

MENDELSSOHN BARTHOLDY

Sommernachtstraum

Konzert-Ouvertüre

A Midsummer Night's Dream

Concert Overture

op. 21

Herausgegeben von / Edited by
Christopher Hogwood

Urtext



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
TP 396

INTRODUCTION

When Mendelssohn wrote to his sister Fanny in the summer of 1826 saying “I have grown accustomed to composing in our garden ... Today or tomorrow I shall dream there *A Midsummer Night’s Dream*. It is, though, enormously audacious”¹, he can hardly have imagined exactly how audacious or challenging the project would prove – nor that it would become a turning point in the struggle between ‘poetic’ and abstract instrumental writing and a defining moment in the history of ‘programme’ music. Over nearly ten years, during which he made the Grand Tour to Italy, took positions in both Düsseldorf and Leipzig and began his long association with Britain, the piece was performed, revised and issued piecemeal, first in parts and as a piano duet, and eventually in full score in 1835 as one of three poetic Concert Overtures which pay tribute to Shakespeare, Ossian and Goethe (the other two were *The Hebrides* and *Calm Sea and Prosperous Voyage*).

The initial conflict, well described in R. Larry Todd’s monograph² was with Adolf Bernhard Marx, who like Mendelssohn had been a pupil of Zelter, but was already on his way to becoming an influential (and dogmatic) theorist and critic, with a strong attitude to ‘descriptive’ composition. It was to him that the sixteen-year-old composer rushed with his first inspiration³:

“I can still see him entering my room with a heated expression, pacing up and down a few times, and saying: ‘I have a terrific idea! What do you think of it? I want to write an overture

to *A Midsummer Night’s Dream*.’ I expressed warm support for the idea. A few days later he, the happy, free one, was back again with the score, complete up to the second part. The dance of the elves with its introductory chords was as one would later know it. Then – well, then there followed an overture, cheerful, pleasantly agitated, perfectly delightful, perfectly praiseworthy – only I could perceive no *Midsummer Night’s Dream* in it. Sincerely feeling that it was my duty as a friend, I told him this in candour. He was taken aback, irritated, even hurt, and ran out without taking his leave. I let that pass and avoided his house for several days, for since my last visit, following that exchange, his mother and Fanny had also received me coldly, with something approaching hostility.

A few days later, the Mendelssohns’ slim manservant appeared at my door and handed me an envelope with the words ‘A compliment from Mr. Felix’. When I opened it great pieces of torn-up manuscript paper fell to the ground, along with a note from Felix reading: ‘You are always right! But now come and help’. Perhaps the very understanding, thoughtful father had made the difference; or perhaps the hotheaded young man had come to himself.

I did not fail to respond; I hurried over and explained that, as I saw it, such a score, since it serves as a prologue, must give a true and complete reflection of the drama. He went to work with fire and absolute dedication. At least the wanderings of the young pairs of lovers could be salvaged from the first draft, in the first motive (E, D#, D#, C#); everything else was created anew. It was pointless to resist! ‘It’s too full! too much!’ he cried, when I wanted him to make room for the ruffians and even for Bottom’s ardent ass’s braying. It was done; the overture became the one we now know. Mother and sister were reconciled

1 Eva Weissweiler (ed.), *Fanny und Felix Mendelssohn, “Die Musik will gar nicht rutschen ohne dich”, Briefwechsel 1821–1846* (Berlin, 1997), p. 48.

2 R. Larry Todd, *The Hebrides and Other Overtures* (Cambridge, 1993).

3 Quoted from: Susan Gillespie, *From the memories of Adolf Bernhard Marx*, in: R. Larry Todd (ed.), *Mendelssohn and his World* (Oxford, 1991), pp. 216–7.

when they saw the composer rushing around in high excitement and pleasure. But during the first performance at his house, the father declared in front of the numerous assembly that it was actually more my work than Felix's. This was naturally quite unjustified, whether it was merely to express his gratification at my behaviour, or perhaps to give me satisfaction for the earlier defection of the women-folk. The original idea and the execution belonged to Felix, the advice I had given was my duty and my only part in it."

Since we know that Marx later fell out with Mendelssohn, his justification for such monumental lack of tact may not be totally convincing; however, part of an early autograph version of the overture still survives in a fragment of full score in Oxford which presents material quite different from the final version for the first tutti and its continuation. Whether this version was discarded as a result of Marx's criticism or because the melodic line of the tutti was uncomfortably similar to that of Weber's *Jubel Overture*⁴ remains unknown. Certainly, when Mendelssohn was later persuaded by Breitkopf & Härtel to supply an outline of the ideas in the overture (*Ideengang*), his description⁵ was completely in line with Marx's philosophy that all the elements of the drama needed to be represented:

"For me to relate for the programme book the sequence of ideas in my composition is impossible, for this sequence of ideas is my overture. But it is closely tied to the play, and so it might perhaps be very appropriate to specify the main points of the drama for the public so that they can recall the Shakespeare or get an idea of that work. I believe it would suffice to recall how the elves' rulers, Oberon and Titania, constantly reappear throughout the piece, now here, now there, with all their train; then comes Prince Theseus of Athens,

who goes hunting in the forest with his wife; then two tender pairs of lovers who get separated and then find one another again; finally the troop of bungling, coarse tradesmen who put on their clumsy show; [and] then again the elves, who toy with them all – and out of just this the piece is constructed. When, at the end, everything has been worked out properly and the main characters exit happily and in good spirits, then the elves return and bless the house, and disappear as the morning appears. So ends the play, and my overture, too. I would appreciate it if you would relate this content in [a few] short words on the programme and make no further mention of my music, so that it is free to speak for itself if it is good – and if it is not good, then the explanation will certainly not help it."⁶

One apparent borrowing on which no one passed comment is the concluding violin melody, from bar 663; when it is transformed into triplets, it is identical with part of the nocturnal chorus that ends Act II of *Oberon* (also in E major). Could Mendelssohn have known of this section ("And the last faint light of the sun hath fled!") and included it in tribute to his hero Weber, who had died unexpectedly only the year before?

However, before we become too precious in the search for 'translations' of Mendelssohn's themes, it is worth noting that the chromatic bass line of bars 266ff. was in fact inspired not by Shakespeare, but by the buzzing of a fly, trapped by FMB in the garden.⁷

* * *

The autograph full score, now in Kraków, (which includes rehearsal letters) would have been used not only for the private performance in the Mendelssohn home but also for the public premiere in Stettin, Prussia (now Szczecin,

4 Compare the opening of Weber's Presto assai with bars 62ff. of Mendelssohn's first version.

5 Letter 15 February 1833.

6 Quoted from: Rudolf Elvers (ed.), *Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe an deutsche Verleger* (Berlin, 1968), pp. 25–6, translation by John Michael Cooper, quoted by permission.

7 *BAMZ*, vol. 4, 14 March 1827, no. 11, p. 84.

Poland) on 20 February 1827 in a strenuous programme conducted by Carl Loewe. The new overture opened the programme, followed by a second Mendelssohn premiere, the Concerto for two pianos in A flat, with the composer and Loewe as soloists; then followed Weber's F minor *Konzertstück* for piano and orchestra, played by Mendelssohn (from memory, to the surprise of the audience) and finally Beethoven's Ninth Symphony, in which the tireless Mendelssohn joined the orchestral violins!

Two accounts of the event appeared in the *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*⁸, applauding amongst other touches the inclusion of the bassoon and the English basshorn (Corno Inglese di Basso) "which entered into the subject, wonderfully enough, like a great pair of ass's ears in fine company" (the editor of this periodical, we should note, was none other than A. B. Marx, and since in the earlier (Bodleian) score there is no stave allocated to an English basshorn, the enthusiasm of the review supports his claim to have suggested this episode to Mendelssohn).

Mendelssohn's first independent travel to London in 1829 was carefully supervised by his friend Moscheles, who had already heard the *Midsummer Night's Dream* overture played at the Mendelssohns' home in piano-duet form in 1826. He encouraged Felix to bring this with him to London, and, after many unproductive dealings with the Philharmonic Society, it was eventually heard in a benefit concert for the flautist Drouet on 24 June in the Argyll Rooms; Mendelssohn conducted, and in the same programme was the soloist for the English premiere of Beethoven's 'Emperor' concerto. The public was small (about 200 people) and Mendelssohn repeated the work on 13 July as part of a benefit concert that he and Moscheles arranged for victims of the floods in Silesia (the rehearsal for this event was held in Clementi's piano factory).

8 *Ibid.*

The Philharmonic Society eventually programmed the overture in their following season (1 March 1830); Sir George Smart conducted, "the parts having been copied from the manuscript score which had been presented to Sir George Smart by the composer"⁹. This score has been preserved in the library of the Royal Academy of Music, and contains illuminating comments from the conductor (see below).

Only after French performances had been given under Habeneck in 1832 (with Mendelssohn playing the timpani in one rehearsal) and received a withering review from Fétis¹⁰ did Mendelssohn decide to have the parts and the piano duet arrangement published, the duet in London¹¹ and both duet and parts in Leipzig¹². He claimed that it was not possible to make a successful piano two-hand transcription of the piece, although others (Friedrich Mockwitz and Ernst Friedrich Richter) did attempt it, and the results were published by Breitkopf & Härtel.

Although it was by no means unusual for new works to be issued in parts only, Mendelssohn found himself chastised, even in Breitkopf's house journal, for not publishing a score of the *Dream*: the critics saw this as a fear of being judged, but, writing to Breitkopf¹³ the composer explained that, on the contrary, he *would* like the score to be published, as this could only be to his advantage, and had simply thought that it was too difficult to suggest this earlier. He asked if Breitkopf & Härtel would publish together the scores of the *Dream*, *Hebrides* and 'a third' overture (i. e. *Calm Sea*) as a single opus number. This, he pointed out, would not be any

9 Hogarth, p. 54.

10 "(...) the fantasy of the work seems like something that has been arranged in cold blood; it is monotonous and lacks life." (*Revue Musicale*, 12, 25 February 1932, p. 29).

11 Cramer, Addison & Beale, July 1832.

12 Breitkopf & Härtel, December 1832 and March 1833.

13 Letter 29 November 1833.

thicker than a Beethoven symphony, and would be inexpensive, since two of the overtures were already B&H copyright so they had first refusal.

The plan was successful, though the eventual engraving of the *Dream in score* three years later was far from perfect, and the request for a single opus number was ignored. The set of three overtures, dedicated to the Crown Prince of Prussia, although issued as a trio were never performed as such, nor is there any indication that Mendelssohn expected this to happen. Schumann declared the first overture “the most beautiful of Mendelssohn’s dreams”¹⁴. “The bloom of youth lies suffused over it as over scarcely any other work of the composer; the finished master took in his happiest minute his first and highest flight.”¹⁵ Niecks himself held this overture to be the “most characteristic work and most successful achievement” of the composer, “the result of his existence”, and interestingly contrasts Mendelssohn’s fairy music with the “purely human contents of Beethoven’s *scherzi* ... What is humour in Beethoven becomes fancy in Mendelssohn”¹⁶. The composer himself had strong, but differing, views on the relationship of his overture to Beethoven’s works, as J. C. Lobe reported in his *Gespräche mit Felix Mendelssohn*¹⁷:

“‘Recently’, I began, ‘I heard your overture to *A Midsummer Night’s Dream* for the first time. It seems to me to surpass all your earlier works in its originality, and I cannot compare it with any other piece; it has no sisters, no family resemblance. So one would probably be justified in saying that you have broken new ground with it?’

14 Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, (Leipzig, 1854, repr. Wiesbaden, 1985), vol. 1, p. 203.

15 *Ibid.*, vol. 4, p. 280.

16 Friedrich Niecks, *On Mendelssohn and some of his contemporary critics*, in: *Monthly Musical Record* 5 (1875), p. 163.

17 J. C. Lobe, *Gespräche mit Felix Mendelssohn*, in: *Fliegende Blätter für Musik* 1/5 (1855) pp. 233–7.

‘Not at all’, he retorted. ‘You have forgotten that what I understand by “new ground” is creations that obey newly discovered and at the same time more sublime artistic laws. In my overture I have not given expression to a single new maxim. For example, you will find the very same maxims I followed in the great overture to Beethoven’s *Fidelio*. My *ideas* are different, they are Mendelssohnian, not Beethovenian, but the *maxims* according to which I composed it are also Beethoven’s maxims. It would be terrible indeed if, walking along the same path and creating according to the same principles, one could not come up with new ideas and images. What did Beethoven do in his overture? He painted the content of his piece in tone pictures. I tried to do the same thing. He did it in a broader overture form, and used more extended periods; so did I. But basically, the form of our periods follows the same laws under which the concept “period” generally presents itself to human intelligence. And you can examine all the musical elements; nowhere will you find in my overture anything at all that Beethoven did not have and practise, unless’ – he smiled roguishly – ‘you want to consider it as new ground that I used the ophicleide’”¹⁸.

* * *

Prior to publication, several manuscript scores and certainly more than one set of parts were in circulation. When Mendelssohn was afraid that material would not arrive in time for his London concert¹⁹, he had extra parts copied from a score which, according to George Grove, was later left in a cab and lost. Whether Habeneck used Mendelssohn’s own material in Paris, and whether these parts were then used as the models for engraving is conjecture only, though Mendelssohn certainly sent parts from Paris to Leipzig after these per-

18 Lobe may, like many others, have substituted ophicleide for English basshorn; see below.

19 See the letter to his father of 1 May 1829.

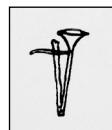
formances. Certainly, the parts as issued by Breitkopf & Härtel differ dramatically from Mendelssohn's autograph, but since 19th-century players made fewer markings on their music than do modern players, it is improbable that all the differences result from changes made during the Paris rehearsals. The eventual full score was clearly made up from parts (hence, for example, the dislocation of the bass line in bar 294), but whether from manuscript or printed material is not clear.

Of the surviving manuscript scores, the Bodleian fragment (127 bars) appears to represent the earliest form of the work, that in Kraków the version used for the premieres (private and public) and also as the exemplar from which Sir George Smart's copy was made (the pencil count-off of pages is identical, except the copyist had overlooked the numbering of the title-page). This complete autograph is the prime source of the present edition. The one substantial difference between the Kraków and Smart versions is the cancellation of 32 bars after bar 229 in the Kraków score. It was not typical of Mendelssohn to make cuts in a fair copy, as this is, until *after* a performance; since we are told by Hiller that Mendelssohn "worked intensely on the overture"²⁰ and since this excision is the only major alteration, we may deduce that the longer version was probably heard both in Berlin and Stettin. These extra bars are therefore included in this edition as optional, following the precept of attempting to publish for the first time all versions that Mendelssohn saw through to performance.

Where the first published full score contains musically relevant differences from the two autographs, these are listed in the Critical Commentary (see BA 9056), together with differences between the 1835 printed score and the parts, and mention of significant alternative readings in other sources, including the

publication of the complete incidental music in 1848. A few of the additional markings in the printed score, especially those added by analogy, have been incorporated in our main text, since, given the publication date, this version must have been heard (apparently without complaint) by the composer. But the majority of the changes are hard to explain and harder to justify; they include slurs changed arbitrarily and added or subtracted randomly (for instance in the "mechanicals" music), the substitution of accents (>) for dashes (|), the supplanting of Mendelssohn's "sf" with either "sfz" or an accent (suggesting a distinction he did not indicate), the change of "sf" to "ff", the omission of "solo" and "dolce" markings, the alteration in the timpani part of semiquavers into quavers, and the usual understating of slurs and breaking of the crescendo-diminuendo 'diamond' markings (<—>). Some obviously necessary additional staccato markings from the print have been adopted in our main text, as have the accents added to the 'English bell-peal' scales in the woodwinds (bars 78ff.).

The presence of the ophicleide is pertinent here, since in all the autograph sources the part is designated "Corno Inglese di basso". This was a conical bore instrument, an upright relative of the serpent, with a cup mouthpiece and both open and keyed holes, rather in the shape of a bassoon, which Mendelssohn had described to his sisters as "a large brass instrument with a fine, deep tone, and looks like a watering can or a stirrup pump"²¹. He illustrated it in a postscript to his letter three days later. The instrument was designed in England by a French refugee from the Revolution, Alexandre Frichot, and built in London by John Astor; like the serpent, the Russian bassoon and the later ophicleide, it was used mainly to reinforce the bass line (Beethoven's military marches have a part



20 See Todd, *The Hebrides and Other Overtures*, (Cambridge, 1993) p. 16.

21 Letter of 21 July 1824, NYPL.

for “Contra Fagotto e Baßhorni”). Mendelssohn employed it in his *Nocturno* of 1824 and the expanded version of the same music, the *Overture für Harmoniemusik*, Op. 24; also in the unpublished marches written for the Düsseldorf town band (1833–4) and in the *Trauer-Marsch*, Op. 103 (1836). From the reviews mentioned above, we know it played effectively in the Stettin premiere, and in London in 1829 Mendelssohn had a small *contretemps* with Sir George Smart when he discovered that the instrument had not been booked for the Overture. After a moment’s run-around, a military player was found who rehearsed separately with the composer, the conductor and the pianist Charles Neate before the performance²². This, as Paul Jourdan²³ points out, was the first of many disputes which Mendelssohn had with English musicians over the notion of faithfulness to the composer’s intentions. In the Breitkopf & Härtel material, however, the part is given as ‘Ophicleide’, though whether this change was an artistic or executive decision is undocumented.

Mendelssohn left little additional evidence to assist the performer in this overture. On tempo, we see that the first version was marked “*Molto Allegro e vivace*”, the Kraków score “*Allegro di molto*” and the piano duet is given a metronome marking of $\text{♩} = 84$ ²⁴. Sir George Smart²⁵ (whose performances presumably carried the composer’s blessing) records his performance time as 11 minutes.

The slurs found over the final ‘magic’ chords (bars 682–4) in the Kraków score, even though in a *ritardando*, suggest that these (and maybe the opening bars also) may not have been played slowly (they are partially present in the George Smart score).

22 Recorded in Mendelssohn’s diary as “Drouet Concert (...) Probe mit dem Baßhorn, Neate und Sir G[eorge]”.

23 See Paul Jourdan, *Mendelssohn in England 1829–37* (Cambridge, 1998), p. 105.

24 It is notated in halved note-values.

25 See Nicholas Temperley, *Tempo and repeats in the early nineteenth century*, in: *Music and Letters* xlvii/4 (1966), p. 326.

For information on the number of strings, we have a letter from Mendelssohn to Devrient, asking for parts from Dresden for the Leipzig subscription concerts in 1846: “of the four string instruments we need three parts each and *if possible*, four”²⁶, which suggests sections with a maximum of eight players each and *Bassi* construed as one section of both cellos and double-basses. In his instructions²⁷ to the engraver of the parts, Mendelssohn also asked that the page turns be calculated not to occur in passages where the violins are divided, implying that a small ensemble (fewer than four players to a line) may have been envisaged.

* * *

Within the score are several additional markings, not in Mendelssohn’s hand; his added *animato* and *tranquillo* would have implied a mood rather than a tempo change to Mendelssohn, but in bar 383 the “*ritard.*” is deleted, along with the later “*rit*” and “*molto rit*” and replaced with “*poco ritardando*”, a change which supports one of Hans von Bülow’s assertions about Mendelssohn’s performing style.

Von Bülow had studied with Mendelssohn and attended his rehearsals in the Leipzig Gewandhaus in the 1840s. His strictures are of considerable importance to present-day performers and relevant to current interpretative style. He claims – using Schiller’s distinctions – that “Schumann is a sentimental poet, Mendelssohn a naïve one” and suggests that Mendelssohn’s music stands apart from Schumann’s or Chopin’s “romanticising” influence on the musical public. On the contrary, he states²⁸:

“the whole gamut of feelings that are generated and nourished by enthusiasm for the ‘sen-

26 Letter of 13 January 1846, Washington, Library of Congress, Whittall Collection.

27 See his letter of 19 April 1832 “Instructions for the engraver”, Hugh Owen Library, University of Wales in Aberystwyth.

28 Quoted from: Susan Gillespie, *Felix Mendelssohn / Hans von Bülow*; in: R. Larry Todd (ed.), *Mendelssohn and his World* (Oxford, 1991), pp. 390–4.

timental' artists (...) will, if transferred to the works of the 'naïve' ones, make them shallow, boring, sober, contentless – in short, insufferable (...). One plays into Mendelssohn things that are completely foreign to him; and plays out the things that constitute his greatest virtue.

If one wants to play Mendelssohn correctly, one should first play Mozart, for example. Above all, one should renounce all *Empfindsamkeit* of conception, despite the temptations that are provided by certain frequently recurring melismas peculiar to Mendelssohn. One should try, for example, to play passages of this apparent character simply and naturally in rhythm, with a beautiful and regular attack, and one will surely find that they will sound, in this fashion, much nobler and more grace-

ful than in a passionately excited rubato. The master was committed, above all, to the strict observance of metre. He categorically denied himself every *ritardando* that was not prescribed and wanted to see the prescribed *ritards* restricted to their least possible extent."

The score of the overture was re-engraved for the publication of the complete incidental music which Mendelssohn wrote for the play in 1842–3, some sixteen years after he had composed the overture. This later version shows a number of alterations, just as there had been a multitude of small differences between the printed parts and the first printed score.

Christopher Hogwood
hogwood@hogwood.org

EINFÜHRUNG

Mendelssohn schrieb im Sommer 1826 an seine Schwester Fanny: „Ferner habe ich mir das Componiren im Garten zugelegt [...], heute oder morgen will ich *midsummernightsdream* zu träumen anfangen. Es ist aber eine gränzenlose Kühnheit!“¹ Zu diesem Zeitpunkt konnte er schwerlich geahnt haben, wie kühn und schwierig sich dieses Vorhaben erweisen würde, und ebenso wenig, dass es einen Wendepunkt im Streit zwischen der ‚poetischen‘ und der abstrakten Instrumentalmusik und damit einen bezeichnenden Moment in der Geschichte der Programmmusik markieren würde. Über einen Zeitraum von nahezu zehn Jahren hinweg, in dem Mendelssohn seine

Grand Tour nach Italien machte, danach wichtige Positionen in Düsseldorf und Leipzig übernahm und seine lebenslange Verbindung zu Großbritannien aufbaute, wurde das Stück aufgeführt, revidiert und Stück für Stück publiziert, zunächst die Stimmen und die Fassung für Klavier zu vier Händen und schließlich die Orchesterpartitur selbst. Sie erschien 1835 zusammen mit zwei weiteren poetischen Konzertouvertüren (mit den *Hebriden* und *Meeresstille und glückliche Fahrt*), die an Shakespeare, Ossian und Goethe angelehnt sind.

Ein Konflikt – er ist eingehend in R. Larry Todds Monographie² beschrieben – entspann sich anfangs mit Adolf Bernhard Marx, der

1 Eva Weissweiler (Hrsg.), *Fanny und Felix Mendelssohn*, „Die Musik will gar nicht rutschen ohne dich“, Briefwechsel 1821–1846, Berlin 1997, S. 48.

2 R. Larry Todd, *The Hebrides and Other Overtures*, Cambridge 1993.

ebenso wie Mendelssohn Schüler von Zelter gewesen war, sich aber bereits auf bestem Wege befand, ein einflussreicher (und dogmatischer) Theoretiker und Rezensent zu werden, und einen ausgeprägten Hang zu beschreibenden Kompositionen hatte. Zu ihm stürzte der sechzehnjährige Komponist mit seiner ersten Eingebung³:

„Noch sehe ich ihn mit erhitztem Antlitz bei mir eintreten, ein paarmal das Zimmer durchschreiten und zu mir sprechen: ‚Du! ich habe eine famose Idee! – Was sagst Du dazu? ich will eine Ouvertüre zum Sommernachts Traum schreiben.‘ Ich sprach mich sehr warm dafür aus. Einige Tage später war er, der Glückliche, Freie, wieder da und brachte mir die Partitur, fertig bis zum zweiten Theile. Der Elftanz mit den einleitenden Akkorden war so wie man ihn später kennen gelernt. Dann – ja dann folgte eine Ouvertüre, munter, lieblich bewegt, durchaus erfreulich, durchaus lobenswürdig, – nur den ‚Sommer nachtstraum‘ ward ich nicht gewahr. Treuherzig, nach Freundespflicht, sprach ich ihm das unumwunden aus. Er war betroffen, gereizt, ja verletzt und lief ohne Lebewohl von dannen. Ich mußte mir das wohl gefallen lassen und blieb einige Tage seinem Hause fern, da auch die Mutter und Fanny bei meinem letzten Besuche nach jener Unterredung mich kalt, fast feindselig empfangen hatten.

Nach wenigen Tagen trat der schlanke Diener des Hauses Morgens bei mir ein und überreichte mir mit den Worten: ‚Ein Kompliment von Herrn Felix!‘ ein Couvert. Als ich es öffnete fielen große Stücke durchrissenen Notenpapiers auf den Boden, dazu ein Zettel von Felix mit den Worten: ‚Du hast in Allem Recht! aber nun komm‘ und hilf.‘ Vielleicht hatte der sehr verständnisvolle, sinnige Vater den Ausschlag gegeben; vielleicht auch hatte der junge Brausekopf sich selber zurechtgefunden.

Ich ließ es nicht an mir fehlen, eilte zu ihm und setzte ihm auseinander, daß eine solche Ouvertüre, wie mir scheine, das treue und vollständige Abbild des Dramas geben müsse, dem es als Prolog diene. Mit Feuer und unbedingter Hingebung ging er an die Arbeit. Das Wandeln der zärtlichen Paare ward wenigstens im ersten Motive (e, dis, d, cis), aus der ersten Arbeit hinübergerettet, alles Weitere neu geschaffen. Da half kein Sträuben! ‚S ist zu doll! zu viel!‘ schrie er, als ich auch den Rüpel und sogar Zettel’s inbrünstigem Eselsschrei ihre Stelle gewahrt wissen wollte. Es geschah; die Ouvertüre ward, wie man sie jetzt kennt. Mutter und Schwester waren versöhnt, da sie den Komponisten in höchster Erregung und Freudigkeit umhereilen sahen. Der Vater aber erklärte vor den zahlreich Versammelten bei der ersten Aufführung in seinem Hause: die Ouvertüre sei eigentlich mehr mein Werk als Felixens. Dies war durchaus, wie sich versteht, ungegründet, nur der Ausdruck seiner Befriedigung an meinem Verhalten, vielleicht eine Genugthuung für die frühere Abwendung der Frauen. Die erste Idee und die Ausführung gehörten Felix, die Berathung war einzig meine Pflicht und mein Antheil.“

Da wir wissen, dass sich Marx und Mendelssohn später entzweiten, wirkt die Rechtfertigung für eine solch ungeheure Taktlosigkeit nicht sehr überzeugend. Von jener frühen, handschriftlichen Version der Ouvertüre ist indes das Fragment einer Orchesterpartitur in Oxford erhalten geblieben. Es enthält eine Version des ersten Tutti und seiner Fortsetzung, das erheblich von der Endfassung abweicht. Ob diese Version infolge der Kritik von Marx fallen gelassen wurde oder da die Melodielinie des Tutti der von Webers *Jubelouvertüre*⁴ auffallend glich, muss offen bleiben. Als sich Mendelssohn später freilich von Breitkopf & Härtel dazu überreden ließ, einen Überblick über den Ideengang der Ouvertüre

3 Adolf Bernhard Marx, Aus *Erinnerungen. Aus meinem Leben*, Bd. 2, Berlin 1865, S. 229.

4 Vgl. den Beginn von Webers Presto assai mit T. 62ff. von Mendelssohns Frühfassung.

zu geben, stand seine Beschreibung⁵ in völligem Einklang mit Marx' Philosophie, der zu Folge sämtliche Elemente des Dramas dargestellt werden müssten.

„Meinen Ideengang bei der Composition für den Zettel anzugeben, ist mir zwar nicht möglich, denn dieser Ideengang ist eben meine Ouvertüre. Doch schließt sie sich eng an das Stück an, und so möchte es vielleicht sehr angemessen sein, die Hauptmomente des Dramas dem Publicum anzugeben, damit es sich den Shakespeare zurückrufen, oder eine Idee von dem Stück bekommen könne. Ich glaube es würde genügen, zu erinnern, wie die Elfenkönige Oberon und Titania mit ihrem ganzen Volke fortwährend im Stücke erscheinen, bald hier bald dort; dann kommt ein Herzog Theseus von Athen und geht mit seiner Braut in den Wald auf die Jagd, dann zwei zarte Liebespaare, die sich verlieren und wiederfinden, endlich ein Trupp täppischer, grober Handwerksgesellen, die ihren plumpen Spas treiben, dann wieder die Elfen, die sie alle necken – und daraus baut sich eben das Stück. Wenn am Ende sich alles gut gelöst hat, und die Hauptpersonen glücklich und in Freude abgehen, so kommen die Elfen ihnen nach, und segnen das Haus, und verschwinden, wie es Morgen wird. So endigt das Stück und auch meine Ouvertüre. Mir wäre es lieb, wenn Sie auf dem Zettel bloß diesen Inhalt mit kurzen Worten angäben, und meine Musik dabei nicht weiter dabei erwähnten, damit sie ruhig für sich sprechen kann, wenn sie gut ist; und ist sie das nicht, so hilft ihr die Erklärung gewiß nichts.“⁶

Eine deutliche musikalische Anspielung, die nirgends unkommentiert geblieben ist, stellt die abschließende Violinmelodie ab T. 663ff. dar. Umgewandelt in Triolen, ist sie identisch mit einem Teil des nächtlichen Chors (ebenfalls in E-Dur) aus *Oberon*, der dort den zwei-

ten Akt beschließt. Könnte Mendelssohn diese Passage („And the last faint light of the sun hath fled!“) gekannt und als Hommage an sein Vorbild Weber eingefügt haben, der gerade im Jahr zuvor unerwartet gestorben war?

Bevor wir uns jedoch zu sehr in die Deutung und Auslegung von Mendelssohns Themen begeben, bleibt festzuhalten, dass die chromatische Basslinie in T. 266ff. tatsächlich nicht durch Shakespeare inspiriert wurde, sondern durch das Summen einer Fliege, die Mendelssohn im Garten gefangen hatte, und das – dem Rezensenten der *Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung* zu Folge – musikalisch dargestellt wurde durch „das vielstimmig behandelte Geflüster der Violinen, welches eine kunstsinnige und geistreiche Dame, gewiss nicht unpassend, mit Mückenschwärmen verglich, die im letzten Strale der Abendsonne einen gefälligen Lebens-Tumult erheben.“⁷

* * *

Die handschriftliche Orchesterpartitur (mit Studienzeichen), die sich heute in Krakau befindet, wurde offenbar nicht nur für die Privataufführung im Hause der Mendelssohns benutzt, sondern auch bei der öffentlichen Premiere in Stettin (heute Szczecin, Polen). Sie fand am 20. Februar 1827 unter der Leitung von Carl Loewe statt und war Bestandteil eines anstrengenden Programms. Die neue Ouvertüre eröffnete das Konzert, gefolgt von einer zweiten Uraufführung eines Werks von Mendelssohn, dem Konzert für zwei Klaviere in A-Dur mit dem Komponisten und Loewe als Solisten. Im Anschluss daran spielte Mendelssohn Webers Konzertstück in f-Moll für Klavier und Orchester – zur Überraschung des Publikums auswendig –, und schließlich erklang Beethovens neunte Symphonie, bei der sich der unermüdete Mendelssohn den Orchesterviolinen hinzugesellte!

Über dieses Ereignis erschienen zwei Berichte in der *Berliner allgemeinen musikalischen*

5 Brief vom 15. Februar 1833.

6 Siehe Rudolf Elvers (Hrsg.), *Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe an deutsche Verleger*, Berlin 1968, S. 25f.

7 *BAMZ*, 4. Jg., 14. März 1827, Nr. 11, S. 84.

*Zeitung*⁸, in denen unter anderem vor allem die Einbeziehung des Fagotts und des „englischen Basshorns“ (Corno Inglese di Basso) begrüßt wurde, „welche sich, wunderbarlich genug, in das Thema eindrängen, wie ein paar große Eselsohren in eine feine Gesellschaft“. Man sollte freilich zur Kenntnis nehmen, dass der Herausgeber dieser Zeitschrift niemand anderes war als A. B. Marx, und da in der früher zu datierenden Partitur der Bodleian Library dem englischen Basshorn kein System zugewiesen wurde, stützt der Enthusiasmus der Rezension Marx' Behauptung, er habe Mendelssohn diese Episode vorgeschlagen.

Mendelssohns erste selbstständige Reise nach London 1829 wurde sorgfältig von seinem Freund Moscheles überwacht, der die Ouvertüre zum *Sommernachtstraum* bereits 1826 in einer Fassung für Klavier zu vier Händen im Hause der Mendelssohns gehört hatte. Er ermutigte Felix, sie mit nach London zu bringen. Nach mehreren ergebnislosen Verhandlungen mit der Philharmonic Society wurde sie schließlich am 24. Juni in einem Benefizkonzert des Flötisten Drouet in den Argyll Rooms zu Gehör gebracht. Mendelssohn dirigierte die Ouvertüre und spielte als Solist im gleichen Konzert die englische Erstaufführung von Beethovens ‚Emperor‘-Klavierkonzert, allerdings vor einem kleinen Publikum, das aus nur etwa 200 Menschen bestand. Das Werk wurde am 13. Juli im Rahmen eines Benefizkonzerts wiederholt, das Mendelssohn und Moscheles für die Opfer der Überschwemmungen in Schlesien organisiert hatten (die Probe für dieses Ereignis wurde in der Klavierfabrik von Clementi abgehalten).

Die Philharmonic Society setzte die Ouvertüre schließlich in der folgenden Saison (am 1. März 1830) auf das Programm. Sir George Smart dirigierte, „die Stimmen waren von der handschriftlichen Partitur kopiert worden, die der Komponist Sir George Smart überreicht

hatte“⁹. Diese Partitur, die in der Bibliothek der Royal Academy of Music erhalten ist, weist auch erhellende Kommentare des Dirigenten auf (siehe unten).

Erst nachdem das Werk 1832 in Frankreich unter der Leitung von Habeneck gegeben worden war (Mendelssohn spielte dabei in einer Probe die Pauke) und von Fétis¹⁰ eine vernichtende Besprechung erhalten hatte, entschloss sich Mendelssohn endlich, die Stimmen und die Version für Klavier zu vier Händen veröffentlichten zu lassen. Die vierhändige Klavierfassung erschien in London¹¹ sowie in Leipzig¹², und die Stimmen kamen ebenfalls bei Breitkopf & Härtel im März 1833 heraus. Mendelssohn hatte es nicht für möglich gehalten, eine wirkungsvolle zweihändige Klavierbearbeitung des Stücks zu erstellen, und so nahmen es andere (Friedrich Mockwitz und Ernst Friedrich Richter) in Angriff; die Resultate wurden bei Breitkopf & Härtel publiziert.

Wenngleich es keinesfalls unüblich war, dass neue Werke nur in Stimmen herauskamen, sah sich Mendelssohn – sogar in der Zeitschrift des Hauses Breitkopf – dem Tadel ausgesetzt, keine Partitur des *Sommernachtstraums* veröffentlichen zu wollen. Kritiker wollten darin die Befürchtung des Komponisten erkennen, beurteilt zu werden, doch – so erklärte dieser in einem Brief an Breitkopf¹³ – würde er die Partitur ganz im Gegenteil gern publiziert sehen, da ihm dies nur zum Vorteil gereichen könne, aber er habe es schlichtweg für zu schwierig gehalten, es früher vorzuschlagen. Er fragte an, ob Breitkopf & Härtel die Partituren des *Sommernachtstraums*, der *Hebriden* und ‚einer dritten‘ Ouvertüre (gemeint ist *Meeresstille und glückliche Fahrt*) unter einer

9 Hogarth, S. 54.

10 "(...) the fantasy of the work seems like something that has been arranged in cold blood; it is monotonous and lacks life." (*Revue Musicale*, 12, 25 February 1932, p. 29).

11 Cramer, Addison & Beale im Juli 1832.

12 Breitkopf & Härtel im Dezember 1832 und im März 1833.

13 Brief vom 29. November 1833.

8 Ebenda.

Opuszahl veröffentlichen wollten. Dies, hob er hervor, würde nicht dicker als eine Beethoven-Symphonie werden und sei außerdem günstig, da zwei der Ouvertüren bereits Eigentum von Breitkopf & Härtel seien und sie das Anrecht darauf hätten.

Der Plan war erfolgreich, auch wenn der Stich der Partitur des *Sommernachtstraum* drei Jahre später schließlich alles andere fehlerlos sein würde und die Bitte um eine gemeinsame Opuszahl keine Beachtung finden sollte. Die Zusammenstellung der drei Ouvertüren zu einer Trias, die dem Kronprinzen von Preußen gewidmet ist, wurde weder in einer solchen je aufgeführt, noch finden sich Hinweise darauf, dass der Komponist dies erwartet hätte. Schumann erklärte Mendelssohns erste Ouvertüre zu „dem schönsten seiner Träume“.¹⁴ „Die Blüte der Jugend liegt über sie ausgegossen, wie kaum über ein anderes Werk des Componisten, der fertige Meister that in glücklicher Minute seinen ersten höchsten Flug“.¹⁵ Niecks hielt diese Ouvertüre für das „charakteristischste Werk und die erfolgreichste Errungenschaft“ des Komponisten, für „das Resultat seines Daseins“, und er stellt interessanterweise Mendelssohns Elfenmusik den „rein menschlichen Inhalten von Beethovens *Scherzi*“ gegenüber. „Was bei Beethoven Temperament ist, wird bei Mendelssohn zu Vorstellungskraft“.¹⁶ Der Komponist selbst hatte freilich auch entschiedene, aber davon abweichende Ansichten über das Verhältnis seiner Ouvertüre zu Beethovens Werken, wie J. C. Lobe in seinen „Gesprächen mit Felix Mendelssohn“¹⁷ berichtete:

„Ich habe, begann ich, Ihre Ouvertüre zum *Sommernachtstraum* vor Kurzem zum ersten

Mal gehört. Sie scheint mit alle Ihre früheren Arbeiten an Originalität zu übertreffen, auch kann ich sie mit keiner andern vergleichen, sie hat keine Schwester, keine Familienähnlichkeit. Man dürfte also wohl sagen, daß Sie damit eine neue Bahn eingeschlagen haben?

„Keineswegs – erwiderte er. – Sie haben vergessen, was ich unter neuen Bahnen verstehe: Schöpfungen nach neu entdeckten und zugleich höheren Kunstgesetzen. Ich habe in meiner Ouvertüre keine einzige neue Maxime ausgeprägt. Sie finden z. B. dieselben Maximen, denen ich gefolgt, in der großen Ouvertüre zu Beethovens *Fidelio*. Meine Gedanken sind anders, sind Mendelssohnsche, nicht Beethovensche, aber die Maximen, nach denen ich komponirt, sind auch die Maximen Beethovens gewesen. Es wäre schlimm, wenn man auf demselben Wege wandelnd, nach denselben Grundsätzen schaffend, nicht neue Gedanken und Bilder bringen könnte. Was hat Beethoven in seiner Ouvertüre gethan? Er hat den Inhalt seines Stückes in Tonbildern gemalt. Dasselbe habe ich versucht. Er hat es in einer breiteren Ouvertüreform gethan, breitere Perioden gebaut, ich auch. Aber unsere Perioden sind im Wesentlichen ganz nach den Gesetzen geformt, unter welchen der Begriff ‚Periode‘ sich dem Menschengenoste überhaupt darstellt. Und so prüfen Sie alle musikalischen Elemente durch, Sie werden nirgends in meiner Ouvertüre irgend etwas finden, das nicht Beethoven auch gehabt und ausgeübt hätte, Sie müßten mir denn – er lächelte schalkhaft – als neue Bahn anrechnen, daß ich die *Ophicléide* angewendet.“¹⁸

* * *

Vor der Publikation der Ouvertüre waren einige handschriftliche Partituren und sicherlich mehr als ein Stimmensatz im Umlauf. Als Mendelssohn befürchten musste, dass das

14 Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1854, Reprint Wiesbaden 1985, Bd. 1, S. 203.)

15 Ebenda, Bd. 4, S. 280.

16 Friedrich Niecks, „On Mendelssohn and some of his contemporary critics“, in: *Monthly Musical Record* 5, 1875, S. 163.

17 J. C. Lobe, *Gespräche mit Felix Mendelssohn*, in: *Fliegende Blätter für Musik*, 1/5, 1855, S. 233–37.

18 Möglicherweise hat Lobe hier statt „Englisches Basshorn“ den Begriff „*Ophicléide*“ angewandt, siehe unten.

Notenmaterial nicht rechtzeitig zu seinem Konzert in London¹⁹ ankommen würde, ließ er zusätzliche Stimmen von einer Partitur kopieren, die später – George Grove zu Folge – in einer Droschke liegen blieb und verloren ging. Ob Habeneck in Paris Mendelssohns eigenes Notenmaterial verwendete und ob diese Stimmen später als Stichvorlage dienten, bleibt bloße Vermutung, auch wenn Mendelssohn nach den Aufführungen in Paris nachweislich Stimmen nach Leipzig geschickt hat. Die Stimmen jedenfalls, die dann von Breitkopf & Härtel herausgebracht wurden, weichen drastisch von Mendelssohns Autograph ab, doch da die Musiker des 19. Jahrhunderts weniger Eintragungen in ihre Noten machten als moderne Instrumentalisten, ist es unwahrscheinlich, dass die Abweichungen auf Änderungen beruhen, die während der Proben in Paris vorgenommen worden waren. Die Orchesterpartitur, die schließlich erschien, ist zweifellos aus Stimmen hergestellt worden (daher rührt beispielsweise die Verlagerung der Basslinie in T. 294), ob jedoch von handschriftlichem oder gedrucktem Notenmaterial muss offen bleiben.

Von den erhaltenen handschriftlichen Partituren scheint das Fragment der Bodleian Library (127 Takte) die früheste Version des Werks darzustellen, die Partitur in Krakau indes wurde zum einen bei der privaten und der öffentlichen Erstaufführung verwendet und diente zum anderen als Vorlage für Sir George Smarts Abschrift (die mit Bleistift eingetragene Seitenzählung ist identisch, bis darauf, dass der Kopist die Nummerierung der Titelseite übersah). Dieses vollständige handschriftliche Exemplar dient als Hauptquelle für die vorliegende Edition. Der einzige substantielle Unterschied zwischen der Krakauer Fassung und Smarts Abschrift ist die Streichung von 32 Takten nach T. 229 in der Krakauer Partitur. Es war untypisch für Mendelssohn, *nach* einer Aufführung noch

Striche in einer sauberen Abschrift wie dieser vorzunehmen. Da wir von Hiller wissen, dass sich Mendelssohn „lange Zeit mit diesem Werke beschäftigt“²⁰ hat und weil diese Ausmerzung die einzige größere Änderung darstellt, können wir schlussfolgern, dass die längere Version wahrscheinlich in Berlin wie auch in Stettin gespielt worden ist. Die zusätzlichen Takte werden daher optional in die vorliegende Edition aufgenommen, dabei dem wünschenswerten Gebot folgend, erstmalig möglichst alle Versionen zu publizieren, die Mendelssohn bis zur Aufführung begleitet hat.

Musikalisch relevante Abweichungen des Erstdrucks der Orchesterpartitur von beiden Autographen werden im Critical Commentary (siehe BA 9056) aufgelistet, ebenso werden dort die Unterschiede zwischen der gedruckten Partitur und den Stimmen vermerkt sowie bedeutsame abweichende Lesarten in anderen Quellen, einschließlich der Edition der vollständigen Schauspielmusik aus dem Jahr 1848. Einige wenige der ergänzten Eintragungen in die gedruckte Partitur, und hier vornehmlich diejenigen, die aus Analogiegründen hinzugefügt wurden, sind in unseren Haupttext aufgenommen worden, denn – vom Datum der Publikation ausgehend – muss der Komponist diese Version (offenbar ohne Beschwerde) gehört haben. Die Mehrzahl aller Änderungen jedoch ist kaum zu erklären und noch weniger zu rechtfertigen; sie betreffen willkürlich geänderte und wahllos ergänzte oder entfernte Bindebögen (beispielsweise in der Musik der Handwerker), die Verwendung von Strichen (ˆ) statt Akzenten (>), die Ersetzung von Mendelssohns „sf“ entweder durch „sfz“ oder Akzent (was einen Unterschied suggeriert, den er nicht gekennzeichnet hatte), die Abänderung von „sf“ zu „ff“, die Auslassung von „solo“- und „dolce“-Anweisungen, den Wech-

19 Siehe seinen Brief an den Vater vom 1. Mai 1829.

20 Ferdinand Hiller, *Felix Mendelssohn-Bartholdy, Briefe und Erinnerungen*, 2. Aufl., Köln, Du Mont-Schauberg, 1878, S. 9.

sel von Sechzehntel- zu Achtelnoten in der Paukenstimme, die gekürzten Phrasierungsbögen und die unterbrochenen rautenförmigen Crescendo-Diminuendo-Zeichen (◁▷). Einige offensichtlich notwendige zusätzliche Staccato-Angaben im Druck wurden ebenso in unseren Haupttext übernommen wie die Akzente, die bei den englischen Glockenton-skalen in den Holzbläsern (T. 78ff.) ergänzt worden waren.

Die Erwähnung der Ophicléide darf an dieser Stelle nicht fehlen, da der Part in allen handschriftlichen Quellen als „Corno Inglese di basso“ bezeichnet ist. Es handelt sich dabei um ein konisch gebohrtes Instrument, einen aufrechten Verwandten des Serpents mit einem Kesselmundstück und sowohl Griff-löchern als auch Klappen, das der Form nach dem Fagott ähnelt. Mendelssohn beschrieb es seinen Schwestern als „ein großes Instrument von Blech, hat einen schönen, tie-

fen Ton, und sieht so aus wie eine Gießkanne oder eine Spritze“²¹. Er veranschaulichte es in einer Nachschrift zu einem Brief drei



Tage später. Das Instrument war von Alexandre Frichot, einem Flüchtling der Französi-schen Revolution, in England entworfen und von John Astor in London gebaut worden. Wie das Serpent, das russische Fagott und die spätere Ophicléide, wurde es vornehmlich eingesetzt, um die Basslinie zu verstärken (in Beethovens Militärmärschen ist eine Stimme für „Contra Fagotto e Baßhorni“ vorgesehen). Mendelssohn setzte es in seinem *Nocturno* aus dem Jahr 1824 und in der erweiterten Fassung dieses Stücks, der *Ouvertüre für Harmoniemusik*, op. 24, ein, ebenso in den unver-öffentlichten, für das Düsseldorfer Städtische Orchester komponierten Märschen (1833/34) und im *Trauermarsch*, op. 103 (1836). Aus den oben erwähnten Rezensionen wissen wir von seinem effektvollen Einsatz bei der Stettiner Premiere. 1829 erlebte Mendelssohn in Lon-

don mit Sir George Smart eine kleine Panne, als er bemerkte, dass das Instrument in der Ouvertüre nicht besetzt worden war. Nach einer kurzen Umschau wurde schließlich ein Militärmusiker gefunden, mit dem sowohl der Komponist als auch der Dirigent und der Pianist Charles Neate Einzelproben vor der Aufführung²² abhielten. Dies war, darauf hat Paul Jourdan²³ hingewiesen, die erste von vielen Auseinandersetzungen, die Mendelssohn mit englischen Musikern über den Begriff der Gewissenhaftigkeit bezüglich der Absichten des Komponisten führte. Im Notenmaterial von Breitkopf & Härtel jedenfalls ist die Stim-me für ‚Ophicléide‘ vorgesehen, ob diese Än-derung jedoch eine Entscheidung von künst-lerischem oder aufführungspraktischem Be-lang war, lässt sich nicht nachweisen.

Mendelssohn hinterließ wenige weitere Zeugnisse, die hilfreich für den Ausführen-den der Ouvertüre sein könnten. Was das Tempo angeht, so ist die Frühfassung mit „Molto Allegro e vivace“ überschrieben, die Krakauer Partitur mit „Allegro di molto“, und die vierhändige Klavierfassung ist mit der Metronomangabe ♩ = 84 versehen²⁴. Sir George Smart²⁵ (dessen Aufführungen vermutlich den Segen des Komponisten hatten) gibt seine Aufführungsdauer mit elf Minuten an.

Die Bindebögen über den ‚magischen‘ Schlussakkorden (T. 682–684) in der Krakauer Partitur (in George Smarts Partitur sind sie teilweise vorhanden) legen nahe, dass diese (und möglicherweise auch die Anfangstakte) trotz des Ritardando nicht langsam gespielt worden sind.

Über die Zahl der zu besetzenden Streicher gibt uns ein Brief von Mendelssohn an De-vrient Auskunft, in dem der Komponist um

21 Brief vom 21. Juli 1824, NYPL.

22 Siehe Mendelssohns Tagebucheintrag „Drouet Concert (...) Probe mit dem Baßhorn, Neate und Sir G[eorge]“.

23 Siehe Paul Jourdan, *Mendelssohn in England 1829–37*, S. 105.

24 Notiert in halbierten Notenwerten.

25 Siehe Nicholas Temperley, *Tempo and repeats in the early nineteenth century*, in: *Music & Letters* xlvii/4, 1966, S. 326.

Stimmen aus Dresden für die Leipziger Subskriptionskonzerte 1846 bittet: „Wir brauchen die 4 Saiteninstrumentstimmen jede 3 mal *wo möglich* aber 4 mal.“²⁶ Es ist hier von Stimmgruppen mit maximal je acht Spielern die Rede und von *Bassi*, die sich als Stimmgruppe aus Violoncelli und Kontrabässen zusammensetzen. In seinen Anweisungen²⁷ an den Stecher der Stimmen bittet Mendelssohn auch darum, dass die Seitenwechsel so berechnet werden sollten, dass sie nicht in Passagen mit geteilten Violinen fallen. Das lässt darauf schließen, dass Mendelssohn ein kleines Orchester (mit weniger als vier Spielern pro Gruppe) vorgesehen haben könnte.

* * *

Die Partitur enthält eine Reihe zusätzlicher Eintragungen von fremder Hand. Das hinzugefügte *animato* und *tranquillo* hätte für Mendelssohn eher eine bestimmte Stimmung als eine Tempoänderung bedeutet, in T. 383 freilich wurde „ritard.“ ebenso wie das spätere „rit“ und „molto rit“ durchgestrichen und durch „poco ritardando“ ersetzt, eine Änderung, die einer Erläuterung Hans von Bülows bezüglich Mendelssohns Aufführungspraxis sehr zupass kommt.

Von Bülow hatte bei Mendelssohn studiert und in den 1840er Jahren häufig dessen Proben im Leipziger Gewandhaus beigewohnt. Seine kritischen Bemerkungen sind von beachtenswerter Bedeutung für heutige Ausführende und ebenso für den aktuellen Interpretationsstil. Er stellt die Behauptung auf – und greift dabei Schillers Unterscheidungskriterien auf –, dass Schumann ein empfindsamer Dichter sei, Mendelssohn dagegen ein *naiver*. Mendelssohns Musik sei demzufolge jenseits von Schumanns oder Chopins romantisierendem Einfluss auf die musikalische Öffent-

lichkeit anzusiedeln. Er stellt, ganz im Gegenteil, fest²⁸:

„Die ganze Scala der Empfindungsweisen, welche durch die Schwärmerei für die genannten ‚Sentimentalen‘ erzeugt und genährt werden, wird, wenn auf die Ausführung der Werke der ‚Naiven‘ übertragen, dieselbe seicht, fade, nüchtern, inhaltslos, kurz: unendlich gestalten. (...) Man spielt in Mendelssohn hinein, was ihm ganz heterogen, und spielt aus ihm hinaus, worin sein Hauptvorzug besteht. –

Wer Mendelssohn richtig spielen will, spiele etwa vorher Mozart. Vor allem entsage er aller ‚Empfindsamkeit‘ der Auffassung, trotz der Verführung, die einzelne ihm eigenthümliche, häufig wiederkehrende Melismen hierzu darbieten. Man versuche z. B. Stellen solchen scheinbaren Charakters schlicht im Takte (natürlich mit schönem, ebenmäßigem Anschlage) zu spielen und wird sicher finden, daß sie auf diese Art weit nobler und anmuthiger klingen, als in leidenschaftlich erregtem Rubato. Der Meister hielt vor Allem auf strenge Tactobservanz. Kategorisch verbot er jedes nicht vorgeschriebene Ritardando und wollte die vorgeschriebenen Verzögerungen auf das allergeringste Maß beschränkt haben.“

Aus Anlass der Publikation der vollständigen Schauspielmusik, die Mendelssohn 1842/43 zu dem Bühnenstück komponiert hatte, wurde auch die Partitur der Ouvertüre – sechzehn Jahre nach ihrer Komposition – neu gestochen. Diese spätere Fassung weist eine ganze Reihe von Änderungen auf, ebenso wie es eine Vielzahl kleiner Abweichungen zwischen den gedruckten Stimmen und dem Erstdruck der Partitur gegeben hatte.

Christopher Hogwood
hogwood@hogwood.org
(übersetzt von Regina Back)

26 Brief vom 13. Januar 1846, Washington, Library of Congress, Whittall Collection.

27 Brief vom 19. April 1832, Nachricht für den Stecher, Hugh Owen Library, University of Wales in Aberystwyth.

28 Hans von Bülow, *Ausgewählte Schriften*, Leipzig 1896, Band 3, S. 405f.