

MENDELSSOHN BARTHOLDY

Nocturno

für Bläser / for Winds

Urtext

Herausgegeben von / Edited by
Christopher Hogwood

Partitur / Score



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag

BA 9064

CONTENTS / INHALT

| | |
|---------------------------------------|-----|
| Introduction | III |
| Einführung | V |
| Facsimiles / Faksimiles | VII |
| Nocturno für Bläser / for Winds | 1 |
| Critical Commentary | 21 |

ORCHESTRA

Flauto, Oboe I, II, Clarinetto I, II, Fagotto I, II;
Corno I, II, Tromba I, II, Corno Inglese di Basso

Duration / Aufführungsdauer: ca. 10 min.

INTRODUCTION

In the summer of 1824 the fifteen-year-old Mendelssohn spent a holiday with his father in the fashionable spa-town of Bad Doberan, on the Baltic coast near Rostock. Writing home to his family in Berlin he confessed that, although they were “comfortably lodged, and with friendly people, have a decent piano, pretty view, ... so far I have not written a note” (July 3). Instead, he bathed in the sea for the first time, translated Latin odes, read Cicero and Homer, and played the piano at the residence of the Grand Duke Friedrich Franz I of Mecklenburg-Schwerin, under whose patronage the spa (and sea bathing) had grown popular; Field Marshal Blucher, Wilhelm von Humboldt, Marcel Proust, Rainer Maria Rilke, Queen Luise of Russia and Tsar Nicholas I all spent their summer holidays there.

It was probably at the residence that Mendelssohn met the members of the court ensemble, a wind-band (*Harmonie*) for which he wrote the present *Nocturno*, scored for the classical octet of double winds, plus a flute, trumpet and “Corno Inglese di Basso”.¹ This last instrument was a conical bore, upright relative of the serpent, with a cup mouthpiece and both open and keyed holes, rather in the shape of a bassoon, which Mendelssohn described to his sisters as “a large brass instrument with a fine, deep tone, and looks like a watering can or a stirrup pump” (Letter, 21 July 1824; NYPL). He illustrated it in a post-script to his letter three days later (Letter, 24 July 1824, NYPL; see facsimile, p. X). The instrument was designed in England



by a French refugee from the Revolution, Alexandre Fricot, and built in London by John Astor; like the serpent, the Russian bassoon and the later ophicleide, it was used mainly to reinforce the bass line (Beethoven’s military marches have a part for “Contra Fagotto e Bas-horni”). Mendelssohn employed it again in his music for *A Midsummer Night’s Dream* (although the published score replaced it with ‘Ophicleide’), in the unpublished marches written for the Düsseldorf town band (1833–4) and in the *Trauer-Marsch* Op. 103 (1836).

For the *Nocturno* he appears to have regarded it as optional, since he refers to the piece as being “für 10 Blaseinstrumente”. Although its part is often taken by a bass tuba today, Mendelssohn appears to have preferred the

ophicleide as a substitute, and on occasion his friend Sir George Smart transferred such music to an extra bassoon (see his performance notes in the MS score of *A Midsummer Night’s Dream* in the Royal Academy of Music, London). To give it to a contra-bassoon adds *gravitas*, but also an octave dislocation which the composer did not intend.


No material from this first version of the *Nocturno* appears to have survived. According to letters of 1838–9, Mendelssohn gave away (or lost) his score to someone in Mecklenburg.² In 1826 he “recopied” the piece (we are not told from what), and this is the manuscript that now survives in the Berlin Staatsbibliothek, dated 27 June 1826 (N Mus.ms. 96). However, the many small “composing” alterations in this source indicate that it was certainly a revision rather than a fair copy. Thereafter nothing is said about the piece until 1838, when Mendelssohn decided to enlarge the scoring to a full military ensemble of twenty-three players plus “Janissary music” and offer it to the publishers Simrock, together with a reduction for piano duet, as *Ouvertüre für Harmoniemusik Op. 24* (see BA 9055). At the same time he wrote asking them to publish the *Nocturno* version which he describes as an “Ouvertüre für 10 Blaseinstrumente” (letter to Simrock, 16 December 1838) and mentions an unknown arrangement for strings which should be published later – “das Arrangement für Saiteninstrumente möchte ich Sie aber bitten (wie Sie auch selbst sagen) später erscheinen zu lassen” – but neither of these smaller versions seems to have been accepted, and the “recopied” 1826 manuscript is the prime source for the present edition.

It is possible that when he wrote the piece, Mendelssohn was aware of Louis Spohr’s *Notturmo* in C for wind instruments and “Turkish music” Op. 34, written in 1815. More probably, however, he was following the familiar tradition of wind *Nachtmusik* from the 18th century (Mozart referred to his wind serenades K. 375 and K. 388 as “Nacht Musick” or “Nacht Musique”) where the only nocturnal connection was that they were played at evening entertainments. The work also reveals an admiration of Carl Maria von Weber’s wind-band scoring, particularly the incidental music to *Preciosa* (performed in Berlin in 1821) together with an open compliment to his *Zigeuner-Marsch* of Act I.

Mendelssohn’s score gives two parts on one staff for oboes, clarinets, bassoons and horns; phrasing and dy-

1 In modern editions the title is either given as “Notturmo” or changed to “Dobberaner Blasmusik”; it should correctly have no opus number.

2 See Elvers, *Briefe an deutsche Verleger*, 221–5.

namics are assumed to apply to both parts, but when the parts diverge and the slurring is sometimes uncertain, it has been suggested editorially here with dotted slurs. There are also many repeated dynamics which have been preserved here – they may indicate the over-zealousness of a youthful composer or, more probably, the need for frequent reminders to the local wind-players. The diamond-shaped crescendo/diminuendo marks, , a symbol typical not only of Mendelssohn's notation but that of many of his contemporaries, are preserved in this edition (see facsimile, page VIII, and bars 46 and 67). Editorial markings and additions are shown by dotted slurs and ties, accidentals and staccato dots in square brackets, and dynamics in italic type.

A number of the composer's alterations are mentioned in the Critical Commentary both for their musical interest and to support the argument that, despite Mendelssohn's claims, this MS cannot be taken as an exact copy of the missing original. The flute passage between bars 126–9 is also included, although it was later cancelled in the MS, since it presumably represents the 1824 version. For the 1838 revision, Mendelssohn altered the tempo markings and added metronome indications (also repeated in his piano duet version); thus the opening *Andante* became *Andante con moto* ♩ = 66 and the *Allegro vivace* was marked ♩ = 152.

LITERATURE

- Clifford Bevan, *The Tuba Family* (rev. ed. London, 2000)
- F. J. Cipolla and D. Hunsberger (eds.), *The Wind Ensemble and its Repertoire* (Rochester, NY, 1994)
- Rudolf Elvers (ed.), *Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe an deutsche Verleger* (Berlin, 1968)
- Jon A. Gillaspie, Marshall Stoneham, David Lindsey Clark, *The Wind Ensemble Catalog* (Westport, 1998)
- R. F. Goldman, *The Wind Band* (reprinted Boston, 1961)
- Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn: Briefe & Tagebücher* (Berlin, 1879)
- A. Hofer, *Blasmusikforschung: eine kritische Einführung* (Darmstadt, 1992)
- Hans-Günter Klein, 'Verzeichnis der im Autograph überlieferten Werke Felix Mendelssohn Bartholdys im Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin', in *Mendelssohn Studien: Beiträge zur neueren deutschen Kultur- und Wirtschaftsgeschichte. X (1997): Zum 150. Todestag von Felix Mendelssohn Bartholdy und seiner Schwester Fanny Hensel* (Wiesbaden, 1997), 181–213
- Michael Nagy, 'Der Serpent und seine Verwendung in der Musik der deutschen Romantik' in *Bläserklang und Blasinstrumente im Schaffen Richard Wagners*, ed. Wolfgang Suppan (Tutzing, 1985)
- NYPL = unpublished Mendelssohn family letters in New York Public Library

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

ACKNOWLEDGEMENTS

The following institutions have kindly given permission for material in their collections to be employed for this edition: Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (Helmut Hell); New York Public Library.

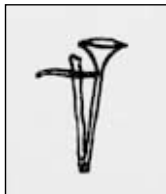
For personal help and private communications I am as ever grateful to R. Larry Todd, Johannes Gebauer, Stephen Rose, Benedict Taylor, Christopher Bianco, Eric Hoeprich, Frank de Bruine, Anton Steinecker, Hannah Barber, Simon Shaw and Sir Nicholas Shackleton.

Christopher Hogwood
Cambridge and Campagnatico
May 2005
hogwood@hogwood.org

EINFÜHRUNG

Im Sommer 1824 verbrachte der fünfzehnjährige Mendelssohn mit seinem Vater einen Urlaub in dem eleganten Kurort Bad Doberan an der Ostseeküste nahe Rostock. In einem Brief vom 3. Juli an seine Familie daheim in Berlin gestand er, sie seien zwar bei freundlichen Leuten behaglich untergebracht und hätten ein gutes Klavier sowie eine schöne Aussicht, doch er habe bisher noch keine einzige Note geschrieben. Stattdessen badete er zum ersten Mal im Meer, übersetzte lateinische Oden, las Cicero und Homer und spielte Klavier in der Residenz des Großherzogs Friedrich Franz I. von Mecklenburg-Schwerin, unter dessen Patronat der Kurort (und das Baden im Meer) populär geworden war; Feldmarschall Blücher, Wilhelm von Humboldt, Marcel Proust, Rainer Maria Rilke, Königin Luise von Russland und Zar Nikolaus I. verbrachten hier ihre Sommerfrische.

Wahrscheinlich begegnete Mendelssohn in der großherzoglichen Residenz den Mitgliedern des Hofensembles; für diese Harmoniegruppe schrieb er das vorliegende *Nocturno*, für das er die klassische Oktettbesetzung mit doppelten Holzbläsern um Flöte, Trompete und „Corno Inglese di Basso“ erweiterte.¹ Bei dem letztgenannten handelte es sich um einen konisch gebohrten aufrechten Verwandten des Serpent mit einem Kesselmundstück und sowohl Grifflöchern als auch Klappen, etwa in der Form eines Fagotts; seinen Schwestern gegenüber beschrieb Mendelssohn das Instrument folgendermaßen: „Das ist ein grosses Instrument von Blech, hat einen schönen, tiefen Ton, und sieht so aus wie eine Giesskanne oder eine Spritze“ (Brief vom 21. Juli 1824; NYPL). Drei Tage später fügte er seinem Brief eine Illustration bei (Brief vom 24. Juli 1824, NYPL; vgl. auch das Faksimile, S. X). Das Instrument war in England von Alexandre Frichot entworfen worden, einem Flüchtling der französischen Revolution; gebaut wurde es von John Astor in London. Wie der Serpent, das russische Fagott und die spätere Ophikleide diente es vor allem der Verstärkung der Bassstimme (Beethovens Militärmärsche enthalten eine Stimme für „Contra Fagotto e Baßhorni“). Mendelssohn verwendete das Instrument außerdem in seiner Musik zu *Ein Sommernachtstraum* (obwohl die veröffentlichte Partitur es durch eine „Ophikleide“ ersetzte), in den unveröffentlichten



¹ In modernen Ausgaben wird der Titel des Werks entweder als „Notturmo“ angegeben oder in „Dobberaner Blasmusik“ umgeändert; die Komposition hat korrekterweise keine Opusnummer.


Märschen, die er für die Düsseldorfer Stadtkapelle schrieb (1833 bis 1834), und in dem *Trauer-Marsch* Op. 103 (1836). Für das *Nocturno* scheint er das Instrument als fakultativ angesehen zu haben, da er die Besetzung des Stücks mit „10 Blaseinstrumente“ angibt. Obwohl der Part heute oft von einer Basstuba gespielt wird, scheint Mendelssohn als Ersatz die Ophikleide bevorzugt zu haben, während sein Freund Sir George Smart solche Partien gelegentlich einem zusätzlichen Fagott übertrug (siehe seine Aufführungsnotizen in der handschriftlichen Partitur von *Ein Sommernachtstraum* in der Royal Academy of Music in London). Die Verwendung eines Kontrafagotts verleiht dem Klang ein größeres Maß an *gravitas*, geht aber mit einer Oktavierung einher, die vom Komponisten nicht vorgesehen war.

Von dieser ersten Fassung des *Nocturno* scheint kein Notenmaterial erhalten zu sein; wie Briefen aus den Jahren 1838–1839 zu entnehmen ist, ließ Mendelssohn seine Partitur in Mecklenburg zurück oder sie kam ihm anderweitig abhanden.² 1826 fertigte er eine „neue Abschrift“ der Komposition an (welche Vorlage er benutzte, wird nicht mitgeteilt) und diese auf den 27. Juni 1826 datierte Handschrift befindet sich heute in der Staatsbibliothek zu Berlin (N Mus. ms. 96). Die zahlreichen kleinen „kompositorischen“ Änderungen in dieser Quelle zeigen allerdings, dass es sich hier eindeutig um eine Überarbeitung und nicht um eine Reinschrift handelt. Danach gibt es keine weiteren Nachrichten über das Stück bis 1838, als Mendelssohn beschloss, die Besetzung zu einem vollen Militärensemble von dreiundzwanzig Spielern plus „Janitscharenmusik“ zu erweitern und diese Fassung zusammen mit einer Bearbeitung für Klavier vierhändig dem Verlag Simrock als *Ouvertüre für Harmoniemusik* Op. 24 anzubieten (siehe BA 9055). Gleichzeitig bat er in einem Schreiben um die Veröffentlichung der *Nocturno*-Fassung, die er als „Ouvertüre für 10 Blaseinstrumente“ beschrieb (Brief an Simrock vom 16. Dezember 1838), und erwähnte außerdem noch eine unbekannte Bearbeitung für Streicher, die zu einem späteren Zeitpunkt veröffentlicht werden sollte – „das Arrangement für Saiteninstrumente möchte ich Sie aber bitten (wie Sie auch selbst sagen) später erscheinen zu lassen“; keine dieser kleiner besetzten Fassungen scheint jedoch vom Verlag übernommen worden zu sein, und so ist die „neue Abschrift“ von 1826 die Hauptquelle der vorliegenden Ausgabe.

Es ist möglich, dass Mendelssohn mit Louis Spohrs *Notturmo für Harmonie- und Janitscharenmusik* in C-Dur

² Siehe Elvers, *Briefe an deutsche Verleger*, S. 221–225.

Op. 34 (1815) vertraut war, als er sein Stück schrieb; wahrscheinlicher ist jedoch, dass er der im 18. Jahrhundert verbreiteten Tradition der Nachtmusiken für Bläser folgte (Mozart bezeichnete seine Bläserserenaden KV 375 und KV 388 als „Nacht Musick“ oder „Nacht Musique“), bei denen die einzige „nokturne“ Konnotation war, dass sie bei Abendunterhaltungen gespielt wurden. Das Werk verrät zudem Mendelssohns Bewunderung für Carl Maria von Webers Kompositionen für Blasorchester, besonders die Bühnenmusik zu *Preciosa* (die 1821 in Berlin aufgeführt wurde), deren *Zigeuner-Marsch* aus dem Ersten Akt er eine direkte Reverenz erweist.

Mendelssohns Partitur weist den paarigen Oboen, Klarinetten, Fagotten und Hörnern jeweils ein gemeinsames System zu; Phrasierung und Dynamik beziehen sich anscheinend auf beide Stimmen, doch wo immer die Stimmen voneinander abweichen und wo die Bogensetzung unsicher ist, wurden Vorschläge des Herausgebers durch punktierte Bögen kenntlich gemacht. Die zum Teil sehr oft wiederholten dynamischen Zeichen wurden in der vorliegenden Edition beibehalten – sie bezeugen entweder den Übereifer eines noch jungen Komponisten oder, was wahrscheinlicher ist, die Notwendigkeit, die lokal zur Verfügung stehenden Bläser häufig an die intendierte Ausführung zu erinnern. Die rautenförmigen crescendo- und diminuendo-Angaben  – ein nicht nur für Mendelssohns Notationsweise sondern auch für die seiner Zeitgenossen typisches Symbol – wurden in der vorliegenden Edition beibehalten (vgl. Faksimile, S. VIII, sowie die Takte 46 und 67). Vorschläge und Zusätze des Herausgebers sind wie folgt gekennzeichnet: Binde- und Haltebögen durch Punktierung, Akzidenzien und staccato-Punkte durch eckige Klammern und dynamische Zeichen durch Kursiva.

Der Kritische Bericht erwähnt einige der vom Komponisten vorgenommenen Änderungen, zum einen wegen ihres musikalischen Interesses, zum anderen zur Unterstützung der These, dass die Handschrift entgegen Mendelssohns Behauptung nicht als exakte Kopie des verschollenen Originals gelten kann. Obwohl die Flötenpassage zwischen T. 126 und T. 129 in der Handschrift später kanzelliert wurde, haben wir sie ebenfalls übernommen, da sie vermutlich auch in der Fassung von 1824 enthalten war. Für die Überarbeitung von 1838 änderte Mendelssohn die Tempobezeichnungen und fügte Metronomangaben hinzu (die auch in seiner Fassung für Klavier vierhändig enthalten sind); so wurde das eröffnende *Andante* zu *Andante con moto* ♩ = 66, während das *Allegro vivace* mit ♩ = 152 spezifiziert ist.

LITERATUR

- Clifford Bevan, *The Tuba Family*, revidierte Ausgabe, London 2000.
- F. J. Cipolla und D. Hunsberger (Hrsg.), *The Wind Ensemble and its Repertoire*, Rochester (NY) 1994.
- Rudolf Elvers (Hrsg.), *Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe an deutsche Verleger*, Berlin 1968.
- Jon A. Gillaspie, Marshall Stoneham, David Lindsey Clark, *The Wind Ensemble Catalog* (Westport, 1998).
- R. F. Goldman, *The Wind Band*, Reprint, Boston 1961.
- Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn: Briefe & Tagebücher*, Berlin 1879.
- A. Hofer, *Blasmusikforschung: Eine kritische Einführung*, Darmstadt 1992.
- Hans-Günther Klein, „Verzeichnis der im Autograph überlieferten Werke Felix Mendelssohn Bartholdys im Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin“, in: *Mendelssohn Studien: Beiträge zur neueren deutschen Kultur- und Wirtschaftsgeschichte X: Zum 150. Todestag von Felix Mendelssohn Bartholdy und seiner Schwester Fanny Hensel*, Wiesbaden 1997, S. 181–213.
- Michael Nagy, „Der Serpent und seine Verwendung in der Musik der deutschen Romantik“, in: *Bläserklang und Blasinstrumente im Schaffen Richard Wagners*, hrsg. von Wolfgang Suppan, Tutzing 1985.
- NYPL = unveröffentlichte Briefe der Familie Mendelssohn in der New York Public Library
- David Reed, „The Original Version of the Overture for Wind Band of Felix Mendelssohn-Bartholdy“, in: *Journal of Band Research* XVIII/1 (1982), S. 3–10.

DANK

Die folgenden Institutionen haben freundlicherweise ihre Zustimmung zur Nutzung der in ihrem Besitz befindlichen Materialien für die vorliegende Edition erteilt: Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (Helmut Hell); New York Public Library.

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

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