

MENDELSSOHN BARTHOLDY

Ouvertüre in C
»Trompeten-Ouvertüre«

Overture in C major
»Trumpet Overture«

Op. 101
1826/1833

Herausgegeben von / Edited by
Christopher Hogwood

Partitur / Score



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag
BA 9052

CONTENTS / INHALT

Preface	III
Introduction	IV
Vorwort	X
Einführung	XI
Ouvertüre in C	
»Trumpet Overture« / »Trompeten-Ouvertüre« op. 101, 1826/1833	1
Appendix / Anhang	49
Critical Commentary	74

ORCHESTRA

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

Duration / Aufführungsdauer: ca. 8 min.

PREFACE

“Had Mendelssohn only titled his orchestral works in one movement as ‘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 *Ouvertüre für Harmoniemusik* (23 players and percussion) by 1838. In other cases, with the exception of the *Ouvertüre zum Märchen von der schönen Melusine*, his rewriting usually consisted of 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 Nefen* 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 as a piano duet. 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

“How he composed, I enjoyed only one opportunity of witnessing. I went one morning into his room, where I found him writing music. I wanted to go away directly so as not to disturb him. He asked me to stop, however, remarking: ‘I am merely copying out’. I remained in consequence, and we talked of all kinds of subjects, he continuing to write the whole time. But he was not copying, for there was no paper but that on which he was writing. The work whereon he was busy was the grand Overture in C major, that was performed at that period but not published. It was, too, a score for full band. He began with the uppermost stave, slowly drew a bar-line, leaving a pretty good amount of room, and then extended the bar-line right to the bottom of the page. He next filled in the second, then the third stave, etc., with pauses and partly with notes. On coming to the violins, it was evident why he had left so much space for the bar; there was a figure requiring considerable room. The longer melody at this passage was not in any way distinguished from the rest, but, like the other parts, had its bar given in, and waited at the bar-line to be continued when the turn of its stave came round again. During all this, there was no looking forwards or backwards, no comparing, no humming-over, or anything of the sort; the pen kept going steadily on, slowly and carefully, it is true, but without pausing, and we never ceased talking. The copying out, therefore, as he called it, meant that the whole composition, to the last note, had been so thought over and worked out in his mind, that he beheld it there as though it had been actually lying before him.” (Julius Schubring: ‘Reminiscences’).

Schubring, a pastor from Dessau, first became acquainted with the Mendelssohns in 1825 and later helped Felix with the libretto of *St Paul*. His account, however, supports the false impression (as similar fictions do for Mozart) that for Mendelssohn compositions sprang from the mind fully formed and perfect, without need for revision or even supervision at birth. Until recently that impression was enhanced by the single available edition of Mendelssohn’s music, presenting only one version, assumed to be the *Fassung letzter Hand*. This was far from the truth; this overture, like so many works by Mendelssohn, had a protracted genesis and a difficult progress towards and through performance thanks to the composer’s *Revisionskrankheit*.

All his earlier overtures had been written as introductions to stage works – *Die Soldatenliebschaft* (1820), *Die beiden Pädagogen* (1821) and *Die beiden Neffen* (1823); even the *Notturmo* that had started life in 1824 as a piece written for a spa band of 11 wind instruments was only re-scored as *Harmoniemusik* and presented as the Overture op. 24 in 1839. The *Trumpet Overture* from its earliest version in 1826, was designed to have an independent concert existence, and also, as far as we know, is the only one without an extra-musical programme. A sketch survives showing some of Mendelssohn’s contrapuntal passages written on two-staves which were used in this first version of the overture (see Facsimile, p. 50).

Eduard Devrient remembered that the piece was played at the Sunday orchestral parties organised at the Mendelssohns’ house: “We gave it the name of *Trumpet Overture* because of the frequently recurring trumpet-call. It was again played ... later in 1833 at the musical festival in Düsseldorf; moreover, the father of Felix was so fond of this overture, that I have heard him say he would like to hear it in his dying hour.¹ Notwithstanding all this, Felix did not look upon it as fit for publication. He made no scruple, therefore, afterwards to introduce this trumpet-call in his later overture *The Isles of Fingal*” (*Recollections*, p. 22).

Felix’s teacher Carl Zelter also heard these home performances (there must have been several) and gave his views, and tactful criticism, on what he called the “latest symphonies”; despite supporting the superiority of “instrumental music without titles”, he nonetheless could not resist suggesting a picturesque programme for the *Trumpet Overture*.

“You asked me, my dear Felix, which of your latest symphonies I liked the better. Since a request that seems to demand so prompt an answer might appear to cause me momentary embarrassment, I repeat my previous answer, i. e. that I enjoyed both these symphonies each in its own way and insist that every work of art must have its own inherent value even if that can only be assessed in the context of its specific intention, which cannot always be immediately guessed in the case of purely abstract [*ganz idealisch*] works. For

1 Surely not a demonstration of paternal poor taste, as has been claimed, but a reference to the Last Trumpet; no other Mendelssohn overture would have been appropriate to the occasion. [CJH]

my ideas are not your ideas, which I must first try to deduce before allowing my own to mature.

Your symph. in C major [the *Trumpet Overture*] I have now listened to seven times and the *Midsummer Night's Dream* piece six; I have tried to empathise with your intentions and am forced to conclude that these two works are very different. The first is admittedly very long. It would be too long if it belonged with something else; if I assess it as a work in its own right, I allow myself time to listen to it thoroughly and am satisfied. So it may stand in its own right: a simple, serious, bellicose main idea makes its bold appearance – a hero. Around him the horde gathers at the sound of the trumpet: rushing, hurrying. Order emerges, things are under control; a crowd, an entity takes shape, in the most turbulent motion. The hero shines out, here, there, everywhere, a bulwark of vigour; and so it proceeds, uphill, downhill, now slower, now dying away, reviving and the action closes in triumph. All this seems to me to be genuinely abstract without being adulterated by ancillary cries of pain or victory and pathetic illustration of horrific externals. I rate it highly". (Letter [incomplete] from Zelter to FMB, Berlin, 18 September 1826 [Berlin, SBB, Handschriftenableitung, Nachl. Fam. Mendelssohn 4.2., fol. 11]).

The first fully public performance of the *Trumpet Overture* would appear to have been at the opening of the Albrecht Dürer Festival in Berlin on 18 April 1828.² Mendelssohn described to his friend Karl Klingemann (5 February 1828) the festivities devised to commemorate the 300th anniversary of the artist's death – a speech would be given by Ernst Heinrich Tölken and the hall of the Singakademie decorated with murals and statues – for which he had been commissioned at short notice to produce a full cantata for chorus and orchestra and a *Feiersymphonie* (festive overture) to launch the proceedings, for which the *Trumpet Overture* was successfully pressed into service.

The *AMZ* reported from Berlin on "the commemoration of *Albrecht Dürer* by the Academy of Fine Arts and the Artists' Association in the attractive locale of the Singakademie, celebrated on 18 April with a symphony (more accurately, overture) and a cantata by Felix Mendelssohn Bartoldy, the text of the latter by Levezow, with an accompanying lecture, equally rich in content, by Professor Tölken, in which Dürer's life and artistic influence were expounded with great clarity

and erudition. The composition of the symphony was fiery and forceful, somewhat too long, and in part – especially thanks to a sextuplet³ figure – very reminiscent of a Beethoven model. The cantata contained many good and many characteristic ideas, efficient contrapuntal working-out and maintained a brilliant momentum. Only it lacked a unity of style and emotional depth. The influences of Sebastian Bach, Handel, Mozart and Beethoven found in this youthful tone-poem [*Tondichtung*⁴] are unmistakable and very commendable, yet one expects outbreaks of individual enthusiasm and imagination, which appear here to be reined in by a virile, practical seriousness. None the less, Mr Mendelssohn's genuine, significant talent is unmistakable; only the premature influence of a strict academic training seems still to have bound him in thrall to the magic circle of outlandish modulations. It may well be advisable for this brilliant youth (who is also extremely learned in many fields) to be sent abroad on his own and independent of other alien influence, – however beneficial it might be – preferably to Italy, and test and establish his inner powers in the land of melody itself, something which could really have taken place, as with Mozart, in the years of his early youth, for not only has nature equipped him with this auspicious talent, but also the indispensable external means to such a course are abundantly available. It is now time to take advantage of them!" (*Allgemeine Musikalische Zeitung*, Leipzig, May 1828, no. 22, col. 364).

The autograph score (A) gives graphic evidence that Mendelssohn responded to this critical comment (and Zelter's more tactful earlier remarks); several pages have been removed and replaced with shortened versions, many passages cancelled, especially where they were either harmonically static or excessively contrapuntal, and some thematic material completely excised to produce a considerably shorter work. Eventually the original *accelerando* coda was abandoned, but there is insufficient evidence to date the various stages at which these changes were made. Certainly it would appear that Mendelssohn was hoping to present the first version as one of the works for his first trip to England in 1829, since he wrote anxiously from there to his sister Fanny on 30 April 1829 asking her to send the complete string parts to the overture, along with material for *A Midsummer Night's Dream*, *Calm Sea*, the first symphony and the Octet for con-

2 Devrient had claimed that it was performed at a concert presented by the violinist Louis Maurer on 2 November 1825, but according to reviews in *AMZ* and *BAMZ* the first Symphony in C minor, op. 11 was played there.

3 Since there are no 'Sextolen' in the overture, probably 'Sexten' are meant, referring to the pervasive fanfare motto C, G, E.

4 Surely one of the earliest uses of the term.

certs that he claimed were taking place very soon (he had been warned that the costs of copying in England were very high). Assuming he did not intend to adapt all the string parts individually, we must presume he was intending to present an unchanged version of the piece to the English public. In the event the *Trumpet Overture* was withheld, and Mendelssohn waited until his second visit when he put forward the shortened version.

* * *

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 (28 November), and when he arrived in England the following year, he brought not only the 'Italian' symphony and the aria "Infelice", but disingenuously 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".⁵ The Society, naturally, did not refuse this bargain; the *Trumpet Overture* was chosen for the 1833 season, and the *gratis* "Melusine" reserved for the following year.

The other commissions by the Society for the 1833 season, in addition to those from Mendelssohn, reveal the breadth of their programme planning, which included large chamber as well as orchestral pieces: Piano Quintet in B-flat (J. B. Cramer), Grand Septet for piano, strings, clarinet and horn (I. Moscheles), Piano Concerto in F (J. N. Hummel), Fantasia Dramatica on *Paradise Lost* (S. Neukomm), and the Symphony in A minor by Cipriani Potter. It was earlier this same season that Mendelssohn was engaged to conduct the first performance of his "Italian" Symphony at the Society's sixth concert, and in the same programme to play the Mozart's Piano Concerto in D minor, K. 466.

Although the *Trumpet Overture* was announced as "composed expressly for the Society and first time of performance" this "premiere" was forestalled by an

offer Mendelssohn received, in his position as music director in Düsseldorf, to direct the Lower Rhenish Music Festival. The Philharmonic Society Minutes for 15 May record: "Letter read from Mr Mendelssohn. Resolved that he be allowed to use either of his new overtures for the Düsseldorf Meeting, requesting that he may not announce it as the property of the Society". Mendelssohn appears to have anticipated the resolution (or maybe had informal permission) since he had already used the *Trumpet Overture* in Düsseldorf on 26 April to introduce Handel's *Israel in Egypt* (for which he had found missing recitatives and arias in London while working on Handel's autographs in the Royal Music Library). More importantly for the Overture, the oratorio required three trombones, and it might have been for this performance (as Peter Ward Jones has suggested), if not earlier ones, that the separate trombone parts were written. Still more cuts and changes were made in the autograph score for this performance and a new ending (dated in the score 10 April 1833) was devised (possibly to create a better junction with the oratorio without the *accelerando* of the earlier coda). In London, less than a month later, still more changes were made, and it is this final version which is printed as the basic text here.

Little did Schubring suspect how far there was to go from the score he saw being written with such nonchalance to something that might be called a "public performance version".

The London premiere was given in the eighth concert of the 1833 season, on Monday 10 June, in a typically mixed instrumental and vocal programme. It was conducted by the composer Henry Bishop (remembered now, if at all, for *Home, Sweet Home*) since Mendelssohn had only just returned to England together with his father.

ACT I

Symphony in B-flat (No. 4)	Beethoven
Aria, "Mentre ti lascio"	Mozart
MR. ZUCHELLI	
Concerto for Pianoforte	Herz
MR. HEINRICH HERZ	
Aria, "Non più di fiori" (La Clemenza di Tito)	Mozart
MADAME MALIBRAN	
Corno di Bassetto Obbligato, MR. WILLMAN	
Overture in C, "Trumpet"	Mendelssohn
(First performance; composed for this Society.)	

ACT II

Symphony in G minor [K. 550]	Mozart
Aria, "Sento un' interna voce" (Elisabetta)	Rossini
MME. CINTI-DAMOREAU	

5 Mendelssohn was elected an Honorary Member at the age of 20.

Concerto for Violin (No. 1)	De Beriot
MR. CH. DE BERIOT	
Duet, "Vanne, se alberghi in petto" (Andronico)	Mercadante
MMES. CINTI-DAMOREAU AND MALIBRAN	
Overture "Egmont"	Beethoven
Leader, MR. WEISCHEL.	Conductor, MR. H. R. BISHOP

The critic of the *Harmonicon* (1833, vol. II, p. 154) attended the concert but was only able to note cautiously that "The overture by M. Mendelssohn in C, declares itself the offspring of genius and knowledge. Its rapidity and, what appears, wildness, render an analysis of it impossible, without either frequent hearing or an examination of the work on paper; we therefore venture no further opinion of it than the general one we now express".

* * *

While it is true, as Devrient mentioned, that the trumpet motto might seem to have been reused in a condensed form in *The Hebrides* Overture (all single-note fanfares could be thought of as related), other features of Mendelssohn's later works are more strikingly anticipated in the *Trumpet Overture*: the same motto figure is used to mark off the main formal divisions of the piece as the 'magic' wind chords do in *A Midsummer Night's Dream*, and the continuous string arpeggios used as a background to alternating triads, both loud and soft in various keys is a also feature of *The Hebrides* development. Other factors – the variety of thematic and episodic material, the manipulation of sonata form (more apparent after the composer's stringent cuts), the use of orchestration to differentiate formal moments – are all to be found in *The Hebrides* and *A Midsummer Night's Dream*. As Mendelssohn also found with *The Hebrides*, an effort had to be made to reduce the amount of counterpoint, and as a *Vorstudie* for *A Midsummer Night's Dream* there is much use of mediant harmonic relationships and modulation to the third of the key (suggested, no doubt, by the essentially triadic fanfare, as well as the earlier examples of Beethoven and Schubert).

Of the many versions of the *Trumpet Overture*, the earliest is represented by the original layers of the autograph (A) which suggest that the whole original score was used to direct the earliest performances, and also probably at the Dürer Festival. However, since several pages were removed to make way for rewrites and are now lost, we can no longer fully reconstruct that version (see Appendix for surviving material). The later version given in A was the source

for the score copied for London (B); however, three more passages were excised from the latter copy, and several smaller corrections made by Mendelssohn. As Devrient noted, Mendelssohn never put this overture forward for publication. More than thirty years later, when an edition was eventually proposed to Breitkopf & Härtel by the heirs of the family, Hermann Härtel wrote to Sir William Sterndale Bennett, who had been associated with Mendelssohn in London and had conducted the piece in 1865, suspecting that the autograph score owned by Julius Rietz represented an earlier stage in the work's history: "... Dr. Rietz has been asked by the Mendelssohn heirs to prepare the edition and has for this reason got in touch with us. A doubt arises regarding this particular overture. In the original score that Dr. Rietz has of the overture written in 1826, Mendelssohn has made cuts for the performance at the Düsseldorf Music Festival, and he has marked these clearly in the autograph. Dr. Rietz would have no objections to publishing the work in this version; however, you have informed us about other cuts that are supposed to come from Mendelssohn himself and these you have marked in the copy which was used when the overture was played here last winter. Dr. Rietz now has his doubts about these additional cuts. ... Therefore Dr. Rietz wishes to know whether that copy is still with you in which Mendelssohn himself marked those cuts, and if in any case it can be sure that those cuts were actually made by Mendelssohn himself, and not made hurriedly at the rehearsal, which would not therefore make them of great importance. I am sure you will be kind enough to give us the most precise information in the interests of this issue and the immortal composer. Should the London score which contains those cuts still exist and should it be possible to lend it to us for a short time, this would be the most desirable course ..." (5 October 1866).⁶

By whatever means, the editor felt able to validate three additional cuts, marking them in red in the autograph, although several of Mendelssohn's smaller revisions in B went unnoticed, both in this 1867 publication (source C) and the closely related issue in the *Kritisch durchgesehene Ausgabe* (source R, 1874).

Unlike *Melusine* and *The Hebrides*, it is impossible to reconstruct any of the earlier versions of the Overture in full from the sources currently available. In

⁶ See *Homage to Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847): A collection of manuscripts and autographs presented on the occasion of the 150th anniversary of Mendelssohn's death* (Basel, Erasmushaus, 1997) for a facsimile of one page.

both manuscripts, in addition to erasures and corrections, several folios have been removed and replaced by new leaves with fresh material. Where cuts have been made on a surviving page in **A** the earlier version is apparent, but where the original folios are missing, as they are after ff. 6, 22 and 29, it is possible only to estimate the number of lost bars. The score was marked off at an early stage in units of either 5 or 6 bars and in the following table the unit of the preceding segment has been used to estimate the number of bars in the missing section.

TABLE 1
BARS REMOVED FROM 'A'

after bar	bars cut on extant folios	bars lost (estimated)
25	1	–
26	1	–
70	3	19
87	9	–
109	6	–
128	9	27
132	2	–
182	18	–
190	1	–
194	2	–
203	4	–
209	3	–
247	8	–
267	2	–
304	2	–
314	10	18
349	14	–
391	10	42

BARS REMOVED FROM 'B'

128	4	–
132	2	–
349	10	24

On estimate the work has been reduced by about a third of its original length; the Appendix gives the excised but extant passages in transcription.

The separate autograph parts for three trombones, now bound with the London copy of the score, present an unsolved mystery. Since neither of the 16-stave scores have page space for the trombones, it cannot be said with certainty that these parts were an afterthought. They may well not have been included in the house performances mentioned by Devrient, although the parts now bound with the autograph score held in

the Bibliothèque National, Paris were clearly used for performances of at least two versions of the overture (see the description by Yvonne Rosketh in *Revue de musicologie* 15 [1934, p. 105]). The claim that these parts "do not correspond to the score" is true only in that the number of bars rest differs from the score.

Peter Ward Jones (1994, p. 72) suggests that the trombones were added for the Düsseldorf performance (26 April 1833) mentioned above, where they were already present in the festival orchestra of 142 players. In London, although no other work in the programme required trombones, the Philharmonic Society account book (Loan 48.9/1) nevertheless shows that in 1833 three trombone players were paid for playing at all eight concerts of the season. Their inclusion in the performance might explain why Mendelssohn's original autograph trombone parts came to be bound into the London score, while the autograph of the overture is now bound together with a less than accurate copy of these parts. Because the trombone parts were separate, the markings differ in some cases from those of the full score and the variants have been noted in the Critical Commentary.

Exceptionally, Mendelssohn called for three timpani tuned C G E, and thus capable of playing the outline of the main fugal theme. Even more unusual is the final bar, where the timpani, together with brass, play the third of the chord (miscopied in the London score, but corrected by the composer). Further details of the typical 70-strong orchestra used for the concerts in London can be found in the introduction of the edition of *The Fair Melusine* (BA 9051) and in Daniel Koury, *Orchestral Performance Practices in the Nineteenth Century. Size, Proportions, and Seating* (UMI Research Press, Ann Arbor, 1986). However, the evidence of the Düsseldorf performance shows that an orchestra twice that size is also possible.

The metronome marking at the head of the score is not in the composer's hand, but possibly in the handwriting of Henry Bishop or (more probably) Sir George Smart; it is consistent with the suggested overall timing of '9 Minutes' written on the cover of the London score. But Berlioz in his *Mémoires* (Paris 1870, p. 85) writes about his first meeting with Mendelssohn in Rome in 1831 and his distrust of such markings:

"One day I started to talk about the metronome and its usefulness:

'Why bother with a metronome?' protested Mendelssohn vigorously. 'It's an utterly useless invention. A musician who can't work out the right tempo for a piece just by looking at it is a blockhead'.

I could have replied that there were many blockheads around; but I held my tongue.

I'd written hardly anything at that time.

Mendelssohn knew only my *Irish Melodies*, in the version with piano accompaniment. One day he asked to see the score of my *King Lear* overture, which I'd just written in Nice, and just as he was about to put his fingers to the keys to play it (which he did with incomparable skill) he asked:

'Give me the right tempo!'

'Why?' said I. 'Didn't you tell me yesterday that any musician who couldn't tell the right tempo for a piece just by looking at it was a blockhead?'

He didn't want me to know it, but these ripostes, or rather these unexpected thrusts annoyed him considerably ... he was a real hedgehog as long as music was the topic under discussion; you never knew where to get hold of him without getting pricked."

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)
- Julius Schubring, *Briefwechsel zwischen Felix Mendelssohn und Julius Schubring* (Leipzig, 1892)
- Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (Leipzig, 1854, reprinted Wiesbaden, 1985)
- Hans-Günther Klein, *Das verborgene Band: Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Schwester Fanny Hensel; Ausstellung der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz zum 150. Todestag der beiden Geschwister. 15. Mai bis 12. Juli 1997* (Wiesbaden, 1997)

LITERATURE

- Rudolf Elvers, 'Auf den Spuren der Autographen von Felix Mendelssohn Bartholdy', in *Beiträge zur Musikdokumentation, Franz Grasberger zum 60. Geburtstag*, ed. Günter Brosche (Tutzing, 1976), 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
- Daniel Koury, *Orchestral Performance Practices in the Nineteenth Century. Size, Proportions, and Seating* (UMI Research Press, Ann Arbor, 1986)
- Roger Nichols, *Mendelssohn Remembered* (London, 1997)
- Julius Schubring: 'Reminiscences of Felix Mendelssohn Bartholdy', *Musical World* 12 and 19 May 1866, p. 302
- Mathias Thomas, 'Zur Kompositionsweise in Mendelssohns Ouverturen', in *Das Problem Mendelssohn*, ed. Carl Dahlhaus (Regensburg, 1974), 129–48
- R. Larry Todd, *The Hebrides and Other Overtures* (Cambridge, 1993)
- , *Mendelssohn, A Life in Music* (Oxford, 2003)

ACKNOWLEDGEMENTS

The following institutions have kindly given permission for material in their collections to be employed for this edition: Bibliothèque Nationale, Paris (Catherine Massip); 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 Emmanuel André, John Michael Cooper, James Day, Johannes Gebauer, Christin Heitmann, Freia Hoffmann, Heather Jarman, Bärbel Pelker, Stephen Rose, Peter Schleuning, Arthur Searle, Wolfgang Steinhardt, R. Larry Todd, Katharina Wesselmann (Erasmushaus, Basel) and Martin Zeller.

Christopher Hogwood
Cambridge, August 2003
hogwood@hogwood.org

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 ungerührt 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*, *Meesstilte und glückliche Fahrt*) wurden über viele Jahre hinweg und in vielen Fassungen ausgearbeitet, ehe sie

1834 in einer Stimmengabe 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

„Wie der liebe Freund componierte, habe ich nur ein einziges Mal mit angeschaut. Ich kam zur Vormittagszeit in seine Stube und fand ihn Noten schreibend, wollte alsbald wieder gehen, um nicht zu stören. Er lud aber zum Bleiben ein, indem er sagte: ‚Ich schreibe bloß ab.‘ Ich blieb denn und wir redeten von allerlei, während er immer weiter schrieb. Nicht ab, denn es lag kein Papier da, außer dem, auf welchem er schrieb. Es handelte sich um die große Ouvertüre aus c-dur; welche damals auch aufgeführt aber nicht veröffentlicht worden ist, und war eine Partitur für volles Orchester. Er fing mit dem obersten System an, machte langsam ein Taktpause-Zeichen, ließ ziemlich reichlichen Raum und zog dann den Taktstrich von oben herab über das ganze Blatt. Hierauf beschrieb er das zweite, dann das dritte System u.s.w., theils mit Pausen, theils mit Noten. Bei den Violinen kam zum Vorschein, warum er den Takt so breit angelegt, denn es gab da eine Figur, welche Platz brauchte. Die an der Stelle regierende längere Melodie wurde in nichts ausgezeichnet, sondern bekam eben so, wie die anderen Stimmen ihren Takt und wartete beim Taktstrich auf die Fortführung, wenn ihr System wieder an die Reihe kam. Dabei gab es kein Vor- oder Zurücksehen, Vergleichen, Ueberhören oder Vergleichen, sondern die Feder ging allerdings langsam und vorsichtig, aber ohne jeden Aufenthalt vorwärts, und wir sprachen ohne Aufhören weiter. Das Abschreiben, wie er es genannt, beruhte also darauf, daß das Ganze so vollständig bis in jeden einzelnen Ton hinein durchdacht und ausgetragen in der Seele lag, als sähe er es fertig vor sich.“ (Julius Schubring 1866, Sp. 374f.)

Julius Schubring, ein Pfarrer aus Dessau, machte erstmals im Jahr 1825 mit den Mendelssohns Bekanntschaft und half Felix später bei den Arbeiten am Libretto zum *Paulus*. Seine Darstellung nährte das Gerücht, dass die Kompositionen – ähnlich wie bei Mozart – vollständig ausgearbeitet und perfekt Mendelssohns Gedächtnis entsprungen seien, ohne jemals einer Durchsicht oder Kontrolle während des Entstehungsprozesses unterzogen worden zu sein. Bis heute wird dieses falsche Bild durch die einzig erhältliche Ausgabe von Mendelssohns *Trompeten-Ouvertüre*, die nur eine, nämlich die als „Fassung letzter Hand“ angesehene Version bietet, gepflegt. Diese Edition hat mit der tatsächlichen Überlieferungssituation wenig zu tun, denn wie viele andere Werke auch, geht die

Trompeten-Ouvertüre von Mendelssohn infolge seiner so genannten „Revisionskrankheit“ auf eine besondere Entstehungsgeschichte zurück, die durch einen von Aufführung zu Aufführung fortschreitenden Prozess gekennzeichnet ist.

Sämtliche früher entstandenen Ouvertüren (*Die Soldatenliebschaft*, 1820, *Die beiden Pädagogen*, 1821, und *Die beiden Neffen*, 1823) komponierte Mendelssohn als Einleitungen zu Bühnenwerken. Sogar das 1824 ursprünglich als Einzelsatz für ein aus elf Bläsern zusammengesetztes Kurorchester geschriebene *Notturmo* wurde für *Harmoniemusik* uminstrumentiert und 1839 als Ouvertüre op. 24 vorgestellt. Die *Trompeten-Ouvertüre* strebte bereits in ihrer frühesten Fassung von 1826 die unabhängige konzertante Form an; soweit wir wissen, ist sie die einzige ohne außermusikalisches Programm. Ein heute erhaltener Entwurf zeigt einige auf zwei Systemen geschriebene Kontrapunktstudien, die in der ersten Fassung der Ouvertüre Verwendung fanden (siehe das Faksimile S. 50).

Eduard Devrient erinnert sich, dass der Satz bei den sonntäglichen Orchesterfesten in Mendelssohns Haus gespielt wurde: „Wir nannten diese die Trompeten-Ouverture wegen der das Stück dominierenden Trompetenrufe. Er führte sie noch einmal ... auch 1833 beim Musikfeste zu Düsseldorf [auf]; dennoch und obschon sein Vater so große Vorliebe für das Stück hegte, daß er mir sagte: er möchte es in seiner Sterbestunde vernehmen¹, fand Felix es nicht zur Veröffentlichung reif. Er benutzte darum auch ohne Bedenken die Trompetenrufe später in seinem Hebridenstücke.“ (E. Devrient, *Erinnerungen*)

Mendelssohns Lehrer Carl Zelter war bei diesen Hauskonzerten, von denen es viele gegeben haben muss, ebenfalls anwesend und äußerte seine Meinung und taktvolle Kritik zu den von ihm als „letzte Symphonien“ bezeichneten Werken. Obgleich er die Überlegenheit der „Instrumentalmusik ohne Überschriften“ hervorhob, konnte er dennoch nicht widerstehen, ein pittoreskes Programm für die *Trompeten-Ouvertüre* vorzuschlagen.

„Du hast mich mein Felix gefragt: welche von Deinen letzten Sinfonien mir am besten gefiele? Wenn

¹ Dies ist sicher kein Zeichen für den schlechten Geschmack des Vaters, wie behauptet wurde, sondern ein Hinweis auf die „Letzte Trompete“; keine andere Ouvertüre Mendelssohns würde diesem Zweck besser dienen. [CJH]

eine solche Frage, die so bald beantwortet zu seyn scheint mich in augenblickliche Verlegenheit setzen könnte; so wiederhole ich Dir meine Antwort, daß mir jede dieser Sinfonien in ihrer Art wohlgefallen habe, und bestehe darauf daß jede Kunstarbeit ihren eigenen Werth haben müsse, der nur statt finden kann wenn sie sich auf eine eigene Intention bezieht, die bey ganz idealischen Werken nicht immer gleich errathen wird. Denn, *meine Gedanken sind nicht Eure Gedanken*, die ich erst errathen soll und dann müssen sie noch reif werden.

Deine Sinf. aus c-dur [die später sog. „Trompeten-Ouvertüre“, op. 101] habe ich nun sieben mahl und das Sommernachtsstück sechs Mal gehört; ich habe mich in Deine Intentionen hinein zu stimmen versucht und muß diese beyden Stücke sehr verschieden finden. Das Erste ist sehr lang das ist wahr. Es würde zu lang seyn wenn es zu etwas Anderem gehörte. Sehe ichs als ein Opus für sich alleine an, so nehme ich mir die Zeit es anzuhören und bin befriedigt. So darf sie bestehn wie sie ist: Ein einfacher, ernsthafter, bellikoser Hauptgedanke tritt kühn auf: ein Held. – Um ihn her versammelt sich auf dem Rufe der Trompete die Menge, eilend, stürzend. Es ordnet sich, fügt sich; eine Masse, ein Ganzes ist da, in lebendigster Bewegung. Der Held leuchtet hervor, hier, dort, überall; ein beweglicher Pfeiler; so geht es Ber[g]auf, bergab, retardierend, verschwindend, wieder aufsteigend und die Aktion schließt triumphierend. Das alles scheint mir wirklich idealisch ohne vermischt zu seyn mit subalternem Klag- oder Siegesgeschrei und dürftiger Abmahlung von schreckhaften Äusserlichkeiten. Das rechne ich hoch an.“ (Zelter an Felix Mendelssohn Bartholdy, 18. September 1826, zitiert in: *Das verborgene Band*)

Die erste öffentliche Aufführung der *Trompeten-Ouvertüre* scheint bei der Eröffnung des Albrecht Dürer Fests in Berlin am 18. April 1828 stattgefunden zu haben.² In einem Brief an seinen Freund Karl Klingemann vom 5. Februar 1828 beschreibt Mendelssohn die geplanten Feierlichkeiten anlässlich des 300. Todestages des Künstlers: Ernst Heinrich Tölken sollte eine Ansprache halten und der Saal der Singakademie mit Gemälden und Statuen geschmückt werden. Bei dieser Gelegenheit erwähnt er auch, dass er durch eine kurze Nachricht den Auftrag erhalten habe, für die Eröffnung der Veranstaltungen eine Kantate für Chor und Or-

chester und eine *Feiersymphonie* zu komponieren; für diesen Zweck konnte er die *Trompeten-Ouvertüre* erfolgreich verwenden.

Die AMZ berichtet aus Berlin über die „Gedächtnissfeyer von *Albrecht Dürer*, von der Akademie der bildenden Künste und dem Künstlervereine im schönen Locale der Singakademie, begangen am 18. April, durch eine Symphonie (eigentlich Ouverture) und Cantate von Felix Mendelssohn Bartholdy, die Dichtung letzterer von Levezow, nebst einer eben so inhaltreichen, als langen Rede von dem Professor Tölken, in welcher Dürer's Leben und Wirken für die Kunst mit vieler Klarheit und Sachkenntniss dargelegt wurde. Die Composition der Symphonie war feurig und effectvoll; etwas zu lang, und theilweise – besonders in einer Sextolen-Figur³ – sehr an Beethovens Vorbild erinnernd. Die Cantate enthielt viele gute und manche eigenthümliche Gedanken, tüchtige contrapunktische Arbeit und hatte genialen Schwung. Nur vermisste man Einheit des Styles und Tiefe der Empfindung. Die Muster von Sebastian Bach, Händel, Mozart und Beethoven sind unverkennbar und sehr ehrenwerth in dieser jugendlichen Tondichtung⁴ wiederzufinden; doch erwartet man eigene Ausbrüche schwärmerischer Phantasie, die hier schon so vorzeitig von männlich tiefem, sinnigen Ernste gezügelt erscheint. Dennoch ist das ächte, bedeutende Talent des Hrn. F. Mendelssohn B. unverkennbar; ihn scheint nur der zu frühe Einfluss strenger Schularbeiten noch im Zauberkreise fremder Ton-Gewalten festgebannt zu halten. Am gerathensten dürfte es seyn, den genialen Jüngling (der auch wissenschaftlich vielseitig gebildet ist) bald allein und unabhängig von fremdem Einflusse – wenn derselbe auch noch so vorzüglich ist – in das Ausland, am liebsten nach Italien, reisen, und ihn im Lande der Melodie sein Inneres selbst prüfen und feststellen zu lassen, was eigentlich – wie bey Mozart – schon in früheren Jugendjahren hätte geschehen können, da nicht die Natur allein diess Talent glücklich ausgestattet hat, sondern auch die äusseren, unerlässlichen Mittel reichlich vorhanden sind. Noch ist es Zeit, solche zu benutzen!“ (Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig, No. 22, Mai 1828, Sp. 364)

Die autographe Partitur (A) lässt erkennen, dass Mendelssohn auf diesen kritischen Kommentar (und auch auf Zelters taktvollen Bemerkungen) reagierte, denn einige Seiten wurden entfernt und durch andere,

2 Devrient hat behauptet, dass die Ouvertüre in einem von dem Geiger Louis Maurer veranstalteten Konzert am 2. November 1825 aufgeführt wurde, doch gemäß den Rezensionen in der AMZ und BAMZ erklang dort die Symphonie in c-Moll, op. 11.

3 Da es in der Ouvertüre keine „Sextolen“ gibt, sind vielleicht „Sexten“ gemeint, in Anspielung auf das durchdringende Fanfarenmotto C, G, E.

4 Sicher eine der frühesten Verwendungen für diesen Begriff.

die kürzere Fassungen wiedergeben, ersetzt, zahlreiche Passagen gestrichen, besonders solche, die entweder in ihrer harmonischen Fortschreitung statisch oder übermäßig kontrapunktisch geführt waren; thematisches Material wurde zum Teil vollständig entfernt, um die Ausmaße des Werkes wesentlich zu reduzieren. Schließlich wurde auch die originale *Accelerando*-Coda aufgegeben. Für die Datierung der verschiedenen Änderungsstadien gibt es nur unzureichende Hinweise. Offenbar hoffte Mendelssohn aber die erste Fassung auf seiner ersten Englandreise 1829 präsentieren zu können, denn in einem Brief vom 30. April 1829 bat er seine Schwester Fanny, ihm für einige – wie er behauptete bald bevorstehende – Konzerte, die Streicherstimmen der Ouvertüre sowie das Aufführungsmaterial zum *Sommernachtstraum*, zu *Meeresstille und glückliche Fahrt*, zur ersten Symphonie und zum Oktett zuzusenden; man hatte ihn gewarnt, dass die Kopierkosten in London sehr hoch seien. Vorausgesetzt, Mendelssohn hatte nicht vor, alle Streicherstimmen einzeln zu ändern, so plante er offenbar dem Englischen Publikum eine unveränderte Fassung der Ouvertüre zu präsentieren. Schließlich hielt er aber die *Trompeten-Ouvertüre* noch zurück und bot sie erst bei seinem zweiten Besuch in London an, dann allerdings in der gekürzten Fassung.

* * *

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.“⁵ Selbstverständlich schlug die Society dieses Angebot

nicht aus. Die *Trompeten-Ouvertüre* wurde für die Konzertsaison 1833 ausgewählt und die gratis mitgelieferte *Melusine* für das folgende Jahr eingepplant.

Neben den von Mendelssohn im Auftrag der Society komponierten Werken, stehen auch die anderen Auftragskompositionen der Saison 1833 für die Vielseitigkeit des geplanten Programms, das große Kammermusikwerke ebenso vorsah wie Orchesterwerke; zu nennen ist das Klavierquintett in B-Dur von J. B. Cramer, das Große Septett für Klavier, Streicher, Klarinette und Horn von I. Moscheles, das Klavierkonzert in F-Dur von Joh. Nepomuk Hummel, die Fantasia Dramatica über *Paradise Lost* von Sigismund Neukomm und die Symphonie in a-Moll von Cipriani Potter. Für dieselbe Saison verpflichtete man Mendelssohn auch im sechsten Konzert der Society, seine „Italienische“ Symphonie zu dirigieren sowie Mozarts Klavierkonzert in d-Moll KV 466 zu spielen.

Obwohl die *Trompeten-Ouvertüre* als „eigens für die Society komponiertes und erstmals aufzuführendes“ Werk angekündigt war, wurde diese „Premiere“ durch Aufführung der Ouvertüre auf dem Niederrheinischen Musikfest, das Mendelssohn in seiner Funktion als Musikdirektor in Düsseldorf leitete, vorweggenommen. Im Protokollbuch der Philharmonic Society findet sich für den 15. Mai 1833 der Eintrag: „Brief gelesen von Herrn Mendelssohn. Beschlossen, dass er eine seiner neuen Ouvertüren für das Düsseldorfer Treffen verwenden darf, unter der Voraussetzung, dass er sie nicht als Eigentum der Society ankündige.“ Mendelssohn scheint mit diesem Beschluss gerechnet zu haben (oder hatte vielleicht eine informelle Erlaubnis), da er die *Trompeten-Ouvertüre* bereits am 26. April bei erwähnter Gelegenheit als Einleitung zu Händels *Israel in Egypt*⁶ verwendet hatte. Für die Ouvertüre von größerer Bedeutung ist die Tatsache, dass das Oratorium drei Posaunen erforderte; dies legt die von Peter Ward Jones geäußerte Vermutung nahe, dass die separat überlieferten Posaunen-Stimmen eigens für diese, wenn nicht gar für frühere Aufführungen, geschrieben worden sind. Die autographe Partitur wurde bereits für diese Aufführung mehrfach geändert und gekürzt. Auch ein neuer, in der Partitur auf den 10. April 1833 datierter Schluss wurde eingefügt, der wohl nach Verzicht auf das *Accelerando* der früheren Coda einen besseren Übergang zum Oratorium schaffen sollte. Weniger als einen Monat später wurden in London weitere Veränderungen an dem Werk vorgenommen; genau

5 Mendelssohn wurde im Alter von 20 Jahren zum Ehrenmitglied der Society ernannt.

6 Mendelssohn hatte bei seiner Arbeit am Autograph des Oratoriums in der Royal Music Library in London die verlorenen Rezi-tative und Arien wieder gefunden.

diese Londoner Fassung ist im Haupttext der vorliegenden Ausgabe wiedergegeben.

Schubring ahnte nicht, wie weit die mit solcher Nonchalance geschriebene Partitur, die er gesehen hatte, von der für die öffentliche Aufführung vorgesehenen Fassung entfernt war.

Die Londoner Premiere fand am Montag dem 10. Juni, im achten Konzert der Saison 1833, innerhalb eines typischen gemischt instrumentalen und vokalen Programms statt. Da Mendelssohn erst kurz zuvor gemeinsam mit seinem Vater nach England zurückgekehrt war wurde sie von dem Komponisten Henry Bishop⁷ dirigiert.

1. TEIL

Symphonie in B-Dur (Nr. 4)	Beethoven
Aria: „Mentre ti lascio“	Mozart
MR. ZUCHELLI	
Konzert für Klavier	Herz
MR. HEINRICH HERZ	
Aria, „Non più di fiori“ (La Clemenza di Tito)	Mozart
MADAME MALIBRAN	
Corno di Bassetto Obligato, MR. WILLMAN	
Ouvertüre in C-Dur, „Trompeten-Ouvertüre“	Mendelssohn
(Erstaufführung, komponiert für die Society)	

2. TEIL

Sinfonie in g-Moll [KV 550]	Mozart
Aria, „Sento un' interna voce“ (Elisabetta)	Rossini
MME. CINTI-DAMOREAU	
Konzert für Violine (Nr. 1)	De Beriot
MR. CH. DE BERIOT	
Duett, „Vanne, se alberghi in petto“ (Andronico)	Mercadante
MMES. CINTI-DAMOREAU AND MALIBRAN	
Ouvertüre zu „Egmont“	Beethoven
Leitung, MR. WEISCHEL	Dirigent, MR. H. R. BISHOP

Der bei dem Konzert anwesende Kritiker des *Harmonicon* (1833, Heft 11, S. 154) war lediglich in der Lage vorsichtig zu bemerken: „Ursprung der Ouvertüre in C-Dur von Herrn Mendelssohn sind Genie und Können. Ihre Schnelligkeit und scheinbare Wildheit machen eine Analyse derselben ohne wiederholtes Hören oder eine Untersuchung des Werkes auf Papier unmöglich; aus diesem Grund wagen wir es nicht, eine über die bereits ausgesprochene Beurteilung hinausgehende Ansicht zu äußern.“

* * *

Wie bereits Devrient bemerkt, könnte das Trompeten-Motto in verkürzter Form in der *Hebriden-Ouvertüre* wieder verwendet worden sein. (Gleichwohl stehen

alle eintönigen Fanfaren in gewisser Weise miteinander in Beziehung). Noch offensichtlicher treten in der *Trompeten-Ouvertüre* aber Vorwegnahmen anderer Gedanken aus Mendelssohns späteren Werken hervor. So verwendet er zur Abgrenzung der formalen Hauptabschnitte stets die gleiche Figur; dieselbe Funktion übernehmen im *Sommernachtstraum* die „magischen“ Bläserakkorde. In den Streichern bilden durchgehende Arpeggien den Hintergrund zu abwechselnd laut und gedämpft in verschiedenen Tonarten erklingenden Dreiklängen; dieselben Arpeggien finden sich auch in den *Hebriden*. Andere Merkmale, wie etwa die Vielfalt an thematischem und episodenhaftem Material, die vor allem nach den konsequenten Streichungen klar erkennbare Handhabung der Sonatenform sowie die Verwendung der Instrumentation zur Unterscheidung formaler Momente finden sich in den *Hebriden* und dem *Sommernachtstraum*. Auch in den *Hebriden* war Mendelssohn bemüht, den Kontrapunkt zu reduzieren und stattdessen – quasi als Vorstudie zum *Sommernachtstraum* – zahlreiche mediantische Beziehungen und Modulationen zur Terz der jeweiligen Tonart einzuführen. Die Anregung hierzu fand Mendelssohn zweifellos in der in ihrem Wesen nach aus Dreiklängen bestehenden Fanfare der *Trompeten-Ouvertüre* ebenso wie in früheren Beispielen von Beethoven und Schubert.

Die früheste Fassung der Trompetenouvertüre dürfte durch die originalen Lagen des Autographs (A) repräsentiert sein. Die vollständige Originalpartitur wurde offenbar bei den ersten Aufführungen – vielleicht auch bei der Aufführung auf dem Dürer-Fest – als Dirigierpartitur verwendet. Da aber von einem bestimmten Zeitpunkt an einige Seiten aus der Partitur entfernt wurden, um für Umarbeitungen Platz zu schaffen, und die herausgelösten originalen Lagen nicht erhalten sind, können wir diese früheste Fassung nicht mehr vollständig rekonstruieren (siehe das überlieferte Material im Anhang). Die in A überlieferte spätere Version war Basis für die in London kopierte Partitur (B); aus dieser Kopie entfernte Mendelssohn drei weitere Abschnitte und nahm einige kleinere Korrekturen vor. Wie Devrient bemerkt, bereitete Mendelssohn diese Ouvertüre nie für die Veröffentlichung vor. Mehr als dreißig Jahre später boten schließlich die Erben der Familie die Ouvertüre Breitkopf & Härtel zur Veröffentlichung an. Hermann Härtel äußerte in einem Brief an Sir William Sterndale Bennett, der in London mit Mendelssohn Kontakt hatte und den Satz 1865 dirigierte, die Vermutung, dass die im Besitz von Julius Rietz befindliche autographe Partitur ein

⁷ Bekannt ist Bishop wohl hauptsächlich durch *Home, Sweet Home*.

früheres Stadium in der Entstehungsgeschichte des Werkes repräsentiert: „Herr Capellmeister Dr. Rietz ist ... von den Mendelssohn'schen Erben mit den Vorbereitungen zur Herausgabe beauftragt worden, und hat sich deshalb auch mit uns in Vernehmen gesetzt. In Bezug auf die genannte Ouvertüre findet nun ein Zweifel statt. Mendelssohn hat nämlich in der Herrn Dr. Rietz vorliegenden Originalpartitur jener im Jahre 1826 componierten Ouvertüre für die Aufführung beim Düsseldorfer Musikfest Kürzungen gemacht und diese deutlich in das Autograph eingetragen. Herr Dr. Rietz würde keinen Anstand nehmen, das Werk in dieser Version zu veröffentlichen; Sie dagegen haben Nachricht von anderweitigen Kürzungen, die von Mendelssohn selbst herrühren sollen, gegeben, und diese in die Abschrift eingetragen, nach welcher die Ouvertüre vorigen Winter hier gegeben wurde. Gegen diese anderweitigen Kürzungen hat nun Herr Dr. Rietz seine Bedenken ... Herr Dr. Rietz wünscht daher sehr zu wissen, ob bei Ihnen ... diejenige Abschrift noch existiere, in welche Mendelssohn die neuen Kürzungen selbst eingetragen hat, und ... wenn es jedenfalls ganz feststeht, dass diese Kürzung von Mendelssohn selbst herrührt, ob sie nicht vielleicht nur schnell in einer Probe gemacht worden sei, und daher weniger Gewicht habe ... Sie haben gewiß die Güte im Interesse der Sache und des verewigten Componisten uns hierüber eine möglichst sichere Auskunft zu geben. Sollte die Londoner Partitur, welche die dortigen Kürzungen enthält, noch vorhanden sein und könnte uns auf kurze Zeit mitgeteilt werden, so wäre das höchst wünschenswert ...“ (5. Oktober 1866)⁸

Aus unerfindlichen Gründen war der Herausgeber in der Lage drei zusätzliche Kürzungen zu belegen und markierte diese mit rot im Autograph; gleichwohl blieben einige von Mendelssohns kleineren Revisionen in **B** sowohl in der Veröffentlichung von 1867 (Quelle **C**) als auch in der eng verwandten Ausgabe innerhalb der *Kritisch durchgesehenen Ausgabe* von 1874 (Quelle **D**) unberücksichtigt.

Im Gegensatz zur *Schönen Melusine* und den *Hebriden* ist es unmöglich, eine der früheren Fassungen der *Trompeten-Ouvertüre* aus den überlieferten Quellen vollständig zu rekonstruieren. In beiden Handschriften wurden neben Ausradierungen und Korrekturen zahlreiche Blätter entfernt und durch neue Blätter mit neuem Material ersetzt. An Stellen, wo in Quelle **A**

Striche vorgenommen wurden, ist die frühere Fassung offensichtlich, wenn aber die originalen Blätter fehlen, wie nach ff. 6, 22 und 29 der Fall, ist es lediglich möglich, die Zahl der verlorenen Takte zu schätzen. Die Partitur wurde zu einem frühen Zeitpunkt in Einheiten von jeweils 5 oder 6 Takten eingeteilt; in der folgenden Tabelle bildet die jeweils vorangegangene Einheit die Basis für eine Schätzung der Anzahl der Takte in den fehlenden Abschnitten.

TABELLE 1
AUS QUELLE A ENTFERNT TAKTE

nach Takt	gestrichene Takte auf vorhandenen Blättern	verlorene Takte (geschätzt)
25	1	–
26	1	–
70	3	19
87	9	–
109	6	–
128	9	27
132	2	–
182	18	–
190	1	–
194	2	–
203	4	–
209	3	–
247	8	–
267	2	–
304	2	–
314	10	18
349	14	–
391	10	42

AUS QUELLE B ENTFERNT TAKTE

128	4	–
132	2	–
349	10	24

Das Werk wurde schätzungsweise um über ein Drittel seines originalen Umfangs gekürzt; der Anhang der vorliegenden Ausgabe gibt die entfernten aber erhaltenen Passagen in Transkription wieder.

Die separat entstandenen drei Posaunenstimmen, deren Autograph heute mit der Londoner Partiturabschrift zu einem Konvolut zusammengebunden ist, geben ungelöste Rätsel auf. Obwohl auf keiner der aus 16 Systemen aufgebauten Partiturseiten Platz für die Posaunen gelassen wurde, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, dass diese Stimmen auf einen nachträglichen Einfall zurückgehen. Bei den von Devrient erwähnten Hauskonzerten kamen sie

⁸ Siehe das Faksimile einer Seite in: *Homage to Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847): A collection of manuscripts and autographs presented on the occasion of the 150th anniversary of Mendelssohn's death*, Basel, Erasmushaus 1997.

wahrscheinlich nicht zum Einsatz. Gleichwohl sind die heute mit der autographen Partitur zusammengebundenen Stimmenkopien eindeutig für Aufführungen von mindestens zwei Fassungen der Ouvertüre verwendet worden. Entgegen der Bemerkung von Yvonne Rosketh in der *Revue de musicologie* (15/1934, S. 105), die Stimmen würden „nicht mit der Partitur zusammenpassen“, unterscheiden sich die Stimmen aber lediglich in der Anzahl der Pausentakte von der Partitur.

Peter Ward Jones (1994, S. 72) vermutet, dass die Posaunen für die bereits erwähnte Düsseldorfer Aufführung hinzugefügt wurden (26. Mai 1833); sie waren in dem 142 Musiker starken Festival-Orchester bereits vorhanden. Obwohl kein anderes Werk im Konzertprogramm der Londoner Aufführungen Posaunen erforderte, belegt das Geschäftsbuch der Philharmonic Society (Loan 48.9/1) dennoch, dass im Jahr 1833 drei Posaunisten für alle acht Konzerte der Saison bezahlt worden sind. Deren Einbeziehung in die Aufführung mag erklären, warum die autographen Posaunenstimmen mit der Londoner Partitur zusammengebunden worden sind, während das Partiturotograph der Ouvertüre heute mit wenig sorgfältigen Kopien dieser Stimmen zusammengebunden ist. Da die Posaunenstimmen separat entstanden sind unterscheiden sie sich in ihren Auszeichnungen in einigen Fällen von denjenigen der Partitur; vorliegende Ausgabe verzeichnet diese Varianten im Critical Commentary.

Außergewöhnlich ist, dass Mendelssohn drei Pauken in C, G und E fordert, die in der Lage sind, die Umrisse des ersten Fugenthemas zu spielen. Noch ungewöhnlicher ist der Schlusstakt, in welchem die Pauken zusammen mit den Blechbläsern die Terz des Akkordes spielen. (Diese Stelle wurde in der Londoner Partitur falsch kopiert, aber vom Komponisten korrigiert.) Weitere Einzelheiten über das für die Londoner Konzerte übliche, aus 70 Musikern zusammengesetzte Orchester enthält die Einführung zur Edition der *Schönen Melusine* (BA 9051) sowie Daniel Koury's Studie *Orchestral Performance Practices in the Nineteenth Century* (1986). Gleichwohl belegt die Düsseldorfer Aufführung, dass auch ein Orchester in doppelter Stärke ebenso möglich ist.

Die Metronomangabe am Beginn der Partitur stammt nicht von der Hand des Komponisten, ist aber vielleicht die Handschrift Henry Bishops oder wahrscheinlicher noch diejenige Sir George Smarts. Sie stimmt überein mit der auf dem Umschlag der Londoner Partitur geschriebenen Zeitangabe „9 Minuten“.

Doch erwähnt Berlioz in seinen *Memoiren* (Paris 1870) bei der Beschreibung seines ersten Zusammentreffens mit Mendelssohn in Rom 1831, dessen Misstrauen gegenüber derartigen Anweisungen:

„Eines Tages kam ich auf das Metronom und dessen Zweckmäßigkeit zu sprechen.

„Wozu ein Metronom?“ warf Mendelssohn ein, das ist ein recht überflüssiges Instrument. Ein Musiker, der bei dem Anblick eines Musikstückes nicht sofort dessen Zeitmaß errät, ist ein Stümper.“

Ich hätte ihm erwidern können, daß es viele Stümper gibt; doch ich schwieg. Ich hatte damals fast noch nichts komponiert. Mendelssohn kannte nur meine *Mémoires Irlandaise* mit Klavierbegleitung. Eines Tages wünschte er die Partitur der Ouvertüre zu *King Lear*, die ich schon in Nizza geschrieben hatte, zu sehen; er las sie zunächst aufmerksam und langsam durch, dann setzte er die Finger auf das Klavier, um sie zu spielen (was er mit unvergleichlichem Geschick tat), und sprach:

„Geben Sie mir doch Ihr Tempo an.“

„Wozu? Haben Sie mir nicht neulich gesagt, jeder Musiker, der beim Anblick eines Stückes das Tempo nicht errät, sei ein Stümper?“

Er wollte es sich nicht anmerken lassen, aber dieser Nachhieb, oder vielleicht mehr diese unerwarteten Kanonenstöße mißfielen ihm sehr ... Kurz, er benahm sich, sobald von Musik die Rede war, wie ein Stachelschwein; man wußte nicht, wo man ihn anfassen sollte, ohne sich zu verletzen.“ (Berlioz, *Memoiren*, S. 267f.)

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.

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 (Hrsg.), *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.
Das verborgene Band: Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Schwester Fanny Hensel; Ausstellung der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz zum 150. Todestag der beiden Geschwister. 15. Mai bis 12. Juli 1997. Katalog Hans-Günther Klein. Wiesbaden 1997 (= Ausstellungskataloge/Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz N. F. 22).

LITERATUR

Hector Berlioz, *Memoiren*, aus dem Französischen von Elly Ellés, hrsg. von Wolf Rosenberg, Königstein/Taunus 1985.
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.
Daniel Koury, *Orchestral Performance Practices in the Nineteenth Century. Size, Proportions, and Seating*, UMI Research Press, Ann Arbor 1986.
Roger Nichols, *Mendelssohn Remembered*, London 1997.

Julius Schubring, „Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy“, in: *Daheim, Ein deutsches Familienblatt mit Illustrationen*, No. 26 (1866).
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 1997.
R. Larry Todd, *Mendelssohn, A Life in Music*, Oxford 2003.

DANKSAGUNG

Folgenden Institutionen danke ich für die freundliche Genehmigung, das in ihren Sammlungen aufbewahrte Material für diese Edition auswerten zu dürfen: Bibliothèque Nationale, Paris (Catherine Massip); 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: Emmanuel André, John Michael Cooper, James Day, Johannes Gebaur, Heather Jarman, Christian Heitmann, Freia Hoffmann, Bärbel Pelker, Stephen Rose, Peter Schleuning, Arthur Searle, Wolfgang Steinhardt, R. Larry Todd und Katharina Wesselmann (Erasmushaus Basel).

Christopher Hogwood
Cambridge, August 2003
hogwood@hogwood.org
(Übersetzung: Bettina Schwemer)