

MENDELSSOHN BARTHOLDY

Meeresstille und glückliche Fahrt
Ouvertüre

Calm Sea and Prosperous Voyage
Overture

op. 27
1828/1834

Herausgegeben von / Edited by
Christopher Hogwood

Urtext

Partitur / Score



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 9057

INHALT / CONTENTS

Preface	III
Introduction	IV
Vorwort	XI
Einführung	XII
Facsimiles / Faksimiles	XIX
Meeresstille und glückliche Fahrt · Ouvertüre / Calm Sea and Prosperous Voyage · Overture	
Version 1828 / Fassung 1828	1
Version 1834 / Fassung 1834	74
Critical Commentary	129

ORCHESTRA

Flauto piccolo, Flauto I, II, Oboe I, II,
Clarinetto I, II, Fagotto I, II, Serpente, Contrafagotto;
Corno I, II, Tromba I-III;
Timpani; Archi

Duration / Aufführungsdauer: ca. 12 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 grueling 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 *Ur-text* 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 the concert-overture *Meeresstille und glückliche Fahrt* three of the most powerful influences on the young Mendelssohn found their focus: his love of German literature, his admiration for Beethoven and his fascination with the new aesthetic theories formulated by his friend, Adolf Bernhard Marx.

Goethe wrote the two poems “Meeresstille” and “Glückliche Fahrt” as independent works in 1795, but they were soon considered a pair (Schiller coupled them in his *Musen-Almanach für das Jahr 1796*), and Beethoven set them thus in 1814–15 in the form of a short cantata for chorus and orchestra, Op. 112. When Beethoven’s work was finally published in 1822, with a dedication to the poet, Marx used his review to expound his theory that music was best suited to explore the unwritten sub-text of such poetry and to fill what he later called the “poetic pauses”:

The speech that unconsciously pours forth from the poet’s lips does not completely express what moves the spirit with all its rich fullness and inner relationships; rather, that speech momentarily reveals, like the lightning of a summer night, a trace, one part of the whole.¹

It seems very likely that Mendelssohn undertook to “set” the poems for orchestra alone with the encouragement of Marx as proof of the power of programmatic instrumental music to express extra-musical ideas; in turn Marx was quick to applaud him as a “student of Beethoven”, who had brought this idea “to perfection, expressing Calm Sea and Prosperous Voyage without using Goethe’s words”, even before the overture had had its first public performance.²

Certainly Mendelssohn expanded on Goethe; where the poem only sights land, the overture adds a third trumpet for the fanfare of arrival (*Jubelruf*), answered from the shore with the firing of cannon (Version 1, bars 543ff.). This interpretation was reported by Wilhelm Lampadius, who attended the concert and described the overture as “the universal favourite”,³ and was validated by Mendelssohn’s own timpanist, Ernst Pfundt, in his published tutor.⁴ Whether the

unexpected final diminuendo on a plagal cadence represents general relief at a safe landing or something more portentous, such as Marx’s suggestion of the becalmed sailor’s death-wish (the *Todesangst des Einsamen*) and a cyclical scheme of return to the motionless state, remains unresolved. Not all the most fanciful theories held water: Schubring’s overly romantic notions, for example, were quickly (and probably facetiously) dispelled by Mendelssohn himself:

In the *Meeresstille und glückliche Fahrt* Overture, there is a most charming melody serving to reintroduce the first notes of the Introduction; it begins on the third, then rises to the fifth, and ends upon the octave [Version 1, bars 185ff.]. I told Mendelssohn that it suggested to me the tones of love, which, thanks to the prosperous voyage, is entranced at approaching nearer and nearer the goal of its desires. He said that such was not his notion in composing it; he had thought of some good-natured old man sitting in the stern of the vessel and blowing vigorously in the sails, with puffed-out cheeks, so as to contribute his part to the prosperous voyage.⁵

The first mention of the new composition comes at the end of a long letter from the composer to Carl Klingemann in London (5 February 1828) discussing the musical scene and competition in Berlin and Mendelssohn’s own travelling plans: “For myself, I wish to prove myself with a grand Overture to Goethe’s *Meeresstille und glückliche Fahrt*. I have this work in mind – the thick waves will be represented by the contrabassoons”.⁶ Fanny, writing to Klingemann on 18 June with more details of her brother’s concept, emphasised the binary nature of the piece (and tellingly referred to the text as a single poem): “Felix is writing a great instrumental piece, *Meeresstille und glückliche Fahrt*, after Goethe’s poem ... He wanted to avoid an overture with Introduction, and the whole consists of two separate tableaux”.⁷

Both Devrient and Johann Droysen heard the piece played through privately (probably several times) at the Mendelssohns’ home. Droysen supplied the date of 7 September for the Sunday matinée premiere and described the work as “essentially an orchestral fantasy, a musical painting that borrows faintly from

1 *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*, 17 November 1824, p. 391.

2 Adolph Bernhard Marx, *Über Malerei in der Tonkunst, Ein Mai-gruss an die Kunstphilosophen* (Berlin, 1828), p. 60.

3 Wilhelm Lampadius, *Felix Mendelssohn-Bartholdy, ein Denkmal für seine Freunde*, (Leipzig, 1848; English translation by W. L. Gage, London, 1876), pp. 14, 29–30.

4 Ernst Pfundt, *Die Pauken: Eine Anleitung dieses Instrument zu erlernen* (Leipzig, 1849), p. 29.

5 Julius Schubring, ‘Reminiscences of Felix Mendelssohn-Bartholdy’, *The Musical World* 31 (19 May 1866).

6 Juliette Appold/Regina Back (eds.), *Felix Mendelssohn Bartholdy, Sämtliche Briefe*, vol. 1, p. 237 (Kassel, 2008).

7 Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn: Briefe & Tagebücher* (Berlin, 1879), vol. 1, p. 184.

Goethe's poem ... and made an even greater impact on the audience than the other one [*Midsummer Night's Dream*]"⁸ Mendelssohn's teacher Zelter also heard the piece and (rather oddly, considering the mood of the opening poem) thought it would better start with 'a few contrasts', a suggestion which annoyed Fanny (letter of 4 June 1829). He appears to have missed the very explicit homage Mendelssohn was paying to Beethoven's setting by employing the same key, the same long, held open-spaced chords with wide empty intervals and pedal points (although the promised contrabassoon does not appear in the becalmed section at all). As in Beethoven, the elision of the first tableau into the Allegro is managed with an unstable chord, a stirring in the wind section and an extended crescendo, though on a much larger scale than in the cantata.⁹

After these performances, according to Droysen and Devrient, the cello theme (the old man with puffed-out cheeks) became a form of whistled greeting amongst Mendelssohn's friends. Fanny herself was clearly very taken with the *Jubelruf* at the end of the composition; she began her first letter to Felix in London the following year with reference to a "three-voiced trumpet fanfare" (18 April 1829)¹⁰ and mentioned it again on 1 May to celebrate his safe arrival, after his first experience of a sea voyage (and sea-sickness). One day earlier Mendelssohn had written asking for the string parts of three overtures (*Midsummer Night's Dream*, the *Trumpet Overture* and *Calm Sea*) to be sent urgently, in order to be considered for his London concerts with the Philharmonic Society, although he clearly felt that his latest might prove difficult for English taste – "What am I to do with *Meeresstille*? Am I to reform the English? I'd love to. Will they stand for it?" (25 April 1829).¹¹ However, more mundane practicalities decided the matter; the minutes of the Philharmonic Society show that *Meeresstille* was ruled out because their principle double-bass player, the famous Dragonetti, played the three-string double-bass, which could not reach the low F# needed for the opening motive. Mendelssohn claimed to Devrient (letter of 19 June 1829) that he was postponing the performance of this piece until the Philharmonic's winter concerts, but in the event it was not premiered in London until the open-

ing concert of the 1836 season (with Dragonetti still leading the basses) and in its revised version, conducted by Sir George Smart.

Mendelssohn himself very rarely offered any 'explanation' of his music, but since he was unable to send a score of this work to his Swedish friend the composer Adolf Fredrik Lindblad, he for once supplied an unusually detailed description (11 April 1830):

In my last letter to you I believe that I had spoken about the *Meeresstille*; it is a work for full orchestra on texts by Goethe: 'Deep and tranquil the waters' etc. (*Meeresstille und glückliche Fahrt*), from the first part of his poems. I had had it copied in order to send it to you; but both the copy and my manuscript were stolen. Rietz, however, still has a copy of it, so I hope to be able to send you another one soon.

I have fashioned the introduction (*Meeresstille*) in such a way that one note, sustained softly and very long by the stringed instruments, trembles and oscillates back and forth barely audibly; in the very slow Adagio, first the basses and then the violins hold the same note for many bars before the whole thing begins to plod forward very slowly and laboriously. Ultimately it is mired in thick chords, at which point the prosperous voyage begins, with the entrance of all the brass instruments and timpani, the oboes and flutes, which play merrily till the end. The piccolos pipe away in their midst – a great pandemonium. I think you will like it, for I feel it sounds quite fresh.¹²

Mendelssohn's description no longer quite fits the existing scores; in both versions the bass is mobile even in the first bar, and there is only one piccolo, but his enthusiasm suggests that he was again at work on the piece. At least a play-through, if not a performance, occurred a month later: on a visit to Dessau in May 1830, Mendelssohn met the orchestra there and described how "wildly they sight read *A Calm Sea* at the rehearsal", but no concert is mentioned. (18 May, 1830).¹³ There are no more references to the work until 1832 when Mendelssohn announced a plan to present three concerts in Berlin "for the benefit of the *Orchestral Widows' Fund*". Each programme would contain one of three concert overtures, *Midsummer Night's Dream*, *Fingal's Cave* and *Calm Sea*, the last being announced for 1 December, when Mendelssohn also played his *Capriccio*, Op. 5.

An anonymous review of this concert, while still preferring Beethoven's setting, described Mendelssohn's version as

a tone painting (*Tongemälde*) for orchestra which offered a musical commentary on Goethe's two poems ... according to their principal characters. Although this can be accomplished far more impressively through song (as was accomplished by

8 Gustav Droysen, 'Johann Gustav Droysen und Felix Mendelssohn-Bartholdy', in *Deutsche Rundschau* 1902, p. 116.

9 For a more detailed appraisal of the close connection between the two works, see R. Larry Todd, *Mendelssohn: The Hebrides and Other Overtures* (Cambridge, 1993), pp. 44–7.

10 Marcia J. Citron (ed.), *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn* (New York, 1987), p. 402.

11 Appold/Back, vol. 1, p. 276.

12 Appold/Back, vol. 1, p. 512f.

13 Appold/Back, vol. 1, p. 526.

Beethoven), nevertheless one must not deny that the language of music can also depict quite successfully the calm of the ocean, the swelling of the sails, etc.; to that extent the execution of this idea as grasped by Herr Felix Mendelssohn-Bartholdy was quite successful. The second part of this musical fantasia, it seemed to us, was perhaps somewhat too long, and perhaps touched here and there too closely on Beethoven.¹⁴

The evidence of the three Berlin concerts suggests that Mendelssohn already saw the three overtures as a natural grouping for publication, linking the worlds of poetry, painting and music, filling the poetic pauses and uniting three poets – Shakespeare, Ossian and Goethe – in one collection. His correspondence with Breitkopf & Härtel shows that he was keen to have the three published together under one opus number (although the publishers over-ruled him and decided on three, Opp. 21, 26 and 27) and he wrote to Devrient on 5 February 1834:

I must revise my *Meeresstille*, that is to say rewrite nearly the whole of the Allegro as it is, together with the *Midsummer Night's Dream* and *Isles of Fingal*, to be published in score, about which I am exceedingly proud.¹⁵

To his family two weeks later (by which time the revision was actually finished) he was more specific about the changes:

In the last few weeks I have again turned to the *Calm Sea*, which is also to appear in score. I felt keenly that I have to change quite a bit – I have preferred to write an entirely new score, since the old one, in any case, was stolen, and have reworked the piece from the ground up. I think it is immeasurably better than before, and I have taken pleasure in noting while at work that I am becoming cleverer. The main revision concerns the passage from the first entrance of the piccolo up to the entrance of the timpani at the end. Between these two places nothing has remained the same, except the two melodic passages for the high cello and the clarinet in its low register [Version 1, bars 204ff.]. The entire part of the piccolo, the arrangement and reappearance of the theme are different and less ambiguous. In the *Meeresstille* I have made only slight improvements in the instrumentation and voice leading, and up to the entrance of the piccolo I haven't changed anything, but only tied it more closely together. I would like to hear it once.¹⁶

On 14 March 1834 Mendelssohn sent the revised score of *Meeresstille* to Breitkopf & Härtel with apologies for the delay, defining the correct title as *Drei Concert-Ouvertüren* and allowing them to make parts and arrangements as they wished, providing the works ap-

peared first in score. A series of letters followed, all encouraging speed, and on 15 November he sent the final corrections for the scores of *Hebrides* and *Calm Seas*, with a letter explaining that he had made a few changes and asking that the engraver follow his comments exactly. This proof copy is preserved in Leipzig (Source B, see facsimiles pp. XXV–XXVI).

Although Mendelssohn claimed to Schubring that, after remodelling, the overture was “some thirty times better” (6 August 1834),¹⁷ not everyone felt that the increasing “cleverness” that Mendelssohn discovered in himself was beneficial to the piece. Fanny, usually a fierce critic, observed (as had Klingemann and Moscheles over similar revisions to *Melusine*) that “as a rule, contemporaries of a first version are unappreciative of the second, and I have a nostalgic fondness for the old piece with its mistakes”;¹⁸ indeed her own *Overture in C* (composed c. 1832) had been modelled closely on this work (Letter, c. 27 February 1834).

On 2 July 1834 in his concert with the Düsseldorf orchestra Mendelssohn programmed the overture (presumably in its revised form), plus his *Capriccio*, his arrangement of Handel's *Dettingen Te Deum* and Beethoven's Seventh Symphony. The piece had meanwhile also proved to be “the universal favourite” of the Leipzig Gewandhaus in a concert on 20 April 1834 and was heard two more times that year (28 September and 5 October) under the direction of the concert-master Heinrich Matthäi. Since there were many delays in the printing of the three overtures, Mendelssohn's autograph (Source A) of the revised version must have been used for these performances. The composer managed to hear some rehearsals and decided in August that the orchestra was better than Düsseldorf; he even described the rehearsal in September as “majestic”.

When Mendelssohn began his first season as music director of the Gewandhaus orchestra the following year (with the clear stipulation that he would conduct with a baton), the opening programme on 4 October 1835 again included the overture:

Overture: <i>Meeresstille und glückliche Fahrt</i>	Mendelssohn
Scena and aria for Cherubini's <i>Lodoïska</i>	Weber
Violin Concerto 11	Spohr
Introduction to <i>Ali-Baba</i> (vocal trio)	Cherubini

* * *

Symphony 4	Beethoven
------------	-----------

14 *Allgemeine musikalische Zeitung* 35 (1833), col. 59.

15 Eduard Devrient, *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Briefe an mich* (Leipzig, 1869; English translation by Macfarren, London, 1869), p. 174.

16 Todd, *Hebrides*, p. 22.

17 Paul and Carl Mendelssohn-Bartholdy (eds.), *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847 von Felix Mendelssohn-Bartholdy* (Leipzig, 1863), p. 56.

18 Citron, *op. cit.*, p. 458

This performance was attended by Mendelssohn's friend Moscheles and also by Schumann, meeting Mendelssohn for the first time, who in his published review indicated that he was not a fan of the baton: "I for my part was disturbed in the overture as in the symphony by the conductor's baton. I agreed with Florestan, who claimed that the orchestra in a symphony should stand like a republic which recognizes no sovereign".¹⁹ However, Clara Wieck observed more practically that, as a result, the overture "was performed with a precision and refinement to which we have not been accustomed."²⁰

Mendelssohn wrote to his family two days after the performance, full of enthusiasm:

The orchestra is very good, and thoroughly musical; and I think that six months hence it will be still further improved ...

I wish you had heard the introduction to my *Meeresstille* (for the concert began with that): there was such a profound silence in the hall and in the orchestra, that the most delicate notes could be distinctly heard, and they played the adagio from first to last in the most masterly manner; the allegro not quite so well; for being accustomed to a slower tempo, they rather dragged; but at the end, where the slow time $\frac{3}{4}$ *ff* begins, they went capitally; the violins attacking it with a degree of vehemence that quite startled me and delighted the *publicus*.²¹

A more unusual programme arrangement is found when Mendelssohn included the overture in "einer Privat-Aufführung mehrerer Vocal- und Instrumental-compositionen" which he gave in the Gewandhaus on 23 October 1838; the first half began with a Schubert symphony, followed by a try-out of Mendelssohn's setting of Psalm 42 and the overture; after the interval three choruses from *Paulus* preceded a performance of Bach's triple keyboard concerto, for which Mendelssohn was joined by Ferdinand Hiller and Franz Liszt, and, rather unexpectedly, Liszt ended the concert by improvising and playing his *Erlkönig* arrangement.

Twelve exhausting years after taking up the Gewandhaus position Mendelssohn included the overture in his final season with the orchestra, on 14 January 1847, again placing it at the head of the programme. By this time critical appreciation of tone poems appears to have moved on from the 1833 review quoted above: now one Leipzig critic felt that "perhaps in

twenty years an instrumental composition will no longer be accepted unless it is legitimised through a programme";²² and the lavish response of the anonymous writer for the *Signale für die musikalische Welt* shows that the wordless overture had achieved everything that Marx had hoped:

Also the still, motionless sea that quietly, like a child of the cloudless heavens, mirrors the deep blue, is unending in its beauty. One must have seen it, as it kisses the gulf Spezzia fragrant with oranges, or as it rests on Parthenope's bosom in the moon-light, to grasp the poetry of this peace and stillness, which the composer of *Calm Sea and Prosperous Voyage* has reproduced so charmingly and pleasantly in his ethereal tones. Now for the sailor, who is held in his ship motionless on the smooth mirror, this peace is stressful and unwelcome. But, hark! from the distance the first gentle wind begins to murmur, and to fold the smooth surface, and soon there arises a fresh breeze, so that the waves begin to dance in a merry tempo and to lift up their foam-crowned heads. Already the foresail is full; already the great sail, that had just hung dangling, is inflated. The busy hands of the sailors make haste, obeying the welcome call of their captain, and set the other sails; and now the ship glides quickly and proudly through the rising motion of the swells, pitching toward the longed-for friendly coast. A threefold cry of jubilation greets the land; thundering shots of salutation answer from the shore. Now just a few strong stretches, and the ship is in port, and with a joyful, thankful glimpse to heaven those safe from danger disembark. This is Mendelssohn's *Calm Sea and Prosperous Voyage*, the most fortuitous and noble piece of tone painting created in recent times. It always summons up in us the same images and yet remains forever new to us. Through gradations of the most varied emotions it arouses our feeling of sympathy to jubilation; it leaves behind a sense of satisfaction, as we can only enjoy in a thoroughly beautiful work of art. And, through its changing phantasy that animates the subject, and through its fine, poetic fragrance poured out over the work, it appears to us to have surpassed even Beethoven's conception of the same subject, although Beethoven (admittedly observing the requirements of the cantata), remained more faithful to the character of Goethe's texts.²³

In addition to Schumann's supportive writings, other contemporaries of Mendelssohn took a positive view of the piece. Smetana later copied out passages from this overture as well as *Die schöne Melusine* for their orchestration, and Wagner eventually admitted (in a letter of 1879) to plagiarising the work in his music for the drama *Columbus* (1835), as had long been suspected.

While we are well served by autograph, corrected proofs, printed score and parts for the final version, earlier stages in the life of this piece are more dif-

19 Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (Leipzig, 1854; reprinted Wiesbaden, 1985), p. 118.

20 Diary entry for 4 October 1835, quoted in Todd, *Mendelssohn, A Life in Music* (Oxford, 2003), p. 309.

21 Letter to his family, 6 October 1835, in Paul and Carl Mendelssohn-Bartholdy (eds.), *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847 von Felix Mendelssohn-Bartholdy* (Leipzig, 1863), pp. 63–4.

22 *Allgemeine musikalische Zeitung* 49 (1847), col. 38.

23 *Signale für die musikalische Welt* 5 (1847), p. 33–4; English translation from Todd, *Hebrides*, p. 77.

difficult to disentangle. The only complete score of an earlier version (1828) survives in Berlin (Version I of this edition) in the hand of an unknown copyist. The fragment of full score in the composer's hand now in the Bodleian Library, Oxford (Source **O**) (supplemented by another portion of the same MS now in private hands)²⁴ presents a portion of the work (bars 180–255 approx.) that differs from both the 1828 and 1834 versions.

With the 1834 version, variations between the autograph *Stichvorlage* used by Breitkopf & Härtel (Source **A**) and the eventual print, as corrected in proof by Mendelssohn (Source **B**) indicate that several changes were made by the publishing house, not the composer: Mendelssohn's dashes were altered to dots (see, for example, bar 90), *sf* was rendered as *fz* (see *Serpent*, b. 69) and there were many changes to the brass and timpani parts; bars 34–5 are also different. However, in bars 30 and 31 Mendelssohn deliberately shortened the second note in his manuscript but then, unusually, countermanded this change in the proofs. In other cases it would seem that **A** may have been altered after engraving, since the version transmitted to the print is overwritten in the autograph; the changes to the clarinet dynamics in bar 180 of the autograph, for example, clearly show a decision made later than the indications as printed, which are here cancelled. Such significant divergences, which suggest that Mendelssohn continued revising the work even during or after publication, are indicated in this edition either by *ossias* or in the Critical Commentary.

Two other MS sources supply only secondary readings. The full score by an unknown copyist in the Pierpont Morgan Library, New York which includes some of the later readings of **A**, would appear to have been copied from that score. Another in the Hugh Owen Library, University of Wales, Aberystwyth seems to have been copied from the printed parts, but with many misalignments between winds and strings which required correction. This score is said to have been given by Mendelssohn to James William Davidson (music critic of *The Times*), and it then passed to the Society of British Musicians; for a while it was mistakenly considered to be autograph. Having given explicit permission to Breitkopf & Härtel to make their own piano 2- and 4-hand arrangements in his letter of 14 March 1834, Mendelssohn then became very prickly when presented with the results by Johann David Baldenecker and felt obliged to make editorial improve-

ments to the duet version. The solo arrangement he simply felt was "difficult without being rewarding" (15 November 1834),²⁵ though again he offered to indicate areas for improvement if requested.

With the exception of his London concerts with the Philharmonic Society and occasional festival celebrations, Mendelssohn was not accustomed to working with large ensembles. Even as late as 1864, we find the Düsseldorf orchestra numbering no more than 34. In 1831 the Leipzig Gewandhaus orchestra had been expanded to 8+8 violins, 4 violas, 3 cellos and 3 double basses; by 1839 it had grown to 9+8, 5, 5, 4 but was still noticeably smaller in string strength than many other European orchestras. In a plan from 1844 (while Mendelssohn was still music director) the first violins are shown to the *right* of the conductor, and the seconds to the *left*.²⁶ The orchestral players performed standing (as in fact did English orchestras throughout the 19th century), a tradition Leipzig maintained until 1905.

The size of the Philharmonic Society orchestra for 1834 onwards can be deduced from their Accounts (BL RPS MS 299, formerly Loan 48.9/1, ff. 24v–25r: 28 violins, 8 violas, 8 cellos, 6 basses, plus normal winds, brass and percussion. A total of about 70 players remained the norm for the Society until at least the 1860s, and this proportion of winds and brass to strings was replicated in most of the larger foreign orchestras. The layout of the players shows not only antiphonal violins, but also divided cellos and basses, though with the principal cello and bass in the centre adjacent to the pianoforte supplied for the conductor (there is some evidence that the conductor often faced the audience, even when using a baton). In the Argyll Rooms the basses were described as in front of the violins but lower, but when the Society moved to the Hanover Rooms in 1833, Moscheles noted that the basses were placed more in the background. The brass occupied the rear and highest of the ranks of the steeply raked stage, with trumpets on the right, horns and trombones on the left.

The scoring of *Meeresstille und glückliche Fahrt* varies little from the previous two overtures in the collection, with the exception of the additional third trumpet and the contrabassoon, although in place of his favourite English bass-horn as an addition to the wind

24 See facsimile of one page in the auction catalogue no. 624 of J. A. Stargardt, Marburg (24–25 November 1981), p. 213 (Lot 684).

25 Rudolf Elvers (ed.), *Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe an deutsche Verleger* (Berlin, 1968), p. 40.

26 See Daniel Koury, *Orchestral Performance Practices in the Nineteenth Century. Size, Proportions, and Seating* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1986), pp. 206–7.

section, Mendelssohn in both versions of this overture proposed the use of the hybrid serpent, a suggestion which was (for once) retained by the publishers in the printed score.

On interpretative style, it is perhaps most illuminating to read the remarks of Hans von Bülow, who studied with Mendelssohn and attended his rehearsals in the Leipzig Gewandhaus in the 1840s. His strictures are of considerable importance to present-day performers and relevant to current interpretative style. He claims – using Schiller’s distinctions – that “Schumann is a sentimental poet, Mendelssohn a naïve one” and suggests that Mendelssohn’s music stands apart from Schumann’s or Chopin’s “romanticising” influence on the musical public. On the contrary, he states:

The whole gamut of feelings that are generated and nourished by enthusiasm for the ‘sentimental’ artists ... will, if transferred to the works of the ‘naive’ ones, make them shallow, boring, sober, contentless – in short, insufferable ... One plays into Mendelssohn things that are completely foreign to him; and plays out the things that constitute his greatest virtue.

If one wants to play Mendelssohn correctly, one should first play Mozart, for example. Above all, one should renounce all *Empfindsamkeit* of conception, despite the temptations that are provided by certain frequently recurring melismas peculiar to Mendelssohn. One should try, for example, to play passages of this apparent character simply and naturally in rhythm, with a beautiful and regular attack, and one will surely find that they will sound, in this fashion, much nobler and more graceful than in a passionately excited rubato. The master was committed, above all, to the strict observance of metre. He categorically denied himself every *ritardando* that was not prescribed and wanted to see the prescribed *ritards* restricted to their least possible extent.²⁷

SOURCES FOR LETTERS

- Juliette Appold/Regina Back (eds.), *Felix Mendelssohn Bartholdy, Sämtliche Briefe*, vol. 1 (Kassel, 2008).
- Marie von Bülow (ed.), *Hans von Bülow, Briefe und Schriften* (Leipzig, 1896).
- Marcia J. Citron (ed.), *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn* (New York, 1987).
- Eduard Devrient, *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Briefe an mich* (Leipzig, 1869; English translation by Macfarren, London, 1869)
- Gustav Droysen, ‘Johann Gustav Droysen und Felix Mendelssohn-Bartholdy’, in *Deutsche Rundschau* 1902.

²⁷ Marie von Bülow (ed.), *Hans von Bülow, Briefe und Schriften* (Leipzig, 1896), pp. 403–6, translated by Susan Gillespie in *Mendelssohn and his World* (Princeton, 1991), pp. 390–94.

- Rudolf Elvers (ed.), *Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe an deutsche Verleger* (Berlin, 1968).
- Sebastian Hensel, *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).
- Carl 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).
- Julius Schubring, ‘Reminiscences of Felix Mendelssohn-Bartholdy’, *The Musical World* 31 (19 May 1866).
- 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), pp. 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-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).
- Hans-Günter Klein (ed.), *Felix Mendelssohn Bartholdy: Autographie und Abschriften*, Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Kataloge der Musikabteilung, Erste Reihe, Handschriften, Band 5 (München, 2003).
- Daniel Koury, *Orchestral Performance Practices in the Nineteenth Century. Size, Proportions, and Seating* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1986).
- Wilhelm Lampadius, *Felix Mendelssohn-Bartholdy, ein Denkmal für seine Freunde*, (Leipzig, 1848; English translation by W. L. Gage, London, 1876).
- Adolph Bernhard Marx, *Über Malerei in der Tonkunst, Ein Maigruss an die Kunstphilosophen*, (Berlin, 1828).
- Hans-Joachim Nösselt, *Das Gewandhausorchester* (Leipzig, 1943).
- Bärbel Pelker, ‘“Zwischen absoluter und Programmmusik”: Bemerkungen zu Mendelssohns Hebriden-Ouvertüre’, *Studien zur Musikgeschichte: Eine Festschrift für Ludwig Finscher* (Kassel, 1995).

- Bärbel Pelker, *Die deutsche Konzertouvertüre (1825–1865); Werkkatalog und Rezeptionsdokumente* (Frankfurt am Main, 1993).
- Ernst Pfundt, *Die Pauken: Eine Anleitung dieses Instrument zu erlernen*, (Leipzig, 1849).
- Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (Leipzig, 1854, reprinted Wiesbaden, 1985).
- Mathias Thomas, 'Zur Kompositionsweise in Mendelssohns Ouverturen', in *Das Problem Mendelssohn*, ed. Carl Dahlhaus (Regensburg, 1974).
- R. Larry Todd, *Mendelssohn, A Life in Music* (Oxford, 2003).
- R. Larry Todd, *Mendelssohn: The Hebrides and Other Overtures* (Cambridge, 1993).
- 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); Pierpont Morgan Library, New York; University of Wales, Aberystwyth (Powell Collection); Stadtgeschichtliches Museum, Leipzig.

For personal help and private communications I am as ever grateful to Stephen Rose, John Michael Cooper, R. Larry Todd, Bärbel Pelker, Ralf Wehner, Regina Back, Heather Jarman, Douglas Woodfull-Harris, Bettina Schwemer and Ryan Mark.

Christopher Hogwood
 Cambridge, February 2009
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 ungerührt los und war sich dessen auch bewusst; er ist ein Musterbeispiel für Valéry's Diktum von der künstlerischen Arbeit, die niemals beendet, allenfalls abgebrochen werde. Infolge dieser so genannten „Revisionskrankheit“ sind einige der bekanntesten Werke Mendelssohns in mehreren Fassungen überliefert, deren nähere Betrachtung durchaus lohnenswert ist. Vor allem dann, wenn die Fassungen auch zur Aufführung gelangten, ist eine Veröffentlichung unbedingt erforderlich.

Die drei von Mendelssohn zuerst veröffentlichten Overtüren (*Die Hebriden*, *Ein Sommernachtstraum*, *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

In der Konzert-Ouvertüre *Meeresstille und glückliche Fahrt* treffen drei der mächtigsten Einflüsse, die auf den jungen Mendelssohn gewirkt haben, aufeinander: Seine Liebe zur deutschen Literatur, seine Bewunderung für Beethoven und seine Faszination für die von seinem Freund Adolf Bernhard Marx formulierten neuen ästhetischen Theorien.

Goethe schrieb die Gedichte „Meeresstille“ und „Glückliche Fahrt“ unabhängig voneinander im Jahr 1795, doch wurden sie bald als Paar angesehen (Schiller verband sie in seinem *Musen-Almanach für das Jahr 1796*), und Beethoven vertonte sie in den Jahren 1814–1815 in Form einer kurzen Kantate für Chor und Orchester, Op. 112. Als dieses Werk schließlich im Jahr 1822 mit einer Widmung an den Dichter veröffentlicht wurde, erläuterte Marx in einer Kritik seine Theorie, dass Musik am besten dazu geeignet sei, den ungeschriebenen Sub-Text eines solchen Gedichtes aufzudecken und das auszufüllen, was er später als „dichterische Pausen“ bezeichnet hat: „Die Rede, die sich dann gleichsam unbewußt von den Lippen des Dichters stiehlt, ist nicht der vollgültige Ausdruck dessen, was in reicher Fülle und innigem Zusammenhange seinen Geist bewegt; sondern verräth, wie des Nachts Wetterleuchten, auf einen Augenblick eine Spur – einen Punkt vom Ganzen.“¹

Wahrscheinlich wurde Mendelssohn von Marx zur „Vertonung“ der Gedichte für Orchester ermuntert, um die Eignung instrumentaler Programmmusik für die Darstellung außermusikalischer Ideen unter Beweis zu stellen. Marx lobte ihn als „Schüler Beethovens“, der „diese Idee vollendet [hat], der Meeresstille und glückliche Fahrt ohne Goethe's Worte aussprach“, noch bevor die Ouvertüre überhaupt erstmals öffentlich aufgeführt worden ist.²

Aber Mendelssohn führte Goethes Text weiter aus; während das Gedicht nur Land sieht, fügt die Ouvertüre eine dritte Trompete für die Ankunftsfanfare (Jubelruf) hinzu, die von der Küste mit Salutschüssen beantwortet wird (Fassung 1, Takte 543ff.). Diese Interpretation stammt von Wilhelm Lampadius, der bei dem Konzert anwesend war und die Ouvertüre als „allgemein beliebt“³ beschreibt; ähnlich äußert sich auch

Mendelssohns eigener Paukist, Ernst Pfundt, in seiner gedruckt vorliegenden Instrumentalschule.⁴ Ob das unerwartete Diminuendo auf einer plagalen Kadenz am Schluss allgemeine Erleichterung nach sicherer Landung oder etwas gewaltigeres, wie den von Marx vorgeschlagenen Todeswunsch des in die Flaute geratenen Seglers (die Todesangst des Einsamen) und ein zyklisches Schema der Rückkehr zum bewegungslosen Zustand darstellt, bleibt ungeklärt. Nicht alle noch so phantasievollen Theorien sind aber wasserdicht: Schubrings überromantische Ansichten zum Beispiel wurden rasch (und vielleicht witzelnd) von Mendelssohn selbst zerstreut:

„In der Ouvertüre ‚Meeresstille und glückliche Fahrt‘ tritt eine gar reizende Gesangsmelodie als Wiederaufnahme der ersten Noten des Einganges auf, die erst mit der Terz, dann sich steigernd mit der Quinte und endlich mit der Oktave einsetzt [Fassung 1, Takte 185ff.]. Ich sagte Mendelssohn, daß ich aus derselben die Töne der Liebe herausfühle, welche bei der glücklichen Fahrt dem Ziele ihrer Sehnsucht näher und näher komme. Er antwortete, das habe er sich dabei nicht gedacht, sondern ihm sei gewesen, als wenn ein gar freundlicher alter Mann hinten auf dem Schiffe sitze und mit vollen Backen zur glücklichen Fahrt in die Segel blase.“⁵

Erste Erwähnung findet die neue Komposition am Ende eines langen Briefes des Komponisten an Karl Klingemann in London (5. Februar 1828); Mendelssohn beschreibt darin die musikalische Szene und Konkurrenz in Berlin und erläutert seine eigenen Reisepläne:

„Gegen mich selbst, will ich mich dann in einer großen Ouvertüre zu Goethe's: ‚Meeresstille und glückliche Fahrt‘ schon rechtfertigen, ich habe sie schon ganz im Kopfe, und die dicken Wellen werden von Contrafagotts repräsentirt“⁶.

Fanny berichtet am 18. Juni in einem Brief an Klingemann detaillierter von dem Konzept ihres Bruders und hebt die Zweiteiligkeit des Satzes hervor (sie bezieht sich dabei bezeichnenderweise auf den Text als einzelnes Gedicht): „Felix schreibt ein grosses Instrumentalstück ‚Meeresstille und glückliche Fahrt‘ nach Goethe. Es wird sehr seiner würdig. Er hat eine Ouvertüre mit Introduction vermeiden wollen

1 Berliner allgemeine musikalische Zeitung 1 (1824), S. 391.

2 Adolph Bernhard Marx, *Über Malerei in der Tonkunst, Ein Mai-gruss an die Kunstphilosophen*, Berlin 1828, S. 60.

3 Wilhelm Lampadius, *Felix Mendelssohn-Bartholdy, ein Denkmal für seine Freunde*, Leipzig 1848, S. 29–30.

4 Ernst Pfundt, *Die Pauken: Eine Anleitung dieses Instrument zu erlernen*, Leipzig 1849, S. 29.

5 Julius Schubring, „Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy“, in: *Daheim 2* (1866), S. 373–375, S. 374.

6 Juliette Appold und Regina Back (Hrsg.), *Felix Mendelssohn Bartholdy, Sämtliche Briefe*, Bd. 1, Kassel 2008, S. 237.

und das Ganze in zwei nebeneinanderstehenden Bildern gehalten.“⁷

Sowohl Devrient als auch Johann Droysen haben den Satz (vielleicht mehrmals) bei privaten Aufführungen im Hause Mendelssohn gehört. Droysen nennt das Datum des 7. September für die Premiere in einer Sonntagsmatineé und berichtet, das Werk sei „im Grunde mehr eine Orchesterphantasie, ein Tongemälde in leichter Anlehnung an die Goethe'sche Dichtung [...] von dem jungen Componisten mit vollem Orchester aufgeführt, übte sie auf den Hörer eine noch stärkere Wirkung aus als jene [Sommernachtstraum]“.⁸ Mendelssohns Lehrer Zelter hörte das Stück auch und meinte, es sollte besser mit „einem Contraste anfangen“ – ein Vorschlag, der im Hinblick auf die Stimmung des Gedichts eigenartig ist und zudem Fanny ärgerte (Brief vom 4. Juni 1829). Es scheint ihm entgangen zu sein, dass Mendelssohn durch Verwendung derselben Tonart, derselben langen, gehaltenen offenen Akkorde mit großen Intervallen und Orgelpunkten, Beethovens Vertonung seine Ehrerbietung erweist (das versprochene Kontrafagott erscheint in der Meeresstille gar nicht). Wie Beethoven, erreicht auch Mendelssohn die Elision des ersten Bildes im Allegro durch einen instabilen Akkord, eine Bewegung in den Bläsern und ein ausgedehntes Crescendo, allerdings in viel größerem Ausmaß als in der Kantate.⁹

Droysen und Devrient zufolge entwickelte sich das Cello-Thema (der alte Mann mit aufgeblähten Backen) nach diesen Aufführungen unter Mendelssohns Freunden zu einer Art gepfiffenem Gruß. Fanny selbst beschäftigte sich sehr mit dem Jubelruf am Ende der Komposition; sie begann ihren ersten Brief an Felix in London im folgenden Jahr mit der Erwähnung eines „dreistimmigen Trompetenstoßes“ (18. April 1829)¹⁰ und erwähnte ihn nochmals am 1. Mai, um die sichere Ankunft nach seiner ersten Seereise (und Seekrankheit) zu feiern.

Einen Tag zuvor hatte Mendelssohn dringend um Zusendung der Streicherstimmen zu den drei Ouvertüren (*Sommernachtstraum*, *Trompetenouvertüre* und *Meeresstille*) gebeten, um sie für seine Londoner Konzerte mit der Philharmonic Society in Erwägung zu ziehen;

gleichwohl war ihm bewusst, dass seine letzte Ouvertüre sich für den englischen Geschmack als schwierig erweisen könnte – „was soll ich mit der Meeresstille machen? Soll ich die Engländer reformiren? Das will ich wohl. Werden sie's leiden?“ (5. April 1829)¹¹. Letztlich haben eher praktische Erwägungen die Sache entschieden; die Protokolle der Philharmonic Society zeigen, dass *Meeresstille* ausgeschlossen wurde, weil der erste Kontrabassspieler, der bekannte Dragonetti, den dreisaitigen Kontrabass spielte, der nicht über das für das Eröffnungsmotiv benötigte tiefe Fis, hinreichende. Mendelssohn behauptete Devrient gegenüber (Brief vom 19. Juni 1829), dass er die Aufführung des Stückes auf die Winterkonzerte der Philharmonic Society verschoben habe, aber im Endeffekt fand bis zum Eröffnungskonzert der Saison von 1836 (Dragonetti führte immer noch die Bassgruppe), in der die revidierte Fassung, dirigiert von Sir George Smart zu hören war, keine Uraufführung in London statt.

Mendelssohn selbst gab nur selten eine „Erklärung“ zu seiner Musik, als er aber einmal nicht in der Lage war, eine Partitur dieses Werkes an seinen schwedischen Freund, den Komponisten Adolf Frederik Lindblad, zu schicken, gab er ausnahmsweise eine ungewöhnlich genaue Beschreibung (11. April 1830):

„In meinem letzten Briefe an Dich glaube ich schon von der Meeresstille gesprochen zu haben; es ist ein Stück für's ganze Orchester auf die Worte von Goethe: „Tiefe Stille herrscht im Wasser“ u.s.w. (Meeresstille und glückliche Fahrt) im ersten Theil seiner Gedichte. Ich hatte es abschreiben lassen um es Dir zu schicken und die Abschrift sammt meinem Manuscript sind mir gestohlen worden. Indessen besitzt Ritz noch ein Exemplar davon, so denke ich denn nächstens Dir eine andere Copie zukommen zu lassen. Die Einleitung (Meeresstille) habe ich darauf berechnet, daß ein Ton den die Saiteninstrumente leise sehr lange aushalten fast hörbar hin und herschwankt und zittert, so daß nun im langsamsten Adagio bald die Bässe, bald die Geigen mit demselben Ton viele Tacte liegend bleiben und das Ganze sich nun sehr träge und langweilig dumpf von der Stelle schiebt. Endlich bleibt's in dicken Ackorden feststehend, und die glückliche Fahrt geht los, wo denn nun alle BlechInstrumente, die Pauken, Oboen und Flöten anfangen und bis zum Ende lustig weiter spielen. Piccolo-Flöten pfeifen auch noch in der Mitte hinein, und so giebt es einen Mord Scandal. Ich denke das Ding soll Dir gefallen, denn mir kommt es ganz frisch vor.“¹²

Mendelssohns Beschreibung entspricht nicht mehr ganz den vorhandenen Partituren; in beiden Fassungen bewegt sich der Bass sogar im ersten Takt und

7 Sebastian Hensel (Hrsg.), *Die Familie Mendelssohn: Briefe & Tagebücher*, 3 Bde., Berlin 1879, Bd. 1, S. 184.

8 Gustav Droysen, „Johann Gustav Droysen und Felix Mendelssohn-Bartholdy“, in: *Deutsche Rundschau* 190, S. 116.

9 Siehe die detaillierte Beschreibung der engen Beziehung der beiden Werke zueinander bei Todd, *Mendelssohn: The Hebrides and Other Overtures*, Cambridge 1993, S. 44–47.

10 Marcia J. Citron (Hrsg.), *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*, New York 1987, S. 402.

11 Appold u. Back, *Sämtliche Briefe*, Bd. 1, S. 276.

12 Appold u. Back, *Sämtliche Briefe*, Bd. 1, S. 512f.

es gibt nur ein Pikkolo; aber sein Enthusiasmus lässt vermuten, dass er wieder an dem Stück gearbeitet hat. Zumindest ein Durchspielen, wenn nicht gar eine Aufführung, fand einen Monat später statt: Bei einem Besuch in Dessau im Mai 1830 traf Mendelssohn das dortige Orchester und beschreibt, „wie sie in der Probe die Meeresstille toll genug vom Blatt spielten“, doch wird kein Konzert erwähnt (18. Mai 1830).¹³ Es existieren keine weiteren Hinweise auf das Werk bis in das Jahr 1832, in dem Mendelssohn das Vorhaben ankündigt, drei Konzerte „zum Besten des Orchesterwitwenfonds“ in Berlin zu geben. Jedes Programm sollte eine der drei Konzertouvertüren, *Sommernachts Traum*, *Fingalshöhle* und *Meeresstille* enthalten; das letzte wurde für den 1. Dezember angekündigt, an dem Mendelssohn ebenfalls sein *Capriccio*, Op. 5, spielte.

Ein anonymes Rezension des Konzerts, der Beethovens Vertonung bevorzugte, berichtet:

„Als genialer und effectvoller Orchester-Componist zeigte der junge Künstler sich [...] in einem Tongemälde für das Orchester, welches die beyden Gedichte von Göthe [...] dem Hauptcharakter nach musikalisch commentieren sollte. Obgleich dies nun wohl weit eindringlicher durch den Gesang geschehen kann (wie es auch von Beethoven geschehen ist), so ist doch nicht zu läugnen, dass die Tonsprache auch die Ruhe des Meeres, das Anschwellen der Segel u. s. w. recht treffend bezeichnen kann; in so weit war daher auch dem Herrn F. Mendelssohn-Bartholdy die Aufführung der gefassten Idee recht wohl gelungen. Nur etwas zu lang, hier und da auch an Beethoven zu nahe streifend, schien uns der zweyte Theil des musikalischen Phantasiestücks.“¹⁴

Der Hinweis auf die drei Berliner Konzerte lässt vermuten, dass Mendelssohn die drei Ouvertüren bereits als natürliche Gruppierung betrachtete, die die Welten von Dichtung, Malerei und Musik, miteinander verbindet, die dichterischen Pausen ausfüllt und drei Dichter in einer Sammlung vereint – Shakespeare, Ossian und Goethe. Seine Korrespondenz mit Breitkopf & Härtel zeigt, dass ihm viel daran lag, die drei Ouvertüren zusammen unter einer Opuszahl zu veröffentlichen (obwohl die Verleger ihn überstimmt haben und sich für drei Opusnummern, Opp. 21, 26 und 27 entschieden haben); so schrieb er am 5. Februar 1834 an Devrient:

„[ich] muß meine ‚Meeresstille‘ in Ordnung bringen, d. h. fast das ganze Allegro umarbeiten, weil sie jetzt, samt ‚Sommernachts Traum‘ und ‚Hebriden‘, in Partitur erscheinen soll, worauf ich mir ganz ungeheuer viel einbilde.“¹⁵

13 Appold u. Back, *Sämtliche Briefe*, Bd. 1, p. 526.

14 Allgemeine musikalische Zeitung 35 (1833), Sp. 59.

15 Eduard Devrient, *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Briefe an mich*, Leipzig 1869, S. 174.

Zwei Wochen später (als die Revision tatsächlich beendet war) schreibt er an seine Familie genaueres über die Änderungen:

„Dann bekam ich in den letzten Wochen die Meeresstille wieder vor, deren Partitur nun auch erscheinen soll, und fühle sehr gut, daß ich vorher vieles ändern müßte, so habe ich denn endlich lieber eine ganz neue Partitur davon geschrieben, da die alte ohnedies gestohlen ist, und das Stück von Grund aus umgearbeitet. Ich glaube, es ist nun ungleich besser, als vorher, und habe das Vergnügen bei der Arbeit gehabt, zu merken daß ich klüger geworden bin. Die Hauptänderung ist vom ersten Eintritt der kleinen Flöte an, bis zu der Paukenstelle am Ende. Dazwischen ist nichts vom alten geblieben, als die beiden Gesangstellen des hohen Cellos und der tiefen Clarinette [Fassung 1, Takte 204ff.], die ganze Parthie der kleinen Flöte aber, und die Accorde, und der ganze WiederEintritt des Themas sind anders und weniger unbestimmt geworden. In der Meeresstille sind nur Kleinigkeiten an Instrumentierung und Stimmenführung verbessert, und bis zur kleinen Flöte ist auch nichts geändert, aber stark zusammen gezogen; ich möchte es gern nun einmal gleich hören.“¹⁶

Am 14. März 1834 hat Mendelssohn die revidierte Partitur zu *Meeresstille* mit einer Entschuldigung für die Verspätung an Breitkopf & Härtel geschickt; als korrekten Titel nennt er *Drei Concert.Ouvertüren* und erlaubt dem Verlag Stimmen und Bearbeitungen nach Belieben anzufertigen, vorausgesetzt, die Werke erscheinen zuerst in Partitur. Es folgt eine Reihe von Briefen, die alle zur Schnelligkeit anregen, und am 15. November schickt er seine letzten Korrekturen zu den Partituren von *Hebriden* und *Meeresstille* mit einem Begleitbrief, in dem er erklärt, dass er einige Änderungen vorgenommen hat und darum bittet, dass der Notenstecher seinen Anweisungen genau folgen solle. Diese Korrekturfahne ist in Leipzig erhalten (Quelle B, siehe Faksimile S. XXV–XXVI).

Obwohl Mendelssohn Schubring gegenüber behauptet, dass seine Ouvertüre nach der Umgestaltung „etwa 30 mal besser“ (6. August 1834)¹⁷ sei, konnte nicht jeder nachvollziehen, dass die wachsende „Klugheit“, die Mendelssohn bei sich festgestellt hat, vorteilhaft für das Stück war. Fanny, für gewöhnlich eine scharfe Kritikerin, bemerkte (wie auch Klingemann und Moscheles bei gleichartigen Revisionen zu *Melusine*): „In der Regel sind die Zeitgenossen der ersten Auflage undankbar gegen die 2te, u. ich habe eine alte Liebe für das alte Stück mit seinen Fehlern.“¹⁸ Tatsächlich

16 Brief v. 19. Februar 1834 an seine Mutter (New York Public Library, Music Division, Mendelssohn-Bartholdy, letter No. 182).

17 Paul Mendelssohn Bartholdy (Hrsg.), *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, Leipzig 1863, S. 56.

18 Brief v. 27. Februar 1834, in: Citron, *Letters*, S. 458.

hat Fanny ihre eigene *Ouvertüre in C* (komponiert ca. 1832) nach der Vorlage dieses Werkes gearbeitet.

Am 2. Juli 1834 hat Mendelssohn die *Ouvertüre* (voraussichtlich in seiner revidierten Form) für das Konzert mit dem Düsseldorfer Orchester ins Programm aufgenommen, einschließlich seines *Capriccio*, seiner Bearbeitung von Händels *Dettinger Te Deum* und Beethovens Siebter Symphonie. Das Stück hat sich in der Zwischenzeit auch im Leipziger Gewandhaus in einem Konzert am 20. April 1834 als „allgemein beliebt“ erwiesen und wurde unter der Leitung des Konzertmeisters Heinrich Matthäi im selben Jahr zwei weitere Male gegeben (28. September und 5. Oktober). Da es beim Druck der drei *Ouvertüren* einige Verzögerungen gab, muss Mendelssohns Autograph (Quelle A) der revidierten Fassung für diese Aufführungen verwendet worden sein. Der Komponist konnte einige Proben hören und urteilte im August, das Orchester sei besser als in Düsseldorf; er beschreibt die Probe im September sogar als „majestätisch“.

Im folgenden Jahr, am 4. Oktober 1835, beinhaltete das Programm für das Eröffnungskonzert seiner ersten Saison als Musikdirektor des Gewandhausorchesters (verbunden mit der Auflage, dass er mit dem Taktstock dirigieren sollte) wieder die *Ouvertüre*:

<i>Ouvertüre Meeresstille und glückliche Fahrt</i>	Mendelssohn
Scena und aria zu Cherubini's <i>Lodoïska</i>	Weber
Violin Concerto 11	Spohr
Introduction zu <i>Ali Baba</i> (Gesangstrio)	Cherubini

Symphonie No. 4	Beethoven
-----------------	-----------

Bei dieser Aufführung waren Mendelssohns Freund Moscheles und auch Schumann anwesend; Schumann, der Mendelssohn hier erstmals traf, gibt in seiner Rezension zu verstehen, dass er kein Anhänger des Dirigierstabs ist: „Mich für meine Person störte in der *Ouvertüre* wie in der Sinfonie der Taktierstab, und ich stimmte Florestan bei, der meinte, in der Sinfonie müsse das Orchester wie eine Republik dastehen, über die kein Höherer anzuerkennen.“¹⁹ Clara Wieck aber bemerkt, dass die *Ouvertüre* „mit einer Präcision und Feinheit aufgeführt [wurde], wie wir es hier bisher nicht gewohnt waren“²⁰.

Zwei Tage nach der Aufführung, am 6. Oktober 1835, schrieb Mendelssohn voller Enthusiasmus an seine Familie:

19 Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1854, Reprint Wiesbaden 1985, Bd. I, S. 118.

20 Tagebucheintrag vom 4. Oktober 1835, R. Larry Todd, *Felix Mendelssohn Bartholdy, Sein Leben, Seine Musik*, Stuttgart 2008, S. 347.

„Das Orchester ist sehr gut, tüchtig musikalisch, und ich denke, in einem halben Jahr soll es noch besser werden [...] Ich wollte, Ihr hättet die Einleitung meiner ‚Meeresstille‘ gehört (denn damit fing das Concert an); es war im Saal und auf dem Orchester eine Ruhe, das man das feinste Tönchen hören konnte, und sie spielten das ganze Adagio geradezu meisterhaft; weniger das Allegro, wo sie an ein langsames Tempo gewöhnt, immer schleppen wollten; das Ende dagegen wieder, wo der langsame $\frac{1}{4}$ Tact *ff* anfängt, war prächtig gelungen, die Geigen fuhren mit einer Wuth zu, daß ich mich ordentlich erschreckte; und Publicus freute sich.“²¹

Eine eher ungewöhnliche Programmzusammenstellung begegnet in der am 23. Oktober 1838 im Gewandhaus stattgefundenen „Privat-Aufführung mehrerer Vocal- und Instrumentalcompositionen“, in die Mendelssohn die *Ouvertüre* integriert hat; die erste Hälfte begann mit einer Schubert-Symphonie, darauf folgte eine Probe von Mendelssohns Vertonung von Psalm 42 und die *Ouvertüre*. Nach der Pause folgten drei Chöre aus *Paulus*, gefolgt von einer Aufführung von Bachs Konzert für drei Cembali, bei welchem neben Mendelssohn auch Ferdinand Hiller und Franz Liszt mitspielten; völlig unerwartet beendete Liszt das Konzert durch Improvisation und seine *Erkönig*-Bearbeitung.

Zwölf anstrengende Jahre nachdem Mendelssohn die Stelle im Gewandhaus übernommen hatte, gab er die *Ouvertüre* in seiner letzten Saison mit dem Orchester in einem Konzert am 14. Januar 1847 und platzierte sie wieder an den Anfang des Programms. Inzwischen scheint sich die kritische Wertschätzung von Tongedichten von der oben zitierten Rezension von 1833 fortbewegt zu haben: Jetzt vermutet ein Leipziger Kritiker: „Vielleicht in zwanzig Jahren schon wird keine Instrumentalcomposition mehr zugelassen werden, die sich nicht durch ein Programm legitimiert“;²² die überschwängliche Antwort eines mit W. L. genannten Rezensenten für die *Signale für die musikalische Welt* zeigt, dass die wortlose *Ouvertüre* alles erreicht hat, was Marx erhoffte:

„Auch das stille, regungslose Meer, das ruhig wie ein Kind des wolkenlosen Himmels tiefe Bläue wiederspiegelt, ist unendlich schön; man muß es gesehen haben, wie es den orangenumdufteten Golf von Spezzia küßt, oder wie es im Mondlicht an Parthenope's Busen schläft, um die Poesie dieser Ruhe und Stille zu begreifen, die der Componist von ‚Meeresstille und glückliche Fahrt‘ so reizend und wohlthuend in seinen ätherischen Tönen wiedergegeben hat. Aber dem Schiffer, der mit seinem Fahrzeug unbeweglich festgebant auf dem glatten Spiegel hält, ist diese Ruhe ängstlich und unwillkommen; da – horch, säuselt aus der Ferne das erste Lüftchen daher, und beginnt den glatten Spiegel

21 Paul Mendelssohn Bartholdy, *Briefe*, S. 63–64.

22 Allgemeine musikalische Zeitung 49 (1847), Sp. 38.

zu kräuseln, und bald steigert es sich zur frischen Briese, daß die Wellen im lustigen Tacte nach ihr tanzen und ihre schaumgekrönten Häupter erheben; schon füllt sie das kleine Segel am Fockmast, schon bläht sich das große Segel, das bisher schlotternd herabhing, es eilen die geschäftigen Hände der Matrosen, dem willkommenen Rufe des Schiffsherrn gehorchend, auch die übrigen aufzuziehen, und nun gleitet das Schiff schnell und stolz durch die mäßig bewegten Fluthen schaukelnd der ersehnten gastlichen Küste zu. Dreifacher Jubelruf begrüßt das Land, donnernde Salutschüsse antworten am Ufer; jetzt noch einige kräftige Züge, und das Schiff ist im Hafen, und mit einem freudig dankenden Aufblicke zum Himmel steigen die Geborgenen an's Land. Das ist Mendelssohn's ‚Meeresstille und glückliche Fahrt‘, die glücklichste und edelste Tonmalerei, die in neuerer Zeit geschaffen worden ist. Sie ruft in uns immer dieselben Bilder wieder hervor und bleibt uns doch immer neu, sie steigert das Gefühl der Theilnahme durch die Stufenleiter der mannichfachsten Empfindungen bis zum Jubel der Rührung; sie hinterläßt ein Gefühl der Befriedigung, wie wir es nur bei einem durch und durch schönen Kunstwerke genießen können, und scheint uns durch die bewegliche Phantasie, mit welcher die Situation ergriffen, und den seinen poetischen Duft, der über die Darstellung ausgewogen ist, sogar die Beethovensche Auffassung desselben Gegenstandes noch zu übertreffen, obwohl Beethoven, wie es freilich auch in der Natur der Cantate liegt, dem Charakter der Göthe'schen Textesworte noch treuer geblieben ist.“²³

Während wir mit Autograph, korrigierten Fahnen, gedruckter Partitur und Stimmen für die letzte Fassung gut versorgt sind, sind frühere Stadien dieses Stückes nur schwer zu enträtseln. Die einzige vollständige Partitur einer früheren Fassung (1828) von der Hand eines unbekanntes Kopisten wird in Berlin aufbewahrt (Fassung I der vorliegenden Edition). Das Fragment einer Partitur (Quelle O) von der Hand des Komponisten, die heute in der Bodleian Library, Oxford, aufbewahrt wird (ergänzt durch einen anderen Teil desselben Manuskripts, das sich heute in Privatbesitz befindet²⁴) repräsentiert einen Teil des Werkes (etwa Takte 180–255), der sich sowohl von der 1828er als auch von der 1834er Fassung unterscheidet.

In der Fassung von 1834 zeigen Abweichungen zwischen der von Breitkopf & Härtel verwendeten autographen Stichvorlage (Quelle A) und den von Mendelssohn für den Druck korrigierten Korrekturfahnen (Quelle B), dass einige Änderungen vom Verlag, nicht vom Komponisten vorgenommen wurden: Mendelssohns Striche wurden in Punkte verwandelt (siehe zum Beispiel Takt 90), *sf* wurde als *fz* wiedergegeben (siehe Serpent, Takt 69); zudem gibt es viele Änderungen

23 Signale für die musikalische Welt, 5 (1847), S. 33–34.

24 Siehe das Faksimile einer Seite aus dem Auktionskatalog Nr. 624 von J. A. Stargardt, Marburg (24.–25. November 1981), S. 213 (Lot 684).

in den Blechbläser- und Paukenstimmen; Takte 34–35 sind ebenfalls unterschiedlich. In den Takten 30 und 31 aber hat Mendelssohn im Manuskript bewusst die zweite Note verkürzt, diese Änderung dann aber ungewöhnlicherweise in den Korrekturfahnen wieder rückgängig gemacht. In anderen Fällen hat es den Anschein, als sei Quelle A nach dem Notenstich geändert worden, da die im Druck überlieferte Fassung im Autograph überschrieben ist; die Änderungen in der Dynamik der Klarinette in Takt 180 im Autograph zum Beispiel zeigen deutlich eine Entscheidung, die später gemacht wurde als die Anweisungen im Druck, die hier durchstrichen sind. Solch signifikante Unterschiede, die vermuten lassen, dass Mendelssohn mit der Revision seines Werkes auch während oder nach der Publikation noch fortfuhr, sind in der vorliegenden Edition entweder durch *Ossia* oder im Critical Commentary angezeigt.

Zwei weitere handschriftliche Quellen liefern nur sekundäre Lesungen. Die in der Pierpont Morgan Library, New York, aufbewahrte Partitur eines unbekanntes Kopisten weist einige späte Lesungen von Quelle A auf und scheint von dieser Partitur abgeschrieben zu sein. Eine andere, in der Hugh Owen Library, University of Wales, Aberystwyth, aufbewahrte Handschrift scheint von den Stimmen abgeschrieben zu sein, allerdings mit zahlreichen falschen Zuordnungen zwischen Bläsern und Streichern, die Korrektur erforderten. Diese Partitur soll Mendelssohn James William Davidson (Musikkritiker der *Times*) gegeben haben; anschließend ging sie an die Society of British Musicians; eine Zeit lang war sie fälschlich für autograph gehalten worden.

Obwohl Mendelssohn in einem Brief vom 14. März 1834 Breitkopf & Härtel seine ausdrückliche Erlaubnis gegeben hatte, eigene zwei- und vierhändige Klavierauszüge anzufertigen, wurde er doch sehr bissig, als man ihm die Ergebnisse von Johann David Baldenecker präsentierte und fühlte sich verpflichtet, in die Duett-Fassung editorische Verbesserungen einzufügen. Die Solo-Bearbeitung fand er schlicht „schwer [...] und doch nicht dankbar“;²⁵ doch auch hier bot er wieder an, Verbesserungsvorschläge zu machen, falls gewünscht.

Neben Schumann haben sich auch andere Zeitgenossen Mendelssohns positiv über das Stück geäußert. Smetana schrieb später sowohl aus dieser Ouvertüre als auch aus *Die schöne Melusine* für deren Orchestrierung Passagen ab; Wagner gestand schließlich (in

25 15. November 1834, in: Rudolf Elvers (Hrsg.), *Felix Mendelssohn-Bartholdy: Briefe an deutsche Verleger*, Berlin 1968, S. 40.

einem Brief von 1879) ein, dass er das Werk in seiner Musik zum Schauspiel *Columbus* (1835) plagiiert habe, wie schon lange zuvor vermutet wurde.

Mit Ausnahme seiner Londoner Konzerte mit der Philharmonic Society and gelegentlichen Festspielen war Mendelssohn nicht gewöhnt, mit einem großen Ensemble zu arbeiten. Im Jahr 1864 zählte das Düsseldorfer Orchester sogar erst 34 Musiker. Das Leipziger Gewandhaus-Orchester wurde im Jahr 1831 auf 8+8 Violinen, 4 Violen, 3 Celli und 3 Kontrabässe erweitert; bis 1839 war es auf 9+8,5,5,4 angewachsen, aber die Streicherstärke war immer noch deutlich kleiner als bei vielen anderen europäischen Orchestern. In einer Aufstellung von 1844 (als Mendelssohn immer noch Musikdirektor war) sind die Violinen *rechts* neben dem Dirigenten positioniert und die zweiten *links*.²⁶ Die Musiker spielten stehend (wie es englische Orchester noch bis ins 19. Jahrhundert hinein taten), eine Tradition, die in Leipzig bis 1905 beibehalten wurde.

Wie stark die Orchesterbesetzung im Jahr 1834 war, können wir heute den Rechnungen der Philharmonic Society entnehmen (Loan 48.9/1, f. 22v): 27 Violinen, 7 Violen, 8 Celli, 6 Bässe, plus die übliche Anzahl Holzbläser, Blech und Schlagwerk. Diese Gesamtzahl von 70 Musikern bleibt für die Philharmonic Society bis in die späten 1860er Jahre die Norm; dasselbe Verhältnis von Holz- und Blechbläsern zu Streichern wurde in den meisten größeren ausländischen Orchestern übernommen.

Die Sitzordnung des Orchesters sah nicht nur geteilte Violinen, sondern auch geteilte Celli und Bässe vor; erstes Cello und Bass waren in der Mitte neben dem für den Dirigenten vorgesehenen Klavier angeordnet (es gibt einige Hinweise darauf, dass der Dirigent häufig frontal zum Publikum stand, auch dann wenn er einen Dirigierstab verwendete). In den Argyll Rooms waren die Bässe zeitgenössischen Beschreibungen zufolge vor den Violinen, aber auf tieferem Niveau platziert. Moscheles berichtet hingegen, dass die Bässe nach dem Umzug der Society 1833 in die Hanover Rooms weiter in den Hintergrund gerückt seien. Das Blech belegte die hintersten und höchsten Stufen der steil angelegten Bühne; die Trompeten saßen auf der rechten, Hörner und Posaunen auf der linken Seite.

Die Instrumentation von *Meeresstille und glückliche Fahrt* weicht nur geringfügig von den vorherigen beiden Ouvertüren der Sammlung ab, mit Ausnahme der zusätzlichen dritten Trompete und dem Kontrafagott;

²⁶ Daniel Koury, *Orchestral Performance Practices in the Nineteenth Century. Size, Proportions and Seating*, Ann Arbor, UMI Research Press 1986, S. 206–207.

allerdings schlägt Mendelssohn an Stelle des von ihm bevorzugten englischen Basshorns zur Ergänzung der Holzbläsergruppe in beiden Fassungen der Ouvertüre die Verwendung des Serpents vor – ein Vorschlag, der von den Verlagen (ausnahmsweise) in der gedruckten Partitur beibehalten wurde.

Hinsichtlich der Interpretation ist es vielleicht am erhellendsten, Hans von Bülow's Bemerkungen zu lesen. Von Bülow studierte bei Mendelssohn und war bei seinen Proben im Leipziger Gewandhaus in den 1840er Jahren anwesend. Seine Kritiken sind heute für Dirigenten von großer Bedeutung und vor allem für die zeitgemäße Interpretation wichtig. Schillers Unterscheidung aufgreifend, urteilt er: „Schumann ist ein Sentimentaler, Mendelssohn ein Naiver“ und konstatiert, dass Mendelssohn's Musik abseits von Schumann's oder Chopin's „Romantisierung“ des Musikpublikums steht. Im Gegensatz dazu bemerkt er:

„Die ganze Scala der Empfindungsweisen, welche durch die Schwärmerei für die genannten ‚Sentimentalen‘ erzeugt und genährt werden, wird, wenn auf die Ausführung der Werke der ‚Naiven‘ übertragen, dieselbe leicht, fade, nüchtern, inhaltslos, kurz: unleidlich gestalten ... Man spielt in Mendelssohn hinein, was ihm ganz heterogen, und spielt aus ihm hinaus, worin sein Hauptvorzug besteht ...

Wer Mendelssohn richtig spielen will, spiele vorher etwa Mozart. Vor Allem entsage er aller ‚Empfindsamkeit‘ der Auffassung, trotz der Verführung, die einzelne ihm eigenthümliche, häufig wiederkehrende Meslismen hierzu darbieten. Man versuche z. B. Stellen solchen scheinbaren Charakters schlicht im Takte (natürlich mit schönem, ebenmäßigen Anschlage) zu spielen und wird sicher finden, daß sie auf diese Art weit nobler und anmuthiger klingen, als in leidenschaftlich erregtem *Rubato*. Der Meister hielt vor Allem auf strenge Taktobservanz. Kategorisch verbot er jedes nicht vorgeschriebene *Ritardando* und wollte die vorgeschriebenen Verzögerungen auf das allergeringste Maß beschränkt haben.“²⁷

BRIEFE

Juliette Appold und Regina Back (Hrsg.), *Felix Mendelssohn Bartholdy, Sämtliche Briefe*, Band 1, Kassel 2008.

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

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

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

Gustav Droysen, „Johann Gustav Droysen und Felix Mendelssohn-Bartholdy“, in: *Deutsche Rundschau* 1902.

²⁷ Marie von Bülow (Hrsg.), *Hans von Bülow, Briefe und Schriften*, Leipzig 1896, S. 403–406.

- Rudolf Elvers (Hrsg.), *Felix Mendelssohn-Bartholdy: Briefe an deutsche Verleger*, Berlin 1968.
- Sebastian Hensel (Hrsg.), *Die Familie Mendelssohn: Briefe & Tagebücher*, 3 Bde., Berlin 1879.
- Hans-Günter 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.
- Carl Klingemann (Jr., Hrsg.), *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*, Essen 1909.
- Paul Mendelssohn Bartholdy (Hrsg.), *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, Leipzig 1863.
- Julius Schubring, „Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy“, in: *Daheim* 2 (1866), S. 373–375.
- Peter Sutermeister, *Briefe einer Reise*, Zürich 1958.

LITERATUR

- Thomas Ehrle, „Die Instrumentation in den Symphonien und Ouvertüren von Felix Mendelssohn Bartholdy“, In: *Neue Musikgeschichtliche Forschungen*, hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Bd. 13, Wiesbaden 1983.
- 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-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: Zum 150. Todestag von Felix Mendelssohn Bartholdy und seiner Schwester Fanny Hensel*, Wiesbaden 1997, S. 181–213.
- Hans-Günter Klein (Hrsg.), *Felix Mendelssohn Bartholdy: Autographie und Abschriften*, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kataloge der Musikabteilung, Erste Reihe, Handschriften, Band 5, München 2003.
- Daniel Koury, *Orchestral Performance Practices in the Nineteenth Century. Size, Proportions and Seating*, Ann Arbor, UMI Research Press 1986.
- Wilhelm Lampadius, *Felix Mendelssohn-Bartholdy, ein Denkmal für seine Freunde*, Leipzig 1848.
- Adolph Bernhard Marx, *Über Malerei in der Tonkunst, Ein Maigruss an die Kunstphilosophen*, Berlin 1828.
- 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*, Kassel 1995.
- Bärbel Pelker, *Die deutsche Konzertouvertüre (1825–1865), Werkkatalog und Rezeptionsdokumente*, Frankfurt am Main 1993.
- Ernst Pfundt, *Die Pauken: Eine Anleitung dieses Instrument zu erlernen*, Leipzig 1849.
- Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1854, Reprint Wiesbaden 1985.
- 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.
- R. Larry Todd, *Mendelssohn: The Hebrides and Other Overtures*, Cambridge 1993.
- Peter Ward Jones, „Mendelssohn Scores in the Library of the Royal Philharmonic Society“, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy, Kongreß-Bericht*, Berlin 1994, hrsg. v. Christian Martin Schmidt, S. 64–75.

DANK

Folgenden Institutionen danke ich für die freundliche Genehmigung, das in ihren Sammlungen aufbewahrte Material für diese Edition auswerten zu dürfen: Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn Archiv (Helmut Hell); Bodleian Library, University of Oxford (Peter Ward Jones); British Library, London (Chris Banks); Gewandhausorchester Leipzig (Michael Beugst und Iris Türke); Pierpont Morgan Library, New York; University of Wales, Aberystwyth (Powell Collection), Stadtgeschichtliches Museum, Leipzig.

Für Hilfe und Gespräche bin ich darüber hinaus wie immer den folgenden Personen zu Dank verpflichtet: Regina Back, John Michael Cooper, Heather Jarman, Ryan Mark, Bärbel Pelker, Stephen Rose, R. Larry Todd, Ralf Wehner und Douglas Woodfull-Harris.

Christopher Hogwood
Cambridge, Juli 2008
hogwood@hogwood.org
(Übersetzung: Bettina Schwemer)