

MENDELSSOHN BARTHOLDY

Symphonie in d
»Reformations-Symphonie«

Symphony in D minor
»Reformation«

Op. 107

Herausgegeben von / Edited by
Christopher Hogwood

Partitur / Score



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 9095

INHALT / CONTENTS

Introduction	III
Einführung	VII
Symphonie in d / Symphony in D minor	1
Appendix / Anhang	
Facsimiles and cancelled bars	126
Critical Commentary	146

ORCHESTRA

Flauto I, II, Oboe I, II, Clarinetto I, II,
Fagotto I, II, Contrafagotto, Serpente;
Corno I, II, Tromba I, II, Trombone I, II, III; Timpani;
Violino I, II, Viola, Violoncello, Contrabbasso

Zu vorliegender Ausgabe
ist das Aufführungsmaterial (BA 9095) erhältlich.

In addition to the present full score
the complete performance material (BA 9095) is available

INTRODUCTION

When Mendelssohn declared to Julius Rietz in 1838, “I can hardly stand the Reformation Symphony any more and would rather burn it than any other piece of mine; [it] shall never be published”,¹ he was disavowing a work which had not only suffered (as he saw it) more than its fair share of missed opportunities but also represented a failed experiment. However, it represents, as Judith Silber has pointed out, a milestone in Mendelssohn’s musical development: “It was his first symphony after the death of Beethoven, and his first on a Beethovenian scale. It was also his first large-scale public instrumental work. And it may have been his most extreme example of programmatic writing”.²

It had been inspired, though not commissioned, by the celebrations planned for June 1830 in Berlin to mark the tercentenary of the writing of the Augsburg Confession, the founding doctrinal document of Protestantism, produced by Martin Luther and Philipp Melanchthon. June 25th was a regular celebratory feast in the Lutheran calendar, and with the 300th anniversary King Friedrich Wilhelm III of Prussia saw a chance to foster the Union of Lutherans and Calvinists (a schism that had been a sore point for many post-Reformation generations). But Mendelssohn had anticipated the King’s announcement, writing to his family in September 1829 (while on a walking tour in Wales) that he was already contemplating a “Reformation” symphony. The composition proved difficult, and in March 1830 it was already unlikely to be completed by the celebration date, despite his having deliberately caught measles from his sister which necessitated a longer stay at home before departing on tour. He wrote to Ferdinand David on 13 April:

At this point I have completed only the first three movements of a big symphony I am working on. When and where I can keep writing it is still uncertain, since just as soon as my health allows I plan to start out on my trip, and go from here via Leipzig and Weimar [where he was meeting Goethe] to Munich, and then across the Alps to Rome and Naples.³

1 Letter 11 February 1838, in Max Friedländer, ‘Ein Brief Felix Mendelssohns’, in *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* 5 (1889), p. 483–9, p. 484; English translation from Judith Karen Silber, ‘Mendelssohn and His “Reformation” Symphony’, in *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 40, No. 2 (Summer 1987), pp. 310–336, p. 333.

2 Judith Karen Silber, *Mendelssohn and the “Reformation” Symphony: A Critical and Historical Study* (Diss. Yale University, 1987), pp. 2–3. The question of programmatic content is discussed below.

3 Silber, ‘Mendelssohn and His “Reformation” Symphony’, p. 316.

Mendelssohn was thus far from Berlin during the actual tercentenary celebrations, and heard about them only second-hand from his sister Rebecka who wrote describing the trombones playing chorales (*Ein feste Burg* and *Nun danket alle Gott*) from all the towers of Berlin and admonishing him: “You in your Catholic country have surely forgotten what your symphony ought to have been played for; that is, today, and here”.⁴ So, although his family seems to have assumed that Felix’s symphony should have been commissioned for the celebrations, the organisers (including Mendelssohn’s friend and teacher Zelter) had decided, not unreasonably, that choral music was more appropriate to a church festival, and Eduard Grell, together with Zelter, directed a programme in the manner of *altklassische Kirchenmusik*. Later reports in Mendelssohnian literature that the festival had been cancelled, thus explaining the non-appearance of the Reformation Symphony, were untrue, though possibly more soothing to the composer.

Although he had failed to finish the work in time to submit it for the anniversary in Berlin, he had made progress with it, and with the manuscript in his luggage when he resumed his tour in May, he looked for another opening through his friend Heinrich Dorn, who managed the concerts for the Hoftheater in Leipzig. But again, ill-luck plagued him; the copyist’s work took longer than predicted, and again the concert deadline passed. Now his thoughts turned to publication instead; from Weimar he wrote to Fanny:

I will very soon send the copy of my symphony. I’m having it copied here and sending it to Leipzig (where perhaps it will be performed) [ever optimistic, he had suggested changing the concert date, but to no avail] with strict orders to send it on to you as soon as possible; moreover I will most likely publish it very soon in parts and in a four-hand arrangement. (25 May 1830)⁵

Once more, while all the other pieces that he was proposing found buyers (the Quintet and Octet (the latter also in a four-hand arrangement), *A Midsummer Night’s Dream*, seven “Songs without Words ...”), no interest was reported in the D minor Symphony. In Munich the prospect of a performance revived (“the orchestra will gather next [week] expressly for the purpose

4 Letter 25 June 1830, Silber, ‘Mendelssohn and His “Reformation” Symphony’, p. 321.

5 Silber, ‘Mendelssohn and His “Reformation” Symphony’, p. 325.

of playing my two symphonies [in C and D minor]; they have requested them from me for the concerts next winter”⁶).

On the day, however, Mendelssohn played them through at the piano while they listened appreciatively and, the composer noted, “serious in a wholly different way”.⁷ Mendelssohn was pleased with this first public hearing of the work, but on his return from Italy a year later, the Munich band played the C major symphony as promised, while declining the D minor. After Munich, Mendelssohn tried again in Paris, where despite his *Overture to A Midsummer Night’s Dream* being enormously successful, the Reformation Symphony was tried once in rehearsal and then shelved. Ferdinand Hiller reported to the composer that the players found it “much too learned” with “too much fugato, too little melody”.⁸

By the middle of 1832 Mendelssohn was home in Berlin, and the long-sought performance eventually took place on 15 November in a benefit (i. e., self-promoted) concert, coupled with the popular combination of the G major Piano Concerto and the regular *Midsummer Night’s Dream* overture. Just before the occasion Mendelssohn made revisions to all movements of the piece in his original score, our Source A, (the new version is dated 11 Nov. 1832), only to have the Berlin critic, Ludwig Rellstab announce what many had probably been feeling: that the composer had been over-influenced by the ideas of A. B. Marx (who had been responsible for Mendelssohn destroying the first version of the *Midsummer Night’s Dream Overture*) in trying

to trace a specific course of intelligible thoughts in every piece of music, thereby reading things into and out of it that are foreign to it. We simply think that Mendelssohn has let himself be too strongly influenced by this notion and that its inner falsity, which hinders it from being realized, has a harmful effect on his achievements. I dare say a piece of music may exceptionally pose a problem that lies outside itself; but, for one thing, it cannot hold fast to it throughout, and second, it must itself hold up on its own and be understandable without this foreign commentary. So when we leave aside the thought that the symphony is connected to a church event, we have to say that it is rich in passages of beautiful invention, especially in regard to harmonic and rhythmic effect, and that the whole bears witness to masterly workmanship and a practised quill. We missed, on the

6 Letter FMB to Fanny, Munich 26–27 June 1830, Silber, ‘Mendelssohn and His “Reformation” Symphony’, p. 328.

7 Letter FMB to his family, Munich 5 July 1830, Silber, ‘Mendelssohn and His “Reformation” Symphony’, p. 328.

8 Ferdinand Hiller, *Mendelssohn: Letters and Recollections*, Trans. M. E. von Glehn, London 1874 (New York, 1972), pp. 22 and 21.

other hand, melodic invention and a clear presentation and articulation of [formal] sections.⁹

The patently ‘Catholic’ counterpoint of the opening (imitating but, it appears, not actually quoting from Palestrinian counterpoint), the pure Lutheranism of the punctuating “Dresden Amen”, even the thunderous gallop of the Hussites as they rally to the chorale in the Finale spell out the religious picture without complication. But do the central movements represent Faith and Despair as suggested by Silber?¹⁰ Mendelssohn himself mentioned the contrast between the Allegro vivace and the opening movement as being an accurate portrayal in music of the effects he experienced in Munich on the feast of Corpus Christi. In a letter to his sister Rebecka (15 June 1830) he wrote:

I wish you all could have been with me recently, as I strolled around among the people during the procession; [I] looked around and was very pleased with myself and the initial movements of my Church Symphony for I wouldn’t have thought that things today would still correspond so well with the contrasts of the first two movements. But if you had heard how the people recited their prayers so monotonously, with one hoarse priest screeching through it all and another reading off the Gospel, and how all of a sudden military music came blasting right into the middle of things, and how the little colourfully painted flags fluttered to and fro, and how the choirboys were draped with golden tassles – then I think you would have praised me, as I did myself and was pleased.¹¹

Pace Rellstab, the middle movements of the work are, for the unprogrammed listener, about as abstract a pair of formal contrasts as could be devised within the frame of an openly ecclesiastical celebration – a patent minuet with trio and an undisguised A-B-A aria. The real pity is that Mendelssohn’s ingenuity in linking the (programmatically unexplained) slow movement to the heavily freighted *Ein Feste Burg* Finale via an exploratory solo flute recitative, improvising round preceding themes before lighting on the chorale (since it was well known that Martin Luther had played both flute and lute) was banished from the final scheme. It is possible that the composer wanted to avoid any potentially embarrassing comparisons with Beethoven’s Ninth. But since Mendelssohn did not date the cancellation of this recitative link between Adagio and Finale, it is unclear whether his second thoughts were in response to Rellstab’s unflattering accusation

9 Ludwig Rellstab, English translation from Silber, ‘Mendelssohn and his “Reformation” Symphony’, p. 332.

10 Silber, ‘Mendelssohn and His “Reformation” Symphony’, p. 313.

11 Silber, *Mendelssohn and the “Reformation” Symphony: A Critical and Historical Study*, p. 42.

of dependence on Beethoven's "late colossal works", or whether he had already decided to remove what he could of the Shadow of the Master.

However the combined effects of Rellstab's damaging criticisms plus the clear evidence that, despite the composer's best intentions, the piece was simply inappropriate for the occasion for which it was written gradually weakened Mendelssohn's belief in the symphony, and he began to repudiate the work on which he had expended so much enthusiasm and effort. To Rietz he angrily denounced it as a piece to be burnt and never published, and to a request from a Dr. Franz von Piatowski in 1838 he replied more resignedly "I regret I cannot send you my Symphony for the Celebration of the Reformation Festival, but it is such juvenile juvenilia that I still occasionally marvel that I did not do a better job of it, and for this reason I cannot let it out of the music cabinet where I have it imprisoned".¹²

After the Berlin performance the symphony was not performed again until 1868, well after the composer's death, and quarter of a century after Rellstab had softened his views and managed to commend the work's "splendid formal design and masterly execution" (*Collected Writings*, 1843). The first publication of full score and parts came in the 1860s (from Simrock in Bonn, later issued in London by Novello, Ewer & Co., our Source F) and in the 1870s this version was included virtually unaltered by Julius Rietz in the *Kritisch durchgesehene Ausgabe*. Both these printings accepted the state in which they found the manuscript and (with only slight adaptations) incorporated the later excisions and alterations that the composer had made for the 1832 Berlin performance.

Of these, the removal of the fourth movement was the most dramatic; of the other changes some, unusually, involved the lengthening of certain sections (from bar 192 in the first movement, for example), but most took the form of his normal abbreviation of repetitious or static passages. In the present edition all such passages are given for comparison in both their first and second versions in all but the final movement; there, since Mendelssohn bodily removed whole pages, it is impossible to give a complete picture of what was excised; however, all cancellations in the finale which still exist in the source are included either in facsimile or in transcription in the Appendix (pp. 125ff.). In addition to their value in establishing the compositional progress of the work, such cancelled segments also

offer help for the editing of the revised version in the elucidation of unclear slurs, and missing dynamics and articulation.

Some curiosities still remain, such as the printing cast-off numbers found in pencil at the head of the page, which do not correspond to the pagination of any existing printed version, and the inclusion of the Serpente in the final movement only. In this latter case it is likely that Mendelssohn intended the use of the upright English bass-horn (or "Russian bassoon") type of Serpente rather than the genuinely serpentine design familiar from English church bands.

Notational problems in the symphony are few: the timpani are shown here at sounding pitch, rather than the C and G indicated by Mendelssohn, but their trills have not been extended over the final note of a tied roll since his notation is usually precise. Slurs found in F but not the autograph (A) are noted in the commentary; all dotted slurs and bracketed markings are editorial; ambiguous slurs in A have been clarified with reference to F, but the precise placing of ff (usually above the note-head) combined with sf (usually below) of the autograph has been preserved. Where a clear distinction is apparent, or where a passage begins with dashes which then deteriorate, we have preserved Mendelssohn's dashes, rather than the dots used throughout F. Differences of notation (such as what are effectively written-out appoggiaturas in the first movement bar 419 contrasted with theacciaccaturas notated at bar 140) have been preserved as notated by the composer; it is for the performer to decide whether the first appearance should be interpreted to agree with the later notation, i. e.  rather than .

Cautionary accidentals not found in A, but found elsewhere including in F, are given here in square brackets or mentioned in the Critical Commentary. Dynamics found between two staves braced together in A are assumed to apply to both staves, except in those passages where the two instruments have specifically differing marks. Rehearsal letters are given as in the Simrock printed edition, and in general, all alternative readings of consequence from F are noted in the Commentary.

SOURCES FOR LETTERS

Juliette Appold, Regina Back, *Felix Mendelssohn Bartholdy, Sämtliche Briefe*, Vol. 1 (Bärenreiter-Verlag Kassel, 2009).

¹² Letter 26 June 1838, English translation from Silber, 'Mendelssohn and His "Reformation" Symphony', p. 333.

- Max Friedländer, 'Ein Brief Felix Mendelssohns', in *Viertel-jahrsschrift für Musikwissenschaft* 5 (1889), p. 483–9.
- Ferdinand Hiller, *Mendelssohn: Letters and Recollections*, trans. M. E. von Glehn, London 1874 (New York, 1972).
- Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn: Briefe & Tagebücher* (Berlin, 1879).
- Paul Mendelssohn Bartholdy (ed.), *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy* (Leipzig, 1863).

LITERATURE

- Thomas Ehrle, 'Die Instrumentation in den Symphonien und Ouvertüren von Felix Mendelssohn Bartholdy', in *Neue Musikgeschichtliche Forschungen*, ed. Lothar Hoffmann-Erbrecht, Vol. 13 (Wiesbaden, 1983).
- Rudolf Elvers, 'Auf den Spuren der Autographen von Felix Mendelssohn Bartholdy', in *Beiträge zur Musikdokumentation, Franz Grassberger zum 60. Geburtstag*, ed. Günter Brosche (Tutzing, 1975).
- Ludwig Rellstab, 'Überblick der Ereignisse', in *Iris im Gbiete der Tonkunst* 3, Nr. 47 (23 November 1832).
- Ludwig Rellstab, *Gesammelte Schriften* (Leipzig, 1843–4).

Judith Karen Silber, *Mendelssohn and the "Reformation" Symphony: A Critical and Historical Study* (Diss. Yale University 1987).

Judith Karen Silber, 'Mendelssohn and His "Reformation" Symphony', in *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 40, No. 2 (Summer 1987), pp. 310–336.

R. Larry Todd, *Mendelssohn, A Life in Music* (Oxford, 2003).

ACKNOWLEDGEMENTS

The editor is grateful to the members of the Deutsches National Theater und Staatskapelle Weimar for their patience and musicality in testing the pre-publication version of the work, to Nikolai Jaeger (for the suggested flute *Eingang* before the Finale) and Hans-Martin Schlegel (for information on the serpent question), and to Bettina Schwemer, Ryan Mark and Heather Jarman.

Christopher Hogwood
Cambridge, September 2008
hogwood@hogwood.org

EINFÜHRUNG

Mendelssohn schrieb im Jahr 1838 an Julius Rietz: „Die Reformations-Symphonie kann ich gar nicht mehr ausstehen, möchte sie lieber verbrennen, als irgend eines meiner Stücke, [sie] soll niemals herauskommen.“¹ Damit verleugnete er ein Werk, das (seiner Ansicht nach) nicht nur mehr als ihm zustand unter verpassten Gelegenheiten gelitten hatte, sondern auch ein fehlgeschlagenes Experiment darstellt. Dennoch erreicht Mendelssohn mir der Reformations-Symphonie einen Meilenstein in seiner musikalischen Entwicklung, wie Judith Silber hervorhebt: „Es war seine erste Symphonie nach dem Tod Beethovens und seine erste in Beethovenschem Umfang. Gleichzeitig war es auch sein erstes Instrumentalwerk für einen großen öffentlichen Rahmen. Und es hätte sein extremstes Beispiel für programmatisches Komponieren sein können“.²

Inspiriert wurde die Symphonie von den für den 25. Juni 1830 in Berlin geplanten Feierlichkeiten zum 300-jährigen Bestehen des Augsburgischen Bekenntnisses, das im Wesentlichen ein Werk Philipp Melanchthons unter Billigung Martin Luthers war und eine der grundlegenden Bekenntnisschriften der Reformation ist; ein Auftragswerk ist die Symphonie allerdings nicht gewesen. Dem Lutherischen Kalender gemäß war der 25. Juni ein regulärer Feiertag, und in dem 300-jährigen Jubiläum sah König Friedrich Wilhelm III. von Preußen eine Gelegenheit, die Vereinigung der Lutheraner und Calvinisten zu unterstützen (ein Schisma, das für zahlreiche Generationen nach der Reformation ein wunder Punkt geblieben ist). Mendelssohn kam der Bekanntmachung des Königs zuvor und schrieb im September 1829 (von einer Wandertour in Wales) an seine Familie, dass er bereits über eine „Reformations“-Symphonie nachdenke. Die Komposition erwies sich als schwierig, und im März 1830 schien es bereits unwahrscheinlich, dass sie bis zum Datum der Gedenkfeier beendet sein würde; abgesehen davon hatte er sich leichtsinnigerweise bei seiner Schwester mit den Masern angesteckt und musste seinen Aufenthalt zuhause verlängern, ehe er sich wieder auf die Reise begeben konnte. An Ferdinand David schrieb er am 13. April:

1 Max Friedländer, „Ein Brief Felix Mendelssohns“, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 5 (1889), S. 483–489, S. 484.

2 Judith Karen Silber, *Mendelssohn and the „Reformation“ Symphony: A Critical and Historical Study*, Diss. Yale University 1987, S. 2–3. Die Frage des programmatischen Inhalts wird hier im weiteren erörtert.

Denn von einer großen Symphonie an der ich arbeite, sind bis jetzt nur die ersten drei Stücke fertig. Wann und wo ich weiter schreiben kann ist noch ungewiss da ich so bald es nur meine Gesundheit erlaubt meine Reise fortzusetzen gedenke, und von hier über Leipzig und Weimar nach München und dann über die Alpen nach Rom und Neapel will.³

Mendelssohn war also weit von Berlin entfernt als die 300-Jahrfeier tatsächlich stattfand und hörte davon nur aus zweiter Hand von seiner Schwester Rebecka; sie beschreibt, wie die Posaunen von allen Türmen Berlins Choräle spielten (*Ein feste Burg und Nun danket alle Gott*) und ermahnt ihn: „Du in deinem katholischen Lande hast wohl ganz vergessen wozu deine Symphonie hätte müssen gespielt werden, nämlich heut, und hier.“⁴ Obwohl seine Familie offenbar der Ansicht war, dass Felix’ Symphonie für die Gedenkfeier in Auftrag hätte gegeben werden sollen, haben die Organisatoren (einschließlich Mendelssohns Freund und Lehrer Friedrich Zelter) – nicht ohne Grund – entschieden, dass Chormusik für einen kirchlichen Feiertag besser geeignet ist. Gemeinsam mit Zelter initiierte Eduard Grell ein Programm nach Art der altklassischen Kirchenmusik. Dass es nicht zur Aufführung der Reformations-Symphonie gekommen ist, wird in der älteren Mendelssohn-Literatur mit der Absage der Feierlichkeiten in Berlin erklärt; dies entspricht zwar nicht den Tatsachen, war aber wohl schmeichelhafter für den Komponisten.

Obwohl Mendelssohn es nicht geschafft hat, seine Symphonie rechtzeitig für die Jahresfeier in Berlin fertig zu stellen, hat seine Arbeit daran doch Fortschritte gemacht. Als er mit dem Manuskript im Gepäck seine Reise im Mai wieder aufnahm, suchte er durch seinen Freund Heinrich Dorn, der die Konzerte für das Hoftheater in Leipzig organisierte, nach einer anderen Aufführungsmöglichkeit. Aber wieder hatte er kein Glück; die Kopistenarbeit dauerte länger als erwartet und wieder verpasste er den Termin für das Konzert. Nun wendeten sich seine Gedanken stattdessen in Richtung Publikation; aus Weimar schrieb er am 25. Mai 1830 an Fanny:

3 Juliette Appold und Regina Back, *Felix Mendelssohn Bartholdy, Sämtliche Briefe*, Band 1, Kassel 2009, S. 518.

4 Brief an Felix, 25. Juni 1830, in: Judith Karen Silber, *Mendelssohn and His „Reformation“ Symphony*, in: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 40, No. 2 (Summer 1987), S. 310–336, S. 321, Anm. 34.

Dir liebe Fanny schicke ich nächstens die Copie meiner Sinfonie; ich lasse sie hier abschreiben, und schicke sie nach Leipzig (wo sie vielleicht aufgeführt werden wird) mit der gemeßnen Ordre sie Dir baldmöglichst zuzustellen; übrigens werde ich sie höchst wahrscheinlich in Stimmen und 4 händigem Auszug nächstens heraus geben.⁵

Während alle anderen Stücke, die er zur Publikation vorschlug, Käufer gefunden haben (das Quintett und Oktett – letzteres auch in vierhändigem Auszug –, *Ein Sommernachtstraum*, sieben „Lieder ohne Worte“), erregte die d-Moll Symphonie kein Interesse. In München lebten die Aussichten auf eine Aufführung wieder auf: „Wahrscheinlich aber wird nächstens am Vormittag sich das Orchester expreß versammeln, um meine beiden Sinfonien zu spielen; sie haben mich nämlich darum für die Concerte des nächsten Winters gebeten“.⁶

An dem betreffenden Tag aber spielte Mendelssohn die Sinfonien am Klavier durch, während das Orchester dankbar und „ganz anders ernsthaft“⁷ zuhörte. Mendelssohn war mit dieser ersten öffentlichen Aufführung zufrieden. Ein Jahr später, nach seiner Rückkehr aus Italien, spielte das Münchner Orchester wie versprochen die C-Dur Symphonie, nicht aber die d-Moll Symphonie. Nach München versuchte Mendelssohn es erneut in Paris; obwohl seine Ouvertüre zu *Ein Sommernachtstraum* außerordentlich erfolgreich war, wurde die Reformations-Symphonie nur einmal probiert und dann ad acta gelegt. Ferdinand Hiller berichtete dem Komponisten, die Spieler hätten sie „zu scholastisch“ gefunden, mit „zu vielen Fugatos, zu wenig Melodie“.⁸

Mitte des Jahres 1832 hielt Mendelssohn sich zuhause in Berlin auf und die lang ersehnte Aufführung fand endlich am 15. November in einem (selbst organisierten) Benefizkonzert statt; außerdem standen das G-Dur Klavierkonzert und die Ouvertüre zum *Sommernachtstraum* auf dem Programm. Kurz vor der Aufführung nahm Mendelssohn in seiner Originalpartitur (unsere Quelle A) an allen Sätzen Änderungen vor (die neue Fassung datiert auf den 11. November 1832). Nach der Aufführung sprach der Berliner Kritiker Ludwig Rellstab aus, was viele vielleicht schon bemerkt hatten, nämlich dass der Komponist zu sehr von den Ideen A. B. Marx' beeinflusst sei (Marx war verantwortlich

5 Appold u. Back, S. 532.

6 Brief Felix' an Fanny, München 26.–27. Juni 1830, in: Appold u. Back, S. 566.

7 Brief Felix' an seine Familie, München 5. Juli 1830, in: Silber, *Mendelssohn and His „Reformation“ Symphony*, S. 328, Anm. 54.

8 Ferdinand Hiller, *Felix Mendelssohn-Bartholdy, Briefe und Erinnerungen*, Köln 1878, S. 17.

dafür, dass Mendelssohn die erste Fassung seiner Ouvertüre zum *Sommernachtstraum* vernichtet hatte):

Niemals ist uns ein Bestreben verkehrter erschienen, als das welches die musikalische Zeitung des Herrn Marx hatte, in jedem Musikstück einen bestimmten Gang verständiger Gedanken nachweisen zu wollen, und so immer etwas Fremdes hinein oder heraus zu lesen. Allein wir glauben, daß Herr Mendelssohn sich zu stark durch diese Ansicht habe influieren lassen, und daß die innere Unwahrheit derselben, die es hindert sie zur Wirklichkeit zu bringen, schädlich auf seine Leistung wirkt. Das Musikstück mag ausnahmsweise sich wohl einmal eine Aufgabe stellen die außer ihm selbst liegt; aber einmal kann es dieselbe nicht durchweg festhalten, und zweitens muß es auch selbstständig ohne diesen fremden Kommentar bestehn und zu verstehn seyn. Wenn wir also ganz von dem Gedanken abgehen, daß jene Symphonie mit irgend einem kirchlichen Ereigniß in Verbindung stehe, so werden wir sagen müssen, daß sie reich an schön erfundenen Stellen, besonders in Betreff harmonischer und rhythmischer Wirkung ist, daß das Ganze einen Meister in der Arbeit und eine ausgeschriebene Feder bekundet. Doch vermissen wir dagegen melodische Erfindung und ein klares Hervortreten und Gliedern der Theile.⁹

Der offensichtlich „katholische“ Kontrapunkt am Anfang (der den Kontrapunkt nach Palestrina imitiert, aber anscheinend nicht wirklich zitiert), das reine Luthertum des hervorgehobenen „Dresdener Amen“ und selbst der donnernde Galopp, der sich im Finale zum Choral versammelnden Hussiten, verdeutlichen das religiöse Bild ohne Schwierigkeiten. Aber stehen die Hauptsätze tatsächlich für Glaube und Verzweiflung, wie Silber annimmt?¹⁰ Mendelssohn selbst erkennt in dem Gegensatz zwischen dem Allegro vivace und dem Eröffnungssatz die musikalische Darstellung der Eindrücke, die auf dem Fronleichnamsfest in München auf ihn gewirkt haben, wie er am 15. Juni 1830 seiner Schwester Rebecka mitteilt:

Ich möchte, ihr wäret neulich mit mir gewesen, als ich unter dem Volk während der Prozession umherging, und mich viel umsaß und sehr zufrieden mit mir war wegen der ersten Stücke der Kirchensinfonie, denn ich hätte nicht gedacht, daß es mit dem Contrast der ersten beiden Sätze noch heut so passe; aber hättest Du gehört, wie das ganze Volk sehr eintönige Gebete absang, dann mal ein heiserer Priester mitten durch schrie, oder ein anderer das Evangelium ablas und wie mitten hinein auf einmal lustige Militärmusik mit Trompeten hineinschallte, und wie die bunten gemalten Fähnlein hin und her schwenkten, und wie die Chorknaben mit goldenen Troddeln behängt waren – ich denke Du hättest mich gelobt, wie ichs dann selbst that und mich freute.¹¹

9 Ludwig Rellstab, „Überblick der Ereignisse“, in: *Iris im Gebiete der Tonkunst* 3, Nr. 47 (23. November 1832), S. 187–188, S. 188.

10 Silber, *Mendelssohn and His „Reformation“ Symphony*, S. 313.

11 Appold u. Back, S. 550.

Entgegen Rellstab bilden die mittleren Sätze für den unvoreingenommenen Hörer ein so abstraktes Paar formeller Gegensätze, wie man es sich innerhalb des Rahmens einer kirchlichen Feier nur vorstellen kann – ein offensichtliches Menuett mit Trio und eine unverhüllte A-B-A-Arie. Wirklich bedauerlich ist, dass Mendelssohn die einfallsreiche Verbindung des (programmatisch unerklärten) langsamens Satzes mit dem schwer beladenen *Ein feste Burg*-Finale durch ein sondierendes Rezitativ der Solo-Flöte, das über die vorhergehenden Themen improvisiert, bevor es den Choral beleuchtet, aus dem endgültigen Plan verbannt hat (bekanntermaßen spielte Luther sowohl Flöte als auch Laute). Möglicherweise wollte der Komponist jeden potentiell peinlichen Vergleich mit Beethovens Neunter Symphonie vermeiden. Da Mendelssohn die Streichung dieser rezitativen Verbindung zwischen Allegro und Finale nicht datiert hat, bleibt unklar, ob seine zweite Fassung eine Antwort auf Rellstabs wenig schmeichelhafte Anschuldigung der Abhängigkeit von Beethovens „spätem kolossalen Werk“ ist, oder ob er sich vorher bereits dazu entschieden hatte, so weit wie möglich aus dem Schatten des Meisters heraus zu treten.

Dennoch haben die Folgen von Rellstabs schädigenden Kritiken gemeinsam mit der schlichten Tatsache, dass – trotz bester Intentionen des Komponisten – das Stück einfach für die Gelegenheit, für die es geschrieben wurde, nicht angemessen war. Mendelssohns Glaube an die Symphonie wurde nach und nach geschwächt und er begann das Werk, auf das er so viel Enthusiasmus und Mühe verwendet hatte, zu verstoßen. Rietz gegenüber denunzierte er sein Werk und bezeichnete es verärgert als Stück, das verbrannt und niemals veröffentlicht werden sollte; auf eine Anfrage von einem Dr. Franz von Piatkowski im Jahr 1838 antwortete er eher resigniert: „Die Symphonie zur Feier des Reformationsfestes bedauere ich Ihnen nicht schicken zu können, da es eine solche jugendliche Jugendarbeit ist, daß ich mich jetzt zuweilen wundere, daß ich sie nicht besser gemacht habe, und da ich sie also aus dem Gefängniß in meinem Schranke nicht entwischen lassen darf.“¹²

Nach der Berliner Aufführung folgte bis 1868 keine weitere Aufführung der Symphonie mehr – lange nach dem Tod des Komponisten und ein Vierteljahrhundert nachdem Rellstabs Urteil milder geworden war und er sich dazu durchringen konnte zu sagen, dass „die Anlage großartig, die Durchführung meisterhaft zu nennen ist“¹³.

12 Friedländer, S. 484.

13 Ludwig Rellstab, *Gesammelte Schriften*, Leipzig 1843–1844, Bd. 8, S. 212.

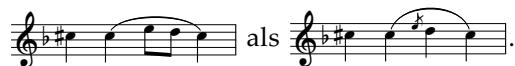
Eine Partitur mit Stimmen erschien erstmals in den 1860er Jahren (bei Simrock in Bonn, später auch bei Novello, Ewer & Co. in London, unsere Quelle F); in den 1870er Jahren wurde diese Fassung praktisch unverändert von Julius Rietz für die *Kritisch durchgesehene Ausgabe* übernommen. Beide Drucke akzeptierten das Stadium, in dem das Manuskript gefunden wurde (mit nur geringfügigen Abweichungen), einschließlich der späteren Auslassungen und Änderungen, die der Komponist für die Berliner Aufführung 1832 vornahm.

Von diesen Änderungen ist die Entfernung des vierten Satzes die dramatischste; andere Änderungen beziehen sich ungewöhnlicherweise auf die Verlängerung bestimmter Teile (z. B. ab Takt 192 im ersten Satz), aber die meisten betreffen die üblichen Verkürzungen sich wiederholender oder statischer Passagen. In der vorliegenden Edition sind diese Passagen zum Vergleich in der ersten und in der zweiten Fassung gegeben, abgesehen vom Finale: Hier hat Mendelssohn ganze Passagen aus dem Manuskript entfernt, so dass kein vollständiges Bild von dem, was herausgeschnitten wurde, gegeben werden kann. Dennoch sind alle Streichungen im Finale, die noch in der Quelle vorhanden sind, entweder im Faksimile oder im Anhang in Transkription gegeben (S. 125ff.) Die gestrichenen Abschnitte sind einerseits wertvoll, um den kompositorischen Prozesses des Werkes nachzuvollziehen, sie sind darüber hinaus für die Edition der revidierten Fassung, insbesondere für die Erklärung undeutlicher Bögen, fehlender Dynamik und Artikulation hilfreich.

Einige Kuriositäten bleiben noch unerklärt, wie etwa der in Bleistift eingetragene Seitenumbruch, der am Kopf der Seite zu finden ist und nicht mit den Seitenzahlen einer der existierenden gedruckten Fassungen übereinstimmt; auch die Aufnahme des Serpent im letzten Satz ist zu nennen. Hier wollte Mendelssohn wahrscheinlich eigentlich das aufrecht gehaltene englische Basshorn (oder „russisches Fagott“) verwenden und weniger das in englischen Kirchenkapellen verbreitete echte Serpent.

Notationsprobleme treten in der Symphonie nur wenige auf: Die Pauken werden in der vorliegenden Edition nicht wie von Mendelssohn angegeben in C und G, sondern klingend notiert; die Triller in den Pauken wurden nicht über die letzte Note eines gebundenen Wirbels hinaus verlängert, da Mendelssohns Notation für gewöhnlich genau ist. Bögen, die in Quelle F, nicht aber im Autograph (A) gefunden wurden, sind im Critical Commentary notiert; alle gestrichelten Bögen und eingeklammerten Zeichen sind editorische Hinzufügungen; zweideutige Bögen in A wurden mit Re-

ferenz auf Quelle F aufgeklärt, aber die genaue Platzierung von *ff* (für gewöhnlich über dem Notenkopf) in Kombination mit *sf* (gewöhnlich unterhalb) wurde beibehalten, wie vom Autograph vorgegeben. Wo eine klare Unterscheidung offensichtlich ist, oder eine Passage mit Strichen beginnt, die sich dann verflüchten, haben wir Mendelssohns Striche beibehalten, nicht die Punkte, die durchgehend in Quelle F verwendet werden. Unterschiede in der Notation (etwa die wirkungsvoll ausgeschriebenen Vorschläge im ersten Satz, Takt 419, im Gegensatz zu den Mordenten in Takt 140) wurden beibehalten, wie vom Komponisten notiert; es bleibt dem Ausführenden überlassen zu entscheiden, ob die erste Stelle in Übereinstimmung mit der zweiten interpretiert werden soll, d. h. eher



Warnakzidenzen, die nicht in Quelle A, aber anderswo, einschließlich Quelle F, gefunden wurden, sind hier in eckigen Klammern gegeben oder im Critical Commentary erwähnt. Dynamische Angaben, die in Quelle A zwischen zwei zusammengeklammerten Notensystemen notiert sind, werden als zu beiden Notensystemen gehörig angesehen; ausgenommen Passagen, in denen die beiden Instrumente ausdrücklich unterschiedliche Angaben haben. Studierbuchstaben folgen der Simrock-Ausgabe; prinzipiell sind alle wichtigen alternativen Lesungen aus Quelle F im Critical Commentary notiert.

BRIEFAUSGABEN

- Juliette Appold und Regina Back, *Felix Mendelssohn Bartholdy, Sämtliche Briefe*, Band 1, Bärenreiter-Verlag Kassel 2009.
 Max Friedländer, „Ein Brief Felix Mendelssohns“, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 5 (1889), S. 483–489.
 Ferdinand Hiller, *Felix Mendelssohn-Bartholdy, Briefe und Erinnerungen*, Köln 1878.
 Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn: Briefe & Tagebücher*, Berlin 1879.

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

SEKUNDÄRLITERATUR

- Thomas Ehrle, *Die Instrumentation in den Symphonien und Ouvertüren von Felix Mendelssohn Bartholdy*, in: *Neue Musikgeschichtliche Forschungen*, hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Bd. 13, Wiesbaden 1983.
 Rudolf Elvers, *Auf den Spuren der Autographen von Felix Mendelssohn Bartholdy*, in: *Beiträge zur Musikdokumentation*, Franz Grassberger zum 60. Geburtstag, hrsg. von Günter Brosche, Tutzing 1975, S. 83–91.
 Ludwig Rellstab, „Überblick der Ereignisse“, in: *Iris im Gebiete der Tonkunst* 3, Nr. 47 (23. November 1832), S. 187–188.
 Ludwig Rellstab, *Gesammelte Schriften*, Leipzig 1843–1844.
 Judith Karen Silber, *Mendelssohn and the „Reformation“ Symphony: A Critical and Historical Study*, Diss. Yale University 1987.
 Judith Karen Silber, *Mendelssohn and His „Reformation“ Symphony*, in: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 40, No. 2 (Summer 1987), S. 310–336.
 R. Larry Todd, *Felix Mendelssohn Bartholdy, Sein Leben, Seine Musik*, aus dem Englischen übersetzt von Helga Beste, Stuttgart 2008.

DANKSAGUNG

Der Herausgeber ist den Mitgliedern des Deutschen Nationaltheaters und der Staatskapelle Weimar für ihre Geduld und Musikalität beim Ausprobieren des Werkes vor der Veröffentlichung zu Dank verpflichtet. Ebenso danke ich Nikolai Jaeger (der den Flöten-Eingang vor dem Finale anregte) und Hans-Martin Schlegel (für Informationen in der Frage des Serpents) sowie Bettina Schwemer, Ryan Mark und Heather Jarman.

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