

MENDELSSOHN BARTHOLDY

Ruy Blas

Ouvertüre / Overture

Herausgegeben von / Edited by
Christopher Hogwood

Urtext

Partitur / Score



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 9054

INHALT / CONTENTS

Preface.....	III
Introduction	IV
Vorwort	IX
Einführung	X
Facsimiles / Faksimiles	XVI
Ruy Blas Ouverture / Overture	
Version 1 / Fassung 1.....	1
Version 2 / Fassung 2	47
Critical Commentary	95

ORCHESTRA

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

Duration / Aufführungsdauer: ca. 7 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 pertinent 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 *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 (*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

On 18 March 1839 Mendelssohn wrote from Leipzig to his mother in Berlin:

You wished to know what happened about the overture to *Ruy Blas* – it was droll enough. Six or eight weeks ago an application was made to me regarding a performance to be given for the Theatrical Pension Fund (an excellent benevolent institution here, for the benefit of which *Ruy Blas* was to be given). I was asked to compose an overture for it, and the music of the *Romanze* in the piece, for it was thought the receipts would be better if my name appeared on the bills. I read the piece, which is detestable, and more utterly beneath contempt than you could believe, and said that I had no time to write the overture, but I composed the *Romanze* for them. The performance was to take place last Monday week; on the previous Tuesday the people came to thank me politely for the *Romanze*, and said it was such a pity I had not also written an overture, but they were perfectly aware that time was indispensable for such a work, and that next year, if I would permit them, they would give me longer previous notice. This put me on my mettle. I reflected on the matter the same evening, and began my score. On Wednesday there was a concert rehearsal, which occupied the whole morning. Thursday the concert itself, yet the overture was in the hands of the copyist early on Friday; played three times on Monday in the concert room, tried over once in the theatre, and given in the evening as an introduction to the odious play. Few of my works have caused me more amusing excitement. It is to be repeated, by desire, at the next concert, but I mean to call it not the overture to *Ruy Blas*, but overture to the Theatrical Pension Fund.

Mendelssohn described the precipitate origins of this overture with complete candour; it was a truly occasional piece, and he was simply nettled into writing for Victor Hugo's new play which he found "detestable". (The play had first been performed to open the new Théâtre de la Renaissance in Paris on 8 November 1838, and this was its German premiere). Nevertheless, the speed of composition is impressive, begun, as Mendelssohn described, on the evening of 5 March and completed just two and a half days later on the morning of 8 March (during which time he both rehearsed and presented another concert on the 7th). The overture was premiered on the 11th along with the short setting of the *Romanze* (*Wozu der Vöglein Chöre*) for a chorus of washerwomen in Act 2, which had been finished on 14 February.

The repeat of the overture, as Overture for the *Theater-Pensionsfonds*, took place on 21 March in the final concert of the Gewandhaus season ten days later in a programme which opened with the premiere of Schubert's Great C major Symphony (eleven years after the composer's death) followed by Mendelssohn's setting of Psalm 42. The second part consisted of "Spring" from Haydn's *Jahreszeiten* preceded by the "Ouverture (für die

Vorstellung des Theaterpensions-Fonds componirt) von F. Mendelssohn-Bartholdy. (Manuscript)". A significant connection between these two pieces is described below.

Later performances show that, contrary to recent speculation, Mendelssohn made no attempt to withdraw this all-purpose overture from the public; on 2 November the same year the orchestra repeated it in an *Extraconcert* with the pianist Camilla Pleyel; the only pieces without soloist were two overtures – Mendelssohn's and *Die Felsenmühle* by Reissiger – but the composer himself was not present.

Evidence for Mendelssohn's interest in publication is sketchy, though it does not support the theory that he found the piece unfit for publication from the start. On 9 March 1839, for example, Hermann Breitkopf had written proposing an immediate commitment ["Inverlagnahme"] for the publication of the Overture and *Romanze*, despite the fact that the Overture had only been completed the day before;¹ although the information of the existence of the suddenly composed overture can only have come from Mendelssohn, there is no evidence of a reply. The *Romanze* appeared in *Orpheus* published in Vienna later the same year (and eventually formed no. 3 of *Drei zweistimmige Lieder* op. 77), while the Overture remained in manuscript in Berlin (our Version 1).

But it had not been forgotten. A tantalising catalogue summary of a lost letter from Mendelssohn to David Geissler on 15 December 1841 refers to obtaining "eine Abschrift der vierhändigen Bearbeitung" of the piece from the copyist Henschke.² That such an arrangement was apparently already in existence might suggest publication plans, but since we know that Mendelssohn had made similar arrangements of *The Hebrides* and *Schöne Melusine* (the latter has disappeared) for private use by the Horsley sisters, *Ruy Blas* may simply have been arranged for similar reasons. However, the composer was clearly still interested in the work, and a further performance in an *Extraconcert* with the Gewandhaus orchestra under his direction took place on 26 November 1842, introducing a mainly vocal programme. It would have been typical of the composer to have made revisions for this revival, although no material has survived.

Two years later, in a private "trial" with the Philharmonic Society in London during the 1844 season, Men-

¹ See *Briefe an deutsche Verleger*, p. 90.

² Entry in sale-catalogue of K. E. Henrici & L. Liepmannsohn, Berlin, 29 September 1927.

delssohn ventured the piece again, this time certainly in revised form (our Version 2). George Hogarth (father-in-law to Charles Dickens) reported the event:

The history of this magnificent overture, in connection with the Philharmonic Society, is interesting and characteristic of the author. During the season 1844, when Mendelssohn conducted the Society's Concerts, this overture (in manuscript), was tried at a morning trial-performance [10 May], when, it would appear, it did not 'go' to the composer's satisfaction. When Mr. Anderson, after the performance, expressed his admiration of the new work, he was surprised to hear Mendelssohn say, with some heat, that he was much displeased with it – so much, that he would burn it. Mr. Anderson said something deprecating such a resolution, but Mendelssohn repeated his determination that it should never be heard in public. Anderson then said: 'You have often expressed your admiration of my good master, Prince Albert; I am sure it would gratify him to hear a new composition of yours, so pray let me give him that pleasure by means of the Queen's private band.' Mendelssohn consented, on condition that the overture should never be publicly performed, and gave Mr. Anderson the original orchestral parts.³ The overture was frequently performed at Buckingham Palace and Windsor Castle, to the admiration of Her Majesty and the Prince. Some time after the composer's lamented death, Mr. Anderson wrote to Madame Mendelssohn, informing her of all that had passed with respect to this overture, and requesting her permission to perform it at Mrs. Anderson's next annual concert. The permission was kindly given, and the overture was performed at that lady's concert in the season 1849; this being the first time it was ever publicly heard in England.⁴

The Directors' Minutes for 1844 also indicate that a second trial, arranged for 23 May, was postponed and seems never to have happened although Mendelssohn was still in London.⁵ If he had entertained thoughts of making a revision in those two weeks, his very full diary would have dissuaded him.

The parts appear to have remained unused in the Philharmonic Society library until five years later when Anderson, who was Honorary Treasurer of the Society as well as Director of the Royal Band, requested to have a score made of "Mendelssohn's Overture".⁶ We may be sure it was this piece, since scores for all the other Mendelssohn overtures already existed in the Society's library. The new score was requisitioned for a performance on 25 June 1849 conducted by Michael Costa, a noted advocate of the new technique of conducting from a full score using a baton. This was the official London premiere of the *Ruy Blas* Overture, two years after the composer's death, in a traditionally built programme in which each half began with a substantial symphony and ended with an overture.

3 Anderson's letter in fact says "... which you allowed me to purchase" (Letter 17 Feb. 1846, Bodleian Library, MS. M.D.M. d. 49/110).

4 George Hogarth: *The Philharmonic Society of London* (London, 1862), pp. 100–101n.

5 RPS MS 281, ff. 128–9.

6 Directors' Minutes, 24 March 1849 (RPS SM 282).

EIGHTH CONCERT. MONDAY, JUNE 25, 1849

PART I

Sinfonia in E Flat, No. 5, Op. 58 [K. 543] Mozart
Air, "It is enough, O Lord" (Elijah) Mendelssohn
Bartholdy

Herr PISCHEK

Trio, Pianoforte, Clarionet and Tenor Mozart
Messrs LINDSAY SLOPER, WILLIAMS and HILL

Aria, "Come per me sereno" (La Sonnambula) Bellini
Madame PERSIANI

Overture, MS., Ruy Blas Mendelssohn Bartholdy

PART II

Sinfonia in C minor Beethoven

Recit., "Camilla hier", Arie,
"Du die mit holder" (Zampa) Herold

Herr PISCHEK

Concerto in A minor, Op. 5, Violoncello Kraft
Mr. HANCOCK

Cavatina, "Una voce poco fà"
(Il Barbiere di Seviglia) Rossini

Madame PERSIANI

Overture, "Jubilee" Weber

Conductor, Mr COSTA

* * *

Since, as Hogarth stated, Mendelssohn had handed over only the manuscript parts to the Philharmonic Society, it would seem that the score once in the Royal Music Library and now in the British Library (Version 2) must be the one used for this performance.

To complicate matters further, a *third* version appeared posthumously, published by Kistner (Leipzig) and Ewer (London) in 1851, and described as Op. 95. This version was taken over with very minor changes by Rietz for the *Kritisch durchgesehene Ausgabe* (series ii, no. 14) issued in 1875, but in the absence of any further score⁷ or mention in Mendelssohn's correspondence it is impossible to demonstrate that the composer had any hand in these later changes.

The correspondence after Mendelssohn's death between Cécile Mendelssohn Bartholdy and Heinrich Schleinitz makes it clear that, despite much enquiry, no revised score could be traced:

7 Peter Ward Jones points out that in the 1844 list of Mendelssohn's music, there is an entry for 'Ouv. zu Ruy Blas', which cannot be the present Berlin score, since earlier in the list is the entry '1823–42 9 Bde.', which must include vol. 31 with the original autograph Ruy Blas score in it. However, the list does not state whether the 'Ouv. zu Ruy Blas' is score or parts.

22 May 1851

[...] And now, if you will allow me, I ask your assistance in one matter: might you know where or with whom a manuscript copy of the score to Ruy Blas Overture might be? Mr. Rietz wrote that none exists in Leipzig. Could it be that Felix at one point brought a copy with him to England? One was there, I know [...]⁸

Other communications with Ferdinand David, Wilhelm Taubert and Julius Rietz, who were assigned the job of organising and publishing Mendelssohn's *Nachlass* also indicate that no autograph of a revised version could be found, and it would seem that both the Kistner publication and, from it, Rietz's edition – which to date has been the standard performing version of this work – were simply based on the autograph score of Mendelssohn's first version (source **A**) with unspecified posthumous adaptations.

George Grove, who described the work as “perhaps the most effective of all the concert-overtures of Mendelssohn”, consulted the London manuscript as well as the Kistner publication for his Crystal Palace programming in 1871 and noted that “on comparing it with the printed copy – which is numbered 24 of the Posthumous works, and was not published till some time after Mendelssohn's death – the alterations are found to be neither many nor serious – not to be compared in either respect with those of the Hebrides Overture. The only one of real moment – though that is a very serious change – is at page 53 of the printed score [bars 347–51], where the answer to the enquiry of the violins, instead of being in the decided and abrupt form that it is at present, by all the wood, brass, and drums of the orchestra, *forte*, is put into the mouth of the clarinet alone, in a soft, hesitating or even compliant tone, which gives an entirely different turn to the story of that part of the work”.⁹

In fact, there are several other substantial variants between these two versions, as can be seen in the present edition (changes of octave, an extra two bars at b. 160 and four extra bars at b. 304 for example), and many minor alterations of dynamic and phrasing, but none of these has reached print until now.

* * *

Apart from the *Trumpet Overture* and the *Ouverture für Harmoniemusik*, Op. 24, all Mendelssohn's overtures have a theatrical or (in the case of *Melusine*) a programmatic basis. It is hard to think that a last minute composition

8 Autograph letter of Cécile Mendelssohn Bartholdy (Oxford, Bodleian Library, Music Section, MS. M. Deneke Mendelssohn c. 33, fol. 195–6).

9 Notes by George Grove, Crystal Palace 1871, pp. 139ff

designed to precede *Ruy Blas* would not in some way have been derived from the drama, despite the composer's assessment of the play as “despicable”. Commentators, however, have found little to link the orchestra with the stage and point to the similarly loose relationship to the subsequent play in the case of Mendelssohn's overtures to *Antigone*, *Oedipus Coloneus*, or *Athalie*.

It may not surprise us that the composer found unappealing the arbitrary action of Hugo's “strange fairy tale”, albeit “a marvel of style and of versification”¹⁰; but did he nevertheless represent the class differences of the drama, as suggested by Larry Todd,¹¹ or its strained coincidences, suicide and murder? Can his three main themes represent the noble and antique, the turbulent and scheming, and the urbane and cautiously passionate? Although W. A. Chislett felt that he “succeeded admirably in depicting in music the mixture of chicanery, burning ambition and love, which are the principal ingredients of Hugo's drama”, for once Mendelssohn's letters are silent on this subject, and other commentators have failed to establish a credible connection.

As a counter-theory, however, might it be significant that the descending tetrachord which opens Haydn's *Seasons* – a piece Mendelssohn was already preparing for the final concert of the season at the very time he wrote the overture – also supplies the bass line for the arresting *Lento* introduction to the overture, repeated four more times within the piece? The fact that the title of the play is mentioned neither on Mendelssohn's manuscript nor the revised London version (Source **B**), together with his specific deletion of any mention of *Ruy Blas* from the concert programme and insistence that it be called the *Theatre Overture* suggests that it may well have been deliberately written to double as a prelude to the *Seasons*, with which it frankly has more affinity than with Hugo's play.

Mendelssohn's process of composition can be vividly traced in the autograph manuscript with its many alterations, cancellations and abandoned contrapuntal segments (see Facsimiles 1–4 on pp. XVI–XIX). Some passages were sketched in a single line only and then cancelled; others were fully worked out before they were discarded. At a later stage several bars of full score were excised in crayon with a wiggly line (between bb. 331–2 and 334–5). Was this the composer's admitted *Revisionskrankheit* at work, or the influence of a colleague?

We can deduce that Mendelssohn himself indulged in some experimentation with the opening of the piece

10 Both quotations from the French drama critic Francisque Sarcey (1827–99).

11 *A Life*, p. 374.

from the fact that both the first and second folios carry the inscription “*H. d. m*” [Hilf du mir] in the top right-hand corner. But Mendelssohn habitually added this inscription only to the first page of his scores, and since the opening of the autograph is made up of a single leaf followed by a bifolium and four further bifolia, it would seem that he had first started the piece with present bar 32 – a daring and unsettling opening, to be sure – and only later added the preceding bars, including the Lento sections, on an extra folio, at the same time erasing the time-signature at the beginning of page 2¹² (see Facsimile p. XVII).


The remaining excisions are part of the composer’s normal practice: increasing conciseness, removing unnecessary repetition and eliminating passages that display too much counterpoint – a fault he himself had censured in the earlier version of *The Hebrides* (see Introduction to BA 9053). Other corrections can be seen to adjust the octave doubling in strings and to add some octave variety in the bass line (bars 144ff). These alterations – plus Mendelssohn’s use of “bis” marking, compressing two parts onto one staff (where it is unclear whether the markings apply equally to both parts) and squashing the trombone parts in at the bottom of the page – make this manuscript very much a working copy.

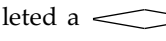
The following list gives those sections in **A** which were cancelled or left unfinished:

- p. 2: a string passage of nine bars at the bottom of the page (a possible alternative for bars 42–8) was finished but cancelled. Two fully scored bars between 42 and 43 were also cancelled (see Facsimile p. XVII)
- p. 3: three bars continuation leading into bar 49 were removed
- p. 5: one bar removed between 92–3
- p. 12: triplet build-up shortened by two bars to make a six-bar sequence; but eight bars are still present in Source **B**
- pp. 13–14: eleven bars sketched but unfinished (see Facsimiles pp. XVIII–XIX)
- p. 19: two bars removed between 231–2 (a repeat of the previous two bars)
- p. 20: one bar removed between bars 243–4
- p. 24: two bars unfinished and deleted between 299 and 300 in Source **A**, but present in Source **B** (bars 300c–d)
- p. 26: three bars (between 331–2) and one bar (between 334–5) removed in crayon

12 See collation in Hans-Günter Klein [ed.], *Felix Mendelssohn Bartholdy: Autographe und Abschriften* (Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Kataloge der Musikabteilung, Erste Reihe, Handschriften, Band 5 (München, Henle, 2003)), p. 76.

p. 30: twelve bars (the whole page) unfinished and deleted in ink between 69–70

For some details Mendelssohn needed time to make up his mind: the syncopation in bar 143 and elsewhere (199–210, 305, 325) was first slurred; later the slur was deleted and a staccato mark added (though curiously bars 161 and 163 were always marked staccato). The rhythmic pattern for the violins at bar 101 was first  but by bar 269 Mendelssohn had eliminated the dotted rhythm and produced the form as it now stands.

One particularly puzzling alteration occurs at bar 285 where in the cello melody Mendelssohn specifically deleted a  expression mark and replaced it with an *sf* marking; in bar 287, however, he retains the ‘diamond’ marking, and the clarinet parts retain *sf* in both bars. Presumably there was a meaningful difference which should be transmitted in performance, but as yet no explanation has been found.

As a clue to Mendelssohn’s anticipated tempo relationships, it is informative to note the first notation of bar 28 with the strings in Lento like the winds and brass, but playing chords on beats 1 and 2, suggesting that the composer imagined the Lento as half the speed of Allegro molto (and not four times slower, as often rendered). Mendelssohn then altered these bars to the present form with additional rests, in a very early example of overlapping tempi.

* * *

At the first concert performance the Leipzig Gewandhaus orchestra had a string strength of 8.8.4.3.2., a slightly larger formation than they had used in the theatre pit for the premiere ten days earlier (strings 6.6.2.3.3). The theatre disposition, however, with the entire winds and brass to the conductor’s right, one cello and double-bass in the centre and the remainder of the strings to his left¹³ resulted in the antiphony that was specifically exploited by Mendelssohn in the alternating slow and fast sections at the beginning of the Overture.

In London the preferred size of the orchestra can be deduced from a dictatorial letter from the Secretary of the Philharmonic Society, William Watts, writing to remind Mendelssohn of his promised revisions of the *Italian Symphony* and at the same time asking for a score and complete set of parts for *Ruy Blas* (19 October 1840):

13 See Hans-Joachim Nösselt, *Das Gewandhausorchester* (Leipzig, 1943), p. 269.

Dear Sir

I am commissioned by the Directors of the Philharmonic Society to request that you will do them the favour of sending directed as above the Overture you lately spoke of as having been performed on the Continent including the requisite number of duplicate parts. viz. 8 Viol 1mo[,] 8 Viol 2do[,] 5 Violen and 8 basses. They likewise desire me to remind you of your proposed intention of writing a new first movement to your Symphony in A which they are very anxious to possess when finished.¹⁴

Additional evidence comes from the *Catalogue of Orchestral Works* in the Philharmonic Society Library (RPS MS 395): one score is recorded, and an added note identifies this as a printed octavo (this – the Kistner 1851 edition – still exists as RPS Pr 89). A further note adds that it “differs from the MS parts”. The details of the parts themselves have first “5.6.4.5. no wind”, then (maybe when published parts were purchased?) “complete 7.7.5.10”, which equates with the known string size of the Philharmonic at this period. A faint note, partially erased, reads “3.2.1.5 lent by Mr Anderson”, showing that the Royal Band was a smaller ensemble.

SOURCES FOR LETTERS

- Rudolf Elvers (ed.), *Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe an deutsche Verleger* (Berlin, 1968)
- Sebastian Hensel (ed.), *Die Familie Mendelssohn: Briefe & Tagebücher* (Berlin, 1879)
- Hans-Günter 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)
- Peter Sutermeister, *Briefe einer Reise* (Zürich, 1958)

LITERATURE

- 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, 1975), 83–91
- Myles B. Foster, *History of the Philharmonic Society of London, 1813–1912* (London, 1912)

¹⁴ GB-Ob GB XII, 103.

- George Hogarth, *The Philharmonic Society of London; from its foundation, 1813, to its fiftieth year, 1862* (London, 1862)
- 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)
- (ed.), *Felix Mendelssohn Bartholdy: Autographe und Abschriften*, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kataloge der Musikabteilung, Erste Reihe, Handschriften, Band 5 (München, Henle, 2003)
- Daniel Koury, *Orchestral Performance Practices in the Nineteenth Century. Size, Proportions, and Seating* (Ann Arbor, UMI Research Press, 1986)
- Nösselt, Hans-Joachim, *Das Gewandhausorchester* (Leipzig, 1943)
- Bärbel Pelker, ‘“Zwischen absoluter und Programmmusik”: Bemerkungen zu Mendelssohns Hebriden-Ouvertüre’, *Studien zur Musikgeschichte: Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, ed. Annegrit Laubenthal and Kara Kusan-Windweh (Kassel, 1995)
- *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)
- R. Larry Todd, *Mendelssohn, A Life in Music* (Oxford, 2003)
- 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)

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); Bodleian Library, University of Oxford (Peter Ward Jones); British Library, London (Chris Banks); Gewandhausorchester Leipzig (Michael Breugst and Iris Türke).

For personal help and private communications I am as ever grateful to Stephen Rose, John Michael Cooper, R. Larry Todd, Johannes Gebauer, Bärbel Pelker, Peter Ward Jones, Arthur Searle, Nicholas Hammond, Benedict Taylor, Tim Brown, Regina Back, Stefano Castelvichi, Heather Jarman, Ryan Mark and Douglas Woodfull-Harris. Particular thanks are also due to the Bamberg Symphony Orchestra for testing and commenting on the material.

Christopher Hogwood
Cambridge and Campagnatico
September 2008
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‘ anstatt 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 verstellt; 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 Ouvertüren (*Die Hebriden*, *Ein Sommernachtstraum*, *Meesstille und glückliche Fahrt*) wurden über viele Jahre hin-

weg und in vielen Fassungen ausgearbeitet, ehe sie 1834 in einer Stimmenausgabe und 1835 in Partitur erschienen. Andere Ouvertüren 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 Ouvertüre 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 Ouvertüre für Harmoniemusik, d. h. für 23 Musiker und Schlagzeug aus. In anderen Fällen – die *Ouvertüre zum Märchen von der schönen Melusine* ausgenommen – änderte Mendelssohn eher im Sinne der Straffung und Verdichtung des Materials. Einige weniger bekannte Ouvertüren 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 Ouvertüren aus größeren Werken herauszulösen und diese im Konzert aufzuführen; so geschehen etwa mit den Ouvertüren zu *Paulus* und *Athalia* (die Ouvertüre 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

Am 18. März 1839 schrieb Mendelssohn aus Leipzig an seine Mutter in Berlin:

Du willst wissen, wie es mit der Ouvertüre zum Ruy Blas gegangen ist, – lustig genug. Vor 6–8 Wochen kam die Bitte an mich, für die Vorstellung des Theater-Pensionsfonds (einer sehr guten und wohlthätigen Anstalt hier, die zu ihrem Benefiz den Ruy Blas geben wollte) eine Ouvertüre und die in dem Stück vorkommende Romanze zu componiren, weil man sich eine bessere Einnahme versprach, wenn mein Name auf dem Titel stände. Ich las das Stück, das so ganz abscheulich und unter jeder Würde ist, wie man's gar nicht glauben kann, und sagte, zu einer Ouvertüre hätte ich keine Zeit, und componirte ihnen die Romanze. – Montag (heute vor acht Tagen) sollte die Vorstellung sein; an dem vorhergehenden Dienstag kamen die Leute nun, bedanken sich höflich für die Romanze und sagen, es wäre so schlimm, daß ich keine Ouvertüre geschrieben hätte; aber sie sähen sehr wohl ein, daß man zu solch einem Werke Zeit brauche, und im nächsten Jahre, wenn sie dürften, wollten sie mir's länger vorher sagen. Das wurmte mich; – ich überlegte mir Abends die Sache, fing meine Partitur an, – Mittwoch war den ganzen Morgen Concertprobe, – Donnerstag Concert, aber dennoch war Freitag früh die Ouvertüre beim Abschreiber, wurde Montag erst im Concertsaal dreimal, – dann einmal im Theater probirt, Abends zu dem infamen Stück gespielt, und hat mir einen so großen Spaß gemacht, wie nicht bald eine von meinen Sachen. Im nächsten Concert wiederholen wir sie auf Begehren; da nenne ich sie aber nicht Ouvertüre zu Ruy Blas, sondern zum Theater-Pensionsfonds.

Mendelssohn beschreibt die überstürzte Entstehung dieser Komposition mit großer Offenheit; es handelte sich um ein ausgesprochenes Gelegenheitswerk und er hatte sich überreden lassen, die Ouvertüre zu Victor Hugos neuem Schauspiel zu verfassen, obwohl er es „abscheulich“ fand. (Das Drama war am 8. November 1838 anlässlich der Eröffnung des neuen Théâtre de la Renaissance in Paris uraufgeführt worden, und dies war nun seine deutsche Premiere.) Die Kompositionsgeschwindigkeit ist jedenfalls beeindruckend; Mendelssohns Beschreibung zufolge begann er mit der Komposition der Ouvertüre am Abend des 5. März und vollendete sie nur zweieinhalb Tage später, am Morgen des 8. März (während derer er außerdem noch ein anderes Konzert probte und am 7. März aufführte). Die Ouvertüre wurde erstmals am 11. März zusammen mit der kurzen Vertonung der *Romanze (Wenn der Vöglein Chöre)* für einen Chor von Wäscherinnen im Zweiten Akt, die am 14. Februar fertig vorlag, aufgeführt.

Die Wiederholung der Ouvertüre, nun als Ouvertüre zum Theater-Pensionsfonds, fand zehn Tage später am 21. März im Abschlusskonzert der Gewandhausspielzeit statt; das Programm begann mit der Premiere von Schuberts Großer C-Dur-Sinfonie (elf Jahre nach dem Tod des

Komponisten), auf die Mendelssohns Vertonung des 42. Psalms folgte. Der zweite Teil bestand aus dem „Frühling“ aus Haydns *Jahreszeiten*, dem die „Ouvertüre (für die Vorstellung des Theaterpensions-Fonds componirt) von F. Mendelssohn-Bartholdy. (Manuscript)“ vorausging. Eine bedeutungsvolle Verbindung zwischen diesen beiden Werken wird weiter unten beschrieben.

Spätere Aufführungen belegen, dass Mendelssohn im Gegensatz zu neueren Vermutungen, keinen Versuch unternommen hat, diese Allzweck-Ouvertüre der Öffentlichkeit zu entziehen; am 2. November desselben Jahres wiederholte das Orchester das Werk in einem „Extraconcert“ mit der Pianistin Camilla Pleyel. Die einzigen Stücke ohne Solisten waren zwei Ouvertüren – die von Mendelssohn und *Die Felsenmühle* von Reissiger –, der Komponist selbst war jedoch nicht anwesend.

Hinweise auf Mendelssohns Interesse an einer Drucklegung sind eher spärlich; dies stärkt jedoch nicht die Theorie, dass er das Stück von Anfang an für eine Veröffentlichung für ungeeignet hielt. Am 9. März 1839 zum Beispiel hatte Hermann Breitkopf geschrieben und eine unmittelbare „Inverlagnahme“ der Ouvertüre und Romanze zwecks Veröffentlichung vorgeschlagen, obwohl die Ouvertüre erst tags zuvor fertig gestellt worden war;¹ Breitkopf konnte von der Existenz der ausgesprochen kurzfristig entstandenen Ouvertüre eigentlich nur durch Mendelssohn selbst erfahren haben, allerdings gibt es keinen Nachweis einer Antwort auf sein Schreiben. Die Romanze erschien zu einem späteren Zeitpunkt desselben Jahres in der in Wien verlegten Zeitschrift *Orpheus* (und bildete schließlich die Nr. 3 von *Drei zweistimmige Lieder*, Op. 77), während die Ouvertüre handschriftlich in Berlin blieb (unsere Fassung 1).

Doch sie geriet nicht in Vergessenheit. Eine bemerkenswerte Zusammenfassung eines verschollenen Briefes Mendelssohns vom 15. Dezember 1841 an David Geissler erwähnt den Empfang einer „Abschrift der vierhändigen Bearbeitung“ von dem Kopisten Henschke.² Die Existenz einer solchen Bearbeitung zu diesem Zeitpunkt könnte auf entsprechende Veröffentlichungspläne deuten; da wir jedoch wissen, dass Mendelssohn für den privaten Gebrauch der Horsley-Schwestern ähnliche Bearbeitungen von der *Hebriden-Ouvertüre* und der Ouvertüre zur *Schönen Melusine* angefertigt hatte (letztere ist heute

1 Siehe *Briefe an deutsche Verleger*, S. 90.

2 Eintrag im Verkaufskatalog von K. E. Henrici & L. Liepmannsohn, Berlin, 29. September 1927.

verschollen), könnte die *Ruy Blas*-Ouvertüre vielleicht für ähnliche Zwecke bearbeitet worden sein. Jedenfalls war der Komponist offensichtlich weiterhin an dem Werk interessiert, und am 26. November 1842 fand im Rahmen eines *Extraconcerts* des Gewandhausorchesters unter seiner Leitung, in dem vor allem Vokalwerke zu Gehör gebracht wurden, eine weitere Aufführung statt. Es wäre typisch für den Komponisten, wenn er die Komposition für diese Wiederaufführung überarbeitet hätte, entsprechende Quellen sind jedoch nicht überliefert.

Zwei Jahre später versuchte Mendelssohn sich während der Londoner Spielzeit des Jahres 1844 in einer privaten „Probe“ mit der Philharmonic Society erneut an dem Stück, dieses Mal sicherlich in überarbeiteter Form (unsere Fassung 2). George Hogarth (der Schwiegervater von Charles Dickens) berichtete von dem Ereignis:

Die Geschichte dieser prächtigen Ouvertüre und ihrer Verbindung mit der Philharmonic Society ist interessant und für ihren Autor charakteristisch. Während der Spielzeit des Jahres 1844, in der Mendelssohn die Konzerte der Society dirigierte, wurde diese Ouvertüre (in handschriftlicher Form) bei einer morgendlichen öffentlichen Probe [am 10. Mai] ausprobiert, als die Dinge anscheinend nicht so recht zur Zufriedenheit des Komponisten „liefen“. Als Mr. Anderson nach der Aufführung seine Bewunderung für dieses neue Werk ausdrückte, sagte Mendelssohn zu seiner Überraschung mit einiger Hitzigkeit, dass er mit dem Stück ausgesprochen unzufrieden sei – so sehr, dass er es verbrennen werde. Mr. Anderson drückte sein Bedauern über diesen Entschluss aus, doch Mendelssohn bekräftigte seine Entscheidung, dass das Werk niemals wieder in der Öffentlichkeit gehört werden solle. Anderson sagte daraufhin: „Sie haben häufig Ihre Bewunderung für meinen guten Dienstherrn Prinz Albert geäußert; ich bin sicher, es würde ihm gefallen, eine neue Komposition aus Ihrer Feder zu hören, lassen Sie mich ihm daher bitte mit Unterstützung der Privatkanpelle der Königin diese Freude machen.“ Mendelssohn stimmte unter der Bedingung zu, dass die Ouvertüre niemals öffentlich gespielt würde, und gab Mr. Anderson die originalen Orchesterstimmen.³ Die Ouvertüre wurde im Buckingham-Palast und auf Schloss Windsor häufig musiziert und von Ihrer Majestät und dem Prinzen stets sehr bewundert. Einige Zeit nach dem zutiefst betraurten Tod des Komponisten schrieb Mr. Anderson an Madame Mendelssohn, informierte sie über die Dinge, die sich in Bezug auf die Ouvertüre ereignet hatten und erbat ihre Erlaubnis, das Werk beim nächsten der alljährlichen Konzerte von Mrs. Anderson aufzuführen. Die Erlaubnis wurde freundlicherweise gewährt und die Ouvertüre erklang im Konzert dieser Dame in der Spielzeit von 1849; dies war das erste Mal, dass das Werk in England öffentlich zu hören war.⁴

Den Dirigentenprotokollen für 1844 ist zudem zu entnehmen, dass eine für den 23. Mai anberaumte zweite Probe verschoben wurde und nie stattgefunden zu ha-

ben scheint, obwohl Mendelssohn sich noch in London aufhielt.⁵ Falls er überhaupt mit dem Gedanken gespielt haben sollte, das Werk in diesen zwei Wochen zu überarbeiten, so wird sein übervoller Terminkalender ihn von der Unmöglichkeit des Vorhabens überzeugt haben.

In den folgenden fünf Jahren scheint das Stimmenmaterial ungenutzt in der Bibliothek der Philharmonic Society gelegen zu haben, bis Anderson, der nicht nur ehrenamtlicher Schatzmeister der Gesellschaft, sondern auch Leiter der Royal Band war, die Anfertigung einer Partitur von „Mendelssohns Ouvertüre“ in Auftrag gab.⁶ Dass es sich dabei um das fragliche Stück handelte, ergibt sich aus der Tatsache, dass Partituren sämtlicher übrigen Ouvertüren von Mendelssohn bereits in der Bibliothek der Gesellschaft vorhanden waren. Die neue Partitur wurde für die Aufführung am 25. Juni 1849 benötigt, die von Michael Costa geleitet wurde, einem prominenten Advokaten der neuen Praxis, mit dem Taktstock aus der Partitur zu dirigieren. Dies war die offizielle Londoner Premiere der Ouvertüre zu *Ruy Blas*, zwei Jahre nach dem Tod des Komponisten, als Teil eines traditionell zusammengestellten Programms, dessen beide Hälften jeweils mit einer gewichtigen Sinfonie begannen und mit einer Ouvertüre endeten.

ACHTES KONZERT. MONTAG, 25. JUNI 1849

ERSTER TEIL

Sinfonie in Es-Dur, Nr. 5, Op. 58 [KV 543]	Mozart
Arie „It is enough, O Lord“ (Elias)	Mendelssohn Bartholdy
Herr PISCHEK	
Trio, Pianoforte, Klarinette und Tenor	Mozart
Messrs. LINDSAY SLOPER, WILLIAMS und HILL	
Arie „Come per me sereno“ (La Sonnambula)	Bellini
Madame PERSIANI	
Ouvertüre, MS., <i>Ruy Blas</i>	Mendelssohn Bartholdy

ZWEITER TEIL

Sinfonie in c-Moll	Beethoven
Rezitativ „Camilla hier“ und Arie	
„Du die mit holder“ (Zampa)	Herold
Herr PISCHEK	
Konzert in a-Moll, Op. 5, Violoncello	Kraft
Mr. HANCOCK	
Cavatina „Una voce poco fa“ (Il Barbiere di Seviglia)	Rossini
Madame PERSIANI	
Ouvertüre „Jubilee“	Weber

Dirigent: Mr. COSTA

* * *

3 Andersons Brief lautet: „... welche Sie mir erlaubt haben zu kaufen“ (Brief 17 Feb. 1846, Bodleian Library, MS. M.D.M. D. 49/110).

4 George Hogarth, *The Philharmonic Society of London* (London, 1862), S. 100–101n.

5 RPS MS 281, Bl. 128–129.

6 Directors' Minutes, 24. März 1849 (RPS MS 282).

Da Mendelssohn, wie Hogarth schreibt, der Philharmonic Society nur die handschriftlichen Stimmen übergeben hatte, muss es sich bei der vormals in der Royal Music Library und heute in der British Library aufbewahrten Partitur (Quelle **B**) um das bei dieser Aufführung verwendete Exemplar handeln.

Die Situation wird dadurch weiter kompliziert, dass eine *dritte* von Kistner (Leipzig) und Ewer (London) im Jahr 1851 als Op. 95 posthum veröffentlichte Fassung vorliegt. Diese Fassung wurde mit nur wenigen Änderungen von Rietz für die im Jahr 1875 herausgegebene *Kritisch durchgesehene Ausgabe* (Serie II, Nr. 14) übernommen; in Ermangelung weiterer Partituren⁷ oder Erwähnungen in Mendelssohns Korrespondenz lässt sich schwerlich beweisen, ob der Komponist auf diese späten Änderungen irgendeinen Einfluss hatte.

Der nach Mendelssohns Tod stattgefundenen Briefwechsel zwischen Cécile Mendelssohn Bartholdy und Heinrich Schleinitz macht deutlich, dass trotz einiger Nachforschungen keine revidierte Partitur ausfindig gemacht werden konnte:

22. Mai 1851

[...] Jetzt habe ich auch einige Bitten an Sie. Nämlich können Sie mir nicht darauf helfen, bei wem oder wo eine abgeschriebene Partitur der Ruy Blas Overtüre existiert, Herr Rietz schreibt, es sei keine vorhanden in Leipzig, sollte sie Felix einmal mit nach England genommen haben? Denn daß eine da war, das weiß ich. [...]⁸

Andere Korrespondenzen mit Ferdinand David, Wilhelm Taubert und Julius Rietz, die mit der Organisation und Publikation von Mendelssohns Nachlass betraut waren, weisen ebenfalls darauf hin, dass kein Autograph einer revidierten Fassung gefunden werden konnte. Allem Anschein nach basieren sowohl Kistners Ausgabe als auch die davon abhängige Rietz Edition – die bis heute, die für Aufführungen dieses Werkes maßgebliche Fassung gewesen ist – schlicht auf der autographen Partitur von Mendelssohns erster Fassung (Quelle **A**) mit nicht spezifizierten, posthum hinzugefügten Adaptionen.

George Grove, der das Werk als „vielleicht die effektvollste aller Konzert-Overtüren Mendelssohns“ beschrieben hat, konsultierte das Londoner Manuskript ebenso wie die Ausgabe von Kistner für sein Programm

7 Peter Ward Jones weist darauf hin, dass in der Aufstellung von Mendelssohns Musik von 1844 ein Eintrag „Ouv. zu Ruy Blas“ existiert, der sich nicht auf die vorhandene Berliner Partitur beziehen kann, denn ein früherer Eintrag in der Aufstellung lautet „1823 – 42 9 Bde.“ und schließt somit auch Bd. 31, der die originale autographische Partitur enthält, ein. Doch geht aus der Aufstellung nicht hervor, ob es sich bei der „Ouv. zu Ruy Blas“ um eine Partitur oder Stimmen handelt.

8 Brief von Cécile Mendelssohn Bartholdy (Oxford, Bodleian Library, Music Section, MS. M. Deneke Mendelssohn c. 33, Bl. 195–196).

im Crystal Palace von 1871 und befand, dass „ein Vergleich mit der gedruckten Ausgabe – die die Nr. 24 der posthumer Werke trägt und erst einige Zeit nach Mendelssohns Tod veröffentlicht wurde – ergibt, dass die Änderungen weder zahlreich noch gravierend sind, jedenfalls in keiner Hinsicht mit denen der *Hebriden-Overtüre* vergleichbar. Die einzige bedeutsame Änderung – die allerdings sehr schwerwiegend ist – findet sich auf Seite 53 der gedruckten Partitur [Takte 347–351], wo die Antwort auf die in den Violinen gestellte Frage anstatt in der entschiedenen und abrupten Form der heutigen Fassung – sämtliche Holz- und Blechbläser und Pauken des Orchesters ertönen *forte* – allein in den Mund der Klarinette gelegt ist mit ihrem sanften, zögernden, ja nachgiebigen Ton, der diesem Teil des Werks eine völlig andere Wendung gibt.“⁹

In Wirklichkeit gibt es allerdings noch einige andere wesentliche Varianten in diesen beiden Fassungen, wie der vorliegenden Ausgabe zu entnehmen ist (zum Beispiel Oktavverschiebungen, zwei zusätzliche Takte nach Takt 160 und vier zusätzliche Takte nach Takt 304); viele kleine Änderungen bezüglich Dynamik und Phrasierung sind bislang noch nie im Druck erschienen.

* * *

Mit Ausnahme der *Trompetenouvertüre* und der *Overtüre für Harmoniemusik*, Op. 24, haben alle Overtüren Mendelssohns eine Verbindung zum Theater oder (wie im Fall der *Melusine*) einen programmatischen Hintergrund. Es ist kaum vorstellbar, dass eine in letzter Minute entstandene Komposition, die als Eröffnung zu *Ruy Blas* gedacht war, nicht in irgendeiner Weise von dem Drama abgeleitet ist, ungeachtet der Beurteilung des Schauspiels durch den Komponisten als „abscheulich“. Kritiker haben jedoch keine wirkliche Verbindung zwischen Orchester- und Bühnenwerk finden können und verweisen auf die ähnlich lockere Beziehung zum nachfolgenden Drama im Fall von Mendelssohns Overtüren zu *Antigone*, *Oedipus Coloneus* und *Athalie*.

Es mag uns kaum überraschen, dass der Komponist die willkürliche Handlung von Hugos „seltsamem Märchen“ wenig anziehend fand, auch wenn es sich um „ein Wunder der Stilistik und der Verskunst“ handelte;¹⁰ hat er aber trotzdem die Klassenunterschiede des Dramas dargestellt, wie Larry Todd vermutet,¹¹ oder dessen seltsam-

9 Erläuterungen zum Programm von George Grove, Crystal Palace 1871, S. 139ff.

10 Beide Zitate nach dem französischen Theaterkritiker Francisque Sarcey (1827–1899).

11 Larry Todd, *A Life*, S. 374.

same Zufälle, Selbstmord und Mord? Könnten seine drei Hauptthemen das Noble und Alte, das Turbulente und Intrigante sowie das weltmännisch Kultivierte und vorsichtig Leidenschaftliche darstellen? Obwohl W. A. Chislett empfand, dass es „ihm in bewundernswerter Weise gelungen ist, der Mischung aus Schikane, brennendem Ehrgeiz und Liebe, welches die wesentlichen Zutaten von Hugos Drama sind, musikalischen Ausdruck zu verleihen“, schweigen Mendelssohns Briefe dieses Mal zum Thema, und auch sonst hat niemand eine glaubwürdige Verbindung aufzeigen können.

Als Gegenthese mag es jedoch von Bedeutung sein, dass der absteigende Tetrachord zu Beginn von Haydns *Jahreszeiten* – ein Werk, das Mendelssohn bereits für das Abschlusskonzert der Saison einstudierte, während er die Ouvertüre schrieb – auch die Basslinie für die eindrucksvolle *Lento*-Einleitung der Ouvertüre lieferte, die innerhalb des Satzes weitere vier mal wiederholt wird? Der Umstand, dass der Titel des Dramas weder in Mendelssohns Autograph noch in der überarbeiteten Londoner Fassung (Quelle **B**) genannt wird, sowie die gezielte Unterlassung jeglicher Erwähnung von „Ruy Blas“ auf dem Konzertprogramm und das Insistieren auf dem Titel *Theater Ouvertüre* suggerieren, dass die Ouvertüre möglicherweise auch als Ouvertüre zu den *Jahreszeiten* gedacht war, zu denen sie eine größere Affinität aufweist als zu Hugos Drama.

Mendelssohns Schaffensweise lässt sich anhand der autographen Handschrift mit ihren zahlreichen Änderungen, Streichungen und verworfenen kontrapunktischen Abschnitten anschaulich nachvollziehen (siehe Faksimiles 1–4 auf S. XVI–XIX). Einige Passagen skizzierte er nur in einer einfachen Zeile und strich sie anschließend aus; andere arbeitete er vollständig aus, bevor er sie dann doch verwarf. Zu einem späteren Zeitpunkt wurden mehrere Takte der vollen Partitur mit Buntstift durch eine wellige Linie getilgt (zwischen den Takten 331–332 und 334–335). War hier die zugegebene „Revisionskrankheit“ des Komponisten zugange, oder handelt es sich um den Einfluss eines Kollegen?

Dass Mendelssohn mit der Werkeröffnung zunächst herumexperimentierte, lässt sich aus der Tatsache erschließen, dass sowohl das erste als auch das zweite Blatt in der oberen rechten Ecke den Eintrag „H. d. m.“ [Hilf du mir] aufweist. Diesen Eintrag fügte Mendelssohn gewöhnlich nur auf der ersten Seite seiner Partituren hinzu; da nun der Beginn des Autographs aus einem Einzelblatt besteht, auf das ein Doppelblatt und sodann vier weitere Bogen folgen, scheint er das Stück zunächst mit dem jetzigen Takt 32 begonnen zu haben – ein ausgesprochen gewagter und aufwühlender An-

fang. Erst später ergänzte er auf einem separaten Blatt die vorangehenden Takte einschließlich der *Lento*-Passage und tilgte zugleich die Taktangabe zu Beginn von S. 2 (siehe Faksimile auf S. XVII).¹²


Die übrigen Tilgungen sind Teil der üblichen Praxis des Komponisten, sich um Prägnanz zu bemühen, unnötige Wiederholungen zu vermeiden und Passagen zu entfernen, die zu viel Kontrapunkt enthielten – ein Fehler, den er in der früheren Fassung der *Hebriden*-Ouvertüre selbst gerügt hatte (vgl. die Einführung zu BA 9053). Andere Korrekturen scheint er vorgenommen zu haben, um die Oktavverdopplungen in den Streichern zu vermeiden und um etwas mehr Abwechslung in der Oktavlage der Bassstimme zu erzielen (Takte 144ff.). Diese Änderungen – sowie Mendelssohns Verwendung von „bis“-Anweisungen, mit denen er zwei Stimmen auf einem System zusammenlegte (wobei unklar bleibt, ob die Markierungen sich gleichermaßen auf beide Stimmen bezogen) und die Posaunenstimmen am Fuß der Seite in die Partitur hineinzwängte – lassen das Autograph als ausgesprochenes Arbeitsmanuskript erscheinen.


Die folgende Aufstellung nennt diejenigen Passagen in **A**, die ausgestrichen wurden oder unvollständig blieben:

- S. 2: Eine neuntaktige Streicherpassage am Fuß der Seite (mögliche Alternative für T. 42–48) wurde fertig komponiert, dann jedoch kanzelliert. Zwei Takte in voller Besetzung zwischen T. 42 und T. 43 wurden ebenfalls gestrichen (siehe Faksimile auf S. XVII).
- S. 3: Eine dreitaktige Fortspinnung, die in Takt 49 mündet, wurde entfernt.
- S. 5: Zwischen T. 92 und T. 93 wurde ein Takt entfernt.
- S. 12: Die triolische Steigerung wurde um zwei Takte gekürzt, um eine sechstaktige Sequenz zu erzielen; in Quelle **B** stehen jedoch weiterhin acht Takte.
- S. 13–14: Hier wurden elf Takte skizziert, aber nicht vollendet (siehe Faksimiles auf S. XVIII und XIX).
- S. 19: Zwischen T. 231 und T. 232 wurden zwei Takte getilgt (Wiederholung der vorangehenden beiden Takte).
- S. 20: Zwischen T. 243 und T. 244 wurde ein Takt getilgt.
- S. 24: Zwei nicht vollständig ausgeführte Takte wurden in Quelle **A** zwischen T. 299 und T. 300 getilgt, während sie in Quelle **B** weiterhin vorhanden sind (T. 300c–d).

12 Siehe die Quellenbeschreibung bei Hans-Günter Klein (Hrsg.), *Felix Mendelssohn Bartholdy: Autographe und Abschriften*, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kataloge der Musikabteilung, Erste Reihe, Handschriften, Band 5 (München: Henle, 2003), S. 76.

- S. 26: Drei Takte zwischen T. 331 und T. 332 sowie ein Takt zwischen T. 334 und T. 335 wurden mit Buntstift getilgt.
- S. 30: Zwölf nicht vollständig ausgeführte Takte zwischen T. 69 und T. 70 (die gesamte Seite) wurden mit Tinte ausgestrichen.

Bei einigen Details brauchte Mendelssohn etwas Zeit, eine Entscheidung zu treffen: Die Synkopierung in Takt 143 und an anderen Stellen (T. 199–210, 305, 325) war zunächst mit Bögen versehen; später wurden diese getilgt und eine staccato-Anweisung hinzugefügt (wobei die Takte 161 und 163 eigentümlicherweise von vornherein mit staccato bezeichnet waren). Der Rhythmus der Violinen in Takt 101 war zunächst  bevor er Takt 269 erreichte, hatte Mendelssohn jedoch sämtliche Achtelnoten eliminiert und die jetzt gültige Form geschaffen.

Eine besonders verwirrende Änderung betrifft T. 285, wo Mendelssohn in der Cello-Melodie gezielt ein  Ausdruckzeichen tilgt und durch die Markierung „sf“ ersetzt; T. 287 hingegen behält die rautenförmige Markierung bei, während die Klarinettenstimmen in beiden Takten weiterhin „sf“ haben. Es ist anzunehmen, dass hier eine bedeutungsvolle Unterscheidung gemacht wurde, die es in einer Aufführung zu berücksichtigen gilt, obwohl es bislang keine Erklärung dafür gibt.

Ein Schlüssel zu Mendelssohns intendierten Tempoverhältnissen findet sich in der ersten Notierung von T. 28, wo die Streicher genau wie die Holz- und Blechbläser mit *Lento* bezeichnet sind, aber auf der ersten und zweiten Zählzeit Akkorde spielen; dies lässt vermuten, dass der Komponist *Lento* als das halbe Tempo von *Allegro molto* verstand (und nicht viermal so langsam, wie es oft ausgeführt wird). Mendelssohn brachte diese Takte sodann in ihre gegenwärtige Form mit zusätzlichen Pausen – ein sehr frühes Beispiel überlappender Tempi.

* * *

Bei der ersten Konzertaufführung mit dem Leipziger Gewandhausorchester war die Besetzung der Streicher 8/8/4/3/2 und damit etwas größer als zehn Tage zuvor bei der Premiere im Theater (6/6/2/3/3). Die Anordnung der Instrumente im Theater – sämtliche Holz- und Blechbläser rechts vom Dirigenten, ein Violoncello und Kontrabass in der Mitte und die übrigen Streicher zu seiner Linken¹³ – resultierte allerdings in dem antiphonischen Wechselspiel, das Mendelssohn in den alternie-

13 Siehe Hans-Joachim Nösselt, *Das Gewandhausorchester* (Leipzig, 1943), S. 269.

rend langsamen und schnellen Passagen zu Beginn der Ouvertüre gezielt einsetzte.

Die in London bevorzugte Orchesterstärke lässt sich aus einem diktatorischen Brief des Sekretärs der Philharmonic Society William Watts erschließen, der am 19. Oktober 1840 an Mendelssohn schrieb, um ihn an seine versprochene Überarbeitung der *Italienischen Sinfonie* zu erinnern und ihn zugleich um eine Partitur und einen vollständigen Stimmensatz zu *Ruy Blas* zu bitten:

Sehr geehrter Herr,

ich bin von den Direktoren der Philharmonic Society beauftragt worden, Sie um den Gefallen zu bitten, ihnen die Ouvertüre, von deren Aufführung auf dem Festland Sie kürzlich berichteten, an obige Adresse zu senden, zusammen mit der erforderlichen Anzahl doppelter Stimmensätze, d. h. 8 Viol 1mo[,] 8 Viol 2do[,] 5 Violen und 8 Bässe. Ferner wurde ich gebeten, Sie an die von Ihnen geäußerte Absicht zu erinnern, zu Ihrer Sinfonie in A-Dur einen neuen ersten Satz zu schreiben, den die Society nach seiner Fertigstellung unbedingt erwerben möchte.¹⁴

Weitere Belege finden sich in dem *Catalogue of Orchestral Works* der Bibliothek der Philharmonic Society (RPS MS 395): Dort ist eine Partitur verzeichnet, die eine beigefügte Notiz als gedrucktes Oktavheft identifiziert (es handelt sich um die 1851 veröffentlichte Kistner-Ausgabe, die noch heute unter der Signatur RPS Pr 89 verwahrt wird). Eine weitere Notiz ergänzt, dass „sie sich von den handschriftlichen Stimmen unterscheidet“. Zu den Stimmen wird erst spezifiziert „5.6.4.5. ohne Bläser“, dann (vielleicht nachdem gedruckte Stimmen hinzugekauft wurden) „vollständig 7.7.5.10“, was der bekannten Streicherzahl der Philharmonic Society zu dieser Zeit gleichkommt. Eine weitere, teilweise ausradierte blasse Notiz besagt: „3.2.1.5 von Mr. Anderson geliehen“; dies zeigt, dass die Royal Band ein kleineres Ensemble war.

BRIEFAUSGABEN

Rudolf Elvers (Hrsg.), *Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe an deutsche Verleger*, Berlin 1968.

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

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.

14 GB-Ob, GB XII, 103.

Paul und Carl Mendelssohn-Bartholdy (Hrsg.), *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847 von Felix Mendelssohn-Bartholdy*, Leipzig 1863.
Peter Sutermeister, *Briefe einer Reise*, Zürich 1958.

LITERATUR

- Thomas Ehrle, *Die Instrumentation in den Symphonien und Ouvertüren von Felix Mendelssohn Bartholdy*, Wiesbaden 1983 (= Neue Musikgeschichtliche Forschungen, hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, 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.
- 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.
- Hans-Günther Klein (Hrsg.), *Felix Mendelssohn Bartholdy: Autographe und Abschriften*, Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Kataloge der Musikabteilung, Erste Reihe, Handschriften, Band 5, Henle, München 2003.
- Daniel Koury, *Orchestral Performance Practices in the Nineteenth Century. Size, Proportions, and Seating*, UMI Research Press, Ann Arbor 1986.
- Hans-Joachim Nösselt, *Das Gewandhausorchester*, Leipzig 1943.
- 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.
- Bärbel Pelker, *Die deutsche Konzertouvertüre (1825–1865): Werkkatalog und Rezeptionsdokumente*, Frankfurt am Main 1993.
- Mathias Thomas, „Zur Kompositionsweise in Mendelssohns Ouvertüren“, in: *Das Problem Mendelssohn*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1974, S. 129–148.

- R. Larry Todd, *Felix Mendelssohn Bartholdy, Sein Leben, Seine Musik*, aus dem Englischen übersetzt von Helga Beste, Stuttgart 2008.
- Peter Ward Jones, „Mendelssohn Scores in the Library of the Royal Philharmonic Society“, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy, Kongreß-Bericht*, hrsg. von Christian Martin Schmidt, Berlin 1994.

DANK

Die folgenden Institutionen haben freundlicherweise ihre Zustimmung zur Nutzung der in ihrem Besitz befindlichen Materialien für die vorliegende Edition erteilt: Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (Helmut Hell); Bodleian Library, University of Oxford (Peter Ward Jones); British Library, London (Chris Banks); Gewandhausorchester Leipzig (Michael Breugst und Iris Türke).

Für freundliche Unterstützung und persönliche Mitteilungen bin ich wie immer Stephen Rose, John Michael Cooper, R. Larry Todd, Johannes Gebauer, Bärbel Pelker, Peter Ward Jones, Arthur Searle, Nicholas Hammond, Benedict Taylor, Tim Brown, Regina Back, Stefano Castellvecchi, Heather Jarman, Ryan Mark und Douglas Woodfull-Harris zu Dank verpflichtet. Besonderer Dank gebührt auch den Mitgliedern des Bamberger Sinfonieorchesters für die Erprobung des Notenmaterials und ihre Kommentare.

Christopher Hogwood
Cambridge und Campagnatico
September 2008
hogwood@hogwood.org
(Übersetzung: Stephanie Wollny
und Bettina Schwemer)