚Prologue‘ or ‚Introduction‘ before the Overture.“²⁴

Es fehlte Buxton also nur noch die Herstellungsvorlage der Nr. 42, und nachdem der Komponist diese am 8. Februar nachgereicht hatte: „[...] I send you with these lines the last Chorus of Elijah.“²⁵, schien dem Abschluss der Stucharbeiten am kompletten Klavier-Auszug nichts mehr im Wege zu stehen²⁶. Doch Mendelssohn zögerte erneut und kündigte weitere Änderungen an, die den Anfang der Nr. 8, an welcher er sich schon so lange abgemüht hatte, betrafen. Die direkte Fortsetzung des eben zitierten Satzes lautet: „[...] Now I have only the song which is to come in at the beginning of no 8, and as soon as that will be finished I will not tease you any more about alterations and all that, for you have now the whole work in hands. But pray do not forget to postpone the engraving of no. 8 until I send you that song. All the rest may be forthwith engraved.“²⁷

Auch in dem Parallelbrief vom 8. Februar an Bartholomew kommt Mendelssohn auf diese neuerlichen Änderungswünsche in Nr. 8 zu sprechen. Neben Detailanmerkungen zu Nr. [7A], 9 und 19 geht er ausführlich auf Problemstellen im späteren Verlauf der Nr. 8 ein, über deren Anfangsteil aber schreibt er: „[...] I do not speak of bar 26 & bar 38 of No. 8 because Mr. Buxton will have informed you that I am going to send a new song for the Widow, & that therefore the whole number 8 must be postponed till then. I hope it will follow soon after this letter & then I will not tease you any more about this Elijah.“²⁸

Exkurs: Die Nummer 8

Die Ankündigung einer weiteren Revision der Nr. 8 in den beiden vorangehend zitierten Briefen stellt eine qualitativ

neue Phase in der mühseligen Umarbeitung dieses Satzes dar, die Mendelssohn bereits in den ersten Monaten nach der Uraufführung umgetrieben hatte. Es ist kaum zweifelhaft, dass mit einer der beiden Partien, von denen er im Brief vom 31. Oktober 1846 an seinen Bruder Paul spricht, die Witwen-Szene gemeint ist: „Den Elias hätte ich schon gern gebracht, aber nun bin ich über den zwei Stellen, die ich noch einmal überarbeiten muß, ud. die machen mir unsägliches Kreuz.“²⁹ Doch gut einen Monat später schienen alle Probleme gelöst zu sein, wie aus dem bereits zitierten Brief des Komponisten an Carl Klingemann vom 6. Dezember 1846 hervorgeht: „[...] Mit einer der schwe[r]sten Partien (der Witwe) bin ich ganz fertig, und bin gewiss, dass Du mit der Veränderung, ich kann wohl sagen Verbesserung, zufrieden sein wirst.“³⁰ Damals jedoch stellten die kompositorischen Schwierigkeiten, die der Satz bereitete, ein persönliches Problem des Autors dar, das keine Konsequenzen für andere hatte. Nun aber schufen die erneuten Änderungswünsche einen zusätzlichen Aufwand für beide Verleger, für Buxton ebenso wie für Simrock, Extraarbeit, die auch schon deshalb unerwünscht war, weil die Zeit angesichts der für April in England geplanten Aufführungen drängte.

Für den englischen Verlag muss Mendelssohns Ansinnen vom 8. Februar 1847 besonders überraschend gekommen sein, hatte der Komponist doch erst fünfeinhalb Wochen zuvor, am 30. Dezember 1846, die komplette Stichvorlage des I. Teils, also auch die von Nr. 8, abgesegnet. Und man war in London sogleich an den Stich gegangen, sah sich nun aber genötigt, neue Stichplatten anzufertigen.

Simrock befand sich diesbezüglich in einer besseren Lage, denn er erhielt die von ihm auszuführenden Herstellungsunterlagen der Orchesterstimmen erst zu einem Zeitpunkt, als für Mendelssohn die Neufassung des Anfangs von Nr. 8 bereits beschlossene Sache war; im Brief vom 8. Februar, also demselben Tag, an dem jene Hiobsbotschaft nach London übermittelt wurde, schrieb der Komponist an seinen deutschen Verleger: „[...] Beifolgend die Orchester-Stimmen des ersten Theiles meines Elias, doch ist dabei zu bemerken, daß ich für no. 8 noch eine Einlage nachschicken werde, und daß Sie also die no. 8 noch nicht stechen lassen können; alles andre bitte ich jedoch sogleich in Arbeit zu geben. In etwa 3 Wochen folgt der zweite Theil (Orchester-Stimmen) [...]“³¹

24 [Anm. 22].

25 Brief vom 8. Februar 1847 an Buxton, The British Library, London, *Add. Ms. 47859 A*, fol. 10^r. Ein Faksimile des Briefes findet sich in: Mozelle Moshansky, *Mendelssohn. His Life and Times*, Neptune City, New York 1981, S. 128. Das Schreiben wurde von Edwards in *The History* [Anm. 4], S. 115–116 irrtümlicherweise – vielleicht wegen des darin enthaltenen Notenbeispiels – als Brief an Bartholomew ausgewiesen.

26 Kleinere Restkorrekturen in Nr. 41, die Mendelssohn in diesem Brief vermerkt, waren rasch auszuführen.

27 [Anm. 25].

28 Brief vom 8. Februar 1847 an Bartholomew, The British Library, London, *Add. Ms. 47859 A*, fol. 8^r.

29 Brief vom 31. Oktober 1846 an Paul Mendelssohn-Bartholdy, Music Division, New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations, *MNY++ *Mendelssohn-Bartholdy, Felix*, letter No. 710.

30 Brief vom 6. Dezember 1846 an Klingemann, in: *Briefwechsel mit Klingemann* [Anm. 5], S. 315–318, das Zitat S. 316.

31 Brief vom 8. Februar 1847 an Peter Joseph Simrock. Die meisten Briefe, die Mendelssohn im relevanten Zeitraum von Oktober 1846 bis Oktober 1847 an den Verlag N. Simrock schrieb, befinden sich in Privatbesitz; sie wurden 2005 als ein Konvolut von 24 Schriftstücken von Hans Schneider, Tutzing, Katalog 405 (2005), Nr. 66, zum Kauf angeboten. Die im Folgenden verwendeten Zitate aus diesem Bestand beziehen sich – wenn nicht anders vermerkt – auf die Ausgabe Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe an deutsche Verleger*, hrsg. von Rudolf Elvers, Berlin 1968 (im Folgenden: *Briefe an deutsche Verleger*); das vorliegende Zitat findet sich dort auf S. 254. Die von Elvers kursiv hervorgehobenen Unterstreichungen Mendelssohns werden in der vorliegenden Einleitung typographisch original wiedergegeben.

Am 18. Februar erfolgte eine weitere Ankündigung: „[...] Die fehlende no. 8 kommt in den nächsten Tagen, und auch der 2te Th. der Stimmen sehr bald.“³², am 22. Februar schließlich die Übersendung der Stichvorlage: „[...] Beifolgend die Orchester-Stimmen der no. 8, welche statt der no. 8 welche in den früher gesandten steht, gestochen werden muß.“³³

Am 17. Februar 1847 endlich schickte Mendelssohn die neue Nr. 8 nach London, und sein Begleitbrief macht deutlich, dass ihm sehr wohl bewusst war, was er J. J. Ewer zugemutet hatte. Gleichsam als Entschuldigungsgeste legte er der Sendung u. a. das Manuskript der Ouvertüre des *Elias*, bearbeitet für Klavier zu vier Händen, bei.

„[...] I enclose the new no. 8 and now you have everything of the *Elijah* in your hands, for I hope & trust that all the different parcels I sent to you via Bonn & Simrock are safely arrived while I write this. However I prefer sending this no. 8 in a letter, as yours of the 9th, (arrived yesterday) expressly asks for it by Post, and as you seem anxious to have it as soon as possible.

I am sorry to hear the no. 8 was already engraved, but I cannot help asking you not to mind these plates and to have it engraved as it stands here. I assure you, it is an improvement, and must stand thus! And in order that you may not be too angry with me, I send to-day (via Simrock) the Overture à 4 mains, and an Orchestra-Score of my Hymn which I hope will reconcile you to the trouble you had for my & my alterations sake, and I will now also begin to think of other things which I was not able to do all the time since I had *Elijah* nearly finished, but not quite.“³⁴

*

Die beiden folgenden Briefe vom 25. Februar 1847 schließen die Reihe der Briefpaare ab, die Mendelssohn bezüglich des *Elias* an Buxton bzw. Bartholomew versandte. Abgesehen von einigen Restkorrekturen in Nr. 21, die dem letzteren mitgeteilt wurden, geht es nun nicht mehr um Aspekte der Entstehung des Werks in seiner definitiven Form, sondern um den Erscheinungstermin des Klavier-Auszugs und um einige damit zusammenhängende rechtliche Vorbehalte. An Buxton schreibt der Komponist: „[...] I hope you have the new no. 8 already in your hands while I write this; and so you may now complete the engraving of the P. F. arrangement. But do not forget, that it cannot be published but on the same day when Simrock publishes it at Bonn, and that I therefore (and for other reasons also) must have seen the

proofs before their publication. It matters not whether I see them here or in London; but I must have seen them, & Simrock must have time to engrave his plates before they can be published. This is of course a ,conditio sine qua non.“³⁵ Und Bartholomew gegenüber bringt er sein Unverständnis an der Eile zum Ausdruck, die in London hinsichtlich der Publikation an den Tag gelegt wird: „[...] But I do not understand why there is such a hurry about the P. F. arrangement being finished and why you say there is hardly time to wait my reply. For you know that it cannot be published a day before Simrock has also done it, & that will take much time still.“³⁶

Die ersten Aufführungen des vollendeten Werkes

Kaum war Mendelssohn von seiner durch die Uraufführung des *Elias* gekrönten Reise nach Birmingham wieder in Leipzig eingetroffen, da erreichte ihn ein neuerliches das Oratorium betreffendes Angebot aus England. Am 24. September 1846 lud die Sacred Harmonic Society den Komponisten ein, das Werk nun auch in der Londoner Exeter Hall, dem Sitz der Gesellschaft, zu dirigieren, und nannte sogleich mit April 1847 einen Termin, der sich im weiteren Verlauf der Planungen nicht mehr ändern sollte. Tatsächlich schien die Zeitspanne von sieben Monaten ausreichend zu sein für die erforderlichen Vorbereitungen, konnte die Society doch nicht wissen, dass Mendelssohn sich für die nähere Zukunft – über die Einrichtung für den Druck hinaus – eine gründliche und arbeitsintensive Überarbeitung der Komposition vorgenommen hatte. Mendelssohn antwortete am 7. Oktober zwar überaus erfreut, trug aber doch Zweifel vor, ob das Projekt realisierbar sei; zu einer definitiven Absprache jedenfalls war er nicht bereit: „[...] I beg to express my best thanks for the letter dated Sept. 24th and it gives me much pleasure that the Sacred Harmonic Society will undertake the first performance of my *Elijah* before a London audience. I beg to thank the Committee most sincerely for their flattering intention, and of course should be most happy to conduct the work myself on such an occasion, if I can come to London in April next. I hope & trust that I may have that pleasure & that nothing may prevent me from doing so. But I am still doubtful and cannot give a positive promise as far as regards my coming over; and as for the parts which you wish to have as soon as possible I shall speak to the Editor of them, Mr. Buxton³⁷, who I hear is expected shortly in Leipsic, and I will ask him to let you have them as soon as they can be ready.“³⁸

32 Brief vom 18. Februar 1847 an Simrock, in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 31], S. 256.

33 Brief vom 22. Februar 1847 an Simrock, in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 31], S. 256.

34 Brief vom 17. Februar 1847 an Buxton, Library of Congress, Whittall Collection.

35 Brief vom 25. Februar 1847 an Buxton, Library of Congress, Whittall Collection.

36 Brief vom 25. Februar 1847 an Bartholomew, The British Library, London, *Add. Ms. 47859 A*, fol. 13^r.

37 Wie auch Mendelssohns Brief vom 16. Oktober 1846 an den englischen Verleger belegt, plante dieser kurz darauf eine Reise nach Deutschland.

38 Brief vom 7. Oktober 1846 an Thomas Brewer, Sekretär der Sacred Harmonic Society, London, Royal College of Music, *MS 2203*; erstmals publiziert in: Elise Polko, *Reminiscences of Felix Mendelssohn-Bartholdy. A Social and Artistic Biography*, translated from the German by Lady [Grace] Wallace, with additional letters addressed to English correspondents, London / New York 1869, S. 227, Reprint: Macomb, Illinois 1987, S. 197; siehe auch *The History* [Anm. 4], S. 101–102.

Da Mendelssohn auf diesen Brief keine Antwort erhielt, blieb der Plan der Londoner Aufführung für einige Zeit in der Schwebe. Erst am 8. Januar 1847 brachte der Verleger Edward Buxton in einem Schreiben an den Komponisten³⁹ wieder Bewegung in die Angelegenheit, und Mendelssohn reagierte am 16. Januar umgehend: „[...] The most important thing is now I believe the next performance of this Oratorio, of which you write me a few words, as Mr. Bartholomew also did. [...] The Exeter Hall people wrote to me immediately after my return from England in September, saying that they wished to introduce Elijah to the Londoners, & I answered that it would give me much pleasure and (in answer to their question when I would return to England) said I hoped to be able to conduct such a performance next spring. Since then I have not heard again from them. You tell me they and the other Society you name seem afraid of my terms. But how can this be the case, as I never named any terms for my public performances (conducting or playing) and always left it to others to name theirs, which I accepted or declined the whole thing, but never named mine or asked for a higher sum.“⁴⁰

Am 29. Januar bestätigte Mendelssohn in einem weiteren Schreiben an Buxton seine positive Haltung zu der Londoner Aufführung, erwartete aber von der Sacred Harmonic Society einen „zweiten Brief“, bevor er eine verbindliche Zusage machen könne. „[...] Although I cannot consider myself engaged, as you say, I now fully hope and intend to undertake the journey, and if I can arrange my affairs here accordingly (which I shall ascertain very soon) I trust to be able to conduct the 3 performances beginning the 16th of April. At any rate the ‚terms‘ will not be the cause if I do not come; but I must now first wait till I receive the second letter which you announce me, then I must take my measures here, and then I shall be able to give a positive answer.“⁴¹

Im Laufe des Februars konnten die formalen Unterhandlungen mit der Sacred Harmonic Society zu einem allseits befriedigenden Ergebnis gebracht werden, doch nun traten inhaltliche Probleme auf, die Mendelssohn so sehr beunru-

higten, dass er an der Verwirklichung der Aufführungen im April zu zweifeln begann. Besondere Sorge bereitete ihm die Ungewissheit der Mitwirkung von Joseph Staudigl, der in Birmingham den Part des Elias so exzellent gesungen hatte. Am 3. März 1847 trug er diese Sorge William Bartholomew vor: „[...] But what is this? Does Staudigl not come? Mr. Buxton told me last autumn he was sure to be there. I heard it since from all sides. And now he does not come? What is to become of my Elijah then? I cannot write to Staudigl and persuade him to come, but I really do not know how the performance could match that of Birmingham without him, indeed I do not know how it could go. Of course Lockey⁴² would be quite sufficient for all the Tenor Solo's! But Staudigl! That word of yours has given me a great deal to think of.“⁴³

Am 10. März waren die Bedenken des Komponisten so groß geworden, dass er ernsthaft über die Verschiebung des ganzen Unternehmens nachdachte. Das brachte er in zwei Briefen zum Ausdruck, die er an diesem Tag an Klingemann bzw. Bartholomew nach London schickte: „[...] Frage aber doch Buxton, ob man nicht die ganze Elias-Aufführung, die doch eine gehetzte wieder zu werden scheint⁴⁴, bis zum Herbst verschieben sollte, wo man sich den Staudigl versichern könnte, wo ich sicher wäre, Urlaub zu haben (während es jetzt immer noch Schwierigkeiten macht, dass ich zum 14. dort sein, also unsere Konservatorien-Prüfung etc. versäumen soll), und vor allem, wo es entschieden sein wird, ob Jenny Lind kommt [...].“⁴⁵

„[...] But tell me should the whole series of performances not be better postponed till autumn? What with your uncertainty about Staudigl, and with all this uproar in London about the two Opera-parties, and with Jenny Lind coming or not coming, and with the Tempest or not the Tempest⁴⁶, & with the difficulty you & Mr. Buxton have to make the parts ready – would not such a delay be beneficial to all of us, especially to the old prophet himself? Not to me certainly who like to shake my English friends by the hand the sooner the better – but to all others?“⁴⁷

39 Brief vom 8. Januar 1847 von Buxton an Mendelssohn, Bodleian Library, University of Oxford, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 51*, Green Books XXV-20.

40 Brief vom 16. Januar 1847 an Buxton, Library of Congress, Whittall Collection.

41 Brief vom 29. Januar 1847 an Buxton, Library of Congress, Whittall Collection.

42 Auch Charles Lockey hatte bereits bei der Aufführung in Birmingham zur großen Zufriedenheit Mendelssohns mitgewirkt, dort allerdings nur einen Teil der Tenorarien bzw. -rezitative übernommen.

43 Brief vom 3. März 1847 an Bartholomew, The British Library, London, *Add. Ms. 47859 A*, fol. 14^r. Es gelang schließlich, Staudigl, der bei dem Direktor des Londoner Her Majesty's Theatre Benjamin Lumley unter Vertrag stand, wenigstens für die letzte Londoner Aufführung am 30. April zu gewinnen. Das geht aus dem Brief an Buxton vom Sonntag, dem 25. April, hervor, den Mendelssohn ausnahmsweise auf Deutsch schrieb: „[...] Staudigl hat die Erlaubniß von Lumley bekommen. Nun bitte ich Sie ihm sogleich seine Stimme zu schicken, ud. ihn darauf aufmerksam zu machen, daß bedeutende Veränderungen darin sind. Mir scheint es am besten, wenn für seine Stücke noch eine Probe mit Orchester (am Freitag [30. April] etwa) wäre. Ist Staudigl auch dieser Meinung, so muß es geschehn. Ist er nicht der Meinung, so müssen wir es am Clavier sehr genau zusammen durchgehen, wozu ich ihn die Zeit zu bestimmen bitte. Ich kann Mittwoch [28. April], Donnerstag [29. April] ud. Freitag [30. April]; nur Donnerstag von 12–4 kann ich nicht. Am sichersten wäre aber eine Orchesterprobe, (ud. eine Clavierprobe vorher etwa.)“; Library of Congress, Whittall Collection.

44 Diese Bemerkung wirft ein bezeichnendes Licht auf Mendelssohns Einschätzung der Aufführung in Birmingham.

45 Brief vom 10. März 1847 an Klingemann, in: *Briefwechsel mit Klingemann* [Anm. 5], S. 325–326, das Zitat S. 325.

46 Lumley hatte in seinem Prospekt für 1847 – gegen des Komponisten ausdrücklichen Willen – eine Oper von Mendelssohn über Shakespeares *The Tempest* angekündigt und behauptet, sie sei „expressly composed for Her Majesty's Theatre“; siehe *The History* [Anm. 4], S. 116.

47 Brief vom 10. März 1847 an Bartholomew, The British Library, London, *Add. Ms. 47859 A*, fol. 16^r.

Bartholomew wusste nun genau, wie er die Widerstände Mendelssohns überwinden konnte. Er verwies in seinem Brief vom 19. März 1847 auf die zahlreichen Absprachen, die wegen der geplanten Konzerte bereits getroffen worden seien, auf die Begeisterung, die Mendelssohn in England erwarte, aber auch – als vorsichtige Drohung – darauf, dass die Aufführungen des *Elias* auch ohne Beteiligung des Komponisten stattfinden würden. In jedem Fall war danach keine Rede mehr von einer Verschiebung.

„[...] Yours of the 10th came to hand last night, and in reply to it I can tell you twenty reasons why you should come, and not one why you should not come. Upon the faith of your letter, which Buxton has been obliged to quote from in order to prove his warranty to treat for your coming with the Committee at Exeter Hall, he has made the engagement for you with them, and they have made their engagements with others for April 16th and 23rd; and, I think, the 28th. The Manchester Hargreaves Society have fixed their date for one of the intervening days and advertised it. [...] Everybody is now in town expecting you and anxious to hail your appearance. Nobody will be in town in the autumn. (Is that a reason why you should come then?) If you don't come, ‚Elijah‘ would go – for go it must – but I mean it won't go well.“⁴⁸

*

Einen erheblichen Aufwand bei den Vorbereitungen für die Aufführungen des vollendeten Werkes erforderte die Herstellung der Aufführungsmaterialien, denn die inzwischen abgeschlossene Revision der Komposition hatte so viele Änderungen mit sich gebracht, dass die bei der Uraufführung in Birmingham benutzten Noten nicht mehr brauchbar waren. Dabei war die Situation bei den einzelnen Teilen des Materials (Partitur, Chor- und Solostimmen, Orchesterstimmen, Orgelstimme), wie im Folgenden ersichtlich, durchaus unterschiedlich.

Keinerlei Probleme warf die Partitur auf. Da der Komponist alle in Frage stehenden Aufführungen selbst leitete, ist die Annahme naheliegend, dass er sowohl im August 1846 als auch im April 1847 sein autographes Manuskript⁴⁹ benutzte. Allerdings kann man angesichts der bei Mendelssohn bekannten innigen Vertrautheit mit seinen jeweils aktuellen Kompositionen auch vermuten, dass er bei der Leitung des Oratoriums überhaupt keine Vorlage benötigte, sondern auswendig dirigierte.

Auch bezüglich der Orgelstimme ergaben sich keine Schwierigkeiten. Sie war zusammen mit den Metronomzahlen am 1. März 1847 von Bartholomew angemahnt worden, und

Mendelssohn reagierte am 10. des Monats mit einer beruhigenden Ankündigung: „[...] I shall send you the Metronomes in a few days; the Organ part I do not forget.“⁵⁰ Während aber die Metronomzahlen erst am 3. April an Buxton abgingen⁵¹, erhielt der Verleger die Orgelstimme bereits mit Brief vom 18. März: „[...] I send you the Organ-Part which you wanted to have for the performances of my Elijah. I thought it better to send it as soon as possible, that you might have the English cues written out under the German ones, and that the Organist might look over and practise it if necessary.“⁵²

Einen geringen Aufwand brachte des Weiteren die Herstellung der für die Aufführungen erforderlichen Chor- und Solostimmen mit sich, zumal für deren englische Version in beiden Fällen der Verlag Ewer & Co. verantwortlich zeichnete. Bei letzteren konnten Abzüge des in der Druckvorbereitung weit gediehenen englischen Klavier-Auszugs herangezogen werden, bei ersteren lagen dem Verlag die alten Druckplatten vor, die schon bei der Uraufführung in Birmingham ihren Zweck, zahlreiche gleichlautende Exemplare für die stark besetzten Chorstimmen bereitzustellen, erfüllt hatten. Sie mussten also lediglich korrigiert oder gegebenenfalls ersetzt werden, und als Vorlage konnte wiederum der Klavier-Auszug dienen. Doch Mendelssohn bewegte bezüglich der im Verlag Ewer & Co. befindlichen Materialien ein anderes Problem, nämlich die Sorge, dass durch sorglosen Umgang mit ihnen Raubdrucke des Werkes ermöglicht werden könnten. Der eben zitierte Brief vom 18. März mündet in ein Postscriptum, in dem mit Nachdruck auf dieses Problem hingewiesen wird: „[...] Pray be very, very careful with the piano-forte-arrangement & with the Chorus-parts before the day of publication, because the least want of care till then could occasion a great loss to Simrock. They want to have the work at Hamburg before it is published & try every thing to get it, & as soon as they have it they will most likely edit it in one way or the other, and I rely on your care to prevent even one Copy to get into wrong hands before the day of publication. Pray be sure to look after this! And write to Simrock about it!“⁵³

Wirklicher Anstrengungen bei der Materialerstellung bedurfte es also nur bei den Orchesterstimmen, zumal deren Rechte absprachegemäß⁵⁴ in den Händen des Verlages N. Simrock in Bonn lagen, die postalische Kommunikation jetzt also zwischen drei Partnern ablaufen musste. Sicher wäre es wünschenswert gewesen, wenn bereits im April alle gedruckten Stimmen vorgelegen hätten. Dies war aber nicht realisierbar, da sich Verfertigung und Übersendung der

48 Brief vom 19. März 1847 von Bartholomew an Mendelssohn, zitiert nach *The History* [Anm. 4], S. 122–123, das Zitat S. 122.

49 Heute aufbewahrt in der Biblioteka Jagiellońska, Kraków, *Mendelssohn Aut.* 51.

50 Brief vom 10. März 1847 an Bartholomew, The British Library, London, *Add. Ms.* 47859 A, fol. 16^r.

51 Brief vom 3. April 1847 an Buxton, Bodleian Library, University of Oxford, *MS. M. Deneke Mendelssohn* c. 97, fol. 48; Liste der Metronomzahlen in: The British Library, London, *Add. Ms.* 38091, fol. 49, Faksimile in: *The History* [Anm. 4], S. 125–126.

52 Brief vom 18. März 1847 an Buxton, Library of Congress, Whittall Collection.

53 Ebenda.

54 Siehe unten das Kapitel „Zur Drucklegung“; dieses Kapitel enthält auch die ausführliche Dokumentation der Druckvorbereitung des Stimmen-drucks, die hier nur summarisch behandelt wird.

Abschriften, die als Stichvorlagen dienen sollten, bis zum 12. März hinzogen. So begnügte sich Mendelssohn damit, für die Aufführungen in England lediglich auf den Druck der Streicherstimmen hinzuwirken und von den Bläserstimmen handschriftliche Kopien zu benutzen. Der Begleitbrief des Pakets, in dem er am 8. Februar die Stichvorlagen der Orchesterstimmen für den I. Teil nach Bonn schickte, gibt eine nähere Erläuterung seiner Wünsche: „[...] rechne ich nun fest darauf, die gedruckten Saiteninstrument-Stimmen bis gegen Mitte April in mehreren Abzügen erhalten zu können. Man will nämlich am 16. April den Elias wieder in London geben, den 14ten ist Probe, und den 9ten oder 10ten denke ich wahrscheinlich durch Bonn zu kommen, um die Stimmen selbst abzuholen, und mitzunehmen. Freilich würde ich von jedem der Saiten Instr. 10 Exemplare brauchen, und die Blas-Instrumente doppelt. Bitte, schreiben Sie mir umgehend, ob ich darauf ganz sicher rechnen kann, und wenn's irgend möglich ist, so richten Sie es so ein, daß es geht.“⁵⁵ Simrock kam Mendelssohn weitestgehend entgegen. Nachdem der Komponist am 27. Februar auch „die 4 Saiten-Instrument-Stimmen zum 2ten Theil des Elias“ nach Bonn geschickt hatte, lieferte der Verlag im Laufe des März in mehreren Sendungen die erste Korrektur der Streicherstimmen, die Mendelssohn stets postwendend retournierte. Am 22. März war dieser Korrekturgang mit der Rücksendung der Bratschen- und Bassstimme des II. Teils für den Komponisten abgeschlossen, und Simrock konnte ihm am 26. März mitteilen, dass vom I. Teil die (gedruckten) Streicherstimmen zweifach, die (handschriftlichen) Bläserstimmen einfach und die Orgelstimme nach London abgeschickt worden seien; am Folgetag würden die entsprechenden Abzüge vom II. Teil an Ewer & Co. abgehen.

*

In mehreren Briefen vom 3. April 1847 skizzierte Mendelssohn seine Pläne für die Fahrt zu den ersten Aufführungen der endgültigen Version des *Elias* nach England – es sollte seine letzte Reise auf die für ihn als Künstler so bedeutsame britische Insel sein. Simrock in Bonn gegenüber bat er um Unterstützung für den Teil der Route auf dem Festland: „[...] Am 10ten mit dem 2ten oder 3ten Dampfboot (nicht mit dem 1sten) denke ich in Bonn anzukommen, werde aber nur bis zum letzten Bahnzug oder Dampfboot bleiben können, da ich am 11ten wahrscheinlich schon nach Belgien muß. Doch bitte ich Sie sich zu erkundigen, wie man auf die schnellste Art von Cöln nach Calais kommen kann d. h. ob von Lille aus die Eisenbahn schon weiter in der Richtung

von Calais geht, und wenn nicht, wie lange man von Lille bis Calais in der malle oder diligence fährt, und wann diese abgeht. Wenn Sie mir darüber genaue renseignements verschafften, so thäten Sie mir einen großen Gefallen.“⁵⁶ Ebenfalls noch ungewiss war er sich seiner Ankunft in London: „[...] Ich komme so Gott will den 12. (spätestens den 13.) in London an“, schreibt er an Carl Klingemann⁵⁷, und Edward Buxton lässt er wissen: „[...] I hope to be in London on the 12th, or at latest the 13th, in time for rehearsal and every thing.“⁵⁸

In jedem Fall blieben Mendelssohn in London nur noch wenige Tage für die letzten Vorbereitungen der ersten Aufführung, die von der Sacred Harmonic Society für Freitag, den 16. April, in der Exeter Hall anberaumt worden war. Nahezu alle Solostimmen waren im Verhältnis zu der Aufführung vom August 1846 in Birmingham mit neuen Sängern besetzt: Der Part des Elias wurde nun von Henry Philipps anstelle von Joseph Staudigl gesungen, der allerdings – wie erwähnt – bei der letzten Aufführung am 30. April in London die Rolle wieder übernahm; die Sopranistin Maria Caradori Allan, deren Leistung in Birmingham Mendelssohn zu wenig freundlichen Worten veranlasst hatte, wurde von Charlotte Ann Birch ersetzt, mit der Mendelssohn bereits am 28. Februar 1844 in einem Soirée-Konzert der Königlichen Kapelle in Berlin zusammengearbeitet hatte; Charlotte Helen Dolby (später Sinton-Dolby), die Mendelssohn im Jahr zuvor für die Gewandhauskonzerte in Leipzig engagiert hatte, übernahm die Alt-Soli anstelle von Maria B. Hawes; Charles Lockey schließlich wurden alle Tenorstücke anvertraut, die er sich in Birmingham noch mit J. W. Hobbs geteilt und dabei Mendelssohn mit seinem Gesang beinahe zu Tränen gerührt hatte.⁵⁹

Die organisatorischen und künstlerischen Anstrengungen, welche die ersten Tage in London dem Komponisten auferlegten, wurden allerdings in den folgenden zwei Wochen kaum geringer. Denn es ging jetzt nicht wie 1846 in Birmingham um eine einzige Aufführung des Oratoriums, sondern um insgesamt sechs Konzerte, die nach der Londoner Erstausführung am 16. April in chronologischer Reihenfolge am 20. April in Manchester, am 23. April als erste Wiederholung in London, am 27. April in Birmingham und schließlich am 28. und 30. April als zweite und dritte Wiederholung wieder in London gegeben wurden. Man kann sich die hektischen Anstrengungen lebhaft vorstellen, die mit immerhin sechs Aufführungen innerhalb von gut zwei Wochen verbunden waren, zumal die Reises Strapazen selbst in einem so eisenbahnfreundlichen Land wie England erschwerend hinzukamen.

55 Brief vom 8. Februar 1847 an Simrock, in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 31], S. 254–255, das Zitat S. 255.

56 Brief vom 3. April 1847 an Simrock, in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 31], S. 263.

57 Brief vom 3. April 1847 an Klingemann, in: *Briefwechsel mit Klingemann* [Anm. 5], S. 327.

58 Brief vom 3. April 1847 an Buxton, Bodleian Library, University of Oxford, *MS. M. Deneke Mendelssohn c. 97*, fol. 48.

59 Zu Mendelssohns künstlerischer Bewertung der Aufführung in Birmingham siehe näher die Einleitung zu Band VI/11A der vorliegenden Ausgabe.

Doch Mendelssohn wurde durch den überwältigenden Erfolg, den die Aufführungen errangen, hinreichend entschädigt. Zumal in London, wo die dreifache Wiederholung des Oratoriums als deutlicher Beleg für die Begeisterung bei Publikum und dem Veranstalter, der Sacred Harmonic Society, gelten muss, konnte an die langjährige Wertschätzung von Mendelssohn als Komponist, Dirigent, Pianist und Organist mit gesteigerter Intensität angeknüpft werden. Gleichsam gekrönt wurde dieser Enthusiasmus durch ein Dankschreiben, das der Gemahl von Queen Victoria nach dem Besuch der Aufführung am 23. April an den Komponisten richtete. Albert von Sachsen-Coburg und Gotha, der 1840 Queen Victoria geheiratet hatte, erst 1857 allerdings zum Prince Consort (Prinzgemahl) ernannt wurde⁶⁰, erfreute sich zumal im 19. Jahrhundert, aber selbst heute noch besonderer Beliebtheit in der englischen Bevölkerung. Die Umstände dieses Dankschreibens von Prinz Albert erläutert der „1847 Report of the Sacred Harmonic Society“:

„Both Her Majesty and Prince Albert were graciously pleased to express their gratification at the Performance, and the attention paid to them; and the Prince a few days afterwards condescendingly inscribed in a Book of the Words of the Oratorio, an elegant compliment to Dr. Mendelssohn, in his native tongue, which was handed to him on the morning of his departure from England, by a deputation from your Committee, and received by him with marked feelings of pleasure and gratitude.“⁶¹

Die Dankadresse, die Prinz Albert in das von ihm während der Aufführung am 23. April benutzte Textbuch schrieb, lautet im deutschen Original:

„Dem edlen Künstler der, umgeben von dem Baalsdienst einer falschen Kunst, durch Genius und Studium es vermocht hat den Dienst der wahren Kunst, wie ein anderer Elias, treu zu bewahren, und unser Ohr, aus dem Taumel eines gedankenlosen Tönegetändels, wieder an den reinen Ton nachahmender Empfindung und gesetzmäßiger Harmonie zu gewöhnen, - - - dem großen Meister der alles sanfte Gesäusel wie allen mächtigen Sturm der Elemente an dem ruhigen Faden seines Gedankens vor uns aufrollt – zur dankbaren Erinnerung geschrieben

von

Albert.

Buckingham Palace.

April 24. 1847.–“⁶²

Zur Drucklegung:

Die Briefe an den Verlag N. Simrock

Mendelssohn ließ einen Großteil seiner Werke bei Breitkopf & Härtel, seinem Leipziger Hauptverleger, drucken, und es verdient besondere Aufmerksamkeit, wenn er von dieser langjährigen Praxis gerade bei den Oratorien abwich. Doch hatte sich die Zusammenarbeit mit dem Verlag N. Simrock bereits bei *Paulus* op. 36 so zufriedenstellend entwickelt, dass Peter Joseph Simrock, der damalige Leiter des Bonner Verlages, sich nach einschlägigen Pressegerüchten im Februar 1845 berechtigt fühlte, bei Mendelssohn nachzufragen und um die eventuelle Überlassung des neuen Werkes zu bitten. Der Komponist antwortete am 13. des Monats zwar dilatorisch, nicht aber ablehnend: „[...] Dank für die freundliche Nachfrage wegen des Oratoriums, aber wie Sie selbst vermuteten, die ganze Nachricht ist ungegründet. Ich denke viel an ein neues Werk der Art, suche auch seit einiger Zeit nach dem Text, aber noch keine einzige Note steht auf dem Papier; so können Sie also denken, daß bis zur Vollendung noch einige Zeit vergehen wird, da nichts angefangen ist.“⁶³ 15 Monate später, am 11. Mai 1846, als das Oratorium zwar noch nicht abgeschlossen, aber doch weit gediehen war, kam der Komponist auf Simrocks Anfrage zurück und bot ihm ein Treffen während des Niederrheinischen Musikfestes an, zu dem er Leipzig am 23. Mai für drei Wochen verließ: „[...] Im Laufe dieses Sommers denke ich ein Oratorium zu beendigen, über das ich gern mit Ihnen einige Worte sprechen möchte. Nun ist aber meine Zeit so beschränkt, daß ich nicht werde in Bonn bleiben können, und daher möchte ich Sie fragen, ob Sie vielleicht an irgend einem Tage zwischen dem 28sten Mai und 2ten Juni (den 28sten ganz inclusive) nach Aachen kommen könnten [...]“⁶⁴ Es ist sehr wahrscheinlich, dass Simrock dieses Angebot annahm und bei der Zusammenkunft in Aachen mit Mendelssohn alle den Druck des Oratoriums betreffenden Fragen, insbesondere die Aufgabenverteilung mit dem englischen Verlag, besprach. Auf jeden Fall waren die Vereinbarungen einen Monat später so weit getroffen, dass der Komponist am 26. Juni 1846 Simrocks Anfrage, ob er den *Elias* schon in seinem Novitäten-Verzeichnis ankündigen könne, positiv beantwortete: „[...] Auch ist es mir ganz recht, wenn Sie anzeigen wollen, daß der Elias bei Ihnen erscheinen wird. Aber das Wann? Das geben Sie ja nicht an, damit es so lange oder so kurz noch dauern kann wie Gott will.“⁶⁵

60 In diesem Punkt ist selbst der ansonsten so zuverlässige Bericht von Edwards [Anm. 4] ungenau. Er spricht bereits im Zusammenhang mit dem Dankschreiben von 1847 von „Prince Consort“.

61 Robert K. Bowley, *The Sacred Harmonic Society: a Thirty-five Years' Retrospect*, Privately printed 1867; zitiert nach *The History* [Anm. 4], S. 128.

62 Notiz von Prinz Albert vom 24. April 1847 im Programmbuch der Aufführung der Sacred Harmonic Society in Exeter Hall am 23. April 1847, Bodleian Library, University of Oxford, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 23*, fol. 1^r. Siehe dazu Peter Ward Jones, *Felix Mendelssohn Bartholdy and Prince Albert*, in: *Prinz Albert – Ein Wettiner in Großbritannien = Prince Albert A Wettin in Britain*, hrsg. von Franz Bosbach und John R. Davis, München 2004, S. 161–171 (*Prinz-Albert-Studien*, Bd. 22).

63 Brief vom 13. Februar 1845 an Simrock, in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 31], S. 243–244.

64 Brief vom 11. Mai 1846 an Simrock, in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 31], S. 245.

65 Brief vom 26. Juni 1846 an Simrock, in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 31], S. 246–247, das Zitat S. 247.

Auch mit dem Londoner Verlagshaus J. J. Ewer & Co. bzw. dessen Leiter Edward Buxton gestalteten sich die Vertragsverhandlungen für die Publikation nahezu problemlos. Im Vorfeld zu klären waren lediglich die Vorbehalte Mendelssohns gegenüber dem Druck der Chorstimmen für die Uraufführung in Birmingham, denn es entsprach ganz und gar nicht seinen Vorstellungen, dass Teile eines offenkundig unfertigen Werkes in dieser Weise vervielfältigt wurden. So schrieb er am 11. Mai 1846 an Ignaz Moscheles, der in diesem Fall als sein Vertrauensmann in London fungierte und an den er dann am 23. Mai auch „die Abschrift des ganz vollständigen ersten Theils meines Elias“⁶⁶ expedierte: „[...] Ich sehe nun, daß Moore⁶⁷ lieber gedruckte Stimmen haben will; mir wär das auch einerlei, aber eine Hauptfrage wäre dabei, ob ein Engl. Verleger dasselbe unternehmen würde, was Simrock damals mit dem Paulus that, nämlich die Stimmen für das Fest drucken und aber dabei das Versprechen geben in diesen Stimmen nach der ersten Aufführung noch alle die Aenderungen zu machen, die mir etwa nothwendig scheinen sollten, und sollten auch darüber ganz neue Stimmen gestochen werden müssen. Wärest Du wohl so gut, diesen Punct mit Hrn. Buxton (von Ewer & Co.) dem ich am liebsten das M. Scr. zum Verlag gäbe zu besprechen? Da man in Birmingham. so ungeheuer viel Stimmen braucht (42 Sopr. &c., 20 Geigen &c.) so wird er wohl darauf eingehen.“⁶⁸

Mendelssohn bevorzugte mithin als englischen Verlag Ewer & Co.⁶⁹, und bei Edward Buxton hatte er bereits am 22. April 1846 Auskunft über das Honorar für den Druck der Chorstimmen und des Klavier-Auszugs erbeten: „[...] I hear from Birmingham that they wish to have the parts of my Oratorio printed (not copied) for the Festival. Now in case this should be done I suppose you would do it and I therefore must write to you on this subject before the work is finished, even before I am quite sure whether I shall finish it in time. I do not like this way of speaking of ungelegten Eiern, but I see I must. Now if you print the parts of course you would publish the P. F. arrangement also, and I therefore must beg you to tell me the price which you could give for the Copyright of such a work.“⁷⁰

Der englische Verleger ging bereitwillig auf Mendelssohns Bedingungen bezüglich des Vorabdrucks der Chorstimmen ein und erwies sich auch äußerst kulant in der Frage des Honorars; so kam es letztlich zu der folgenden Absprache

zwischen dem Komponisten einerseits und dem deutschen bzw. dem englischen Verlag andererseits, die ohne Abstriche verwirklicht wurde: Während der Druck der Orchesterstimmen und der – zweisprachigen – Partitur Simrock vorbehalten blieb, sollten der Klavier-Auszug und die Chorstimmen – einmal mit englischem, einmal mit deutschem Text – in beiden Verlagen erscheinen, und zwar mit zeitlichem Vorlauf der Produktion bei Ewer & Co. Der Londoner Verlag stellte sodann Abzüge seiner korrigierten Stichplatten von Chorstimmen und Klavier-Auszug Simrock zur Verfügung, der damit eine zuverlässige Grundlage des eigenen Stichts, aber auch Gelegenheit zu weiteren Verbesserungen des Textes hatte. Wert wurde insbesondere darauf gelegt, dass die beiden Klavier-Auszüge als erste Publikation des vollständigen Werkes in London und Bonn gleichzeitig erschienen; projiziert war zunächst Mai, dann Juni 1847, und dieser Termin wurde fast buchstäblich eingehalten – Mendelssohns Dankeschreiben für die Belegexemplare des deutschen Auszugs stammt vom 10. Juli 1847.

Da die Vorbereitungen für den Druck des englischen Klavier-Auszugs Hand in Hand gingen mit der Umarbeitung des Werkes zur definitiven Fassung, ja in manchen Fällen die beiden Arbeitsgänge unauflösbar miteinander verschmolzen sind, wurden die Dokumente zu diesem Bereich des Produktionsprozesses, die im Wesentlichen aus der Korrespondenz zwischen Mendelssohn einerseits und Buxton bzw. Bartholomew andererseits bestehen, im vorliegenden Band bereits im Kapitel „Zur Entstehung der definitiven Fassung“ mitgeteilt. Der Schwerpunkt der folgenden Ausführungen liegt daher auf Mendelssohns Zusammenarbeit mit dem Verlag N. Simrock in Bonn.

Peter Joseph Simrock musste sich nach der glänzenden Uraufführung des Oratoriums im August 1846 lange gedulden, bevor er aus Leipzig konkretes Material zur Herstellung der geplanten Druckausgaben erhielt. Dabei erging es ihm zunächst nicht viel schlechter als Mendelssohns englischen Partnern. Diesen hatte der Komponist zwar am 26. September die Vorlagen zu acht Stücken des Klavier-Auszugs zukommen lassen, die aber – wie sich Ende November herausstellte – größtenteils noch nicht die endgültige Fassung enthielten; und Simrock musste sich mit einer vagen Ankündigung vom 1. Oktober begnügen: „[...] Über den Elias schreibe ich Ihnen hoffentlich recht bald ein Näheres

66 Brief vom 23. Mai 1846 an Ignaz Moscheles, Album Moscheles, University of Leeds, Leeds University Library, Brotherton Collection, *MS Music Mendelssohn*.

67 Joseph Moore, der Leiter des Birmingham Musical Festivals.

68 Brief vom 11. Mai 1846 an Ignaz Moscheles, Album Moscheles, University of Leeds, Leeds University Library, Brotherton Collection.

69 Eine den *Elias* betreffende Anfrage von Vincent Novello, der ebenfalls ein Verlagshaus in London betrieb, hatte der Komponist am 13. Februar 1846 ausweichend beantwortet und, gewissermaßen im selben Atemzug, auf seine Zusammenarbeit mit Ewer & Co. hingewiesen: „[...] I cannot give you any decided answer about my new Oratorio, as it is still very uncertain whether I shall finish it in time for the Birmingham festival, whether it will be performed there, or whether all this must be postponed – either ‚sine die‘ or ‚for that day six months.‘ By a curious coincidence I finished yesterday, the day when your letter came, a copy of my English Te Deum for publication to Mess. Ewer & Co. to whom I spoke of it some time ago.“; New Haven, Connecticut, The Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University Library, Frederick R. Koch Collection, *FRKF 229*.

70 Brief vom 22. April 1846 an Buxton, Library of Congress, Whittall Collection.

oder schicke vielmehr gleich einiges zum Stich (zuerst wahrscheinlich ein Exemplar der Englisch gedruckten Chorstimmen mit unterschriebenem Deutschen Text) [...].“⁷¹

Offenkundig war Mendelssohn von Ende September bis gegen Ende November so sehr von Alltagsgeschäften in Leipzig belastet, dass ihm – zu seinem großen Verdruss – keine Zeit blieb, um an der Revision des *Elias* weiterzuarbeiten. Das jedenfalls geht in aller Deutlichkeit aus einem Brief hervor, den er am 27. November an den Hamburger Musikdirektor Georg Dietrich Otten schrieb: „[...] Allerdings ist es Simrock der meinen Elias stechen wird, aber über das Erscheinen desselben weiß er so wenig etwas Gewisses, als – aufrichtig gestanden – ich selbst es weiß. Ich muß das Manuscript vor dem Druck noch einmal genau durchsehen, und bin hier in eine solche Menge Geschäfte und Besorgungen verwickelt, daß die Partitur seit meiner Rückkehr aus England da liegt, ud. ich habe sie kaum ein oder zweimal in die Hand nehmen können. Erst wenn ich dazu Muße gehabt habe, kann ich sie nach Bonn schicken, ud erst dann wird sich bestimmen lassen, wann sie erscheint. Daß es vor Ostern geschieht glaube ich nicht.“⁷²

Nahezu gleichlautend klagte Mendelssohn in dem Brief, den er am 1. Dezember an Simrock selbst schickte: „[...] Vom Elias habe ich noch nichts an Sie abgesendet, weil ich hier von so vielerlei Geschäften und Besorgungen zu leiden hatte, daß ich seit 2 Monaten vergeblich nach Muße suchte, um an die Partitur die letzte Hand zu legen und alles gehörig durchzusehen, damit es nach Bonn abgehen könnte. Spätestens im Lauf des nächsten Monats denke ich Ihnen aber Clavier-Auszug und Chorstimmen zu schicken.“⁷³

Erst von Ende November 1846 an fand Mendelssohn die ersehnte Muße und widmete sich mit Intensität der weiteren Arbeit an dem Oratorium. Das wird nicht nur durch den S. XV zitierten Brief vom 6. Dezember an Carl Klingemann, sondern auch durch die ausführlichen Schreiben belegt, die am 30. November sowie am 30. Dezember an die Londoner Ansprechpartner abgingen. Simrock konnte davon zunächst wenig mitbekommen, doch bezog Mendelssohn jetzt auch den Bonner Verlag in seine Arbeitsplanung mit ein. Dies bezeugt sein Brief vom 30. November an Buxton: „[...] Pray send me the piano arrang. of the beginning (with the Rec. the deep affords no water) as soon as you possibly can (in two copies as the rest) because I should like to send something to Simrock and will not send single pieces taken out from the middle; so I wait till I receive back the beginning; but he wants to have it soon, & so pray send the prologue, Overture, 1st Chorus & Rec. (Chorus) that I may let him have these with the following which I have already received from you.“⁷⁴

Am 15. Januar 1847 endlich wandte sich Mendelssohn direkt an Simrock und schickte ihm ein Schreiben, dessen umfassende Grundsätzlichkeit den ausführlichen Abdruck rechtfertigt.

„[...] Beifolgend erhalten Sie die 4 Chor-Stimmen des ersten Theils meines Elias, welche ich Sie nun zum Druck zu geben bitte. Die Chor-Stimmen des zweiten Theils hoffe ich Ihnen bald nach Anfang des nächsten Monats zu schicken; den Clavier-Auszug des ersten Theils noch eher, und wie ich hoffe in wenig Tagen. Ich wünsche die Chorstimmen äußerlich in derselben Art wie die des Paulus, mit denen man immer zufrieden war; daher bitte ich Sie nachzusehen, ob die Tenorstimme dort im Violinschlüssel oder im Tenorschl. steht. Ich glaubte mich des erstern zu erinnern, ud. habe sie daher so abschreiben lassen; irre ich mich aber, so bitte ich sie wieder in Tenorschlüssel zurück transponieren zu lassen. Von allem was Sie von dem Oratorium drucken erbitte ich mir die letzte Correctur. Der vollständige Titel ist: Elias, ein Oratorium nach Worten des alten Testaments. op. 70.

Ich lasse die Orchesterstimmen jetzt abschreiben, um ein vollständiges Exemplar davon Ihnen zum Druck zu übersenden. Am liebsten wäre mir's, wenn Sie dann aus diesen Stimmen ud. dem Clavier-Auszug die Partitur zusammenstellen ließen. Ziehen Sie es vor, so will ich sie hier abschreiben lassen, doch scheue ich gar zu sehr das oftmalige Durchsehen ud. Corrigiren, ud. würde es daher gern auf die Correctur der geschriebnen Orchesterstimmen ud. der nachherigen Druckplatten von allem beschränken.

Wie denken Sie es mit der Herausgabe zu halten? Sollen Partitur, Clav.-Ausz., Orchester- ud. Chorstimmen zugleich erscheinen? Bis Ende des nächsten Monats hoffe ich Ihnen das vollständige Manuscript von Allem schicken zu können (doch ist dies noch nicht gewiß.) Wie viel Zeit glauben Sie nun, daß von Einsendung des vollständigen Manuscriptes bis zu der der vollständigen Correcturen vergehen müßte? Und wenn die Correcturen fertig sind, wie viel Zeit braucht es noch bis zum Erscheinen? Die Stimmen werden ungefähr so stark wie die meines Paulus, eher mehr als weniger.

Über alles dies bitte ich Sie mir Ihre Antwort zu sagen, doch bitte ich Sie, bei etwaigen Anfragen wegen zu veranstaltender Aufführungen keine bestimmte Antwort zu geben, da ich selbst noch, wie gesagt, in Ungewißheit bin bis wann ich das Manuscript abliefern kann. Ich bin hier mit allerlei zeitraubenden Geschäften überladen, und mag mich zu einer solchen Lieblings-Arbeit weder übereilen, noch zwingen.“⁷⁵

Damit war der Bann gebrochen, und die Anzahl der Briefe und Pakete, die Mendelssohn in den folgenden Monaten nach Bonn schickte, ist beachtlich: Soweit der überlieferte Bestand erkennen lässt, waren es im Februar fünf Sendungen

71 Brief vom 1. Oktober 1846 an Simrock, in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 31], S. 251–252.

72 Brief vom 27. November 1846 an Georg Dietrich Otten, New York, The Morgan Library & Museum (vormals The Pierpont Morgan Library), MFC M5377.089.

73 Brief vom 1. Dezember 1846 an Simrock, in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 31], S. 252.

74 Brief vom 30. November 1846 an Buxton, Library of Congress, Whittall Collection.

75 Brief vom 15. Januar 1847 an Simrock, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Autogr. I/301.

(am 1., 8., 18., 22. und 27., alle aus Leipzig), im März neun (am 2., 4., 10., 12., 20., 21., 24., 26. und 28., alle aus Leipzig), im April eine (am 3. aus Leipzig), im Mai fünf (am 17., 21., 22., 26., alle aus Frankfurt/M., und am 31. aus Baden-Baden), im Juni zwei (am 15. aus Baden-Baden und am 27. aus Schaffhausen), im Juli zwei (am 10. aus Thun und am 20. aus Interlaken), im August eine (am 26. aus Interlaken), im September zwei (am 11. aus Frankfurt/M. und am 21. wieder aus Leipzig), schließlich im Oktober zwei (am 1. und 5., beide aus Leipzig).

Ins Auge fällt die große Lücke zwischen dem 3. April und dem 17. Mai; sie ist auf Mendelssohns letzte Reise nach England zurückzuführen, bei der er – wie im vorangehenden Kapitel dieser Einleitung berichtet – in mehreren Konzerten die endgültige Fassung des *Elias* aus der Taufe hob. Aber auch die angeführten Daten der Briefe geben Auskunft über die biographischen Umstände und die damit verbundenen Arbeitsmöglichkeiten des Komponisten. In Leipzig war er zu Hause und konnte seine ganze Kraft und Zeit dem Beruf widmen. Im Hause der Schwiegermutter in Frankfurt/M., wo Mendelssohn seit der Verheiratung mit Cécile Jeanrenaud bei größeren Reisen regelmäßig Zwischenstation machte, fand er nahezu gleiche Bedingungen für seine Arbeit vor. Bei seinem letzten Englandsaufenthalt allerdings machte er nur auf der Rückfahrt in Frankfurt Halt, vor allem um Cécile abzuholen, mit der er zu einer langfristig geplanten Fahrt in die Schweiz aufbrach. Diese Reise, die über Baden-Baden, Schaffhausen und Thun nach Interlaken führte, wurde zwar nicht als Urlaub im heutigen Sinne unternommen, bot aber naturgemäß weniger Möglichkeiten zu konzentrierter Arbeit; hinzu kam der Kummer über den Tod von Mendelssohns Schwester Fanny Hensel im Mai des Jahres – an eine schöpferische Tätigkeit war also für längere Zeit nicht zu denken. Im September machte man wieder Station in Frankfurt und langte am 17. des Monats in Leipzig an.

Der zitierte Grundsatzbrief, den Mendelssohn am 15. Januar 1847 an Simrock schickte, ordnet die Bereiche der anstehenden Druckvorbereitungen ganz systematisch. Sieht man von der Mitteilung des Werktitels ab, der bereits zu diesem frühen Zeitpunkt feststand, geht er zuerst auf die Chorstimmen, dann auf den Klavier-Auszug, dann auf die Orchesterstimmen und schließlich auf die Partitur ein. Diese Systematik gibt ein geeignetes Muster für die Disposition der anschließenden Darstellung vor, in welcher der Versuch gemacht wird, die Fülle der von den angeführten Briefen des Komponisten gebotenen Informationen zu gewichten und in eine kommunizierbare Ordnung zu bringen. Konterkariert allerdings wird diese klare Systematik durch die Tatsache, dass in den Monaten Februar und März die Bereitstellung

der Aufführungsmaterialien, insbesondere der Orchesterstimmen, für die englischen Darbietungen der Endfassung des Oratoriums im April den ordnungsmäßigen Gang der Druckvorbereitungen fast ganz in den Hintergrund geraten ließ.

a) Chorstimmen und Klavier-Auszug

Die beiden Bereiche gehören insofern zusammen, als die Herstellungsvorlagen für den deutschen Druck – gemäß jener Absprache Mendelssohns mit seinen Verlegern – von Ewer & Co. bereit gestellt wurden. Dementsprechend werden sie in den Briefen des Komponisten mehrfach im gleichen Atemzug genannt⁷⁶:

Am 15. Januar 1847: „[...] Beifolgend erhalten Sie die 4 Chorstimmen des ersten Theils meines *Elias*, welche ich Sie nun zum Druck zu geben bitte. Die Chor-Stimmen des zweiten Theils hoffe ich Ihnen bald nach Anfang des nächsten Monats zu schicken; den Clavier-Auszug des ersten Theils noch eher, und wie ich hoffe in wenig Tagen.“⁷⁷

Am 1. Februar 1847: „[...] Beifolgend erhalten Sie vom Clavier-Auszug meines *Elias* die Einleitung, Ouvertüre und die ersten 5 Nummern. Bald folgt der Rest des ersten Theils [...]“⁷⁸

Am 8. Februar 1847: „[...] Die Chorstimmen des 2ten Theiles und der Rest des Clavier-Auszugs kommen später, da die vor Mitte oder Ende Mai doch nicht werden erscheinen können [...]“⁷⁹

Offenkundig ging Mendelssohn zunächst davon aus, dass die vergleichsweise geringfügigen Arbeiten an den deutschen Chorstimmen und dem deutschen Klavier-Auszug rasch erledigt werden könnten. Doch da ihm Buxton – wie der Brief vom 1. Februar zeigt – im Januar zur Weitergabe an Simrock nur wenig mehr als den im oben zitierten Brief vom 30. November 1846 erbetenen Anfang des I. Teil vom Klavier-Auszug geliefert hatte und der Zeitdruck angesichts der anstehenden englischen Aufführungen spürbar wurde, musste der Komponist diese Bereiche erst einmal ruhen lassen.

Erst am 4. März 1847 kommt Mendelssohn wieder auf den Klavier-Auszug zu sprechen, allerdings lediglich als Hilfsmittel, um den englischen Text korrekt in die Violinstimmen eintragen zu können; gewissermaßen als Nebeneffekt erwähnt er die Möglichkeit, die mitgeschickten Stücke auch als Stichvorlage zu verwenden: „[...] Gestern habe ich die beiden Violin-Stimmen des 1sten Theils [...] erhalten und schicke sie heut corrigirt [...] zurück. Da es mir nicht möglich war, den Englischen Text ganz deutlich (unter die Recitativ-Stellen der 1sten Violine) zu schreiben, so schicke ich morgen früh [...] die Nummern des Engl. Clavier-Auszugs,

⁷⁶ Wobei der Klavier-Auszug auch allein angesprochen wird, die Chorstimmen dagegen nie.

⁷⁷ [Anm. 75].

⁷⁸ Brief vom 1. Februar 1847 an Simrock, in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 31], S. 254.

⁷⁹ Brief vom 8. Februar 1847 an Simrock, in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 31], S. 254–255, das Zitat S. 255.

die ich hier habe nämlich 10, 11, 12, 13 und 19 und 20. [...] Danach kann nun fast überall in den beiden Geigenstimmen der Text sicher und correct untergelegt; auch der deutsche Clav.Ausz. gestochen werden.“⁸⁰

Am 12.⁸¹ und 24. März 1847⁸² begnügte sich Mendelssohn noch mit einigermaßen vagen Ankündigungen, bevor er am 28. März endlich zur Tat schritt: „[...] Beiliegend erhalten Sie den ganzen Rest des ersten Theils (Clavierauszug) und eine Menge Nummern des 2ten. Doch bitte ich Sie zu bemerken, daß im 2ten Theil nur die ersten 2 Nummern, dann die letzten 3 Nummern, und die No. 34 und 35 unmittelbar auf einander folgen (weshalb ich die 3 Tacte Recitativ zwischen 34 und 35 mit Rothstift hineingeschrieben) alle andern folgen nicht auf einander, und es würde daher mit dem Stich derselben gewartet werden müssen bis ich die dazwischenliegenden Nummern von England erhalten habe. Den ganzen ersten Theil haben Sie nun aber vollständig, ebenso den Anfang des 2ten bis No. 22 inclusive.“⁸³

Offensichtlich gingen die noch fehlenden Sätze des Klavier-Auszugs um Weniges später in Leipzig ein, denn am 3. April, als der Komponist Simrock wissen ließ, dass seine Anreise nach England ihn auch über Bonn führen würde, teilte er ihm zugleich mit: „[...] Den ganzen Rest des Clavier-Auszugs und die Correctur der von Ihnen erhaltenen Chorstimmen des 1sten Th. und Clav. Ausz. der ersten Nummern bringe ich mit.“⁸⁴

Der Herstellungsprozess von Klavier-Auszug und Chorstimmen befand sich also in allen Teilen im Stadium der Korrektur. Das unterstreichen die beiden Briefe, die Mendelssohn gleich nach seiner Rückkehr aus England am 17. und 21. Mai 1847 von Frankfurt/M. nach Bonn schickte:

„[...] Da Ihnen darum zu thun schien, die Correcturen bald wieder zu haben, so machte ich mich hier gleich daran und schicke Ihnen heut per Fahrpost den Clavier-Ausz. und die Chorstimmen des 1sten Theils corrigirt zurück. Bitte lassen Sie alle von mir bemerkten Fehler recht genau verbessern. Ist das geschehen, so kann der Druck beginnen. Auch das, was ich vom 2ten Theile hier habe, schicke ich Ihnen in wenigen Tagen, und schreibe diese Zeilen per Briefpost, um Ihnen zu sagen, daß ich jedenfalls bis Donnerstag [20. Mai] hier bleibe. Können Sie mir bis dahin den Rest des 2ten Theils (Clavier Auszug) herschicken, um so besser, da er mir bei

der Correctur der Chorstimmen nützlich ist. Können Sie es nicht, so nehme ich die Chorstimmen des 2ten Th. mit nach Vevay [recte: Vevey], (wo mich Ihre Mitteilungen von der nächsten Woche an à l’hotel des trois Couronnes⁸⁵ treffen) und schicke sie von dort zurück. Lieber wäre mir’s aber, ich könnte alles hier noch abmachen. Jedenfalls erhalte ich wohl bis Donnerstag eine Zeile Antwort von Ihnen.“⁸⁶

„[...] Vor einigen Tagen hatte ich ein Paket und einen Brief für Sie fertig gemacht, die ich auch heut per Fahrpost an Sie abschicke. Aber den Inhalt des Briefes muß ich großentheils widerrufen. Als ich ihn eben geschrieben hatte, ereilte mich von Berlin aus die Todesnachricht meiner geliebten Schwester, wodurch alle meine Pläne verändert und vereitelt sind. Da ich nun fürs erste hier bleibe, und nichts anders als mechanische Arbeiten zu machen im Stande bin so wäre mirs lieb, wenn Sie mir die Correctur des 2ten Theils-Rests vom Clavier-Auszug bald hierher schickten. Nach der Schweiz adressiren Sie nicht, sondern fortwährend hierher, bis ich es Ihnen anders schreibe. Von der ersten Seite des ersten Theils (Clavier-Auszug) bitte ich mir noch eine Revision aus, weil die Aenderung die ich im 1sten Tact in der Schreibart wünsche, nicht gerade gewöhnlich ist, und leicht zu Irrungen führen kann⁸⁷. Sonst kann der 1ste Theil und die Chorstimmen desselben gedruckt werden. Auch die Chorstimmen des 2ten Theils füge ich heut bei (der Clav. Ausz. davon, so weit ich ihn habe erfolgt ebenfalls in wenig Tagen corrigirt.) Aber von den Chorstimmen des 2ten Theils muß ich mir noch eine Revision hierher erbitten. Wie Sie aus meinen Correcturen ersehen werden, so wünsche ich die ganze Einrichtung derselben was die Stichwörter betrifft verändert.

[...] Aber allerdings liegt daran nicht sehr viel, und wenn Sie glauben, daß der Stich durch diese vielen Aenderungen undeutlich oder unsauber würde, oder wenn Sie sonst Gründe haben, die Stimmen lieber so eingerichtet zu lassen, so bitte ich nur die übrigen Correcturen genau machen zu lassen, und mir dennoch eine 2te Revision herzuschicken. Gehn Sie auf die Abänderung der Stichwörter ein, so bitte ich Sie recht darauf zu sehen, daß die dadurch entstehenden neuen Pausenzahlen nicht verdruckt oder ausgelassen werden, und mir dann die 2te Revision herzuschicken, die ich remittiren werde, sobald ich den Rest des Clav. Ausz.s hier haben werde, mit welchem ich die Chorstimmen gern in allen Theilen vergleichen

80 Brief vom 4. März 1847 an Simrock, in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 31], S. 258–259, das Zitat S. 258.

81 „[...] Bald werde ich Ihnen auch wieder einen Theil des Clavier-Auszugs schicken.“; Brief vom 12. März 1847 an Simrock, in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 31], S. 260.

82 „[...] Binnen weniger Tage denke ich Ihnen den Rest des 1sten Theils im Clavier-Auszug zu schicken; auch den 2ten sobald ich ihn aus London gedruckt erhalte.“; Brief vom 24. März 1847 an Simrock, in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 31], S. 262.

83 Brief vom 28. März 1847 an Simrock, in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 31], S. 262–263.

84 Brief vom 3. April 1847 an Simrock, in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 31], S. 263.

85 Das Hotel in Vevey nahe Lausanne existiert noch heute. Mendelssohn hat es aber nicht besucht, weil er seine Reisepläne wegen des Todes von Fanny ändern musste.

86 Brief vom 17. Mai 1847 an Simrock, in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 31], S. 264–265, das Zitat S. 264.

87 Es handelt sich um die Stimmkreuzung der Mittelstimmen in T. 1 der Einleitung, die auf dem Klavier klanglich nicht zur Geltung kommen kann, motivisch aber von eminenter Bedeutung ist.

will. Die erste Correctur der Chorstimmen des 2ten Theils bitte ich dann ebenfalls wieder mitzuschicken, da mir die Durchsicht um vieles dadurch erleichtert wird.“⁸⁸

Bereits am 26. Mai sah sich Mendelssohn in der Lage, die Korrektur der letzten Teile des Klavier-Auszugs an Simrock zurückzureichen, und er hatte nur noch auf sechs Seiten Änderungswünsche: „[...] Beifolgend der corrigirte Clav.Ausz. des 2ten Theils. Von pag. 109, 141 und 142, 161, 187 und 188 erbitte ich mir noch eine Revision. [...] Alles andre kann, sobald die Fehler verbessert sind gleich gedruckt werden. Aber ich bitte Sie dringend recht darauf zu sehen daß die Fehler genau verbessert werden, und daß sich keine neuen Fehler durch diese Correcturen einschleichen.“⁸⁹ Der Brief vom 31. Mai endlich signalisiert das Ende der verlegerischen Bemühungen um Klavier-Auszug und Chorstimmen mit deutschem Text: „[...] Durch meinen Vetter, Professor Mendelssohn der heut hier abreiste ud morgen Abend in Bonn zu sein beabsichtigt, schickte ich Ihnen die sämmtlichen Correcturen vom Elias die noch in meinen Händen waren d. h. [...] die Chorstimmen des 2^{ten} Theils, den Text⁹⁰, ud. die 6 Seiten des Clav. Auszugs die ich gestern hier erhielt. Die Fehler die ich noch in den Chorstimmen bemerkt bitte ich Sie sorgfältig verbessern zu lassen, ihrem Druck ud dem des Clav. Ausz. steht dann nichts mehr entgegen.“⁹¹

Am 15. Juni teilte Mendelssohn dem Verleger die Adresse mit, an welche dieser den fertigen Druck des Klavier-Auszugs schicken könne: „[...] Wenn Sie ein Exemplar des Clavier-Auszugs fertig haben, so bitte ich Sie mir dasselbe nach Laufen bei Schaffhausen, hotel Weber, zu schicken, wo mich auch in den Tagen nach Empfang dieses Briefes Ihre Mittheilungen treffen werden.“⁹²; und am 10. Juli konnte er ihm aus Thun seine Anerkennung für die „treffliche Ausgabe“ übermitteln: „[...] Nehmen sie meinen besten Dank für Ihre freundliche und schnelle Übersendung des Clavier-Auszugs vom Elias. Die vortreffliche Ausstattung läßt mir wie natürlich, nichts zu wünschen übrig, und eben so die Deutlichkeit und Correctheit des Stichs.“⁹³ Ein vergleichbares Dankeschreiben für die Edition der Chorstimmen, die annähernd gleichzeitig erschienen sein müssen, liegt nicht vor.

b) Orchesterstimmen

Die Drucklegung der Orchesterstimmen des *Elias*, die von Januar bis September 1847 dauerte, hat mit etwa acht Monaten einen für damalige Verhältnisse ungewöhnlich langen Zeitraum in Anspruch genommen. Das hatte zunächst darin

seinen Grund, dass die bereits oben dargestellte Bevorzugung der Streicherstimmen, deren Druckexemplare schon bei den für April geplanten Aufführungen in England gebraucht wurden, eine ordnungsgemäße Abwicklung dieses Arbeitsganges behinderte. Das kann aber vor allem darauf zurückgeführt werden, dass Mendelssohn besondere Aufmerksamkeit auf die Korrektheit der Stimmen legte und die Korrekturfahnen deshalb mit außergewöhnlicher Sorgfalt überprüfte, weil – wie unten erläutert werden wird – diese von vornherein als Herstellungsvorlage für die Partitur gedacht waren. Noch im letzten Korrekturstadium der Partitur bezieht Mendelssohn sich auf die Stimmen als maßgebliche Referenz, wenn er am 11. September an Simrock schreibt: „[...] Um aber in keinem Falle Zeit zu verlieren bemerke ich Ihnen gleich heut, daß ich die erwarteten Anmerkungen wegen des 3ten und 4ten, und 1sten und 2ten Hornes nur dann machen kann, wenn in Leipzig schon Exemplare der gedruckten Orchesterstimmen vorrätig sind (indem ich diese Bemerkungen in meiner Partitur nicht gleichlautend mit den Stimmen habe.) Ich werde mich bei Hrn. Herrmann⁹⁴ danach erkundigen, und sollte er keine haben, so müßte ich Sie bitten mir die 4 Hornstimmen (1sten und 2ten Theil) zu jenem Behuf sogleich nach Leipzig schicken.“⁹⁵ Am 21. September bestätigte er demselben Adressaten gegenüber den Erfolg seiner Nachfrage: „[...] bei den Hörnern war nur einmal (pag. 172) die Bemerkung 3zo & 4^{to} hinzuzufügen, in den Stimmen (die ich hier bei Hrn. Herrmann einsah) ist alles richtig.“⁹⁶ Damit steht zugleich der September 1847 als Erscheinungsdatum der Orchesterstimmen des *Elias* fest.

Ihren Anfang hatte die Drucklegung der Stimmen am 15. Januar des Jahres genommen, als der Komponist dem Bonner Verleger mitteilte: „[...] Ich lasse die Orchesterstimmen jetzt abschreiben, um ein vollständiges Exemplar davon Ihnen zum Druck zu übersenden.“⁹⁷ Doch bereits die erste Sendung, die nach Bonn abging, war mit der Schwierigkeit belastet, dass Mendelssohn eine überholte Version der Nr. 8 mitschickte⁹⁸; die Übersendung der endgültigen Fassung dieses Satzes bleibt auch in den drei folgenden Briefen an Simrock Thema:

Am 8. Februar: „[...] Beifolgend die Orchester-Stimmen des ersten Theiles meines Elias, doch ist dabei zu bemerken, daß ich für no. 8 noch eine Einlage nachschicken werde, und daß Sie also die no. 8 noch nicht stechen lassen können; alles andre bitte ich jedoch sogleich in Arbeit zu geben. In etwa 3 Wochen folgt der zweite Theil (Orchester-Stimmen) [...]“⁹⁹

88 Brief vom 21. Mai 1847 an Simrock, in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 31], S. 265–266.

89 Brief vom 26. Mai 1847 an Simrock, in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 31], S. 267.

90 Im englischen wie im deutschen Klavierauszug war dem Notentext der Abdruck des Librettos vorangestellt.

91 Brief vom 31. Mai 1847 an Simrock, New York, The Morgan Library & Museum (vormals The Pierpont Morgan Library), *MFC M5377. S316(2)*.

92 Brief vom 15. Juni 1847 an Simrock, in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 31], S. 268–269.

93 Brief vom 10. Juli 1847 an Simrock, in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 31], S. 269–270.

94 Bernhard Herrmann war der Vertreter des Verlages N. Simrock in Leipzig.

95 Brief vom 11. September 1847 an Simrock, in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 31], S. 274.

96 Brief vom 21. September 1847 an Simrock, zitiert nach dem Faksimile in: Musikantiquariat Hans Schneider, Katalog Nr. 405, Tutzing 2005, zu Nr. 66; abgedruckt in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 31], S. 274–275, das Zitat S. 275.

97 Brief vom 15. Januar 1847 an Simrock, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, *Autogr. I/301*.

98 Siehe zu diesem Punkt oben den „Exkurs: Die Nummer 8“.

99 Brief vom 8. Februar 1847 an Simrock, in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 31], S. 254–255, das Zitat S. 254.

Am 18. Februar: „[...] Die fehlende no. 8 kommt in den nächsten Tagen, und auch der 2te Th. der Stimmen sehr bald.“¹⁰⁰

Am 22. Februar: „[...] Beifolgend die Orchester-Stimmen der no. 8, welche statt der no. 8 welche in den früher gesandten steht, gestochen werden muß. In 2–3 Tagen schicke ich Ihnen die Saiten-Instrument.-Stimmen zum 2ten Theil, und bitte nun den Stich so viel als möglich zu beschleunigen, damit ich bald Correcturen bekomme.“¹⁰¹

Hatte Mendelssohn bereits in den eben zitierten Briefen mehrfach die Bereitstellung der Stimmen für die Aufführungen in England angemahnt, so zog er am 27. Februar aus seiner durch den obwaltenden Zeitdruck erzwungenen Konzession, es für England beim Druck der Streicherstimmen bewenden zu lassen, nun auch eine Handlungskonsequenz und schickte vom II. Teil lediglich die Stichvorlagen für die Streicherstimmen an Simrock. Allerdings scheint er, so lassen seine anschließenden Erwägungen vermuten, die Hoffnung auch bezüglich der Bläserstimmen zu diesem Zeitpunkt noch nicht gänzlich aufgegeben zu haben. Diese Annahme wird durch das Postscriptum des Briefes vom 2. März gestützt.

Am 27. Februar: „[...] empfangen hiebei die 4 Saiten-Instrument-Stimmen zum 2ten Theil des Elias, so daß Sie nun die Saiteninstrumente für das ganze Werk in Arbeit geben können. Ich wiederhole meine Bitte, daß Sie den Stich derselben so viel als möglich beschleunigen, um die Doubletten bald für England abziehen zu lassen; hoffentlich erhalte ich schon recht bald eine Correctur von einigen Sachen des ersten Theils. Können Sie die sämmtlichen Instrumentalstimmen bis zu dem Zeitpunkt wo man sie in England nothwendig braucht (und den ich Sie bitte sich von Hrn. Buxton recht genau angeben zu lassen) nicht sicher fertig schaffen, so bitte ich Sie nur sich mit aller Kraft auf die Vollendung der Saiteninstrumente zu werfen, da man alsdann die Blaseinstrumente in dem Ihnen übersandten Manuscript zu den Englischen Aufführungen benutzen müßte. Die Stimmen der nachgesandten no. 8 sind Ihnen doch richtig zugekommen?“¹⁰²

Am 2. März: „[...] Ich bitte Sie also vor allen Dingen den Stich der sämmtlichen Saiten-Instr. (1^{ster} u 2^{ter} Theil) mit allen Kräften fördern zu lassen, ud. erst wenn die fertig sind, die Blaseinstrumente fortzusetzen. Kann von letzteren wenigstens der 1^{ste} Theil gedruckt bis zum 9^{ten} April fertig werden, so ists um so besser; die Hauptsache aber sind die SaitenI.“¹⁰³

Waren die Bläserstimmen des I. Teils bereits am 8. Februar nach Bonn abgegangen, so reichte Mendelssohn diejenigen des II. Teils nun am 12. März nach: „[...] Beifolgend die sämmtlichen Blaseinstrumente des 2ten Theils meines Elias, so daß Sie jetzt die Stimmen des Ganzen haben.“¹⁰⁴ Erst am

26. Mai indes – d. h. nach der durch die Englandreise verursachten Unterbrechung der Druckvorbereitung – konnte der Komponist die Rücksendung der Korrekturen avisieren: „[...] Die Orchesterstimmen habe ich fast fertig corrigirt. Sie erfolgen nächstens.“¹⁰⁵ Und am 31. des Monats übersandte er alle ihm vorliegenden Korrekturen an den Verlag: „[...] Durch meinen Vetter, Professor Mendelssohn der heut hier abreiste ud morgen Abend in Bonn zu sein beabsichtigt, schickte ich Ihnen die sämmtlichen Correcturen vom Elias die noch in meinen Händen waren d. h. alle Blaseinstrumente mit Ausnahme des 2^{ten} ud 3^{ten} Horns vom 2^{ten} Theil, die ich noch erwarte [...].“¹⁰⁶ Dieser Brief ist aber auch deshalb von besonderem Interesse, weil er dokumentiert, welche außergewöhnliche Sorgfalt Mendelssohn im Falle des *Elias* der Korrektur der Orchesterstimmen angedeihen ließ. Bezüglich der Bläserstimmen bemerkt er:

„[...] Die Fehler in den Blaseinstr. sind, wie Sie bemerken werden, sehr zahlreich, was bei der großen Eile für London nicht anders sein konnte. Doch brauchen dieselben ja wohl nicht an demselben Tage mit dem Clav. Ausz. zu erscheinen, ud. ich bitte Sie daher recht viel Sorgfalt darauf zu verwenden, daß alle Fehler corrigirt werden, und keine neuen sich dadurch einschleichen. Es ist gar zu wichtig für die Aufführung, daß auch in Kleinigkeiten die Stimmen correct sind, daher entschuldigen Sie wenn ich mir für folgende Parthieen der Blaseinstrum. noch eine Correctur erbitte:

Flauto I^{mo} pag. 5. – Clarinetto 1^{mo} pag. 1 u. pag. 5. Clarinetto 2^{do} pag. 1 (diese Stelle war schon in der ersten Correctur unrichtig, ud. es liegt mir daher sehr daran sie ganz ins Reine zu bringen.) Fagotto 1^{mo} pag. 9, Corno 2^{do} pag. 6, ferner die ganzen Stimmen der 2 Trompeten, welche noch von Fehlern wimmeln, und die ganzen Stimmen der 3 Posaunen und der Pauken.

Von all diesem bitte ich die Correcturen, welche ich Ihnen heut zurück schicke, wieder beizufügen, weil mir dadurch das Durchsehen sehr erleichtert wird.“¹⁰⁷

Selbst bei den Streicherstimmen, deren Druckexemplare ja bereits bei den Aufführungen in England benutzt worden waren, nahm sich der Komponist nochmals ausgiebig Zeit für eine neuerliche Durchsicht und fügte dem Brief vom 31. Mai eine umfängliche Liste der noch auszuführenden Korrekturen an. Die Schlussbemerkung dieses Briefes hebt nochmals auf den direkten Zusammenhang zwischen den Orchesterstimmen und dem Partitur-Druck ab und erneuert Mendelssohns Mahnungen zu einer sorgfältigen Korrekturausführung: „[...] Nun aber noch eine Hauptbitte, daß nämlich in die Partitur, welche Sie dort haben schreiben lassen, alle Berichtigungen welche ich in den sämmtlichen gestoch-

100 Brief vom 18. Februar 1847 an Simrock, in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 31], S. 256.

101 Brief vom 22. Februar 1847 an Simrock, in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 31], S. 256.

102 Brief vom 27. Februar 1847 an Simrock, in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 31], S. 257.

103 Brief vom 2. März 1847 an Simrock, zitiert nach dem Faksimile in: Musikantiquariat Hans Schneider, Katalog Nr. 405, Tutzing 2005, Frontispiz; abgedruckt in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 31], S. 257–258, das Zitat S. 258.

104 Brief vom 12. März 1847 an Simrock, in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 31], S. 260.

105 Brief vom 26. Mai 1847 an Simrock, in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 31], S. 267.

106 Brief vom 31. Mai 1847 an Simrock, New York, The Morgan Library & Museum (vormals The Pierpont Morgan Library), *MFC M5377 S613(2)*.

107 Ebenda.

nen Instrumentalstimmen jetzt gemacht habe, sorgfältig eingetragen werden, ud. daß die Partitur wenn sie gestochen ist erst dort mit diesen Instrumentalstimmen verglichen wird, ehe ich dieselbe zur Correctur bekomme. Wenn Sie mir diesen Gefallen thun, so werde ich diese letzte Correctur leicht machen und Ihnen in kurzer Zeit zurückschicken können.“¹⁰⁸

Bereits am 15. Juni machte der Komponist dieses Versprechen wahr: „[...] Beifolgend erhalten Sie das Paket welches ich gestern von Ihnen empfang corrigirt zurück. In den Instrumentalstimmen, deren 2te Correctur Sie mir schickten, waren nur unbedeutende Kleinigkeiten noch zu verbessern; in den beiden Hörnern (1ste Correctur) einige recht bedeutende Stellen [...]“¹⁰⁹

c) Partitur

Der Weg von der Komposition zur Drucklegung eines Werkes für oder mit Orchester vollzog sich im 19. Jahrhundert regelhaft in den folgenden Quellenstufen. Ausgangspunkt war die autographe Partitur. Das Autograph selbst oder eine Kopistenabschrift davon dienten sodann dem Verlag als Stichvorlage für die Erstellung der Platten. Von diesen wurden Korrekturfahnen abgezogen, die dem Komponisten zur Überprüfung des Notentextes vorgelegt wurden, und nach vollzogener Ausführung der Korrekturen konnte schließlich der Druck erfolgen. Im Falle des *Elias* jedoch wich Mendelssohn von dieser Praxis ab. Auf seinen Wunsch hin wurde nämlich nicht eine Partitur, weder das Autograph also noch eine Abschrift, als Stichvorlage benutzt, sondern einerseits und für die Instrumentalstimmen diente die Stimmenabschrift, die seit Januar 1847 aufgrund des Partiturautographs in Leipzig gefertigt wurde, andererseits und für die Vokalstimmen der Klavier-Auszug als Grundlage des Partiturstichs. Am 15. Januar schrieb der Komponist in dem bereits zitierten Brief an den Simrock-Verlag: „[...] Ich lasse die Orchesterstimmen jetzt abschreiben, um ein vollständiges Exemplar davon Ihnen zum Druck zu übersenden. Am liebsten wäre mir's, wenn Sie dann aus diesen Stimmen ud. dem Clavier-Auszug die Partitur zusammenstellen ließen. Ziehen Sie es vor, so will ich sie hier abschreiben lassen, doch scheue ich gar zu sehr das oftmalige Durchsehen ud. Corrigiren, ud. würde es daher gern auf die Correctur der geschriebnen Orchesterstimmen ud. der nachherigen Druckplatten vor allem beschränken.“¹¹⁰ Mendelssohn begründete seinen Wunsch also damit, dass ihm bei dem vorgeschlagenen Verfahren Korrekturarbeit erspart bliebe. Denkbar wäre allerdings auch, dass der Zustand der autographen Partitur – zumal was die Vokalstimmen angeht –

es ihm nicht geraten erscheinen ließ, sie als Vorlage für eine als Stichvorlage gedachte Abschrift zu verwenden. Die Partitur nämlich ist ein Arbeitsmanuskript, das in seinem Bestand jeweils den unterschiedlichen Stadien der Ausarbeitung angepasst wurde. Lagen lediglich Korrekturen oder Streichungen im Detail vor, so wurden sie direkt in das Konvolut eingetragen; wurden größere Partien oder ganze Sätze getilgt, so entfernte der Komponist die entsprechenden Blätter und Bogen aus dem Manuskript; umgekehrt wurden die Notationen von neu komponierten Sätzen an der passenden Stelle in das bestehende Manuskript eingeleitet. Die häufigsten Detailkorrekturen betreffen die Vokalstimmen, da sie sich ja hier nicht nur auf die Noten, sondern auch auf den Text beziehen und bisweilen zu kaum entzifferbaren Streichungen und Überschreibungen geführt haben. Es ist also durchaus möglich, dass in diesem Sachverhalt einer der Gründe für Mendelssohns Vorschlag gegeben war, von der Partitur als direktem Ausgangspunkt der Druckherstellung abzusehen.

Die Herstellung der Partitur erfolgte mithin als letzte der verschiedenen Bereiche der Drucklegung und wird dementsprechend in den Verlagsbriefen des Komponisten während der folgenden Monate erst vom Juni 1847 an wieder erwähnt. Den Anfang macht ein Sonderwunsch, den Mendelssohn am 15. des Monats bezüglich der Disposition der ersten Partiturseite äußert: „[...] Für den Anfang der Partitur d. h. für die ersten 12 Tacte möchte ich gern die ganze Partitur mit den Saiteninstrumenten (welche pausiren) da stehen sehen, wodurch dann die Solostimme auf ihr gewöhnliches System kommt.“¹¹¹ Selbstverständlich ist Simrock diesem Wunsch nachgekommen¹¹², nahezu alle späteren Partitur-Ausgaben des Oratoriums dagegen – auch die vorliegende – folgen anderen Editionsprinzipien.

Bis in den Juni hinein hatte Mendelssohn keine Korrekturfahnen der Partitur erhalten. Das geht auch aus seinem Schreiben vom 27. des Monats hervor, in dem er den erwünschten Umfang der Korrektursendungen anspricht: „[...] Wenn es Ihnen einerlei ist, so wäre mirs übrigens lieber die Correcturen der Partitur nicht bogen- oder lagenweise, sondern entweder in einem Male, oder in 2 bis 3 Malen abzumachen, so daß ich die erste Hälfte des 1sten Theils gleich zusammen erhielte u.s.w. Doch muß dadurch allerdings keine Verzögerung entstehen und nur wenn dies der Fall nicht ist bitte ich Sie mir die ersten Bogen bis zu einer größeren Sendung aufzusparen.“¹¹³

Bei diesen Bedingungen, denen der Verlag zuverlässig Folge leistete, lag es auf der Hand, dass die Korrekturfahnen noch einige Zeit auf sich warten ließen. Am 13. August erst lieferte Simrock den I. Teil¹¹⁴, und Mendelssohn schickte

108 Ebenda.

109 Brief vom 15. Juni 1847 an Simrock, in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 31], S. 268–269, das Zitat S. 268.

110 Brief vom 15. Januar 1847 an Simrock, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, *Autogr. I/301*.

111 Brief vom 15. Juni 1847 an Simrock, in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 31], S. 268–269, das Zitat S. 268.

112 Siehe Faksimile VIII.

113 Brief vom 27. Juni 1847 an Simrock, in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 31], S. 269.

114 Brief vom 13. August 1847 von Simrock an Mendelssohn, Bodleian Library, University of Oxford, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 52*, Green Books XXVI-27.

das Ergebnis seiner Überprüfungen am 26. des Monats aus Interlaken zurück: „[...] Beifolgend die Correctur der Partitur, soweit ich dieselbe von Ihnen erhielt. Sie haben wohl die Güte darauf zu sehen, daß die angemerkten Fehler sämtlich und recht genau verbessert werden.“¹¹⁵ Neben dem Appell zu einer sorgfältigen Ausführung der Korrekturen, den Mendelssohn in seinen Verlagsbriefen nie müde wurde zu wiederholen, verdient in dem Schreiben vom 26. August noch ein weiterer Aspekt Aufmerksamkeit. In großer Breite führt nämlich der Komponist Beschwerde über die „zu weitläufig[e], zu verschwenderisch[e]“ Disposition; und in diesem Zusammenhang wird bestätigt, dass die Orchesterstimmen tatsächlich als Stichvorlagen für den instrumentalen Teil der Partitur gedient haben: „[...] nach meinem Dafürhalten hätten in diesem ersten Theil wenigstens 24 Seiten erspart werden können. Wahrscheinlich ist es in so fern meine Schuld, als ich Ihrem dortigen Schreiber überlassen habe, die Partitur aus den Stimmen zusammenzustellen [...]“¹¹⁶

Der weitere Ablauf des Partiturdruks erfolgte nun in den beiden folgenden Monaten ohne weitere Verzögerungen. Am 21. September reichte Mendelssohn die zweite Korrektur des I. Teils zurück und erteilte dafür die Druckgenehmigung: „[...] Gestern habe ich die Sendung mit Ihrem Briefe vom 15^{ten} erhalten, und da Hr. Herrmann heut ein Paket an Sie abschickt, so füge ich demselben den ersten Theil, soweit Sie mir denselben nach der Schweiz geschickt hatten (also bis p. 220) wieder bei, ud. schicke diese Zeilen mit der Post um Sie davon zu benachrichtigen. [...] Es steht nun also dem Druck des 1^{sten} Theiles nichts mehr entgegen, ud. ich werde den 2^{ten} auch in diesen Tagen zurückschicken, soweit ich ihn hier habe.“¹¹⁷

Am 5. Oktober schließlich reichte Mendelssohn den Rest der Partiturskorrektur an Simrock zurück: „[...] Gestern erhielt ich das Ende der Partitur-Correctur, und da heut Vormittag Hr. Buxton zu Ihnen reist, so habe ich die Correctur vor seiner Abreise fertig gemacht und ihm mitgegeben.“¹¹⁸

Ausklang

Am 17. September 1847 kehrte Mendelssohn nach gut fünfmonatiger Abwesenheit nach Leipzig zurück. Wie schon in den vorangegangenen zwei Jahren gehörte die Hauptaufmerksamkeit des Komponisten auch in den folgenden sieben Wochen bis zu seinem Tode am 4. November dem *Elias*,

nun freilich speziell der Fertigstellung des Partiturdruks und der Vorbereitung einer ersten Aufführung in deutscher Sprache. Verabredet waren zwei Konzerte unter Leitung des Komponisten – Mitte Oktober die deutsche Erstaufführung in Berlin sowie Anfang November eine weitere Darbietung in Wien. Über erstere hatte Mendelssohn bereits im Sommer des Jahres mit General von Webern unterhandelt; auf dessen Brief vom 14. Juli antwortete er am 15. August aus Interlaken: „[...] Du hast nun seitdem wohl schon meinen Bruder wiedergesehen und er wird Dir von meinem Vorhaben Berlin im Herbst zu besuchen, schon näheres gesagt haben. Doch kann ich nicht säumen Dir auf Deinen guten und freundlichen Vorschlag mit den 3 Concerten gleich meine Antwort zu sagen und zwar möchte ich eine Ankündigung von 3 Concerten (bei denen auf eine 2malige Aufführung des *Elias* gerechnet wäre) für jetzt nicht unternehmen. Der *Elias* ist in Berlin noch nicht gehört worden, und es sähe nicht allein unbescheiden aus, sondern es wäre es auch, wenn ich ihn dem Publikum gleich zweimal vorzuführen gedächte. [...] der 14^{te} October scheint mir ein recht passender Tag. Ist dann die Theilnahme an dem Werk so groß, daß eine Wiederholung desselben in kurzer Zeit erwartet und verlangt wird, so kannst Du Dir denken, daß mir das nur erfreulich sein könnte [...]“¹¹⁹

Das Konzert in Berlin, dessen Termin im weiteren Fortgang der Vorbereitungen auf den 18. Oktober festgesetzt wurde, musste wegen Mendelssohns Erkrankung abgesagt werden. Stattdessen fand die Erstaufführung des Oratoriums in Berlin am 3. November 1847 unter Leitung des königlichen Musikdirektors Julius Schneider in der Garnisonkirche statt.¹²⁰

Auch seine Zusage zum Dirigat der Aufführung des *Elias* in Wien musste Mendelssohn wegen seiner letztlich letalen Krankheit zurückziehen. Immerhin erlaubte es ihm eine kurzfristige, wenigstens subjektiv empfundene Besserungsphase, Gedanken über die zukünftigen Aktivitäten nachzuhängen und sogar eigenhändig einen Brief zu verfassen; dies war – wie sich zeigen wird – keine Selbstverständlichkeit. An seinen Bruder Paul Mendelssohn-Bartholdy schreibt er am 25. Oktober 1847:

„[...] Was ich über meine Pläne sagen kann, weiß ich selbst nicht bis heut; zwar geht es mir Gottlob jeden Tag besser und die Kräfte kommen mehr und mehr wieder, aber die Idee heut über 8 Tage nach Wien zu reisen, (und das wäre der

115 Brief vom 26. August 1847 an Simrock, in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 31], S. 271–273, das Zitat S. 271.

116 Ebenda.

117 Brief vom 21. September 1847 an Simrock, zitiert nach dem Faksimile in: Musikantiquariat Hans Schneider, Katalog Nr. 405, Tutzing 2005, zu Nr. 66; abgedruckt in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 31], S. 274–275.

118 Brief vom 5. Oktober 1847 an Simrock, Stadtarchiv Bonn, *Nachlaß Musikverlag Simrock 174*. Es muss sich hier um die zweite Korrektur des II. Teils gehandelt haben, da der Komponist die Durchsicht innerhalb eines Tages erledigen konnte. Über die erste Korrektur des II. Teiles geben die überlieferten Briefe Mendelssohns keine Auskunft.

119 Brief vom 15. August 1847 an General von Webern, zitiert nach der Abschrift in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, *Nachlaß 7, 74*, S. 10–12; mit Abweichungen gedruckt in: *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. von Paul Mendelssohn Bartholdy / Carl Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 1864, S. 494–496, das Zitat S. 494–495.

120 Die erste Aufführung des Oratoriums in deutscher Sprache hatte bereits am 9. Oktober 1847 in Hamburg ohne Mitwirkung des Komponisten unter der Leitung von Karl Krebs stattgefunden; siehe die ausführliche Rezension in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 49 (1847), Nr. 47 (24. November), Sp. 807–808.

späteste Termin, wo ich noch zu einer Probe ihres Musikfestes kommen könnte) diese Idee will mir noch gar nicht denkbar scheinen. Es ist freilich sehr fatal, daß sie alle die vielen Vorbereitungen gemacht haben, und daß sich mein Kommen nun zum zweitenmale zerschlagen sollte¹²¹, auch ist wahr, daß meine Fortschritte von einem Tag zum andern Gott sei Dank größer und sichrer werden, auch habe ich schon hingeschrieben und gefragt ob sie's nicht um 8 Tage aufschieben können [...].¹²²

Unterdessen arbeitete der Verlag N. Simrock zügig an der Fertigstellung der Partitur. Bereits am 15. September zeigte Simrock dem Komponisten das Erscheinen des Drucks der Orchesterstimmen an¹²³ und übersandte im selben Paket die zweite Korrektur des ersten Teils der Partitur. Mendelssohn, der diese Sendung am 20. September erhalten hatte, schickte die Korrektur einen Tag später nach Bonn zurück und gab für diesen Teil die Druckerlaubnis:

„[...] Es steht nun also dem Druck des 1^{sten} Theiles nichts mehr entgegen, und ich werde den 2^{ten} auch in diesen Tagen zurückschicken, soweit ich ihn hier habe.“¹²⁴ Tatsächlich gingen die noch ausstehenden Korrekturseiten des zweiten Teils der Partitur am 4. Oktober in Leipzig ein. Wiederum schon am folgenden Tag reichte Mendelssohn die Korrektur zurück: „[...] Gestern erhielt ich das Ende der Partitur-Correctur, und da heut Vormittag Hr. Buxton zu Ihnen reist, so habe ich die Correctur vor seiner Abreise fertig gemacht und ihm mitgegeben.“¹²⁵

Zuvor schon hatte sich Mendelssohn mit einer speziellen Bitte an den Verlag gewandt, die in seinem Brief vom 1. Oktober zum ersten Mal zur Sprache kommt: „[...] Da ich wahrscheinlich am 18. den Elias in Berlin dirigieren werde, so wäre es mir sehr angenehm, wenn Sie bis dahin mir ein fertiges Exemplar der Partitur verschaffen könnten. Wird das wohl möglich sein? [...] Eigentlich sind es 2 Exemplare, die ich bis dahin brauche; das eine, um es zu verschenken, das andre aber müßte dort gekauft werden behufs der Aufführung, zu der nach meiner Meinung jedesmal eine Partitur angeschafft werden müßte [...].“¹²⁶

In seinem bereits zitierten Brief an Simrock vom 5. Oktober erneuerte Mendelssohn seine Bitte um Zusendung von zwei

Partiturexemplaren mit erhöhter Intensität; als neuer Aspekt kommt der Wunsch ins Spiel, über das zu verschenkende Exemplar einige Tage vor der Veröffentlichung verfügen zu können: „[...] und ich wiederhole heut nur was ich Hr. Buxton schon gebeten habe Ihnen mündlich zu sagen, daß ich nun bestimmt hoffe die beiden Exemplare um welche ich Sie in meinem vorigen Briefe bat bis zum 16^{ten} in Berlin erhalten zu können, incl. die Correcturen welche Ihnen Hr. Buxton überbringt. Da es mir daran liegt das eine dieser Exemplare einige Tage vor der Herausgabe der Partitur (d. h. vor ihrer Veröffentlichung oder Versendung durch die Musik-handlungen [sic]) zu haben, so bitte ich Sie, falls diese Veröffentlichung vor dem 16^{ten} oder am 16^{ten} etwa schon erfolgen sollte, mir wenigstens das eine Exemplar 2–3 Tage vorher nach Berlin zu schicken.“¹²⁷

Der Verlag, dem die intendierte Schenkung schleierhaft bleiben musste, tat dennoch alles, um den Wünschen Mendelssohns nachzukommen. Zwar sagte Simrock in seinem Brief vom 4. Oktober nur zu, zwei Exemplare der Partitur am 16. Oktober nach Berlin zu schicken, tatsächlich aber ging die Sendung mit beiden Partituren bereits am 11. Oktober aus Bonn nach Berlin ab und langte – wie zu sehen sein wird – spätestens am 17. Oktober auch bei den Mendelssohns in der Leipziger Königs-Straße 3¹²⁸ an. Zu diesem Zeitpunkt allerdings war der Komponist bereits erkrankt, was zur Folge hatte, dass die Bestätigung des Empfangs an den Verlag am 22. Oktober mit ungewöhnlicher Verzögerung und von der Hand Cécile Mendelssohn Bartholdys erfolgte: „[...] Im Auftrage meines Mannes, der seit vierzehn Tagen durch Krankheit ans Bett gefesselt war, und noch nicht wieder im Stande ist selbst zu schreiben, soll ich Ihnen, für die gütige Uebersendung der beiden Partituren des Elias, vielen Dank sagen. Er hat sie ganz zur rechten Zeit erhalten, und trägt mir auf Ihnen zu sagen, daß ihre Correctheit und Ausstattung ihm nichts zu wünschen übrig läßt.“¹²⁹

Mendelssohn hielt sich Simrock gegenüber aus gutem Grund so bedeckt hinsichtlich des Plans, den er mit jener als Geschenk gedachten Partitur verfolgte und der – wäre er vorzeitig bekannt geworden – die gewünschte Wirkung sicher verfehlt hätte: Er wollte das Exemplar dem preußischen

121 Mendelssohn bezieht sich hier auf eine bereits für den 8. November 1846 geplante Aufführung des *Elias* in Wien, die aber nicht zustande kam. In seinem Brief vom 27. September des Jahres an Franz Hauser berichtet er darüber: „[...] Die Wiener haben mich aufgefordert meinen Elias dort in der Reitschule am 8. November zu geben, da Spohr keinen Urlaub bekommen kann; hätte ich die Einladung drey Wochen früher erhalten, so wäre ich für mein Leben gern hingegangen, denn nirgend hätte ich das Oratorium in Deutschland lieber zuerst gegeben als gerade dort. Jetzt habe ichs aber leider abschlagen müssen, da keine einzige Chor- oder Solostimme mit deutschem Text vorhanden ist, u. da die Chöre wenigstens drey Wochen vor einer solchen Aufführung studirt werden müßten. (eigentlich wohl 6 Wochen) Es ist aber durchaus unmöglich in der kurzen Zeit, u. ich soll nun ein für allemal mit den Wienern Unstern haben. Meine Schuld ist wahrlich wieder nicht.“; zitiert nach der Abschrift in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, *Nachlaß* 7, 30, S. 130.

122 Brief vom 25. Oktober 1847 an Paul Mendelssohn-Bartholdy, Music Division, New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations, *MNY++ *Mendelssohn-Bartholdy, Felix*, letter No. 740.

123 Brief vom 15. September 1847 von Simrock an Mendelssohn, Bodleian Library, University of Oxford, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 52*, Green Books XXVI-54.

124 Brief vom 21. September 1847 an Simrock, zitiert nach dem Faksimile in: Musikantiquariat Hans Schneider, Katalog Nr. 405, Tutzing 2005, zu Nr. 66; abgedruckt in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 31], S. 274–275, das Zitat S. 275.

125 Brief vom 5. Oktober 1847 an Simrock, Stadtarchiv Bonn, *Nachlaß Musikverlag Simrock* 174.

126 Brief vom 1. Oktober 1847 an Simrock, in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 31], S. 275–276.

127 [Anm. 125].

128 Die heutige Goldschmidtstraße 12.

129 Brief vom 22. Oktober 1847 an Simrock, zitiert nach dem Faksimile in: Musikantiquariat Hans Schneider, Katalog Nr. 405, Tutzing 2005, zu Nr. 66; abgedruckt in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 31], S. 276.

König Friedrich Wilhelm IV. zueignen. Diese, wenngleich mit Schwierigkeiten letztlich auch realisierte Absicht kann mit mehreren Begebenheiten von Mendelssohns künstlerischem Werdegang in Verbindung gebracht werden. Die jüngste war jene oben zitierte begeisterte Eloge, die ihm der englische Prinz Albert nach der Aufführung der endgültigen Fassung des *Elias* am 23. April 1847 in London hatte zukommen lassen und die den Komponisten vielleicht auf den Gedanken gebracht hatte, dem Oratorium weitere königliche Gunst zu sichern. Bereits zwölf Jahre zuvor hatte Mendelssohn den Erstdruck der drei Konzertouverturen op. 21, 26 und 27 dem damaligen Kronprinzen Friedrich Wilhelm gewidmet. Und im Zusammenhang mit Mendelssohns Anstellung als General-Musik-Direktor für kirchliche und geistliche Musik in Berlin Anfang der vierziger Jahre waren sich König und Komponist auch persönlich näher gekommen. Einen besonderen Akzent erhielt dieses persönliche Verhältnis durch Mendelssohns Reaktion auf das gescheiterte Attentat, das am 26. Juli 1844 auf Friedrich Wilhelm und dessen Gemahlin Elisabeth Ludovika verübt worden war; er komponierte und schenkte dem König das Doppel-Quartett, das er zwei Jahre später in sein neues Oratorium aufnehmen sollte und dessen vielsagender Text mit den Worten beginnt: „Denn er hat seinen Engeln befohlen über dir, dass sie dich behüten auf allen deinen Wegen“. Die Zueignung der *Elias*-Partitur an Friedrich Wilhelm setzt also den Schlusspunkt unter die vielschichtige Beziehung zwischen den beiden Männern, die das Bild von Preußen nach außen in jenen Jahren entscheidend mitgeprägt haben.

Am 17. Oktober 1847 ging die Sendung mit dem Schenkungsexemplar aus Leipzig nach Berlin ab. Mendelssohns Krankheit allerdings ließ an diesem Tage nicht zu, dass er den Begleitbrief selbst schrieb, sondern er sah sich genötigt, den Text seiner Frau Cécile zu diktieren – lediglich die Unterschrift am Ende ist von Hand des Komponisten:

„Eure Königliche Majestät
erlaube ich mir in tiefster Ehrfurcht beifolgend das erste Exemplar der Partitur meines Elias zu Füßen zu legen. Es ist mir als wäre es nicht nur die tiefste und innigste Dankbarkeit, welche mir dies zur Pflicht macht, sondern als hätte ich kein anderes Mittel Ew. Majestät zu beweisen, wie ich unablässig darnach strebe aller der Güte mehr und mehr würdig zu werden, die Ew. Majestät mir erzeigt haben. Möchte dies Streben in dem vorliegenden Werke erkennbar sein.

Es war meine Hoffnung selbst in Berlin eine Gelegenheit zu finden, um Ew. Majestät diese Partitur zu überreichen. Aber durch Krankheit hier zurückgehalten, möchte ich nicht warten bis die Partitur der Öffentlichkeit übergeben ist, und wage deßhalb an Ew. Majestät diese Zeilen zu richten.

In tiefster Ehrfurcht Ew. Majestät
unterthänigster
Felix Mendelssohn Bartholdy“¹³⁰

Auf dem Original dieses Briefes finden sich die Anweisung des Königs: „freundlich zu danken | FW | 28/10“ und der Beamtenvermerk: „erh. [erhalten] 30. [Oktober 1847]“. Doch auch der Inhalt des „freundlichen“ Antwortschreibens ist in Form einer Abschrift¹³¹ überliefert, die in der Königlich Preussischen Registratur wie von allen offiziellen Schreiben auf das Sorgfältigste angefertigt wurde. Der Brief enthält den Text des Beamten vom 3. November sowie ein persönliches Postscriptum des Königs an Mendelssohn, das inhaltlich von hohem Interesse ist.

Der Text des Beamten, der durch die königliche Paraphe „F. W.“ abgezeichnet ist, lautet:

„Ich habe das erste Exemplar der Partitur Ihres Elias sehr wohlgefällig entgegen genommen u. sage Ihnen für die Einsendung dieses Werkes, welches Ihr unausgesetztes Bestreben auf dem würdigsten u. edelsten Gebiete der Kunst in erfreulicher Weise von Neuem bezeugt, hierdurch Meinen anerkennenden Dank.“

Die Krankheit Mendelssohns, die ausgefallene Aufführung des *Elias* am 18. Oktober in Berlin, aber auch der Wunsch nach einer weiteren Schauspielmusik veranlassten den König zu einer persönlichen Adresse, die in der Abschrift als „Allerhöchsteigehändige Nachschrift S^t Majestät des Königs“ spezifiziert ist:

„Die Nachricht von Ihrem leidenden Zustand hat mich doppelt betrübt, denn ich habe Sie deshalb nicht gesehen wie ich es hoffte und Ihre ersehnte Aufführung des Elias ist nicht zu Stande gekommen. Mein herzlichster Wunsch ist, daß Ihre Gesundheit bald, das Erscheinen hier und Ihre Direction des Elias erlaube. Zugleich bitt’ ich Sie den Oedipus Rex des Sophokles sich einmal recht anzusehen. Ich möchte gern die Trilogie von derselben Meisterhand vollendet und in nicht zu langer Zeit dargestellt zu sehen, [sic] Erwägen Sie das, in Herz und Kopf und lassen Sie mich bald guten Bescheid wissen.

Vale.“

Wie ein weiterer Beamtenvermerk „abg 4/11“ auf der Abschrift belegt, wurde das Schreiben am 4. November nach Leipzig gesandt – Mendelssohn hat es also nicht mehr erhalten.

*

Dem Herausgeber ist bei der Vorbereitung des vorliegenden Bandes vielfältige Hilfe zuteil geworden. Sein herzlichster Dank gilt in erster Linie der Internationalen Mendelssohn-Stiftung e. V., Leipzig, und ihrem Präsidenten Kurt Masur, die das Zustandekommen dieses Bandes zum jetzigen Zeitpunkt angeregt und großzügig gefördert haben. Gleichmaßen aufrichtig gedankt sei den Bibliotheken, die große Bestände an Mendelssohn-Quellen beherbergen und allen Bitten um inhaltliche Unterstützung bereitwillig nachgekommen sind: der Bodleian Library, University of Oxford (Peter Ward

130 Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz, 2.2.1. Geheimes Zivilkabinett Nr. 21134, Bl. 13.

131 Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz, 2.2.1. Geheimes Zivilkabinett Nr. 21134, Bl. 14.

Jones); der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (Hans-Günter Klein und Roland Schmidt-Hensel); der Biblioteka Jagiellońska, Kraków; der British Library, London; der Library of Congress, Washington, D.C. Wertvolle wissenschaftliche Hilfe wurde aber auch von Bibliotheken und Archiven mit kleineren Mendelssohn-Beständen geleistet: Berlin (Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz); Birmingham (Birmingham Central Library); Bonn (Stadtarchiv); Chicago (University of Chicago Library); Leeds (Leeds University Library); Düsseldorf (Heinrich-Heine-Institut; Städtischer Musikverein); Leipzig (Mendelssohn-Haus; Sächsische Akademie der Wissenschaften);

New Haven, Connecticut (Yale University Library); New York (The Juilliard School; The Morgan Library & Museum [vormals The Pierpont Morgan Library]; New York Public Library for the Performing Arts). Dank und Anerkennung sei aber namentlich den Mitarbeitern der Forschungsstelle an der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Ralf Wehner, Salome Reiser, Birgit Müller und Elisabeth Schönfeld, ausgesprochen, die durch Kenntnisreichtum, Engagement und unübertreffliche Gründlichkeit entscheidend zum Gelingen des Bandes beigetragen haben.

Berlin, im September 2008

Christian Martin Schmidt

Introduction

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

One particular challenge facing the editor is the diversity and amount of the sources, which are nearly overwhelming at first sight. They range from a variety of sketches for the libretto and all manner of musical sources, to a wealth of correspondence about the text, performances and publication. It is generally known today that Mendelssohn was hardly ever satisfied with the first form of a composition and nearly always subjected his works to one or several fundamental revisions before granting his authorization for publication. This also applies to the oratorio *Elijah*. Although the final version of the work was established in the first edition of 1847, it was preceded about a year earlier by several provisionally "completed" versions which, however, all have their nucleus in the world-premiere version presented in Birmingham on 26 August 1846. These "early versions" will be brought together in a suitable form in Volume VI/11A; the respective *Kritischer Bericht*, in turn, will form part of Volume VI/11D.

In the case of opus 70, the composer's original piano arrangement assumes a paramount importance. As with so many of his other works with orchestra, the composer also had this arrangement published before the printing of the orchestral parts and full score.¹ It should be noted, however, that this version of *Elijah* was conceived as a reduction for piano solo intended for rehearsal and practice, and not as an independent arrangement for four hands, as with the orchestral

works. Nevertheless, it plays a decisive role in the process of the definitive elaboration of the oratorio as well as in the final formulation of the English text. The revision of the work, which Mendelssohn initiated immediately after the premiere performance, went hand in hand with the production of the piano-vocal score and the preparation for its publication. Thanks to this simultaneity, we are now able to use the multifaceted sources of the reduction to retrace if not seamlessly, then at least in broad strokes, the evolutionary process of the compositional work on the final version.

The piano-vocal score will be published in Volume VI/11B and – since its dimensions allow it – printed together with its respective *Kritischer Bericht*.² Volume VI/11C features the abundant collection of musical sketches. Volume VI/11D will comprise, as mentioned above, the critical notes of the scores in Volumes VI/11 and VI/11A, the sketches for the German libretto left in great numbers by Mendelssohn, Carl Klingemann and Julius Schubring, as well as documents concerning the origin of the English translation, in which the quality of the discussion conducted by the composer and William Bartholomew concerning the translation takes on tangible contour.

It should be pointed out that the aforementioned breakdown of the volumes also has consequences for the introductory texts of the present volume and of those of the other versions, for it contradicts the practice of prefacing the main volume with a comprehensive examination of the origin of the work in question, a practice otherwise applied to all the publications in this Complete Edition. Here, by contrast, the elucidations presented hereafter focus on the definitive version of the oratorio; the introduction of Volume VI/11A examines the circumstances surrounding the genesis of the work and the contents of the early versions; the preface of Volume VI/11B discusses specific aspects of the piano-vocal score. But since it is impossible to do without a comprehensive account of the origin of Mendelssohn's magnum opus, this will be presented at the beginning of Volume VI/11D. In addition to featuring a compilation of the contents of the three aforementioned introductions, this volume will also present a fitting description of the laborious genesis of the German libretto.

The Genesis of the Definitive Version:

The Letters to William Bartholomew and the Publisher
J. J. Ewer & Co.

In the reception history of *Elijah*, the first public hearing of the work is rightly regarded as its "Ur-performance" in an

1 Mendelssohn's two oratorios present an exceptional situation: the choral parts were produced first and were already available in print at the first performances. This was done above all so that the choral masses expected for the first performances would have sufficient and standardized part material.

2 Volume VI/11B also contains the piano duet arrangement of the Overture.

emphatic sense. Given under Mendelssohn's direction at the Birmingham Musical Festival on 26 August 1846, it laid the cornerstone for the overwhelming and lasting success of the oratorio. This triumph accounted for the rapid demand for further performances throughout Europe, and – in England – for the performance of the definitive version of the work six times within two weeks in April 1847, again under the composer's direction.

If, however, we proceed from a teleology of the work genesis, i.e. from the evolution of the work of art from its inception up to its definitive shape and structure, as fully determined and authorized by the creative artist, then the Birmingham concert can only be seen as a provisional first performance. It gave the composer the unique opportunity of monitoring, both in a rehearsal and concert situation, aspects such as musical form, dramaturgical layout and feasibility of performance, which the composer had set to paper up to this point in time. This allowed him to draw conclusions for changes, if necessary.³ Such a concrete test phase perfectly suited Mendelssohn's compositional practice of authorizing the printing of his works only after a thorough revision, as mentioned above.

Mendelssohn already began to consider making improvements in his oratorio while still in Birmingham. According to Joseph Moore, the director of the Birmingham Musical Festival, the idea of transforming the setting of the text "Hebe deine Augen auf zu den Bergen" (Lift thine eyes, O lift thine eyes to the mountains) from an orchestrally accompanied duet for two sopranos into the now famous a cappella trio for two sopranos and alto (no. 28) arose during the days following the world premiere.⁴ Of greater relevance than such reports from secondary sources, however, are the sources which document the revision process with indisputable authenticity, namely the documents originating from the composer himself. Among them are, first and foremost, Mendelssohn's virtually programmatic letter of 6 December 1846 to his London friend Carl Klingemann, in which he writes: "[...] I have been pouring all my strength into Elijah again for several days now, and hope to successfully finish off most of what has been disturbing me. I have completely discharged one of the most difficult parts (the widow) and am certain that you will be satisfied with the change, which I can truly

call an improvement. At this passage, Elijah takes on greater weightiness and mystery, and the lack thereof is what disturbed me. Unfortunately, I always realize this post festum, after I have improved it. But I also hope to ameliorate the other passages we spoke of and to seriously set about revising everything that I was dissatisfied with – after which I hope to wrap up everything in a few weeks time and to begin something new. The pieces that I have revised up to now continue to show me that I am right in not resting before such a work is as good as I can possibly make it, even though very few people are interested in hearing about or being told of such things, and even though it takes up an enormous amount of time; but then, such passages – when they have been genuinely improved – also make a completely different impression on their own and affect all the other sections as well. (You see that I am still quite content with the widow's passage that I completed today.) This is why I feel that I simply cannot leave such passages as they are – my conscience also has a word to say about this."⁵

This letter reaffirms that Mendelssohn had discussed the idea of revising the oratorio immediately after its world premiere, while he was still in England. Upon arriving in Germany, he threw himself with great alacrity into the revision of the work which, as mentioned above, went hand in hand with the production of the piano-vocal score and was intended directly for the publication of the work. Even if the following paragraphs deal almost exclusively with documents concerning individual numbers of the piano reduction, it cannot be unconditionally claimed that at the moment these pieces were completed, their corresponding orchestral versions were also laid down in their definitive form. It is perfectly plausible that alterations in the orchestration, for example, were made at a later date.

On 26 September 1846, exactly one month after the world premiere of the oratorio, Mendelssohn sent off a parcel containing sections of the piano-vocal score intended for the production of the engraver's master to Edward Buxton, the head of the London publishing firm of J. J. Ewer & Co. Moreover, the package contained a letter, also penned on 26 September, to William Bartholomew, the author of the English translation of the libretto.⁶ The composer wrote to the publisher:⁷ "[...] I send to-day, or to-morrow, eight numbers

3 A similar situation occurred 22 years later with Johannes Brahms' *Ein deutsches Requiem*. The first public performance was incomplete; it took place at the Cathedral of Bremen on Good Friday 1868 and is still unequivocally considered today as the world premiere in an emphatic sense, as it marked the composer's artistic breakthrough as a creator of serious music. The first performance of the definitive version, which included the subsequently composed fourth movement, caused much less of a stir when it was presented in Leipzig in February 1869.

4 See F[rederick]. G[eorge]. Edwards, *The History of Mendelssohn's Oratorio "Elijah"*, London / New York 1896 (hereafter: *The History*), pp. 84–85. Edwards' book is the first comprehensive and, to date, unsurpassed description of the genesis process of the oratorio. Though reflecting a strongly English bias, it adequately depicts the decisive moments of this process and presents many important documents in their original wording.

5 Letter to Carl Klingemann of 6 December 1846, in: *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*, ed. and with an introduction by Karl Klingemann [Jr.], Essen, 1909 (hereafter: *Briefwechsel mit Klingemann*), pp. 315–318, quotation on pp. 316–317. Since it is no longer possible to locate the majority of the letters of this correspondence, they must be cited according to the printed edition, which is not consistently reliable.

6 Mendelssohn had been in contact with Bartholomew since 1841 because of the translation of the texts of other works into English. The two men had developed a relationship marked by mutual respect.

7 Mendelssohn fundamentally conducted his correspondence with partners on the British Isles in English; the only exception in our context is a letter to Buxton of 25 April 1847, which, in the hectic atmosphere of the first performances of the final version in England, the composer wrote in German.

of the P. F. arrangement of *Elijah* by way of Hamburg and through Mess^{rs} Hüttner to you, and enclose my answer to B's observations."⁸

Buxton and Bartholomew were to become Mendelssohn's chief contacts concerning the oratorio in the following months. With Buxton he discussed organizational matters that commonly arise in the preparation of a musical print; with Bartholomew he continued the search for the proper wording of the English libretto and, in conjunction with this, the correct declamation, i.e. the adaptation of the musical rhythm to the English speech pattern. The reason for this intensive contact with London was an agreement that Mendelssohn had concluded with Buxton and Ewer & Co. on the one hand, and with his German publisher N. Simrock in Bonn and its director Peter Joseph Simrock on the other.⁹ It stipulated, among other things, that the piano-vocal score and the choral parts were to be first produced in London – a circumstance that led to a profusion of source material that journeyed by post between the English capital and the composer in Leipzig.

Of utmost importance to scholars attempting to trace the genesis of a work – in this particular case, the genesis of the final version of *Elijah* – is the chronological process, i.e. the temporal categorization of the entire work or of its sections. Dates inscribed in the musical sources are particularly helpful here, and Mendelssohn painstakingly entered them into many of his works. However, he apparently considered them dispensable in the manuscripts of the final version of the present oratorio, for not one of the relevant musical autographs contains such an indication. Thus in order to be able to pursue the matter of the chronological position of the various numbers of *Elijah* in their definitive versions, we are dependent on secondary or indirect sources. Nevertheless, the letters which the composer wrote to Buxton and Bartholomew are very informative here. In addition, in several cases the letters to Buxton and Bartholomew were written at about the same time, or even on the same day, almost as a pair. This provides us with the option of a cross-comparison that frequently leads to plausible results.

Unfortunately, the first pair of letters, dated 26 September 1846, is not very revealing in this respect. Mendelssohn speaks to Buxton of eight pieces, but does not specify any of them (not even which part of the work), and to Bartholomew he refers to three large choral numbers (nos. 34, 38 and 41).¹⁰ It is conceivable that the composer's obvious preoccupation with the text of these movements might have prompted him to produce their definitive version right away.

Yet Mendelssohn's comments on the three choral pieces were also his "answer to B's observations," thus reactions to comments made by Bartholomew while he was perhaps still in Birmingham. The situation becomes even more confusing if we consider that the letter to Bartholomew, which is written on music paper, also bears, in addition to the comments on the three aforementioned choral pieces, several measures of musical notation on the verso: the piano reduction of measures 35–52 of the Quartet no. [41A], about which the text of the letter says nothing at all. If we look at the pair of letters of 26 September solely from this perspective, the problems put forth by them seem hardly solvable; luckily, some of the debatable points – at least with respect to the eight numbers mentioned in the letter to Buxton – come closer to being solved in Mendelssohn's next informative letter to the same addressee of 30 November 1846.¹¹

In the two months prior to penning this letter, however, Mendelssohn found practically no time at all to rework his oratorio due to his many daily chores and duties in Leipzig. He complained several times that his initial enthusiasm about the reworking was rapidly disappearing¹² and he exhorted Buxton to understand his position, as can be seen at the end of the letter quoted below. Not until the end of November was he again able to devote himself to *Elijah* with all his energy. His parcel of 30 November to Buxton impressively confirms this:

"[...] I sent to-day 8 pieces from the arrangement of *Elijah* via Hamburg (Hüttner) to you: In all the passages where I wrote out the vocal parts there will be alterations to be made; you will therefore see that a great part of the 1st Chorus must be reengraved [no. 1] (in the parts). There are also some slight changes in no. 3 of which I already sent the arrangement. I wrote these changes on a piece of paper which you will find inlaid in the first leaf (containing the Overture). In the Chorus 'he watching over Israel'¹³ [no. 29] there will be but 2 or 3 bars to be altered and the p & Cresc at the end; also in the Chorus 'I have raised one' [no. 41] & neither of these will require new plates. But I was sorry to find you had engraved the Recitative 'hear me speedily o Lord' [no. 33, see below] because I was obliged to make some important alterations in it and I am afraid you will be obliged to reingrave [sic] these 1 1/2 pages, according to the manuscript which I sent to-day. Pray send me the piano arrang. of the beginning (with the Rec. the deep affords no water [at the end of no. 1]) as soon as you possibly can (in two copies as the rest) because I should like to send something to Simrock and will not send single pieces taken out from the middle; so I wait till I receive back

8 Letter to Edward Buxton of 26 September 1846; quoted from the copy in the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, *MA Nachlaß* 7, 8, p. 60; the letter was first published in 1910; see catalogue of Thomas Thorp, London (November 1910), lot 468.

9 See the chapter "The Printing" below.

10 The various points in the discussion between Mendelssohn and Bartholomew will be documented and interpreted in depth in Volume VI/11D. In the present context, a brief mention of the stated oratorio movements will have to suffice.

11 A letter of 15 October 1846 deals solely with the circumstances of a visit to Germany planned by Buxton.

12 See above all his letter of 27 November 1846 to G. D. Otten quoted p. XLVII.

13 The presumably non-autograph marginal note *No 32*, which takes up an earlier numbering of the movements, refers to this chorus.

the beginning; but he wants to have it soon, & so pray send the prologue, Overture, 1st Chorus & Rec. (Chorus) that I may let him have these with the following which I have already received from you.

– I duly received the two parcels with the proofs, but serious businesses have prevented my writing and going on with this work during the last weeks & months. Now I hope to be able to devote my whole time again to it and you will hear again from me very soon.”¹⁴

From the formulations of this letter, for which, incidentally, there is no extant parallel letter to Bartholomew, it follows that at this time Mendelssohn showed little or no interest in the sending of new production material, but was much more concerned about returning the proofs which Buxton had sent him in two parcels, as mentioned at the end of the letter. The pieces requiring corrections were the Chorus no. 1, the Recitative no. 3 (of which Mendelssohn did not return the proofs, preferring instead to simply note the “slight changes” on an enclosed sheet), the Choruses nos. 29 and 41 as well as the Recitative no. 33, whose first words of text were changed by the composer from “hear me speedily o Lord” to “Night falleth round me, o Lord.” It is certain that the engraver’s masters of these five pieces had been sent to Buxton on 26 September. Mendelssohn also mentions the Overture and, towards the end of the letter, the Prologue; it cannot be ascertained, however, whether these two pieces had already reached the correction stage. We must also consider the composer’s statement in his letter to Buxton of 30 December (see below) that the English publisher had already received the two opening pieces of Part II: “[...] the beginning of the 2^d Part with the Recit. in g and the beginning of the Soprano-Song in H which I sent to you before this.”¹⁵ It must be left open at the time being whether the Recitative in G major “Es ist Elias gekommen / *Elijah is come already*,” which was later eliminated, and the Soprano Aria no. 21 had been sent to London on 26 September or only on 30 November.

Notwithstanding, the November letter also allows us to draw conclusions of a more general nature. For one, it confirms a situation that repeatedly occurred with Mendelssohn’s other works, namely that he did not refrain from reworking and re-composing the musical text even during the correction phase. And for another, one might hypothesize that in the present case, the composer had sent the material of 26 September prematurely. It is possible that after the strain of the journey to the British Isles, Mendelssohn had not yet found the inner peace necessary for thorough and concentrated creative work.

Mendelssohn resumed his revision of the oratorio with great intensity and uninterrupted élan in December 1846. This is impressively documented by the above-mentioned letter to Klingemann of 6 December, and more substantially yet by the parcels which the composer expedited to Buxton as well as to Bartholomew in London on 30 December. His letter to Buxton covers an uncommonly broad range of important aspects:

“[...] I hope you duly received the last parcel I sent for you to Hamburg containing several pieces from the *Elijah* in the P. F. arrangement. I now send again (to-day) 12 numbers of the arrangement to Hamburg for you; should the river be frozen and the communication interrupted as seems very probable perhaps your Correspondents could forward the parcel to France and let you have it via Calais.¹⁶ But of this you will of course be the best judge, and I write this letter by post via France merely to let you know that the parcel is gone to Hamburg. With 10 of the pieces in it you will now have the whole of the 1st Part complete; and the other two are to complete the beginning of the 2^d Part with the Recit. in g and the beginning of the Soprano-Song in H which I sent to you before this. [...] I have also put the numbers to the pieces in the way in which I want them to stand in the edition. The beginning of the whole is called ‘Introduction’ in German, & I think this would sound as well in English, instead of Prologue as it was called in the Birmingham books. Then after the first 12 bars containing *Elijah*’s words I want the word Overture over the Moderato, and then the Chorus ‘Help Lord’ is number one. Now you can have the Choral parts of Part 1st corrected after the manuscript of the arrangement, I also send a copy of these Parts to Simrock that he may have something to begin with. In a few weeks I hope to be able to let you have all that still remains. – I was sorry to see that you will have to make so many alterations in the Choral Parts, but I think I told you before that I was subject to this dreadful disease of altering as long as I did not feel my conscience quite at rest; and therefore I could not help it & you must bear it patiently. I am still more sorry to see that the instrumental parts which I brought from here will be useless by the introduction of so many alterations. But for this I hope to be able to make up, as I have a new copy made here at my expense and shall send it to Simrock as soon as possible in order to get from him the printed duplicates for the String-Instruments. – I did what I could to reconcile myself to the idea of adding a few bars to the Overture to make it a separate piece & give it a conclusion, but I assure you, it is impossible. I tried hard to do what you want, in order to shew my good

14 Letter to Buxton of 30 November 1846, Washington, D.C., The Library of Congress, Music Division, Gertrude Clarke Whittall Foundation Collection / Mendelssohn Collection (hereafter: Library of Congress, Whittall Collection).

15 [note 17].

16 Mendelssohn had already made disagreeable experiences with the shipment of parcels of other works to England during the winter months. His fears proved to be justified with respect to the present parcel as well. In his letter to Buxton of 29 January 1847 [note 23] he complains: “[...] I am very sorry the parcel did not yet arrive from Hamburg; it is so long since I sent it.”

will – but I could not find an end, & I am sure there is none to be found. Forgive also the alterations in the arrangement, two or three new plates I am afraid will be required, at least one in no. 19 where two bars are taken out. But I told you I could not help it!”¹⁷

Mendelssohn had thus finished twelve more pieces¹⁸ during the month of December and completed the piano reduction of Part I; in addition, Buxton had already received the two opening pieces of Part II. The composer now had the leisure to give some thought to the formal aspect of the numbering of the movements, and specified to Buxton the titles of the two opening pieces, which were to be printed without numbers. At this point in time, the twelve opening measures were still titled “Introduction,” even in the German version (this was later changed to “Einleitung”). The main purpose of the letter, however, was Mendelssohn’s wordy plea for forbearance towards his self-criticism, which he could hardly ever completely quell and which continuously led to changes in the musical text, to the detriment of his publishers. Buxton acceded to this request with the magnanimity of an English gentleman.

The parallel letter to Bartholomew written on the same day inserts itself seamlessly into the list of pieces also mentioned to Buxton and deals – exceptionally without music examples – with four numbers from Part I (nos. 8, 9, 15 and 16) as well as the Soprano Aria no. 21 from the beginning of Part II. Particularly noteworthy, however, is above all the short introduction to the letter, in which Mendelssohn enunciates his principles concerning the adaptation of the libretto into English: “[...] Wherever I could I took the words from the English Bible and adapted them as well as I could to the alterations, in order to save you trouble; but nevertheless I must ask you to look over all I have done, that no wrong accent or other blunders might remain in it.”¹⁹

A further letter to Buxton of 16 January 1847²⁰ is of little import for our context. More interesting are the next three letters which were sent to London in a collective parcel. Owing to the circumstances of their origin, however, these letters were not dispatched before 2 February. The relatively short New Year’s letter which Mendelssohn addressed to Bartholomew on 20 January refers to *Elijah* in only one, but highly significant, sentence: “[...] The second part of *Elijah* will in very short time be in Mr. Buxton’s hands.”²¹ This letter

was laid aside, however, and only taken up again on 2 February. Its continuation begins with the words: “[...] P. S. This letter has been detained till to-day, when I send a great parcel to Mr. Buxton.”²²

In the meantime, on 29 January, the composer had penned a letter to Buxton as well, in which he alluded to the imminent completion of his revisions to *Elijah* in laconic brevity, similarly to his message to Bartholomew of 20 January: “[...] I shall send a large parcel containing the whole rest of the 2^d part (only the last Chorus excepted) and several other things for Mess. Bartholomew & Klingemann to Simrock for you either to-morrow or the day after. All the corrected proofs, those via Bonn included which arrived three days ago, will also be in the parcel.”²³

The main part of the letter to Bartholomew of 2 February is a direct commentary on the parcel of music sent to London that same day. Its detailed comments refer exclusively to pieces from Part II (nos. 21, 23, 28 and 33), but also include a more explicit discussion of the intriguing idea – which was later rejected – of consolidating the last three movements into a kind of final section: “[...] And I write over the Chorus ‘But saith the Lord I have raised one’ the German word ‘Schluß-Gesang’ including this Chorus [no. 41], the following Quartett [no. 41A] and the last Chorus [no. 42]. Could you find an English word which might be applied as well? It must not be Finale, because that reminds me of an Opera; and it must not be final Chorus because it shall mean two Choruses and a Quartett but I should like to have some word at the head of those 3 pieces, to show clearly my idea of their connection, and also as a kind of ‘Epilogue’ contrasted with the ‘Prologue’ or ‘Introduction’ before the Overture.”²⁴

Buxton was now only lacking the production master for no. 42, which the composer eventually submitted on 8 February: “[...] I send you with these lines the last Chorus of *Elijah*.”²⁵ It now seemed that there were no more obstacles preventing the conclusion of the engraving work on the complete piano-vocal score.²⁶ Yet Mendelssohn hesitated anew and announced further alterations concerning number 8, on which he had been laboring so long. The direct continuation of the above-quoted sentence reads: “[...] Now I have only the song which is to come in at the beginning of no 8, and as soon as that will be finished I will not tease you any more about alterations and all that, for you have now the whole work in

17 Letter to Buxton of 30 December 1846, Bodleian Library, University of Oxford, *MS. M. Deneke Mendelssohn c. 42, Nr. 45*, fols. 81–82.

18 It is particularly worth noting here that no. 8, the composer’s problem child, is not mentioned here and is referred to in the parallel letter to Bartholomew only in connection with the closing section; Mendelssohn apparently considered the piece as finished at this point in time. See below “Digression: Number 8.”

19 Letter to William Bartholomew of 30 December 1846, The British Library, London, *Add. Ms. 47859 A*, fol. 4^r.

20 Letter to Buxton of 16 January 1847, Library of Congress, Whittall Collection.

21 Letter to Bartholomew of 20 January 1847, The British Library, London, *Add. Ms. 47859 A*, fol. 6^r.

22 Letter to Bartholomew of 2 February 1847, The British Library, London, *Add. Ms. 47859 A*, fols. 6^v–7^v.

23 Letter to Buxton of 29 January 1847, Library of Congress, Whittall Collection.

24 [note 22].

25 Letter to Buxton of 8 February 1847, The British Library, London, *Add. Ms. 47859 A*, fol. 10^r. A facsimile of the letter is printed in: Mozelle Moshansky, *Mendelssohn. His Life and Times*, Neptune City, New York, 1981, p. 128. Edwards erroneously classified the letter as a missive to Bartholomew – perhaps because of the music example contained within it – in *The History* [note 4], pp. 115–116.

26 The minor corrections remaining in no. 41, and pointed out by the composer in his letter, could be carried out quickly.

hands. But pray do not forget to postpone the engraving of no. 8 until I send you that song. All the rest may be forthwith engraved.”²⁷

Mendelssohn also brings up this new wish for alterations in no. 8 in his parallel letter to Bartholomew of 8 February. Next to observations on certain details in nos. [7A], 9 and 19, he discusses in depth problematic passages found in the later course of no. 8. Regarding its opening section, however, he writes: “[...] I do not speak of bar 26 & bar 38 of No. 8 because Mr. Buxton will have informed you that I am going to send a new song for the Widow, & that therefore the whole number 8 must be postponed till then. I hope it will follow soon after this letter & then I will not tease you any more about this Elijah.”²⁸

Digression: Number 8

The announcement of a further revision of no. 8 in the two letters mentioned above marks the inception of a qualitatively new phase in the laborious reworking of this movement, which began to preoccupy Mendelssohn in the first few months following the world premiere. There is hardly any doubt that one of the two passages that he speaks of in his letter of 31 October 1846 to his brother Paul is the Widow scene: “I would have loved to be through with Elijah, but now I am stuck on the two passages that I must revise again, and they are causing me endless trouble.”²⁹ But after a good month’s time, all his problems seem to have been solved, as we can infer from the composer’s previously quoted letter to Carl Klingemann of 6 December 1846: “[...] I have finished one of the most difficult parts (the Widow), and am certain that you will be satisfied with the alteration, which I can confidently call an improvement.”³⁰ At that time, the compositional difficulties which the piece caused him were a personal problem that affected only the composer and bore no consequences for others. Now, however, the new plans for emendations represented additional expenditures for both publishers, Buxton and Simrock. It meant extra work that was unwelcome for the simple reason that there was hardly any time left before the performances scheduled for April in England.

Mendelssohn’s request of 8 February 1847 must have particularly caught the English publisher by surprise, since the

composer had approved the complete engraver’s master of Part I – which consequently included no. 8 – just five and a half weeks earlier, on 30 December 1846. Buxton had immediately given the go-ahead for the engraving, and now he saw himself forced to make new engraving plates.

In this respect, Simrock was in a better position, since he obtained the production masters of the orchestral parts (the printing of which had been assigned to him) only after Mendelssohn had decided to revise the beginning of no. 8. In his letter of 8 February, hence on the day he sent the bad news to London, the composer wrote to his German publisher: “[...] Herewith enclosed are the orchestral parts for Part I of my Elijah; however, please note that I shall be sending an enclosure for no. 8, and that you thus cannot yet have no. 8 engraved; but pray have work on everything else commenced immediately. The second part (orchestral parts) will follow in about three weeks [...].”³¹ On 18 February the composer made another declaration: “[...] The missing no. 8 is coming in the next days, and the second batch of the parts also very soon.”³² Finally, on 22 February he dispatched the *Stichvorlage*: “[...] Herewith enclosed are the orchestral parts of no. 8, which must be engraved instead of the no. 8 that was in the material sent earlier.”³³

On 17 February 1847, Mendelssohn then sent the new number 8 to London, and his cover letter makes it clear that he was very much aware of what he had inflicted upon J. J. Ewer. As a kind of apology, he enclosed, among other things, the manuscript of the Overture to *Elijah* arranged for piano duet.

“[...] I enclose the new no. 8 and now you have everything of the Elijah in your hands, for I hope & trust that all the different parcels I sent to you via Bonn & Simrock are safely arrived while I write this. However I prefer sending this no. 8 in a letter, as yours of the 9th, (arrived yesterday) expressly asks for it by Post, and as you seem anxious to have it as soon as possible.

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

27 [note 25].

28 Letter to Bartholomew of 8 February 1847, The British Library, London, *Add. Ms. 47859 A*, fol. 8^r.

29 Letter to Paul Mendelssohn-Bartholdy of 31 October 1846, Music Division, New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations, *MNY++ Mendelssohn-Bartholdy, *Felix*, letter 710.

30 Letter to Klingemann of 6 December 1846, in: *Briefwechsel mit Klingemann* [note 5], pp. 315–318; quotation on p. 316.

31 Letter to Peter Joseph Simrock of 8 February 1847. Most of the letters which Mendelssohn wrote to the publisher N. Simrock in the relevant time frame between October 1846 and October 1847 are privately owned; they were offered for sale in 2005 in a collective volume of 24 documents by Hans Schneider, Tutzing, Catalogue 405 (2005), No. 66. The quotations from this stock appearing hereafter refer – when not otherwise indicated – to the edition Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe an deutsche Verleger*, hrsg. von Rudolf Elvers, Berlin, 1968 (hereafter: *Briefe an deutsche Verleger*); the present quote is found there on p. 254. The passages underlined by Mendelssohn and placed in italics by Elvers are reproduced in the present introduction in their original typographical form.

32 Letter to Simrock of 18 February 1847, in: *Briefe an deutsche Verleger* [note 31], p. 256.

33 Letter to Simrock of 22 February 1847, in: *Briefe an deutsche Verleger* [note 31], p. 256.

hope will reconcile you to the trouble you had for my & my alterations sake, and I will now also begin to think of other things which I was not able to do all the time since I had Elijah nearly finished, but not quite.”³⁴

*

The following two letters, dated 25 February 1847, conclude the series of coupled letters concerning *Elijah* sent by Mendelssohn to Buxton and Bartholomew. Apart from several corrections remaining in no. 21, which had been passed on to Bartholomew, the matter at hand no longer pertained to the issue of the genesis of the work in its definitive form, but to the date of publication of the piano-vocal score and to several legal reservations connected with this. The composer wrote to Buxton: “[...] I hope you have the new no. 8 already in your hands while I write this; and so you may now complete the engraving of the P. F. arrangement. But do not forget, that it cannot be published but on the same day when Simrock publishes it at Bonn, and that I therefore (and for other reasons also) must have seen the proofs before their publication. It matters not whether I see them here or in London; but I must have seen them, & Simrock must have time to engrave his plates before they can be published. This is of course a ‘conditio sine qua non.’”³⁵ And to Bartholomew he expressed his lack of understanding about London’s haste in having the work printed: “[...] But I do not understand why there is such a hurry about the P.F. arrangement being finished and why you say there is hardly time to wait my reply. For you know that it cannot be published a day before Simrock has also done it, & that will take much time still.”³⁶

The First Performances of the Completed Work

No sooner had Mendelssohn returned to Leipzig from his trip to Birmingham – which was crowned by the world premiere of *Elijah* – than he received a new offer from England concerning the oratorio. In a letter dated 24 September 1846, the Sacred Harmonic Society invited the composer to conduct the work in London’s Exeter Hall, the seat of the Society. The concert was planned for April 1847, a date that remained invariable throughout the negotiations. A time frame of seventh months must have been deemed sufficient for the necessary preparations. After all, the Society could not know that the composer was envisioning a comprehensive, work-intensive revision of the work that went beyond the custom-

ary pre-publication measures. On 7 October Mendelssohn replied that he was very pleased, but he also expressed doubts as to whether the project was feasible. He was not yet ready to give his definite consent: “[...] I beg to express my best thanks for the letter dated Sept. 24th and it gives me much pleasure that the Sacred Harmonic Society will undertake the first performance of my *Elijah* before a London audience. I beg to thank the Committee most sincerely for their flattering intention, and of course should be most happy to conduct the work myself on such an occasion, if I can come to London in April next. I hope & trust that I may have that pleasure & that nothing may prevent me from doing so. But I am still doubtful and cannot give a positive promise as far as regards my coming over; and as for the parts which you wish to have as soon as possible I shall speak to the Editor of them, Mr. Buxton,³⁷ who I hear is expected shortly in Leipsic, and I will ask him to let you have them as soon as they can be ready.”³⁸

Since Mendelssohn received no answer to this letter, the plans for a London performance remained momentarily pending. It was not until 8 January 1847 that the publisher Edward Buxton got things rolling again in a letter to the composer,³⁹ and Mendelssohn reacted immediately on 16 January: “[...] The most important thing is now I believe the next performance of this Oratorio, of which you write me a few words, as Mr. Bartholomew also did. [...] The Exeter Hall people wrote to me immediately after my return from England in September, saying that they wished to introduce *Elijah* to the Londoners, & I answered that it would give me much pleasure and (in answer to their question when I would return to England) said I hoped to be able to conduct such a performance next spring. Since then I have not heard again from them. You tell me they and the other Society you name seem afraid of my terms. But how can this be the case, as I never named any terms for my public performances (conducting or playing) and always left it to others to name theirs, which I accepted of or declined the whole thing, but never named mine or asked for a higher sum.”⁴⁰

In a further letter to Buxton dated 29 January, Mendelssohn confirmed his positive disposition toward the London performance but expected a “second letter” from the Sacred Harmonic Society before he could make a definitive commitment: “[...] Although I cannot consider myself engaged, as you say, I now fully hope and intend to undertake the journey, and if I can arrange my affairs here accordingly (which I shall ascertain very soon) I trust to be able to conduct the 3 performances beginning the 16th of April. At any rate the

34 Letter to Buxton of 17 February 1847, Library of Congress, Whittall Collection.

35 Letter to Buxton of 25 February 1847, Library of Congress, Whittall Collection.

36 Letter to Bartholomew of 25 February 1847, The British Library, London, *Add. Ms. 47859 A*, fol. 13^r.

37 Buxton planned a trip to Germany shortly thereafter, as is also confirmed by Mendelssohn’s letter of 16 October 1846 to the English publisher.

38 Letter to Thomas Brewer, secretary of the Sacred Harmonic Society, of 7 October 1846, London, Royal College of Music, *MS 2203*; first published in: Elise Polko, *Reminiscences of Felix Mendelssohn-Bartholdy. A Social and Artistic Biography*, translated from the German by Lady [Grace] Wallace, with additional letters addressed to English correspondents, London / New York, 1869, p. 227; reprint: Macomb, Illinois, 1987, p. 197; see also *The History* [note 4], pp. 101–102.

39 Letter from Buxton to Mendelssohn of 8 January 1847, Bodleian Library, University of Oxford, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 51*, Green Books XXV-20.

40 Letter to Buxton of 16 January 1847, Library of Congress, Whittall Collection.

‘terms’ will not be the cause if I do not come; but I must now first wait till I receive the second letter which you announce me, then I must take my measures here, and then I shall be able to give a positive answer.”⁴¹

In February, the formal negotiations with the Sacred Harmonic Society were brought to a conclusion acceptable to all parties. Now, however, problems of a different nature arose, making Mendelssohn so nervous that he began to have doubts about the feasibility of the April performances. He was particularly anxious about the uncertainty of the participation of Joseph Staudigl, who had sung the part of Elijah so outstandingly in Birmingham. On 3 March 1847 he expressed his concerns to William Bartholomew: “[...] But what is this? Does Staudigl not come? Mr. Buxton told me last autumn he was sure to be there. I heard it since from all sides. And now he does not come? What is to become of my Elijah then? I cannot write to Staudigl and persuade him to come, but I really do not know how the performance could match that of Birmingham without him, indeed I do not know how it could go. Of course Lockey⁴² would be quite sufficient for all the Tenor Solo’s! But Staudigl! That word of yours has given me a great deal to think of.”⁴³

On 10 March the composer’s misgivings were so great that he seriously considered postponing the whole project. He formulated his doubts in two letters sent on this date to Klingemann and Bartholomew in London: “[...] But please ask Buxton whether one cannot postpone the entire Elijah performance, which promises to be another slapdash affair,⁴⁴ until the fall, when we can secure the participation of Staudigl, and when I could be certain to have my vacation leave (whereas it is still difficult for me to be there on the 14th, for I would have to miss our Conservatory examinations etc.) and, above all, when it will have been decided whether Jenny Lind is coming or not [...]”⁴⁵

“[...] But tell me should the whole series of performances not be better postponed till autumn? What with your uncertainty about Staudigl, and with all this uproar in London about the two Opera-parties, and with Jenny Lind coming or not coming, and with the Tempest or not the Tempest⁴⁶, & with the difficulty you & Mr. Buxton have to make the parts ready –

would not such a delay be beneficial to all of us, especially to the old prophet himself? Not to me certainly who like to shake my English friends by the hand the sooner the better – but to all others?”⁴⁷

Bartholomew knew exactly how he could break down Mendelssohn’s resistance. In his letter of 19 March 1847 he pointed to the many agreements that had been concluded in view of the planned concerts and the enthusiastic reception awaiting Mendelssohn in England; but he also delicately hinted that the performances of *Elijah* could take place without the composer ... At all events, there was no more talk of postponing the event after this.

“[...] Yours of the 10th came to hand last night, and in reply to it I can tell you twenty reasons why you should come, and not one why you should not come. Upon the faith of your letter, which Buxton has been obliged to quote from in order to prove his warranty to treat for your coming with the Committee at Exeter Hall, he has made the engagement for you with them, and they have made their engagements with others for April 16th and 23rd; and, I think, the 28th. The Manchester Hargreaves Society have fixed their date for one of the intervening days and advertised it. [...] Everybody is now in town expecting you and anxious to hail your appearance. Nobody will be in town in the autumn. (Is that a reason why you should come then?) If you don’t come, ‘Elijah’ would go – for go it must – but I mean it won’t – go well.”⁴⁸

*

The production of the performing materials of the now finalized revision of the oratorio proved to be a daunting task, for the reworking had entailed so many alterations that the parts used in Birmingham for the world premiere were no longer usable for the London performances. As we shall see below, each constituent element of the material (score, choral and solo parts, orchestral parts, organ part) embodied a unique situation. The score posed no problems whatsoever. Since the composer was scheduled to conduct all the performances, it can be surmised that he used his autograph manuscript⁴⁹ both in August 1846 as well as in April 1847. However, since it is no secret that Mendelssohn knew his latest works inside out,

41 Letter to Buxton of 29 January 1847, Library of Congress, Whittall Collection.

42 Charles Lockey had also taken part in the Birmingham performance and met with Mendelssohn’s greatest satisfaction; however, he had performed only some of the tenor arias and recitatives there.

43 Letter to Bartholomew of 3 March 1847, The British Library, London, *Add. Ms. 47859 A*, fol. 14^r. Staudigl, who was under contract with Benjamin Lumley, the director of Her Majesty’s Theatre in London, was ultimately hired, but only for the last London performance on 30 April. This becomes clear in Mendelssohn’s letter to Buxton of Sunday, 25 April, which the composer exceptionally wrote in German: “[...] Staudigl has been granted permission by Lumley. I now beg you to send him his part post-haste and to point out to him that it contains major alterations. I feel it would be best if there were another rehearsal with orchestra for his pieces (for example on Friday [30 April]). If Staudigl also feels the same way, then this must be. If he does not share this view, then we have to go through it very precisely at the piano, whereby I want him to set a time. I am free on Wednesday [28 April], Thursday [29 April] and Friday [30 April]; only on Thursday from 12–4 am I not free. The safest would still be an orchestral rehearsal (and, possibly, a piano rehearsal beforehand);” Library of Congress, Whittall Collection.

44 This remark casts a revealing light on Mendelssohn’s assessment of the performance in Birmingham.

45 Letter to Klingemann of 10 March 1847, in: *Briefwechsel mit Klingemann* [note 5], pp. 325–326; quotation on p. 325.

46 In his flyer for 1847, Lumley had announced – against the composer’s express wish – an opera by Mendelssohn on Shakespeare’s *The Tempest* and claimed that it was “expressly composed for Her Majesty’s Theatre;” see *The History* [note 4], p. 116.

47 Letter to Bartholomew of 10 March 1847, The British Library, London, *Add. Ms. 47859 A*, fol. 16^r.

48 Letter from Bartholomew to Mendelssohn of 19 March 1847, quoted from *The History* [note 4], pp. 122–123; quotation on p. 122.

49 Located today in the Biblioteka Jagiellońska, Kraków, *Mendelssohn Aut. 51*.

one can venture the guess that he needed no material whatsoever to conduct his oratorio and that he led the performance from memory.

There were also no problems with respect to the organ part. Bartholomew had sent Mendelssohn a reminder about this part and the metronome markings on 1 March 1847, and the composer answered reassuringly on the tenth of that month: “[...] I shall send you the Metronomes in a few days; the Organ part I do not forget.”⁵⁰ But while he did not send the metronome markings to Buxton until 3 April,⁵¹ Mendelssohn did send the organ part to the publisher with a letter dated 18 March: “[...] I send you the Organ-Part which you wanted to have for the performances of my *Elijah*. I thought it better to send it as soon as possible, that you might have the English cues written out under the German ones, and that the Organist might look over and practise it if necessary.”⁵²

The production of the choral and solo parts needed for the performances was relatively effortless, since Ewer & Co. was responsible for the English version of both. Proofs of the English piano-vocal score, whose pre-printing process was moving along at a good pace, could be used for the solo parts; as to the choral parts, the publisher only had at his disposal the old printing plates that had been used for the world premiere in Birmingham and that had fulfilled their task of supplying a great quantity of identical copies for the massive choral forces on hand. They only had to be corrected or, if need be, replaced, and once again the piano reduction was able to serve as a source. But now Mendelssohn had another problem with respect to the materials in the hands of the publisher Ewer & Co., namely the concern that pirated copies of the work could be made as a result of an incautious treatment of these materials. The letter of 18 March quoted above ends with a postscript in which Mendelssohn raises this issue with considerable urgency: “[...] Pray be very, very careful with the piano-forte-arrangement & with the Chorus-parts before the day of publication, because the least want of care till then could occasion a great loss to Simrock. They want to have the work at Hamburg before it is published & try every thing to get it, & as soon as they have it they will most likely edit it in one way or the other, and I rely on your care to prevent even one Copy to get into wrong hands before the day of publication. Pray be sure to look after this! And write to Simrock about it!”⁵³

The most laborious part of the production of the material concerned only the orchestral parts, particularly since their rights had been entrusted to the publisher N. Simrock in Bonn according to mutual agreement,⁵⁴ and the communication now had to be conducted by post among the three

partners. Obviously it would have been preferable to have all the parts printed and available for delivery in April. But this was impossible, as the production and dispatching of the copies serving as *Stichvorlagen* tarried until 12 March. Mendelssohn thus had to content himself with trying to get at least the string parts printed for the performances in England, and with settling for manuscript copies of the wind parts. The cover letter of the parcel in which the composer sent the engraver's masters of the orchestral parts of Part I to Bonn on 8 February provides a more detailed explanation of his wishes: “[...] I am now fully relying on you to send me the printed string instrument parts in several copies by about mid April. *Elijah* is to be performed in London on 16 April, the rehearsal is scheduled for the 14th, and I expect to be passing through Bonn on the 9th or 10th in order to pick up the parts and take them with me. I would need ten copies of every string instrument part, and two each of the wind instruments. Please let me know post-haste whether I can wholly reckon with this, and I beg you to do everything you can to find a way to make this possible.”⁵⁵

Indeed, Simrock spared no efforts in satisfying Mendelssohn's wishes. After the composer had also sent “the four string instrument parts of Part II of *Elijah*” on 27 February, the publisher delivered the first proofs of the string parts in several parcels during the month of March; Mendelssohn always sent back his corrections by return mail. On 22 March the composer completed his proof-reading by returning the viola and bass parts of Part II, and on 26 March Simrock was able to announce that he had sent the (printed) string parts of Part I to London in two exemplars, and the (manuscript) wind parts in one exemplar each, along with the organ part; on the following day, the corresponding copies of Part II were sent to Ewer & Co.

*

In several letters dated 3 April 1847, Mendelssohn sketched his plans for his journey to the British Isles to conduct the first performances of the final version of *Elijah*. It was to be his last trip to England, a nation that meant so much to him as an artist. He asked Simrock in Bonn for his assistance with the Continental leg of the trip: “[...] I believe I shall be arriving in Bonn on the 10th with the 2nd or 3rd steamer (not with the 1st), but I can only stay until the last train or steam boat, since I must probably proceed to Belgium no later than the 11th. I would greatly appreciate it if you could inquire as to the speediest way from Cologne to Calais, i.e. whether the railway continues on towards Calais from Lille and, if not, how long it takes from Lille to Calais in the post coach or

50 Letter to Bartholomew of 10 March 1847, The British Library, London, *Add. Ms. 47859 A*, fol. 16^r.

51 Letter to Buxton of 3 April 1847, Bodleian Library, University of Oxford, *MS. M. Deneke Mendelssohn c. 97*, fol. 48; list of metronome markings in: The British Library, London, *Add. Ms. 38091*, fol. 49; facsimile in: *The History* [note 4], pp. 125–126.

52 Letter to Buxton of 18 March 1847, Library of Congress, Whittall Collection.

53 Ibid.

54 See the chapter “The Printing” below; this chapter also contains extensive documentation on the preparation of the printing of the parts, which is treated here only summarily.

55 Letter to Simrock of 8 February 1847, in: *Briefe an deutsche Verleger* [note 31], pp. 254–255; quotation on p. 255.

diligence, and when it departs. You would do me a great service if you could provide me with exact information on this.”⁵⁶ He was also uncertain about his time of arrival in London. To Carl Klingemann he wrote: “[...] God willing, I shall arrive in London on the 12th (or the 13th at the latest)”⁵⁷, and to Edward Buxton he confided: “[...] I hope to be in London on the 12th, or at latest the 13th, in time for rehearsal and every thing.”⁵⁸

In any event, Mendelssohn disposed of only a few days to make the final preparations for the first performance in London, which the Sacred Harmonic Society had scheduled for Friday, 16 April, at Exeter Hall. Compared with the Birmingham performance of August 1846, practically all the solo parts were cast with new singers: the part of Elijah was now sung by Henry Philipps instead of Joseph Staudigl, although Staudigl, as mentioned above, reprised the role at the final performance in London on 30 April; the soprano Maria Caradori Allan, whose performance in Birmingham had elicited sparing praise from the composer, was replaced by Charlotte Ann Birch, with whom Mendelssohn had collaborated at a soirée given by the Royal Orchestra in Berlin on 28 February 1844; Charlotte Helen Dolby (later Sainton-Dolby), whom Mendelssohn had hired the previous year for the Gewandhaus concerts in Leipzig, sang the alto soli instead of Maria B. Hawes; and Charles Lockey, whose singing had nearly moved the composer to tears in Birmingham, was now entrusted with all the tenor pieces (he had shared with J. W. Hobbs at the world premiere).⁵⁹

The strain of the organizational and artistic tasks awaiting the composer during his first days in London hardly abated over the following two weeks. Indeed, the oratorio was not to be given only one performance, as in Birmingham in 1846, but altogether six: after the London premiere on 16 April, the work was to be played in Manchester on 20 April, then repeated in London on 23 April, given in Birmingham on 27 April and finally repeated twice again in London, on 28 and 30 April. One can vividly imagine the feverish activity provoked by no fewer than six performances of the oratorio within a good two weeks, which was compounded by the further strain of the journey, even in such a railway-friendly nation as England.

Mendelssohn was more than adequately compensated for his efforts by the overwhelming success he garnered at the performances. Particularly in London, where the three hearings of the oratorio must be seen as an unmistakable confirmation

of the work’s enthusiastic reception by public and organizer – the Sacred Harmonic Society – alike, Mendelssohn was able to further polish the reputation he had been enjoying for many years in the British Isles as a composer, conductor, pianist and organist. This esteem was crowned, as it were, by an encomium addressed to the composer by Queen Victoria’s husband after he attended the performance of 23 April. Prince Albert of Saxe-Coburg-Gotha, who had wed Victoria in 1840 but was not granted the title of Prince Consort until 1857,⁶⁰ was particularly beloved by the English population, especially in the 19th century but even today as well. The circumstances surrounding Prince Albert’s words of thanks are related in the “1847 Report of the Sacred Harmonic Society”: “Both Her Majesty and Prince Albert were graciously pleased to express their gratification at the Performance, and the attention paid to them; and the Prince a few days afterwards condescendingly inscribed in a Book of the Words of the Oratorio, an elegant compliment to Dr. Mendelssohn, in his native tongue, which was handed to him on the morning of his departure from England, by a deputation from your Committee, and received by him with marked feelings of pleasure and gratitude.”⁶¹

The encomium which Prince Albert inscribed into the program booklet of the performance of 23 April reads, in the English translation authorized by Buckingham Palace:

“To the Noble Artist, who, surrounded by the Baal-worship of debased art, has been able, by his genius and science, to preserve faithfully, like another Elijah, the worship of true art, and once more to accustom our ear, amid the whirl of empty, frivolous sounds, to the pure tones of sympathetic feeling and legitimate harmony: to the Great Master, who makes us conscious of the unity of his conception, through the whole maze of his creation, from the soft whispering to the mighty raging of the elements.

Inscribed in grateful remembrance

by
Albert.

Buckingham Palace.

April 24. 1847–”⁶²

The Printing:

The Letters to the Publisher N. Simrock

Mendelssohn had a large part of his works printed by Breitkopf & Härtel, his main publisher in Leipzig, and the fact that

56 Letter to Simrock of 3 April 1847, in: *Briefe an deutsche Verleger* [note 31], p. 263.

57 Letter to Klingemann of 3 April 1847, in: *Briefwechsel mit Klingemann* [note 5], p. 327.

58 Letter to Buxton of 3 April 1847, Bodleian Library, University of Oxford, *MS. M. Deneke Mendelssohn c. 97*, fol. 48.

59 For Mendelssohn’s artistic evaluation of the performance in Birmingham, see further details in the introduction to Volume VI/11A of the present edition.

60 In this point, even Edwards’ otherwise highly reliable report [note 4] is imprecise. He already speaks of the “Prince Consort” in connection with the letter of thanks of 1847.

61 Robert K. Bowley, *The Sacred Harmonic Society: a Thirty-five Years’ Retrospect*, Privately printed, 1867; quoted in *The History* [note 4], p. 128.

62 Inscribed on 24 April 1847 by Prince Albert in his program booklet of the performance of the Sacred Harmonic Society in Exeter Hall on 23 April 1847, Bodleian Library, University of Oxford, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 23*, fol. 1^r. See also Peter Ward Jones, *Felix Mendelssohn Bartholdy and Prince Albert*, in: *Prinz Albert – Ein Wettiner in Großbritannien = Prince Albert A Wettin in Britain*, hrsg. von Franz Bosbach und John R. Davis, Munich, 2004, pp. 161–171 (*Prinz-Albert-Studien*, Vol. 22).

he diverged from this practice of many years precisely with the oratorios deserves special attention. The collaboration with the publisher N. Simrock had unfolded so satisfactorily with *St. Paul* op. 36 that Peter Joseph Simrock, who headed the Bonn publishing house at that time, felt justified to contact Mendelssohn in February 1845 after rumors had begun circulating in the press, and inquire about the possibility of acquiring the new work. The composer replied on the 13th of that month in a dilatory, yet not dismissive manner: “[...] Thank you for your kind inquiry concerning the oratorio, but as you yourself suspected, the whole affair is unsubstantiated. I am pondering a new work of this kind, and have been searching for a libretto for some time now, but I have yet to set one single note to paper; you can thus imagine it will take quite some time before the work is completed, since it has not yet been started.”⁶³ Fifteen months later, on 11 May 1846, at a time when the oratorio was not yet finished but making great strides, the composer returned to Simrock’s inquiry and offered to meet him during the Niederrheinisches Musikfest, for which he left Leipzig on 23 May for three weeks: “[...] Over the coming summer, I believe that I shall be completing an oratorio about which I would gladly exchange a few words with you. However, my schedule is so tight that I will not be able to stay in Bonn. Would it be possible for you to come to Aachen on any day between the 28th of May and the 2nd of June (the 28th inclusively) [...]”⁶⁴ It is very likely that Simrock took him up on this and met him in Aachen, where they discussed all the issues concerning the printing of the oratorio, in particular the distribution of the tasks between Simrock and the English publisher. A month later, the negotiations had reached a point where the composer was able to supply a positive answer on 26 June 1846 to Simrock’s request as to whether he could announce *Elijah* in his list of new releases: “[...] It is perfectly fine with me if you want to announce that you are publishing Elijah. But when? This should not be mentioned, in order to give it the time it needs, long or short, as God wills.”⁶⁵

The contract negotiations for the publication also unfolded very harmoniously with the London publisher J. J. Ewer & Co. and its director Edward Buxton. At the outset, Mendelssohn had some reservations about the printing of the choral parts for the world premiere in Birmingham. These reservations had to be cleared up, for he was not at all favorable to the idea that parts of an indisputably unfinished work should

be reproduced in this manner. On 11 May 1846 he wrote to Ignaz Moscheles, who functioned as his man of confidence in London in this matter, and to whom he sent on 23 May “the copy of the fully completed First Part of my Elijah”:⁶⁶ “[...] I now see that Moore⁶⁷ would prefer printed parts; that would make little difference to me, but what is at issue here is whether an English publisher is willing to do the same that Simrock did earlier with *St. Paul*, namely to print the parts for the festival, but also to promise at the same time to make all the alterations I feel are necessary in these parts after the first performance, even if entirely new parts have to be printed. Would you be so kind as to discuss this matter with Mr. Buxton (of Ewer & Co.), to whom I would like to give the manuscript for publication? He will most likely give his assent to this, since they need an incredible amount of parts in Birmingham (42 sopranos etc., 20 violins etc.).”⁶⁸

Mendelssohn tended to favor Ewer & Co. as his English publisher,⁶⁹ and he had already requested information about the honorarium for the printing of the choral parts and piano-vocal score from Edward Buxton on 22 April 1846: “[...] I hear from Birmingham that they wish to have the parts of my Oratorio printed (not copied) for the Festival. Now in case this should be done I suppose you would do it and I therefore must write to you on this subject before the work is finished, even before I am quite sure whether I shall finish it in time. I do not like this way of speaking of ungelegten Eiern [unlaid eggs], but I see I must. Now if you print the parts of course you would publish the P. F. arrangement also, and I therefore must beg you to tell me the price which you could give for the Copyright of such a work.”⁷⁰

Since the English publisher willingly acceded to Mendelssohn’s conditions concerning the advance publication of the choral parts and was more than generous in the matter of the honorarium, the composer ultimately reached an agreement with the German and English publishers. This agreement was implemented without any curtailments: whereas the printing of the orchestral parts and the full score with bilingual text was entrusted to Simrock, the piano-vocal score and the choral parts – with one version in English and the other in German – were to be published by both firms, but with a head start of the production for Ewer & Co. The London publisher was then obligated to put copies of its corrected engraving plates of the choral parts and piano reduction at Simrock’s disposal. Simrock would then have a reliable basis

63 Letter to Simrock of 13 February 1845, in: *Briefe an deutsche Verleger* [note 31], pp. 243–244.

64 Letter to Simrock of 11 May 1846, in: *Briefe an deutsche Verleger* [note 31], p. 245.

65 Letter to Simrock of 26 June 1846, in: *Briefe an deutsche Verleger* [note 31], pp. 246–247; quotation on p. 247.

66 Letter to Ignaz Moscheles of 23 May 1846, Album Moscheles, University of Leeds, Leeds University Library, Brotherton Collection, *MS Music Mendelssohn*.

67 Joseph Moore, the head of the Birmingham Musical Festival.

68 Letter to Ignaz Moscheles of 11 May 1846, Album Moscheles, University of Leeds, Leeds University Library, Brotherton Collection.

69 On 13 February 1846 the composer had replied rather evasively to an inquiry concerning *Elijah* from Vincent Novello, who also ran a publishing house in London. More or less in the same breath, Mendelssohn signaled his collaboration with Ewer & Co.: “[...] I cannot give you any decided answer about my new Oratorio, as it is still very uncertain whether I shall finish it in time for the Birmingham festival, whether it will be performed there, or whether all this must be postponed – either ‘sine die’ or ‘for that day six months.’ By a curious coincidence I finished yesterday, the day when your letter came, a copy of my English *Te Deum* for publication to Mess. Ewer & Co. to whom I spoke of it some time ago.”; New Haven, Connecticut, The Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University Library, Frederick R. Koch Collection, *FRKF* 229.

70 Letter to Buxton of 22 April 1846, Library of Congress, Whittall Collection.

for his own print, as well as the opportunity to make further corrections in the text. It was also deemed particularly important that the two piano-vocal scores should appear simultaneously in London and Bonn as the first published components of the completed work. The release date was initially set for May 1847, then June, which was almost exactly abided by: Mendelssohn wrote his letter of thanks for the author's copies of the German piano-vocal score on 10 July 1847.

The preparations for the printing of the English piano reduction went hand in hand with the reworking of the oratorio into its definitive version, and in certain cases the two work processes were inseparable from one another. For this reason, the documents concerning this aspect of the production process, which essentially consist of the correspondence between Mendelssohn and his English partners Buxton and Bartholomew, were communicated above in the chapter "The Genesis of the Definitive Version" in the present volume. The following elucidations thus focus above all on Mendelssohn's collaboration with the publisher N. Simrock in Bonn.

After the spectacularly successful world premiere of the oratorio in August 1846, Peter Joseph Simrock had to brace himself for a long wait until he obtained the first material from Leipzig for the production of the planned printed editions. It should be said, however, that he did not fare much worse here than the composer's English partners. While Mendelssohn had sent them the masters to eight numbers from the piano-vocal score on 26 September, for the most part, these pieces did not represent the final version, as it emerged in late November. On 1 October Simrock had to content himself with a vague announcement: "[...] I hope to supply you with more details about *Elijah* very soon, or rather, to send you various things to engrave (probably beginning with a copy of the printed English choral parts with underlaid German text) [...]."⁷¹

Mendelssohn was patently so wrapped up in his daily chores in Leipzig from late September until about late November that he found no time to continue reworking *Elijah*, much to his annoyance. This can be clearly inferred from a letter he wrote on 27 November to the Hamburg music director Georg Dietrich Otten: "[...] It is Simrock, however, who will engrave my *Elijah*, but to be perfectly honest, he knows no more than I do when the piece will be published. Before it goes off to print, I must examine the manuscript very closely once again, and I am so caught up here with chores and duties that the score has been lying here since my return from England, and I have hardly even been able to take it in my hands more than once or twice. I cannot send it to Bonn before I have found the leisure to do so, and only then will it be possible to determine when it will appear. I do not think that this will happen before Easter."⁷² Mendelssohn lamented nearly identically in his letter to Simrock of 1 December: "[...] I

still have not sent you anything from *Elijah* as I have been put upon here by so many chores and duties that I have been searching in vain for two months now for the leisure to put the finishing touches to the score and to examine everything very carefully so that I can send it to Bonn. I hope to be able to send you the piano-vocal score and the choral parts in the course of the coming month at the latest."⁷³

It was not before late November 1846 that Mendelssohn found the yearned-for leisure to devote himself with all his energy to revising the oratorio. This is confirmed not only by the above-quoted letter of 6 December to Carl Klingemann, but also by the lengthy letters he dispatched to his London correspondents on 30 November and 30 December. At the beginning, Simrock was left mostly in the dark about these activities; but now the composer was also including the Bonn publisher into his work plans. This is made clear in his letter of 30 November to Buxton: "[...] Pray send me the piano arrang. of the beginning (with the Rec. the deep affords no water) as soon as you possibly can (in two copies as the rest) because I should like to send something to Simrock and will not send single pieces taken out from the middle; so I wait till I receive back the beginning; but he wants to have it soon, & so pray send the prologue, Overture, 1st Chorus & Rec. (Chorus) that I may let him have these with the following which I have already received from you."⁷⁴

Finally, on 15 January 1847 Mendelssohn addressed himself directly to Simrock in a letter whose comprehensiveness and fundamental import justify its extensive reproduction here. "[...] Herewith enclosed please find the four choral parts to the First Part of my *Elijah*, which I now beg you to send off to print. I hope to be able to send you the choral parts of the Second Part shortly after the beginning of the coming month; the piano-vocal score of the First Part probably earlier, hopefully in a few days. I would like the choral parts printed on the outside in the same style as those of St. Paul, which met with the constant satisfaction of one and all. I beg you to check whether the tenor part there is in the treble clef or the tenor clef. I seem to remember that it was the first, and have thus had it transcribed thusly; but if I am wrong, please have it transposed back into the tenor clef.

I would like to obtain the final proofs of everything from the oratorio that you print. The complete title is: *Elias, ein Oratorium nach Worten des alten Testaments*. op. 70.

I shall have the orchestral parts copied out now so as to be able to send you a complete copy for the printing. I would like you to conflate the score from these parts and the piano reduction. If you prefer, I can have it copied out here, but I am really very wary of the frequent reviewing and correcting, and would rather limit this to the proof-reading of the written orchestral parts and the subsequent engraving plates of everything.

⁷¹ Letter to Simrock of 1 October 1846, in: *Briefe an deutsche Verleger* [note 31], pp. 251–252.

⁷² Letter to Georg Dietrich Otten of 27 November 1846, New York, The Morgan Library & Museum (formerly The Pierpont Morgan Library), MFC M5377.089.

⁷³ Letter to Simrock of 1 December 1846, in: *Briefe an deutsche Verleger* [note 31], p. 252.

⁷⁴ Letter to Buxton of 30 November 1846, Library of Congress, Whittall Collection.

How do you intend to proceed with the publication? Are the full score, piano-vocal score, orchestral and choral parts to be released at the same time? I hope to be able to send you the complete manuscript of everything by the end of next month (although this is not yet certain.) How much time do you think will be needed between the sending of the complete manuscript and that of the complete galley proofs? And when the corrections are finished, how much time do you need before printing? The parts will be about the same length as my St. Paul, rather longer than shorter.

Please give me an answer to all of these questions; however, I beg you to give no specific answer to any questions regarding performances to be planned, since I am, as I already mentioned, uncertain as to when I can deliver the manuscript. I am weighed down by all kinds of time-consuming duties, and with such a precious work, I want to feel neither under pressure nor compulsion.”⁷⁵

The spell was broken, allowing a considerable number of letters and parcels to flow between Mendelssohn and Simrock in the following months. Inasmuch as can be inferred from the transmitted sources, Mendelssohn sent five letters in February (on 1, 8, 18, 22 and 27, all from Leipzig), nine in March (on 2, 4, 10, 12, 20, 21, 24, 26 and 28, all from Leipzig), one in April (on 3 from Leipzig), five in May (on 17, 21, 22, 26, all from Frankfurt/M. and on 31 from Baden-Baden), two in June (on 15 from Baden-Baden and on 27 from Schaffhausen), two in July (on 10 from Thun and on 20 from Interlaken), one in August (on 26 from Interlaken), two in September (on 11 from Frankfurt/M. and on 21 again from Leipzig), and finally two in October (on 1 and 5, both from Leipzig).

The large gap between 3 April and 17 May is due to Mendelssohn's last journey to England, where he led several performances of the final version of *Elijah*, as reported in the preceding chapter of this Introduction. The dates of the letters also provide insights into the biographical circumstances and the time available to the composer for his work on the oratorio. In Leipzig, for instance, he was at home and could devote himself to his profession with all his time and energy. He encountered practically the same positive work conditions at the home of his mother-in-law in Frankfurt am Main, where he made regular stops on his longer journeys ever since his marriage to Cécile Jeanrenaud. On his last trip to England, however, he stopped in Frankfurt only on the way back, chiefly in order to join up with Cécile, with whom he set off on a trip to Switzerland that had been planned long before. While not a holiday in the present sense of the word, this journey, which took them via Baden-Baden, Schaffhausen and Thun to Interlaken, nevertheless offered relatively few opportunities for concentrated work. Moreover, Mendelssohn was still grieving over the death of his sister Fanny Hensel in May of that

year. It was clear that he could not think of accomplishing any creative work for a while to come. The couple stopped again in Frankfurt in September and arrived in Leipzig on the 17th of that month.

The above-quoted “keystone letter” that Mendelssohn sent to Simrock on 15 January 1847 systematically lays down the various elements of the upcoming printing preparations. If we leave aside the transmission of the work title, which was already established at this early point in time, the composer begins with the choral parts, then proceeds to the piano-vocal score, the orchestral parts and finally the full score. The system provides an ideal model for the arrangement of the following account, which attempts to assess the wealth of information contained in the composer's letters mentioned above, and to bring it into a communicable order. This systematic procedure is thwarted, however, by the fact that in the months of February and March the finalization of the performing material – here, above all, the orchestral parts – for the English performances of the definitive version of the oratorio in April pushed the due course of the printing preparations almost entirely into the background.

a) Choral Parts and Piano-Vocal Score

These two elements belong together in that Ewer & Co. was to put their production sources at the disposal of the German publisher for the German print, in conformity with the agreement concluded between Mendelssohn and his publishers. Accordingly, they are repeatedly mentioned in one breath in the composer's letters:⁷⁶

On 15 January 1847: “[...] Herewith enclosed please find the four choral parts to the First Part of my *Elijah*, which I now beg you to send off to print. I hope to be able to send you the choral parts of the Second Part shortly after the beginning of the coming month; the piano-vocal score of the First Part probably earlier, hopefully in a few days.”⁷⁷

On 1 February 1847: “[...] I am enclosing the Introduction, Overture and first five numbers of the piano reduction of my *Elijah*. The rest of the First Part will soon follow [...].”⁷⁸

On 8 February 1847: “[...] The choral parts of the Second Part and the rest of the piano reduction are coming later, since it will not be possible after all to publish them before mid or late May [...].”⁷⁹

Clearly, Mendelssohn initially assumed that the relatively minor work to be effected in the German choral parts and the German piano reduction could be carried out speedily. But as we can see in the letter of 1 February, Buxton had sent Mendelssohn in January only little more than the beginning of Part I of the piano-vocal score – which had been requested in the above-quoted letter of 30 November 1846 – to pass on to Simrock. Because of this and the increasing pressure imposed

⁷⁵ Letter to Simrock of 15 January 1847, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, *Autogr. I/301*.

⁷⁶ The piano-vocal score is also mentioned on its own, but never the choral parts.

⁷⁷ [note 75].

⁷⁸ Letter to Simrock of 1 February 1847, in: *Briefe an deutsche Verleger* [note 31], p. 254.

⁷⁹ Letter to Simrock of 8 February 1847, in: *Briefe an deutsche Verleger* [note 31], pp. 254–255; quotation on p. 255.

by the scheduled English performances, the composer had to lay aside these elements for the time being.

It was not until 4 March 1847 that Mendelssohn reprised the discussion of the piano reduction, albeit only as an aid in order to enter the English text correctly into the violin parts. As a kind of secondary result, he mentions the possibility of using the enclosed pieces as *Stichvorlagen* as well: “[...] Yesterday I received the two violin parts of the First Part [...] and am returning them today with my corrections. [...] Since I was unable to write the English text very clearly (beneath the recitative passages of the 1st Violin), I shall send you tomorrow morning [...] the numbers of the English piano reduction which I have here, namely 10, 11, 12, 13 and 19 and 20. [...] With their help, the text can be underlaid accurately and correctly almost everywhere in the two violin parts; and the German piano-vocal score can be engraved.”⁸⁰

On 12 March⁸¹ and 24 March 1847⁸² Mendelssohn still contented himself with rather vague pronouncements before finally taking action on 28 March: “[...] Enclosed you will find the entire rest of the First Part (piano reduction) and many numbers of the Second. But I beg you to note that in the Second Part, only the first two numbers, then the last three numbers, and the nos. 34 and 35 follow each other directly (which is why I entered the three measures of recitative between 34 and 35 in red pencil), and all others are not consecutive. You will have to wait with the engraving of these pieces until I have received the numbers in between from England. You now have the complete First Part in its entirety, as well as the beginning of the Second Part up to no. 22 inclusively.”⁸³

The missing sections of the piano reduction apparently arrived shortly thereafter in Leipzig, for on 3 April, when Mendelssohn informed Simrock that his trip to England would take him to Bonn as well, he stated: “[...] I shall bring with me the entire remainder of the piano-vocal score and the proofs of the choral parts of the First Part that I received from you as well as the piano reduction of the first numbers.”⁸⁴

The production process of the piano-vocal score and the choral parts had thus entered the correction phase of all of its sections. This is underscored by the two letters Mendelssohn sent from Frankfurt to Bonn immediately after his return from England on 17 and 21 May 1847:

“[...] Since you seemed concerned about getting the corrected proofs back soon, I immediately went to work on them and am sending to you today via courier the corrected piano reduction and the choral parts of the First Part. Please have all the misprints that I have pointed out corrected very

meticulously. The printing can start when this is done. In a few days I shall also be sending you what I have here of the Second Part. I am sending you these words via letter post to inform you that I shall be staying here until Thursday [20 May] at all events. If you can send the rest of the Second Part (piano reduction) to me here by then, then so much the better, as I find it useful for the proof-reading of the choral parts. If you cannot, then I shall take the choral parts of the Second Part with me to Vevay [recte: Vevey] (where your dispatches from the coming week onward will reach me à l’hôtel des trois Couronnes⁸⁵), and will send them back to you from there. But I would prefer to finish everything here. In any case, I hope to receive a brief reply on your part, hopefully by Thursday.”⁸⁶

“[...] A few days ago I had prepared a package and a letter for you, which I am sending you today via courier. However, I must revoke most of the information contained in this mis-sive. For no sooner had I finished writing it than I received word from Berlin of the death of my beloved sister, which alters and dashes all my plans. Since I shall be staying here at the moment, and am not in a situation to do anything but mechanical work, I would appreciate it if you could soon send me the proofs of the rest of the Second Part of the piano reduction to this address. Do not send anything to Switzerland, but continue to address things here until I tell you otherwise. I would like to make another revision of the first page of the First Part (piano reduction), since the notation of the change I made in the first measure is rather unusual and can easily lead to misinterpretations.⁸⁷ Otherwise the First Part and the choral parts of the First Part can be printed. I am also enclosing herewith the choral parts of the Second Part (the proofs of the piano-vocal score of this part, so far as I have them, will follow in a few days). But I must ask you for another revision of the choral parts of the Second Part. As you can see from my corrections, I wish to change the entire layout of the cue words. [...] However, this is not too important, and if you feel that the engraving might become unclear or confusing through these many changes, or if you have any other reason to leave the parts as they are now, then I would ask you to carry out only the other corrections precisely and send me a second set of proofs here, notwithstanding. If you decide to change the cue words, then please be careful not to misprint or leave out the resulting new rest numbers. And please send the second proofs here; I shall return them as soon as I have received the rest of the piano reduction, with which I would like to compare the choral parts in all sections. Pray send me

80 Letter to Simrock of 4 March 1847, in: *Briefe an deutsche Verleger* [note 31], pp. 258–259; quotation on p. 258.

81 “[...] I shall soon send you another section of the piano-vocal score.”; letter to Simrock of 12 March 1847, in: *Briefe an deutsche Verleger* [note 31], p. 260.

82 “[...] I hope to be able to send you the rest of Part One in the piano reduction in the next few days; and Part Two as soon as I have received the print from London.”; letter to Simrock of 24 March 1847, in: *Briefe an deutsche Verleger* [note 31], p. 262.

83 Letter to Simrock of 28 March 1847, in: *Briefe an deutsche Verleger* [note 31], pp. 262–263.

84 Letter to Simrock of 3 April 1847, in: *Briefe an deutsche Verleger* [note 31], p. 263.

85 The hotel in Vevey near Lausanne still exists today. Mendelssohn did not stay there, however, since he had to change his travel plans on account of Fanny’s death.

86 Letter to Simrock of 17 May 1847, in: *Briefe an deutsche Verleger* [note 31], pp. 264–265; quotation on p. 264.

87 He is referring to the crossing of the middle voices in M. 1 of the Introduction, which is not audible when played on the piano, but is motivically very important.

once again the first proofs of the choral parts of the Second Part, as it considerably facilitates my proof-reading.”⁸⁸

On 26 May, Mendelssohn returned the corrected proofs of the last sections of the piano-vocal score to Simrock, and he desired changes on only six pages: “[...] Enclosed are the corrected proofs of the piano reduction of the Second Part. I would like another print-out of pages 109, 141 and 142, 161, 187 and 188. [...] Everything else can be printed as soon as the errors have been corrected. But I beg you with great urgency to ensure that the errors have been corrected exactly, and that no new errors have slipped in through these corrections.”⁸⁹ Finally, the letter of 31 May signalized the end of the publisher’s labor on the piano reduction and choral parts with German text: “[...] Through my cousin Professor Mendelssohn, who departed from here today and expects to be in Bonn tomorrow evening, I have sent you all the proofs to Elijah that were still in my hands, i.e. [...] the choral parts of the Second Part, the libretto,⁹⁰ and the six pages of the piano reduction that I received here yesterday. I beg you to have the errors that I noted in the choral parts carefully corrected – after which there are no further obstacles to their printing and to that of the piano reduction.”⁹¹

On 15 June Mendelssohn informed the publisher of the address where he should send the completed print of the piano-vocal score: “[...] As soon as you have completed a copy of the piano reduction, please send it to Laufen, near Schaffhausen, Hotel Weber, where your dispatches will continue to reach me in the days following reception of this letter.”⁹² Writing from Thun on 10 July, he conveyed to Simrock his appreciation of the “excellent edition”: “[...] Please accept my greatest thanks for your gracious and rapid mailing of the piano reduction of *Elijah*. As usual, the outstanding make-up, along with the clarity and accuracy of the engraving, satisfies all my wishes.”⁹³ There is no companion letter of thanks for the edition of the choral parts, which must have been published at about the same time.

b) The Orchestral Parts

The printing of the orchestral parts of *Elijah* took about eight months, from January to September 1847, which was unusually long for that time. One reason for this was the priority accorded to the strings parts, since printed copies were

needed for the April performances in England, as described above, and their special handling hindered the proper printing cycle. But the main reason for this undue length is the great importance placed by the composer on the accuracy of the parts. Since he intended them from the start to serve as the production masters for the score, as will be explained below, he checked the proofs with exceptional care. Even in the last stage of proof-reading of the full score, Mendelssohn insisted on the parts’ status as authoritative references. In his letter of 11 September to Simrock, he writes: “[...] But in order not to lose any time, under any circumstances, I can tell you straight-away today that I can only provide the expected comments on the 3rd and 4th, and 1st and 2nd horns when I have copies of the printed orchestral parts here in Leipzig (inasmuch as the comments in my score are not identical with those in the parts.) I shall ask Herr Herrmann⁹⁴ about this, and if he does not have any, then I shall ask you to send the four horn parts (1st and 2nd Parts) immediately to me in Leipzig for this purpose.”⁹⁵ On 21 September he confirmed the success of his inquiry to the same addressee: “[...] in the horns, there was only one comment to be added (pag. 172) – 3^{zo} & 4^{to} – everything is correct in the parts (which I examined here at Herr Herrmann’s).”⁹⁶ It can thus be asserted that the orchestral parts of *Elijah* were published in September 1847.

The printing process of the parts commenced on 15 January 1847, when the composer informed the publisher in Bonn: “[...] I shall have the orchestral parts copied out now so as to be able to send you a complete copy for the printing.”⁹⁷ But already the first parcel sent to Bonn was marred by the inclusion of an outdated version of no. 8.⁹⁸ The sending of the final version of this number was mentioned again in the following three letters to Simrock:

On 8 February: “[...] Herewith enclosed are the orchestral parts for Part One of my *Elijah*; however, please note that I shall be sending an enclosure for no. 8, and that you thus cannot yet have no. 8 engraved; but pray have work on everything else commenced immediately. The second part (orchestral parts) will follow in about three weeks [...]”⁹⁹

On 18 February: “[...] The missing no. 8 is coming in the next days, and the the parts of Part Two also very soon.”¹⁰⁰

On 22 February: “[...] Herewith enclosed are the orchestral parts of no. 8, which must be engraved instead of the no. 8

88 Letter to Simrock of 21 May 1847, in: *Briefe an deutsche Verleger* [note 31], pp. 265–266.

89 Letter to Simrock of 26 May 1847, in: *Briefe an deutsche Verleger* [note 31], p. 267.

90 The libretto was printed in its entirety before the musical text in the English and German piano-vocal scores.

91 Letter to Simrock of 31 May 1847, New York, The Morgan Library & Museum (formerly The Pierpont Morgan Library), *MFC M5377. S316(2)*.

92 Letter to Simrock of 15 June 1847, in: *Briefe an deutsche Verleger* [note 31], pp. 268–269.

93 Letter to Simrock of 10 July 1847, in: *Briefe an deutsche Verleger* [note 31], pp. 269–270.

94 Bernhard Herrmann represented the publishing house N. Simrock in Leipzig.

95 Letter to Simrock of 11 September 1847, in: *Briefe an deutsche Verleger* [note 31], p. 274.

96 Letter to Simrock of 21 September 1847, quoted from the facsimile in: Musikantiquariat Hans Schneider, Catalogue no. 405, Tutzing 2005, here no. 66; printed in: *Briefe an deutsche Verleger* [note 31], pp. 274–275; quotation on p. 275.

97 Letter to Simrock of 15 January 1847, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, *Autogr. I/301*.

98 Regarding this matter see above “Digression: Number 8”.

99 Letter to Simrock of 8 February 1847, in: *Briefe an deutsche Verleger* [note 31], pp. 254–255; quotation on p. 254.

100 Letter to Simrock of 18 February 1847, in: *Briefe an deutsche Verleger* [note 31], p. 256.

that was in the material sent earlier. I shall send you the string instrument parts for Part Two in 2–3 days, and I beg you now to hasten the engraving as much as possible so that I can soon obtain proofs.”¹⁰¹

In the above-quoted letters, Mendelssohn had repeatedly exhorted the publisher to ensure that the performing parts would be ready for England. Now, on 27 February, he took an initiative prompted by his concession to limit himself to the printing of the string parts for England (a concession forced upon him by lack of time) and sent solely the *Stichvorlagen* of the string parts of Part II to Simrock. Nevertheless, he did not seem to give up hope entirely for the wind parts at this time, as can be inferred from his closing considerations. This hypothesis is supported by the postscript of the letter dated 2 March.

On 27 February: “[...] you duly receive the four string-instrument parts for Part Two of Elijah, so that you can now proceed with the printing of the string instruments for the entire oratorio. I repeat my request that you hasten the engraving of these parts as much as possible so the duplicates can soon be pulled for England; I hope to receive proofs of several things from Part One very shortly. If you are certain that you cannot finish the entire instrumental parts by the date they are absolutely needed in England (and which I beg you to obtain most accurately from Mr. Buxton), then I beg you to do everything in your power to complete the string instruments; the wind instrumentalists of the English performances will have to play from the manuscript that has been sent to you. I do hope that the parts of the subsequently dispatched no. 8 have arrived properly?”¹⁰²

On 2 March: “[...] I thus beg you to step up the engraving of the complete string instruments (Part One and Part Two) as much as possible, and to continue with the wind instruments only after the former are finished. It would be ideal if at least the latter parts of Part One could be printed by 9 April; but the main focus remains on the string instruments.”¹⁰³

Mendelssohn had sent the wind parts of Part I to Bonn on 8 February; on 12 March he supplied those of Part II: “[...] Enclosed are the complete wind instruments of Part Two of my Elijah, which means that you now have the parts for the whole work.”¹⁰⁴ Yet it was not until 26 May – after the interruption of the preparations for the publication occasioned by the trip to England – that the composer was able to announce the return of the corrected proofs: “[...] I have almost finished correcting the orchestral parts. They will be dispatched shortly.”¹⁰⁵ And on 31 May he sent to the publisher all the

remaining proofs in his possession: “[...] Through my cousin Professor Mendelssohn, who departed from here today and expects to be in Bonn tomorrow evening, I have sent you all the proofs of Elijah that were still in my hands, i.e. all the wind instruments save for the 2nd and 3rd horns of Part Two, which I am still waiting for [...].”¹⁰⁶ This letter is also particularly interesting since it documents the exceptional care with which Mendelssohn treated the correction of the orchestral parts of *Elijah*. Referring to the wind parts, he observes:

“[...] As you will note, there are a great many misprints in the wind instruments, which were unavoidable due to the great haste imposed by London. But they certainly do not have to be published on the same day as the piano-vocal score; I thus beg you to take great care in ensuring that all errors are corrected, and that no new ones creep in this way. It is very important for the performances that the parts are correct down to the tiniest details. Thus please forgive me if I ask you for one more set of proofs for the following wind instrument parts:

Flauto 1^{mo} page 5. – Clarinetto 1^{mo} page 1 a. page 5. Clarinetto 2^{do} page 1 (this passage was already incorrect in the first set of proofs, and I am thus very concerned that this is finally taken care of.) Fagotto 1^{mo} page 9, Corno 2^{do} page 6, then the entire parts of the 2 trumpets, which still abound with errors, and the entire parts of the 3 trombones and timpani. Pray return the proofs of everything that I am sending back to you today, as this will greatly facilitate the proof-reading.”¹⁰⁷

The composer again took ample time to subject the string parts to another inspection, even though printed copies had already been used in England for the performances there. To his letter of 31 May he added an extensive list of corrections that still had to be carried out. The closing remark of this letter emphasizes once more the direct link between the orchestral parts and the printing of the full score, and Mendelssohn renews his exhortation to carry out the corrections carefully: “[...] But now for another major request, namely that all corrections which I have now made in all the engraved instrumental parts are carefully carried out in the score that you have had copied there, and that the score – once it is engraved – is first compared with these instrumental parts before it is sent to me for proof-reading. If you would kindly do me this favor, I shall have no trouble proof-reading it one last time and returning it to you very speedily.”¹⁰⁸

The composer kept his promise. On 15 June he wrote: “[...] Enclosed please find the package which I received from you yesterday, now with corrections. There were only insignifi-

101 Letter to Simrock of 22 February 1847, in: *Briefe an deutsche Verleger* [note 31], p. 256.

102 Letter to Simrock of 27 February 1847, in: *Briefe an deutsche Verleger* [note 31], p. 257.

103 Letter to Simrock of 2 March 1847, quoted from the facsimile in: Musikantiquariat Hans Schneider, Catalogue no. 405, Tutzing 2005, frontispiece; printed in: *Briefe an deutsche Verleger* [note 31], pp. 257–258; quotation on p. 258.

104 Letter to Simrock of 12 March 1847, in: *Briefe an deutsche Verleger* [note 31], p. 260.

105 Letter to Simrock of 26 May 1847, in: *Briefe an deutsche Verleger* [note 31], p. 267.

106 Letter to Simrock of 31 Mai 1847, New York, The Morgan Library & Museum (formerly The Pierpont Morgan Library), *MFC M5377 S613(2)*.

107 Ibid.

108 Ibid.

cant little things remaining to be corrected in the instrumental parts; in the two horns (1st proofs) some rather important passages [...].”¹⁰⁹

c) The Score

The path from the composition to the printing of a work written for or with orchestra generally led through the following source stages in the 19th century. The point of departure was the autograph score. The autograph itself or a scribal copy then served as the publisher’s master – the *Stichvorlage* – for the engraving of the plates. Proofs were then pulled and submitted to the composer for his examination of the musical text. After the corrections were carried out, the material was sent to press. In the case of *Elijah*, however, Mendelssohn diverged from this practice. At his request, the engraver’s master of the full score was *not* produced from a score, neither the autograph nor a copy. Instead, the transcription of the instrumental parts was made from the copy of the parts produced in Leipzig in January 1847 on the basis of the autograph score, and the transcription of the vocal parts was made from the piano reduction. On 15 January, the composer informed Simrock in the above-quoted letter: “[...] I shall have the orchestral parts copied out now so as to be able to send you a complete copy for the printing. I would like you to conflate the score from these parts and the piano reduction. If you prefer, I can have it copied out here, but I am really very wary of the frequent reviewing and correcting, and would rather limit this to the proof-reading of the written orchestral parts and the subsequent engraving plates of everything.”¹¹⁰ Mendelssohn justified his request by claiming that the suggested procedure would save him work on proof-reading the material. But it is also possible that the condition of the autograph score – at least as far as the vocal parts are concerned – did not make it feasible to use it as the source for a transcription intended as a *Stichvorlage*. The score is undeniably a work manuscript whose contents were adapted to each of the various phases of its elaboration. Whenever single emendations and cuts had to be made, they were entered directly into the composite manuscript; when larger sections or entire pieces were deleted, the composer removed the corresponding sheets and leaves from the manuscript. Vice versa, the musical text of newly composed pieces were bound into the existing manuscript at the appropriate place. The most frequent corrections of details are found in the vocal parts, since they involve not only the music, but also the text, and sometimes lead to cuts and overwritings that are hardly decipherable. It is thus perfectly plausible that this situation was one of the

reasons for Mendelssohn’s suggestion to refrain from using the score as the direct source for the printing process.

Consequently, the production of the score was the last of the various components of the printing process to be dealt with; accordingly, in the following months, it is not mentioned again in the composer’s letters to the publisher until June 1847. The first reference was a special wish expressed by Mendelssohn on the 15th of that month concerning the appearance of the first page of the score: “[...] At the beginning of the score, i.e. at the first 12 measures, I would like have the entire score with the string instruments (which rest) printed there, whereby the solo part should be placed on its habitual staff.”¹¹¹ Simrock gladly complied with this wish,¹¹² but almost all the later editions of the score of the oratorio – including the present one – follow other editorial principles. It was now well into June, and Mendelssohn had not yet received any proofs of the score. This also emerges from his letter of 27 June, in which he details the desired size of the parcels bearing the proofs: “[...] If it does not matter to you, then I would prefer the proofs of the score not to be sent in sheets or quires, but either in one parcel, or two to three, so that I receive the first half of the First Part all at once, etc. However, this should not produce any delay, and only if this is not the case, then I would beg you to save the first sheets until there is a greater amount of material.”¹¹³

Under these conditions, which the publisher accurately respected, it was obvious that there would be a considerable wait for the proofs. Simrock did not send Part I¹¹⁴ until 13 August, and the composer returned the corrected proofs on the 26th of that month from Interlaken: “[...] Enclosed are the proofs of the score, at least everything that I have received from you. Would you have the kindness to ensure that the errors I have pointed out are all corrected very precisely.”¹¹⁵ Next to his appeal for a meticulous execution of all the corrections – something Mendelssohn never tired of repeating in his letters to his publishers – another aspect deserves our attention in this letter of 26 August. The composer complains at length about the layout, which he finds “too spacious, too uneconomical”; and in this connection, it is confirmed that the orchestral parts actually did serve as the *Stichvorlagen* for the instrumental parts of the score: “[...] The way I see it, you could have saved at least 24 pages in the First Part. But this is probably my fault, to the extent that I left it up to your copyist to conflate the score from the parts [...].”¹¹⁶

The production of the score unfolded without any further delays over the following two months. On 21 September Mendelssohn returned the second set of proofs of Part One

109 Letter to Simrock of 15 June 1847, in: *Briefe an deutsche Verleger* [note 31], pp. 268–269; quotation on p. 268.

110 Letter to Simrock of 15 January 1847, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, *Autogr. I/301*.

111 Letter to Simrock of 15 June 1847, in: *Briefe an deutsche Verleger* [note 31], pp. 268–269; quotation on p. 268.

112 See facsimile VIII.

113 Letter to Simrock of 27 June 1847, in: *Briefe an deutsche Verleger* [note 31], p. 269.

114 Letter from Simrock to Mendelssohn of 13 August 1847, Bodleian Library, University of Oxford, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 52*, Green Books XXVI-27.

115 Letter to Simrock of 26 August 1847, in: *Briefe an deutsche Verleger* [note 31], pp. 271–273; quotation on p. 271.

116 Ibid.

and authorized its printing: “[...] Yesterday I received the parcel with your letter of the 15th, and since Herr Herrmann is sending you a package today, I am adding the First Part to it, at least everything that had been sent to me in Switzerland (thus up to page 220), and I am sending you these words with the post to inform you. [...] There are thus no more obstacles preventing the printing of Part One, and I shall be returning Part Two in the coming days, at least what I have of it here.”¹¹⁷ Finally, on 5 October the composer returned the rest of the proofs of the score to Simrock: “[...] Yesterday I received the remainder of the proofs of the score and since Mr. Buxton is coming to see you this morning, I completed the corrections before his departure and gave them to him.”¹¹⁸

In Conclusion ...

After a good five months' absence, Mendelssohn returned to Leipzig on 17 September 1847. As in the preceding two years, the composer continued to focus his attention chiefly on *Elijah* during the seven weeks leading up to his death on 4 November. Now, however, he was intent on completing the preparations for the printing of the score and for a first German-language performance. Two concerts had been scheduled under the direction of the composer: the German premiere in Berlin in mid October and a performance in Vienna in early November. With respect to the first, Mendelssohn had negotiated with General von Webern in the summer of that year. To von Webern's letter of 14 July, the composer replied from Interlaken on 15 August: “[...] By now you will have seen my brother again and he will have informed you about my plan to visit Berlin in the fall. Yet I cannot tarry to reply straightaway to your kind and gracious proposal of the three concerts by informing you that I would prefer not to make an announcement at the present time for the three concerts (which would include two performances of *Elijah*). *Elijah* has not yet been heard in Berlin, and it would not only

seem immodest, it *would* be immodest if I were to serve it not once but twice to the public. [...] October 14th seems perfectly fine to me. If the interest in the work is so great that one expects and demands a repeat performance shortly thereafter, then you can imagine how happy that would make me.”¹¹⁹

The Berlin concert, which was scheduled for 18 October during the further course of the preparations, had to be canceled because of Mendelssohn's illness. Instead, the first hearing of the oratorio in Berlin took place under the direction of the Royal Music Director Julius Schneider in the Garnisonkirche on 3 November 1847.¹²⁰ Mendelssohn also had to withdraw his assent to conduct the Vienna performance of *Elijah* due to his ultimately fatal illness. A short-term, subjectively felt phase of improvement allowed him to muse about future activities and even to personally put pen to paper. This was not at all obvious, as we shall see. To his brother Paul Mendelssohn-Bartholdy he wrote on 25 October 1847:

“[...] All I can say about my plans is that I also have no idea to this day. Although I am feeling better every day, thank God, and my strength is steadily returning, the idea of traveling to Vienna for eight days (that would be the latest date when I could still come to one rehearsal of their music festival) – I simply cannot even think of this now. It is most unfortunate that they all made so many preparations and that my coming will be thwarted a second time now.¹²¹ It is true that I am making greater and more assured progress with every passing day, God be praised, and I have written them and asked if they might not postpone it for another eight days [...]”¹²²

In the meantime, the publisher N. Simrock was making good time in finishing the score. On 15 September Simrock informed the composer that the orchestral parts had been printed¹²³ and sent him the second set of proofs of Part I of the score in the same parcel. Mendelssohn, who received this parcel on 20 September, returned the corrected proofs the following day with his authorization to print this section: “[...] There are thus no more obstacles preventing the

117 Letter to Simrock of 21 September 1847, quoted from the facsimile in: Musikantiquariat Hans Schneider, Catalogue no. 405, Tutzing 2005, here no. 66; printed in: *Briefe an deutsche Verleger* [note 31], pp. 274–275.

118 Letter to Simrock of 5 October 1847, Stadtarchiv Bonn, *Nachlaß Musikverlag Simrock 174*. This must have been the second set of proofs of Part II, since the composer was able to do the proof-reading in one day. Mendelssohn's extant letters provide no information about the first round of corrections of Part II.

119 Letter to General von Webern of 15 August 1847, quoted from the transcript in the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, *Nachlaß 7, 74*, pp. 10–12; printed with divergences in: *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. von Paul Mendelssohn Bartholdy / Carl Mendelssohn Bartholdy, Leipzig, 1864, pp. 494–496; quotation on pp. 494–495.

120 The first German-language performance of the oratorio took place in Hamburg on 9 October 1847 under the direction of Karl Krebs and without the participation of the composer; see the detailed review in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 49 (1847), Nr. 47 (24. November), col. 807–808.

121 Mendelssohn refers here to a planned performance of *Elijah* in Vienna on 8 November 1846, which did not come about. In his letter of 27 September of that year to Franz Hauser, he reports: “[...] The Viennese have invited me to conduct my *Elijah* there in the Riding School on 8 November, since Spohr is unable to obtain a leave. If I had gotten the invitation three weeks earlier, I would have loved to accept, for there is no better place in Germany where I would have wanted to give my oratorio for the first time. I have unfortunately had to turn them down since not one single choral or solo part with German text is available, and the choruses have to be rehearsed at least three weeks before such a performance (or rather, six weeks, actually). It is absolutely impossible in such a short amount of time, and now I shall be anathema to the Viennese once and for all. But it really isn't my fault.”; quoted from the transcript in the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, *Nachlaß 7, 30*, p. 130.

122 Letter to Paul Mendelssohn-Bartholdy of 25 October 1847, Music Division, New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations, *MNY++ Mendelssohn-Bartholdy, Felix, letter No. 740.

123 Letter from Simrock to Mendelssohn of 15 September 1847, Bodleian Library, University of Oxford, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 52*, Green Books XXVI-54.

printing of Part One, and I shall be returning Part Two in the coming days, at least what I have of it here.”¹²⁴ The remaining sections of the proofs of Part II of the score arrived in Leipzig on 4 October. Again, Mendelssohn returned the corrected proofs the following day: “[...] Yesterday I received the remainder of the proofs of the score and since Mr. Buxton is coming to see you this morning, I completed the corrections before his departure and gave them to him.”¹²⁵

Before this, the composer had turned to the publisher with a special request, which he first mentioned in his letter of 1 October: “[...] As I shall probably be conducting *Elijah* in Berlin on the 18th, I would appreciate it if you could send me a complete copy of the score by then. Is this possible? [...] Actually, I would need two copies by then; one is to be offered as a present, the other is to be purchased there for the performance, for which I feel a score should be purchased every time [...]”¹²⁶

In his above-quoted letter to Simrock of 5 October, Mendelssohn renewed, now more insistently, his request for the dispatching of two exemplars of the score. A new aspect is his desire to obtain the gift copy a few days before publication: “[...] I am only repeating to you today that which I have already asked Mr. Buxton to tell you personally, to wit, that I am very much counting on receiving in Berlin, by the 16th, the two copies that I requested from you in my previous letter, including the corrected proofs which Mr. Buxton is bringing you. Since it is very important to me to have one of these copies a few days before the release of the score (i.e. before its publication or dissemination through music dealers), I beg you – in the event that it is published before or on the 16th – to send me at least the one copy 2–3 days earlier to Berlin.”¹²⁷

The publisher, who must have been somewhat mystified by the intended gifting of the score, did everything he could to fulfill Mendelssohn’s wishes. And even though Simrock, in his letter of 4 October, only agreed to send two copies of the score to Berlin on 16 October, the parcel with the two scores was actually dispatched to Berlin on 11 October and arrived – as we shall see – on 17 October at the latest at Mendelssohn’s home in Leipzig’s Königs-Strasse 3.¹²⁸ By now, however, the composer was ill. As a result, he did not acknowledge reception until 22 October, which was uncommonly tardy for the composer. The letter was written by Cécile Mendelssohn Bartholdy: “[...] On behalf of my husband, whose illness has forced him to keep to bed for two weeks now and who is not yet able to write you himself, I am to thank you very much for your kind dispatch of the two scores of *Elijah*. He re-

ceived them in ample time and asked me to tell you that their accuracy and layout leave nothing to be desired.”¹²⁹

Mendelssohn had good reason to keep Simrock in the dark with respect to the plan he was pursuing concerning the gift score. Had it become known beforehand, the plan would not have made the desired effect: Mendelssohn wanted to dedicate the copy to Prussia’s King Friedrich Wilhelm IV. This plan, which was realized in spite of certain difficulties, can be brought into connection with several events from Mendelssohn’s artistic career. The latest was the message of praise, quoted above, which England’s Prince Albert had sent him after the performance of the final version of *Elijah* in London on 23 April, and which had perhaps given the composer the idea of securing additional royal favor for the oratorio. Twelve years earlier, Mendelssohn had dedicated the first edition of the three Concert Overtures opp. 21, 26 and 27 to the then Crown Prince Friedrich Wilhelm. Moreover, the king and the composer had become personally closer following the hiring of Mendelssohn as General Music Director for church and sacred music in Berlin in the early 1840s. This personal relationship took on a special quality through Mendelssohn’s reaction to the failed assassination attempt on the lives of Friedrich Wilhelm and his consort Elisabeth Ludovika on 26 July 1844. He composed, and offered to the king as a gift, the Double-Quartet that he was to incorporate into his new oratorio two years later, and whose allusive text begins with the words “Denn er hat seinen Engeln befohlen über dir, dass sie dich behüten auf allen deinen Wegen” (For He shall give His angels charge over thee. That they shall protect thee in all the ways thou goest). The dedication of the score of *Elijah* to Friedrich Wilhelm thus provides a final grace note to the multi-faceted relationship between the two men, who were instrumental in determining the image of Prussia beyond the kingdom’s borders during those years.

The parcel containing the dedication copy was mailed to Berlin from Leipzig on 17 October 1847. However, Mendelssohn’s illness prevented him from writing the cover letter himself, and thus he was forced to dictate the text to his wife Cécile; solely the signature at the end is in the composer’s hand:

“Your Royal Majesty,

I am taking the liberty of laying with the utmost reverence the enclosed first copy of the score to my *Elijah* at your feet. It seems to me as if it were not only the deepest and innermost gratitude which makes this my duty, but as if I had no other means of proving to Your Majesty how continually I strive to be more and more worthy of all the generosity Your

124 Letter to Simrock of 21 September 1847, quoted from the facsimile in: Musikantiquariat Hans Schneider, Catalogue no. 405, Tutzing, 2005, here no. 66; printed in: *Briefe an deutsche Verleger* [note 31], pp. 274–275; quotation on p. 275.

125 Letter to Simrock of 5 October 1847, Stadtarchiv Bonn, *Nachlaß Musikverlag Simrock 174*.

126 Letter to Simrock of 1 October 1847, in: *Briefe an deutsche Verleger* [note 31], pp. 275–276.

127 [note 125].

128 The present-day Goldschmidtstraße 12.

129 Letter to Simrock of 22 October 1847, quoted from the facsimile in: Musikantiquariat Hans Schneider, Catalogue no. 405, Tutzing, 2005, here no. 66; printed in: *Briefe an deutsche Verleger* [note 31], pp. 276.

Majesty has shown me. May these strivings be visible in the present work.

It was my hope to find an opportunity to hand this work to Your Majesty myself while in Berlin. But having been detained here by illness I would not like to wait until the score is placed before the public, and am thus making so bold as to address these lines to Your Majesty.

With deepest reverence Your Majesty's

most humble servant,

Felix Mendelssohn Bartholdy"¹³⁰

The original of this letter bears the king's instructions: "send kind note of thanks / FW / 28/10" as well as a functionary's note: "received on 30th [October 1847]." The contents of the "kind" reply have also been transmitted in the form of a copy¹³¹ that was transcribed very meticulously, as were all official writings, at the Royal Prussian Registrar's Office. The letter contains the official's text of 3 November as well as a personal postscript to Mendelssohn added by the king which is of considerable interest.

The functionary's text, which the king initialed with the royal paraph "F. W.," reads:

"I have received the first copy of the score of your *Elijah* with great pleasure and extend my most appreciative thanks to you for sending me this work, which testifies once again most delectably to your tireless strivings in this worthiest and most noble domain of art."

Mendelssohn's illness, the canceled performance of *Elijah* in Berlin on 18 October, but also the wish for further incidental music incited the king to add a few personal remarks that are designated in the transcript as "Most personal postscript of His Majesty the King":

"I am doubly saddened by the news of your illness, for it has prevented me from seeing you as I had expected to, and has hindered your much-anticipated performance of *Elijah*. My most heartfelt wish is that your health will soon allow you to appear before us and conduct your *Elijah*. At the same time, I beg you to take a good look at Sophocles' *Oedipus Rex*. I would like to have the trilogy completed by the same master-hand and see it performed in the not too distant future. Ponder this in your heart and your mind, and send me a positive reply soon. Farewell."

As is confirmed by the official note "sent on 4/11" on the copy, the letter was sent to Leipzig on 4 November; it was the day Mendelssohn died.

*

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

Berlin, September 2008

Christian Martin Schmidt
(Translation: Roger Clement)

130 Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, 2.2.1. *Geheimes Zivilkabinett Nr. 21134*, fol. 13, translation quoted from Felix Mendelssohn, *A Life in Letters*, ed. by Rudolf Elvers, translated by Craig Tomlinson, New York, 1986, p. 284.

131 Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, 2.2.1. *Geheimes Zivilkabinett Nr. 21134*, fol. 14.