

MENDELSSOHN BARTHOLDY

Symphonie in A
»Italienische«

Symphony in A major
»Italian«

Op. 90
1833–1834

Herausgegeben von / Edited by
Christopher Hogwood

Urtext

Partitur / Score



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 9094

INHALT / CONTENTS

Introduction	III
Einführung	VII
Symphonie in A / Symphony in A major	
Erste Fassung / First Version (1833)	
Allegro vivace	2
Andante con moto	40
Menuetto	49
Saltarello	64
Zweite Fassung / Second Version (1834)	
Andante con moto	90
Menuetto	101
Saltarello	116
Critical Commentary	146
Faksimiles / Facsimiles	150

ORCHESTRA

Flauto I, II, Oboe I, II, Clarinetto I, II, Fagotto I, II;
Corno I, II, Tromba I, II; Timpani;
Violino I, II, Viola, Violoncello, Contrabbasso

Zu vorliegender Ausgabe
ist das Aufführungsmaterial (BA 9094) erhältlich.

In addition to the present full score
the complete performance material (BA 9094) is available

INTRODUCTION

At a general meeting of the Philharmonic Society of London on 5 November 1832, it was unanimously agreed “that Mr. Mendelssohn-Bartholdy be requested to compose a Symphony, an Overture, and a Vocal Piece for the Society, for which he be offered the sum of one hundred Guineas”,¹ the Society asked for exclusive rights for two years. Mendelssohn, who had been elected an Honorary Member at the age of 20, consented to these terms (28 November), and when he arrived in England the following year, he brought not only the ‘Italian’ symphony (on which he had been working since his visit to Rome in 1830–31) and the aria ‘*Infelice*’, but informed the Society that “as I have finished two new Overtures since last year I beg to leave the choice to the Directors as to which they would prefer for their concerts; and in case they should think both of them convenient for performance, I beg to offer them this fourth composition as a sign of my gratitude for the pleasure and honour they again conferred on me”.² The Society, naturally, did not refuse this bargain offer; the ‘Trumpet Overture’ in C was given in the 1833 season, and the *gratis* “*Melusine*” reserved for the following year.

The new symphony, which Mendelssohn had been busy revising as late as April (admitting to Pastor Albert Bauer that the work “contrary to my expectations, even pleases me when I look over it now”³) was premiered with the composer directing in the Society’s programme on 13 May (for the full programme, see below).

Public reaction to the concert was apparently enthusiastic; Mendelssohn modestly reported to his family the following day that “people say it was the best the Philharmonic had ever given” (14 May 1833)⁴ and the musical press declared the symphony “a composition that will endure for ages, if we may presume to judge such a work on a single performance”.⁵ The composer, however, felt very differently about the work and never again directed the piece himself or author-

ised any other performances. It was only published after his death, but is now probably the most popular of his symphonies.

Following the terms of his agreement, the score was deposited with the Philharmonic Society when Mendelssohn left London in May 1833, and the piece was played without his permission three more times in the following four years. Moscheles, who directed the first revival, wrote the day before the concert to Mendelssohn with a telling remark that “the performance is of a quality such that its shortcomings might be evident only to you and me” (Letter, 1 June 1834)⁶. The composer’s typical reaction was immediately to begin revising the piece. He reported to Moscheles that he had wanted to show his pupil Eduard Franck “something from my A major Symphony. Since I do not have it now I began to write out the Andante again, and in doing so stumbled upon so many *errata* that I got interested and also wrote out the Minuet and the Finale, but with many very necessary improvements ... Only the first movement I did not write down together with the rest, for when once I get to that I am afraid I shall have to change the whole theme, from the fourth bar on, and with it pretty much the entire first movement – and I have no time for that now”.⁷ To his sister Mendelssohn repeated that “the first movement I will get to later; the last three have, I believe, become good”,⁸ but when she later saw the changes that he had made to the slow movement, she did not agree: “I do not like the change in the first melody at all; why did you make it – to avoid the many As? But the melody was natural and lovely [before]. The other changes don’t speak to me either – but then, I do not know the rest of the movement well enough to pass a reasonable judgement. In general, I think you are all too ready to change a successful piece later merely because one thing or another pleases you more than. But then, it’s always difficult to get used to a new version of a piece once one knows the old one.”⁹

1 Letter from William Watts, 8 November 1832 (GB-Ob GB II, 72).

2 Letter FMB to William Watts, 27 April 1833, quoted in Myles B. Foster, *History of the Philharmonic Society of London, 1813–1912* (London, 1912), p. 118.

3 Letter of 6 April 1833, quoted in Paul and Carl Mendelssohn-Bartholdy (eds.), *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847 von Felix Mendelssohn-Bartholdy* (Leipzig, 1863), vol. 2, p. 2.

4 Letter in US-NYp, translated in John Michael Cooper, *Mendelssohn’s ‘Italian’ Symphony (Studies in Musical Genesis and Structure)* (Oxford, 2003), p. 33 n.

5 *The Harmonicon* 11 (1833), p. 134.

6 Letter in GB-Ob GB III, 163, translated in Cooper, *op.cit.*, p. 33 n.

7 Letter to Moscheles, 26 June 1834, in Moscheles, *Briefe*, pp. 95–6, translated in Cooper, *op. cit.*, p. 35.

8 Letter to Fanny Hensel, 5 July 1834 in US-NYp, translated in Cooper, *op. cit.*, p. 35.

9 Letter in GB-Ob GB III, 237, translated in Cooper, *op. cit.*, p. 37.

The later London performances of the original version were less well received than the premiere – the first movement in particular was criticised as being “less striking than most of this composer’s efforts and we understand [that it] so little satisfied M. Mendelssohn, that he has expressed his intention to write another in its place”¹⁰; such an intention, of course, had only been expressed privately, and Mendelssohn was highly annoyed when he discovered that the Philharmonic Society had been informed of his intentions (a tetchy letter drafted to Charles Neate, a Director of the Society, reminded him that any such comments had been off the record, although characteristically he admitted at the same time, “I am far from satisfied with this, and indeed many other Compositions of mine”¹¹). In the event, pressure of work prevailed and the composer eventually gave up attempts to complete his revisions, retrieved the score from London and (unusually) made no attempt to have the work performed in Germany. What is today probably the most familiar of his symphonies (albeit in a disavowed version) was by the time of his death removed from circulation and, according to Sir George Macfarren, appeared only in the Philharmonic Society’s concerts and even there rarely.¹² The 1833 version of the symphony first appeared in print after Mendelssohn’s death as part of the complete edition edited by Julius Rietz (Breitkopf & Härtel, 1851), while the 1834 revisions were published for the first time as recently as 2001.¹³

Many present-day listeners will certainly share Fanny’s reluctance to accept any changes to a work which has now become so established in its first version, and since pressure of other work prevented Mendelssohn from ever reworking the problematic first movement, no synchronous version of the symphony exists for the modern performer. The choice now is between performing the four movements of 1833 (the most familiar present-day version), which Mendelssohn declared to require “many very necessary improvements”, or concocting a mixture of the 1834 revised movements, prefaced by the unrevised first movement of 1833.

Since the autograph scores of both versions still exist complete, the present edition is able to offer both

options.¹⁴ In addition, two excellent studies by John Michael Cooper analyse the history of the changes that Mendelssohn made, explore the programmatic implications of the work and describe why, in order to appreciate the true identity of the composer’s voice, it is necessary to be acquainted with both versions, and to evaluate the process as well as the product.¹⁵

* * *

Apart from many small cosmetic touches and refinements of orchestration, Mendelssohn’s larger objective in his 1834 revisions was to improve the structural pacing of his “merry symphony … on the Italian countryside”¹⁶ and increase its thematic unity by a cyclic development of motives. Once the last three movements had been modified in this way, it is easier to understand why he no longer felt that the first movement was a suitable component of the whole scheme, and thus abandoned the work. A full analysis of the changes and their implications is laid out by J. M. Cooper.¹⁷ He deduces a greater influence from Beethoven than has usually been assumed (specially the Fifth, ‘Pastoral’ and Ninth Symphonies), rather than accepting the work as Mendelssohn’s attempt to “step well outside of Beethoven’s shadow”.¹⁸

There are other overtly retrospective references: in addition to frequent imitative counterpoint, and a full fugal exposition in the Salterello, we find in the Andante con moto a close relative of Mozart’s walking bass-line from the scene of the Armed Men in *Die Zauberflöte*; revealingly, Mendelssohn often referred to this movement as an Adagio,¹⁹ the tempo marking of Mozart’s ensemble, and no doubt he was fully conscious of the connection between his “pilgrim melody”

14 The autograph scores are available in facsimile, see John Michael Cooper, H. G. Klein (eds.), *Felix Mendelssohn Bartholdy, Sinfonie A-dur op. 90. “Italienische”. Alle eigenhändigen Niederschriften im Faksimile* (Wiesbaden, 1997).

15 “Aber eben dieser Zweifel”: A new look at Mendelssohn’s ‘Italian’ symphony’ in *Nineteenth-Century Music*, 15 (1992), pp. 169–87 and *Mendelssohn’s ‘Italian’ Symphony (Studies in Musical Genesis and Structure)* (Oxford, 2003). See also Donald M. Mintz, *The Sketches and Drafts for Three of Felix Mendelssohn’s Major Works* (PhD diss., Cornell University, 1960) – although he mistakenly treats the 1834 revision as an earlier version – and Wulf Konold, *Felix Mendelssohn Bartholdy, Symphony Nr. 4 A-dur Op. 90 (“Italienische”)* (Munich, 1987).

16 An early description in a letter from FMB to his mother Lea, 15 March 1831 (Cooper, *op. cit.*, p. 25 n).

17 See footnote 12.

18 Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft)*, vol. 6), translated by J. Bradford Robinson as *Nineteenth-Century Music (California Studies in Nineteenth-Century Music)* (Berkeley, 1991), p. 157.

19 See Cooper, *op. cit.*, p. 129.

10 *The Musical World*, 21 June 1838, p. 135.

11 Draft in Bodleian Library, Oxford, GB XIII, 24.

12 See his description of the work and its genesis in a review of the piano duet transcription in *The Musical World* of 9 October 1852, reprinted in Cooper, *op. cit.*, pp. 213–22.

13 John Michael Cooper (ed.), *Felix Mendelssohn-Bartholdy, Sinfonie A-dur op. 90, “Italienische”*. Fassung 1833/34 (Wiesbaden, 2001).

and the old cantus firmus “Ach Gott vom Himmel sieh darein” sung by the Armed Men.

Occasionally in the score of the first version of the symphony we find tell-tale signs of Mendelssohn’s urge to rewrite which never reached fulfilment; in the finale, for example, we can see two bars eliminated at an early stage by the composer between bb. 34–5 and a single-line alternative sketched in at the bottom of the page in crayon (a sign that it was probably made during rehearsals). Although both Mintz and Cooper recommend that these bars should be expanded and orchestrated for performance, there is far from sufficient material to allow such a change, and no evidence at all that Mendelssohn eventually adopted it, since it is not found in either the London score or the 1834 revision. Such revealing touches must remain simply part of the evidence of process rather than product.

Mendelssohn was always reluctant to confirm programmatic origins for his music, and although he happily described the piece as “the A major Italian symphony”²⁰, none of his other observations of life in Italy can be related to specific themes or movements; his mention of Louise Vernet dancing the *saltarello* and beating a large tambourine only draws from him the wish that he would have liked to have been a painter to record the scene.²¹ Other than showing his preference for the archaic title of *Saltarello* rather than the more popular *Tarantella*, there is no connection with the symphony’s finale.²² Equally tantalising are his early references to Goethe’s poem “Lili’s Park” (1775), a light fantasy about a fairy’s menagerie which he saw as a possible model, “especially three passages: ‘Kehr ich mich um, und brumm’, then ‘eh la menotte’ etc., and particularly ‘die ganze Luft ist warm, ist blüthevoll’; without question, the clarinet enters at all three places – I want to make a scherzo for a symphony out of it”²³. While confirming his readiness to use a literary model as a background framework for a complete movement, it is difficult to connect the clarinet entries in the symphony’s *Con moto moderato* with the lines he quoted, although J. M. Cooper makes a spirited attempt to link the whole poem to musical events in the *Menuetto*.²⁴

20 Letter to Fanny, 21 January 1832, translated in Cooper, *op. cit.*, p. 26.

21 Letter 17 January 1831; see Peter Sutermeister, *Briefe einer Reise* (Zürich, 1958), p. 107.

22 The third subject, however, bears a strong resemblance to the ‘*Tarantelle*’ in Act 3 of Auber’s *La Muette de Portici* of 1828.

23 Letter from Rome, 16 November 1830, quoted in Sutermeister, *op. cit.*, pp. 68–9, translated in Cooper, *op. cit.*, p. 24.

24 Cooper, *op. cit.*, p. 182ff.

The full London programme that contained the only performance of the ‘Italian’ Symphony authorised by the composer was a typically 19th-century combination of vocal and instrumental numbers, each substantial half beginning seriously with a symphony and ending with an overture; Tamino’s aria “Dies Bildnis ist bezaubernd schön” was sung in Italian and Mendelssohn appeared as both soloist and conductor.²⁵

ACT I

Symphony in D (No. 7, “Grand”) [No. 104]	Haydn
Aria, “O cara imagine” (<i>Il Flauto Magico</i>)	Mozart
Mr. Rubini	
Concerto for Pianoforte in D minor [K. 466]	Mozart
Mr. F. Mendelssohn-Bartholdy	
Aria, “Deh, vieni, non tardar” (<i>Le Nozze di Figaro</i>)	Mozart
Mme. Cinti-Damoreau	
Overture, “Bibiana”	J. P. Pixis

ACT II

Symphony in A (No. 2), “Italian” (MS.)	Mendelssohn
(First performance; composed for this Society)	
Duet, “Ricciardo, che veggio!” (<i>Ricciardo e Zoraide</i>)	Rossini
Mme. Cinti-Damoreau and Mr. Rubini	
Concerto for Violin	De Beriot
Mr. Ch. De Beriot	
Air, “En vain j’espèrè” (<i>Robert le Diable</i>)	Meyerbeer
Mme. Cinti-Damoreau	
Overture, “Jubilee”	Weber
Leader, Mr Weischel.	
Conductor, Mr. F. Mendelssohn-Bartholdy.	

The size of the orchestra for 1833 premiere can be deduced from the Philharmonic Society Accounts in the British Library (RPS MS 299; formerly Loan 48.9/1), ff. 21v–22r: 28 violins, 8 violas, 8 cellos, 6 basses, 2 each of oboes, flutes, clarinets, bassoons and trumpets, 4 horns, 3 trombones, 1 piccolo and 1 timpanist. This total of about 70 players remained the norm for the Philharmonic Society until at least the 1860s, and this proportion of winds and brass to strings was replicated in most of the larger German orchestras.

The layout of the players onstage involved not only divided violins (firsts opposite seconds), but also divided cellos and basses, with the principal cello and bass in the centre adjacent to the pianoforte supplied for the ‘conductor’ (there is some evidence that the conductor often faced the audience, even when using a baton). In the Argyll Rooms, the earlier location of the Philharmonic Society’s concerts, the basses were

25 See George Hogarth, *The Philharmonic Society of London; from its foundation, 1813, to its fiftieth year, 1862* (London, 1862) and Myles B. Foster, *op. cit.*

described as in front of the violins but lower, but when the Society moved to the Hanover Rooms in 1833, the year of the premiere, Moscheles noted that the basses were placed more in the background. The brass occupied the rear and highest of the ranks of the steeply raked stage, with trumpets on the conductor's right, horns and trombones on the left.²⁶

Direction shared between a concertmaster and a conductor, who "presided" at a piano centre-stage, had been the norm since the previous century and continued well into the nineteenth century in this form. Mendelssohn, as a reformer, had been using a baton to direct since 1829 (as Weber had done in 1826, to the surprise of his English audience) and Moscheles more reluctantly did the same, but from the safety of the piano. Schumann, along with many traditionalists, did not approve of this innovation, claiming that orchestras should be "like a republic that recognizes no higher authority",²⁷ and Mendelssohn admitted that he himself usually conducted "only such passages as were necessary". In London much the same tradition was preserved even through the era of the dynamic Sir Michael Costa (from 1848), who, in line with his predecessors, "never pretended to impose his own 'reading' of a score on his audience".²⁸

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

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

If one wants to play Mendelssohn correctly, one should first play Mozart, for example. Above all, one should renounce all *Empfindsamkeit* of conception, despite the temp-

26 Seating diagrams and listings of personnel can be found in Daniel Koury, *Orchestral Performance Practices in the Nineteenth Century: Size, Proportions, and Seating* (UMI Research Press, Ann Arbor, 1986).

27 Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, I (Leipzig, 1914), p. 118.

28 *The Musical World*, 2 May 1839.

tations that are provided by certain frequently recurring melismas peculiar to Mendelssohn. One should try, for example, to play passages of this apparent character simply and naturally in rhythm, with a beautiful and regular attack, and one will surely find that they will sound, in this fashion, much nobler and more graceful than in a passionately excited rubato. The master was committed, above all, to the strict observance of metre. He categorically denied himself every ritardando that was not prescribed and wanted to see the prescribed ritards restricted to their least possible extent.²⁹

SOURCES FOR LETTERS

- Marie von Bülow (ed.), *Hans von Bülow, Briefe und Schriften* (Leipzig, 1896), translated by Susan Gillespie in *Mendelssohn and his World* (Princeton, 1991)
- Marcia J. Citron (ed.), *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn* (New York, 1987)
- Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn: Briefe & Tagebücher* (Berlin, 1879)
- Helmut Loos, Wilhelm Seidel (eds.), *Felix Mendelssohn Bartholdy, Sämtliche Briefe*, 12 vols. (Kassel, 2008–)
- Paul and Carl Mendelssohn-Bartholdy (eds.), *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847 von Felix Mendelssohn-Bartholdy* (Leipzig, 1863)
- Peter Sutermeister (ed.), *Briefe einer Reise durch Deutschland, Italien und die Schweiz, und Lebensbild ... mit Aquarellen und Zeichnungen aus Mendelssohns Reiseskizzenbüchern* (Zürich, 1958)

LITERATURE

- John Michael Cooper, "'Aber eben dieser Zweifel': A new look at Mendelssohn's 'Italian' symphony" in *Nineteenth-Century Music*, 15 (Berkeley, 1992)
- John Michael Cooper, H. G. Klein (eds.), *Felix Mendelssohn Bartholdy, Sinfonie A-dur op. 90. "Italienische". Alle eigenhändigen Niederschriften im Faksimile* (Wiesbaden, 1997)
- John Michael Cooper, *Mendelssohn's 'Italian' Symphony (Studies in Musical Genesis and Structure)* (Oxford, 2003)
- Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, vol. 6), translated by J. Bradford Robinson as *Nineteenth-Century Music (California Studies in Nineteenth-Century Music)* (Berkeley, 1991)
- Thomas Ehrle, 'Die Instrumentation in den Symphonien und Ouvertüren von Felix Mendelssohn Bartholdy', in *Neue Musikgeschichtliche Forschungen*, ed. Lothar Hoffmann-Erbrecht, vol. 13 (Wiesbaden, 1983)
- Rudolf Elvers, 'Auf den Spuren der Autographen von Felix Mendelssohn Bartholdy', in *Beiträge zur Musikdokumentation, Franz Grasberger zum 60. Geburtstag*, ed. Günter Brosche (Tutzing, 1975)

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

- Myles B. Foster, *History of the Philharmonic Society of London, 1813–1912* (London, 1912)
- George Hogarth, *The Philharmonic Society of London; from its foundation, 1813, to its fiftieth year, 1862* (London, 1862)
- Hans-Günter Klein, 'Verzeichnis der im Autograph überlieferten Werke Felix Mendelssohn Bartholdys im Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin', in *Mendelssohn Studien: Beiträge zur neueren deutschen Kultur- und Wirtschaftsgeschichte*. X (1997): Zum 150. Todestag von Felix Mendelssohn Bartholdy und seiner Schwester Fanny Hensel (Wiesbaden, 1997).
- Hans-Günter Klein (ed.), *Felix Mendelssohn Bartholdy: Autographen und Abschriften*, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kataloge der Musikabteilung, Erste Reihe, Handschriften, Band 5 (München, 2003)
- Wulf Konold, *Felix Mendelssohn Bartholdy, Symphony Nr. 4 A-dur Op.90 ("Italienische")* (Munich, 1987)
- Daniel Koury, *Orchestral Performance Practices in the Nineteenth Century. Size, Proportions, and Seating* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1986)
- Donald M. Mintz, *The Sketches and Drafts for Three of Felix Mendelssohn's Major Works* (PhD diss., Cornell University, 1960)
- Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, I (Leipzig, 1914)

ACKNOWLEDGEMENTS

The following institutions have kindly given permission for material in their collections to be consulted for this edition: Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn Archiv; Bodleian Library, University of Oxford (Peter Ward Jones); London, British Library (Chris Banks). For personal help and private communications I am also grateful to John Michael Cooper, R. Larry Todd, Arthur Searle, Bettina Schwemer, Heather Jarman, Regina Back, Douglas Woodfull-Harris and Ryan Mark, and to the Frankfurt Radio Symphony Orchestra (Hessischer Rundfunk) for testing a pre-publication version of the present edition.

Christopher Hogwood
Cambridge, January 2009
hogwood@hogwood.org

EINFÜHRUNG

Am 5. November 1832 beschloss die Vollversammlung der Londoner Philharmonic Society einstimmig, „Herrn Mendelssohn Bartholdy um die Komposition einer Symphonie, einer Ouvertüre und eines Vokalwerkes für die Society zu bitten, wofür man ihm den Betrag von einhundert Guineas anbiete“.¹ Die Society erbat die ausschließlichen Rechte für zwei Jahre. Mendelssohn, der im Alter von 20 Jahren zum Ehrenmitglied erhoben wurde, erklärte sich am 28. November einverstanden. Als er im folgenden Jahr in London eintraf brachte er nicht nur die „Italienische Symphonie“ (an der er seit seinem Romaufenthalt 1830–1831 gearbeitet hatte) und die Arie „Infelice“ mit, sondern berichtet darüber hinaus: „da ich seit vergangenem Jahr zwei Ouvertüren vollendet habe, bitte ich die Direktoren darum, zu entscheiden, welche sie für ihre Konzerte vorziehen wollen; für den Fall, dass bei-

de für die Aufführung angemessen erscheinen, bitte ich darum, ihnen diese vierte Komposition als Zeichen meiner Dankbarkeit für die Freude und Ehre, die Sie mir wieder angetragen haben, anbieten zu dürfen.“² Selbstverständlich schlug die Society dieses Angebot nicht aus. Die „Trompeten-Ouvertüre“ in C wurde für die Konzertsaison 1833 ausgewählt und die gratis mitgelieferte „Melusine“ für das folgende Jahr eingeplant.

Noch im April war Mendelssohn mit der Revision der neuen Symphonie beschäftigt – Pfarrer Bauer gestand er: „[sie] hat mich wider Erwarten, jetzt, wo ich sie übersehe, selbst gefreut“.³ Die Premiere fand am 13. Mai unter der Leitung des Komponisten innerhalb

2 Brief FMBs an William Watts, 27. April 1833, zitiert in Myles B. Foster, *History of the Philharmonic Society of London, 1813–1912*, London 1912, S. 118.

3 Brief vom 6. April 1833, zitiert in Paul und Carl Mendelssohn Bartholdy (Hrsg.), *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, Leipzig 1863, Bd. 2, S. 2.

1 Brief von William Watts, 8. November 1832 (GB-Ob GB II, 72).

des Programms der Society statt (siehe das vollständige Programm weiter unten).

Das Konzert wurde vom Publikum mit Begeisterung aufgenommen; Mendelssohn berichtet am folgenden Tag bescheiden an seine Familie „die Leute sagen es sey das beste Concert, das die Gesellschaft je gegeben hat“ (14. Mai 1833).⁴ Die musikalische Presse bezeichnete die Symphonie als „eine Komposition, die viele Generationen überdauern wird, wenn wir uns überhaupt erlauben dürfen, ein solches Werk nach einmaligem Hören zu beurteilen.“⁵ Der Komponist war aber anderer Meinung, er dirigierte das Stück nie wieder selbst und erlaubte auch keine weiteren Aufführungen. Die Symphonie wurde erst nach seinem Tod veröffentlicht, ist heute aber wohl die bekannteste seiner Symphonien.

Den Vereinbarungen gemäß wurde die Partitur von der Philharmonic Society aufbewahrt, als Mendelssohn im Jahr 1833 London verließ; in den folgenden Jahren wurde das Stück drei weitere Male ohne seine Erlaubnis aufgeführt. Moscheles, der die erste Wiederaufführung leitete, schrieb am Tag vor dem Konzert an Mendelssohn und macht dabei die folgende aufschlussreiche Bemerkung: „Der Geist und das Leben, welches in diesem Werke webt, ist jedoch trotz der Liebe, mit welcher das Orchester es vorträgt, noch nicht bestimmt genug wiedergegeben. Indessen das ist ein gewisser Grad der Aufführung, dessen Mangelhaftigkeit vielleicht nur Dir und mir fühlbar werden dürfte.“ (Brief vom 1. Juni 1834).⁶ Typische Reaktion des Komponisten darauf war, sofort mit der Revision des Stücks anzufangen. Er berichtet Moscheles, dass er seinem Schüler Eduard Franck gerne einiges aus seiner A-Dur-Sinfonie zeigen möchte, doch schreibt er: „da ich sie nun nicht habe, so fing ich an, das Andante wieder aufzuschreiben, und kam dabei gleich an so viele errata, daß mich's interessirte, und ich auch das Menuet und das Finale aufschrieb, aber mit vielen sehr nöthigen Verbesserungen [...] Nur das erste Stück habe ich nicht dazugeschrieben, denn wenn ich da mal drüber komme, so fürchte ich, ich muß vom 4ten Takt an das ganze Thema verändern, und somit ziemlich das ganze erste Stück, wozu ich aber jetzt

4 Brief in US-NYp, zitiert in John Michael Cooper, *Mendelssohn's 'Italian' Symphony, Studies in Musical Genesis and Structure*, Oxford 2003, S. 33.

5 *The Harmonicon* 11 (1833), S. 134.

6 Brief in GB-Ob GB III, zitiert in Cooper, *'Italian' Symphony*, S. 34.

keine Zeit habe.“⁷ An seine Schwester wiederholt er: „Mit dem ersten will ich mich mal später befassen, die 3 letzten Stücke sind glaub ich, gut gerathen.“⁸ Als sie aber später die Änderungen, die er am langen Satz vorgenommen hat, sieht, stimmt sie nicht überein: „Die Änderung in der ersten Melodie gefällt mir nicht recht, warum hast Du sie gemacht? Um das viele a zu vermeiden? Die Melodie war aber natürlich u. schön. Die folgenden Veränderungen wollten mir auch nicht recht munden, indeß habe ich den weiteren Verlauf des Stücks doch nicht genau genug im Kopf, um eigentlich darüber urtheilen zu können. Im Ganzen glaub ich, gehst Du zu leicht daran, ein einmal gelungenes Stück später umzuarbeiten, blos weil Dir dies u. jenes dann besser gefällt. Es ist doch immer eine mißliche Sache, u. wer sich einmal an eine Version gewöhnt hat, geht schwer daran, eine Abweichung zu dulden.“⁹

Die späteren Londoner Aufführungen der Originalfassung wurden weniger gut aufgenommen als die Premiere – insbesondere der erste Satz wurde als „weniger eindrucksvoll als die anderen Werke des Komponisten“ kritisiert und man glaubte, dass „er Herrn Mendelssohn so wenig zufrieden gestellt hat, dass er seine Absicht geäußert hat, einen neuen Satz an seiner Stelle zu schreiben“.¹⁰ Diese Äußerung war natürlich nur für den privaten Rahmen bestimmt, und Mendelssohn war sehr verärgert, als er herausfand, dass die Philharmonic Society von seinen Plänen Kenntnis hatte. In einem gereizten Brief an Charles Neate, einem Direktor der Society, betont er, dass derartige Kommentare vertraulich gewesen seien; typisch ist für ihn allerdings, dass er gleichzeitig zugibt: „Ich bin weit davon entfernt, zufrieden zu sein mit dieser, wie tatsächlich auch mit vielen anderen meiner Kompositionen“¹¹. Schließlich stand der Komponist unter großem Arbeitsdruck und gab die Versuche, die Revisionen zu vollenden auf; er holte die Partitur aus London zurück und unternahm (ungehörlicherweise) keinen Versuch, das Werk in Deutschland aufzuführen. Die heute wahrscheinlich bekannteste von Mendelssohns Symphonien (wenn auch in einer verleugneten Fassung) war zur Zeit seines Todes von der Publikation

7 Brief an Moscheles vom 26. Juni 1834; Felix Moscheles (Hrsg.), *Briefe von Felix Mendelsohn Bartholdy an Ignaz und Charlotte Moscheles*, Leipzig 1888, S. 96.

8 Brief an Fanny Hensel, 5. Juli 1834, in US-NYp, zitiert in Helmut Loos, Wilhelm Seidel (Hrsg.), *Felix Mendelsohn Bartholdy, Sämtliche Briefe*, 12 Bände, Kassel 2008ff., Bd. 3 (in Vorbereitung).

9 Marcia J. Citron (Hrsg.), *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelsohn*, New York 1987, S. 473.

10 *The Musical World*, 21. Juni 1838, S. 135.

11 Entwurf in der Bodleian Library, Oxford, GB XIII, 24.

ausgeschlossen und Sir George Macfarren zufolge lediglich in den Konzerten der Philharmonic Society und auch dort nur selten zu hören.¹² Die 1833er Fassung der Symphonie erschien erstmals nach Mendelssohns Tod als Teil der von Julius Rietz herausgegebenen Gesamtausgabe im Druck (Breitkopf & Härtel, 1851), während die Revisionen von 1834 erst im Jahr 2001 veröffentlicht wurden.¹³

Viele Hörer würden heute gewiss Fannys Widerwillen, Änderungen an einem in seiner ersten Version so etablierten Werk zu akzeptieren, teilen. Da der Arbeitsdruck auf anderen Werken lastete, konnte Mendelssohn den problematischen ersten Satz nie überarbeiten, so existiert für den heutigen Interpreten auch keine synchrone Fassung. Für die Aufführung bleibt die Wahl zwischen den vier Sätzen von 1833 (der heute bekanntesten Fassung), die Mendelssohns Ansicht nach aber „viele sehr nötige Verbesserungen“ erforderten, oder einer Mischung aus den im Jahr 1834 revidierten Sätzen, eingeleitet von dem nicht überarbeiteten ersten Satz von 1833.

Da die autographen Partituren von beiden Fassungen vollständig erhalten sind, kann die vorliegende Edition beide Möglichkeiten anbieten.¹⁴ Außerdem liegen zwei hervorragende Untersuchungen von John Michael Cooper vor, die die Geschichte der von Mendelssohn vorgenommenen Änderungen darlegen, die programmatischen Inhalte des Werkes untersuchen und beschreiben, weshalb es für das wahre Verständnis der Intentionen des Komponisten, des Entstehungsprozesses und des Endergebnisses notwendig ist, mit beiden Fassungen vertraut zu sein.¹⁵

Abgesehen von zahlreichen kosmetischen Änderungen und Verbesserungen der Orchestrierung, war es

12 Siehe Macfarrens Darstellung zu Werk und Entstehungsgeschichte in einer Rezension zur Transkription für Klavier zu vier Händen in *The Musical World* vom 9. Oktober 1852, nachgedruckt in Cooper, „Italian‘ Symphony, S. 213–222.

13 John Michael Cooper (Hrsg.), *Felix Mendelssohn-Bartholdy, Sinfonie A-dur op. 90, „Italienische“*. Fassung 1833/34, Wiesbaden 2001.

14 Siehe auch die Faksimileausgabe von John Michael Cooper und H. G. Klein (Hrsg.), *Felix Mendelssohn Bartholdy: Sinfonie A-dur op. 90, „Italienische“*. Alle eigenhändigen Niederschriften im Faksimile, Wiesbaden 1997.

15 John Michael Cooper, „Aber eben dieser Zweifel: A new look at Mendelssohn’s ‘Italian’ symphony“, in: *Nineteenth-Century Music* 15 (1992), S. 169–187 und Cooper, „Italian‘ Symphony. Siehe auch Donald M. Mintz, *The Sketches and Drafts for Three of Felix Mendelssohn’s Major Works*, PhD diss., Cornell University 1960 – allerdings wird hier die 1834er Fassung als frühere Fassung behandelt – und Wulf Konold, *Felix Mendelssohn Bartholdy, Symphony Nr. 4 A-dur Op. 90, „Italienische“*, München 1987.

Mendelssohns erstes Ziel mit den im Jahr 1834 vorgenommenen Revisionen, die strukturelle Anlage in seiner „lustigen Sinfonie ... auf das Land Italien“¹⁶ zu verbessern und durch zyklische Entwicklung der Motive die thematische Einheit zu stärken. Es ist nachvollziehbar, weshalb Mendelssohn nach Änderung der letzten drei Sätze glaubte, dass der erste Satz nicht mehr in die Gesamtanlage der Symphonie passt und schließlich das Werk aufgab. J. M. Cooper hat eine ausführliche Untersuchung der Veränderungen und ihrer Bedeutungen vorgelegt.¹⁷ Er vermutet eine größere Beeinflussung durch Beethoven als bisher angenommen (vor allem durch die Fünfte, die „Pastorale“ und die Neunte Symphonie), ganz im Gegensatz zu der verbreiteten Ansicht, Mendelssohn sei mit diesem Werk „überhaupt nicht in den Schatten [getreten], den Beethoven warf.“¹⁸

Es gibt weitere offenkundig retrospektive Beziehungen: Neben dem häufig vorkommenden imitativen Kontrapunkt und einer vollständigen Fugenexposition im Saltarello findet sich im Andante con moto eine enge Verwandtschaft mit Mozarts gehender Basslinie aus der Szene der Geharnischten in der Zauberflöte. Aufschlussreich ist, dass Mendelssohn diesen Satz häufig als Adagio bezeichnet,¹⁹ in Übereinstimmung mit der Tempoangabe in Mozarts Ensemble; zweifelsohne war er sich auch der Beziehung zwischen seiner „Pilger-Melodie“ und dem von den Geharnischten gesungenen cantus firmus „Ach Gott im Himmel sieh darein“ bewusst.

Gelegentlich finden wir in der Partitur zur ersten Fassung der Symphonie verräterische Anzeichen von Mendelssohns nie erfülltem Wunsch zur Änderung. Im Finale beispielsweise sind zwei vom Komponisten zu einem frühen Zeitpunkt zwischen Takt 34–35 gestrichene Takte erkennbar; eine einstimmige Alternative ist am Ende der Seite mit Kreide skizziert (ein Hinweis darauf, dass sie wahrscheinlich bei der Probenarbeit entstanden ist). Obwohl Mintz und Cooper vorgeschlagen haben, diese Takte für die Aufführung auszudehnen und zu orchestrieren, rechtfertigt doch das vorhandene Material solch einen Eingriff nicht. Außerdem gibt es keinen Hinweis darauf, dass Mendelssohn diese Änderung überhaupt übernommen hat, ist sie doch weder in der Londoner Partitur, noch in

16 Eine frühe Beschreibung aus einem Brief Felix Mendelssohns an seine Mutter Lea, 15. März 1831; Peter Sutermeister, *Briefe einer Reise*, Zürich 1958, S. 117.

17 Siehe Fußnote 12.

18 Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6), S. 129.

19 Siehe Cooper, „Italian‘ Symphony, S. 129.

der Fassung von 1834 zu finden. Interessante Beobachtungen dieser Art sind für die Untersuchung des Entstehungsprozesses wichtig, nicht aber für das Endergebnis.

Mendelssohn verhielt sich stets zurückhaltend bei der Bestätigung der programmatischen Herkunft seiner Musik und obwohl er das Stück vergnügt als „die italienische A dur-Symphonie“²⁰ beschreibt, kann keine seiner anderen Beobachtungen in Italien mit bestimmten Themen oder Sätzen in Verbindung gebracht werden; seine Bemerkung über Louise Vernet, der den *Saltarello* tanzt und das große Tamburin dazu schlägt, entspringt lediglich seinem Wunsch, ein Maler zu sein, um die Szene festhalten zu können.²¹ Abgesehen davon, dass Mendelssohn die veraltete Bezeichnung „Saltarello“ der heute eher bekannten „Tarantella“ vorzieht, gibt es keine Beziehung zum Finale der Symphonie.²² Ebenso verlockend sind seine frühen Erwähnungen von Goethes Gedicht „Lilis Park“ (1775), eine leichte Fantasie über die Menagerie einer Fee, die er als mögliches Vorbild erwähnt: „namentlich drei Stellen: ‚Kehr‘ ich mich um und brumm‘, dann ‚eh la menotte‘ etc. und besonders: ‚Die ganze Luft ist warm, ist blüthevoll‘, allwo entschieden die Clarinetten eintreten müssten; ich will ein Scherzo für eine Symphonie daraus machen.“²³ Obwohl er hier seine Absicht bekräftigt, ein literarisches Vorbild als Hintergrundgerüst für einen vollständigen Satz zu verwenden, ist es doch schwierig, die Klarinetteneinsätze im Con moto moderato der Symphonie mit den Zeilen, die er zitiert, in Verbindung zu bringen; gleichwohl macht J. M. Cooper einen geistreichen Versuch, das ganze Gedicht mit musikalischen Ereignissen im Menuetto in Verbindung zu bringen.²⁴

Das Programm des Londoner Konzerts, in welchem die einzige vom Komponisten autorisierte Aufführung der „Italienischen“ Symphonie stattfand, beinhaltete eine für das 19. Jahrhundert typische Kombination aus Vokal- und Instrumentalwerken. Jede Hälfte beginnt ernst mit einer Symphonie und endet

20 Brief an Fanny, 21. Januar 1832, zitiert in Mendelssohn, *Briefe*, Bd. 1, S. 235.

21 Brief vom 17. Januar 1831; siehe Sutermeister, *Briefe*, S. 107.

22 Das dritte Thema zeigt allerdings große Ähnlichkeit mit der „Tarantelle“ im dritten Akt von Aubers *La Muette de Portici* von 1828.

23 Brief aus Rom, 16. November 1830, zitiert in Mendelssohn, *Briefe*, Bd. 1, S. 43.

24 Cooper, „Italian“ Symphony, S. 182ff.

mit einer Ouvertüre. Tamino’s Arie „Dies Bildnis ist bezaubernd schön“ wurde auf italienisch gesungen und Mendelssohn erschien sowohl als Solist als auch als Dirigent.²⁵

ACT I		
Symphony in D (No. 7, „Grand“) [No. 104]		Haydn
Aria, „O cara imagine“ (<i>Il Flauto Magico</i>)		Mozart
Mr. Rubini		
Concerto for Pianoforte in D minor [K. 466]		Mozart
Mr. F. Mendelssohn-Bartholdy		
Aria, „Deh, vieni, non tardar“ (<i>Le Nozze di Figaro</i>)		Mozart
Mme. Cinti-Damoreau		
Overture, „Bibiana“		J. P. Pixis
ACT II		
Symphony in A (No. 2), „Italian“ (MS.)		Mendelssohn
(First performance; composed for this Society)		
Duet, „Ricciardo, che veggol!“ (<i>Ricciardo e Zoraide</i>)		Rossini
Mme. Cinti-Damoreau and Mr. Rubini		
Concerto for Violin		De Beriot
Mr. Ch. De Beriot		
Air, „En vain j’espère“ (<i>Robert le Diable</i>)		Meyerbeer
Mme. Cinti-Damoreau		
Overture, „Jubilee“		Weber
Leader, Mr Weischel.		
Conductor, Mr. F. Mendelssohn-Bartholdy.		

Wie stark die Orchesterbesetzung bei der Premiere im Jahr 1833 war, können wir den in der British Library aufbewahrten Aufzeichnungen der Philharmonic Society entnehmen (RPS MS 299, ehemals Loan 49.9/1, f. 24v–25r): 28 Violinen, acht Violen, acht Celli, neun Bässe, je zwei Oboen, Flöten, Klarinetten, Fagotte und Trompeten, vier Hörner, drei Posaunen, ein Piccolo und eine Pauke. Die Gesamtzahl von 70 Musikern bleibt für die Philharmonic Society mindestens bis in die 1860er Jahre verbindlich; dasselbe Verhältnis von Holz- und Blechbläsern zu Streichern wurde in den meisten größeren deutschen Orchestern übernommen.

Die Sitzordnung des Orchesters sah nicht nur geteilte Violinen (die ersten den zweiten gegenüber sitzend), sondern auch geteilte Celli und Bässe vor; erstes Cello und Bass waren in der Mitte neben dem für den „Dirigenten“ vorgesehenen Klavier angeordnet (es gibt einige Hinweise darauf, dass der Dirigent häufig frontal zum Publikum stand, auch dann wenn er einen Dirigierstab verwendete). In den Argyll Rooms waren die Bässe zeitgenössischen Beschreibungen zufolge vor den Violinen, aber auf tieferem Niveau plat-

25 Siehe George Hogarth, *The Philharmonic Society of London; from its foundation, 1813, to its fiftieth year 1862*, London 1862 und Foster, *Philharmonic Society*.

ziert. Moscheles berichtet hingegen, dass die Bässe nach dem Umzug der Society 1833 in die Hanover Rooms weiter in den Hintergrund gerückt seien. Das Blech belegte die hintersten und höchsten Stufen der steil angelegten Bühne; die Trompeten saßen dem Dirigenten zur rechten, Hörner und Posaunen zur linken Seite.²⁶

Die zwischen Konzertmeister und dem in der Mitte der Bühne am Klavier sitzenden Dirigenten geteilte Leitung war seit dem vergangenen Jahrhundert und bis weit ins 19. Jahrhundert hinein üblich. Mendelssohn galt als Reformer und benutzte seit 1829 einen Taktstock zum Dirigieren (wie es Weber – zur Verwunderung des englischen Publikums – seit 1826 tat); Moscheles griff, wenn auch ungern und von der sicheren Position am Klavier aus, ebenfalls zum Taktstock. Schumann und mit ihm viele andere Traditionalisten, schlossen sich dieser Neuerung nicht an; seiner Ansicht nach müsse ein Orchester dastehen „wie eine Republik, über die kein Höherer anzuerkennen“.²⁷ Mendelssohn selbst gestand, dass er für gewöhnlich nur Stellen dirigiere, an denen es nötig sei. Diese Tradition wurde in London sogar bis zur Ära des dynamischen Sir Michael Costa (seit 1848) beibehalten, obwohl auch er, ebenso wie seine Vorgänger, „niemals beabsichtigte, dem Publikum, seine eigene Lesart der Partitur aufzudrängen“.²⁸

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

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

26 Schaubilder zur Sitzordnung sowie Personallisten bei Daniel Koury, *Orchestral Performance Practices in the Nineteenth Century: Size, Proportions and Seating*, UMI Research Press, Ann Arbor 1986.

27 Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Reprint der Ausgabe Leipzig 1854, Wiesbaden 1985, Band I, S. 193.

28 *The Musical World*, 2. Mai 1839.

Wer Mendelssohn richtig spielen will, spielle vorher etwa Mozart. Vor Allem entsage er aller ‚Empfindsamkeit‘ der Auffassung, trotz der Verführung, die einzelne ihm eigen-thümliche, häufig wiederkehrende Melismen hierzu darbieten. Man versuche z. B. Stellen solchen scheinbaren Charakters schlicht im Takte (natürlich mit schönem, ebenmäßigen Anschlage) zu spielen und wird sicher finden, daß sie auf diese Art weit nobler und anmuthiger klingen, als in leidenschaftlich erregtem *Rubato*. Der Meister hielt vor Allem auf strenge Taktobsvanz. Kategorisch verbot er jedes nicht vorgeschriebene *Ritardando* und wollte die vorgeschriebenen Verzögerungen auf das allergeringste Maß beschränkt haben.“²⁹

BRIEFAUSGABEN

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

Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn: Briefe & Tagebücher*, Berlin 1879.

Helmut Loos, Wilhelm Seidel (Hrsg.), *Felix Mendelssohn Bartholdy, Sämtliche Briefe*, 12 Bände, Kassel 2008ff.

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

Peter Sutermeister, *Briefe einer Reise durch Deutschland, Italien und die Schweiz, und Lebensbild ... mit Aquarellen und Zeichnungen aus Mendelssohns Reiseskizzenbüchern*, Zürich 1958.

LITERATUR

John Michael Cooper, „Aber eben dieser Zweifel: A new look at Mendelssohn's ‚Italian‘ symphony“, in: *Nineteenth-Century Music*, 15 (1992), S. 169–187.

John Michael Cooper und H. G. Klein (Hrsg.), *Felix Mendelssohn Bartholdy: Sinfonie A-dur op. 90, „Italienische“. Alle eigenhändigen Niederschriften im Faksimile*, Wiesbaden 1997.

John Michael Cooper, *Mendelssohn's Italian Symphony, Studies in Musical Genesis and Structure*, Oxford 2003.

Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6) Wiesbaden 1980.

Thomas Ehrle, „Die Instrumentation in den Symphonien und Ouvertüren von Felix Mendelssohn Bartholdy“, in: *Neue Musikgeschichtliche Forschungen*, hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Bd. 13, Wiesbaden 1983.

Rudolf Elvers, „Auf den Spuren der Autographen von Felix Mendelssohn Bartholdy“, in: *Beiträge zur Musikdokumentation*, Franz Grassberger zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Günter Brosche, Tutzing 1975, S. 83–91.

Miles B. Foster, *History of the Philharmonic Society of London, 1813–1912*, London 1912.

George Hogarth, *The Philharmonic Society of London; from its foundation, 1813, to its fiftieth year 1862*, London 1862.

29 Marie von Bülow, *Hans von Bülow, Briefe und Schriften*, Leipzig 1896, S. 403–406.

- Hans-Günter Klein, „Verzeichnis der im Autograph überlieferten Werke Felix Mendelssohn Bartholdys im Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin“, in: *Mendelssohn Studien: Beiträge zur neueren deutschen Kultur- und Wirtschaftsgeschichte X: Zum 150. Todestag von Felix Mendelssohn Bartoldy und seiner Schwester Fanny Hensel*, Wiesbaden 1997, S. 181–213.
- Hans-Günter Klein (Hrsg.), *Felix Mendelssohn Bartholdy: Autographen und Abschriften*, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kataloge der Musikabteilung, Erste Reihe, Handschriften, Band 5, München 2003.
- Wulf Konold, *Felix Mendelssohn Bartholdy, Symphony Nr. 4 A-dur Op. 90, „Italienische“*, München 1987.
- Daniel Koury, *Orchestral Performance Practices in the Nineteenth Century: Size, Proportions and Seating*, UMI Research Press, Ann Arbor 1986.
- Donald M. Mintz, *The Sketches and Drafts for Three of Felix Mendelssohn's Major Works*, Diss., Cornell University 1960.
- Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Reprint der Ausgabe Leipzig 1854, Wiesbaden 1985.

DANK

Folgenden Einrichtungen danke ich für die freundliche Genehmigung, das in ihren Sammlungen aufbewahrte Material für diese Edition auswerten zu dürfen: Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn Archiv; Bodleian Library University of Oxford (Peter Ward Jones); London, British Library (Chris Banks). Für persönliche Hilfe und Gespräche bin ich darüber hinaus den folgenden Personen zu Dank verpflichtet: John Michael Cooper, R. Larry Todd, Arthur Searle, Bettina Schwemer, Heather Jarman, Regina Back, Douglas Woodfull-Harris und Ryan Mark sowie dem Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt (Hessischer Rundfunk) für das Ausprobieren der vorliegenden Edition vor Publikation.

Christopher Hogwood
Cambridge, January 2009
hogwood@hogwood.org
(Übersetzung: Bettina Schwemer)

© by Bärenreiter