

MENDELSSOHN BARTHOLDY

Die Hebriden
Konzert-Ouvertüre

The Hebrides
Concert Overture

Op. 26
1830/1832

Herausgegeben von / Edited by
Christopher Hogwood

Partitur / Score



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag
BA 9053

CONTENTS / INHALT

Preface	III
Introduction	IV
Vorwort	XII
Einführung	XIII
Facsimiles / Faksimiles	XXIII
Die Hebriden	
Rome Version / Rom Fassung, 1830	1
London Version / Londoner Fassung, 1832	45
Critical Commentary	96

ORCHESTRA

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

Duration / Aufführungsdauer: ca. 10 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 *Nocturno* for 11 players in 1824 to a full *Ouverture für Harmoniemusik* (23 players and percussion) by 1838. In other cases, with the exception of the *Ouverture 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 (*Die Hochzeit des Camacho*, op. 10, 1825, *Heimkehr aus der Fremde*, op. 89, 1829) 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* and *The Hebrides*) 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

Of all the works that originated during Mendelssohn's student days in the 1820s, the birth of the opening theme of *The Hebrides* overture must surely be the most astonishingly autochthonous, springing to life apparently fully-armed and orchestrated in a letter he wrote from Scotland during a walking holiday with his friend Carl Klingemann in August 1829.

They had arrived by the new paddle-steamer at the fishing village of Tobermory on the Isle of Mull on the evening of the 7th of August; earlier that day Mendelssohn had made a pencil sketch of his first distant view of the islands from the mainland, which he titled "Ein Blick auf die Hebriden und Morven" (now in the Bodleian Library, see Facsimile 1, p. XXIV). In a letter to his family in Berlin written that same evening and headed "On one of the Hebrides", Mendelssohn wrote: "In order to make you realise how extraordinarily the Hebrides have affected me, the following came into my mind here": there followed a sketch of the first 21 bars of the overture, complete with indications of orchestration (Facsimile 2). Apart from the note-values, which he later halved, and the long-held B major chord in bar 13 ("das ganze Orchester./Paukenwirbel *pp.*"), this extraordinary opening stands unaltered in the final composition, its precise orchestral colourings as indicated.

It was the following day that the two travellers visited the deserted and treeless island of Staffa; Mendelssohn was too sea-sick to write, but Klingemann records: "We were put out in boats and lifted by the hissing sea up the pillar stumps to the famous Fingal's Cave. A greener roar of waves never rushed into a stranger cavern – its many pillars making it look like the inside of an immense organ, black and resounding absolutely without purpose, and quite alone, the wide grey sea within and without". They went on to visit the deserted monastery on Iona, where Klingemann sensed "a truly very Ossianic and sweetly sad sound", though Mendelssohn was still too unwell to comment. "My travelling companion ... is on better terms with the sea as a composer than as an individual or a stomach", Klingemann rather smugly reported (Letter, 10 August).

After the Scottish trip, the projected overture is mentioned in several letters (sometimes called "Hebriden-geschichte" – the Tale of the Hebrides), but does not seem to have advanced much further that year,

although two remarks from Fanny: "Hebrides is all right and the two violins don't stay on f-sharp for too long", on 21 August, and "Hebrides is very lovely and will give me a great deal of special pleasure", on 28 September, hint that she may have seen something more than the opening bars.

"Rome" version

Composition recommenced the following year. In the autumn of 1830, as Mendelssohn embarked on a grand tour of Europe, the title of the overture was still in a state of flux; on 16 September, en route for Italy, he reckoned that "During my next leisure time I will have the Hebrides Overture finished ..." ["bei nächster Muße schreib' ich die Hebriden Ouvertüre fertig ..."], but on 6 October he wrote, "I am working hard on my *Hebrides* Overture, which I wish to name *Ouvertüre zu der einsamen Insel*" and under this title it was eventually finished in December while Mendelssohn was staying in Rome; one page of sketches from a month or so earlier survives, showing the composer still at work on the recapitulation and coda (Source **S2**, see Critical Commentary). With his father's birthday in mind (11 December), Mendelssohn wrote (10 December): "For your present I will finish my old [sic] *Ouvertüre zur einsamen Insel*; if I date it 11 December and take the bundle of pages in my hand, it will be as if I had just given it to you". In all probability this was wishful thinking; the eventual score (source **M**) was dated 16 December, and there seems no reason (other than the birthday letter) to postulate a lost score of a version finished five days earlier. The non-autograph copy of this version, now in the Bodleian Library (source **B**), is valuable for clarifying those passages in the autograph which Mendelssohn later altered. The little-noticed score in Dresden (**D**), probably the one promised in advance to Mendelssohn's friend Eduard Rietz (see letter of 30 November 1830), is demonstrably copied from **B**, even down to details such as page division and minims unnecessarily rendered as tied crotchets (see, for instance, b. 262).

The following year (1831) the overture had its first, and perhaps only, presentation in this form when Mendelssohn introduced it to Berlioz: "It was in Rome

that I had my first experience of that delicate, pretty, richly coloured substance known as the Fingal's Cave overture. Mendelssohn had just completed it and gave a fairly accurate idea of the piece, such was his prodigious ability to play the most complicated scores on the piano" (Berlioz, *Memoires*, p. 173). Presumably Mendelssohn played from his autograph (source **M**), which he later gave to Moscheles. Mendelssohn's piano presentation seems to have been the only performance of the work in this form, notwithstanding the extensive revisions it displays and the two scores (**B** and **D**) that were copied from it. Peter Ward Jones has suggested that the "new" title of *Die Hebriden* in source **M** may have been added later by Mendelssohn (possibly at the time he presented the manuscript to Moscheles in 1832); if the original had simply been titled *Ouvertüre* (as was the first draft of *A Midsummer Night's Dream*), this would do away with the necessity of explaining the existence of alternative titles for the work at this period.

"London" version

On 21 January 1832 Mendelssohn wrote from Paris to his sister Fanny: "*Die Hebriden* I can't release here, because I still regard it as unfinished, as I wrote you. The middle part ['Mittelsatz'] in D major marked *forte* is rather ridiculous, and the so-called working out ['Durchführung'] smells more of counterpoint than of train-oil and seagulls and salted cod – it should be just the other way round."

Ferdinand Hiller saw a "draft score" of the new version in Paris (Hiller, *Letters and Recollections*, pp. 18–19), and by the time Mendelssohn was in London he felt able to give away the "Rome" score to his friend, the pianist Ignaz Moscheles:

"May 1 [*recte* 6], 1832. Mendelssohn and Klingemann came to the children's one o'clock dinner. The former gave me the score of his overture to the 'Hebrides', which he had finished in Rome on the 16th of December 1830, but afterwards altered for publication. I often thought the first sketch of his compositions so beautiful and complete in form that I could not think any alteration advisable; during our stroll in the Park we discussed this point again today. Mendelssohn, however, firmly adhered to his principle of revision" (*Recent Music and Musicians*, 178–9).

By the beginning of May a new full score was under way for the Philharmonic Society premiere (Mendelssohn to his family in Berlin, 5 May 1832): "... the

Hebrides beckon. I am now finishing it, that is, the fast middle section ["Mittelsatz"] is gone, and I have to rewrite the entire score once more. That's not so easy when you think about it – a week from Monday it will be performed by the Philharmonic and a week from tomorrow is the rehearsal. Still, I'm quite happy about it ... My reception here has been so moving and friendly that I intend to write you all the details as soon as the copyist has the score" (NYPL, Mendelssohn Family Correspondence, translations from R. Larry Todd, *The Hebrides and Other Overtures*, p. 33).

The "Mittelsatz" that so displeased Mendelssohn (bb. 76ff. in the "Rome" version) was shortened, the repetitions removed and much of the imitation expunged from the development section and replaced with sparer and more atmospheric passages for the winds (bb. 98ff.); whether these effectively portray train-oil and salt-cod is for the listener to decide.

This version was first heard under its new title of *Overture to the Isles of Fingal* at the sixth concert of the Philharmonic's season, on 14 May 1832. Although the Society's programme only mentions Thomas Attwood as the conductor, it seems that Mendelssohn himself, who had conducted the first trial of the overture on the 12th, was prevailed upon to direct at the concert by some unprofessional pressure from a leading critic. At a breakfast on the 13th given by John Ella (with Meyerbeer and Sir Michael Costa present), "Mendelssohn had intimated that he did not wish to use a Baton at the forthcoming Philharmonic Concerts, in consequence of the leader's opposition. "X.Y.Z. of the Morning Post" (no other than Professor Ella himself, who was then writing for that paper) threatened to attribute to him any imperfection of the performance, when Mendelssohn promptly yielded. When afterwards reminded of the incident, Mendelssohn jocularly replied that he should not have had the moral courage to usurp the authority of the leader, but for the threat of X.Y.Z."¹ Thus did the modern maestro come into being.

The selection of pieces in the programme is typical for this period, mixing vocal numbers and chamber music with symphonic works (possibly with more Mozart than usual since Attwood had been Mozart's pupil in Vienna), the "biggest" pieces opening each half and an overture concluding:

1 Information in the Freemantle Collection (folder 1829–33), Library of Congress, quoted in Paul Jourdan, 'Mendelssohn in England 1829–37' (PhD thesis, University of Cambridge, 1998), p. 183.

ACT I		
Symphony in A (No. 7)		Beethoven
Aria, "Qui sdegno" ["In diesen heiligen Hallen"] (Die Zauberflöte)		Mozart
MR. H. PHILLIPS		
Concertstück for pianoforte		Mlle Blahetka
MLLE. LEOPOLDINE BLAHETKA		
Aria, "Una voce poco fà" (Il Barbiere di Seviglia)		Rossini
MME. CINTI-DAMOREAU		
Overture, "The Isles of Fingal" (MS)		Mendelssohn
ACT II		
Symphony in G minor [No. 40]		Mozart
Aria, "Tacqui allor" ("L'Esule di Roma")		Donizetti
MR. DONZELLI		
Quintett for two Violins, Viola, Cello and Double-Bass	Onslow	
MESSRS. ANTON BOHRER, WATTS, MORALT, R. LINDLEY and DRAGONETTI		
Aria (con Variazione)		Rode
MME. CINTI-DAMOREAU		
Overture		B. Romberg
Leader, SIGNOR SPAGNOLETTI	Conductor, MR. ATTWOOD	

London critics were divided, with the *Athenaeum* declaring of Mendelssohn's overture that "as descriptive music, it was decidedly a failure", while the *Harmonicon* conversely "heard the sounds of winds and waves, for music is capable of imitating these in a direct manner; and, by means of association, we fancied solitude and an all-pervading gloom". Mendelssohn himself simply noted that it "went splendidly, and sounded so droll amongst all the Rossini things."²

Some fog still obscures the sources at this point; Mendelssohn promised "the Score of my Overture to the Isles of Fingal" to the Philharmonic Society in a letter to Sir George Smart, and although this cannot now be traced, it was acknowledged with the gift of a "piece of silver". The only extant score owned by the Society (source **L**) is in the hand of William Goodwin (possibly scored up from the parts at some time after the first performance), and Mendelssohn himself must have either kept or created another autograph score prior to publication, which later came into the hands of William Sterndale Bennett (source **O**) and was, until recently, not in the public domain.

Meanwhile, on 19 June 1832, the composer presented a version for piano four-hands (source **P**) to his young friends Mary and Sophie Horsley (also called *Overture to the Isles of Fingal*). The duet was published in London by Mori & Lavenu under this

² Rossini, it appears, later announced himself an admirer of the work; "a spectacle for the gods themselves" as Mendelssohn described the scene in a letter to Schleinitz, Frankfurt, 30 June 1836.

title in 1833 but simultaneously by Breitkopf & Härtel as *Ouverture aux Hébrides (Fingals Höhle)*. Since Mendelssohn himself is on record as disliking French titles, we may suspect that this whole novel designation may have been the invention of the publisher. The orchestral parts which appeared in print in June the following year (1834), ten months ahead of the score, were called *Die Hebriden*. For a performance in Leipzig the following year, yet another title appeared in the programme: *Ossian in Fingalshöhle (Ossian in Fingal's Cave)*, again probably without the composer's connivance; finally the full score of three overtures (*Midsummer Night's Dream, Hebrides and Calm Sea and Prosperous Voyage*) appeared in print in April 1835, with a dedication to the Crown Prince of Prussia, and the present work, Op. 26, titled *Die Fingals-Höhle*.

Without more direct information from Mendelssohn himself, it is impossible to account definitively for the variety of titling; certainly the opening theme was conceived before the travellers saw Fingal's Cave, and the initial *Einsame Insel* could have been Iona or even Mull, as easily as Staffa. But the imagery derived from Ossian of the cave built by the giants for his father Fingal seems ideally calculated to help create a poetic trio for publication alongside Goethe (*Meeresstille*) and Shakespeare (*A Midsummer Night's Dream*). The poetic world of Ossian – an eighteenth-century fiction of James Macpherson, although by this date the epic poems were well-known to be forgeries – had been invoked by Klingemann that first day on Mull, and was reinforced by the reviewer of the first Berlin performance on 10 January 1833: "Herr Felix Mendelssohn Bartholdy's third concert began with a still unknown overture in B minor, which the composer had sketched *in situ* during his visit to the Hebrides Islands, and whose character bears the wild romantic quality of those islands that inspired Ossian to his poems" (*AMZ*, 35 [1833] col. 125). Connections with Fingal were also assumed by the conductor Julius Benedict, and imitated by Mendelssohn's Danish protégé Niels Gade in his *Echoes of Ossian* overture (1840); they can be safely repeated today.

* * *

The many-layered versions of this overture do not lend themselves to easy presentation in print. For the "Rome" version our main text represents the final state of the autograph (**M**), but with the earlier version indicated with *ossias* and small notes, since it is not possible to determine exactly when the majority of the

alterations were made. On the evidence of **B** and **D**, it would be reasonable to suspect that these changes are *later* than the date given on the MS, and may represent a staging-post between “Rome” and “London”.

For the “London” version, the Goodwin score (**L**) represents a reliable first stage (here indicated with *ossias*), whereas the later changes are more difficult to track. Certainly the final published versions (**F** and **Fp**) are patently defective in many aspects (wrong and missing notes, inaccurate marks of articulation, misplaced and omitted dynamics, and especially “understated” slurs – beginning late and ending early – which seem to have been a permanent hazard with Mendelssohn’s copyists and engravers), which can now be improved thanks to the recent reappearance of the latest autograph (**O**). However, Mendelssohn’s tantalising letter to Breitkopf & Härtel of 29 November 1833, sending a MS score (now missing) to be used as the engraver’s copy and noting, “I have again changed several things” (*Briefe an deutsche Verleger*, p. 31) (bars 7–8 are an immediate example), is a warning against wholeheartedly backing **O** against the printed score. (A caveat if using the *Kritisch durchgesehene Ausgabe*, the most widely circulated edition – Rietz overlooked some of these last minute changes and printed earlier readings, e. g. in bar 7, despite both scores originating from the house of Breitkopf.) The Critical Commentary gives details of all significant discrepancies and dilemmas, and hopefully justifies the many differences between this and the “traditional” printed version.

Details of the typical 70-strong orchestra used for the Philharmonic Society concerts in London, its layout and direction, can be found in the introduction to 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). As with *The Fair Melusine*, the question of the appropriate clarinets caused Mendelssohn some indecision: the “Rome” version begins with clarinets in C, and shifts to clarinets in A from bar 223 to the end. In the “London” version, both the early version (Source **L**) and the final print specify clarinets in A throughout; however, the intermediate autograph (**O**) is written for instruments in C at the beginning, despite an inscription over bar 1 of the clarinet stave which reads “müssen durchgängig in A stehn”, changes to instruments in A for the solos from bars 201–17, changes back to C at bar 221, and reverts to A at bar 258 with less than two bars’ rest to make the change. It is probably this last inconven-

ience which decided the matter in favour of “in A throughout”, and we must assume the opening inscription was a later instruction.

Specific to this work is the frequent misunderstanding of the “*animato*” added by Mendelssohn at bar 217 of the second version, in spite of his cautionary “in Tempo” added in the printed score. This is *not* to be interpreted as a *più mosso*; replying to Henriette Voigt (10 January 1835), who had written describing the first Leipzig performance, Mendelssohn said:

“... it surprises me much to hear of my Overture in B minor being taken faster at the end than at the beginning. I suppose you mean after the *animato*? If so, I shall certainly adopt Sebastian Bach’s practice, who hardly marked even a *piano* or *forte* in his music. I thought a *più stretto* would hardly do well, as I referred rather to an increase of spirit, which I did not know how to indicate except by *animato*”. (“More letters by Mendelssohn”, translated in *Dwight’s Journal of Music*, 31 [1871], 58).

This dilemma persisted through the 19th century and is still with us today; Brahms’ copyist and editor, Robert Keller, suggested a solution whereby a lower-case indication (e. g. *tranquillo*) would imply only expression, whereas upper-case (*Tranquillo*) a change of tempo; Brahms appears to have agreed but very few composers followed his example. Mendelssohn had no such protection; however the extremes of tempo fluctuation found in some modern interpretations at bar 201 of this overture (see Eichhorn, p. 62) are irrelevant since the marking “*tranquillo assai*” found there in modern scores was added only in the posthumous edition by Rietz.

* * *

Twenty-four years after Mendelssohn’s death, George Grove programmed the two versions of *The Hebrides* overture side-by-side in a commemorative concert given by the Crystal Palace Society in their 1871–2 season and conducted by August Manns. (He had in the previous season programmed all four versions of the *Fidelio/Leonora* overtures consecutively in one programme.) Grove felt it to be “a natural and surely not a blameable impulse which makes one want to gather up every scrap of information and every little tradition which can throw light on to the origin and history of such a beautiful and perfect work as this Overture”. The perceptive and well-written programme note that Grove supplied for that concert is worth reprinting here in its entirety as a model of its kind, an excellent guide to the differences between the two versions, a spirited

defence of the value of retaining both forms of such a popular piece, and a pertinent reminder of the stamina and curiosity of a very sizable Victorian audience.³

OVERTURE, "The Hebrides" (Op. 26).
Mendelssohn

This is one of the pieces in which, according to Mendelssohn's own statement, he has recorded the impressions of his tour in Scotland in 1829. "Fingal's Cave," in the lone isle of Staffa, in the Hebrides, had been one of the points of the journey, and it is his recollection of this particular spot that he commemorates in the beautiful composition before us this day. In his letters he fluctuates strangely between the three names. Now he speaks of his work as the *Einsame Insel*, or "Lone Island"; then as the "Hebrides"; and then again as "Fingal's Cave" – *Fingals-Höhle*; and so long does this vacillation continue that while the published score bears the name of *Fingals-Höhle*, the latest MS. score and the published parts are entitled *The Hebrides*.

The subject is said to have suggested itself immediately after the journey, but the Overture was not committed to paper until Mendelssohn's residence in Rome in the winter of 1830. His letters from the Eternal City teem with references to it. He is just setting to work at it when a tiresome visitor arrives. – He will send it to Ritz [sic] immediately; it is just the piece to suit him. – It is ready at last, and a remarkable thing it has become. – He will make it a birthday present to his father, and if he writes "11th December" at the end, and then takes the book into his hands, it will feel exactly as if he were giving it to his father. On this last occasion he calls it "Die einsame Insel", and such is the name on the finished score of that date, which is further inscribed, "Rome, Dec. 16, 1830".

The Overture was not however played at that time, and when he reached Paris in the following winter and looked at it again, he found much to alter; and the alterations were made, either then or very shortly afterwards, with an unsparing hand. But it was not destined to be brought out in Paris. Its first performance was reserved, like that of so many others of Mendelssohn's great works, for London, where it was first played by the Philharmonic Society on the 14th May, 1832. How his works were received in this unmusical country we have his own gratifying testimony to con-

vince us – "True, I have neither time nor leisure here in London for composing as I have in Berlin; but if I were to play my 'Meeresstille' this moment, the public would understand it far better than the cultivated set in our drawing-room at home ... And why? because they take far more pleasure in listening."*

It is these two versions of the same work that we have the honour and the pleasure to bring before the audience of the Saturday Concerts this day – namely, the original composition of Dec. 16, 1830, which, though then completely finished, his maturer judgment discarded as imperfect; and the second draft of the same, with all the modifications which that maturer judgment dictated. The case is a close parallel to that of the so-called second and third overtures to *Leonora*, by Beethoven, which were so well received when played together on the 29th October last.

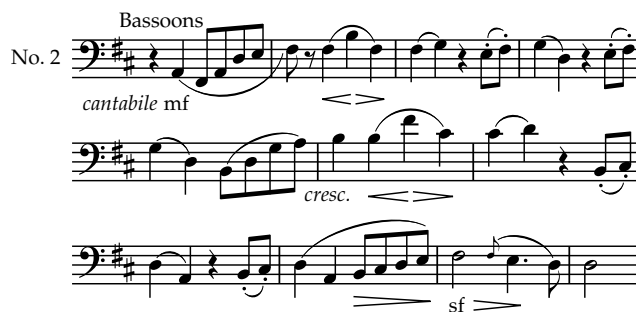
I. OVERTURE (MS.), "Die einsame Insel."
"Rome, Dec. 16, 1830."

[N.B. – The manuscript from which this is played was purchased at the sale of the library of the late Otto Jahn, whose name is itself a guarantee for the authenticity of the copy. It is doubtless a transcript of the autograph which is in possession of the family of the late Professor Moscheles, and which unavoidable circumstances alone have prevented me from seeing.]

The subjects of this Overture are with one exception the same with those in that to which we are accustomed. It opens as follows:—



To this succeeds the second object in the Violoncellos and First Bassoon (not in both Bassoons, as in No. 2, and also without the Clarinets):—



There are also episodes and subsidiary subjects, but in different form to those with which we are familiar.

* Letter to Devrient (Grove's footnote).

³ 5,572 people attended this Saturday concert, a "Half-crown Day" (*The Times*, 16 October 1871). One wonders what numbers would be attracted if such innovative programming were offered today.

Thus, the figure which appears first in the Trumpets and Horns, and afterwards in all the wind-band, is here given in the comparatively tame form of



instead of

to which it was afterwards altered.

The "call" (also in the wind instruments) which forms so very conspicuous a feature in the middle portion of the Overture



is found here, indeed, but not answered backwards and forwards between the different instruments, as it is in the second version. An important episode (see No. 5, below), which forms a great ornament to the later Overture, is not even indicated here, and generally there is less vigour and effect than in the second version. Large portions of the first Overture are expunged and replaced by new matter, occasionally in compressed form, but often with much extension. Other instances of alteration will be best given under the head of

II. OVERTURE, "Fingals-Höhle," or "The Hebrides."
"London, June 20, 1832."

Such is the date on the autograph which was given by Mendelssohn to Mr. (now Sir William) Sterndale Bennett.

The additions of subject-matter are confined to one – the episode (almost an "augmentation" of the opening phrase of the work) – which commences thus on Page 26 [b. 129]⁴ of the printed score: —



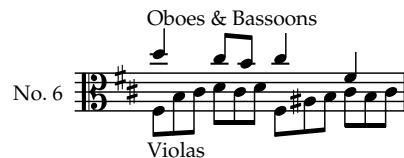
and which is entirely new here.

But the alterations of figure, instrumentation, contrast, and even harmony, and the condensations and reinforcements, are very frequent and important, and appear to have been usually dictated by a desire

4 Grove refers to the first Breitkopf printing; bar numbers in the present edition are added editorially.

to do away with the contrapuntal treatment of the themes, and introduce more freedom and variety and life. To give a few examples of this, out of many.

From Page 7, bar 5 [b. 33], of printed score, to Page 11 [bb. 47ff.], all is new. The triplets in the Violas and Cellos, the phrase which they accompany,



as well as the further remarkable phrase



which leads into the second subject (No. 2, above) – all this is in substitution for a passage of eight bars, in which the subject of bar 1 (No. 1, above) is worked in close and reiterated imitation. Again, the long-holding D in the Violins (Page 16 of score [bb.70ff.]) is substituted for the following figure:—



a busy Clarinet part is cut out, which interfered with the melody in the Flutes, and triplets are substituted in the Violas and Cellos for the first theme. Again, a new figure is given to the Flutes and Violins—



which generates a charming passage. The vague figure



in the strings takes the place of a succession of chords in the following definite rhythm:



All this and much more of the same kind has the effect of making variety, and of destroying the chance of monotony or rigidity arising from the too obstinate

iteration of the original theme (No. 1). The *Animato* on Page 41 [b. 217], which has no existence in the first score, is a change in the same direction.

Of changes in harmony two may be cited. At Page 16, bar 3 [b. 70], of printed score, the harmony of the “diminished seventh” on E sharp



is substituted for the chord of G minor



in the first Overture, and on the last bar of Page 22 [*recte* last two bars, 104–5] the harmony is changed from A minor to C major.



to



Many of these alterations belong to the middle portion of the work (beginning with a modulation into the key of D) which Mendelssohn himself says “is too stupid” in its original condition, but which he could hardly find fault with at present, even in his most self-criticising mood. One of the most conspicuous of the changes in this section is the well-known climax immediately preceding the return to the original theme in B minor, a passage of eight bars, in which the whole of the strings in unison descend from the top F# through two octaves, and then ascend again *fortissimo*, with a tremendous effect (see Page 35 of score [bb. 174ff.]). The germ of this is indeed found in the original Overture, but its effect is enormously increased in the second version.

Of the re-inforcements we need only notice the case of the second subject (No. 2, above), given out in the

first Overture by one Bassoon and the Violoncellos only, to which in the second Overture the second Bassoon and both Clarinets are added, with a corresponding increase of effect.

There are numberless other alterations scattered throughout the work, many of them due to the increased knowledge and experience of the intervening twelve months, and therefore such as a growing artist will always make when he takes up an old work. But, as already remarked, the changes seem more generally to have been brought about by Mendelssohn’s definite and earnest desire to make his work less a piece of pure scientific music and more a faithful exponent of the scenes it was intended to commemorate.

He has himself given us the clue to this in the letter already quoted. He there complains that the Overture in its first form “smelt too much of counterpoint” and too little of sea-gulls and fish and other briny matters, and that this must be altered, and the stiffness taken out of it. How he has done it, all may learn by listening to the two versions played to-day. Certainly if anything can enhance the pleasure of hearing the “Hebrides” Overture, it is to hear the “Einsame Insel” from which it sprang, and of which it forms so interesting and instructive a parallel, and thus gratify at once the imagination and the intellect.

After all, how slight is the degree of difference between the two! There are doubtless some who will make the same remark to-day which was made after the playing of the two *Leonora* Overtures – “if we had not heard the second, surely we should have thought the first the finest thing possible, and have been quite content.” Perhaps they are right. [G.]

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)
- Rudolf Elvers (ed.), *Briefe an deutsche Verleger* (Berlin, 1968)
- Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn: Briefe & Tagebücher* (Berlin, 1879)
- Ferdinand Hiller, *Mendelssohn: Letters and Recollections*, trans. M. E. von Glehn (London, 1874)
- Hans-Günther Klein (ed.), *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)

- Karl Klingemann (jr., ed.), *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationstrat Karl Klingemann in London* (Essen, 1909)
- Paul and Carl Mendelssohn-Bartholdy (eds.), *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847 von Felix Mendelssohn-Bartholdy* (Leipzig, 1863)
- Felix Moscheles (ed.), *Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy an Ignaz & Charlotte Moscheles* (Leipzig, 1888)
- NYPL = unpublished Mendelssohn family letters in New York Public Library
- Julius Schubring, *Briefwechsel zwischen Felix Mendelssohn und Julius Schubring* (Leipzig, 1892)
- Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (Leipzig, 1854, reprinted Wiesbaden, 1985)
- Peter Sutermeister, *Briefe einer Reise* (Zürich, 1958)

LITERATURE

- Gerald Abraham, 'The scores of Mendelssohn's "Hebrides"', *Monthly Music Record* 78 (1948), 172–6
- Hector Berlioz, *Memoires ... comprenant ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre 1803-1865* (Paris, 1870)
- John Michael Cooper, 'Knowing Mendelssohn: a challenge from the primary sources', *Notes* Vol. 61, no. 1 (September 2004)
- 'Philological and Textual Issues in Mendelssohn's *Hebrides Overture*, Op. 26', *Philomusica*, a web-based periodical at <http://spfml.unipv.it/philomusica/indexb.htm>
- Andreas Eichhorn, *Felix Mendelssohn Bartholdy, Die Hebriden, Ouverture für Orchester op. 26*, in *Meisterwerke der Musik. Werkmonographien zur Musikgeschichte*, ed. Hermann Danuser, Vol. 66 (Munich, 1998)
- Thomas Ehrle, *Die Instrumentation in den Symphonien und Ouvertüren von Felix Mendelssohn Bartholdy*, in *Neue Musikgeschichtliche Forschungen*, ed. Lothar Hoffmann-Erbrecht, Vol. 13 (Wiesbaden, 1983)
- 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)
- Paul Jourdan, *Mendelssohn in England 1829-37* (unpub. PhD thesis, Cambridge, 1998).
- 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)
- Bärbel Pelker, '"Zwischen absoluter und Programmmusik": Bemerkungen zu Mendelssohns Hebriden-Ouvertüre', *Studien zur Musikgeschichte: Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, hrsg. von Annegrit Laubenthal und Kara Kusan-Windweh (Kassel, 1995), 560–71
- *Die deutsche Konzertouvertüre (1825-1865); Werkkatalog und Rezeptionsdokumente* (Frankfurt am Main, 1993)
- Mathias Thomas, 'Zur Kompositionsweise in Mendelssohns Ouvertüren', 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)
- 'Of sea gulls and counterpoint: The Early Versions of Mendelssohn's *Hebrides Overture*', *19th Century Music* 2 (1979), 197–213
- Ernest Walker, 'Mendelssohn's "Die einsame Insel"', *Music and Letters* 26 (1945), 148–50
- Peter Ward Jones, 'Mendelssohn Scores in the Library of the Royal Philharmonic Society', in *Felix Mendelssohn Bartholdy: Kongreß-Bericht*, ed. Christian Martin Schmidt (Berlin, 1994), 64–75

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); Sächsische Landesbibliothek, Dresden (Karl Wilhelm Geck); Österreichische Nationalbibliothek, Wien; Bodleian Library, University of Oxford (Peter Ward Jones); British Library, London (Chris Banks); New York Public Library.

For personal help and private communications I am as ever grateful to Stephen Rose, John Michael Cooper, R. Larry Todd, Johannes Gebauer, Bärbel Pelker, Arthur Searle, Heather Jarman, Thomas Weibel and Paul Mann. Thanks also to the orchestras which have tested and commented on the material: The Academy of Ancient Music, Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi (Milan), Orquesta Ciudad de Granada, the Akademisches Orchester Basel and the Sinfonieorchester des WDR Köln.

Christopher Hogwood
Cambridge and Campagnatico
June 2004
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 ungern 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 Nocturno 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 (*Die Hochzeit des Camacho*, Op. 10, 1825; *Heimkehr aus der Fremde*, Op. 89, 1829) 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* und *Die Hebriden*). 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

Unter den Werken, die Mendelssohn in seinen Studententagen in den 1820er Jahren hervorbrachte, ist die Entstehung des Eröffnungsthemas zur Ouvertüre *Die Hebriden* gewiss das erstaunlichste und ursprünglichste Ereignis. In einem Brief, den Mendelssohn während eines gemeinsamen Wanderurlaubs mit seinem Freund Carl Klingemann im August 1829 in Schottland an seine Familie schreibt, wird es in offenbar bereits vollständig ausgearbeiteter und orchestrierter Form lebendig.

Am Abend des siebten August erreichten sie mit dem neuen Raddampfer das Fischerdorf Tobermory auf der Insel Mull. Kurz zuvor, am selben Tag, hatte Mendelssohn vom Festland aus seinen ersten Eindruck von den Inseln in einer Bleistiftskizze mit dem Titel „Ein Blick auf die Hebriden und Morven“ festgehalten (heute in der Bodleian Library, M. Denecke Mendelssohn Collection, d. 2., f. 28, siehe Faksimile 1, S. XXIV). In einem am selben Abend an seine Familie in Berlin gerichteten Brief mit der Überschrift „Auf einer Hebride, d. 7ten August 1829.“ schrieb Mendelssohn: „Um zu verdeutlichen, wie seltsam mir auf den Hebriden zu Muth geworden ist, fiel mir eben folgendes bey:“ Es folgt die Skizze der ersten 21 Takte der Ouvertüre, vollständig mit Angaben zur Instrumentation (siehe Faksimile 2). Abgesehen von den Notenwerten, die er später halbierte, und dem lang gehaltenen B-Dur Akkord in Takt 13 („das ganze Orchester./Paukenwirbel *pp.*“) blieb diese außergewöhnliche Eröffnung in der endgültigen Komposition nahezu unverändert, ebenso blieben die orchestralen Klangfarben wie angegeben.

Am folgenden Tag besuchten die Reisenden die einsame und baumlose Insel Staffa. Mendelssohn litt unter Seekrankheit und konnte nicht schreiben, doch Klingemann berichtet: „Wir wurden in Böten ausgesetzt und kletterten am zischenden Meere auf den Pfeilerstümpfen zur sattsam berühmten Fingalshöhle. Ein grünes Wellengetöse schlug allerdings nie in eine seltsamere Höhle – mit seinen vielen Pfeilern dem Innern einer ungeheuren Orgel zu vergleichen, schwarz, schallend und ganz, ganz zwecklos für sich allein da liegend – das weite graue Meer darin und davor.“ Anschließend besichtigten sie das Kloster auf der Insel Iona, die laut Klingemann „doch wohl sehr ossianisch und weichmüthig“ klingt, während Mendelssohn sich noch immer unwohl fühlte. Klingemann

bemerkt eher süffisant: „... mein Reisepechbruder ... verträgt sich mit dem Meere besser als Künstler, denn als Mensch oder Magen“ (Brief vom 10. August).

Nach der Schottlandreise findet die geplante Ouvertüre in einigen Briefen Erwähnung (manchmal „Hebridengeschichte“ genannt), scheint aber in dem Jahr keine weiteren Fortschritte gemacht zu haben. Gleichwohl geben zwei Bemerkungen Fannys einen Hinweis darauf, dass sie vielleicht mehr als nur die Eröffnungstakte gesehen hat: „Deine Hebriden sind passabel, und die beiden Geigen sagen nicht umsonst so lange fis“ (21. August) und „die Hebriden sind sehr schön, u. werden mir noch ganz besonders gefallen“ (28. September).

Die „Rom-Fassung“

Mendelssohn greift die Komposition im folgenden Jahr wieder auf. Im Herbst 1830, als Mendelssohn am Beginn einer großen Europareise stand, war der Titel der Ouvertüre noch im Flusse. Auf dem Weg nach Italien, schreibt er am 16. September: „... bei nächster Muße schreib' ich die Hebriden Ouvertüre fertig“, am 6. Oktober aber: „Ich arbeite an meiner Hebriden Ouvertüre, die ich nennen will: Ouvertüre zu der einsamen Insel.“ Unter diesem Titel beendete er die Ouvertüre wahrscheinlich während seines Romaufenthaltes im Dezember. Eine Seite mit Skizzen, die einen Monat früher oder noch eher datiert, ist erhalten; sie zeigt dass der Komponist noch mit Reprise und Coda beschäftigt war (Quelle **S2**, siehe Critical Commentary). In Voraussicht auf den Geburtstag seines Vaters am 11. Dezember schrieb Mendelssohn am 10. Dezember an seinen Vater: „Als Geschenk denke ich morgen meine alte Ouvertüre zur ‚einsamen Insel‘ fertig zu schreiben, und wenn ich dann darunter setze: ‚den 11. December‘, und das Heft in die Hände nehme, so ist es mir, als sollte ich es Dir gleich geben.“ Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich hier um Wunschdenken, datiert doch die Partitur (Quelle **M**) letztlich auf den 16. Dezember, und abgesehen von dem Geburtstagsbrief gibt es keinen Anhaltspunkt für die Existenz einer verlorenen früheren Fassung, die fünf Tage eher fertig gestellt worden ist. Will man herausfinden, welche Passagen Mendelssohn später veränderte ist eine heute in der Bodleian Library aufbewahrte, nicht autographe Abschrift dieser Fassung

(Quelle **B**) von unschätzbarem Wert. Die wenig beachtete und möglicherweise für Mendelssohns Freund Eduard Rietz (siehe den Brief vom 30. November 1830) bestimmte Dresdener Partitur (Quelle **D**) ist offensichtlich eine Abschrift von Quelle **B**; bis in kleine Details hinein, wie etwa Seiteneinteilung und Halbenoten, die unnötigerweise als gebundene Viertelnoten wiedergegeben werden, lässt sich der Zusammenhang der beiden Quellen erkennen (siehe z. B. T. 262).

Im darauf folgenden Jahr, 1831, erfuhr die Ouvertüre ihre erste und vielleicht einzige Darbietung in dieser Form, da Mendelssohn sie Berlioz vorspielte. „In Rom lernte ich zum erstenmal jenes zarte, feine musikalische Gewebe schätzen, das mit so reichen Farben geschmückt ist und den Titel ‚Hebriden-Ouvertüre‘ führt. Mendelssohn hatte sie eben vollendet und gab mir davon einen ziemlich genauen Begriff – so fabelhaft ist seine Geschicklichkeit, die schwierigsten Partituren auf dem Klavier wiederzugeben.“ (Berlioz, *Memoiren*, S. 268). Wahrscheinlich spielte Mendelssohn aus dem Autograph (Quelle **M**), das er später Moscheles überreichte. Mendelssohns Darbietung am Klavier scheint die einzige Aufführung des Werkes in dieser Form gewesen zu sein, trotz der ausgedehnten Revisionen, die das Autograph erkennen lässt und obwohl zwei Partiturabschriften (Quellen **B** und **D**) davon angefertigt worden sind. Peter Ward Jones vermutet, dass der in Quelle **M** verwendete „neue“ Titel *Die Hebriden* möglicherweise später von Fanny Mendelssohn Bartholdy zugefügt wurde, vielleicht geschah dies 1832 als Felix das Manuskript Ignaz Moscheles überreichte. Hätte das Original einfach den Titel *Ouvertüre* getragen (wie der erste Entwurf zum *Sommernachtstraum*), wäre die Erläuterung der Existenz zweier Titel für das Werk zu dieser Zeit überflüssig gewesen.

Die „Londoner Fassung“

Am 21. Januar 1832 schrieb Mendelssohn an seine Schwester Fanny aus Paris „Die ‚Hebriden‘ aber kann ich hier nicht geben, weil ich sie, wie ich Dir damals schrieb, noch nicht als fertig betrachte; der Mittelsatz im forte D dur ist sehr dumm, und die ganze sogenannte Durchführung schmeckt mehr nach Contrapunkt, als nach Thran und Möwen und Laberdan, und es sollte doch umgekehrt sein.“

Ferdinand Hiller sah in Paris eine Entwurfpartitur der neuen Fassung, und während seines London-Aufenthaltes sah sich Mendelssohn in der Lage, die in Rom entstandene Partitur aus der Hand zu geben und überreichte sie seinem Freund, dem Pianisten

Ignaz Moscheles; dieser berichtet: „1. [recte 6.] Mai [1832]: Mendelssohn und Klingemann kamen schon um ein Uhr. Ersterer schenkte mir die Partitur seiner Ouvertüre zu den ‚Hebriden‘, die er in Rom am 16. Dezember 1830 beendet, später aber für die Herausgabe veränderte. Oft schienen mir seine Sachen schon in der ersten Anlage so schön und abgerundet, dass ich mir keine Veränderung denken konnte, und diesen Punkt diskutierten wir auch heute wieder. Er blieb aber bei seinem Prinzip des Änderns.“ (Moscheles, *Briefe*)

Anfang Mai war eine neue Partitur für die Premiere bei der London Philharmonic Society in Arbeit, wie Mendelssohn am 5. Mai 1832 an seine Familie in Berlin schreibt: „... die Hebriden rufen. Ich mache sie jetzt nämlich fertig, d. h. der eilige Mittelsatz kommt weg, muss die ganze Partitur fast noch einmal schreiben, das ist nicht so bequem, als man denkt, u. Montag ueber 8 Tage werden sie schon im Philharmonic aufgeführt, also morgen ueber 8 Tage probiert; ich freue mich bedeutend darauf ... Meine Aufnahme hier ist so rührend freundlich gewesen dass ich Euch sie recht lang u. breit beschreiben will, sobald der Copist die Partitur hat.“ [NYPL, Mendelssohn Familienkorrespondenz, unpubliziert].

Der Mittelsatz, der Mendelssohn so missfiel (T. 76ff. der „Rom-Fassung“), wurde gekürzt, die Wiederholungen herausgenommen und viele der Imitationen aus der Einleitung herausgestrichen und durch kürzere und stimmungsvollere Passagen für die Bläser ersetzt (T. 98ff.); ob diese tatsächlich Tran, Möwen und Laberdan darstellen, sei dem Urteil des Hörers überlassen.

Diese Fassung wurde erstmals am 14. Mai 1832 unter dem neuen Titel *Overture of the Isles of Fingal* von der London Philharmonic Society im sechsten Konzert der Saison aufgeführt. Das Programm erwähnt nur Thomas Attwood als Dirigenten, doch scheint ein führender Kritiker den Versuch unternommen zu haben, Mendelssohn, der die erste Probe am 12. Mai dirigierte, zu überreden, die Aufführung selbst zu leiten. Bei einem am 13. Mai von John Ella organisierten Frühstück, bei dem auch Meyerbeer und Sir Michael Costa anwesend waren, gab Mendelssohn zu verstehen, dass er „nicht vorhabe, bei den bevorstehenden Konzerten der Philharmonic Society einen Taktstock zu benutzen, trotz des Widerstandes des Konzertmeisters. ‚X.Y.Z. von der Morning Post‘ (dies war kein geringerer als Professor Ella selbst, der für diese Zeitung schrieb) drohte damit, ihm jede Unvollkommenheit der Aufführung anzulasten, während Mendels-

sohn sofort nachgab. Wurde er später an diesen Vorfall erinnert, bemerkte Mendelssohn scherzhaft, dass er doch den Mut hätte aufbringen sollen, nicht etwa, um die Autorität eines Konzertmeisters zu unterwandern, aber um der Drohung von X.Y.Z. willen.“¹ So wurde der moderne Maestro zum Leben erweckt.

Die Programmzusammenstellung ist typisch für die Zeit, da Vokal- und Kammermusik mit symphonischen Werken vermischt wurden; vielleicht erklang mehr Mozart als üblich, da Attwood ein Schüler Mozarts in Wien war. Die umfangreichsten Stücke eröffneten jeweils die beiden Konzerteile, eine Ouvertüre beendete sie.

ACT I	
Sinfonie in A (Nr. 7)	Beethoven
Aria, „Qui sdego“ [„In diesen heiligen Hallen“] (Die Zauberflöte)	Mozart
MR. H. PHILLIPS	
Concertstück für Pianoforte	Mlle Blahetka
MLLE. LEOPOLDINE BLAHETKA	
Aria, „Una voce poco fà“ (Il Barbiere di Seviglia)	Rossini
MME. CINTI-DAMOREAU	
Overture, „The Isles of Fingal“ (MS)	Mendelssohn
ACT II	
Sinfonie in G-Moll [Nr. 40]	Mozart
Aria, „Tacqui allor“ („L'Esule di Roma“)	Donizetti
MR. DONZELLI	
Quintett für zwei Violinen, Viola, Cello und Bass	Onslow
MESSRS. ANTON BOHRER, WATTS, MORALT, R. LINDLEY und DRAGONETTI	
Aria (con Variazione)	Rode
MME. CINTI-DAMOREAU	
Ouvertüre	B. Romberg
Leitung, SIGNOR SPAGNOLETTI	Dirigent, MR. ATTWOOD

Die Londoner Kritiker waren gespaltener Meinung; im Athenaeum war zu lesen, Mendelssohns Ouvertüre sei „deskriptive Musik, sie war ganz entschieden ein Misserfolg“, während der Kritiker des *Harmonicon* folgende Beschreibung gibt: „Wir hörten die Geräusche von Wind und Wellen, da Musik in der Lage ist, diese direkt zu imitieren; und durch Assoziation waren wir eingenommen von Einsamkeit und alles durchdringender Finsternis.“ Mendelssohn selbst bemerkte nur: „es ging prächtig und machte sich ganz seltsam zwischen mancherlei Rossini.“²

1 Information aus der Freemantle Collection (folder 1829–1833), Library of Congress. Zitiert in: Paul Jourdan, „Mendelssohn in England 1829–37“ (PhD thesis, University of Cambridge 1998).

2 Rossini selbst wurde später offenbar ein Bewunderer der Ouvertüre und bezeichnete sie als „ein Schauspiel für die Götter“ (Mendelssohn an Schleinitz, Frankfurt 30.06.1836).

Über den Verbleib der Quellen zu diesem Zeitpunkt ist nichts bekannt. In einem Brief an Sir George Smart verspricht Mendelssohn seine Partitur zur „Overture to the Isles of Fingal“ der Philharmonic Society; zwar ist die Partitur heute nicht mehr auffindbar, doch haben wir Kenntnis von dem Vorgang, da der Empfang eines Geschenkes von „einem Stück Silber“ bestätigt wurde. Die einzige Partitur aus dem Besitz der Society (Quelle L) ist eine Abschrift von der Hand William Goldwins – möglicherweise wurde sie einige Zeit nach der Aufführung auf Basis der Stimmen erstellt. Mendelssohn behielt das Autograph somit entweder selbst oder schuf vor der Veröffentlichung eine andere Fassung, die später in den Besitz von William Sterndale Bennett kam (Quelle O) und bis vor kurzem nicht allgemein zugänglich war.

In der Zwischenzeit hatte der Komponist eine Fassung für Klavier zu vier Händen (Quelle P) vorbereitet, die er am 19. Juni 1832 seinen beiden jungen Freundinnen Mary und Sophie Horsley schenkte; auch diese Fassung bezeichnete er als *Overture to the Isles of Fingal*. Das Duo erschien 1833 unter diesem Titel bei Mori & Lavenu in London, gleichzeitig aber auch als *Ouverture aux Hébrides (Fingals Höhle)* bei Breitkopf und Härtel. Da bekannt ist, dass Mendelssohn französische Titel nicht besonders schätzte, kann man nur vermuten, dass diese neue Bezeichnung auf den Verlag zurückgeht. Die Orchesterstimmen, die im Juni des folgenden Jahres (1834) – also zehn Monate nach der Partitur – erschienen sind, tragen den Titel *Die Hebriden*. Bei einer Aufführung in Leipzig im darauf folgenden Jahr taucht als weiterer Name im Programmheft *Ossian in der Fingalshöhle* auf, der wahrscheinlich wieder ohne Einverständnis des Komponisten verwendet wurde. Schließlich erschien die Partitur der drei Ouvertüren (*Sommernachtstraum*, *Die Hebriden* und *Meeresstille und glückliche Fahrt*) im April 1835 mit einer Widmung an den Kronprinzen von Preußen im Druck; das vorliegende Werk, Op. 26, trägt hier den Titel *Die Fingals-Höhle*.

Ohne weitere konkrete Informationen von Mendelssohn selbst ist es tatsächlich unmöglich, die Vielzahl an Bezeichnungen zu erklären. Sicher hatte Mendelssohn das Eröffnungsthema schon konzipiert, ehe die Reisenden Fingals Höhle sahen; mit der zu Beginn aufscheinenden *Einsamen Insel* könnte Iona oder auch Mull, ebenso gut aber auch Staffa gemeint sein. Aber die Metaphorik, die von Ossian und seiner von den Riesen für seinen Vater Fingal erbauten Höhle ausgeht, scheint die ideale Wahl, um mit Goethe (*Meeresstille*) und Shakespeare (*Ein Sommernachtstraum*) ein poeti-

sches Trio zu errichten. Die dichterische Welt Ossians – eine Erfindung des 18. Jahrhunderts von James Macpherson, dessen Heldenepen allerdings schon seit längerem als Fälschungen identifiziert waren – wurde von Klingemann am ersten Tag in Mull heraufbeschworen und von dem Rezensenten der Berliner Aufführung am 10. Januar 1833 aufgegriffen: „Das dritte Concert des Hrn. Mendelssohn begann mit einer noch unbekanntem Overtüre in H-moll, welche der Componist beym Besuche der Hebriden-Inseln an Ort und Stelle entworfen hat, und deren Charakter das wild Romantische jener Eilande trägt, welches Ossian zu seinen Dichtungen begeisterte.“ (AMZ, 35 [1833] Sp. 125). Verbindungen zu Fingal vermutete auch der Dirigent Julius Benedict; Niels Gade, Mendelssohns dänischer Protegé, ahmte das Thema in der Overtüre *Echoes of Ossian* (1840) nach, und auch heute findet es seine Fortsetzung.

* * *

Die zahlreich geschichteten Fassungen dieser Overtüre erschweren die einfache Präsentation der Partitur im Druck. Die „Rom-Fassung“ wird in der vorliegenden Ausgabe im Haupttext wiedergegeben, repräsentiert durch das letzte Stadium des Autographs (Quelle M); die frühere Fassung wird dabei durch Ossia-Systeme angezeigt, obwohl sich nicht mit Gewissheit sagen lässt, wann die Mehrzahl dieser Veränderungen vorgenommen wurde. Quellen B und D geben begründeten Anlass zu der Vermutung, dass diese Veränderungen nach dem im Manuskript angegebenen Datum entstanden sind und vielleicht ein Stadium zwischen „Rom-“ und „Londoner Fassung“ darstellen.

Für die „Londoner Frühfassung“ liefert die von der Hand William Goodwin stammende Partitur (Quelle L) eine verlässliche Quelle (in der Londoner Fassung durch Ossia-Systeme repräsentiert), während die späteren Änderungen wesentlich schwerer aufzuspüren sind. Sicher bergen die letztlich veröffentlichten Fassungen (Quellen F und Fp) in vielerlei Hinsicht offensichtliche Fehler (falsche und fehlende Noten, ungenaue Artikulation, falsch platzierte und fehlende Dynamik und vor allem undeutliche Bögen, die spät ansetzen und früh enden – ein anscheinend ständiges Problem bei Mendelssohns Kopisten und Notenstechern); diese Fehler können heute jedoch dank dem wiederaufgefundenen späten Autograph (Quelle O) verbessert werden. Mendelssohns Brief vom 29. November 1833 an Breitkopf, mit dem er eine heute verlorene handschriftliche Partitur als Vorlage für den Notenstecher schickt und be-

merkt, er habe „noch mehreres geändert“ (*Briefe an deutsche Verleger*, S. 31) warnt uns jedoch davor, allein Quelle O, ohne Einbeziehung der gedruckten Partitur, für die Edition heranzuziehen. (Ein Problem, wenn man die *Kritisch durchgesehene Ausgabe*, die am weitesten verbreitete Edition, benutzt. Rietz übersah einige der zuletzt vorgenommenen Änderungen und druckte frühere Lesarten; so z. B. in Takt 7, ungeachtet der beiden Partituren aus dem Hause Breitkopf.) Der *Critical Commentary* listet detailliert alle wesentlichen Diskrepanzen auf und begründet die zahlreichen Unterschiede zwischen der vorliegenden und der „traditionellen“ gedruckten Fassung.

Ausführliche Bemerkungen zu dem bei den Konzerten der Philharmonic Society üblichen, 70 Musiker zählenden Orchester, zu seiner Anordnung und seiner Leitung geben die Einführung zur Ausgabe *Die schöne Melusine* (BA 9051) und Daniel Koury, *Orchestral Performance Practices in the Nineteenth Century. Size, Proportions, and Seating* (UMI Research Press, Ann Arbor 1986). Wie bei der Overtüre *Die schöne Melusine* war Mendelssohn auch hier in der Frage, welche Klarinetten angemessen seien unschlüssig. Die „Rom-Fassung“ beginnt mit Klarinetten in C, wechselt aber in Takt 223 zu Klarinetten in A, die bis zum Schluss beibehalten werden. In der „Londoner-Fassung“ werden sowohl in der Frühfassung (Quelle L) als auch der endgültigen Druckfassung durchgehend Klarinetten in A verlangt. Gleichwohl schreibt das dazwischen geschaltete Autograph (Quelle O) am Beginn Instrumente in C vor, trotz der Eintragung „müssen durchgängig in A stehen“ über Takt 1 des Klarinettensystems; für die Solostellen von Takt 201–217 ist die Klarinette in A vorgeschrieben, in Takt 221 wieder die Klarinette in C und wiederum in Takt 258 – mit weniger als zwei Takten Pause für den Wechsel – das A-Instrument. Vielleicht ist es diese Unannehmlichkeit, die zu der Bemerkung „durchgängig in A“ führte; letztlich müssen wir annehmen, dass dieser Eintrag später vorgenommen wurde.

Eine Besonderheit dieses Werkes ist die ständige Fehlinterpretation des „animato“, das Mendelssohn statt des in der gedruckten Partitur verwendeten „im Tempo“ in der zweiten Fassung (= Druckfassung) in Takt 217 zufügte. Es sollte *nicht* im Sinne von *piu mosso* interpretiert werden. Auf einen Brief Henriette Voigts, in dem sie die Leipziger Erstaufführung beschreibt, antwortet Mendelssohn am 10. Januar 1835 folgendermaßen: „... das wundert mich, was Sie von meiner h mol Overtüre schreiben, dass sie am Ende schneller genommen wird, als im Anfang. Ist das vielleicht

von da an, wo das animato steht? So werde ich wahrhaftig Seb. Bachs Meinung, der gar nichts über die Musikstücke schreibt, weder piano noch forte, denn ich dachte ein più stretto müsste sich da gar nicht hübsch machen, und wollte eben nur das inwendige Vorwärtsgen bezeichnen, das ich eben nicht anders als animato zu nennen wusste.“

Dieses Missverständnis hielt sich im 19. Jahrhundert und besteht auch heute noch. Brahms' Notenschreiber, Robert Keller, schlug eine Lösung vor, bei der eine in Kleinbuchstaben geschriebene Anweisung (z. B. *tranquillo*) sich nur auf den Ausdruck bezieht, eine in Großbuchstaben geschriebene Anweisung (*Tranquillo*) aber einen Tempowechsel anzeigt. Brahms scheint damit einverstanden gewesen zu sein, aber nur sehr wenige Komponisten folgten seinem Beispiel. Mendelssohn hatte keinen derartigen Schutz; jedoch sind die extremen Temposchwankungen, die moderne Interpretationen dieser Ouvertüre in Takt 201 bieten (siehe Eichhorn, S. 62) ohne Bedeutung, da die Angabe „*tranquillo assai*“, die sich in modernen Editionen findet, eine Hinzufügung in der nach Mendelssohns Tod von Julius Rietz veröffentlichten Partitur ist.

* * *

24 Jahre nach Mendelssohns Tod nahm George Grove die beiden Fassungen der Hebriden-Ouvertüre in das Programm eines Gedenkkonzertes auf, das von der Crystal Palace Society unter Leitung von August Mann in der Saison 1871/72 gegeben wurde. (In der vorhergehenden Saison hatte Grove alle vier Fassungen der *Fidelio/Leonoren-Ouvertüren* nacheinander in einem Konzert gegeben.) Grove sah darin „einen natürlichen und gewiss großen Reiz, der in einem das Verlangen danach weckt, jede Spur an Information und jede kleine Überlieferung, die den Ursprung und die Geschichte eines so wunderbaren und perfekten Werkes wie diese Ouvertüre erhellen kann, aufzunehmen“. Die einfühlsame und gut geschriebene Anmerkung zum Programm, die Grove für das Konzert vorbereitet hatte, ist es wert, an dieser Stelle in seiner vollen Länge abgedruckt zu werden. Sie bietet eine hervorragende Wegleitung durch die Unterschiede der zwei Fassungen, eine geistreiche Verteidigung dafür, beide Fassungen dieses bekannten Werkes zu pflegen und eine Erinnerung an das Stehvermögen und die Neugier eines ziemlich großen Viktorianischen Publikums.³

³ 5.572 Menschen kamen zu diesem Samstagskonzert, ein „Half-crown Day“ (*The Times*, 16. Oktober 1871). Man fragt sich, wieviele Zuhörer ein solch innovatives Programm heute anziehen würde.

OUVERTÜRE „Die Hebriden“ (Op. 26).

Mendelssohn

Es handelt sich hier um eines der Stücke, in denen Mendelssohn seinen eigenen Angaben zufolge, die Eindrücke seiner Schottlandreise von 1829 verarbeitet. Die „Fingalshöhle“ auf der zur Gruppe der Hebriden gehörigen einsamen Insel Staffa war eines der Ziele auf der Reise, und es ist dieser besondere Augenblick, den er in der wunderbaren Komposition, die wir heute hören werden, in Erinnerung ruft. In seinen Briefen schwankt er zwischen drei Namen. Einmal bezeichnet er sein Werk als *Die Einsame Insel*, dann als *Hebriden* und dann wiederum als *Fingals-Höhle*. Diese Unschlüssigkeit hält lange an; letztlich trägt die veröffentlichte Partitur den Namen *Fingals-Höhle*, die späteste handschriftliche Partitur und die veröffentlichten Stimmen aber die Bezeichnung *Die Hebriden*.

Man sagt, dass sich das Thema direkt nach der Reise anbot, doch wurde die Ouvertüre nicht vor Mendelssohns Rom-Aufenthalt im Winter 1830 zu Papier gebracht. Seine Briefe aus der Ewigen Stadt wimmeln vor Hinweisen darauf: Er hatte sich gerade an die Arbeit gemacht, als ein langweiliger Gast eintraf. – Er will sie sofort an Rietz schicken; es ist genau das Stück, das ihm gefallen wird. – Es ist endlich fertig und ist eine bemerkenswerte Sache geworden. – Er will sie seinem Vater zum Geburtstag schenken und schreibt: „11. Dezember“ an das Ende; dann nimmt er das Heft in seine Hände und es erscheint ihm genau so, als würde er es seinem Vater persönlich überreichen. Bei dieser Gelegenheit nannte er das Werk „Die einsame Insel“ und dies ist auch die Bezeichnung auf der vollendeten Partitur dieser Zeit, die datiert ist mit „Rom, 16. Dezember 1830“.

Die Ouvertüre wurde zu dieser Zeit jedoch nicht aufgeführt. Als Mendelssohn im darauf folgenden Winter in Paris eintraf schaute er sie erneut an und fand, dass viel geändert werden müsse. Die Veränderungen wurden entweder sofort oder wenig später mit großzügiger Hand vorgenommen. Aber die Ouvertüre sollte nicht in Paris der Öffentlichkeit vorgestellt werden. Die Erstaufführung war einem Konzert der Philharmonic Society am 14. März 1832 vorbehalten. Darüber, wie seine Werke in diesem unmusikalischem Land aufgenommen wurden, informieren uns Mendelssohns eigene Aussagen: „Im Ganzen komme ich nicht zur Ruhe und zum Componieren, das konnte ich in Berlin, aber ich möchte hier augenblicklich dem Publikum meine Meersstille und dergl. vorspielen, und sie würden es weit besser fassen und verstehen, als der Cirkel gebildeter Leute bei uns zu Hause ...“

Woher kommt das? ... deshalb, weil die Leute lieber zuhören.“*

Wir haben heute die Ehre, dem Publikum der Sams- tagskonzerte zwei Fassungen desselben Werkes vor- führen zu dürfen; nämlich die Originalkomposition vom 16. Dezember 1830, die – obwohl vollständig und beendet – später durch reiferes Urteil als unvoll- kommen ausrangiert wurde, und der zweite Entwurf derselben, mit all den Änderungen, die das reife Urteil diktierte. Hier findet sich eine enge Parallele zu der so genannten zweiten und dritten Leonoren- Ouvertüre von Beethoven, die so gut aufgenommen wurde, als sie am 29. Oktober hier zusammen aufge- führt wurden.

I: OUVERTÜRE (MS.) „Die einsame Insel“
„Rom, 16. Dezember 1830“

[N.B. – Das Manuskript, aus dem gespielt wird, wurde bei dem Verkauf der Bibliothek Otto Jahns erworben, dessen Name bereits eine Garantie für die Authen- tizität der Abschrift ist. Es handelt sich dabei ohne Zweifel um eine Abschrift des Autographs, das sich im Besitz der Familie von Professor Moscheles befin- det und das ich allein durch widrige Umstände noch nicht habe sehen können.]

Die Themen der Ouvertüre stimmen mit einer Aus- nahme mit denjenigen überein, die wir kennen. Sie beginnt folgendermaßen:



Darauf folgt das zweite Thema in Violoncelli und er- stem Fagott (nicht in beiden Fagotten, wie in Nr. 2 und ebenso ohne Klarinetten):



Es gibt zudem Episoden und Nebenthemen, aber in anderer Form als wir sie kennen. Somit ist die Figur,

* Brief an Devrient (Groves Fußnote).

die zuerst in Trompeten und Hörnern erklingt und später im ganzen Bläsersatz, hier in verhältnismäßig zahmer Form gegeben:



und nicht in dieser Form: 

zu der es sich später entwickelt.

Der „Ruf“ (ebenso in den Bläsern), der ein so heraus- ragendes Merkmal im Mittelteil der Ouvertüre dar- stellt



findet sich bereits hier, doch wird er nicht rückwärts und vorwärts zwischen den verschiedenen Instru- menten beantwortet, wie in der zweiten Fassung. Eine wichtige Episode (siehe Nummer 5 unten), die ein umfangreiches Ornament zur späteren Fassung der Ouvertüre bildet, ist hier nicht einmal angedeutet; zudem herrscht hier weniger Energie und Effekt als in der zweiten Fassung. Große Teile der ersten Ouver- türe wurden ausgestrichen und ersetzt durch neues Material, manchmal in komprimierter Form, aber meist in viel größerer Ausdehnung. Andere Beispiele für Veränderungen werden besser unter dem zweiten Titel gegeben:

II: OUVERTÜRE „Fingals-Höhle“ oder
„Die Hebriden“
„London, 20. Juni 1832“

So lautet das Datum auf dem Autograph, das Men- delssohn Herrn (heute Sir William) Sterndale Bennett überreichte.

Hinzufügungen zum Themenmaterial beschränken sich auf eines – die Episode (meist eine „Augmenta- tion“ der Eröffnungstakte des Werkes) – die auf S. 26 [Takt 129]⁴ der gedruckten Partitur beginnt:



sie ist hier vollkommen neu.

4 Grove bezieht sich auf den bei Breitkopf erschienenen Erst- druck; Taktzahlen der vorliegenden Ausgabe sind in eckigen Klammern zugefügt.

Aber auch die zahlreichen Änderungen bezüglich Figuration, Instrumentation, Kontrast und auch des harmonischen Ablaufs sowie die Kürzungen und Verstärkungen sind sehr bedeutsam; sie scheinen von dem Willen, auf kontrapunktische Verarbeitung der Themen zu verzichten und dem Streben nach mehr Freiheit, Abwechslung und Leben bestimmt zu sein. Einige der zahllosen Beispiele dafür seien im Folgenden gegeben.

Von Seite 7, Takt 5 [Takt 33] bis Seite 11 [T. 47ff.] der gedruckten Partitur ist alles neu. Die Triolen in den Violon und Celli, die Phrase, die sie begleiten:



ebenso wie die folgende bemerkenswerte Stelle,



die in ein zweites Thema mündet (Nr. 2, oben) – all dieses ersetzt nun die achttaktige Passage, in der das Thema von Takt 1 (Nr. 1, oben) in strenger und wiederholter Imitation verarbeitet wurde. Das lang gehaltene D in den Violinen (Seite 16 der Partitur [T. 70ff.]) wird durch die folgende Figur ersetzt:



Eine bewegte Klarinettenfigur, die zuvor die Melodie in den Flöten gestört hat, wurde herausgenommen, und die Triolen in den Violon und Celli durch das erste Thema ersetzt. Wieder findet sich in den Flöten und Violinen eine neue Figur,



die sich zu einer reizvollen Passage entwickelt. Die unscharfe Figur



in den Streichern ersetzt eine Akkordfolge im folgenden Rhythmus:



All diese und ähnliche Änderungen haben mehr Abwechslung zur Folge und vermindern die Monotonie und Starrheit, die von der allzu sturen Wiederholung des Originalthemas (Nr. 1) ausging. Das *Animato* auf Seite 41 [T. 217], das in der ersten Partitur nicht vorkommt, ist eine Veränderung in dieselbe Richtung.

Von den Änderungen im harmonischen Ablauf sollen zwei genannt werden. Auf Seite 16, Takt 3 [T. 70] der gedruckten Partitur wird der verminderte Septakkord auf Eis



ersetzt durch einen g-Moll Akkord.



Das im letzten Takt auf Seite 22 [*recte* letzten beiden Takte, T. 104–105] der ersten Fassung verwendete a-Moll wurde in C-Dur umgewandelt:



nach



Viele dieser Änderungen gehören in den Mittelteil des Werkes (beginnend mit einer Modulation nach D-Dur), der – wie Mendelssohn selbst sagt – „zu dumm“ ist in seiner ursprünglichen Gestalt, aber an der er im Augenblick nichts auszusetzen hat, auch nicht in seiner höchst selbstkritischen Stimmung. Eine der auffälligsten Veränderungen in diesem Teil ist der vor

der Rückkehr zum Originalthema in h-Moll erreichte Höhepunkt, bestehend aus einer achttaktigen Passage in der alle Streicher im Einklang vom hohen Fis über zwei Oktaven herabsteigen und dann im *fortissimo* mit großartiger Wirkung wieder aufsteigen (siehe Seite 35 der Partitur [T. 174ff.]). Der Keim dafür ist sicher schon in der originalen Ouvertüre angelegt, doch ist der Effekt in der zweiten Fassung ungeheuer gesteigert.

Von den Umbesetzungen sei lediglich das Beispiel des zweiten Themas (Nr. 2, oben) genannt, das in der ersten Fassung der Ouvertüre nur von einem Fagott und Violoncelli vorgetragen wird, während in der zweiten Fassung das zweite Fagott und beide Klarinetten hinzutreten, was eine gleichermaßen gesteigerte Wirkung hervorruft.

Es gibt über das ganze Werk verstreut zahllose andere Änderungen; viele davon verdanken sich dem Zugewinn an Wissen und Erfahrung der dazwischen liegenden zwölf Monate. Es sind Änderungen, wie sie ein sich entwickelnder Künstler stets vornehmen wird, wenn er ein altes Werk hervorholt. Aber, wie bereits bemerkt, scheinen die Änderungen generell Mendelssohns endgültigem und ernsthaftem Wunsch entsprungen, das Werk weniger als ein Stück rein technischer Musik, sondern mehr als glaubwürdige Repräsentantin der Szenen, die es in Erinnerung rufen soll, zu ver stehen.

Er selbst hat uns den Schlüssel dazu in dem bereits zitierten Brief gegeben. Dort beklagt er, dass die Ouvertüre in ihrer ersten Form „zu sehr nach Kontrapunkt riecht“ und zu wenig nach Möwen und Fisch und andere salzige Dinge; dies müsse geändert und die Steifheit herausgenommen werden. Wie er dies erreicht hat, mögen wir durch Hören der beiden Fassungen heute erfahren. Gewiss, wenn irgendetwas das Vergnügen, „Die Hebriden“ zu hören noch steigern kann, dann ist es das Hören von „Die einsame Insel“, aus welcher erstere entsprungen ist und zu welcher sie eine so interessante und instruktive Parallele ausformt und damit gleichzeitig Phantasie und Intellekt anregt.

Wie geringfügig ist doch letztlich der Unterschied zwischen beiden! Es wird heute sicher einige Zuhörer geben, die dasselbe feststellen werden, wie nach der Aufführung der beiden Leonoren-Ouvertüren – „hätten wir nicht die zweite Ouvertüre gehört, hätten wir sicher gedacht, dass die erste die bestmögliche darstelle und wären sehr zufrieden gewesen.“ Vielleicht haben sie Recht.

BRIEFAUSGABEN

- Marie von Bülow, *Hans von Bülow, Briefe und Schriften*, Leipzig 1896.
- Marcia J. Citron (Hrsg.), *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.
- Rudolf Elvers (Hrsg.), *Briefe an deutsche Verleger*, Berlin 1968.
- Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn: Briefe & Tagebücher*, Berlin 1879.
- Ferdinand Hiller, *Mendelssohn: Letters and Recollections*, trans. M. E. von Glehn, London 1874.
- Hans-Günther Klein (Hrsg.), *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 (= Ausstellungskataloge/Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz N. F. 22).
- Karl Klingemann (jr., Hrsg.), *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*, Essen 1909.
- Paul und Carl Mendelssohn Bartholdy (Hrsg.), *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, Leipzig 1863.
- Felix Moscheles (Hrsg.), *Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy an Ignaz und Charlotte Moscheles*, Leipzig 1888.
- NYPL = unveröffentlichte Briefe der Familie Mendelssohn in der New York Public Library
- 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.
- Peter Sutermeister, *Briefe einer Reise*, Zürich 1958.

LITERATUR

- Gerald Abraham, „The scores of Mendelssohn’s ‚Hebrides‘“, in: *Monthly Music Record* 78 (1948), S. 172–176.
- Hector Berlioz, *Memoiren*, aus dem Französischen von Elly Ellés, hrsg. von Wolf Rosenberg, Königstein/Taunus 1985.
- John Michael Cooper, „Knowing Mendelssohn: a challenge from the primary sources“, in: *Notes* Vol. 61, no. 1 (September 2004).
- John Michael Cooper, „Philological and Textual Problems in Mendelssohn’s *Hebrides Overture*“, für die Internetzeitschrift *Philomusica* (<http://spfj.unipo.it/philomusica/indexb.htm>).
- Andreas Eichhorn, *Felix Mendelssohn Bartholdy, Die Hebriden, Ouvertüre für Orchester op. 26*, München 1998 (= Meisterwerke der Musik, Band 66).

Thomas Ehrle, *Die Instrumentation in den Symphonien und Ouvertüren von Felix Mendelssohn Bartholdy*, Wiesbaden 1983 (= Neue Musikgeschichtliche Forschungen Band 13).

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.

Paul Jourdan, *Mendelssohn in England 1829–37*, unveröff. PhD thesis, Cambridge 1998.

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.

Bärbel Pelker, „Zwischen absoluter und Programmmusik: Bemerkungen zu Mendelssohns Hebriden-Ouvertüre“, in: *Studien zur Musikgeschichte, Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, hrsg. von Annegrit Laubenthal und Kara Kusan-Windweh, Kassel 1995, S. 560–571.

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.

R. Larry Todd, *Mendelssohn, A Life in Music*, Oxford 2003.

R. Larry Todd, „Of sea gulls and counterpoint: The Early Versions of Mendelssohn’s *Hebrides Overture*“, in: *19th Century Music* 2 (1979), S. 197–213.

Ernest Walker, „Mendelssohn’s ‚Die einsame Insel‘, in: *Music and Letters* 26 (1945), S. 148–150.

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.

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); Sächsische Landesbibliothek, Dresden (Karl Wilhelm Geck); Österreichische Nationalbibliothek, Wien; Bodleian Library, University of Oxford (Peter Ward Jones); British Library, London (Chris Banks); New York Public Library.

Für Hilfe und Gespräche bin ich darüber hinaus abermals den folgenden Personen zu Dank verpflichtet: John Michael Cooper, Johannes Gebaur, Heather Jarman, Paul Mann, Bärbel Pelker, Stephen Rose, Arthur Searle, R. Larry Todd und Thomas Weibel. Weiterhin danke ich den Orchestern, die mit dem Material gearbeitet und es kommentiert haben: The Academy of Ancient Music, Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi (Mailand), Orquesta Ciudad de Granada, dem Akademischen Orchester Basel und dem Sinfonieorchester des WDR Köln.

Christopher Hogwood
Cambridge und Campagnatico
Juni 2004
hogwood@hogwood.org
(Übersetzung: Bettina Schwemer)

© by Bärenreiter