

# MENDELSSOHN BARTHOLDY

Die schöne Melusine  
Ouvertüre

The Fair Melusine  
Overture

Op. 32

Herausgegeben von / Edited by  
Christopher Hogwood

Partitur / Score



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha  
BA 9051

# CONTENTS / INHALT

Preface .....	III
Introduction .....	IV
Vorwort .....	X
Einführung .....	XI
Facsimiles / Faksimiles .....	XVIII
Die schöne Melusine	
First Version / Erste Fassung, 1834 .....	1
Second Version / Zweite Fassung, 1835 .....	39
Critical Commentary .....	80

## ORCHESTRA

Flauto I, II, Oboe I, II, Clarinetto I, II, Fagotto I, II;  
Corno I, II, Tromba I, II;  
Timpani; Archi

## Duration / Aufführungsdauer

First Version / Erste Fassung: ca. 9 min.  
Second Version / Zweite Fassung: ca. 10 min.

# PREFACE

“Had Mendelssohn only titled his orchestral works in one movement ‘symphonic poems’, which Liszt later invented, he would probably be celebrated today as the creator of programme music and would have taken his position at the beginning of a new period rather than the end of an old one. He would then be referred to as the ‘first of the moderns’ instead of the ‘last of the classics’”. (Felix Weingartner: *Die Symphonie nach Beethoven*, 1898)

With the recent renewal of interest in Mendelssohn studies, Weingartner’s words are a timely reminder of the way public familiarity has obscured the originality of the composer’s concert overtures, the sensitivity and ingenuity of his scoring and design, and the gruelling process of revision and adaptation through which he put all his compositions.

Current practical editions present a version of his texts considerably adapted after his death (including those of Julius Rietz in the inaccurately titled *Kritisch durchgesehene Ausgabe*), and offer no insight into the creative process that is apparent in his manuscripts. Mendelssohn himself was aware of his reluctance to let go of his creations, a prime example of Valéry’s dictum that “A work of art is never finished, only abandoned”; the legacy of this *Revisionskrankheit* is a series of versions of some of his most famous works which all repay examination and, in those cases where they reached performance, demand publication.

Mendelssohn’s first three published overtures (*A Midsummer Night’s Dream*, *Calm Sea and Prosperous Voyage* and *The Hebrides*) were finessed over several years and many versions before appearing in print as

a calculated set in 1834 (in parts) and in 1835 in full score. Other overtures were popular in their time but set aside by Mendelssohn, and published posthumously in less than faithful versions. (e. g. *Ruy Blas*). Of his revisions the Overture in C, Op. 24, received the most drastic enlargement, growing from a *Notturno* for 11 players in 1824 to a full *Ouverture für Harmoniemusik* (twenty-three players and percussion) by 1838. In other cases, with the exception of the *Ouverture zum Märchen von der schönen Melusine*, his rewriting usually involved contraction and compression of material. Some lesser known overtures originated as private or family entertainment (*Heimkehr aus der Fremde*, Op. 89, 1829, *Die Hochzeit des Camacho*, Op. 10, 1825) or were considered juvenile experiments (*Die beiden Neffen* (or *Der Onkel aus Boston*) 1823), and nineteenth century orchestras frequently also used overtures extracted from a larger work for concert performance (*Paulus* or *Athalia*, the latter overture frequently coupled with *The War March of the Priests*).

Mendelssohn also made and published chamber adaptations of many of his orchestral works, often presenting them in versions that differ from their final orchestral form; in some cases (such as *A Midsummer Night’s Dream*) he first introduced the work in this way. The present *Urtext* edition also takes account of these arrangements for piano 2- and 4-hands, and piano trio, in order to present not only the intentions but also some of the processes of the man Schumann called “the Mozart of the nineteenth century, the most brilliant musician, who looks clearly through the contradictions of the present, and who for the first time reconciles them” (*Neue Zeitschrift für Musik* 13 [1840]).

# INTRODUCTION

At a general meeting of the Philharmonic Society in London on 5 November 1832, it was unanimously agreed “that Mr. Mendelssohn Bartholdy be requested to compose a Symphony, an Overture, and a Vocal Piece for the Society, for which he be offered the sum of one hundred guineas”: the Society asked for exclusive rights for two years. Mendelssohn agreed these terms on 28 November and when he arrived in England the following year he brought not only the *Italian* symphony and the aria “*Infelice*”, but informed the Society that “as I have finished two new Overtures since last year, I beg to leave the choice to the Directors as to which they would prefer for their concerts; and in case they should think both of them convenient for performance, I beg to offer them this fourth composition as a sign of my gratitude for the pleasure and honour they again conferred on me” – Mendelssohn was elected an Honorary Member at the age of 20. The Society, naturally, did not refuse this bargain; the *Trumpet Overture* in C was given in the 1833 season, and the *gratis Melusine* reserved for the following year.

The genesis of the *Ouverture zu Melusina*, its rehearsals and performance in London and Mendelssohn’s subsequent rewriting can be traced through correspondence with his sister Fanny (a very direct critic) and letters between the composer and his friends Klingemann, Moscheles and the Horsley family in London, since he himself was not present at the first performance.

Not everyone understood the significance of the title. Fanny, for example wrote (c. 27 February 1834): “By the way I’m not at all familiar with the story. What sort of sea lion rumbles along so wickedly in F minor and afterwards is always calmed down by the friendly play of the waves? Like Sir George [Smart], I would like some information about the Overture ...”. Her brother wrote back not altogether helpfully: “I wrote this overture to an opera by Conradin Kreutzer which I heard in the Königstädter Theatre [in Berlin] last year at this time. The overture (that is, the one by Kreutzer) which was encored displeased me marvellously, as did the whole opera ... [I] wanted to create an overture which people will not encore but which would be more inwardly felt. So I took what pleased me in the subject (and that agreed exactly with the legend) and, in short, the overture came into the world” (7 April 1834).

The libretto set by Kreutzer had originally been written by Grillparzer and offered to Beethoven, but never set. The original legend had been in print since the fifteenth century, and it is odd that Fanny had never come across it (in Zacharia’s *Zwey schöne neue Märlein* (Leipzig, 1772), Tieck’s more recent *Die sehr wunderbare Geschichte von der Melusina*, or even the updated and more cynical version (*Die Neue Melusine*) included by Goethe in *Wilhelm Meisters Wanderjahre*). The original French story is also the basis of *Undine* and other aquatic variants: Knight Raimund marries Melusine on condition that he never seeks her out on a Saturday. One day he breaks this rule, discovers that she is a mermaid (“*halb Fisch, halb Weib*”) and loses her as she is forced to return to the sea. Grillparzer’s story adds other layers of chivalry and ends with Raimund being united with Melusine in death. Mendelssohn punningly suggested to Schumann that he should write of the overture as a ‘*Mésalliance*’ between the knight and the mermaid.

Sketches for the work date from early 1833 (a lost early draft was presented to Thomas Attwood); before the summer Mendelssohn wrote to Fredrik Lindblad that the work was complete and in August a finished form was heard by the Horsley family, close friends of Mendelssohn in London. Fanny Horsley, one of the young daughters of the organist and composer William Horsley, wrote on 28 August 1833 of a visit from Mendelssohn, who “played his new Rondo and the Philharmonic overture [*Melusine*] ... which lead to our forming a contract together. It is that at Christmas we are to send him over a box full of presents, in return for which he is going to arrange for Mary and Sophy the overture [as a piano duet] ... Mendelssohn drew up the contract which we have in our possession and which we shall always have. It is such a valuable memorial of him. He begins in a flourishing hand with ‘Know all men that we’ etc etc and at the end he drew a great seal with our house and Düsseldorf on it”. (The contract can now be seen in the Bodleian Library, Oxford, MS Horsley c. 1, f. 48, but the promised copy of his Overture to Melusina arranged as a duet cannot be located.)

On 14 November 1833 (Fanny’s birthday) Mendelssohn wrote that he had just finished the piece and would like it to be Fanny’s birthday present, noting that she will prefer the messy copy with all the

“scratching-out and ink blots to trombonist Schauseil’s most tender *Fraktur* and stationery” (20 December, NYPL) but she’ll have to wait. The score was eventually sent on 1 February (letter NYPL) when the composer was back in Germany (“... Sendung v. Felix Melusina ...” entered in Fanny’s diary on 15 February). From this point the continuing chain of revisions can be traced through correspondence to and from London.

On 6 January 1834 Mendelssohn wrote to Klingemann:


“Today I want to ask you to make still another change in my overture to *Melusine* [we assume some correspondence is missing concerning other alterations]. The change is in the familiar place at bar 218 of the overture, where at present the second clarinet has rests throughout. Now the two clarinets should read

and that will sound more fish-like”. (This alteration can be clearly seen in the Philharmonic Society score and Mendelssohn himself made the change in the Berlin manuscript).

Earlier, on 5 February Mendelssohn informed Eduard Devrient, who had seen an early sketch, that the piece was finished, and Fanny acknowledged her copy (18 February) and found that the piece was “beginning to be *schön* to me after its previous rough beauty”. Ten days later she wrote more extensively, giving tantalizing hints of the way earlier works by her brother may have been collectively revised, as well as very pertinent observations on *Melusine* Version 1:

“... we used to sit together at home ... you would show me a totally new musical idea without telling me its purpose. Then on the second day you would have another idea, and on the third day you would undergo the torment of working them out, and I’d comfort you when you thought you couldn’t write anything more. And in the end the piece would be completed and I used to feel I had a share in the work as well. But those lovely times are of course a thing of the past ...

I want to mention the detail now that I don’t like. It concerns the first modulation after the dominant, a passage that you yourself have often complained about. On the other hand, you returned to F major very nicely. The entire middle section with the lyrical passage in A-flat major is splendid. Then a passage occurs that I don’t like, and I’d wager that it’s given you a great deal of trouble. It starts at the end of the crescendo

that leads into the forte;  continues through the place where the crescendo turns

around thus:  [b. 113ff.] and

then the following forte, until the volume diminishes and it goes into G major, where it is beautiful again.\* Nevertheless, I feel that the passage just discussed is an integral component of the piece. In the subsequent development, where I especially like the 7th over the G in C major, [the trumpets in bar 128] one bar occurs that doesn’t sit right with me – the one in C major before the beautiful A major. I don’t like it because you were already in C major for a long time [bb. 149–50, which Mendelssohn revoiced but retained]. A great favourite of mine is the passage with the ornamented clarinet line, then both violas below, and then the theme again with the lovely flute [presumably letter C, although Fanny has the sequence wrong]. The entire ending is wonderful” (28 February 1834).

\* \* \*

The Philharmonic Society usually rehearsed (and sometimes gave benefit concerts) with new repertoire well before the planned date of the subscription concert; the first trial night was fixed for 1 February (the parts had been copied in London) and Mendelssohn (now back in Germany) was soon receiving news on the progress of his overture under Moscheles’ direction.

Klingemann to Mendelssohn, 7 February 1834:

“Yesterday evening your overture sounded incomparably moving and touching and all your friends (lady friends included) were moved and touched. They read and understand the story from the music and when the poor *Melusina* lamented bitterly, they felt it deeply. One can spin many tales about it; certainly I know the piece very exactly, and all of it was very real to me, but yesterday, thanks to the sharp bright distinctions and fine mixtures of sound, it became clear and organic for the first time.

\* See facsimile, p. XIX for Mendelssohn’s extensive alterations and elimination of one bar in this passage, presumably as a result of Fanny’s comments.

Moscheles conducts with his whole soul and all possible love. But the first time it went execrably – hard as a hurricane, the winds blasting without mercy, and the *forte* weak. The repetition was incomparably better. They had been exhorted to be more calm, and played their parts diligently according to the best of their abilities. Certainly, according to the impression of it I have from your playing, everything in the water paradise was still much too fast; except for the trumpets,  $\llcorner$  and  $\lrcorner$  signs must not be made use of in the winds, for they followed these marks too diligently and too much. The horns especially played crudely. For me, the B-flat minor *forte* [presumably letter B] is still not strong enough; but if they continue to progress in strength as they did from the first to the second playing, it will certainly become heavenly. There is one place whose beauty I discovered yesterday for the first time. That is the place towards the end where the A-flat major theme returns in the minor [bb. 258ff.] distorted, unhappy, that arouses deep sympathy. The fish place is self-explanatory – it is lamentation over and over.”

Moscheles to Mendelssohn, 12 February 1834:

“I have read and studied your Overture (‘Melusina’) with evergrowing interest; and let me say, in the fewest words, that it is a splendid work ... But it was not an easy matter to moderate the orchestra in the *piano* parts; especially at the beginning they would make a desperate plunge, and the trumpets were somewhat surprised at having to fall in with their 7th on C. I winced and groaned and made them begin again three times. The contrasting storms went as if Neptune held the sceptre; but when the voices of the Sirens were to disarm the boisterous ruler, I had to call *piano, piano! piano!* at the top of my voice, bending down to the ground *à la* Beethoven, and in vain trying to restrain the ferocious violins and basses. However, at a second reading things improved ... You have given the horns and trumpets, alternately, the



which they rendered splendidly with stopping and damping [bb. 178–183]”.

Mendelssohn to Moscheles, [late April 1834]

“After reading your letter, I took up the score and played it straight through from beginning to end, and felt I liked it better than before.

By the way, you complain of the difficulty in getting the *pianos* observed; and as I was playing the piece over again, it struck me that that was really my fault. It is easily remedied, for the whole thing, I believe, is due to the marks of expression; if you have those

altered in the parts it will be set right at once. First, everything should be marked one degree weaker; That is, where there is a *p* in the wind instruments, it should be *pp*; instead of *mf*, *piano*; instead of *f*, *mf*. The *pp* alone might remain, as I particularly dislike *ppp*. The *sf*'s, however, should be everywhere struck out, as they are quite wrong, no abrupt accent being meant but a gradual swelling of the tone, which is sufficiently indicated by the  $\llcorner$ . The same again where the



etc. recurs; in all such passages the *sf*'s should be done away with; and in the strings as well: for instance, at the very opening, and where the trumpets first come in, it should be *pp*; the *f*'s should simply disappear. Klingemann would, I am sure, oblige me by making these alterations in the score, a copyist would transfer them to the parts, and the whole things would sound twice as mermaidish.”

These alterations were carried out on the MS, and are indicated in this edition with dotted crescendo and diminuendo marks, and italic additions to the dynamics, e. g. *pp*.

The first public performance of the overture was given in the third concert of the Philharmonic Society's season (7 April 1834) as part of a typically mixed vocal and instrument programme in the Hanover Square Rooms:

Act I		
Symphony in C [‘Jupiter’, K. 551]		Mozart
Aria “D’una madre disperata” ( <i>Il Crociato in Egitto</i> )		Meyerbeer
Concert for Pianoforte, ‘Fantastique’*		Moscheles
Motet <i>Exsultabo Te</i> *		W. Horsley
Overture <i>Melusine</i> or <i>The Mermaid and the Knight</i> *		Mendelssohn
Act II		
Symphony [92] in G ‘Oxford’		Haydn
Air “Holy and great is Thy Name” ( <i>Mount Sinai</i> )		Chevalier Neukomm
Concerto [no. 8] for violin, ‘Dramatic’		Spohr
Duet “By thee with bliss” & Chorus “For ever blessed” ( <i>The Creation</i> )		Haydn
Overture <i>Belshazzar’s Feast</i>		J. H. Griesbach

\* premieres

The reception, although warm in the press, was unexpectedly cool in the concert-hall, and Klingemann had the awkward task of presenting this news to the composer (22 April 1834):

“Your *Melusine* was launched at the last Philharmonic concert. Better not say anything, for much as it pains me, it had not much, indeed, a tenth of the success that I had expected with certainty. This can touch

you little, for surely – and here I speak with the greatest seriousness and out of the fullest consideration – this work is much too good, so that it can only be dimly appreciated by such a public. It sounded heavenly, sweet and passionate. The farewell at the end moved me terribly. We, the small, still congregation, felt much ... I was convinced through and through that the tempo of the overture was too slow, and after the rehearsal I firmly made these doubts known. M[oscheles] seemed to agree and promised to take it somewhat faster in the performance. I didn't notice it, though ...

The newspapers *Atlas* and *Spectator* spoke of the work as a product of your usual excellence. The first said that the thing was in F minor and praised *the change of time*. The other praised the *skilful grouping of instruments*, something about which you always understood a bit. Further, the *Atlas* said it was *like the overture to Egmont*; the *Times* praised heavily, and found a point of comparison with the pastoral Symphony – as on the whole, the *mantle* of Beethoven has fallen on your shoulders. Pack of fools!"

Mendelssohn claimed to be untouched by the public lack of enthusiasm; he wrote to Charlotte Moscheles: "And so the people at the Philharmonic did not like my 'Melusine'? Never mind, that won't kill me. I felt sorry when you told me, and at once played the Overture through, to see if I too should dislike it; but it pleased me, and so there is no great harm done ..." (11 May 1834), and on 4 August he organised a party for the Düsseldorf orchestra to try out the overture for him, assisted by wine and beer; "but that was not the pleasure, but rather my Melusine overture which I had played for the first time, and which pleased me very much. With many pieces I know from the first bars that they will sound good and have drive, and it was thus with this piece as soon as the clarinets started in the first bar. It went badly, but nevertheless I got more pleasure out of it than from many perfect performances, and at night I went home with a happier feeling than I have had for a long time" (Mendelssohn to his parents, 4 August 1834).

But his chronic *Revisionskrankheit* soon returned; he was already in the process of rewriting the *Meerestille* overture so extensively that "it's actually become a totally different piece" (14 May 1834, to Klingemann), and on the very day of the euphoric play-through in Düsseldorf, he announced that he had taken note of Fanny's criticisms of *Melusine*: "I will change and remove ... the passage in A-flat that she pointed out, as well as numerous other important ones" (4 August 1834 NYPL). By the time the piece was scheduled in

the Leipzig Gewandhaus Concerts (23 November 1835), it had been recast and revised (Version 2), and presented to Breitkopf & Härtel for publication as Op. 32; the deal also included a piano arrangement of *Melusine, Trois Caprices* for piano (Op. 33), the Six Preludes (Etudes) and Fugues (Op. 35), and six *Neue Lieder & Gesänge* (Op. 34). For all this Mendelssohn was paid 60 *Louis d'Or*. (Letter to Breitkopf & Härtel, 27 September 1835)

In the event the Leipzig performance was conducted by Christian Gottlieb Müller, since Mendelssohn had returned to Berlin on the death of his father, but the composer was now eager to destroy all usable material for Version 1. On 14 December he wrote to Klingemann:

"This leads me to a request I have to make of you. Before I authorised performance and publication of *Melusine* here, I rewrote it completely, since it always struck me as half-finished. It has now become incomparably better than it was, and sounds much the best of my pieces. Therefore I do not want to have it in the world in its previous shape, and ask you therefore in my name to have the Philharmonic give you their score and to burn it. In place of this, I will give the Philharmonic a printed copy of the score as it should be; but that the old score should be destroyed is very important to me. I would prefer it if you could also burn the Horsleys' piano score; if you think that they would not like this, let it be. Attwood also has an old score, a kind of sketch for the overture; that one you can let live".

Clearly Klingemann did not persuade the Philharmonic Society to destroy their manuscript; of the Horsley arrangement or the sketch owned by the composer Thomas Attwood (mentioned here for the only time) we know nothing more.

Mendelssohn's contemporaries took a positive view of the piece in its new form; both Rossini and Spohr were affected by the overture, Smetana later copied out passages from both *Die schöne Melusine* and *Meerestille und glückliche Fahrt* for their orchestration, and there is the (less plausible but long-standing) suggestion that Wagner's Rhine music in *Das Rheingold* is indebted to Mendelssohn's clarinet arpeggio. Schumann gave a perceptive view of Mendelssohn's 'objectivity', writing (of the second version): "With characteristic poetic grasp, Mendelssohn sketches here only the characters of the man and woman, the proud, knightly Lusignan and the alluring, devoted Melusine; but it is as if the swells of the water joined in their embraces, overwhelmed them and divided them ...

This, it seems to me, distinguishes the overture from the earlier ones – that such events, much as in fairy-tale, are recounted at a certain remove: the narrator keeps his distance”. In the orchestration, Schumann specially admired “that beautiful B-flat in the trumpets, toward the beginning (bars 19–23), that forms the seventh of the chord – a tone out of the distant past”. Only on the question of tempo did Schumann take issue, imagining (before he saw the score) that it would have been notated in  $12/8$  (does this account for Moscheles’ problems with tempo at the London premiere?); certainly Mendelssohn himself experimented with several differing tempo indications.

\* \* \*

It is difficult to relegate the first version of *Melusine* to the status of a ‘draft’, since it received several public performances, and was (for a while) approved by the composer. On the other hand, the process of revision, so well documented in letters, cannot be properly appreciated without access to both versions, and with some indication of the lesser adaptations that were made to each of these, and this edition provides such information for the first time. From the purely practical point of view, it is also indicative of Mendelssohn’s awareness of performing needs to watch the way he assists the players, with, for instance, the indication of violin harmonics in version 1, bars 152 and 154. More intriguing is Mendelssohn’s obvious reaction to practical advice from the first clarinet in bars 137–164 of the second version. The G major section (bb. 161ff.) would have involved B natural to C-sharp in the clarinet register if played on the B-flat instrument, a well-known problem on the early clarinet, and the subject of several later patents for additional keywork. Here he made a late change to the text prepared for Breitkopf, by indicating a change to clarinet in C to avoid this difficulty, and at the same time removing the clarinet from bars both earlier (131–3) and later (165–7) to accommodate the change of instrument. From Moscheles’ approving comments on the effects of “stopping and damping” we can deduce that Mendelssohn and his contemporaries found a virtue in natural brass instruments, although in both versions there are signs of Mendelssohn thinning the brass and timpani contributions in several passages.

The size of the orchestra for 1834 can be deduced from the Philharmonic Society Accounts (formerly Loan 48.9/1, f. 22v): 27 violins (27 are named but one attended only 2 concerts and another only 6 out of the 8), 7 violas, 8 cellos, 6 basses, 2 each of oboes, flutes,

clarinets, bassoons and trumpets, 4 horns, 3 trombones, 1 piccolo and 1 timpanist. This total of about 70 players remained the norm for the Philharmonic Society until at least the 1860s, and this proportion of winds/brass to strings was replicated in most of the larger German orchestras

The layout of the players involved not only divided violins, but also divided celli and basses, but with the principal cello and bass in the centre adjacent to the pianoforte supplied for the ‘conductor’ (there is some evidence that the conductor often faced the audience, even when using a baton). In the Argyll Rooms the basses were described as in front of the violins but lower, but when the Society moved to the Hanover Rooms in 1833, Moscheles noted that the basses were placed more in the background. The brass occupied the rear and highest of the ranks of the steeply raked stage, with trumpets on the right, horns and trombones on the left. Seating diagrams and listings of personnel can be found in Daniel Koury, *Orchestral Performance Practices in the Nineteenth Century. Size, Proportions, and Seating* (UMI Research Press, Ann Arbor, 1986).

Divided direction, with both a concert-master and a conductor who “presided” at a piano centre-stage had been the norm since the previous century and continued well into the nineteenth century in this form. Mendelssohn, as a reformer, had been using a baton to direct since 1829 (as Weber had done in 1826, to the surprise of the English audience) and Moscheles more reluctantly did the same, but from the safety of the piano. Schumann, along with many traditionalists, did not approve of this innovation, claiming that orchestras should be “like a republic that recognizes no higher authority” (*Gesammelte Schriften*, (1914), I, p. 118) and Mendelssohn himself admitted that he himself usually conducted “only such passages as were necessary”. In London much the same tradition was preserved even through the era of the dynamic Sir Michael Costa (from 1848), who, in line with his predecessors, “never pretended to impose his own ‘reading’ of a score on his audience” (*The Musical World*, 2 May 1839).

On interpretative style, it is perhaps most illuminating to read the remarks of Hans von Bülow, who 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 naive one” and suggests that Mendelssohn’s music stands apart from Schumann’s or Chopin’s “romanticising” influ-



ence on the musical public. On the contrary, he states “the whole gamut of feelings that are generated and nourished by enthusiasm for the ‘sentimental’ 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 graceful 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” (*Ausgewählte Schriften* (Leipzig, 1896), pp. 403–6, translated by Susan Gillespie in *Mendelssohn and his World*, Princeton, 1991, pp. 390–94).

## SOURCES FOR LETTERS

- Marie von Bülow, *Hans von Bülow, Briefe und Schriften* (Leipzig, 1896)
- Marcia J. Citron [ed.], *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn* (New York, 1987)
- Eduard Devrient, *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Briefe an mich* (Leipzig, 1869)
- Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn: Briefe & Tagebücher* (Berlin, 1879)
- Hans-Günter Klein / Rudolf Elvers, *Fanny Hensel, Tagebücher* (Wiesbaden, 2002)
- Karl Klingemann, *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationstrat Karl Klingemann in London* (Essen, 1909)
- Paul Mendelssohn Bartholdy, *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy* (Leipzig, 1863)
- Felix Moscheles [ed.], *Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy an Ignaz und Charlotte Moscheles* (Leipzig, 1888)
- NYPL = unpublished letters in New York Public Library
- Julius Schubring, *Briefwechsel zwischen Felix Mendelssohn-Bartholdy und Julius Schubring: Zugleich ein Beitrag zur Geschichte und Theorie des Oratoriums* (Leipzig, 1892, Reprint 1973)
- Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (Reprint Leipzig, 1854, Wiesbaden, 1985)

## LITERATURE

- Rudolf Elvers, ‘Auf den Spuren der Autographen von Felix Mendelssohn Bartholdy’, in *Beiträge zur Musikedokumentation, Franz Grassberger zum 60. Geburtstag*, ed. Günter Brosche (Tutzing, 1975), 83–91
- Myles B. Foster, *History of the Philharmonic Society of London, 1813–1912* (London, 1912)
- George Hogarth, *The Philharmonic Society of London; from its foundation, 1813, to its fiftieth year, 1862* (London, 1862)
- Peter Ward Jones, ‘Mendelssohn Scores in the Library of the Royal Philharmonic Society’, in *Felix Mendelssohn Bartholdy: Kongreß-Bericht* (Berlin, 1994), ed. Christian Martin Schmidt, 64–75
- Hans-Günter Klein, ‘Verzeichnis der im Autograph überlieferten Werke Felix Mendelssohn Bartholdys im Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin’, in *Mendelssohn Studien: Beiträge zur neueren deutschen Kultur- und Wirtschaftsgeschichte. X (1997): Zum 150. Todestag von Felix Mendelssohn Bartholdy und seiner Schwester Fanny Hensel* (Wiesbaden, 1997), 181–213
- Donald Mintz, ‘Melusine: A Mendelssohn Draft’, in *Musical Quarterly* 1957, 480–99
- Roger Nichols, *Mendelssohn Remembered* (London, 1997)
- Mathias Thomas, ‘Zur Kompositionsweise in Mendelssohns Ouvertüren’, in *Das Problem Mendelssohn*, ed. Carl Dahlhaus (Regensburg, 1974), 129–48
- Larry Todd, *The Hebrides and Other Overtures* (Cambridge, 1993)

## ACKNOWLEDGEMENTS

The following institutions have kindly given permission for material in their collections to be employed for this edition: Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn Archiv (Helmut Hell); Wien Österreichische Nationalbibliothek; Wien, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde; Bodleian Library, University of Oxford (Peter Ward Jones); London, British Library (Chris Banks).

For personal help and private communications I am also grateful to Stephen Rose, Sir Nicholas Shackleton, John Michael Cooper, R. Larry Todd, Johannes Gebauer, Bärbel Pelker, Ralf Wehner, James Day, Rosemary Moravec and Arthur Searle.

Christopher Hogwood  
Cambridge, March 2003  
chogwood@compuserve.com

# VORWORT

„Hätte Mendelssohn seinen einsätzigen Orchesterstücken den glücklichen Titel ‚Symphonische Dichtung‘ gegeben, den Liszt später erfunden hat, so würde er heute wahrscheinlich als Schöpfer der Programmmusik gefeiert und hätte seinen Platz am Anfang der neuen statt am Ende der alten Periode unserer Kunst. Er hieße dann der ‚erste Moderne‘ an statt der ‚letzte Klassiker‘.“ (Felix Weingartner, *Die Symphonie nach Beethoven*, Leipzig 1898, 3. Aufl. 1909, S. 21)

Vor dem Hintergrund des neuerwachten Interesses an der Mendelssohn-Forschung sind Weingartners Worte eine passende Erinnerung daran, dass die allgemeine Vertrautheit mit dem Werk Mendelssohns den Blick auf die eigentliche Originalität der Konzertouvertüren verdeckt; die Sensibilität und der Erfindungsreichtum ihrer Instrumentierung und formalen Anlage geraten ebenso leicht in Vergessenheit, wie der zermürbende Prozess der Revision und Bearbeitung, dem Mendelssohn alle seine Werke unterzog.

Heute verbreitete praktische Ausgaben bieten Mendelssohns Werke in Fassungen an, die nach seinem Tod wesentlich verändert wurden; dazu gehört auch die von Julius Rietz vorgelegte, unkorrekt als „kritisch durchgesehene Ausgabe“ bezeichnete Edition. Keine dieser Ausgaben gewährt Einblick in den kreativen Prozess, der in den Autographen und Abschriften offenbar wird. Mendelssohn ließ seine Werke nur ungenutzt los und war sich dessen auch bewusst; er ist ein Musterbeispiel für Valéry's Diktum von der künstlerischen Arbeit, die niemals beendet, allenfalls abgebrochen werde. Infolge dieser so genannten „Revisionskrankheit“ sind einige der bekanntesten Werke Mendelssohns in mehreren Fassungen überliefert, deren nähere Betrachtung durchaus lohnenswert ist. Vor allem dann, wenn die Fassungen auch zur Aufführung gelangten, ist eine Veröffentlichung unbedingt erforderlich.

Die drei von Mendelssohn zuerst veröffentlichten Overtüren (*Die Hebriden*, *Ein Sommernachtstraum*, *Meesstille und glückliche Fahrt*) wurden über viele Jahre hinweg und in vielen Fassungen ausgearbeitet, ehe sie

1834 in einer Stimmenausgabe und 1835 in Partitur erschienen. Andere Overtüren waren zur Zeit ihrer Entstehung zwar bekannt, wurden aber von Mendelssohn beiseite gelegt und erschienen erst posthum in weniger originalgetreuen Fassungen (z. B. *Ruy Blas*). Unter den revidierten Werken erfuhr vor allem die Overtüre in C-Dur, Op. 24, die umfangreichsten Änderungen. Mendelssohn legte sie 1828 ursprünglich als Notturno für elf Musiker an, weitete sie dann im Jahr 1838 zu einer vollständigen Overtüre für Harmoniemusik, d. h. für 23 Musiker und Schlagzeug aus. In anderen Fällen – die *Overtüre zum Märchen von der schönen Melusine* ausgenommen – änderte Mendelssohn eher im Sinne der Straffung und Verdichtung des Materials. Einige weniger bekannte Overtüren entstanden für den Rahmen der privaten oder familiären Unterhaltung (*Heimkehr aus der Fremde*, Op. 89, 1829; *Die Hochzeit des Camacho*, Op. 10, 1825) oder waren jugendliche Experimente (*Die beiden Neffen*, 1823). Im 19. Jahrhundert war es zudem üblich, die Overtüren aus größeren Werken herauszulösen und diese im Konzert aufzuführen; so geschehen etwa mit den Overtüren zu *Paulus* und *Athalia* (die Overtüre zu letzterem wurde oft verbunden mit dem *Kriegsmarsch der Priester*).

Mendelssohn bearbeitete einige seiner Orchesterwerke für kammermusikalische Besetzungen und veröffentlichte diese auch. Häufig präsentierte er sie in Fassungen, die sich von der Orchesterversion wesentlich unterscheiden. In einigen Fällen führte Mendelssohn das Werk sogar zuerst in der Kammermusikfassung ein (z. B. *Sommernachtstraum*). Die vorliegende Urtext-Ausgabe nimmt auch auf diese Bearbeitungen für Klavier zu zwei und vier Händen sowie für Klaviertrio Bezug. Damit sollen nicht nur die Intentionen, sondern auch die Verfahrensweisen dargestellt werden, die bei Mendelssohn – den Schumann als „Mozart des 19ten Jahrhunderts, der hellste Musiker, der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut“ bezeichnet – zu beobachten sind. (*Neue Zeitschrift für Musik* 13 [1840], S. 198).

# EINFÜHRUNG

Am 5. November 1832 beschloss die Vollversammlung der Londoner Philharmonic Society einstimmig, „Herrn Mendelssohn Bartholdy um die Komposition einer Symphonie, einer Ouvertüre und eines Vokalwerkes für die Society zu bitten, wofür man ihm den Betrag von einhundert Guineas anbiete“. Die Society erbat die ausschließlichen Rechte für zwei Jahre, und Mendelssohn erklärte sich am 28. November damit einverstanden. Als er im darauf folgenden Jahr in London eintraf brachte er nicht nur die „Italienische“ Symphonie und die Arie „Infelice“ mit, sondern berichtete darüber hinaus: „da ich seit vergangenen Jahr zwei Ouvertüren vollendet habe, bitte ich die Direktoren darum, zu entscheiden, welche sie für ihre Konzerte vorziehen wollen; für den Fall, dass beide für die Aufführung angemessen erscheinen, bitte ich darum, ihnen diese vierte Komposition als ein Zeichen meiner Dankbarkeit für die Freude und Ehre, die sie mir wieder angetragen haben, anbieten zu dürfen.“ – Mendelssohn wurde im Alter von 20 Jahren zum Ehrenmitglied ernannt. Selbstverständlich schlug die Society dieses Angebot nicht aus. Die „Trompeten-Ouvertüre“ in C-Dur wurde in der Konzertsaison 1833 aufgeführt und die gratis mitgelieferte *Melusine* für das folgende Jahr vorgesehen.

Sowohl der Entstehungsprozess der *Ouvertüre zu Melusina*, ihre Proben und Aufführungen in London als auch die anschließende Umarbeitung durch Mendelssohn können anhand der Korrespondenz mit seiner Schwester Fanny (eine sehr offene Kritikerin) und der Briefwechsel zwischen dem Komponisten und seinen Freunden Klingemann, Moscheles und der Familie Horsley in London nachvollzogen werden, obwohl Mendelssohn selbst bei der Erstaufführung nicht anwesend war.

Die Bedeutung des Titels war nicht allgemein bekannt. Fanny zum Beispiel schrieb (ca. 27. Februar 1834): „Uebrigens kenne ich das Märchen gar nicht, was ist denn das für ein Seelöwe, der so böse in f moll angebrummt kommt, u. dann wieder durch das freundliche Wellenspiel beschwichtigt wird? Ich werde mir, wie Sir George [Smart] eine schriftliche Instruction über die Ouvertüre ausbitten ...“ Ihr Bruder antwortete, wenngleich wenig hilfreich (7. April 1834): „Ich habe diese Ouvertüre zu einer Oper von Conradin Kreutzer geschrieben, welche ich voriges Jahr um diese Zeit im Königsstädter Theater [in Berlin] hörte. –

Die Ouvertüre (nämlich die von Kreutzer) wurde da capo verlangt und mißfiel mir ganz apart; nachher auch die ganze Oper ... da bekam ich Lust, auch eine Ouvertüre zu machen, die die Leute nicht da capo riefen, aber die es mehr inwendig hätte, und was mir am sujet gefiel, nahm ich (und das trifft auch gerade mit dem Märchen zusammen) und kurz die Ouvertüre kam auf die Welt, und das ist ihre Familiengeschichte. –“

Das von Kreutzer vertonte Libretto stammt ursprünglich von Grillparzer, der es vergeblich Beethoven angeboten hatte. Die Legende von der schönen Melusine war seit dem 15. Jahrhundert im Druck verbreitet und es ist erstaunlich, dass Fanny nie damit in Berührung kam. Sie erschien in der von Zacharias herausgegebenen Ausgabe *Zwey schöne neue Märlein*, Leipzig 1772, in der neueren Ausgabe *Die sehr wunderbare Geschichte von der Melusina* von Tieck oder auch in der aktualisierten und zynischeren Version *Die Neue Melusine*, die in Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre* Aufnahme fand. Die ursprünglich auf Französisch verfasste Geschichte ist auch Grundlage der *Undine* und anderer aquatischer Varianten: Ritter Raimund heiratet Melusine unter der Bedingung, dass er sie niemals an einem Samstag aufsuchen darf. Eines Tages bricht er die Abmachung, entdeckt dass sie eine Meerjungfrau ist („halb Fisch, halb Weib“) und verliert sie, da sie nun gezwungen ist, ins Meer zurückzukehren. Grillparzers Geschichte fügt andere Rittererzählungen hinzu und endet mit der Wiedervereinigung Raimunds mit Melusine im Tod. Mendelssohn schlug Schumann scherzhaft vor, er solle die Ouvertüre als „Mésalliance“ zwischen Ritter und Meerjungfrau beschreiben.

Erste Aufzeichnungen zu diesem Werk datieren in den Beginn des Jahres 1833 (ein früher Entwurf, der Thomas Attwood überreicht wurde, ist verloren). Vor Beginn des Sommers unterrichtete Mendelssohn Frederik Lindblad darüber, dass sein Werk vollendet sei; im August war eine endgültige Fassung bei der Familie Horsley, engen Freunden Mendelssohns in London, zu hören. Fanny Horsley, eine der jungen Töchter des Organisten und Komponisten William Horsley, berichtete am 28. August 1833 von einem Besuch Mendelssohns, „der sein neues Rondo und die philharmonische Ouvertüre [*Melusine*] spielte ..., die uns veranlasste, einen Vertrag zu schließen. Er besagt, dass wir ihm zu Weihnachten eine Kiste voller Geschenke schi-

cken, im Gegenzug wird er die Ouvertüre [für Klavier vierhändig] für Mary und Sophie bearbeiten ... Mendelssohn setzte den Vertrag auf, der sich in unserem Besitz befindet und immer bleiben wird. Es ist eine sehr wertvolle Erinnerung an ihn. Er beginnt schwungvoll mit ‚Es ist allen bekannt...‘ etc. etc. und am Ende zeichnete er ein großes Siegel mit unserem Haus und Düsseldorf darauf.“ Der Vertrag wird heute in der Bodleian Library, Oxford, aufbewahrt (MS Horsley c. 1, f. 48), über den Verbleib der Klavierbearbeitung der *Melusine* ist nichts bekannt.

Am 14. November 1833, an Fannys Geburtstag, hatte Mendelssohn die Ouvertüre beendet und widmete das Werk seiner Schwester in einem Geburtstagsbrief; später äußert er die Absicht, Fanny seine unordentliche, mit Durchstreichungen versehene Abschrift geben zu wollen, die sie wohl der ordentlichen Kopie des Posaunisten Schauseil vorziehen werde; doch müsse sie darauf noch warten.

Die Partitur wurde am 1. Februar abgeschickt nachdem der Komponist nach Deutschland zurückgekehrt war (Eingang einer „Sendung v. Felix“ in Fannys Tagebuch bestätigt). Von diesem Zeitpunkt an kann die kontinuierliche Folge von Revisionen anhand der Korrespondenz nach und aus London nachvollzogen werden.

Am 6. Januar 1834 schrieb Mendelssohn an Klingemann:

„Heute will ich Dich bitten, in meiner Ouvertüre zu *Melusine* noch eine Änderung zu machen ... Die Änderung ist in der bekannten Stelle im 218. Takte der Ouvertüre, wo jetzt durchgängig in der zweiten Klarinette Pausen stehen, dagegen sollen die beiden Klarinetten so heissen

The image shows a musical score for two Clarinets (Clarinetti). The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a piano (p) dynamic and a fermata over a half note. The second staff continues the melody with a forte (f) dynamic. The third staff shows a continuation of the melody with a fermata over a half note. The score ends with 'etc.' indicating further notation.

das wird noch fischmässiger klingen.“ (Diese Änderung ist in der Partitur der Philharmonic Society eindeutig erkennbar; Mendelssohn änderte diese Stelle im Berliner Manuskript selbst.) Es ist anzunehmen, dass weitere Korrespondenz bezüglich anderer Änderungen verloren ist.

Am 5. Februar unterrichtete Mendelssohn Eduard Devrient, der einen frühen Entwurf gesehen hatte, darüber, dass das Stück fertig sei. Fanny bestätigt den Empfang ihrer Abschrift am 18. Februar: „Ich habe Dir vielen Dank zu sagen, lieber Felix, für Deine schöne *Melusine*, welche jetzt anfängt, es für mich zu seyn, nachdem sie mir allerdings eine sehr spröde Schöne gewesen.“ (Fanny an Felix, 18. Februar 1834) Zehn Tage später schreibt sie ausführlicher und gibt viel-sagende Hinweise darauf, wie frühere Werke ihres Bruders gemeinsam überarbeitet worden sein könnten. Außerdem stellt sie sehr sachliche Beobachtungen zur 1. Fassung der *Melusine* an (28. Februar 1834):

„... so ist es doch ein ander Ding, wenn man zu Haus zusammen ist, Du mir einen ganz frischen Gedanken herüberbringst, u. mir nicht sagen willst, wo zu er ist, den Tag drauf den zweiten, den dritten Tag Dich mit der Durchführung quälst, u. ich Dich tröste wenn Du meinst, Du könntest nun gar nichts mehr schreiben, u. am Ende das Werk dasteht, daß man meint, man habe Theil daran. Die hübschen Zeiten sind aber freilich längst vorüber ...

... so will ich Dir auch jetzt die Kleinigkeit sagen, die mir nicht dran gefällt, das ist also erstlich die erste Ausweichung nach der Dominante, ein Punkt, über den Du Dich selbst oft beklagt hast. Dagegen bist Du sehr schön wieder nach f dur gekommen. Der ganze Mittelsatz mit dem Gesange in as dur ist wunderschön. Dann kommt eine Stelle, die mir nicht gefällt, u. wo ich wetten möchte, daß Du Dich damit gequält hast. Es ist das Ende des Crescendo, welches

zu dem forte führt. etc. von da an schon, wo das Crescendo sich so wendet:

[T. 113ff.] dann das folgende

Forte, bis es wieder herunter u. nach g dur geht, wo es wieder wunderschön wird.\* Die benannte Stelle aber scheint mir eine Noth. In der darauf folgenden Durchführung, wo ich besonders die Stelle in c dur und g mit der Septime liebe [Trompeten, T. 128], ist ein Takt, der mir nicht recht gefällt, es ist der in c dur vor dem schönen a dur, weil Du schon einmal länger in c dur warst [T. 149–150, die Mendelssohn in der Stimmführung änderte, aber beibehielt]. Ein großer Liebling ist die Clarinette mit der Verzierung, dann die beiden Bratschen unten, u. darauf das Thema wieder mit der schönen Flöte [wahrscheinlich Buch-

\* Zu Mendelssohns extensiven Veränderungen und der Streichung von einem Takt dieser Passage, vielleicht in Reaktion auf Fannys Kommentare, siehe das Faksimile S. XIX.

stabe C, obwohl Fanny die falsche Reihenfolge nennt]. Der ganze Schluß ist wunderschön.“

\* \* \*

Die Philharmonic Society probte neues Material für gewöhnlich lange vor dem geplanten Abonnements-Konzert und gab gelegentlich vorab Wohltätigkeits-Konzerte. Der erste Probenabend war für den 1. Februar angesetzt (die Stimmen wurden in London kopiert) und Mendelssohn, der inzwischen nach Deutschland zurückgekehrt war, erhielt bald Nachricht, über die Fortschritte der Probenarbeit an der Ouvertüre unter Leitung von Ignaz Moscheles.

Klingemann an Mendelssohn, 7. Februar 1834:


„Deine Ouvertüre – gestern Abend – klingt unvergleichlich rührend und bewegt, und hat alle Deine Freunde, Freundinnen inbegriffen, gerührt und bewegt. Sie lesen und verstehen die Geschichte aus den Tönen heraus, und wenn die arme Melusina bitterlich klagt, fühlen sie es sehr mit. Man könnte viel darüber fabeln, ich kenne das Stück doch so sehr genau und alle seine Momente waren mir gegenwärtig, aber klar und zum organischen Vorgang ist sie mir doch erst seit gestern Abend geworden, Dank den scharfen, hellen Klangverschiedenheiten und der feinen Mischung.

Moscheles dirigierte mit ganzer Seele und mit aller möglichen Liebe. Aber das erste Mal ging's abscheulich, hart wie eine Windsbraut, die Blasinstrumente pufften ohne Barmherzigkeit, – das Forte war schwach. Wiederholt ging's unvergleichlich besser, sie waren zu grosser Ruhe gemahnt worden, und beflissen sich ihrer nach Kräften. Freilich, der Vorstellung nach, die ich durch Dein Spielen davon habe, alles in dem seligen Wasser-Paradies noch viel zu rasch, mir ist, als dürfte ausser den Trompeten gar kein Drucker  $\leftarrow$  und  $\rightarrow$  von den anderen Blasinstrumenten gemacht werden, und das taten sie sehr gerne und viel zu stark, besonders die Hörner pusteten grob. Das b-moll-Forte [wahrscheinlich Buchstabe B] ist mir noch immer nicht stark genug, – wenn sie aber in der Stärke so fortschreiten wie vom ersten zum zweiten Durchspielen, wird's schon göttlich werden. Eine Stelle, deren Schönheit ich gestern erst entdeckt habe, ist, wenn das as-dur-Thema gegen Ende verstört, unglücklich und moll wieder anklingt [T. 258ff.], das klingt tief Anteil erregend. Die Fischstelle versteht sich von selbst, da ist Klage über und über.“

Moscheles an Mendelssohn, 12. Februar 1834:

„Ich hatte Deine Ouvertüre (zur Melusine) mit wiederholtem Genusse gelesen, und sage Dir ohne Umschweife, daß es eine köstliche Arbeit ist ... Es war

aber ein großer Kampf, das Orchester zur Mäßigung in den sanften Stellen zu bewegen; besonders Anfangs wollten sie gleich hineinplumpen und die Trompeten waren auch etwas überrascht, daß sie mit ihrem C als Septime eintreten sollten. Ich stöhnte Laute des Unbehagens, und ließ sie dreimal wieder anfangen; die kontrastierenden Stürme gingen, als führte Neptun das Scepter; aber wenn die Sirenen-Laute den groben Patron verdrängen sollten, mußte ich mit lauter Stimme Piano! piano! piano! rufen, wollte à la Beethoven mich bis in den Staub bückend, erniedrigen, aber es wollte nicht gelingen, die reißenden (Thiere) Violinen und Bässe zur Zartheit zu stimmen. Mit Liebe und Eifer wurde sie wiederholt, ging besser, und wurde mit dem lebhaftesten Beifall aufgenommen. Ich hoffe bei der Aufführung die Nuancen noch besser hervortreten zu lassen. Du hast den Hörnern und Trompeten

abwechselnd das  gegeben, welches sie herrlich durch Stopfen und Verschieben herausbrachten [T. 178–183]“

Mendelssohn an Moscheles, Ende April 1834:

„als ich den Brief gelesen hatte, nahm ich geschwind meine Partitur von der Ouvertüre, und spielte sie ganz durch, und gewann sie lieber als vorher. Hier fällt mir eins ein, Du klagst über die piano Stellen, daß sie sich nicht hätten mäßigen lassen, und wie ich drauf das Stück wieder durchspielte, fiel mir auf, daß es eigentlich mein Fehler sei. Er ist leicht zu verbessern, denn es liegt, wie ich glaube nur in der Bezeichnung; wenn Du die in den Stimmen ändern lassen willst, so meine ich, es würde gleich besser werden. Erstlich müßte Alles um einen Grad schwächer bezeichnet sein, nämlich wo in den Blasinstrumenten *p* steht müßte es *pp* heißen, statt *mf*, *piano*, statt *f*, *mf* (nur die *pp* könnten bleiben, meine ich, weil ich *ppp* nicht leiden kann). Dann aber müßten alle *sf* durchaus weggestrichen werden; denn sie sind eigentlich wirklich falsch, weil es kein Stoß, sondern ein Anschwellen sein soll, und dafür steht das  $\leftarrow$  schon da; dasselbe müßte nun

bei allen Stellen, wo das  etc.

wiederkommt, geschehen, alle *sf*'s müssen bei solchen Stellen fort, auch in den Saiteninstrumenten; z. B. gleich im Anfang, so auch beim ersten Trompeteneintritt müßte *pp* stehen und die *f* würden demnach von selbst verschwinden, wie es recht wäre. Klingemann thäte mir gewiß den Gefallen, das in der Partitur nach dieser Angabe zu bezeichnen, dann könnte es ein Copist in den Stimmen machen, und dann sollte es gewiß gleich noch einmal so fischmäßig klingen.“

Diese Veränderungen wurden im Manuskript ausgeführt und sind in der vorliegenden Ausgabe mit gestrichelten crescendo- und decrescendo-Gabeln und kursiven Ergänzungen zur Dynamik (z. B. *pp*) gekennzeichnet.

Die erste öffentliche Aufführung der Ouvertüre fand am 7. April 1834 im dritten Konzert der von der Philharmonische Society veranstalteten Saison in den Hanover Square Rooms statt; sie war Teil eines typischen gemischten Programms mit Vokal- und Instrumentalwerken.

1. Teil	
Sinfonie in C-Dur [„Jupiter“, KV 551]	Mozart
Aria „D’una madre disperata“ ( <i>Il Crociato in Egitto</i> )	Meyerbeer
Klavierkonzert, „Fantastique“*	Moscheles
Motette „Exsultabo te“*	H. Horsley
Ouvertüre „Melusine“ oder „Die Meerjungfrau und der Ritter“*	Mendelssohn
2. Teil	
Sinfonie [Nr. 92] in G-Dur „Oxford“	Haydn
Air „Holy and great is Thy Name“ ( <i>Mount Sinai</i> )	Chevalier Neukomm
Concerto [No. 8] für Violine, „Dramatisches“	Spohr
Duet „By thee with bliss“	
& Chor „For ever blessed“ ( <i>The Creation</i> )	Haydn
Ouvertüre „Belshazzar’s Feast“	J. H. Griesbach

\* Erstaufführungen

Obwohl die Aufnahme in der Presse herzlich war, reagierte man im Konzertsaal unerwartet kühl. Klingemann hatte die unangenehme Aufgabe, Mendelssohn diese Neuigkeiten mitzuteilen (22. April 1834):

„Im letzten Philharmonic-Konzert ist Deine Melusine vom Stapel gelassen, – besser nichts sagen so sehr mich’s auch jammert, nicht viel, ein Zehntteil von dem Erfolg, den ich sicher erwartete. Es kann Dich wenig rühren, denn sicherlich, – hier spreche ich höchst ernsthaft und aus vollster Überlegung, – das Werk ist viel zu gut, als dass es einem solchen Publikum nur dämmernd einleuchten könnte. Es klingt himmlisch, süß und leidenschaftlich. Der Abschied am Ende bewegt mich entsetzlich. Wir, die kleine stille Gemeinde haben Viel dabei gefühlt ... Ich war übrigens durch und durch überzeugt, dass das Tempo der Ouvertüre zu langsam war, und habe meine Bedenken nach der Probe gewissenhaft vorgetragen, – M.[oscheles] schien drauf einzugehen und versprach es in der Aufführung etwas rascher zu nehmen; ich hab’s aber nicht gemerkt ...

Die Blätter, Atlas und Spectator sprachen davon als einem Produkt Deiner gewöhnlichen Vortreff-

lichkeit. – Der erstere sagt, das Dings ginge in F-moll und lobt *the change of time*, – der andere pries *the skillful grouping of instruments*, wovon Du von jeher was verstündest, – noch sagt der Atlas, sie wäre *like the overture to Egmont*; – die Times lobte stark und fand einen Vergleichspunkt mit der Pastoralsinfonie – so wie überhaupt *the mantle of Beethoven* über Deine Schultern gefallen wäre. – Grosses Lumpenpack!“

Mendelssohn gab vor, von der fehlenden Begeisterung der Öffentlichkeit unberührt zu sein; er schrieb an Charlotte Moscheles (11. Mai 1834): „Haben die Leute im Philharmonic meine Melusina nicht gemocht? Ei was, ich sterbe davon nicht. Zwar that mir es doch leid, als Sie mir’s schrieben, und ich spielte mir geschwind die ganze Ouvertüre einmal durch, um zu sehen, ob sie mir nun auch nicht gefiele – aber sie machte mir doch Vergnügen, und somit thut es mir nicht sehr viel zu Leide.“ Am 4. August lud er das Düsseldorfer Orchester ein, um bei Wein und Bier die Ouvertüre auszuprobieren. „Das war aber das Vergnügen nicht, sondern meine Ouvertüre zur Melusine, die ich da zum erstenmale spielen ließ, und die mir sehr gut gefiel. Ich weiß so bei manchen Stücken vom ersten Tacte an, daß sie gut klingen werden und Zug haben, und so war’s auch damit, sobald sich die Clarinette im ersten Tacte hinaufwälzte. Es ging schlecht, und doch hatte ich mehr Freude daran, als von mancher vollkommenen Aufführung, und kam Abends mit einem so frohen Gefühl nach Hause, wie seit langer Zeit nicht.“ (Mendelssohn an seine Eltern, 4. August 1834).

Aber seine chronische „Revisionskrankheit“ brach bald wieder aus; er hatte bereits damit begonnen, die Ouvertüre *Meeresstille* so grundlegend zu überarbeiten, „dass es eigentlich ein ganz anderes Stück geworden ist“ (14. Mai 1834 an Klingemann). Genau an dem Tag, als Mendelssohn seine Ouvertüre zur *Melusine* in Düsseldorf durchspielen ließ, kündigt er an, dass er Fannys Kritik zur Kenntnis genommen habe und die Stelle in As, die sie erwähnte, ebenso wie einige andere wichtige Stellen umarbeiten werde.

Bevor das Stück am 23. November 1835 bei den Leipziger Gewandhaus-Konzerten erklang, bearbeitete und revidierte Mendelssohn es (2. Fassung); zudem bot er es Breitkopf & Härtel als Op. 32 zur Veröffentlichung an. Die Vereinbarung mit dem Verlag schloss auch eine Klavierbearbeitung der *Melusine*, die *Trois Caprices* für Klavier (Op. 33), die sechs Präludien (Etüden) und Fugen (Op. 35) und sechs *Neue Lieder & Gesänge* (Op. 34) ein. Für all dies erhielt Men-

delssohn ein Honorar von 60 Louisdor. (Mendelssohn an Breitkopf & Härtel, 27. September 1835)

Die Leipziger Aufführung dirigierte Christian Gottlieb Müller, da Mendelssohn selbst nach dem Tod seines Vaters nach Berlin zurückkehren musste. Doch war der Komponist nun erpicht darauf, sämtliches brauchbare Material der 1. Fassung zu vernichten. Er schrieb am 14. Dezember 1835 an Klingemann:

„Es führt mich auf die Bitte, die ich an Dich habe. Ich habe die Melusina, ehe ich sie hier zur Aufführung und zum Druck gab, ganz neu geschrieben, weil sie mir immer nur halbfertig vorkam; sie ist nun aber ohne Vergleich besser geworden, wie sie sonst war, und klingt wohl am besten von allen meinen Stücken. Darum will ich sie aber in ihrer vorigen Gestalt nicht mehr in der Welt haben, und bitte Dich deshalb, Dir die Partitur, welche das Philharmonic davon hat in meinem Namen geben zu lassen und sie zu verbrennen. Ich will dem Philharmonic dafür ein gedrucktes Exemplar der Partitur, wie sie sein soll, zusenden; dass aber das alte vernichtet werde, daran liegt mir viel. Mir wäre es auch lieber, wenn Du Horsleys Klavierauszug verbrennen könntest; wenn Du glaubst, dass sie es nicht gern sehen, so lass es aber lieber. Attwood hat eine alte Partitur davon, eine Art Skizze dazu, die kannst Du leben lassen.“

Offensichtlich konnte Klingemann die Philharmonic Society nicht davon überzeugen, das Manuskript zu vernichten; über den Verbleib der für Horsley angelegten Bearbeitung oder den Entwurf aus dem Besitz des Komponisten Thomas Attwood (der hier erstmals erwähnt wird) wissen wir heute nichts.

Mendelssohns Zeitgenossen nahmen das Werk in seiner neuen Gestalt wohlwollend auf. Sowohl Rossini als auch Spohr waren von der Ouvertüre bewegt. Smetana schrieb später sowohl aus *Die schöne Melusine* als auch aus *Meeresstille und glückliche Fahrt* Passagen heraus, um die Instrumentierung zu studieren, und es existiert die – wenn auch wenig plausible, aber seit langem verbreitete – Annahme, dass Wagner in der Rhein-Musik im *Rheingold* auf Mendelssohns Klarinetten-Arpeggio zurückgriff. Schumann hob Mendelssohns objektive Darstellungsweise hervor und schrieb über die 2. Fassung: „So dichterisch Mendelssohn immer auffaßt, so zeichnet er auch hier nur die Charaktere des Mannes und des Weibes, des stolzen ritterlichen Lusignan und der lockenden hingebenden Melusina; aber es ist als führen die Wasserwellen in ihre Umarmungen und überdeckten und trennten sie wieder ... Dieses, dünkt uns, unterscheidet die Ouvertüre von den frühen, daß sie derlei Dinge, ganz

in der Weise des Märchens, wie vor sich hin erzählt, nicht selbst erlebt.“ An der Instrumentierung bewunderte Schumann insbesondere „das schöne B der Trompete (gegen den Anfang) [T. 19–23], das die Septime zum Akkorde bildet, – ein Ton aus uralter Zeit.“ (*Gesammelte Schriften* I, S. 237f.). Nur in der Frage des Tempos war Schumann anderer Meinung; bevor er die Partitur überhaupt zu sehen bekam, glaubte er, dass der Satz im  $12/8$ -Takt notiert sei. (Erklärt dies die Probleme, die Moscheles bei der Londoner Premiere mit dem Tempo hatte?) Man kann wohl davon ausgehen, dass Mendelssohn selbst mit verschiedenen Tempo-Angaben experimentierte.

\* \* \*

Es fällt schwer, die erste Fassung der Melusine lediglich als Entwurf zu bewerten, zumal sie einige Male öffentlich aufgeführt und für eine gewisse Zeit vom Komponisten gutgeheißen wurde. Vorliegende Ausgabe bietet erstmals beide Fassungen an, da nur so der in den Briefen gut dokumentierte Revisionsprozess nachvollzogen werden kann; darüber hinaus wird auf geringere Veränderungen, die in beiden Fassungen vorgenommen wurden, hingewiesen.

Mendelssohn kannte die Bedürfnisse der musikalischen Praxis sehr genau und gibt den Musikern verschiedene Hilfen; so ergänzt er z. B. in der ersten Fassung in den Violinen, Takte 152 und 154, die Harmonien. Mindestens ebenso interessant ist Mendelssohns Reaktion auf die Aufführungspraxis, wie sie sich in der 2. Fassung, der ersten Klarinette, Takte 137–164, darstellt. In diesem G-Dur-Abschnitt kommen die Töne h und cis vor (T. 161ff.), die auf der frühen B-Klarinette schwer auszuführen waren und an die Grenzen des Instrumentes stießen; später führte genau diese Problematik zur Weiterentwicklung des Instrumentes, d. h. zur Etablierung einiger Patente für zusätzliches Klappenwerk. Mendelssohn greift hier aber zu folgendem Mittel: Er schreibt für die nämliche Stelle einen Wechsel zur C-Klarinette vor und lässt die Klarinette in den vorhergehenden und nachfolgenden Takten (T. 131–133 und 165–167) pausieren, um den Instrumentenwechsel überhaupt möglich zu machen; diese Änderung nahm Mendelssohn erst recht spät in dem für Breitkopf & Härtel vorbereiteten Text vor.

Moscheles' anerkennenden Kommentaren über die Wirkungen des „Stopfens und Verschiebens“ entnehmen wir, dass Mendelssohn beim Blech Gefallen an den Naturinstrumenten hatte; gleichwohl lassen beide

Fassungen erkennen, dass Mendelssohn Blech und Pauken in einigen Passagen auszudünnen versuchte.

Wie stark die Orchesterbesetzung im Jahr 1834 war, können wir heute den Rechnungen der Philharmonic Society entnehmen (ehemals Loan 48.9/1, f. 22v): 27 Violinen (27 werden namentlich genannt, eine davon war aber nur an zwei und eine andere nur an sechs der insgesamt acht Konzerte beteiligt), 7 Violen, 8 Celli, 6 Bässe, je 2 Oboen, Flöten, Klarinetten, Fagotte und Trompeten, 4 Hörner, 3 Posaunen, 1 Piccolo und 1 Pauke. Diese Gesamtzahl von 70 Musikern bleibt für die Philharmonic Society bis in die späten 1860er Jahre die Norm; dasselbe Verhältnis von Holz- und Blechbläsern zu Streichern wurde in den meisten größeren deutschen Orchestern übernommen.

Die Sitzordnung des Orchesters sah nicht nur geteilte Violinen, sondern auch geteilte Celli und Bässe vor; erstes Cello und Bass waren in der Mitte neben dem für den „Dirigenten“ vorgesehenen Klavier angeordnet (es gibt einige Hinweise darauf, dass der Dirigent häufig frontal zum Publikum stand, auch dann wenn er einen Dirigierstab verwendete). In den Argyll Rooms waren die Bässe zeitgenössischen Beschreibungen zufolge vor den Violinen, aber auf tieferem Niveau platziert. Moscheles berichtet hingegen, dass die Bässe nach dem Umzug der Society 1833 in die Hanover Rooms weiter in den Hintergrund gerückt seien. Das Blech belegte die hintersten und höchsten Stufen der steil angelegten Bühne; die Trompeten saßen auf der rechten, Hörner und Posaunen auf der linken Seite. (s. die Schaubilder zur Sitzordnung sowie die Personallisten bei Daniel Koury, *Orchestral Performance Practices in the Nineteenth Century. Size, Proportions and Seating*, Ann Arbor 1986).

Die zwischen Konzertmeister und dem in der Mitte der Bühne am Klavier sitzenden Dirigenten geteilte Leitung war seit dem vorangegangenen Jahrhundert und bis weit ins 19. Jahrhundert hinein üblich. Mendelssohn galt als Reformator und benutzte seit 1829 einen Taktstock zum Dirigieren (wie es Weber – zur Verwunderung des englischen Publikums – seit 1826 tat); Moscheles griff, wenn auch ungern und von der sicheren Position am Klavier aus, ebenfalls zum Taktstock. Schumann und mit ihm viele andere Traditionalisten, schlossen sich dieser Neuerung nicht an; seiner Ansicht nach müsse ein Orchester „wie eine Republik dastehen, über die kein Höherer anzuerkennen“ (*Gesammelte Schriften* I, S. 193). Mendelssohn selbst gestand, dass er für gewöhnlich nur Stellen dirigiere, an denen es nötig sei. Diese Tradition wurde in London sogar bis zur Ära des dynamischen Sir

Michael Costa (seit 1848) beibehalten, obwohl auch er, ebenso wie seine Vorgänger, „niemals beabsichtigte, dem Publikum, seine eigene Lesart der Partitur aufzudrängen“. (*The Musical World*, 2. Mai 1839)

Hinsichtlich der Interpretation ist es vielleicht am erhellendsten, Hans von Bülow's Bemerkungen zu lesen. Von Bülow studierte bei Mendelssohn und war bei seinen Proben im Leipziger Gewandhaus in den 1840er Jahren anwesend. Seine Kritiken sind heute für Dirigenten von großer Bedeutung und vor allem für die zeitgemäße Interpretation wichtig. Schillers Unterscheidung aufgreifend, urteilt er: „Schumann ist ein Sentimentaler, Mendelssohn ein Naiver“ und konstatiert, dass Mendelssohn's Musik abseits von der bei Schumann oder Chopin zu beobachtenden „Romantisierung“ des Musikpublikums steht. Im Gegensatz dazu bemerkt er: „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 leicht, fade, nüchtern, inhaltslos, kurz: unleidlich 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, ebenmäßigen 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 Taktobservanz. Kategorisch verbot er jedes nicht vorgeschriebene *Ritardando* und wollte die vorgeschriebenen Verzögerungen auf das allergeringste Maß beschränkt haben.“ (*Ausgewählte Schriften*, Leipzig 1896, S. 403–406)

## BRIEFAUSGABEN

Marie von Bülow, *Hans von Bülow, Briefe und Schriften*, Leipzig 1896.

Marcia J. Citron, *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*, New York 1987.

Eduard Devrient, *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Briefe an mich*, Leipzig 1869.

Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn: Briefe & Tagebücher*, Berlin 1879.



Hans-Günter Klein / Rudolf Elvers, *Fanny Hensel, Tagebücher*, Wiesbaden 2002.  
 Karl Klingemann, *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*, Essen 1909.  
 Paul Mendelssohn Bartholdy, *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, Leipzig 1863.  
 Felix Moscheles, *Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy an Ignaz und Charlotte Moscheles*, Leipzig 1888.  
 Julius Schubring, *Briefwechsel zwischen Felix Mendelssohn-Bartholdy und Julius Schubring: Zugleich ein Beitrag zur Geschichte und Theorie des Oratoriums*, Leipzig 1892, Reprint 1973.  
 Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Reprint der Ausgabe Leipzig 1854, Wiesbaden 1985.

## LITERATUR

- Rudolf Elvers, „Auf den Spuren der Autographen von Felix Mendelssohn Bartholdy“, in: *Beiträge zur Musikdokumentation*, Franz Grassberger zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Günter Brosche, Tutzing 1975, S. 83–91.  
 Myles B. Foster, *History of the Philharmonic Society of London, 1813–1912*, London 1912.  
 George Hogarth, *The Philharmonic Society of London; from its foundation, 1813, to its fiftieth year, 1862*, London 1862.  
 Peter Ward Jones, „Mendelssohn Scores in the Library of the Royal Philharmonic Society“, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy, Kongreß-Bericht*, Berlin 1994, hrsg. v. Christian Martin Schmidt, S. 64–75.  
 Hans-Günther Klein, „Verzeichnis der im Autograph überlieferten Werke Felix Mendelssohn Bartholdys im Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin“, in: *Mendelssohn Studien: Beiträge zur neueren deutschen Kultur- und Wirtschaftsgeschichte X: Zum 150. Todestag von Felix Mendelssohn Bartholdy und seiner Schwester Fanny Hensel*, Wiesbaden 1997, S. 181–213.  
 Donald Mintz, „Melusine: ‚A Mendelssohn draft‘“, in: *The Musical Quarterly* 1957, S. 480–499.  
 Roger Nichols, *Mendelssohn Remembered*, London 1997.  
 Mathias Thomas, „Zur Kompositionsweise in Mendelssohns Ouvertüren“, in: *Das Problem Mendelssohn*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1974, S. 129–148.  
 R. Larry Todd, *The Hebrides and Other Overtures*, Cambridge 1993.

## DANKSAGUNG

Folgenden Institutionen danke ich für die freundliche Genehmigung, das in ihren Sammlungen aufbewahrte Material für diese Edition auswerten zu dürfen: Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn Archiv (Helmut Hell); Österreichische Nationalbibliothek, Wien; Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien; Bodleian Library, University of Oxford (Peter Ward Jones); London British Library (Chris Banks).

Für Hilfe und Gespräche bin ich darüber hinaus den folgenden Personen zu Dank verpflichtet: John Michael Cooper, James Day, Johannes Gebaur, Rosemary Moravec, Bärbel Pelker, Stephen Rose, Arthur Searle, Sir Nicholas Shackleton, R. Larry Todd und Ralf Wehner.

Christopher Hogwood  
 Cambridge, Februar 2003  
 chogwood@compuserve.com  
 (Übersetzung: Bettina Schwemer)

© by Bärenreiter