

# MENDELSSOHN BARTHOLDY

Paulus

St. Paul

op. 36

Klavierauszug von / Piano Reduction by

Felix Mendelssohn Bartholdy

Andreas Köhs



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha  
BA 9071a

## INHALT / CONTENTS

Verzeichnis der Nummern / Index of Numbers .....	III
Preface .....	VI
Vorwort .....	XIV
Paulus / St. Paul	
Erster Teil / First Part .....	1
Zweiter Teil / Second Part .....	154
Anhang / Appendix .....	281

### BESETZUNG / ENSEMBLE

Soli: Soprano, Alto, Tenore I, II, Basso

Coro: Soprano, Alto, Tenore, Basso

Flauto I, II, Oboe I, II, Clarinetto I, II Fagotto I, II, Contrafagotto (Serpente);  
Corno I–IV, Tromba I, II, Trombone I–III, Timpani;  
Violino I, II, Viola, Violoncello, Contrabbasso; Organo

Aufführungsdauer / Duration: ca. 150 min.

Neben der vorliegenden Ausgabe sind die Dirigierpartitur (BA 9071)  
und die Orchesterstimmen käuflich erhältlich.

In addition to the present vocal score, the full score (BA 9071)  
as well as the orchestral parts are available for sale.

# VERZEICHNIS DER NUMMERN / INDEX OF NUMBERS

## Erster Teil

<b>1. Ouverture</b> .....	1
<b>2. Chor:</b> Herr, der du bist der Gott .....	9
<b>3. Choral:</b> Allein Gott in der Höh sei Ehr ..	24
<b>4. Recitativo:</b> Die Menge der Gläubigen / Wir haben ihn gehört / Und bewegten das Volk	26
<b>5. Chor:</b> Dieser Mensch hört nicht auf zu reden Lästerworte. ....	30
<b>6. Recitativo [und Chor]:</b> Und sie sahen auf ihn alle / Weg, weg mit dem .....	43
<b>7. Aria:</b> Jerusalem, die du tötest die Propheten .....	51
<b>8. Recitativo [und Chor]:</b> Sie aber stürmten auf ihn ein / Steiniget ihn! Er lästert Gott ..	54
<b>9. Recitativo [und Choral]:</b> Und sie steinigten ihn / Dir, Herr, dir will ich mich ergeben ..	62
<b>10. Recitativo:</b> Und die Zeugen legten ab ihre Kleider .....	65
<b>11. Chor:</b> Siehe, wir preisen selig, die erduldet haben .....	66
<b>12. Recitativo [und Aria]:</b> Saulus aber zerstörte die Gemeinde / Vertilge sie, Herr Zebaoth. ....	77
<b>13. Recitativo [und Arioso]:</b> Und zog mit einer Schar / Doch der Herr vergisst die Seinen nicht. ....	84
<b>14. Recitativo mit Chor:</b> Und als er auf dem Wege war / Saul! Was verfolgst du mich? ..	87
<b>15. Chor:</b> Mache dich auf, werde Licht ....	91
<b>16. Choral:</b> Wachet auf, ruft uns die Stimme	112
<b>17. Recitativo:</b> Die Männer aber, die seine Gefährten waren. ....	116
<b>18. Aria:</b> Gott, sei mir gnädig, nach deiner Güte .....	117
<b>19. Recitativo:</b> Es war aber ein Jünger zu Damaskus. ....	122
<b>20. Arie mit Chor:</b> Ich danke dir, Herr, mein Gott / Der Herr wird die Tränen. ....	124
<b>21. Recitativo:</b> Und Ananias ging hin ....	136
<b>22. Chor:</b> O welch eine Tiefe des Reichtums	138

## First Part

<b>1. Ouverture</b> .....	1
<b>2. Coro:</b> Lord, Thou alone art God .....	9
<b>3. Corale:</b> To God on high be thanks and praise .....	24
<b>4. Recitativo:</b> And the many that believed / We verily have heard / And they stirred up the people. ....	26
<b>5. Coro:</b> Now this Man ceaseth not to utter blasphemous words .....	30
<b>6. Recitativo e Coro:</b> And all that sat in the council / Take him away .....	43
<b>7. Aria:</b> Jerusalem! thou that killest the Prophets .....	51
<b>8. Recitativo e Coro:</b> Then they ran upon him / Stone him to death! He blasphemeth God .....	54
<b>9. Recitativo e Corale:</b> And they stoned him / To Thee, O Lord, I yield my Spirit .....	62
<b>10. Recitativo:</b> And the witnesses had laid down their clothes .....	65
<b>11. Coro:</b> Happy and blest are they who have endured. ....	66
<b>12. Recitativo ed Aria:</b> Now Saul made havoc of the Church / Consume them all, Lord Sabaoth .....	77
<b>13. Recitativo ed Arioso:</b> And he journey'd with companions / But the Lord is mindful of his own .....	84
<b>14. Recitativo con Coro:</b> And as he journeyed / Saul! Why persecut'st thou me? ...	87
<b>15. Coro:</b> Rise! up! arise! Rise and shine ...	91
<b>16. Corale:</b> Sleepers, wake! A voice is calling	112
<b>17. Recitativo:</b> And his companions which journeyed with him .....	116
<b>18. Aria:</b> O God, have mercy upon me ....	117
<b>19. Recitativo:</b> And there was a disciple at Damascus .....	122
<b>20. Aria con Coro:</b> I praise Thee, O Lord, my God / The Lord, he is good .....	124
<b>21. Recitativo:</b> And Ananias went his way	136
<b>22. Coro:</b> O great is the depth of the riches of wisdom .....	138

## Zweiter Teil

<b>23. Coro:</b> Der Erdkreis ist nun des Herrn . .	154
<b>24. Recitativo:</b> Und Paulus kam zu der Gemeinde . . . . .	169
<b>25. Duetto:</b> So sind wir nun Botschafter an Christi Statt . . . . .	170
<b>26. Chor:</b> Wie lieblich sind die Boten . . . . .	173
<b>27. Recitativo [und Arioso]:</b> Und wie sie ausgesandt von dem heiligen Geist / Lasst uns singen von der Gnade . . . . .	181
<b>28. Recitativo [mit Chor]:</b> Da aber die Juden das Volk sah'n / So spricht der Herr / Und sie stellten Paulus nach . . . . .	184
<b>29. Chor:</b> Ist das nicht, der zu Jerusalem zerstörte alle / O Jesu Christe, wahres Licht. . .	188
<b>30. Recitativo:</b> Paulus aber und Barnabas sprachen frei und öffentlich. . . . .	202
<b>31. Duetto:</b> Denn also hat uns der Herr geboten . . . . .	203
<b>32. Recitativo:</b> Und es war ein Mann zu Lystra . . . . .	208
<b>33. Chor:</b> Die Götter sind den Menschen gleich geworden . . . . .	210
<b>34. Recitativo:</b> Und nannten Barnabas Jupiter . . . . .	216
<b>35. Chor:</b> Seid uns gnädig, hohe Götter . . .	217
<b>36. Recitativo, [Aria und Chor]:</b> Da das die Apostel hörten / Wisset ihr nicht / Aber unser Gott ist im Himmel . . . . .	223
<b>37. Recitativo:</b> Da ward das Volk erregt wider sie . . . . .	240
<b>38. Chor:</b> Hier ist des Herren Tempel. . . . .	241
<b>39. Recitativo:</b> Und sie alle verfolgten Paulus . . . . .	249
<b>40. Cavatina:</b> Sei getreu bis in den Tod. . . .	250
<b>41. Recitativo:</b> Paulus sandte hin und ließ fordern die Ältesten . . . . .	253
<b>42. Coro [und Recitativo]:</b> Schone doch deiner selbst / Was machet ihr, dass ihr weinet . . . . .	255
<b>43. Coro:</b> Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget . . . . .	260
<b>44. Recitativo:</b> Und wenn er gleich geopfert wird . . . . .	265
<b>45. Chor:</b> Nicht aber ihm allein, sondern allen . . . . .	266

## Second Part

<b>23. Coro:</b> The Nations are now the Lord's. .	154
<b>24. Recitativo:</b> And Paul came to the congregation . . . . .	169
<b>25. Duetto:</b> Now we are ambassadors in the name of Christ . . . . .	170
<b>26. Coro:</b> How loveley are the messengers .	173
<b>27. Recitativo ed Arioso:</b> So they, being filled with the Holy Ghost / I will sing of Thy great mercies, O Lord . . . . .	181
<b>28. Recitativo con Coro:</b> But when the Jews saw / Thus saith the Lord / And they laid wait for Paul . . . . .	184
<b>29. Coro:</b> Is this he, who in Jerusalem destroyed all / O Thou, the true and only Light . . . . .	188
<b>30. Recitativo:</b> But Paul and Barnabas spake freely and publicly . . . . .	202
<b>31. Duetto:</b> For so hath the Lord himself commanded . . . . .	203
<b>32. Recitativo:</b> And there was a man at Lystra . . . . .	208
<b>33. Coro:</b> The Gods themselves as mortals	210
<b>34. Recitativo:</b> And they called Barnabas Jupiter . . . . .	216
<b>35. Coro:</b> O be gracious, ye Immortals . . .	217
<b>36. Recitativo, Aria e Coro:</b> Now when the Apostels heard / For know ye not / But our God abideth in Heaven . . . . .	223
<b>37. Recitativo:</b> Then the multitude was stirred up against them . . . . .	240
<b>38. Coro:</b> This is Jehovah's Temple . . . . .	241
<b>39. Recitativo:</b> And they all persecuted Paul	249
<b>40. Cavatina:</b> Be thou faithful unto death. .	250
<b>41. Recitativo:</b> And Paul sent and called the Elders of the Church . . . . .	253
<b>42. Coro e Recitativo:</b> Far be it from thy path / What mean ye thus to weep. . . . .	255
<b>43. Coro:</b> See what love hath the Father bestow'd on us. . . . .	260
<b>44. Recitativo:</b> And though he be offered. .	265
<b>45. Coro:</b> Not only unto him but to all them . . . . .	266

## Anhang / Appendix

<b>Ia. Choral:</b> Ach bleib mit deiner Gnade .....	281
<b>Ib. Recitativo:</b> Die Menge der Gläubigen war ein Herz .....	284
<b>IIa. Aria:</b> Der du die Menschen lässest sterben .....	285
<b>IIb.:</b> Herr Gott, dess' die Rache ist .....	288
<b>IIIa.:</b> Danket dem Gott, dem Herrn aller Götter. ....	298
<b>IIIb.:</b> Danket den Göttern .....	302
<b>IIIc.:</b> Lobt ihn mit Pfeifen, lobt ihn mit Saiten .....	312
<b>IV.:</b> Die unter euch Gott fürchten .....	330
<b>Va.:</b> Gelobet sei Gott, der Vater .....	339
<b>Vb.:</b> Schnell aber ward ein großes Erdbeben .....	346
<b>Vc. Choral:</b> O treuer Heiland Jesu Christ. ....	349
<b>Vd. Choral:</b> Erhebe dich, o meine Seel. ....	350
<b>VI.:</b> Paulus sandte hin .....	351

# PREFACE

Conceived late in 1831 and completed in 1836–37, Felix Mendelssohn Bartholdy's *Paulus* represents a milestone not only in the life of the mid-nineteenth century's preeminent composer of sacred music, but also in the history of the oratorio as a genre and nineteenth-century music generally. From its premiere onward it was able to sweep the European continent with a force unrivaled since Haydn's *Die Schöpfung* (The Creation, 1796–98), and the *Davidsbündler* Johann Peter Lyser was able to credit it with having spread Germany's greatness to the New World as well as the Old. Robert Schumann publicly positioned it as the critical antithesis of Meyerbeer's *Les Hugenots*, and even Mendelssohn's later detractor Richard Wagner, praised it as "a work ... that has shown with utter perfection what the highest flowering of art is, and that fills us with pride that we live in the time of its fulfillment" ("ein Werk, das uns [...] in aller Vollendung zeigt [hat], welches ein Zeugniß von der höchsten Blüte der Kunst ist und das uns durch die Rücksicht, daß es in unseren Tagen geschaffen worden ist, mit gerechtem Stolz auf die Zeit, in der wir leben, erfüllt").<sup>1</sup>

Such were the words of praise that Mendelssohn's contemporaries offered for his first published major choral/orchestral composition, premiered when he was just twenty-five years old and published the following year. They were not simply empty words offered to encourage a promising young composer. On the contrary, *St. Paul* (as it is generally known in the English-speaking world) effectively revived the oratorio as a genre, providing a model and an artistically compelling aesthetic direction that served as starting-points for other composers for generations to come.<sup>2</sup> It is the essential historical phenomenon without which the oratorios of composers as diverse as Robert Schumann, Wagner, Liszt, Dvořák, Bruch,

and Tippett, each in their own way, would have been virtually unthinkable.

The present edition is submitted with two primary goals. First, it hopes to build on the substantial accomplishments of recent research by presenting a practical but authoritative source-critical edition of the final version of the oratorio. Second, it hopes to address one of the few remaining lacunae in the publicly accessible documentation of *St. Paul* by including a number of important fully orchestrated movements that were composed in the advanced stages of the work's genesis but removed before the final version was published. These movements (presented in the appendices to this edition) have been discussed in varying degrees of detail by other scholars, but for practical reasons they could not be included in score format in those studies. By presenting them here I hope to supplement the body of publicly accessible music that documents the creation of this landmark of nineteenth-century music, and to provide a musical complement to other scholars' work on the oratorio and its genesis – providing access to several extraordinary musical creations that have until now remained consigned to the drawers of Mendelssohn's workshop.<sup>3</sup>

Even a cursory review of the musical and dramatic structure of *St. Paul* reveals the means by which Mendelssohn was able to address the spirit of his own time without violating the spirit of the oratorio as a genre vested with a distinguished place in the historical repertoire. On the one hand, in its final form the work presents a logical and symmetrical dramatic design that exudes structural mastery. It is cast in two parts and forty-five numbers, with each part comprising four dramatic scenes – not so labeled by the composer, but clear from the events in the plot – and each part framed by an opening and closing section that prepare the action of the part and comment on its significance (see Table 1).

1 Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, ed. Richard Sternfeld and Hans von Wolzogen, 5th ed. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911), vol. 5, p. 147.

2 See especially Friedhelm Krummacher, *Art – History – Religion: On Mendelssohn's Oratorios St. Paul and Elijah*, in: *The Mendelssohn Companion*, ed. Douglass Seaton (Westport, Connecticut: Greenwood, 2001), pp. 298–382.

3 These movements and their worthiness for publication were discussed in print nearly a century ago by an early luminary of Mendelssohn scholarship, Sir George Grove. See his *Mendelssohn's Oratorio St. Paul*, in: *The Musical Times* 50 (1909), pp. 92–94.

Part	Scene	Section
I (Nos. 1–22)	[Opening] (Nos. 1–3)	
	[1] Capture, trial, and stoning of Stephen (Nos. 4–11)	[i] Capture and accusations (Nos. 4–5) [ii] Trial (Nos. 6–7) [iii] Stoning (Nos. 8–11)
	[2] Saul’s persecution of the Christians (Nos. 12–13)	
	[3] Saul’s conversion (Nos. 14–18)	[i] Jesus’ appearance to Saul (Nos. 14–16) [ii] Saul’s response (Nos. 17–18)
	[4] Paul’s baptism (Nos. 19–21)	
	[Conclusion] (No. 22)	
II (Nos. 23–45)	[Opening] (No. 23)	
	[1] Paul and Barnabas are sent (Nos. 24–27)	
	[2] Paul’s rejection by the Jews (Nos. 28–31)	
	[3] Paul’s missionary work to the Gentiles (Nos. 32–40)	[i] Paul evangelizes the Gentiles (No. 32) [ii] The Gentiles’ deification of Paul and Barnabas (Nos. 33–36) [iii] The Gentiles’ rejection of Paul’s message (Nos. 37–40)
	[4] Paul’s farewell (Nos. 41–42)	
	[Conclusion] (Nos. 43–45)	

Table 1. Dramatic Structure of *Paulus*

On the other hand, the oratorio’s carefully coordinated recurrences of important musical moments and crucial dramatic events clearly reflects the reminiscence themes and Leitmotivic techniques cultivated in contemporary operatic and musical/dramatic fare: in addition to the well-known instances of the chorale *Wachet auf*, which in obviously incomplete form forms the subject of the Overture and is finally stated in toto only when Paul’s eyes are opened to the risen Christ in No. 16, there is recurrence of the throbbing woodwind chords (first heard with the *divisi* women’s chorus and the risen Christ addresses Paul on the road to Damascus), as He now (in the solo soprano) instructs Ananias to find and retrieve Paul; cf. Nos. 14 and 19. And in these regards, too, the rejected numbers reveal the enormity of Mendelssohn’s achievement. They offer a glimpse into a creative process that took a theologically and historical potent subject vested with substantial contemporary relevance, created on that subject a sprawling musical and dramatic concept overly fettered by the conventions of its genre, and gradually gave way to a masterpiece of Roman-

tic music that, while still obviously predicated on generic assumptions of the oratorios of Bach, Handel, and Haydn, translated those assumptions into terms consistent with the rapidly developing nineteenth-century ideals of musical drama.

#### *Genesis and Premiere*

Among other things, recent scholarship on *St. Paul* has revealed that its compositional history was substantially more complicated than is generally known. Despite its highly recursive aspects, the overall genesis of *St. Paul* falls into seven reasonably well-defined stages. The first, evidently devoted only to text and plot, began in December 1831, when Mendelssohn asked his friend Karl Klingemann to report to his younger brother, Paul, that he intended to begin work on “an oratorio, whose title will be that of his namesake, the apostle.”<sup>4</sup>

4 Letter of 20 December 1831 from Mendelssohn to Karl Klingemann, printed in Karl Klingemann [jr.], ed., *Felix Mendelssohn Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London* (Essen: G. D. Baedeker, 1909), p. 90. The translation used is that of Jeffrey Sposato, *The*



At that point the composer evidently knew only that the oratorio would “include a sermon”,<sup>5</sup> but by 10 March 1832 he had already worked the essentials of the plot and an overall structure, and was ready to approach his friend Eduard Devrient, who had sung the role of the Evangelist in the 1829 Berlin performances of the *St. Matthew Passion* and would later become a significant figure in nineteenth-century German theater reform, about assembling the libretto. Devrient declined the invitation and recommended instead that the composer contact one of their mutual friends who was better versed in the Bible than he, either Julius Schubring or Albert Baur.<sup>6</sup>

Over the coming months, Mendelssohn drafted an outline that would serve as a starting-point for his libretto-consultants. He may have sent this to the individual who has emerged in recent scholarship as the most important of these consultants, the orientalist and Hebraist Julius Fürst (1805–73), in the spring of 1832, but in any event no fewer than eleven complete or partial libretto drafts were authored by the composer, Schubring, Fürst, and Marx between then and October 1833.<sup>7</sup> Concurrent with all this work were a number of other important events in his personal and professional life: the deaths of his mentors, Goethe and Zelter; his ultimately unsuccessful candidacy to succeed Zelter as director of the Berlin *Sing-Akademie*; the completion of several major compositions, including the first versions of the A-major (“Italian”) Symphony and another choral / orchestral work centering on the themes of persecution and conversion, *Die erste Walpurgisnacht*; his direction of the Lower Rhine Music Festival in Düsseldorf; and his assumption of the position of Municipal Music Director in Düsseldorf beginning in the fall of 1833.

Finally, in the spring of 1834, more than two and a half years after receiving the *Cäcilienverein* commission, Mendelssohn was ready to begin the composition of some of the music. During this phase, which extended from April to August 1834, Mendelssohn composed music for most of the essential moments in Part I, working primarily from his own complete prose drafts completed

in late October 1833 and wrote in full orchestral score. A third phase of work began in November 1834 and extended to May 1835. During this phase Mendelssohn secured N. Simrock (Bonn) as the oratorio’s German publisher<sup>8</sup> and worked out the essentials of the remainder of the work. He sent a copy of the complete text for Part I as it then existed to his father, Abraham, on 12 December 1834,<sup>9</sup> completing his initial draft of Part I and composing music for all the key moments in Part II: the opening, Paul’s evangelizing of the Gentiles, and a large complex of pagan choruses (Nos. 33–36 and Appendices IIIa.–IIIc.), the Gentiles’ rejection of Paul’s message, Paul’s farewell to the congregation at Antioch, and the final chorus. By the summer of 1835 at least twenty-three movements had been composed.<sup>10</sup>

In the event, much of what he had written during that third phase of work would be orphaned during the fourth phase, which began in August 1835, immediately after ending the disappointing tenure in Düsseldorf and before assuming his new appointment as music director of the Gewandhaus Orchestra in Leipzig. The extensiveness of these revisions is clearly revealed in two aspects of the musical sources for *Paulus*. For one thing, during this phase Mendelssohn significantly re-thought the crucial first entrance for oratorio’s protagonist, departing from the previously stable Biblical source for the movement he had already composed, creating a substantially different movement on a different biblical text, and then reverting to the essentials of the original content but revising his musical conception (cf mm. 7ff of No. 12 and Appendix IIb.). Moreover, the paper-type that Mendelssohn began using in August 1835 (designated “paper C” by Reichwald<sup>11</sup>) ac-

8 See his letter of 4 January 1835 to Simrock, quoted in *Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe an deutsche Verleger*, ed. Rudolf Elvers (Berlin: Walter de Gruyter, 1968), p. 190.

9 See Source L9 in the Critical Report. Mendelssohn’s letter of 12 December 1834 to his father (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, N. Mus. ep. 2207) also states that he had also hoped to send him the text for Part II that day, but was unable to get it written out before the post was picked up.

10 The qualifier “at least” is necessary because that number reflects the number of movements still extant today; it is possible or likely that more movements had been composed by this point as well, but no trace remains of any such manuscripts.

11 See Siegwart Reichwald, *The Musical Genesis of Felix*

*Price of Assimilation* (Oxford: Oxford University Press, 2006), p. 78).

5 Klingemann, *Briefwechsel*, p. 90.

6 Sposato, *The Price of Assimilation*, p. 80.

7 See Sposato, *The Price of Assimilation*, p. 81–82.



counts for the ante-correcturam version of most of the movements in the two main autograph score volumes for the oratorio and 132 of the 188 pages in the autograph piano-vocal score.<sup>12</sup> Although it is unclear exactly how much previously composed music was rejected and thereby lost in this stage of revision, it is safe to say that the *Paulus* that existed in November 1835 differed remarkably from the one that had existed just six months earlier.

At the beginning of 1836 Mendelssohn entered into the frenetic final phase of revision leading up to the oratorio's premiere. During this fifth stage of work he moved freely between his textual sources, the growing body of sketches, the piano-vocal score, the two volumes of the orchestral score, and a manuscript copy of the piano-vocal score, all the while also dealing with matters of the work's eventual publication and performance. In a letter to Simrock dated 2 November 1835, facing the prospect of as many as three major performances<sup>13</sup> in close chronological proximity beginning in March 1836, he had expressed his wish that a pre-publication print of the choral parts and piano reduction be engraved before the performances – doubtless in order to protect his copyright – so that any changes introduced in the wake of these performances could still be entered before the official release of the editions.<sup>14</sup> The publisher agreed, but despite plans for a series of earlier deadlines the composer was not able to mail the copy of the piano-vocal score for Part I until 27 February 1836. The various movements of Part II were sent in installments between mid-March and late April.<sup>15</sup> In the meantime, Simrock had publicly laid claim to the finished version, advertising its publication in the *Neue Zeitschrift für Musik* on 12 April and projecting – prematurely as it turned out – that the piano-vocal score, choral parts, and orchestral parts would be available in early June.<sup>16</sup>

---

Mendelssohn's "Paulus" (Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 2001) p. 21.

12 Reichwald, *The Musical Genesis*, p. 37.

13 In Frankfurt am Main (whose *Cäcilienverein* had initially invited the work), Düsseldorf (where it was already planned for inclusion on the upcoming Lower Rhine Music Festival), and Leipzig (where Mendelssohn had just assumed the helm of music director of the famed Gewandhaus Orchestra).

14 Elvers, *Verleger*, pp. 196–97.

15 Elvers, *Verleger*, pp. 202–203.

16 *Neue Zeitschrift für Musik* 4/30 (12 April 1836), p. 128.

The first culmination of these five years of hard work was the oratorio's premiere, given under Mendelssohn's direction at the eighteenth Lower Rhine Music Festival in Düsseldorf. The composer departed Leipzig for Düsseldorf on 1 May, stopping in Frankfurt am Main beginning on 4 May. After further preparations and revisions, Mendelssohn mounted the podium on 19 May, before the assembled mass of 536 performers: 106 sopranos, 60 altos, 90 tenors, and 108 basses, plus a 172-person orchestra with a string complement of 132. He must have savored the moment immensely: the high hopes and ambitious plans that had accompanied his assumption of the leadership of the city's collective musical forces in 1833 had inexorably given way to bitter disappointment over the following two and half years. Now, however, he had reclaimed the helm at the city's invitation, conducting the first completed version of a masterpiece whose composition had cost him countless hours of hard work during the intervening years – and that would establish him as his generation's greatest composer of sacred music, the first viable successor to Haydn, Mozart, and Beethoven in that exalted realm of musical endeavor.

The premiere itself, attended by more than 1000 music-lovers from the continent and England, was a milestone. An anonymous critic from the *Düsseldorfer Zeitung*, expressing gratitude to "the master and conductor" for the "indefatigable care and wise, powerful direction [that were] directly responsible for [the festival's] successes", commented that "in the rehearsals and performance a general wonderment, emotion, and enthusiasm were enunciated in loud shouts to the master, who received these expressions solemnly and with deep emotion".<sup>17</sup> At the end of the performance of the oratorio the applause was renewed when "fair hands" wrapped a laurel wreath around the score at the director's console and the crown that was normally awarded to the director at the conclusion of the festival's third day of the festival was given to Mendelssohn.<sup>18</sup> The Leipzig *Allgemeine Musikalische Zeitung*, published by Simrock's

17 *Düsseldorfer Zeitung*, 26 May 1836, quoted in Joseph Esser, *Felix Mendelssohn-Bartholdy und die Rheinlande*, (Ph. D. diss, Rheinische Friedrich-Wilhelm-Universität Bonn, 1909) p. 46. For original German, see p. XVIII.

18 *Düsseldorfer Zeitung*, 26 May 1836, quoted in Esser, *Mendelssohn-Bartholdy und die Rheinlande*, p. 47. For original German, see p. XVIII.

competitor Breitkopf & Härtel, offered a positive but brief report that the new oratorio had “won the liveliest applause from the listeners as well as the performers”, concluding tersely that “the oratorio will be published”.<sup>19</sup> A more forthcoming and substantive review, glowing especially about the work’s skillful innovation in a tradition-bound genre, was submitted by a critic signed as a†b. “In this *Paulus*”, wrote the anonymous critic, “all is art and nothing artsiness; everything in its form and content recalls Bach and Handel, and yet there is no imitation or redolence to be found. We stand on hallowed ground immediately with the first measures of the mightily scored overture on the chorale “Wachet auf! ruft uns die Stimme,” and up through the last note of the final chorus not a single discernibly dull or darkly abstruse moment disrupts this feeling.”<sup>20</sup>

Mendelssohn certainly appreciated the new oratorio’s enthusiastic reception, and he now felt sufficiently confident to arrange a meeting with Simrock on 4 June to discuss the details of its publication.<sup>21</sup> His older sister, Fanny, who had participated in the Düsseldorf premiere and described it as well as the work as “eternally unforgettable” (*ewig unvergeßlich*) evidently also shared her thoughts on a number of “weak places” (*schwache Stellen*), in the meantime also arranging for private readings in the family’s Berlin home during the summer.<sup>22</sup> These suggestions merged with his confidence in the work’s potential and his usual perfectionist impulse, leading him into a sixth stage of revision. But the process of rewriting and revising proved so extensive that he once again was unable to meet the deadlines for delivering the work to the publisher, running behind by full

two months. The revisions to Part II were finally completed on 20 August.<sup>23</sup>

In the meantime, Klingemann (who had attended the premiere) had written to the composer urging him to publish the work in England as well, and the London publisher J. Alfred Novello had eagerly initiated and continued a correspondence aimed at securing his firm’s rights for the English first edition.<sup>24</sup> Novello had proposed that he, Edward Taylor, and conductor George Smart would cull the appropriate amount of music from a larger selection designated by Mendelssohn, and that Taylor would prepare the translation, but Mendelssohn, evidently reluctant to leave such important decisions entirely in the hands of persons who had only a relatively new and impersonal acquaintance with him and his works, asked Klingemann to prepare the English translation of Part I and authorized him to act on his behalf in choosing the selections and “changing as many notes as you wish in the recitatives, etc.” for: “I actually consider it impossible to translate a recitative well without making changes in the music, and in this case faithfulness in the words and their expression is much more essential than preserving the notes exactly.”<sup>25</sup>

As of mid-August 1836, then, Mendelssohn was dealing with major issues pertaining to *St. Paul* on four fronts: outstanding were a revised piano-vocal score to serve as the engraver’s copy (*Stichvorlage*) for the German first edition; a revised orchestral score that would transmit the same music, with the same revisions and in the same order, as the piano-vocal score; arrangements for a dependably good English translation to be used in the English premiere and the first English edition; and the task of ensuring that three scores and three sets of parts for a massive and complex composition in two languages, produced by two publishers on two continents, not only were consistent with each other, but each correct in and unto themselves – all the while dealing with artistic and business matters entailed in his position at

19 *Achtzehntes niederrheinisches Musikfest am 22., 23. und 24. Mai zu Düsseldorf*, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 38/25 (22 June 1836), col. 410. For original German, see p. XVIII.

20 *Neue Zeitschrift für Musik* 5/7 (22 July 1836), pp. 29–31 at 29. For original German, see p. XVIII.

21 Letter of 31 May 1836, in Elvers, *Verleger*, p. 206.

22 See Marcia J. Citron, ed. and trans., *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn* ([Stuyvesant, New Jersey]: Pendragon, 1987), pp. 205, 208, 512, 513–14. The retrospective initial chapter for Hensel’s 1839 diary recounts that after the premiere she had told Felix that she felt that the second half of Part II lacked “a fresh, lively chorus” – and feature that she still considered lacking. See Hans-Günter Klein, Rudolf Elvers (ed.), *Fanny Hensel: Tagebücher* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2002), p. 82.

23 Letter from Mendelssohn to Lea Mendelssohn Bartholdy, 20 August 1836, cited from R. Larry Todd, *Mendelssohn: A Life in Music* (Oxford: Oxford University Press, 2003), p. 325.

24 See Mendelssohn’s letter of 20 July to Klingemann, in Klingemann, *Briefwechsel*, pp. 202–204 at 203.

25 Letter from Mendelssohn to Klingemann, 12 August 1836, in Klingemann, *Briefwechsel*, p. 204.

the head of the Gewandhaus Orchestra, overseeing the release of several other, smaller projects, and making preparations for his upcoming wedding. The densely recursive revision process of the previous stages in the work's genesis thus became even more compressed, so that many important changes continued to be introduced long after the work had already been successfully "finished" – and indeed, well after the publication of the first German piano-vocal score. These editions and performances all came off without further delays, thanks in no small part to Klingemann's assistance. At least some exemplars of the score had been printed and sent out by early March 1837, but Simrock – in an unfortunate manifestation of the intercrossing communications and confusion that occurred during this intense process of corrections and revisions – somehow failed to send an exemplar of the finished product to Mendelssohn himself, who on 6 April issued an admirably diplomatic inquiry of just two sentences: "How are things going with the score for my oratorio? Has it been released?"<sup>26</sup>

Although Simrock evidently righted this error, problems persisted. One concerned one of the two arias deleted after the Düsseldorf premiere, "Der du die Menschen lässest sterben" (Appendix IIa. of this edition). By April 1837 Simrock had communicated to Mendelssohn his wish to publish the aria in a "supplemental edition" (*eine nachträgliche Herausgabe*). The composer responded sympathetically but wondered how that could be achieved: he suggested that publication as an appendix (*Anhang*) would be the best way, except that those who already owned the score would then complain.<sup>27</sup> The publisher then suggested a separate edition of the aria, but the composer rejected that idea outright.<sup>28</sup> The aria remained unpublished until 1868, when Julius Rietz released piano-vocal scores of it and another deleted aria from the Düsseldorf premiere, "Doch der Herr, er leitet die Irrenden recht," as Op. posth. 112 in the second wave of posthumous publications of the composer's previously unknown works.<sup>29</sup>

26 Elvers, *Verleger*, p. 209: "Wie steht es mit der Partitur meines Oratoriums? Ist sie schon heraus?"

27 See Mendelssohn's letter to Simrock of 6 April 1837, in Elvers, *Verleger*, pp. 210–11.

28 Letter of 27 May 1847, quoted in Elvers, *Verleger*, p. 211.

29 Since "Doch der Herr" does not survive in an or-

The other lingering difficulty surrounds the oratorio's organ part. There is no evidence that an organ was used at the Düsseldorf premiere, but George Smart directed the Liverpool premiere of the revised version from the organ, and the documented existence of at least two complete or partial autograph organ parts<sup>30</sup> clearly indicates that Mendelssohn envisioned the organ's inclusion. The presence of organ cues in the printed full orchestral score (source ES<sub>1</sub>) corroborates that impression, but that score does not include the insertions or corrections for the end of No. 23 notated in an autograph partial organ part that was auctioned by K. A. Stargardt in 1970 (source [AP<sub>2</sub>]).<sup>31</sup> Nor do the cues in ES<sub>1</sub> correspond exactly to the fully written-out organ part (based on AP<sub>1</sub>) that Simrock published in 1852 (source EP<sub>3</sub>). Thus, although the authority of EP<sub>3</sub> is sufficient to warrant its inclusion in this edition (and in Todd's 1996 edition for Carus-Verlag) without undue conflation of sources, performers should remain aware that the composer himself evidently continued to revise his thinking on the organ in different performances over the course of the remaining decade of his life.

#### Notes on Performance

1) Slurs and ties are retained as presented in the copy-texts rather than being consolidated or otherwise altered, because the preponderance of eighteenth- and nineteenth-century sources on performance practice indicate that the last note of a slur or tie should be shorter than the note or notes that precede it. Slurs and ties that appear orthographically irregular according to modern usage (e. g.,  $e \overset{\frown}{f} \overset{\frown}{f} \overset{\frown}{f}$  instead of  $f \overset{\frown}{f} \overset{\frown}{f}$ ) may thus have indicated to Mendelssohn's performers that a "lift" or *Luftpause* should separate the

chestral version, it is not included in the Appendices to the present edition. For a review of the series of posthumous issues of Mendelssohn's works, see my *Knowing Mendelssohn: A Challenge from the Primary Sources*, in: Notes 61 (2004), pp. 35–95, esp. 38–39.

30 Sources [AP<sub>1</sub>], [AP<sub>2</sub>], and [AP<sub>3</sub>] in Table 1 of the Critical Report to the present edition.

31 See Ralf Wehner, *Ein anderer Paulus? Bemerkungen zu einer unbekanntem Fassung des Mendelssohnschen Oratoriums*, in: "Mit mehr Bewußtsein spielen". Vierzehn Beiträge (nicht nur) über Richard Wagner, ed. Christa Jost, Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München, 4 (Tutzing: Hans Schneider, 2006), p. 32.

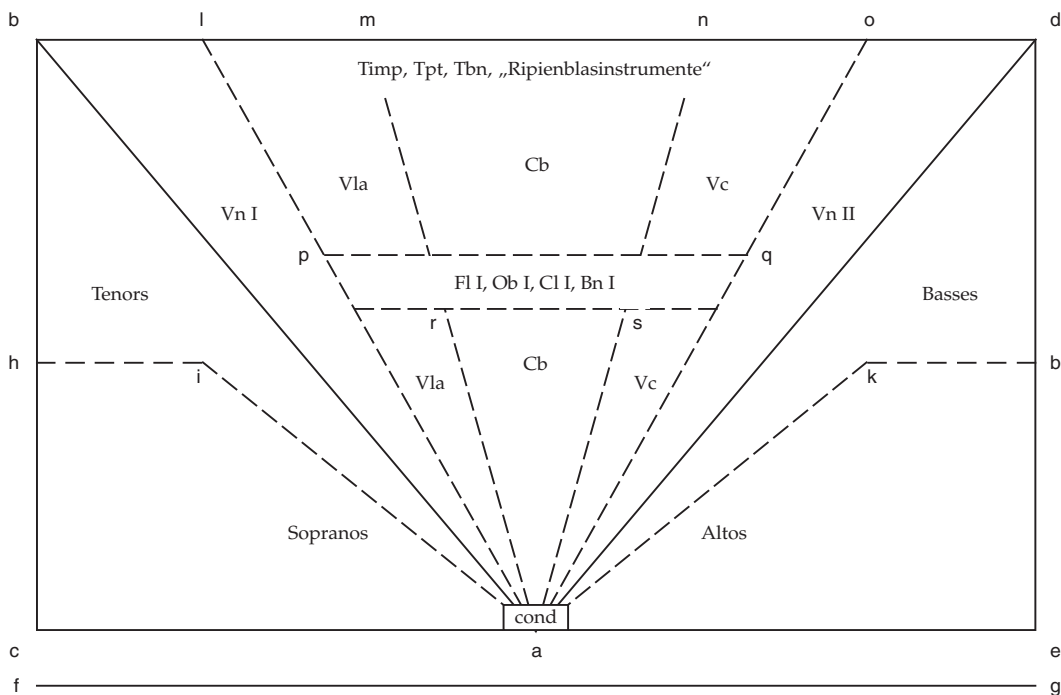


Figure 1

last member of a group of notes from whatever follows in the first notated version, whereas the second would suggest that the dotted half noted be sustained for its full duration.

2) Similarly, the edition retains note-groups suggested by beams and notational shorthands in the primary sources. Such groupings, of course, do not affect the number of groups that sound within the affected measures, but they do offer subtle clues for interpretation, especially in the realms of phrasing and emphasis. For example, the notation  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ , pervasively encountered in the chorus “Ist das nicht, der zu Jerusalem verstörte” (No. 29), does not differ quantitatively from its usual orthographic realization as  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ . It does suggest a different fundamental rhythmic pulse – one in which (a) the agogic stresses fall on the first and second eighth notes of each group. In this reading, the last four sixteenth notes of each group are not equal, as the usual orthography would suggest. Rather, the last three are subsumed into a slight stress that is placed on the first note in the group and the third eighth note is downplayed, so that the passage requires a

distinctly iambic pulse ( $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ) rather than the tribrachic one implied by the usual orthography.

Equally interesting – from practical as well as historical / theoretical perspectives – is that the movements included in the Appendices permit a reasonably accurate reconstruction of at least the essentials of versions that pre-date the final published score. To facilitate reinsertion of some of the parts of the “*Urfassung*” in their originally intended slots (as Maestro Günther Schmidt and the Robert-Schumann-Philharmonie did in Chemnitz in 1995), the main body of this edition includes cross-references to the appropriate movement(s) in the Appendix.

Finally, the surviving evidence also provides important information concerning aspects of performance that are less directly tied to editorial matters.

3) Mendelssohn made clear in a letter to his friend Gustav Droysen in 1842 that the movements of each part were to follow each other without interruption: “But do have each movement of my *Paulus* follow the preceding one *immediately* – not a bit of throat-clearing or nose-blowing in-

between. Between the first and second parts, then, the break can be as long as one wants, but during the parts themselves [the movements must be] constantly following each other, like *one* mass of music."<sup>32</sup>

4) For concerted performances (in contrast to the massive music-festival performances such as the premiere) Mendelssohn prescribed an orchestra of 15 first violins, 15 second violins, 15 violas, 14 cellos, and 7 basses, complemented by doubled winds and a chorus of 200–250 voices.<sup>33</sup>

5) Mendelssohn specifically indicated a seating plan in his instructions for a performance to be given under the direction of Julius Stocks in Schwerin in March 1840 (see Figure 1):<sup>34</sup>

- The orchestra and chorus were to be arranged in six tiers, ascending toward the back of the hall
- The orchestra was to be formed in the shape of a wedge (triangle *abd* in Figure 1).
- The chorus was to flank the orchestra, with the women's and men's voices spaced antiphonally:
- The sopranos were to stand closest to the conductor's left side, in space *achi* in Figure 1.
- Behind the sopranos were to be the tenors (space *aihb*).
- The altos were to stand closest to the conductor's right side, in space *akbe*.

- The basses were to stand in space *akbd*, behind the altos
- The vocal soloists were to stand on a level with the conductor, in front of the ensemble.
- The sopranos, altos, leading violin stands, and leading bass stands were to be on the next level; while the middle string levels would begin one level higher.
- The primo wind players would be on the next level back.
- The rear stands of the strings would be one level higher and further back.
- Finally, the timpani, brass, and section wind players would be on the highest level.

Except for the Overture, this piano-vocal score is based primarily on the first German piano-vocal score, prepared by Mendelssohn himself published by N. Simrock in Bonn in 1836 (source *EPf1*). Its orthography and voicing follow those provided by the composer, even when they deviate from the text as given in the full score. It dispenses, however, with the notational techniques employed in the full score to differentiate between authorial and editorial information.

John Michael Cooper  
Georgetown, Texas  
20 January 2008

32 Letter of 3 March 1842 from Mendelssohn to Gustav Droysen, quoted from G. Droysen, *Johann Gustav Droysen und Felix Mendelssohn-Bartholdy*, in: *Deutsche Rundschau* 111 (1902), pp. 386–408 at 394. For original German, see p. XXI.

33 Performances of this sort were given in Breslau in 1837 and Dresden in 1840. See Arnrud Kurzhals-Reuter, *Die Oratorien Felix Mendelssohn Bartholdys: Untersuchungen zur Quellenlage, Entstehung, Gestaltung und Überlieferung*, Mainzer Studien zu Musikwissenschaft, 12 (Tutzing: Hans Schneider, 1978), pp. 221–22.

34 See Hans Erdmann and Hans Rentzow, *Mendelssohns Oratorien-Praxis: ein bisher unbekannter Brief des Meisters vom Jahre 1840*, in: *Musica* 6 (1952), pp. 352–55.



# VORWORT

Felix Mendelssohn Bartholdys *Paulus*, der Ende 1831 konzipiert und 1836/37 vollendet wurde, ist nicht nur ein Meilenstein im Schaffen eines der wichtigsten Komponisten geistlicher Musik im 19. Jahrhundert, sondern auch in der Geschichte des Genres „Oratorium“ und ganz allgemein in der Musik des 19. Jahrhunderts. Vom Zeitpunkt seiner Uraufführung an gelang es dem Oratorium, mit einer Gewalt über den europäischen Kontinent zu fegen, wie man es seit Haydns *Schöpfung* (1796–1798) nicht mehr erlebt hatte und der Davidsbündler Johann Peter Lyser konnte behaupten, dass *Paulus* Deutschlands Größe nicht nur in der Alten, sondern auch in der Neuen Welt eindrucksvoll unter Beweis gestellt habe. Robert Schumann bezeichnete das Stück als entscheidende Antithese zu Meyerbeers *Les Hugenots* und sogar Richard Wagner, der Mendelssohn später verleumden sollte, pries das Stück 1843 als „ein Werk, das uns [...] in aller Vollendung gezeigt [hat], welches ein Zeugniß von der höchsten Blüte der Kunst ist und das uns durch die Rücksicht, daß es in unseren Tagen geschaffen worden ist, mit gerechtem Stolz auf die Zeit, in der wir leben, erfüllt.“<sup>1</sup>

Solcherart waren die Worte des Lobes, mit denen Mendelssohns Zeitgenossen seine erste größere Komposition für Chor und Orchester bedachten. Bei der Premiere war der Komponist erst 25 Jahre alt, im folgenden Jahr wurde das Werk veröffentlicht. Dies waren nicht einfach hohle Phrasen, mit denen ein vielversprechender junger Komponist ermutigt werden sollte – im Gegenteil: *Paulus* trug viel zur Wiederbelebung und Erneuerung des Oratoriums als Genre bei. Mendelssohns Komposition lieferte ein Modell und gab eine künstlerisch zwingende ästhetische Richtung vor; damit galt sie Generationen von Komponisten als Ausgangspunkt für kompositorisches Neuland.<sup>2</sup>

1 Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, hrsg. von Richard Sternfeld und Hans von Wolzogen, 5. Aufl., Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911, Bd. 5, S. 147.

2 Vgl. vor allem Friedhelm Krummacher, *Art – History – Religion: On Mendelssohn's Oratorios St. Paul and Elijah*, in: *The Mendelssohn Companion*, hrsg. von Douglas Seaton, Westport, Connecticut: Greenwood, 2001, S. 298–382.

Der *Paulus* war als historisches Phänomen eine Grundvoraussetzung, ohne welche die Oratorien so verschiedener Komponisten wie Robert Schumann, Wagner, Liszt, Dvořák, Bruch und Tippet – jeweils in ganz eigener Weise – praktisch undenkbar gewesen wären.

Die vorliegende Ausgabe verfolgt zwei Hauptziele. Erstens hoffen wir, auf den wissenschaftlichen Erkenntnissen neuester Forschungsarbeiten aufgebaut und damit eine praktische, aber auch gültige quellenkritische Ausgabe der Endfassung des Oratoriums vorgelegt zu haben. Zweitens hoffen wir, was die bisher öffentlich zugänglichen Quellen betrifft, eine der wenigen Lücken geschlossen zu haben, indem wir die wichtigen, vollständig orchestrierten Sätze in die Ausgabe mit aufgenommen haben, die im fortgeschrittenen Stadium der Kompositionsgeschichte des Werks entstanden, aber kurz vor seiner Veröffentlichung gestrichen wurden. Diese Sätze (die im Anhang der Ausgabe enthalten sind) wurden schon von anderen Musikwissenschaftlern mehr oder weniger detailliert untersucht, aus praktischen Gründen konnten sie den jeweiligen Studien jedoch nicht im Partiturformat beigelegt werden. Durch die Einbeziehung in diese Ausgabe hoffe ich die öffentlich zugängliche Musik, welche die Entstehung dieses Meilensteins der Musik des 19. Jahrhunderts dokumentiert, zu erweitern und die Arbeit anderer Musikwissenschaftler, die sich mit dem Oratorium und seiner Entstehung befasst haben, durch Noten zu ergänzen – immerhin ermöglicht diese Ausgabe den Zugang zu mehreren außergewöhnlichen Kompositionen, die bis jetzt in den Schubladen von Mendelssohns Werkstatt schlummerten.<sup>3</sup>

Selbst der flüchtige Augenschein der musikalischen und dramatischen Struktur des *Paulus* lässt die Mittel erkennen, mit denen Mendelssohn den eigenen Zeitgeist in seine Musik einfließen lassen konnte, ohne das Wesen des Oratoriums zu

3 Schon vor fast hundert Jahren wurden diese Sätze ausführlich beschrieben. In einem Essay der frühen Mendelssohn-Koryphäe Sir George Grove ging es auch darum, ob diese gedruckt erscheinen sollten. Vgl. Groves *Mendelssohn's Oratorio St. Paul*, in: *The Musical Times* 50 (1909), S. 92ff.

Teil	[Szene]	[Abschnitt]
I (Nr. 1–22)	[Einleitung] (Nr. 1–3)	
	[1] Gefangennahme, Prozess und Steinigung des Stephanus (Nr. 4–11)	[i] Gefangennahme und Anklage (Nr. 4–5) [ii] Prozess (Nr. 6–7) [iii] Steinigung (Nr. 8–11)
	[2] Verfolgung der Christen durch Saulus (Nr. 12–13)	
	[3] Konversion des Saulus (Nr. 14–18)	[i] Jesus erscheint Saulus (Nos. 14–16) [ii] Saulus' Antwort (Nos. 17–18)
	[4] Taufe des Paulus (Nr. 19–21)	
	[Schluss] (Nr. 22)	
II (Nr. 23–45)	[Einleitung] (Nr. 23)	
	[1] Aussendung von Paulus und Barnabas (Nr. 24–27)	
	[2] Ablehnung des Paulus durch die Juden (Nr. 28–31)	
	[3] Paulus' Missionstätigkeit bei den Heiden (Nos. 32–40)	[i] Paulus evangelisiert die Heiden (Nr. 32) [ii] Vergötterung von Paulus und Barnabas durch die Heiden (Nr. 33–36) [iii] Widerstand gegen die Botschaft des Paulus durch die Heiden (Nr. 37–40)
	[4] Abschied des Paulus (Nr. 41–42)	
	[Schluss] (Nr. 43–45)	

Tabelle 1. Die dramatische Struktur des *Paulus*

beschädigen, das als Genre einen distinguierten Platz im historischen Repertoire einnahm. Einerseits zeichnet sich das Werk durch eine logisch und symmetrisch aufgebaute dramatische Anlage aus, die Mendelssohns meisterhafte Beherrschung der Form demonstriert. Es ist in zwei Teile und 45 Einzelstücke aufgeteilt, wobei jeder Teil vier dramatische Szenen enthält (die vom Komponisten zwar nicht so bezeichnet werden, aber der Ablauf der Ereignisse legt eine solche Benennung nahe). Jeder Teil wird von einem eröffnenden und einem schließenden Abschnitt eingerahmt, welche die Handlung des jeweiligen Teils vorbereiten und seine Bedeutung kommentieren (s. Tabelle 1).

Andererseits reflektiert die sorgfältig koordinierte Wiederholung wichtiger musikalischer Momente und entscheidender dramatischer Ereignisse die Erinnerungsthemen und Leitmotivtechniken, die bei Mendelssohns Zeitgenossen zum Repertoire an Ausdrucksmitteln in Opern und anderen musikdramatischen Werken gehörten: Neben den bekannten Zitaten des Choral *Wachet auf*, der in deutlich unvollständiger

Form das Thema der Ouvertüre bildet und erst in toto erklingt, als Paulus' Augen geöffnet werden und er den auferstandenen Christus erkennt (in Nr. 16), gibt es das Wiederauftreten der pochenden Akkorde in den Holzbläsern (die zuerst im geteilten Frauenchor erklingen und dann, als der auferstandene Christus sich auf der Straße nach Damaskus an Paulus wendet), als er nun (in der Solosopranpartie) Ananias anweist, Paulus zu finden und ihn zurückzuholen (vgl. Nr. 14 und 19). Auch in dieser Hinsicht verraten die verworfenen Sätze die Größe von Mendelssohns Leistung. Sie gewähren uns Einblick in einen Schaffensprozess, der ein in theologischer und historischer Hinsicht großes Thema mit aktueller Relevanz versah, und der ein ausgedehntes musikalisches und dramatisches Konzept schuf, das durch die Konventionen des Genres allzu sehr eingeschränkt wurde. Nach und nach entwickelte der Komponist daraus trotz dieser Beschränkungen ein Meisterwerk der romantischen Musik, das zwar auf den genretypischen Voraussetzungen der Oratorien von Bach, Händel und Haydn beruhte, aber diese Voraus-



setzungen in Begriffe übersetzte, die mit den musikdramatischen Idealen und Konzepten des 19. Jahrhunderts im Einklang standen.

#### *Entstehungsgeschichte und Premiere*

Unter anderem konnte in neueren Forschungsarbeiten zum *Paulus* nachgewiesen werden, dass die Kompositionsgeschichte erheblich komplexer war als bisher gemeinhin angenommen. Trotz des höchst rekursiven Kompositionsverfahrens lässt sich die Werkgenese des *Paulus* insgesamt in sieben klar definierte Phasen gliedern. Die erste, die sich offenbar nur dem Text und der Handlung widmete, begann im Dezember 1831, als Mendelssohn seinen Freund Karl Klingemann darum bat, Paul, den jüngeren Bruder des Komponisten darüber zu informieren, dass er „Auftrag auf ein Oratorium habe, das den Titel seines Namensvetters, des Apostels, führen wird.“<sup>4</sup> Zu diesem Zeitpunkt wusste der Komponist anscheinend nur, dass das Oratorium eine Predigt enthalten werde,<sup>5</sup> aber am 10. März hatte er bereits die Grundzüge der Handlung und die Gesamtstruktur ausgearbeitet und war soweit, um mit seinem Freund Eduard Devrient, der bei den Berliner Aufführungen der Matthäuspassion im Jahr 1829 die Rolle des Evangelisten gesungen hatte und der später im 19. Jahrhundert eine herausragende Rolle bei der deutschen Theaterreform spielen sollte, über die Zusammenstellung des Librettos zu sprechen. Devrient ging auf diese Anfrage nicht ein und empfahl dem Komponisten, stattdessen einen ihrer gemeinsamen Freunde zu kontaktieren, entweder Julius Schubring oder Albert Baur, die beide bibelfester waren als er selbst.<sup>6</sup>

In den kommenden Monaten skizzierte Mendelssohn einen Plan, der seinen Ratgebern hinsichtlich des Librettos zur ersten Orientierung dienen sollte. Möglicherweise schickte er diesen Plan bereits im Frühjahr 1832 an denjenigen, der sich nach neuester Forschung als wichtigster dieser Ratgeber herausstellte, der Orientalist und Hebraist Julius Fürst (1805–1873), aber auf jeden Fall

gibt es mindestens elf Komplett- oder Teilentwürfe für das Libretto, die der Komponist, Schubring, Fürst und Marx zwischen Frühling 1832 und Oktober 1833 verfassten.<sup>7</sup> Neben dieser Arbeit gab es eine Vielzahl anderer wichtiger Ereignisse, die Mendelssohns Privat- und Berufsleben prägten: Goethe und Zelter starben; Mendelssohn bewarb sich letztlich erfolglos um Zelters Nachfolge als Direktor der Berliner Singakademie. Mehrere größere Kompositionen wurden abgeschlossen, darunter die erste Fassung der A-Dur Symphonie, der „Italienischen“, sowie eine weitere Komposition für Chor und Orchester, die sich mit dem Thema Verfolgung und Bekehrung befasst: *Die erste Walpurgisnacht*. Außerdem übernahm er die Leitung des Niederrheinischen Musikfestivals in Düsseldorf und bekleidete, ebenfalls in Düsseldorf, ab Herbst 1833 die Stelle des städtischen Musikdirektors.

Im Frühjahr 1834 – also über zweieinhalb Jahre, nachdem er den Kompositionsauftrag des Cäcilienvereins bekommen hatte – war Mendelssohn endlich soweit, dass er anfangen konnte, ein Teil der Musik zu komponieren. Während dieser Phase, die von April bis August 1834 dauerte, komponierte Mendelssohn die Musik zu den wichtigsten Abschnitten des ersten Teils. Dabei verwendete er vor allem seine eigenen vollständigen, im späten Oktober 1833 vollendeten Prosaskizzen als Vorlagen und schrieb in volle Orchesterpartitur. Eine dritte Schaffensphase fing in November 1834 an und erstreckte sich bis Mai 1835. Während dieser Phase erhielt Mendelssohn die Zusage von N. Simrock (Bonn), die deutsche Fassung des Oratoriums in seinem Verlag zu veröffentlichen.<sup>8</sup> Außerdem arbeitete er die noch fehlenden Teile des Werks aus. Eine Abschrift des gesamten Textes für den ersten Teil (in der damals gültigen vorläufigen Fassung) schickte er am 12. Dezember 1834 an seinen Vater Abraham.<sup>9</sup> Er vervollstän-

7 Vgl. Sposato, *The Price of Assimilation*, S. 81f.

8 Vgl. Brief vom 4. Januar 1835 an Simrock, zitiert in *Felix Mendelssohn Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*, hrsg. von Rudolf Elvers, Berlin: Walter de Gruyter, 1968, S. 190.

9 Vgl. Quelle L9 im kritischen Bericht. Mendelssohns Brief an seinen Vater vom 12. Dezember 1834 (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, N. Mus. ep. 2207) erwähnt auch, dass der Komponist ihm gerne den Text zum zweiten Teil zugeschickt hätte, er die Niederschrift aber bis zur Abholung der Post nicht vollenden konnte.

4 Brief vom 20. Dezember 1831 von Mendelssohn an Karl Klingemann, abgedruckt in Karl Klingemann [jr.] (Hrsg.), *Felix Mendelssohn Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*, Essen: G. D. Baedeker, 1909, S. 90.

5 Klingemann, *Briefwechsel*, S. 90.

6 Jeffrey Sposato, *The Price of Assimilation*, Oxford: Oxford University Press, 2006, S. 80.

digte die erste Skizze des ersten Teils und komponierte die Musik zu allen Schlüsselmomenten in Teil 2: die Eröffnung, Paulus' Bekehrung der Heiden und eine große Gruppe heidnischer Chöre (Nr. 33–36 und Anhang IIIa.–IIIc.), die ablehnende Reaktion der Heiden auf Paulus' Botschaft, Paulus' Abschied von der antiochenischen Gemeinde und den Schlusschor. Bis Sommer 1835 waren mindestens 23 Einzelsätze vollendet.<sup>10</sup>

Auf jeden Fall wurde vieles, was Mendelssohn während der dritten Phase geschrieben hatte, während der vierte Phase verworfen, die im August 1835, unmittelbar nach dem Ende seiner enttäuschenden Amtszeit in Düsseldorf und noch vor der Übernahme seines neuen Amts als Musikdirektor des Leipziger Gewandhausorchesters begann. Das Ausmaß dieser Revisionen wird anhand zweier Aspekte der musikalischen Quellen für *Paulus* besonders deutlich. Erstens überdachte Mendelssohn in dieser Phase den entscheidenden ersten Auftritt des Protagonisten des Oratoriums. Er wich damit von der vorher unumstößlichen biblischen Quelle für den Satz ab, den er bereits komponiert hatte. Stattdessen schuf er einen fundamental anderen Satz zu einem anderen biblischen Text, um dann im Wesentlichen zum ursprünglichen Inhalt zurückzukehren, dabei jedoch das musikalische Konzept gründlich zu überarbeiten (vgl. T. 7ff. von Nr. 12 und Anhang IIb.). Außerdem erklärt der Papiertyp, den Mendelssohn ab August 1835 verwendete (von Reichwald als „Papier C“ bezeichnet<sup>11</sup>), die *ante-correcturam*-Versionen der meisten Sätze in den beiden wichtigsten autographen Partiturbänden und 132 der 188 Seiten im Autograph des Klavierauszugs.<sup>12</sup> Obwohl unklar ist, wie viel schon komponierte Musik wieder verworfen wurde und dadurch in diesem Stadium der Revisionen verloren ging, kann als sicher gelten, dass der *Paulus* des November 1835 sich erheblich von dem unterschied, der schon sechs Monate vorher existiert hatte.

10 Die Einschränkung „mindestens“ ist nötig, da 23 der Anzahl der heute noch existierenden Sätze entspricht. Es ist möglich (und sogar wahrscheinlich), dass zu diesem Zeitpunkt bereits mehr Sätze komponiert worden waren, aber keine Spuren irgendwelcher derartigen Manuskripte sind nachweisbar.

11 Vgl. Siegwart Reichwald, *The Musical Genesis of Felix Mendelssohn's „Paulus“*, Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 2001, S. 21.

12 Reichwald, *The Musical Genesis*, S. 37.

Anfang 1836 begann Mendelssohn die frenetische Endphase der Revisionen, die der Premiere des Oratoriums vorausgingen. Während dieser fünften Arbeitsphase bewegte er sich frei zwischen seinen Textquellen, einem wachsenden Korpus an Skizzen, dem Klavierauszug, den zwei Bänden der Orchesterpartitur und einer Abschrift des Klavierauszugs. Nebenbei befasste er sich ständig mit der Vorbereitung einer tatsächlichen Publikation und Aufführung des Werkes. Aufgrund der Aussicht auf nicht weniger als drei größere Aufführungen<sup>13</sup> in kurzer zeitlicher Abfolge ab März 1836 hatte er in seinem Brief an Simrock vom 2. November 1835 den Wunsch geäußert, die Chorstimmen und einen Klavierauszug vor der eigentlichen Veröffentlichung und Aufführung im Druck erscheinen zu lassen – zweifellos zum Schutz seiner Urheberrechte – so dass mögliche Änderungen, welche die Aufführungen nach sich zogen, noch vor dem offiziellen Erscheinen der Ausgaben durchgeführt werden konnten.<sup>14</sup> Der Verleger erklärte sich einverstanden, doch trotz einer Reihe von früher geplanten Abgabeterminen war es dem Komponisten erst am 27. Februar 1836 möglich, den Klavierauszug des 1. Teils abzuschicken. Die Sätze des 2. Teils wurden zwischen Mitte März und Ende April in Teillieferungen verschickt.<sup>15</sup> Inzwischen hatte Simrock öffentlich Anspruch auf die Endfassung erhoben: Ihre Veröffentlichung kündigte er in der *Neuen Zeitschrift für Musik* vom 12. April an und stellte – voreilig, wie sich herausstellen sollte – in Aussicht, dass der Klavierauszug sowie die Chor- und Orchesterstimmen Anfang Juni im Handel erhältlich sein sollten.<sup>16</sup>

Der erste Höhepunkt dieser fünf Jahre harter Arbeit war die Premiere des Oratoriums, die unter Mendelssohns Leitung im Rahmen des 18. Niederrheinischen Musikfestivals in Düsseldorf gegeben wurde. Am 1. Mai verließ der Komponist Leipzig in Richtung Düsseldorf und machte ab dem 4. Mai Zwischenhalt in Frankfurt.

13 In Frankfurt am Main (wo das Werk ursprünglich im Cäcilienverein erklingen sollte), Düsseldorf (wo es für das bevorstehende Niederrheinische Musikfest bereits fest eingeplant war) und Leipzig (wo Mendelssohn gerade erst die Stelle als Musikdirektor des gefeierten Gewandhausorchesters übernommen hatte).

14 Elvers, *Verleger*, S. 196–197.

15 Elvers, *Verleger*, S. 202–203.

16 *Neue Zeitschrift für Musik* 4/30 (12. April 1836), S. 128.

Nach weiteren Vorbereitungen und Revisionen bestieg Mendelssohn am 19. Mai das Podest – vor einer versammelten Menge von 536 Musikern: 106 Sopranistinnen, 60 Altstimmen, 90 Tenören und 108 Bässen sowie einem Orchester, das aus 172 Mitwirkenden bestand, davon 132 Streicher. Er muss diesen Moment enorm genossen haben: Die großen Hoffnungen und ehrgeizigen Pläne, welche seine Position als Leiter der gebündelten musikalischen Kräfte dieser Stadt anfangs begleiteten, waren in den folgenden zweieinhalb Jahren bitterer Enttäuschung gewichen. Nun war er wieder am Ruder und war dazu sogar von der Stadt Düsseldorf eingeladen worden. Außerdem dirigierte er die Uraufführung eines Meisterwerks, dessen Vollendung ihn während der vergangenen Jahre unzählige Stunden harte Arbeit gekostet hatte – und das ihn als größten Komponisten seiner Generation auf dem Gebiet der geistlichen Musik etablieren sollte; als ersten wirklichen Nachfolger Haydns, Mozarts und Beethovens in dieser gehobenen Sphäre musikalischen Strebens.

Die Premiere selbst, zu der über 1000 Musikliebhaber vom europäischen Kontinent und aus England gekommen waren, war ein voller Erfolg. Ein anonymes Kritiker der *Düsseldorfer Zeitung* „zollt dem Meister und Dirigenten Dank, dessen unermüdlicher Sorgfalt und weiser kräftiger Leitung diese Erfolge zunächst angehören. [...] In Proben und Aufführung sprachen die allgemeine Bewunderung, Rührung und enthusiastische Aufregung ihren lauten jubelnden Zuruf dem Meister aus, der, ernst und innig bewegt, die Beweise dieser schönen Teilnahme empfing. [...] Bei dem Schlusse des Oratoriums empfing der laute Jubel einen neuen Aufschwung, als von schönen Händen die Partitur des Paulus auf dem Direktionspulte mit einem Lorbeerkranz umwunden [...] wurde. [...] Die Krone des dritten Tages.“<sup>17</sup>

Die Leipziger *Allgemeine Musikalische Zeitung*, die bei Simrocks Konkurrenz im Hause Breitkopf & Härtel erschien, schrieb in einem positiven, aber kurzen Bericht, das Oratorium sei von Publikum und beteiligten Musikern mit lebhaftem Applaus aufgenommen worden. Er schließt knapp mit den Worten: „Das Oratorium wird gedruckt.“<sup>18</sup> Infor-

17 *Düsseldorfer Zeitung*, 26. Mai 1836, zitiert nach Joseph Esser, *Felix Mendelssohn-Bartholdy und die Rheinlande*, Diss., Rheinische Friedrich-Wilhelm-Universität Bonn, 1909, S. 46f.

18 *Achtzehntes niederrheinisches Musikfest am 22., 23. und*

mativer und aussagekräftiger war die Rezension eines Kritikers mit der Signatur a†b, den vor allem der kunstvolle Erfindungsreichtum in einer Werksgattung faszinierte, die eigentlich strikten Konventionen unterworfen war:

„In diesem Paulus ist Alles Kunst und keine Künstelei; hier mahnt Alles, Form und Gehalt, an Bach und Händel, und doch fällt keine Nachahmung oder Erinnerung in's Auge. Wir stehen gleich mit den ersten Tacten der gewaltig instrumentirten Ouverture über den Choral: ‚Wachet auf! ruft uns die Stimme‘ auf geweihtem Boden, und dieses Bewußtsein wird bis zur letzten Note des letzten Chore durch keine empfindsam matte oder dunkel verworrene Anwendung gestört.“<sup>19</sup>

Mendelssohn wusste die enthusiastische Aufnahme seines Werks wohl zu schätzen und war nun selbstbewusst genug, um sich am 4. Juni mit Simrock zu treffen und mit ihm die Details der Veröffentlichung zu besprechen.<sup>20</sup> Fanny, die ältere Schwester des Komponisten, die bei der Düsseldorfer Premiere anwesend war und die während des Sommers auch private Studien des Werkes im Hause der Familie in Berlin betrieb, beschrieb das Stück als „ewig unvergeßlich“, wengleich sie dem Bruder ihre Meinung zu einigen „schwache[n] Stellen“ nicht verschwieg.<sup>21</sup> Mendelssohn nahm diese konstruktive Kritik ernst und glaubte gleichzeitig weiterhin an das Potenzial des Werks. Gepaart mit seinem typischen Perfektionismus führte dies zu einer sechsten Phase, in der er das Werk überarbeitete. Aber die Durchführung der Um- und Überarbeitung gestaltete sich so aufwendig, dass er es wieder einmal nicht schaffte, die Termine für die Abgabe des Werks an den Verlag einzuhalten. Er befand sich jetzt

24. Mai zu Düsseldorf, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 38/25 (22. Juni 1836), Sp. 410.

19 *Neue Zeitschrift für Musik* 5/7 (22. Juli 1836), S. 29–31 (hier: 29).

20 Brief vom 31. Mai 1836, in Elvers, *Verleger*, S. 206.

21 Siehe Marcia J. Citron (Hrsg. und Übersetzung), *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*, [Stuyvesant, New Jersey]: Pendragon, 1987, S. 205, 208, 512, 513f. Im Anfangskapitel aus Hensels Tagebuch von 1839 erinnert sich die Autorin an ein Gespräch mit ihrem Bruder nach der Premiere: „Ich sprach mit Felix viel über die letzte Hälfte des 2ten Th[eils], welche mir eines frischen lebhaften Chors zu bedürfen schien. Beiläufig gesagt bin ich noch heut der Meinung.“ Siehe Hans-Günter Klein, Rudolf Elvers (Hrsg.), *Fanny Hensel: Tagebücher*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2002, S. 82.

fast zwei volle Monate im Verzug. Die Revisionen zum zweiten Teil wurden schließlich am 20. August abgeschlossen.<sup>22</sup>

Inzwischen hatte Klingemann (der die Premiere besucht hatte) dem Komponisten geschrieben. Er drängte darauf, das Werk auch in England zu veröffentlichen. Der Londoner Verleger bemühte sich bereits brieflich um die Rechte an der ersten englischen Ausgabe.<sup>23</sup> Novello hatte vorgeschlagen, gemeinsam mit Edward Taylor und dem Dirigenten George Smart aus Einzelstücken, die Mendelssohn selbst auswählen sollte, ein passendes und nicht zu umfangreiches Programm zusammenzustellen. Taylor sollte auch die Texte übersetzen. Mendelssohn aber, offensichtlich abgeneigt, derart wichtige Entscheidungen Personen zu überlassen, die nicht zu seinem engeren Bekanntenkreis zählten und die weder mit ihm noch mit seinem Werk schon längere Zeit vertraut waren, bat Klingemann darum, die englische Übersetzung des ersten Teils zu übernehmen. Außerdem übertrug er ihm die Verantwortung für die Auswahl der Stücke und sicherte ihm zu, „[d]aß Du unbeschränkte Vollmacht hast in den Rezitativen etc., so viele Noten zu ändern, als Du willst, das versteht sich vom selbst. Ich halte es sogar für unmöglich, ein Rezitativ gut zu übersetzen, ohne in den Noten zu ändern, und in diesem Falle die Treue in den Worten und ihrem Ausdruck viel wesentlicher als die in den Noten und ihrer genauen Beobachtung.“<sup>24</sup>

Mitte August 1836 kämpfte Mendelssohn dann, was den *Paulus* betraf, an vier Fronten: Noch unerledigt waren ein revidierter Klavierauszug als Stichvorlage für die deutsche Erstausgabe; eine Orchesterpartitur, die dasselbe Material in gleicher Reihenfolge mit den gleichen Revisionen vermitteln würde; Vorkehrungen für eine zuverlässige, gute englische Übersetzung für die Uraufführung und die erste Werkausgabe in englischer Sprache; und er musste dafür zu sorgen, dass drei Partituren und komplette Stimmensätze zu einer umfangreichen und komplexen Kompo-

sition in zwei Sprachen, die von zwei Verlage auf zwei Kontinenten hergestellt wurden, nicht nur in Übereinstimmung gebracht werden, sondern auch noch in sich korrekt und schlüssig waren. Parallel dazu musste sich der Komponist außerdem mit künstlerischen und geschäftlichen Angelegenheiten befassen, die seine Leitungsfunktion an der Spitze des Gewandhausorchesters mit sich brachte, d. h. er hatte zudem die Verantwortung für mehrere andere kleinere Projekte und musste außerdem seine Hochzeit vorbereiten. Der ohnehin zähe Revisionsprozess, der die Werkgenese begleitete, wurde so noch dichter gedrängt, so dass viele wichtige Änderungen erst nachträglich vorgenommen wurden, als das Werk schon längst „vollendet“ war – und lange nach der Veröffentlichung des ersten deutschsprachigen Klavierauszugs.

Es ist zu einem großen Teil Klingemanns Unterstützung zu verdanken, dass es keine weiteren Verzögerungen gab, was diese Ausgaben und Aufführungen betraf. Einige Exemplare der Partitur waren wohl Anfang März 1837 gedruckt und verschickt worden, aber Simrock – im Zuge der nicht immer ganz erfolgreichen Kommunikation und der Verwirrung, die mit diesem intensiven Prozess der Korrekturen und Überarbeitungen einherging – versäumte es irgendwie, Mendelssohn ein Exemplar des fertigen Produkts zuzusenden. Der erkundigte sich am 6. April in nur zwei bewundernswert diplomatisch formulierten Sätzen nach dem Stand der Dinge: „Wie steht es mit der Partitur meines Oratoriums? Ist sie schon heraus?“<sup>25</sup>

Obwohl Simrock diesen Fehler offenbar korrigierte, gab es trotzdem weiterhin Probleme. Eines davon betraf eine der beiden Arien, die nach der Düsseldorfer Premiere gestrichen wurden: „Der du die Menschen lässt sterben“ (Anhang IIa dieser Ausgabe). Im April 1837 hatte Simrock gegenüber Mendelssohn den Wunsch geäußert, die Arie in einer „nachträglichen Herausgabe“ zu veröffentlichen. Der Komponist reagierte darauf nicht mit Ablehnung, aber fragte sich, wie das erreicht werden könnte: Die Veröffentlichung als Anhang erschien ihm als beste Lösung, wobei sich dann möglicherweise jene beklagen würden, welche die Partitur bereits käuflich erworben hat-

22 Brief von Mendelssohn an Lea Mendelssohn Bartholdy, 20. August 1836, zitiert nach R. Larry Todd, *Mendelssohn: A Life in Music*, Oxford: Oxford University Press, 2003, S. 325.

23 Siehe Mendelssohns Brief vom 20. Juli an Klingemann, in Klingemann, *Briefwechsel*, S. 202–204 (hier: 203).

24 Brief von Mendelssohn an Klingemann, 12. August 1836, in Klingemann, *Briefwechsel*, S. 204.

25 Elvers, *Verleger*, S. 209.



ten.<sup>26</sup> Als nächstes schlug der Verleger vor, die Arie separat herauszugeben, aber der Komponist lehnte dies strikt ab.<sup>27</sup> Daher blieb sie unveröffentlicht, bis Julius Rietz 1868 Klavierauszüge zu dieser und einer weiteren nach der Düsseldorfer Premiere verworfenen Arie – „Doch der Herr, er leitet die Irrenden recht“ – als op. posth. 112 herausgab, als Teil einer zweiten Welle posthumer Veröffentlichungen vorher unbekannter Werke des Komponisten.<sup>28</sup>

Die zweite Schwierigkeit ergab sich aus dem Orgelpart des Oratoriums. Nichts deutet darauf hin, dass bei der Düsseldorfer Premiere eine Orgel eingesetzt wurde, aber George Smart dirigierte die Premiere der überarbeiteten Fassung in Liverpool von der Orgel aus. Die Existenz von mindestens zwei vollständig oder teilweise erhaltenen Orgelstimmen im Autograph<sup>29</sup> deutet klar darauf hin, dass Mendelssohn die Orgel mit einbeziehen wollte. Die Orgeleinsätze in der gedruckten Orchesterpartitur (Quelle ES1) verstärken diesen Eindruck, jedoch enthält diese Partitur nicht die Einfügungen und Korrekturen am Ende von Nr. 23, die in einer nur teilweise erhaltenen und 1970 von K. A. Stargardt versteigerten autographen Orgelstimme (Quelle [AP2]) notiert sind.<sup>30</sup> Auch entsprechen die Einsätze in ES1 nicht genau der vollständig ausnotierten Orgelstimme (die auf AP1 beruht), die Simrock 1852 veröffentlichte (Quelle EP3). Obwohl EP3 als Quelle überzeugend genug ist, um die Berücksichtigung in dieser Ausgabe (und Todds Ausgabe von 1996) zu rechtfertigen, ohne dass dabei verschiedene Quellen in unangemessener Weise miteinander verschmolzen werden, sollte man sich vor einer

Aufführung des Werks bewusst machen, dass der Komponist selbst in seinem letzten Lebensjahrzehnt offenbar mehrmals die Rolle der Orgel anlässlich verschiedener Aufführungen immer wieder neu überdachte.

#### *Hinweise zur Spielpraxis*

1) Binde- und Haltebögen werden so wiedergegeben, wie sie in den Abschriften erscheinen, d. h. sie werden nicht standardisiert oder in anderer Weise abgewandelt. Die meisten Quellen aus dem 18. und 19. Jahrhundert, die sich auf die Aufführungspraxis beziehen, verweisen darauf, dass der letzte Ton unter einem Bogen kürzer sein solle als der vorausgehende Ton oder die vorausgehenden Töne. Bögen, die nach heutigem Gebrauch orthografisch unregelmäßig erscheinen (z. B.,  $\overset{c}{\text{f}} \overset{\frown}{\text{f}} \overset{\frown}{\text{f}}$  statt  $\overset{\frown}{\text{f}} \overset{\frown}{\text{f}}$ ), könnten den Interpreten zu Mendelssohns Zeit angezeigt haben, dass der letzte Ton einer Gruppe durch eine Luftpause von dem abgesetzt werden solle, was folgt – zumindest in der ersten notierten Fassung, während die zweite impliziert, dass die punktierte halbe Note ihrem Notenwert entsprechend ausgehalten wird.

2) In ähnlicher Weise wurde versucht, in dieser Ausgabe Tongruppierungen zu berücksichtigen und wiederzugeben, die in den Primärquellen durch entsprechende Balkung oder in einer Art Kurzschrift erscheinen. Solche Gruppierungen haben natürlich keinen Einfluss auf die Anzahl der Töne, die in den davon betroffenen Takten erklingen, aber sie liefern feine Anhaltspunkte für die Interpretation, vor allem im Bereich der Phrasierung und Betonung. Die Notationsweise  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ , die im Chor „Ist das nicht, der zu Jerusalem verstörte“ (Nr. 29) sehr häufig anzutreffen ist, unterscheidet sich beispielsweise nicht quantitativ von seiner üblichen orthografischen Realisierung als  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ . Sie impliziert jedoch einen anderen rhythmischen Puls – einen, bei welchem die agogischen Betonungen auf die jeweils erste und zweite Achtelnote jeder Gruppe fallen. In dieser Lesart sind die letzten vier Sechzehntel jeder Gruppe nicht gleich zu behandeln, wie es die übliche Schreibweise nahelegen würde. Vielmehr ordnen sich die letzten drei einer leichten Betonung auf der ersten unter, und die dritte Achtelnote wird zurückgenommen, so dass die ganze Passage einen ausgesprochen jambischen Puls erhält  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  – statt einem dreifüßigen, den die „normale“ Notation implizieren würde.

26 Vgl. Mendelssohns Brief an Simrock vom 6. April 1837 in Elvers, *Verleger*, S. 210f.

27 Brief vom 27. Mai 1847, zitiert in Elvers, *Verleger*, S. 211.

28 Da „Doch der Herr“ nicht als Orchesterfassung erhalten ist, wurde es nicht in den Anhang der vorliegenden Ausgabe aufgenommen. Eine Übersicht zu Mendelssohns posthumer Werkausgaben findet sich in meinem Aufsatz *Knowing Mendelssohn: A Challenge from the Primary Sources*, in: *Notes* 61 (2004), S. 35–95, bes. 38f.

29 Quellen [AP1], [AP2] und [AP3].

30 Vgl. Ralf Wehner, *Ein anderer Paulus? Bemerkungen zu einer unbekannteren Fassung des Mendelssohnschen Oratoriums*, in: „Mit mehr Bewußtsein spielen“. Vierzehn Beiträge (nicht nur) über Richard Wagner, hrsg. von Christa Jost, *Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München* 4, Tutzing: Hans Schneider, 2006, S. 32.

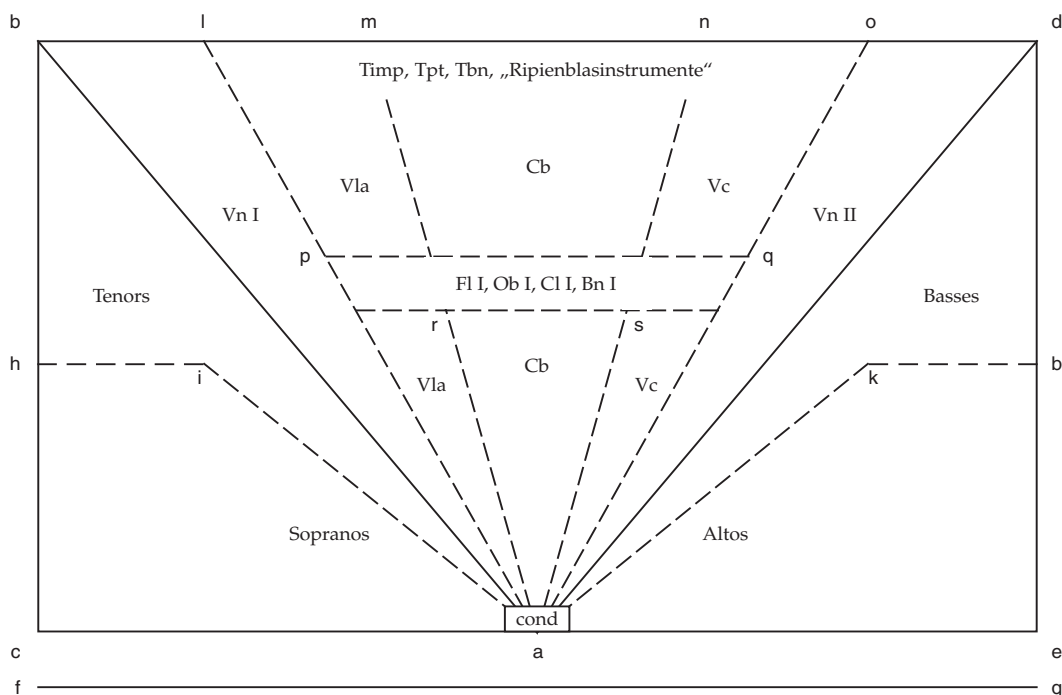


Abbildung 1

Sowohl unter aufführungspraktischen als auch historisch-theoretischen Gesichtspunkten ist es ebenso interessant, dass die Sätze, die in den Anhängen enthalten sind, wenigstens in groben Zügen eine ausreichend genaue Rekonstruktion der Fassungen ermöglichen, die der veröffentlichten Partitur vorausgingen. Querverweise zu den entsprechenden Sätzen im Anhang sollen das Wiedereinfügen einiger Teile der Urfassung in die Lücken, die ursprünglich dafür vorgesehen waren, erleichtern. (Günther Schmidt und die Robert-Schumann-Philharmonie haben dies 1995 in Chemnitz bereits vorgeführt.)

Schließlich liefern uns die erhaltenen Dokumente auch wichtige Informationen zu einigen Aspekten einer möglichen Interpretation und Aufführung, die nur indirekt mit editorischen Sachverhalten zu tun haben.

3) In einem Brief aus dem Jahr 1842 an seinen Freund Gustav Droysen macht Mendelssohn deutlich, dass die Sätze innerhalb der verschiedenen Teile des Oratoriums möglichst ohne Unterbrechungen aufeinander folgen sollten: „Laß doch ja in meinem Paulus auch eine Nummer *unmittelbar* auf die andere folgen – gar kein Räuspern und kein Schnäuzen dazwischen – zwischen dem ersten und zweiten Theil mag man dann so lange

pausiren, wie man will, nur aber die Theile selbst fortwährend nach einander, wie *eine* Musikmasse.“<sup>31</sup>

4) Für Konzertaufführungen schrieb Mendelssohn (im Gegensatz zu riesigen Festivals wie etwa bei der Premiere) eine Orchesterbesetzung mit 15 ersten Violinen, 15 zweiten Violinen, 15 Bratschen, 14 Celli und sieben Bässen vor, die durch verdoppelte Holzbläser und einen Chor von 200 bis 250 Stimmen ergänzt werden sollte.<sup>32</sup>

5) Seinen Anweisungen für eine Aufführung, die unter der Leitung von Julius Stocks in Schwerin im März 1840 stattfinden sollte, fügte er einen detaillierten Sitzplan bei (s. Abbildung 1).<sup>33</sup>

31 Brief vom 3. März 1842 von Mendelssohn an Gustav Droysen, zitiert nach G. Droysen, *Johann Gustav Droysen und Felix Mendelssohn Bartholdy*, in: *Deutsche Rundschau* 111 (1902), S. 386–408 (hier: 394).

32 Die Aufführungen, die 1837 in Breslau und 1840 in Dresden gegeben wurden, folgten diesen Anweisungen. Vgl. Arntrud Kurzhals-Reuter, *Die Oratorien Felix Mendelssohn Bartholdys: Untersuchungen zur Quellenlage, Entstehung, Gestaltung und Überlieferung*, Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, 12, Tutzing: Hans Schneider, 1978, S. 221f.

33 Vgl. Hans Erdmann und Hans Rentzow, *Mendelssohns Oratorien-Praxis: ein bisher unbekannter Brief des Meisters vom Jahre 1840*, in: *Musica* 6 (1952), S. 352–255.

- Orchester und Chor sollten in sechs nach hinten aufsteigenden Reihen angeordnet werden.
  - Das Orchester sollte keilförmig aufgestellt sein (Dreieck *abd* in Abb. 1).
  - Der Chor sollte das Orchester flankieren. Dabei war eine antiphonale Anordnung der Frauen- und Männerstimmen vorgesehen:
  - Die Sopranstimmen sollten links vom Dirigenten stehen (*achi* in Abb. 1).
  - Hinter den Sopranistinnen standen die Tenöre (*aih*).
  - Die Altstimmen sollten rechts vom Dirigenten stehen (*akbe*).
  - Die Bässe sollten im Bereich *akbd* hinter dem Alt positioniert werden.
  - Die Vokalsolisten sollten sich mit dem Dirigenten auf einer Ebene befinden und vor dem Ensemble stehen.
  - Die Sopran- und Altstimmen sowie die Pulte der führenden Geiger und Bassisten sollten auf der nächsthöheren Stufe sein, die mittleren Streicher noch eine Stufe höher.
  - Die Solo-Holzbläser sollten eine Stufe höher und weiter hinten platziert sein.
  - Die hinteren Pulte der Streicher sollten noch eine Ebene höher und weiter im Hintergrund positioniert sein.
  - Zuletzt folgten die Pauken, die Blechbläser und die Tutti-Holzbläser auf der obersten Ebene.
- Mit Ausnahme der Ouvertüre basiert dieser Klavierauszug vor allem auf den ersten deutschen Klavierauszug, der von Mendelssohn selber hergestellt und 1836 von N. Simrock (Bonn) veröffentlicht wurde (Quelle *EPf1* im Kritischen Bericht). Orthographie und Harmonisierung des Klavierauszugs richten sich nach denen des Komponisten, auch wenn sie vom Text der Dirigierpartitur abweichen. Der Klavierpartitur verzichtet aber auf die Notationstechniken, die, um zwischen Informationen des Komponisten und des Herausgebers zu unterscheiden, in der Dirigierpartitur verwendet wurden.

John Michael Cooper  
Georgetown, Texas  
20. Januar 2008

(Übersetzung: Kilian Eckle / Howard Weiner)

© by Bärenreiter