

MENDELSSOHN BARTHOLDY

Ouvertüre in C
für Harmoniemusik

Overture in C major
for Winds

Op. 24

Urtext

Herausgegeben von / Edited by
Christopher Hogwood

Partitur / Score



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag
BA 9055

CONTENTS / INHALT

Preface	III
Introduction	IV
Vorwort	VII
Einführung	VIII
Facsimiles / Faksimiles	XI
Ouvertüre in C / Overture in C major Op. 24 für Harmoniemusik /for Winds	1
Critical Commentary	42

ORCHESTRA

Flauto piccolo, Flauto, Oboe I, II, Clarinetto I-IV,
Corno di Bassetto I, II, Fagotto I, II, Contrafagotto,
Corno Inglese di basso; Corno I-IV, Tromba I, II,
Trombone Alto, Trombone Tenore, Trombone Basso;
Tamburo, Triangulo, Gran Cassa, Cinelli

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 *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).

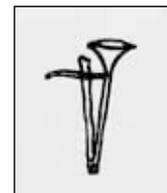
INTRODUCTION

In 1817 King Friedrich Wilhelm III, noting the advances that had already been made in the military bands of France and Austria in the early years of the 19th century, instigated a full-scale review of military music in Prussia. Within a few years, a young trombonist, Wilhelm Friedrich Wieprecht realised that “with my collected previous knowledge of wind instruments I felt myself to be called in this direction and saw at a glance that very soon I would achieve something special in this field!” His confidence was not misplaced, and by 1838 Wieprecht was Director-General of all the Prussian Guards’ bands, eventually being called upon to reform the military music of countries as distant as Turkey and Guatemala.

With the expansions and improvements to military music effected by Wieprecht went a need for increased repertoire – marches, popular arrangements and original compositions – to which Mendelssohn immediately responded. He turned to a piece he had written in the summer of 1824, at the age of 15, while on holiday with his father in the fashionable spa-town of Bad Doberan on the Baltic coast near Rostock. For the *Harmonie* (wind-band) that constituted the court ensemble of the Grand Duke Friedrich Franz I there he had written a *Nocturno*, scored for eleven instruments – the classical octet of double winds, plus a flute, trumpet and “Corno Inglese di Basso” (published as BA 9064). Now he decided to enlarge this scoring to a full military ensemble of twenty-three players plus “Janissary music” and offer it to the publisher Simrock, together with a reduction for piano duet, as *Ouvertüre für Harmoniemusik* Op. 24 – a dramatic shift from the world of 18th-century aristocratic entertainment to full 19th-century military bravura. At the same time the composer wrote to Simrock asking him to publish the *Nocturno* version which he described as an “Ouvertüre für 10 Blasinstrumente” (letter to Simrock, 16 December 1838) and mentioned an unknown arrangement for strings which should be published later – “das Arrangement für Saiteninstrumente möchte ich Sie aber bitten (wie Sie auch selbst sagen) später erscheinen zu lassen” – though neither of these smaller versions seems to have been accepted.

The larger version, expanded by three bars (191–3) from the *Nocturno* original, was scored for “vollständige Harmonie-Musik”: piccolo, flute, four clarinets, pairs of oboes, basset horns and bassoons, a contra-

bassoon and “Basshorn”, four horns, three trombones, a trumpet and percussion (“Turkish music” or *Janitscharen*). The “Basshorn” or “Corno Inglese di Basso” was a conical-bore upright relative of the serpent, with a cup mouthpiece and both open and keyed holes, rather in the shape of a bassoon, which Mendelssohn had described to his sisters when he first encountered it in Bad Doberan: “It is a large brass instrument with a fine, deep tone, and looks like a watering can or a stirrup pump” (Letter, 21 July 1824; NYPL). He illustrated it in a post-script to his letter three days later (Letter, 24 July 1824; NYPL).



This now-forgotten instrument was designed in England (by a French refugee from the Revolution, Alexandre Frichot) and built in London by John Astor; like the serpent, the Russian bassoon and the later ophicleide, it was mainly used for reinforcement of the bass line (Beethoven’s military marches have a part for “Contra Fagotto e Bashorni”). Mendelssohn himself had previously also featured it in his music for *A Midsummer Night’s Dream* (although the published score replaced it with “Ophicleide”), in the unpublished marches written for the Düsseldorf town band (1833–4) and in the *Trauer-Marsch* Op. 103 (1836). Wilhelm Wieprecht, as inventor of the bass tuba, was naturally critical of the ophicleide and other bass brass instruments of the day, including the bass trombone, the English bass horn and the serpent, in the preface to his *Bass-Tuba* Patent (1835) but they continued in use for most of the first half of the century.

Although the “English bass horn” part is often taken today by a bass tuba (though euphonium or baritone horn might be more suited), Mendelssohn appears to have preferred the ophicleide as a substitute, and *in extremis* his friend Sir George Smart transferred such music to an extra bassoon (see his performance notes in the MS score of *A Midsummer Night’s Dream* in the Royal Academy of Music, London, reproduced in BA 9056). To give it to a contra-bassoon adds *gravitas*, but also an octave dislocation which the composer did not envisage.

On the “Turkish music”, Mendelssohn’s comment that it was “unnecessary to name the individual ‘Janitscharen’, as every military orchestra uses and understands the term” is less true today, though it does

underline the fact that the composer expected this Overture, unlike his others, to be played exclusively by military groups – he even refers to it as the “Militair-Ouvertüre” (letter to Simrock, 15 February 1839). A single published part covered all the percussion parts, and they were similarly notated in the eventual full score on a single treble staff with upward stems for the “tamb. petit” (side drum) and triangle, downward stems for bass drum and cymbals (all un-tuned instruments, and the triangle possibly still with rings). The use of a treble clef for a part involving even a bass drum was a convention used, for example, by Beethoven in the Ninth Symphony (1824). If a fuller “Turkish” ensemble were available, a Turkish crescent (“Jingling Johnnie”) would have been a probable addition, playing on down-beats but rarely notated. In the Turkish tradition, the bass drum was played with a large-headed stick (down-beats) and a switch or *Ruthe* (off-beats), although Mendelssohn’s notation does not indicate this distinction. Nor is the notation for side-drum and triangle foolproof, since both share upward stems. When a minimum of two players is assumed there is no confusion, since the triangle and side drum cannot be played simultaneously; with additional players, however, it could be argued that at bar 57 the triangle is required, though not specifically indicated, since the “double” trill notation (♩ and *tr* superimposed) in bar 60 indicates that both instruments are playing. Mendelssohn uses a similar notation in the *Elfenmarsch* from *A Midsummer Night’s Dream*, where the triangle has the metrical notation, and the drum the “tr”. Similarly the “Tamb: petit Solo” indication in bar 144 needs to be cancelled with a “Tutti” at bar 150 (also missing at bar 68) which could also indicate the triangle, according to taste. At bars 76ff., the cymbals will naturally adapt the dotted rhythms given for the bass drum.

Mendelssohn’s correspondence with Simrock indicates his concern for accuracy in the published parts (no score was issued until 1852) and in the piano duet arrangement. His letter of 13 January 1838 contains many corrections to the duet version, but confesses that he did not have a full score and could not check the band parts against each other bar for bar. He asks that they be checked for duplicate or missing bars, and also compared with the score that he himself has already corrected (this is no longer locatable). In spite of his punctiliousness of spelling (he asks that the naming of the Corno basso be as he has given it, and at the last minute corrects “Corni de Bassetto” to “Corni di Bassetto”), the phrasing and slurs given in parts (and

hence the posthumous score) leave much to be desired; they are frequently “understated” and much shorter in the print than in identical passages in the autograph of the original *Nocturno*. Many other missing signs of articulation were added tacitly to the Rietz edition (1876), and some are added editorially in the present edition. Mendelssohn himself altered the opening tempo marking of the *Nocturno* (previously *Andante*) and added metronome indications (also repeated in his piano duet version, P4).

The original layout of the full score has been modified in this edition, to place the oboes above the clarinets, in line with standard modern practice and the percussion parts have also been allocated to two staves for clarity.

SOURCES FOR LETTERS

- Rudolf Elvers (ed.), *Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe an deutsche Verleger* (Berlin, 1968)
 Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn: Briefe & Tagebücher* (Berlin, 1879)
 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)
 Paul and Carl Mendelssohn-Bartholdy, eds., *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847 von Felix Mendelssohn-Bartholdy* (Leipzig, 1863)
 NYPL = unpublished Mendelssohn family letters in New York Public Library

LITERATURE

- Clifford Bevan, *The Tuba Family* (rev. ed. London, 2000)
 John Boyd, ‘Overtüre für Harmoniemusik: An Edition’ (PhD, Univ. of Missouri, Kansas City. UMI 82-07610)
 F. J. Cipolla and D. Hunsberger (eds.), *The Wind Ensemble and its Repertoire* (Rochester, NY, 1994)
 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
 R. F. Goldman, *The Wind Band* (reprinted Boston, 1961)
 A. Hofer, *Blasmusikforschung: eine kritische Einführung* (Darmstadt, 1992)

- A. Kalkbrenner, *Wilhelm Wieprecht, Direktor: sein Leben und Wirken nebst einem Auszug seiner Schriften* (Berlin, 1882)
- 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)
- Michael Nagy, 'Der Serpent und seine Verwendung in der Musik der deutschen Romantik' in *Bläserklang und Blasinstrumente im Schaffen Richard Wagners*, ed. Wolfgang Suppan (Tutzing, 1985), 49–72
- David Reed, 'The Original Version of the Overture for Wind Band of Felix Mendelssohn-Bartholdy', *Journal of Band Research* XVIII/1 (1982), 3–10

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); Lippische Landesbibliothek Detmold (Bernhard Meissner); Bodleian Library, University of Oxford (Peter Ward Jones); 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, Christopher Bianco, Christopher Lawrence, Eric Hoepflich, Frank de Bruine, Anton Steinecker, Hannah Barber, Simon Shaw and Sir Nicholas Shackleton.

Christopher Hogwood
Cambridge and Campagnatico
May 2005
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 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).

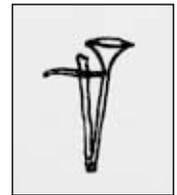
EINFÜHRUNG

1817 ordnete König Friedrich Wilhelm III., dem die bereits in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts gemachten Fortschritte in den Militärkapellen Frankreichs und Österreichs aufgefallen waren, eine umfassende Revision der Militärmusik in Preußen an. Wenige Jahre später erkannte ein junger Posaunist namens Wilhelm Friedrich Wieprecht die sich damit auftuenden Möglichkeiten für seine eigene Karriere: „Mit meinen gesammelten Vorkenntnissen über die Blasinstrumente fühlte ich mich in dieser Richtung berufen und sah auf den ersten Blick, dass ich schon sehr bald auf diesem Gebiet etwas Besonderes leisten würde!“ Wieprechts Selbstvertrauen war nicht unangebracht; bereits 1838 war er zum „Director der gesamten Musikchöre des Gardecorps“ aufgestiegen und später sollte er mit der Reformierung der Militärmusiken so entfernter Länder wie der Türkei und Guatemalas betraut werden.

Mit den von Wieprecht eingeführten Erweiterungen und Verbesserungen der Militärmusik ging ein zusätzlicher Repertoirebedarf einher – Märsche, populäre Arrangements wie auch Originalkompositionen –, auf den Mendelssohn unmittelbar reagierte. Er wandte sich einer Komposition zu, die er im Sommer 1824 im Alter von fünfzehn Jahren geschrieben hatte, als er gemeinsam mit seinem Vater in dem eleganten Kurort Bad Doberan an der Ostseeküste nahe Rostock Urlaub machte. Er hatte dort für die aus einer Harmonie (Bläserensemble) bestehende Hofkapelle von Großherzog Friedrich Franz I. ein *Nocturno* geschrieben, das er mit elf Instrumenten besetzte – dem klassischen Oktett von doppelten Holzbläsern, das er um Flöte, Trompete und „Corno Inglese di Basso“ erweiterte (veröffentlicht als BA 9064). Nun beschloss er, diese Besetzung zu einem vollen Militärensemble von dreiundzwanzig Spielern plus „Janitscharenmusik“ zu erweitern und sie zusammen mit einer Bearbeitung für Klavier vierhändig als *Ouvertüre für Harmoniemusik* Op. 24 dem Verleger Simrock anzubieten – ein dramatischer Wechsel von der Welt der aristokratischen Unterhaltung des achtzehnten Jahrhunderts zur ausgewachsenen militärischen Bravour des neunzehnten. Gleichzeitig bat der Komponist in einem Schreiben an Simrock um die Veröffentlichung der *Nocturno*-Fassung, die er als „Ouvertüre für 10 Blaseinstrumente“ beschrieb (Brief an Simrock vom 16. Dezember 1838), und erwähnte noch eine unbekannte Bearbeitung für Streicher, die

zu einem späteren Zeitpunkt veröffentlicht werden sollte – „das Arrangement für Saiteninstrumente möchte ich Sie aber bitten (wie Sie auch selbst sagen) später erscheinen zu lassen“; keine dieser kleiner besetzten Fassungen scheint jedoch vom Verlag übernommen worden zu sein.

Die größere Fassung erweitert die ursprüngliche *Nocturno*-Vorlage um drei Takte (T. 191–193) und verlangt die Besetzung einer „vollständigen Harmoniemusik“: Piccolo, Flöte, vier Klarinetten, paarige Oboen, Bassethörner und Fagotte, ein Kontrafagott und „Basshorn“, vier Hörner, drei Posaunen, Trompete und Schlagzeug („Türkische“ oder Janitscharenmusik). Bei dem „Basshorn“ oder „Corno Inglese di Basso“ handelte es sich um einen konisch gebohrten aufrechten Verwandten des Serpent mit einem Kesselmundstück und sowohl Grifflöchern als auch Klappen, etwa in der Form eines Fagotts; als er es in Bad Doberan zum ersten Mal sah, hatte Mendelssohn das Instrument seinen Schwestern gegenüber mit folgenden Worten beschrieben: „Das ist ein grosses Instrument von Blech, hat einen schönen, tiefen Ton, und sieht so aus wie eine Giesskanne oder eine Spritze“ (Brief vom 21. Juli 1824; NYPL). Drei Tage später fügte er seinem Brief eine Illustration bei (Brief vom 24. Juli 1824; NYPL).



Dieses heute in Vergessenheit geratene Instrument wurde in England entworfen (von einem französischen Revolutionsflüchtling namens Alexandre Frichot) und in London von John Astor gebaut; wie der Serpent, das russische Fagott und die spätere Ophikleide diente es vor allem der Verstärkung der Bassstimme (Beethovens Militärmärsche enthalten eine Stimme für „Contra Fagotto e Bashorni“). Mendelssohn hatte es zuvor auch in seiner Musik zu *Ein Sommernachtstraum* (obwohl die veröffentlichte Partitur es durch eine „Ophicleide“ ersetzte), in den unveröffentlichten Märschen, die er für die Düsseldorfer Stadtkapelle schrieb (1833–1834), und in dem *Trauer-Marsch* Op. 103 (1836) verwendet. Als Erfinder der Basstuba äußerte Wilhelm Wieprecht sich im Vorwort zu seinem „Bass-Tuba-Patent“ (1835) natürlich kritisch über die Ophikleide und andere seinerzeit gebräuchliche Bassblechinstrumente, darunter die Bassposaune, das englische Basshorn und der Serpent, trotzdem aber wurden sie fast

die gesamte erste Hälfte des 19. Jahrhunderts hindurch weiterhin verwendet.

Obwohl der Part des „englischen Basshorns“ heute oft von einer Basstuba übernommen wird (wobei Euphonium oder Baritonhorn eigentlich besser passen würden), scheint Mendelssohn als Ersatz die Ophikleide bevorzugt zu haben; sein Freund Sir George Smart übertrug solche Partien, wenn die Umstände es erforderten, einem zusätzlichen Fagott (siehe seine Aufführungsnotizen in der handschriftlichen Partitur von *Ein Sommernachtstraum* in der Royal Academy of Music in London; veröffentlicht in BA 9056). Die Verwendung eines Kontrafagotts verleiht dem Klang ein größeres Maß an *gravitas*, geht aber mit einer Oktavierung einher, die vom Komponisten nicht vorgesehen war.

Mendelssohns Kommentar zur „Türkischen Musik“ – „die Janitscharen einzeln bei Namen zu nennen scheint mir nicht nöthig, da doch in jedem Militair-orchester der Ausdruck Janitscharen gebraucht und verstanden wird“ (Brief vom 13. Januar 1839 an Simrock) – trifft heute eher nicht mehr zu, unterstreicht aber die Tatsache, dass der Komponist diese Ouvertüre im Gegensatz zu seinen anderen Kompositionen dieser Gattung ausschließlich für Militärensembles bestimmt hatte; er bezeichnete sie sogar explizit als „die Militair-Ouvertüre“ (Brief vom 15. Februar 1839 an Simrock). Eine einzige gedruckte Stimme enthielt alle Schlagzeugstimmen. In der letzten Partiturfassung sind sie ähnlich auf einem einzelnen System im Violinschlüssel notiert, mit aufwärts gehalsten Noten für „tamb. petit“ (kleine Trommel) und Triangel, abwärts gehalsten für große Trommel und Becken (sämtlich ungestimmte Instrumente, die Triangel möglicherweise noch mit Ringen). Der Gepflogenheit, einen Violinschlüssel für eine Stimme zu verwenden, zu der sogar eine Basstrommel gehörte, folgte zum Beispiel auch Beethoven in seiner Neunten Sinfonie (1824). Hätte ein größeres „türkisches“ Ensemble zur Verfügung gestanden, so wäre ein türkischer Schellenbaum eine mögliche Ergänzung gewesen, der auf betonten Taktzeiten spielt und selten eigens notiert wurde. In der türkischen Tradition wurde die große Trommel mit einem großköpfigen Schlegel (betonte Taktzeiten) und einer Rute (unbetonte Taktzeiten) gespielt, diese Unterscheidung ist Mendelssohns Notationsweise allerdings nicht zu entnehmen. Auch seine Notierungsweise für kleine Trommel und Triangel ist nicht eindeutig, da diese Instrumente beide aufwärts gehalst sind. Wenn man von dem Minimum von zwei Spielern ausgeht, entsteht keine Verwirrung, da Triangel und kleine Trom-

mel nicht gleichzeitig gespielt werden können. Für weitere Spieler spricht jedoch, dass in Takt 57 zusätzlich die Triangel verlangt wird, obwohl dies nicht eigens angemerkt ist, da die „doppelte“ Trillerangabe in T. 60 ($\frac{2}{4}$ und *tr* übereinander) anzeigt, dass hier beide Instrumente spielen. Eine ähnliche Notationsweise benutzte Mendelssohn für den *Elfenmarsch* in *Ein Sommernachtstraum*, wo die metrische Notation der Triangel vorbehalten ist und das „tr“-Zeichen der Trommel. In ähnlicher Weise muss die Anweisung „Tamb: petit Solo“ in Takt 144 bei Takt 150 mit einem „Tutti“ (das auch in Takt 68 fehlt) ungültig gemacht werden, womit zusätzlich, je nach Geschmack, auch die Triangel gemeint sein kann. In Takt 76ff. wird das Becken automatisch die für die große Trommel notierten punktierten Rhythmen übernehmen.

Mendelssohns Korrespondenz mit Simrock zeigt, wie sehr er bei der Veröffentlichung der Stimmen (die Partitur wurde erst 1852 herausgegeben) und der Bearbeitung für Klavier vierhändig um Genauigkeit bemüht war. Sein Brief vom 13. Januar 1838 enthält zahlreiche Korrekturen an der Bearbeitung, zugleich aber räumt er ein, dass er in Ermangelung einer vollen Partitur die Bläserstimmen nicht Takt für Takt miteinander habe vergleichen können. Er bittet daher darum, dass jemand sie noch einmal auf doppelte oder fehlende Takte hin überprüfe und gegen die Partitur lese, die er bereits korrigiert habe (diese ist heute nicht mehr auffindbar). Auf eine korrekte Rechtschreibung achtet Mendelssohn peinlich genau (er besteht darauf, dass die Instrumentenbezeichnung Corno basso so buchstabiert werde wie vorgegeben und korrigiert in letzter Minute „Corni de Bassetto“ zu „Corni di Bassetto“); die in den Stimmen (und damit auch in der posthum veröffentlichten Partitur) vermerkten Phrasierungen und Artikulationsbögen lassen jedoch viele Fragen offen; sie sind häufig zu sparsam gesetzt und in der gedruckten Fassung viel kürzer ausgefallen als in den analogen Passagen im Autograph des ursprünglichen *Nocturno*. Zahlreiche weitere fehlende Angaben wurden in der Rietz-Ausgabe (1876) stillschweigend ergänzt, einige hat der Herausgeber in der vorliegenden Edition hinzugefügt. Mendelssohn selbst änderte die Tempo- bezeichnung zu Beginn des *Nocturno* (zuvor *Andante*) und fügte Metronomangaben hinzu (die auch in seiner Fassung für Klavier vierhändig enthalten sind, P4).

Die ursprüngliche Partituranordnung wurde in der vorliegenden Ausgabe modifiziert; der modernen Standardpraxis folgend stehen die Oboen jetzt über den Klarinetten, und den Schlagzeugstimmen wurden der Klarheit willen zwei Systeme zugewiesen.

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).
- Paul und Carl Mendelssohn-Bartholdy (Hrsg.), *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847 von Felix Mendelssohn-Bartholdy*, Leipzig 1863.
- NYPL = unveröffentlichte Briefe der Familie Mendelssohn in der New York Public Library

LITERATUR

- Clifford Bevan, *The Tuba Family*, revidierte Ausgabe, London 2000.
- John Boyd, „Overtüre für Harmoniemusik: An Edition“, Diss. Univ. of Missouri, Kansas City (UMI 82-07610).
- F. J. Cipolla und D. Hunsberger (Hrsg.), *The Wind Ensemble and its Repertoire*, Rochester (NY) 1994.
- 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. von Günter Brosche, Tutzing 1975, S. 83–91.
- R. F. Goldman, *The Wind Band*, Reprint, Boston 1961.
- A. Hofer, *Blasmusikforschung: Eine kritische Einführung*, Darmstadt 1992.
- A. Kalkbrenner, *Wilhelm Wieprecht, Direktor: Sein Leben und Wirken nebst einem Auszug seiner Schriften*, Berlin 1882.
- 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.

Michael Nagy, „Der Serpent und seine Verwendung in der Musik der deutschen Romantik“, in: *Bläserklang und Blasinstrumente im Schaffen Richard Wagners*, hrsg. von Wolfgang Suppan, Tutzing 1985, S. 49–72.

David Reed, „The Original Version of the Overture for Wind Band of Felix Mendelssohn-Bartholdy“, in: *Journal of Band Research* XVIII/1 (1982), S. 3–10.

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); Lippische Landesbibliothek Detmold (Bernhard Meissner); Bodleian Library, University of Oxford (Peter Ward Jones); New York Public Library.

Für freundliche Unterstützung und persönliche Mitteilungen bin ich Stephen Rose, John Michael Cooper, R. Larry Todd, Johannes Gebauer, Christopher Bianco, Christopher Lawrence, Eric Hoeprich, Frank de Bruine, Anton Steinecker, Hannah Barber, Simon Shaw und Sir Nicholas Shackleton stets zu Dank verpflichtet.

Christopher Hogwood
Cambridge und Campagnatico
Mai 2005
hogwood@hogwood.org
(Übersetzung: Stephanie Wollny)

© by Bärenreiter