Einleitung

Den Konzert-Ouverturen von Felix Mendelssohn Bartholdy kommt musikhistorisch eine ganz besondere Bedeutung zu. Sie stellen nicht nur die ersten eigenständigen Ouverturen-Kompositionen dar, die nichts mehr einleiten, sondern signalisieren als Ausgangspunkt einer neuen Gattung den Aufbruch zur großen romantischen Instrumentalmusik. Zu Recht schrieb Felix Weingartner 1909: „Hätte Mendelssohn seinen einsätzigen Orchesterstücken den glücklichen Titel ‚Symphonische Dichtung' gegeben, den Liszt später erfunden hat, so würde er heute wahrscheinlich als Schöpfer der Programmusik gefeiert und hätte seinen Platz am Anfang der neuen statt am Ende der alten Periode unserer Kunst. Er hieße dann der ‚erste Moderne' an statt der ‚letzte Klassiker'".[1]

Kennzeichen der vier Konzert-Ouverturen, die Mendelssohn zum Druck freigab, und damit Merkmal der neuen Gattung, die er mit ihnen geschaffen hat, ist die Vielgestaltigkeit der Vorlagen, die als Ausgangspunkt der rein instrumentalmusikalischen Ausarbeitung dienen. Auch diese Eigenschaft verbindet sie direkt mit der Gattung der Symphonischen Dichtung, durch die Franz Liszt etwa zwanzig Jahre später seine Idee von einer wortlosen und dennoch „sprechenden" Orchestermusik verwirklichen wollte. Reflektiert Mendelssohn in der Konzert-Ouverture Nr. 2 op. 26 seine persönlichen Impressionen von den Hebriden als geographischem Fixpunkt der überschwänglichen Ossian-Begeisterung jener Zeit und entwickelt er in der Konzert-Ouverture Nr. 4 op. 32 aus den Initialanregungen der von ihm gering geschätzten Oper *Melusina* von Conradin Kreutzer das musikalische Abbild eines weit verbreiteten Märchens, so hält er sich in den Konzert-Ouverturen Nr. 1 und 3 an literarische, freilich ganz unterschiedlich geartete Vorlagen. In op. 21 bringt er mit dem *Sommernachtstraum* von Shakespeare die charakteristischen Elemente eines Theaterstücks zu musikalischem Ausdruck, in op. 27 greift er auf klassische Lyrik zurück. Poetischer Gegenstand von *Meeresstille und glückliche Fahrt* sind zwei Einzelgedichte, die Johann Wolfgang Goethe im Jahre 1796 verfasst hatte, die aber rasch als Paar rezipiert wurden. Musikalisch hatte kein Geringerer als Ludwig van Beethoven das Paar als solches beglaubigt, indem er 1814/1815 die Gedichte in eben dieser Verknüpfung als Chorkomposition mit Orchester, op. 112 vertonte.

Auch bei der Entstehung der Konzert-Ouverturen kommen die für Mendelssohn charakteristischen Eigentümlichkeiten des schöpferischen Prozesses zum Tragen: seine notorische Unzufriedenheit mit der ersten Konzeption und sein Bedürfnis nach immer neuen Revisionen. Eine Ausnahme davon stellt die *Sommernachtstraum*-Ouverture op. 21 dar, deren Fassung von 1826 bis zur Drucklegung jedenfalls durch den Komponisten unangetastet blieb. Von den drei anderen Konzert-Ouverturen dagegen liegen Frühfassungen vor, die sich in ihrer Gestalt drastisch von den zum Druck freigegebenen Endfassungen unterscheiden. Daneben erarbeitete Mendelssohn – dem Usus seiner Zeit folgend – auch von den Konzert-Ouverturen Arrangements für Klavier zu vier Händen. Hier bildet op. 27 die Ausnahme: der Verlag Breitkopf & Härtel war dem Komponisten – über dessen Kopf hinweg – bei der Herstellung des Klavierarrangements zuvorgekommen.

Der vorliegende Band bietet die vier Konzert-Ouverturen in der originalen bzw. endgültigen Form; alle Frühfassungen werden in Band I/8 A dieser Gesamtausgabe veröffentlicht. Der den Klavierarrangements gewidmete Band I/8 B dagegen enhält lediglich die Bearbeitungen von op. 26 und op. 32, weil Mendelssohns Arrangement von op. 21 für Klavier zu vier Händen bereits im Zusammenhang mit der Schauspielmusik zum *Sommernachtstraum* op. 61 in Band V/8 A dieser Ausgabe vorliegt.

Konzert-Ouverture Nr. 1
zu Shakespeares Sommernachtstraum
op. 21

Von den drei anderen Konzert-Ouverturen, die Mendelssohn selbst veröffentlicht hat, unterscheidet sich die Werkgeschichte der *Sommernachtstraum*-Ouverture signifikant und dies in gegenläufiger Weise. Blieb auf der einen Seite die Substanz des Textes bei op. 21 durchweg konstant, so verdoppelte sich auf der anderen die ästhetische Existenz des Werkes.

Als der siebzehnjährige Mendelssohn die Partitur der Ouverture am 6. August 1826 niedergeschrieben und sie mit dem entsprechenden Schlussdatum versehen hatte, stand die Komposition im Grundsatz fest. Ganz im Gegenteil zu den meisten anderen seiner Werke verzichtete er also in diesem Fall auf jede weitere Überarbeitung. Vorausgegangen war eine Fassung, die zwar bis ins Stadium der Reinschrift gelangte, von der wir aber nicht wissen, ob sie jemals abgeschlossen wurde. Überliefert ist lediglich ein Fragment von 127 Takten, das den Anfang des Stückes bis zum Einsatz des Seitenthemas der Sonatenform bietet.[2]

16 Jahre nach der Vollendung der Ouverture indes wandte sich Mendelssohn zum zweiten Mal der Komödie von Shakespeare als Grundlage einer Komposition zu und schrieb in den Jahren 1842/1843 im Auftrag des Preußischen Königs Friedrich Wilhelm IV. (dem bereits 1835, damals als Kronprinz, der gemeinsame Ouverturen-Erstdruck von op. 21, 26 und 27 gewidmet war) die Schauspielmusik op. 61. Dabei wurde die Konzert-Ouverture nicht nur integraler Bestandteil des Werkes, sondern sogar substanzieller Ausgangspunkt des gesamten musikalischen Diskurses. Dies zieht für die Ouverture die musikgeschichtlich exzeptionelle Konsequenz nach sich, dass ihre ästhetische Existenz gedoppelt wird: Sie ist als op. 21 ein selbständiges, in sich geschlossenes Konzertstück, innerhalb von op. 61 dagegen der Kopfsatz eines mehrteiligen und umfangreichen Werkzyklus.

1 Felix Weingartner, *Die Symphonie nach Beethoven*, 3. vollständig umgearbeitete Auflage, Leipzig 1909, S. 21.
2 Siehe den Abdruck in Bd. I/8 A dieser Ausgabe.

Die Konzert-Ouverture zu Shakespeares *Sommernachtstraum* hat sich als eines der bedeutendsten Orchesterwerke des 19. Jahrhunderts durchgesetzt und gilt zu Recht als eine der berühmtesten Schöpfungen Mendelssohns. Schon bei den ersten öffentlichen Aufführungen, die das Werk in großen Teilen Europas bekannt machten, war die Publikumsreaktion oft genug enthusiastisch. Nach ihrer wohl ersten öffentlichen Aufführung am 20. Februar 1827 in Stettin, bei der in Anwesenheit des Komponisten Carl Loewe die Leitung hatte, wurde sie – um nur einige Beispiele zu nennen – gut zwei Jahre später drei Mal, nämlich am 24. Juni und 13. Juli 1829 unter der Leitung des Komponisten sowie am 1. März 1830 unter der von Sir George Smart, in London und schließlich am 19. Februar 1832 mit François Antoine Habeneck als Dirigent in Paris gespielt (Mendelssohn bediente in einer der vier Proben für dieses Konzert die Pauken).

Trotz des großen Erfolges der Ouverture hat Mendelssohn bis Anfang der dreißiger Jahre nicht an deren Veröffentlichung gedacht. Für alle Aufführungen bis 1832 dienten Partiturabschriften und kopierte Stimmen als Aufführungsmaterial. Es sind auch mehrere Partiturabschriften überliefert, von denen aber nur bei einer die Datierung und die Umstände der Entstehung gesichert sind. Mendelssohn hatte sie von einem deutschen Kopisten eigens für London herstellen lassen und am 23. November 1829 dem dortigen Dirigenten Sir George Smart geschenkt, der sie dann seinerseits in der erwähnten Aufführung am 1. März 1830 durch die Philharmonic Society benutzte. Bei dieser Partitur wissen wir auch genau, von welcher Vorlage sie abgeschrieben wurde: Mendelssohns Autograph weist Dispositionszahlen auf, die exakt mit der Seiteneinteilung in der Smart dedizierten Partitur übereinstimmen. Aus dieser Tatsache kann darüber hinaus der Schluss gezogen werden, dass das Autograph im Herbst 1829 noch in Mendelssohns Besitz, ihm zumindest aber zugänglich war.

Mendelssohns erste Gedanken an eine Drucklegung richteten sich nun allerdings nicht auf die Partitur, sondern – wie bei ihm fast immer – auf die Veröffentlichung der Stimmen und des vierhändigen Klavier-Arrangements. Das belegt sein Brief vom 23. Januar 1832 an Breitkopf & Härtel, in dem er mehrere für den Druck vorgesehene Kompositionen aufzählt:

„Die Werke, die ich hier publiciren werde, sind folgende: ein Ottett für Streichinstrumente […] und endlich die Ouvertüre zu dem Sommernachtstraum von Shakespeare (vierhändig und in Stimmen); ich denke es werden die besten Stücke sein, die ich bis jetzt dem Publikum übergeben habe, namentlich das erste und letzte von den genannten […]“.[3]

Als besonders dringlich galt ihm der Druck der Stimmen, und bereits am 19. April 1832 übersandte er dem Leipziger Verlag aus Paris die Stichvorlage:

„sende ich heute […] drei der besprochenen Manuscripte, nämlich: die Stimmen des Ottetts, die sechs Lieder und die Stimmen der Ouvertüre zum Sommernachtstraum. Die beiden ersten Werke bitte ich Sie erscheinen zu lassen, sobald es angeht, […]. Die Stimmen der Ouvertüre bitte ich Sie auch baldmöglichst stechen zu lassen, den Tag der Publication aber zu verschieben, bis ich Ihnen von England, wo sie auch erscheint, geschrieben haben werde. […]

Noch bitte ich Sie inständigst, auf die beiden angehefteten Zettel für die Stecher beim Ottett u. der Ouvertüre, achten zu wollen, damit Alles geschieht, was ich drauf bemerkt habe und was höchst nothwendig ist. Die Titel ersuche ich Sie ebenfalls genau beizubehalten, wie ich sie angegeben habe, oder mich wenigstens zu benachrichtigen, falls Sie sie lieber ändern wollen.“[4]

Das Manuskript, das Mendelssohn nach Leipzig schickte, ist nicht überliefert, wohl aber der „angeheftete Zettel“ mit den Anweisungen für den Stecher, der heute in der Hugh Owen Library, University of Wales, Aberystwyth, aufbewahrt wird. Aus ihm geht unzweifelhaft hervor, dass es sich bei der Sendung vom 19. April 1832 – was die Ouverture angeht – tatsächlich um Stimmen handelte. Da es nun aber höchst unwahrscheinlich ist, dass Mendelssohn in Paris zwei Stimmensätze zur Verfügung standen, spricht alles dafür, dass diejenigen Stimmen, die bei der erwähnten Aufführung am 19. Februar 1832 unter Habeneck benutzt worden waren, nun als Stichvorlage eine neue und allgemeinere Bedeutung erhielten.

Stimmen sind – wie jedem mit Musik-Edition Vertrauten bekannt – Quellen, deren Zuverlässigkeit grundsätzlich erst nach einer besonders kritischen Überprüfung eingeschätzt werden kann. Zu groß ist die Gefahr der Fehlerbildung, die aus der nur schwer realisierbaren vertikalen Kontrolle des Tonsatzes resultiert, zu naheliegend die unterschiedliche Lesung auch der selben Vorlage im sukzessiven Verfertigen der einzelnen Stimmhefte, die theoretisch jede für sich als gesonderte Abschrift angesehen werden müsste. Es ist also wahrscheinlich, dass bereits das Original der Stimmen-Abschrift, die Mendelssohn nach Paris mitnahm, Abweichungen von der Vorlage (vielleicht dem Autograph?) aufwies. Um wieviel mehr noch, so steht zu vermuten, änderte sich der Text bei den Proben für die erwähnte Aufführung durch spontane oder vom Dirigenten veranlasste Eintragungen der Spieler, durch Artikulationszeichen oder Spielhilfen, Strichbögen bei den Streichern, Atemzeichen bei den Bläsern usf. Selbst wenn der Komponist den Stimmensatz vor dessen Versand als Stichvorlage nochmals gründlich überprüft haben sollte – alle Fehler oder Ungereimtheiten wären ihm angesichts der grundsätzlichen Problematik von Stimmen als koordiniertem Text gewiss nicht aufgefallen.

Das Resultat, der Erstdruck der Stimmen, legt davon eindrucksvoll Zeugnis ab: Er weicht drastisch vom Text des Autographs ab. Diese Abweichungen jedoch sind nicht von der Art, die gemeinhin die Differenz zwischen Fassungen ausmacht, etwa Unterschiede hinsichtlich der Taktzahl oder der Ausgestaltung des Tonsatzes. Sie sind vielmehr als Änderungen

3 Original in der Universitäts- und Landesbibliothek, Darmstadt, *Breitkopf & Härtel Archiv*; abgedruckt in: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe an deutsche Verleger*, hrsg. von Rudolf Elvers, Berlin 1968, S. 8.

4 Original in der Universitäts- und Landesbibliothek, Darmstadt, *Breitkopf & Härtel Archiv*; abgedruckt in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 3], S. 12 f.

zu erkennen, die auf die Quellenqualität von Stimmen bzw. auf ad hoc vorgenommene Eintragungen von Spielern zurückgeführt werden können. So wurden – um nur zwei Beispiele zu nennen – die von Mendelssohn einheitlich als Phrasierung gemeinten Bögen in den Streicherstimmen auf weite Strecken durch Strichbögen ersetzt (was zu einem zuweilen chaotischen Bild in der Gesamtschau führte), gleichlautende und für alle Stimmen geltende Akzentbezeichnungen, sei es durch > oder durch *sf*, wurden in eine willkürliche Vielfalt von >, von *f*, von *sf*, von *f sf*, von > mit *f*, von > mit *sf*, von > mit *f sf* usf. überführt.

Während der im oben zitierten Brief vom 19. April 1832 angesprochene Plan, die Stimmen von op. 21 auch in England zu publizieren, sich nicht realisieren ließ, erschien deren Leipziger Druck vor September 1832. Bereits am 16. Juli des Jahres war in London der Erstdruck des Arrangements für Klavier zu vier Händen herausgekommen, im Dezember folgte dessen Leipziger Pendant.

Noch immer aber stand der Druck der Partitur aus, der selbst in der von Breitkopf & Härtel herausgegebenen *Allgemeinen musikalischen Zeitung* mit unverhohlener Kritik angemahnt wurde. Dort war in der Rezension der Stimmen-Ausgabe von op. 21 am 26. Dezember 1832 zu lesen: „Wie sollte es aber dem besten Traumdeuter möglich seyn, Träume zu deuten oder von einem Nachtraume zu berichten, ob er dem Vortraume gleiche und wie [sie] sich zu einander verhalten, wenn ihm statt lebendiger Bilder nur einzelne Gliedmaassen unter einander geschüttelt vorgehalten werden? Mit zwey Worten: Keine Partitur! Da geht es nicht.“[5] Und am 27. März 1833 wiederholte Gottfried Wilhelm Fink, Redakteur der Zeitschrift, anlässlich der Besprechung des Drucks des Klavier-Arrangements das Klagelied: „Dass die Orchesterstimmen dieses vortrefflichen Werkes in derselben Verlagshandlung erschienen sind, ist bereits im vorigen Jahre in unseren Blättern mit dem Bedauern bekannt gemacht worden, dass es ohne Partitur, also ohne alle Beurtheilung geschehen musste. Noch jetzt haben wir uns alle Mühe gegeben, die Partitur zu erhalten: es ist aber unser Bemühen ohne Erfolg geblieben.“[6]

Auch der Verlag hatte bereits zuvor auf die Übersendung einer Partitur gedrängt, der Komponist aber konnte in seinem Schreiben vom 6. März 1833 auf unüberwindliche Schwierigkeiten hinweisen:

„Die Partitur meiner Ouvertüre kann ich Ihnen leider nicht schicken, so gern ich es thäte, da ich hier nur ein Exemplar davon weiß, welches ich früher verschenkt habe, und welches der Eigenthümer nicht aus Händen geben will, obschon ich ihn drum angegangen habe. Ich bedaure deshalb Ihren Wunsch nicht erfüllen zu können, um so mehr da ich Ihnen für so viele, ununterbrochne Gefälligkeiten verpflichtet bin.“[7]

Offensichtlich war Mendelssohn in Berlin („hier“) zu diesem Zeitpunkt wirklich kein Partitur-Exemplar greifbar, denn auch noch in dem von Fanny Hensel 1835 zusammengestellten Verzeichnis der Musikalien ihres Bruders[8] findet sich bezüglich op. 21 nur ein Hinweis auf die Stimmen: *Sommernachtstr. St.* Gewiss war sich Mendelssohn der Tatsache bewusst, dass George Smart in London jene ihm 1829 zum Geschenk gemachte Partitur-Abschrift besaß, diese erschien ihm aber wohl buchstäblich als zu fernliegend. In Berlin dagegen wusste er tatsächlich nur von der Existenz einer einzigen Partitur. Es handelt sich aller Wahrscheinlichkeit nach um das Exemplar, das er in den guten Jahren ihrer Freundschaft Adolf Bernhard Marx zum Geschenk gemacht hatte, und das dieser jetzt, als die Beziehungen merklich abgekühlt waren, nicht bereit war zurückzugeben. Vieles spricht dafür, dass es das Autograph der Partitur vom August 1826 war, das Marx zurückhielt; doch steht in diesem Punkt letzte Klarheit aus. Unbeantwortet ist z. B. die Frage, unter welchen Umständen das Autograph – wenn es denn wirklich im Besitz von Marx gewesen sein soll – in späteren Jahren wieder in Mendelssohns Hände gelangte und letztlich zu Band 32 von Mendelssohns musikalischem Nachlass werden konnte.

Die Kritik der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* am Fehlen des Partitur-Drucks ließ Mendelssohn nicht ruhen. Erst am 29. November 1833 aber kam er in einem Brief an Breitkopf & Härtel darauf zu sprechen:

„Zugleich erlaube ich mir eine Anfrage. Ich war in Ihrer musikalischen Zeitung vor einiger Zeit sehr streng getadelt, daß ich nicht die Partitur meiner Ouvertüre zum Sommernachtstraum herausgäbe, man hatte dies mir zur Last gelegt, und als eine Furcht vor der Kritik gedeutet. Nun ist es aber gerade im Gegentheil von jeher ein Lieblingswunsch von mir gewesen, einige meiner Partituren, die ich selbst lieb habe, dem Publikum vorzulegen, weil ich glaube, daß sie meinem Namen keinen Nachtheil bringen würden. Ich hielt es nur bisher für unmöglich und würde auch jetzt Ihnen nicht davon schreiben, wenn nicht einerseits der erwähnte Aufsatz und dann noch andre Gründe mich glauben ließen, daß eine solche Publication jetzt vielleicht zu bewerkstelligen sey. Ich wollte also Sie fragen ob Sie wohl drei Ouvertüren die zum Sommernachtstraum, die Hebriden, und eine dritte in derselben Art in Partitur herausgeben könnten? Es müßte eine Opuszahl bekommen, ud. würde lange nicht so bogenreich, wie eine Beethovensche Symphonie, könnte also ziemlich wohlfeil werden. Auf Honorar würde ich natürlich bei solchem Unternehmen Verzicht leisten, und mich nur freuen, meinen Wunsch erfüllt zu sehen. Ich würde Ihnen nicht diese Proposition gemacht haben, da Sie in der letzten Zeit schon soviele Sachen nach einander von mir herausgegeben haben, aber da zwei dieser Ouvertüren Ihr Eigenthum sind so konnte ich nicht umhin Sie zuerst darum zu befragen. –“[9]

Von dieser Planung hatte ein Punkt Bestand: Die drei Ouverturen – neben den von Mendelssohn namentlich bezeichneten

5 *AMZ* 34 (1832) No. 52 (26. Dezember), Sp. 863–864, das Zitat Sp. 864.
6 *AMZ* 35 (1833) No. 13 (27. März), Sp. 201–204, das Zitat Sp. 201.
7 Original in der Universitäts- und Landesbibliothek, Darmstadt, *Breitkopf & Härtel Archiv*; abgedruckt in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 3], S. 27.
8 Bodleian Library, University of Oxford, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 30*, Green Books IV-204.
9 Original in der Universitäts- und Landesbibliothek, Darmstadt, *Breitkopf & Härtel Archiv*; abgedruckt in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 3], S. 31 f.

auch *Meeresstille und glückliche Fahrt* – erschienen Mitte März 1835 in einem Band und wurden *Seiner Königlichen Hoheit dem Kronprinzen von Preußen ehrfurchtsvoll zugeeignet*. Abstand allerdings nahm Mendelssohn von der Idee, die drei Kompositionen unter einer Opuszahl – gedacht war an 27 – erscheinen zu lassen, und gab ihnen in der genannten Reihenfolge die Opuszahlen 21, 26 und 27.

Für die *Sommernachtstraum*-Ouverture stellt sich nun die Frage, aufgrund welchen Materials der Partitur-Druck hergestellt wurde, denn nur nach Beantwortung dieser Frage kann der ihm zukommende Quellenwert bestimmt werden. Das Ergebnis solcher Qualifizierung hat weitreichende Auswirkungen: Da sich sämtliche nachfolgenden Editionen im Kern an den Notentext des Partitur-Erstdrucks[10] halten, ist auch ihre Qualität substanziell betroffen.

Mendelssohn hatte – wie oben ausgeführt – keine Partitur zur Hand, und dem Verlag lagen nur die Stimmen vor, sei es in jener „Pariser" Abschrift, sei es im Erstdruck von 1832. Der Quellenvergleich nun zeigt eindeutig, dass der Stimmen-Erstdruck als Stichvorlage für den Partiturdruck gedient hat. Damit fanden nahezu alle Ungereimtheiten, Widersprüche und korrumpierten Lesarten auch in die Veröffentlichung der Partitur Eingang. Der Partitur-Erstdruck bietet somit eine Fassung, die zwar aktiv autorisiert ist, die aber nicht die „eigentliche" Autorintention widerspiegelt.

Wir wissen genau, dass Mendelssohn die Korrekturfahnen von allen drei Ouverturen gründlich durchgesehen hat. Seine Arbeitsweise indes macht begreiflich, wie es beim *Sommernachtstraum* dazu kommen konnte, dass er einen Text absegnete, der seinen eigentlichen Intentionen widersprach. Sie wird bei *Meeresstille und glückliche Fahrt* klar erkennbar, weil hier nicht nur Druck und Stichvorlage, sondern – ganz außergewöhnlich für jene Zeit – auch die vom Komponisten durchgesehenen Korrekturfahnen überliefert sind. Mendelssohn las nicht Korrektur im eigentlichen Sinne, d. h. er verglich nicht die Fahnen mit einer Vorlage, sondern sah sich den Text mit der Perspektive der fortgesetzten kompositorischen Arbeit durch. Das zeigt sich in den Korrekturfahnen des op. 27 in mehreren Eingriffen namentlich der Instrumentation und des Tonsatzes. Überprüft man einen musikalischen Text aber im Sinne der Revision der musikalischen Substanz, so können sekundäre Bereiche wie die Einheitlichkeit der Akzentzeichen oder die Stimmigkeit der Bogensetzung leicht aus dem Blickfeld geraten.

Mit dem Erscheinen des Partitur-Erstdrucks indes war die Geschichte des entstellten Textes der *Sommernachtstraum*-Ouverture noch nicht zu Ende. Denn als Mendelssohn in den Jahren 1842/1843 die Schauspielmusik zu Shakespeares Komödie op. 61 verfasste, war die unveränderte Ouverture als Anfangssatz integraler Bestandteil der Komposition. Mit dem Druck der Partitur des neuen Werkes zögerte der Komponist erneut sehr lange und fand sich erst kurz vor seinem Tode bereit, dem Drängen des Verlags nachzugeben. Als Stichvorlage allerdings diente ein Autograph, das nur die neu komponierten Stücke, die Ouverture aber nicht enthält. Wiederum also war Breitkopf & Härtel darauf angewiesen, ein eigenes Druckprodukt als Herstellungsvorlage heranzuziehen, und dies konnte nur der Partitur-Erstdruck von 1835 sein. Der Neustich der Ouverture innerhalb des Erstdrucks von op. 61 ist folglich eine in nur wenigen Punkten vereinheitlichte Neuauflage der Druckfassung von 1835.

Konzert-Ouverture Nr. 2
Die Hebriden / The Isles of Fingal
op. 26

Die Hebriden, die Mendelssohns kompositorisches Interesse als dritte der Konzert-Ouverturen angeregt haben, die von ihm aber als zweite in eine endgültige Form gebracht und auch als Nr. 2 der Werke dieser neuen Gattung in Partitur veröffentlicht wurden, haben die Mendelssohn-Forschung in besonderem Maße beschäftigt. Namentlich die angelsächsische Forschung hat sich in dieser Hinsicht hervorgetan[11], und dies sowohl mit dem Erkenntnisinteresse der Quellenforschung als auch im Blick auf die überaus bemerkenswerte Entstehungsgeschichte, deren entscheidende Stationen – kennzeichnend für Mendelssohns Rolle als einer der ersten wirklich internationalen Komponisten – sich sämtlich außerhalb Deutschlands befinden: Schottland – Italien – England. Aufschlussreich ist die Tatsache, dass sich bezüglich dieser drei Stationen die Perspektive der Forschung und die inhaltliche Triftigkeit von deren Resultaten beträchtlich voneinander unterscheiden. Bemerkenwert ist aber auch die Tatsache, dass sich angelsächsische Mendelssohn-Forscher in jüngerer Zeit aus gut überlegten Gründen mit „The Hebrides" eines Titels für die Komposition bedienen, der in der vielfältigen Namensgebung für die Komposition zu Lebzeiten Mendelssohns nicht vorkommt. Denn die Sprache, in der verhandelt wurde, hat ganz offensichtlich auch die Formulierung des Titels durch den Komponisten entscheidend beeinflusst.

Von den ersten beiden Stationen der Entstehungsgeschichte von op. 26 wird in der Einleitung des Bandes V/8 A, der die Frühfassungen der Konzert-Ouverturen enthält, ausführlicher berichtet werden. Hier seien nur die wichtigsten Daten genannt, die helfen können, die Besonderheiten des Werkes insgesamt und die Entstehung der definitiven Fassung verständlich zu machen.

10 Selbst die von Julius Rietz zwischen 1874 und 1877 vorgelegte *Kritisch durchgesehene Ausgabe* der Werke Mendelssohns benutzt den Partitur-Erstdruck als Hauptquelle und lässt die autographe Partitur außer Acht.

11 Zu nennen sind in erster Linie: R. Larry Todd, *Of Sea Gulls and Counterpoint: The Early Versions of Mendelssohn's "Hebrides" Overture*, in: *19th Century Music* II/3 (1979), S. 197–213; ders., *Mendelssohn: "The Hebrides" and other overtures*, Cambridge 1993; Peter Ward Jones, *Mendelssohn Scores in the Library of the Royal Philharmonic Society*, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy Kongreß-Bericht Berlin 1994*, hrsg. von Christian Martin Schmidt, Wiesbaden etc. 1997, S. 64–75, insbesondere S. 67 ff.; John Michael Cooper, *"… da ich dies Stück gern recht correct erscheinen sähe": Philological and Textual Issues in Mendelssohn's "Hebrides" Overture, op. 26*, in: *Philomusica Online* 3 (2003–2004) [http://musicologia.unipv.it/philomusica/].

Die erste Station der Entstehungsgeschichte von op. 26 sind die Hebriden selbst, eine Inselgruppe im Westen von Südschottland, die Mendelssohn mit seinem Freund Carl Klingemann während der Schottlandreise dieses Sommers am 7. und 8. August 1829 besuchte. Hier notierte der Komponist innerhalb eines Briefes an die Familie in Berlin einen einundzwanzigtaktigen musikalischen Entwurf, aus dem mit nur geringen Änderungen der Anfang der Konzert-Ouverture erwachsen sollte. Die Inselgruppe hatte sich gewissermaßen zum geographischen Zentrum der europäischen Ossian-Begeisterung entwickelt, zumal nachdem man 1772 auf der Hebriden-Insel Staffa eine Basalthöhle entdeckt hatte, die sogleich mit Fingal, dem Titel-Helden eines der Ossian-Epen, in Verbindung gebracht wurde. Die Ossian-Begeisterung war der Hauptgrund dafür, dass Mendelssohn und Klingemann überhaupt auf die Hebriden reisten und sich am 8. August auf einem Dampfboot nach Staffa einschifften, tatsächlich einer „einsamen Insel“[12], die dem Besucher außer der besagten Höhle kaum etwas zu bieten hatte. Damals freilich ahnte man bereits, was man heute weiß, dass nämlich die angeblichen Übersetzungen der gälischen Ossian-Epen, die der schottische Lehrer James MacPherson Anfang der siebzehnhundertsechziger Jahre herausgegeben hatte[13], Fälschungen und größtenteils von MacPherson selbst verfasst worden waren – und folglich jene Basalthöhle überhaupt nichts mit Fingal zu tun hat. Der wachsende Zweifel an der Authentizität der Ossian-Dichtungen stellte aber keinen Hinderungsgrund für deren zumal auf dem Kontinent ungebrochene Werbewirksamkeit dar. Jede der weiteren Titelgebungen für Mendelssohns Ouverture zehrt davon.

Die zweite wichtige Station der Entstehungsgeschichte der Konzert-Ouverture Nr. 2 ist Rom, wo Mendelssohn den Winter 1830/1831 verbrachte und wo er nach „starker“ Kompositionsarbeit in den vorausgegangenen zwei Monaten am 16. Dezember 1830 das Manuskript der ersten Fassung mit dem Schlussdatum versah. Doch Mendelssohn war wie so oft schon nach kurzer Zeit mit seiner ersten Konzeption unzufrieden und machte sich rasch an eine Umarbeitung. Darüber geben mehrere briefliche Zeugnisse Auskunft, besonders deutlich aber wird der Komponist in seinem Schreiben vom 21. Januar 1832 aus Paris seiner Schwester Fanny gegenüber: „[…] die Hebriden aber kann ich hier nicht geben, weil ich sie, wie ich Dir damals schrieb, noch nicht als fertig betrachte; der Mittelsatz im forte d dur ist sehr dumm, und die ganze sogenannte Durchführung schmeckt mehr nach Contrapunct als nach Thran und Möven und Laberdan, und es sollte doch umgekehrt sein; um das Stück aber unvollkommen aufzuführen, dazu hab’ ichs zu lieb; und hoffe mich also bald dran zu machen, um es für England und die Michaelismesse[14] fertig zu haben.“[15]

England, genauer dessen Hauptstadt London, sollte – ganz in Übereinstimmung mit dieser Absichtserklärung – zur dritten wichtigen Station in der Entstehungsgeschichte der Ouverture werden. Allerdings war die Komposition keineswegs „fertig“, als Mendelssohn am 23. April 1832 seine nach jener im Jahr 1829 zweite England-Reise begann: Weder war der Komponist vorher dazu gekommen, die Partitur in der gewünschten Weise zu überarbeiten, noch auch hatte er folglich die Stimmen für eine geplante Aufführung ausschreiben lassen können. Die ersten drei Wochen in London waren also von intensivster Arbeit an der Ouverture geprägt. Das geht besonders klar aus dem Brief vom 5. Mai 1832 an die Familie hervor, dem in Inhalt und Ton der Arbeitsdruck spürbar eingeschrieben ist:

„Zur Ausführlichkeit komme ich jetzt nicht, der Brief muß in einer Viertelstunde auf die Post, ud. die Hebriden rufen. Ich mache sie jetzt nämlich fertig, d. h. der eilige Mittelsatz kommt weg, muß die ganze Partitur fast noch einmal schreiben, das ist nicht so bequem, als man denkt, ud. Montag über 8 Tage werden sie schon im Philharmonic aufgeführt, also morgen über 8 Tage probirt; ich freue mich bedeutend darauf. Zugleich ist auf den 25s<u>ten</u> die performance eines neuen Clavierstücks mit Orchester[16] angekündigt, ud. bis jetzt steht noch keine Note davon da. Ich muß fleißig sein.

Meine Aufnahme hier ist so rührend freundlich gewesen, daß ich Euch sie recht lang ud breit beschreiben will, sobald der Copist die Partitur hat.“[17]

In der Tat war Mendelssohn fleißig, um die Komposition für die am Montag, dem 14. Mai anberaumte Aufführung fertig zu stellen, und bereits am Morgen des folgenden Tages war – wie ein Eintrag für den 6. Mai in seinem Notizbuch bestätigt – die Arbeit an der Partitur der Ouverture abgeschlossen: „<u>Sonntag</u> […] Morg. Arb. Ouv. fertig“.[18]

Man kann davon ausgehen, dass der Kopist, der die Stimmen ausschrieb, die Partitur noch am 6., spätestens aber am Montag, dem 7. Mai erhielt; und er hatte nur wenige Tage Zeit für diese Aufgabe, denn am Sonnabend, dem 12. Mai sollte die erste Probe abgehalten werden.

In seinem etwas ausführlicheren Brief vom Freitag, dem 11. Mai an die Familie gibt der Komponist eine lückenlose Zusammenfassung der Vorgänge während der Vorbereitung des Uraufführungskonzerts.

12 So nannte Mendelssohn die Frühfassung der Ouverture; siehe dazu Bd. I/8 A.

13 Nach den 1760 erschienenen *Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Highlands of Scotland, and Translated from the Galic or Erse Language* brachte MacPherson 1762 *Fingal, an Ancient Epic Poem, in Six Books: together with several other Poems, composed by Ossian, the Son of Fingal. Translated from the Galic language* und 1763 *Temora, an ancient poem, in Eight Books* heraus.

14 Die Michaelismesse fand in zeitlicher Nähe zum Michaelis-Tag am 29. September statt. Man mag überlegen, ob die Erwähnung der Michaelismesse hier so ganz ernst gemeint ist, kann sie aber auch – zumal in einem Brief an Fanny – als Ausdruck des Selbstzweifels ansehen, die Ouverture im Zeitraum von gut acht Monaten vollenden zu können.

15 Bodleian Library, University of Oxford, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 13*, fol. 103r.

16 Es handelt sich um das später mit der Opuszahl 22 gedruckte Capriccio brillant h-Moll für Klavier und Orchester.

17 The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations, **MNY++Mendelssohn-Bartholdy, Felix*, letter No. 154.

18 Bodleian Library, University of Oxford, *MS. M. Deneke Mendelssohn g. 4*, fol. 2r.

„Sonnabend Morgen [5. Mai] war Probe des Philharmonic, in dem aber nichts von mir gegeben werden konnte, weil meine Ouvertüre noch nicht ausgeschrieben war; […] Die Hebriden habe ich nun um ein Bedeutendes anders und besser gemacht; morgen früh werden sie im Philharmonic zum erstenmale probirt, ud. Montag aufgeführt.“[19]

Am 18. Mai berichtet Mendelssohn dem Vater über die Aufführung:

„Vorigen Montag wurden die Hebriden im Philharm. zum erstenmale gegeben, es ging prächtig und machte sich ganz seltsam, zwischen mancherlei Rossini; die Leute haben aber mich und das Stück ungemein freundlich aufgenommen […]“.[20]

Die Probe der Ouverture am 12. Mai wurde – darüber besteht kein Zweifel – vom Komponisten selbst geleitet. Mit dem Dirigenten der Uraufführung am 14. Mai dagegen ist der erste von einigen Problempunkten angesprochen, die in der „*Hebriden*-Geschichte“ der ersten beiden Maiwochen 1832 für die Mendelssohn-Forschung entstanden sind und hinsichtlich derer sie bislang nicht zu einer einheitlichen Position gefunden hat. Die traditionelle Überlieferung nennt einheitlich Thomas Attwood als Dirigenten, und sicher war er auch als Gesamtleiter des Konzerts vorgesehen. R. Larry Todd aber hat in jüngster Zeit die Vermutung geäußert[21], dass Mendelssohn in letzter Minute dazu überredet werden konnte, seine Ouverture selbst aus der Taufe zu heben.

Bei dem zweiten Problem geht es um den Zeitpunkt der Übergabe der autographen Partitur der *Hebriden*-Frühfassung, jenes mit 16. Dezember 1830 datierten Manuskripts, an Ignaz Moscheles, mit dem Mendelssohn in den Londoner Wochen häufiger in Kontakt war. Bereits am 30. April traf man sich ausführlich, und Mendelssohn brachte – wie Moscheles in seinem Tagebuch berichtet – neben anderen Kompositionen auch die *Hebriden*-Ouverture am Klavier zum Vortrag[22]. Danach findet sich der folgende, besonders aufschlussreiche Eintrag in Moscheles’ Tagebuch: „1. Mai (Sonntag). Mendelssohn und Klingemann schon um ein Uhr. Ersterer schenkte mir die Partitur seiner Ouverture zu den ‚Hebriden‘, die er in Rom am 16. December 1830 beendete, später aber für die Herausgabe veränderte. Oft schienen mir seine Sachen schon in der ersten Anlage so schön und abgerundet, dass ich mir keine Veränderung denken konnte und diesen Punkt discutirten wir auch heute wieder. Er blieb aber bei seinem Princip des Aenderns. Ein herrlicher Spaziergang im Park mit Mendelssohn und Klingemann brachte Frühlingsahnungen.“[23]

Problematisch ist hier allein die Datumsangabe, denn der 1. Mai 1832 war ein Dienstag und der erste Sonntag im Mai war der 6., jener Tag, an dem Mendelssohn – wie oben ausgeführt – die Arbeit an der Ouverture für fertig erklärte. Zwar kann nach der allgemeinen Erfahrung, dass man Wochentage genauer behält als Daten, die Vermutung von R. Larry Todd als vorläufig richtig gelten, dass Moscheles wohl den 6. Mai meinte; ohne zusätzliche Dokumente aber wird diese Frage wohl nicht endgültig zu beantworten sein. Das Argument – das ebenfalls für den 6. Mai spräche –, dass nämlich Mendelssohn die alte Partitur erst dann aus der Hand gab, als die neue abgeschlossen war, verfängt wohl kaum: Er dürfte zu diesem Zeitpunkt die Komposition wohl so gründlich im Kopf gehabt haben, dass er keine schriftliche Unterlage mehr brauchte.

Das dritte und wesentlich wichtigste Problem betrifft – wie schon bei der Frühfassung[24] – die Anzahl der autographen Partituren, und wiederum stellen sich die Argumente für die Existenz zweier Quellen, die in der bisherigen Forschung vorgebracht wurden[25], als wenig stichhaltig heraus. Überliefert in jedem Fall ist nur ein Autograph, das offenkundig Mendelssohns Arbeitspartitur war und heute in der Bodleian Library, University of Oxford, aufbewahrt wird[26]. Es war bis 2002 der Forschung nicht zugänglich und konnte erst in jüngster Zeit einer näheren Durchsicht unterzogen werden. Sicher ist, dass diese Partitur nicht das Exemplar darstellt, das der Komponist am 6. Juni 1832 George Smart, dem Dirigenten der Philharmonic Society schenkte, denn einerseits hatte es Mendelssohn noch zwei Wochen später in Händen, als er die Partitur mit dem Schlussdatum 20. Juni 1832 versah, und andererseits ist durch spätere Besitzvermerke in der Quelle klar, dass William Sterndale Bennett die Partitur am 17. März 1837 in Leipzig vom Komponisten als Geschenk erhielt. Smart muss also – so weit ist der Argumentationsgang richtig – am 6. Juni eine andere Partitur von Mendelssohn erhalten haben. Dass es sich aber um ein Autograph gehandelt habe, wurde bisher aus dem oben zitierten Brief vom 5. Mai 1832 geschlossen. Mendelssohn klagt: „[ich] muß die ganze Partitur fast noch einmal schreiben“, also nicht eine vollständige Partitur, sondern nur Teile davon, und folglich kein gänzlich neues Manuskript. Interessanter Weise trifft Mendelssohns Beschreibung exakt auf den bibliographischen Zustand des seit 2002 zugänglichen Oxforder Autographs zu. Es bildet nämlich die Kombination zweier ursprünglich gesonderter Quellen: Mehrere Merkmale deuten darauf hin, dass die beiden gleichartigen Außenbogen einem früheren Partiturmanuskript entstammen, in das die sieben

19 Original in The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations, **MNY++Mendelssohn-Bartholdy, Felix*, letter No. 155; abgedruckt in: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe*, hrsg. von Rudolf Elvers, Frankfurt 1984, S. 158–160.

20 Bodleian Library, University of Oxford, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 13*, fol. 116r.

21 R. Larry Todd, *Mendelssohn: A Life in Music*, Oxford 2003, S. 258.

22 „Heute spielte Mendelssohn uns seine Cantate ‚Die erste Walpurgisnacht‘ vor, die ich früher in Berlin gehört und bewundert, die mir nun aber in ihrer Ueberarbeitung und mit ihren bedeutenden in Italien gemachten Veränderungen als ein prägnanteres Ganzes erschien. Auch das zu der silbernen Hochzeit seiner Eltern componirte Liederspiel ‚Die Heimkehr aus der Fremde‘, diesen reizenden musikalischen Scherz, spielte er, endlich die Ouvertüre zu den ‚Hebriden‘.“ (*Aus Moscheles’ Leben. Nach Briefen und Tagebüchern herausgegeben von seiner Frau*, I. Bd., Leipzig 1872, S. 246).

23 Ebenda, S. 247.

24 Siehe die Einleitung in Bd. I/8 A dieser Ausgabe.

25 Todd, *“The Hebrides” and other overtures* [Anm. 11], S. 27, 33 ff.; Ward Jones, *Mendelssohn Scores* [Anm. 11], S. 67 f.; Cooper, *“… da ich dies Stück gern recht correct erscheinen sähe”* [Anm. 11], S. 9.

26 *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 71*; siehe Kritischer Bericht Quelle **G**.

gleichartigen, aber von den Außenbogen verschiedenenen Innenbogen eingefügt wurden. Es ist also sehr wahrscheinlich, dass sich die Neuausschrift, auf die der Komponist in seinem Brief abhebt, auf den Inhalt der sieben Mittelbogen – immerhin den größeren Teil – der vorliegenden Partitur bezieht und nicht auf ein vollständig neues Autograph.

Zu klären aber bleibt noch die Frage, welche Partitur Mendelssohn am 6. Juni 1832 George Smart schenkte. Ein Autograph Mendelssohns hat sich bei der Philharmonic Society nicht erhalten; es wäre also, wenn es denn Smart tatsächlich übergeben worden wäre, abhanden gekommen oder gestohlen worden – dies für sich schon ein merkwürdiger Vorgang angesichts der Hochachtung, die Mendelssohn in der Society genoss, und der Sorgfalt, mit dem Manuskripte seiner Werke von ihr aufbewahrt wurden.[27] Weiter führt die Beobachtung, dass Mendelssohn der Society auch bei den anderen Ouverturen nicht Autographe, sondern Kopisten-Abschriften verehrte, so bei op. 21 schon im November 1829, bei op. 32 Anfang 1834. Es liegt also nahe anzunehmen, dass er auch hier diese Praxis beibehielt. Tatsächlich hat sich im Bestand der Philharmonic Society eine Abschrift erhalten[28]; sie wurde von William Goodwin aller Wahrscheinlichkeit nach auf Grundlage der verschollenen Stimmen verfertigt, die bei der Uraufführung benutzt worden waren. Es spricht also alles dafür, dass es diese Abschrift war, die Mendelssohn am 6. Juni 1832 George Smart überreichte.

Es gibt aber noch einen weiteren Beleg für die Identität der Goodwin-Abschrift mit dem der Society übereigneten Partitur-Exemplar, der geeignet sein mag, letzte Zweifel in dieser Sache zu zerstreuen. Er besteht in der Namensgebung für die Ouverture. Mendelssohn hatte sich entschlossen, für den englischsprachigen Raum das Werk *The Isles of Fingal* zu nennen; sowohl im Programm des Uraufführungskonzerts figuriert die Ouverture unter diesem Namen und selbst in dem Begleitschreiben vom 6. Juni an George Smart wird sie vom Komponisten so genannt. Goodwin hingegen hatte seiner Abschrift aus unerfindlichen Gründen den Titel *Fingal's Cave* gegeben – dies ist das erste Mal in der Geschichte der Ouverture, dass sie diesen Namen trägt. Und es war dieser Titel, der nur aus der ihr vorliegenden Partitur stammen konnte, den die Philharmonic Society in der weiteren Behandlung der Angelegenheit benutzte, nicht den aus Mendelssohns Begleitschreiben. Bereits am Tag nach der Übergabe, am 7. Juni 1832, wurde der Vorgang im General Meeting behandelt und folgendermaßen protokolliert: „Sir George Smart read a letter from Mr. Mendelssohn requesting the Societys acception of the Score of the Overture to Fingal's Cave. Resolved that a Piece of Plate be presented to Mr. Mendelssohn of the same value as those given to Mad^lle^ Sontag and Mad^me^ Malibran".[29]

Mendelssohn hat auch nach der Uraufführung weiter an der Komposition gearbeitet, was schon durch die Tatsache belegt ist, dass er die autographe Partitur der Endfassung am 20. Juni, also erst kurz vor seiner Abreise aus London mit einem Schlussdatum versah. Und selbst nach seiner Rückkehr nach Deutschland wurde er nicht müde, den musikalischen Text weiter zu verfeinern. Das dokumentiert sein Brief an Breitkopf & Härtel vom 29. November 1833, als er dem Verlag die Partitur-Stichvorlage für den Druck der Stimmen, eine verschollene Abschrift, zusandte.

„sende heut mit der fahrenden Post die Partitur meiner Ouvertüre: die Hebriden und bedaure von Berlin aus erfahren zu haben, daß man Ihnen die ausgeschriebnen Stimmen nicht auf Ihren Wunsch schicken konnte. Man glaubte dort, ich hätte sie hier bei mir; ud. so fürchte ich, daß sie verloren sein werden. Auf jeden Fall aber ersuche ich Sie, den Stich der Stimmen nach dieser Partitur besorgen zu lassen, in der ich noch mehreres geändert ud. alle Zeichen genau gesetzt habe […] P.S. Bitte, geben Sie der Ouvert. zu den Hebriden einen deutschen Titel, sowie ich ihn damals aufschrieb. Die französischen sind nun einmal meine bêtes noires."[30]

In der Tat hatte der Komponist bezüglich des Titels Breitkopf & Härtel klare Vorgaben gemacht. In seinem Brief vom 18. September 1833 hatte er sich in aller Ausführlichkeit dazu geäußert: „Der Titel der Ouvertüre ist: Ouvertüre zu den Hebriden für ganzes Orchester, componirt von F.M.B. – Und der des 4händigen Arrangements: Ouvert. zu den Hebriden, componirt ud. Herrn Franz Hauser dedicirt von FMB, fürs Pianoforte 4händig eingerichtet vom Componisten."[31]

Doch der Verlag hielt sich keineswegs an diese Vorgaben. Während Mori & Lavenu in London bei der Herausgabe des vierhändigen Arrangements, das am 15. Oktober 1833 erschien, mit dem Titel *Ouverture to the Isles of Fingal* im Sinne Mendelssohns handelte, der ja in London immer von dieser Namensversion Gebrauch gemacht hatte, gab Breitkopf & Härtel seiner Ausgabe des Arrangements vom selben Tag den Titel *Ouverture aux Hébrìdes* [sic] *(Fingals Höhle)*. Darauf bezieht sich Mendelssohns Missbilligung französischer Titel im P.S. des zitierten Briefs vom 29. November 1833. Doch auch in der Ausgabe der Stimmen vom Mai 1834 verzichtete Breitkopf & Härtel nicht auf die wohl eigenmächtige Klammerbeigabe: *Ouverture zu den Hebriden (Fingals Höhle)*; und im Partitur-Druck vom März 1835 avancierte diese Beigabe sogar zum alleinigen Haupttitel: *Die Fingals-Höhle* im Außentitel und *Fingals Höhle* im Kopftitel. Die Misshelligkeiten mit dem Titel der Ouverture nahmen also kein Ende. Dabei hatte der Komponist in seiner Korrespondenz mit dem Leipziger Verlag von dem Stück immer und ausnahmslos als *Die Hebriden* gesprochen. Dies war der Titel, den er im

27 Siehe dazu ausführlich Ward Jones, *Mendelssohn Scores* [Anm. 11].
28 British Library, London, *RPS* [= Royal Philharmonic Society] *MS 114* [olim *Loan 4.778*]; siehe Kritischer Bericht Quelle **I**.
29 *Minutes of General Meetings 1813–1854*, British Library, London, *RPS MS 275* [olim *Loan 48.3/1*]; Eintrag für den 7. Juni 1832.
30 Original in der Universitäts- und Landesbibliothek, Darmstadt, *Breitkopf & Härtel-Archiv*; abgedruckt in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 3], S. 31 und 33.
31 Ebenda, S. 31.

deutschsprachigen Raum wünschte, während er in England *The Isles of Fingal* bevorzugte; die vorliegende Ausgabe trägt diesem eindeutigen Quellenbefund insofern Rechnung, als sie die Ouverture unter dem Doppeltitel *Die Hebriden / The Isles of Fingal* vorlegt.

Konzert-Ouverture Nr. 3
Meeresstille und glückliche Fahrt
op. 27

Die Konzert-Ouverture Nr. 3 ist unter Mendelssohns Werken der Gattung diejenige, bei welcher der Zeitraum zwischen erster Konzeption und definitiver Ausgestaltung deutlich am größten ist: Er betrug gut sechs Jahre, nämlich vom Februar 1828 bis zum März 1834, als Mendelssohn die Partitur bei seinem Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel zum Stich einreichte. Dennoch ist op. 27 die am wenigsten dokumentierte Ouverture und gleichzeitig diejenige, die das geringste Interesse in der Forschung gefunden hat. Immerhin steht mit Mendelssohns Brief an seinen Londoner Freund Carl Klingemann vom 5. Februar 1828 ein verlässliches Anfangsdatum fest: „Gegen mich selbst will ich mich dann in einer grossen Ouvertüre zu Goethes ‚Meeresstille und glückliche Fahrt' schon rechtfertigen, ich habe sie schon ganz im Kopfe und die dicken Wellen werden von Kontrafagotts repräsentiert."[32] Doch von der Frühfassung, die nach diesem Datum entstand und wahrscheinlich am 7. September 1828 im Hause Mendelssohn sowie am 1. Dezember 1832 in Berlin öffentlich aufgeführt wurde, waren nur zwei Reinschrift-Fragmente bekannt, die vollständige Komposition dagegen blieb im Dunkel. Erst in jüngster Zeit ist im Rahmen der Vorbereitung dieser Gesamtausgabe eine Partitur ans Licht getreten, bei der alles dafür spricht, dass sie den vollständigen Text der Frühfassung bietet. Sie wird in Band V/8 A vorgelegt werden.

Die brieflichen Zeugnisse bezüglich op. 27 sind – wie angedeutet – zwischen 1828 und Ende 1833 spärlich. Mitteilenswert davon ist an dieser Stelle nur ein Schreiben von Mendelssohns Schwester Fanny, das sie am 18. Juni 1828 an Carl Klingemann richtete und in dem sie Auskunft über die vom Komponisten intendierte Form-Konzeption des Werkes gibt: „Felix schreibt ein grosses Instrumentalstück ‚Meeresstille und glückliche Fahrt' nach Goethe. Es wird sehr seiner würdig. Er hat eine Ouverture mit Introduktion vermeiden wollen und das Ganze in zwei nebeneinanderstehenden Bildern gehalten."[33]

Der Gedanke an eine endgültige Fertigstellung von *Meeresstille und glückliche Fahrt* Ende 1833 stand nun nicht – wie etwa bei *Die Hebriden* – in Zusammenhang mit einer fest verabredeten Aufführung, sondern wurde durch den Plan einer gedruckten Ausgabe angeregt, bezüglich dessen der Komponist in seinem oben ausführlich zitierten Schreiben vom 29. November 1833 bei Breitkopf & Härtel anfragte. Mendelssohns Plan war als solcher ungewöhnlich genug, denn die Ausgabe sollte drei Ouverturen umfassen, von denen zu diesem Zeitpunkt die späteren Opera 21 und 26 für den Komponisten bereits feststanden. Hinsichtlich der dritten Ouverture allerdings hielt sich Mendelssohn bemerkenswert bedeckt: „Ich wollte also Sie fragen ob Sie wohl drei Ouvertüren die zum Sommernachtstraum, die Hebriden, und eine dritte in derselben Art in Partitur herausgeben könnten?"[34] Es ist also sehr wahrscheinlich, dass er im November 1833 auch noch die *Melusine*-Ouverture für die Trias der Druckausgabe in Betracht zog, die er am 14. des Monats in einer ersten Fassung fertiggestellt hatte.

Bereits knapp drei Monate später aber war die Entscheidung gefallen, und Mendelssohn machte sich an die Arbeit, *Meeresstille und glückliche Fahrt* gründlich zu überarbeiten. Am 5. Februar 1834 teilt der Komponist Eduard Devrient mit: „Außerdem habe ich noch mehrere Kleinigkeiten gemacht, mehrere Lieder, mit und ohne Worte, muß meine ‚Meeresstille' in Ordnung bringen, d. h. fast das ganze Allegro umarbeiten, weil sie jetzt, samt ‚Sommernachtstraum' und ‚Hebriden', in Partitur erscheinen soll, worauf ich mir ganz ungeheuer viel einbilde."[35]

Noch ausführlicher beschreibt der Komponist die Revision in einem Brief, den er vierzehn Tage später, am 19. Februar 1834, an seine Mutter richtete:

„Dann bekam ich in den letzten Wochen die Meeresstille wieder vor, deren Partitur nun auch erscheinen soll, ud fühlte sehr gut daß ich vorher vieles ändern müßte, so habe ich denn endlich lieber eine ganz neue Partitur davon geschrieben, da die alte ohnedies gestohlen ist, und das Stück von Grund aus umgearbeitet. Ich glaube, es ist nun ungleich besser, als vorher, und habe das Vergnügen bei der Arbeit gehabt, zu merken daß ich klüger geworden bin. Die Hauptänderung ist von dem ersten Eintritt der kleinen Flöte an, bis zu der Paukenstelle am Ende, dazwischen ist nichts vom alten geblieben, als die beiden Gesangstellen des hohen Cellos ud der tiefen Clarinette, die ganze Parthie der kleinen Flöte aber, ud. die Anord. ud. der ganze WiederEintritt des Themas sind anders und weniger unbestimmt geworden. In der Meeresstille sind nur Kleinigkeiten in Instrumentirung ud Stimmführung verbessert, ud. bis zur kleinen Flöte ist auch nichts geändert, aber stark zusammen gezogen; ich möchte es gern nun einmal gleich hören."[36]

Knapp einen Monat später waren die Revisionsarbeiten abgeschlossen, und am 14. März 1834 schickte Mendelssohn die Stichvorlage an seinen Leipziger Verleger:

„erhalten hiebei die Partitur meines Rondo brillant für Pianoforte[37] ud. meiner Ouvertüre zu ‚Meeres Stille und glückliche Fahrt.' […] Die Ouvertüre ist die, welche ich als dritte Partitur zu denen des Sommernachtstraums und der

32 *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*, hrsg. und eingeleitet von Karl Klingemann [jun.], Essen 1909, S. 49.
33 Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn 1829–1847. Nach Briefen und Tagebüchern*, 3 Bde., Berlin 1879, Bd. 1, S. 184.
34 Original in der Universitäts- und Landesbibliothek, Darmstadt, *Breitkopf & Härtel-Archiv*; abgedruckt in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 3], S. 32.
35 Eduard Devrient, *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und Seine Briefe an mich*, Leipzig 1869, S. 174.
36 The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations, **MNY++Mendelssohn-Bartholdy, Felix*, letter No. 182.
37 op. 29.

Hebriden zu geben wünsche. Durch Ihr letztes Schreiben, in dem Sie auf meinen Vorschlag deshalb eingingen, haben Sie mich sehr erfreut, und es ist mir ungemein lieb dem Publikum etwas von meinen Partituren übergeben zu können. Natürlich steht es ganz bei Ihnen auch diese dritte Ouvertüre, wenn Sie es wollen, in Stimmen oder arrangirt herauszugeben, nur dürfte dies nicht eher geschehen, als bis sie in Partitur heraus ist, damit sie zuerst so erscheint, ud erst später in Stimmen."[38]

Während sich der Druck noch um Einiges hinzog – die Partitur erschien Mitte März 1835, die Stimmen Anfang Mai 1835 –, wurde die Ouverture in ihrer definitiven Fassung dreimal im Leipziger Gewandhaus aufgeführt, am 20. April, 28. September und 5. Oktober 1834 unter der Leitung des Konzertmeisters Heinrich August Matthäi. Und die Bedeutung, die Mendelssohn der Komposition in ihrer endgültigen Gestalt beimaß, lässt sich daran ablesen, dass er sie am 4. Oktober 1835 in das Programm seines Antrittskonzerts als Gewandhauskapellmeister aufnahm.

Konzert-Ouverture Nr. 4
zum Märchen von der schönen Melusine
op. 32

Am 7. April 1834 schrieb Felix Mendelssohn Bartholdy an seine Schwester Fanny Hensel:

„[…] ich habe diese Ouvertüre zu einer Oper von Conradin Kreuzer [sic] geschrieben, welche ich voriges Jahr um diese Zeit im Königstädter Theater hörte. Die Ouvertüre (nämlich die von Kreuzer) wurde da Capo verlangt und misfiel mir ganz apart; nachher auch die ganze Oper […] da bekam ich Lust auch eine Ouvertüre zu machen, die die Leute nicht da Capo riefen, aber die es mehr inwendig hätte, und was mir am sujet gefiel nahm ich (und das trifft auch grade mit dem Mährchen zusammen) ud kurz die Ouvertüre in fdur kam auf die Welt, ud das ist ihre Familiengeschichte."[39]

Die Oper *Melusina*, von deren Besuch Mendelssohn hier berichtet, war von Conradin Kreutzer eigens für Berlin komponiert worden, erfuhr aber dort im Februar 1833 eine eher laue Aufnahme durch das Publikum und wurde nach nur wenigen Aufführungen abgesetzt. Das Libretto stammt von Franz Grillparzer[40], der bereits 1823 ohne Ergebnis mit Beethoven über eine Vertonung des Operntextes verhandelt hatte, und sein Titel bzw. seine Handlung bezieht sich auf einen althergebrachten Märchenstoff, der kurz zuvor durch Ludwig Tieck die für jene Zeit verbindliche Fassung gefunden hatte[41]. Kreutzers Oper mag kein Meisterwerk gewesen sein, ihr kommt aber – ex negativo – das historische Verdienst zu, Mendelssohn zur Komposition seiner letzten großen Konzert-Ouverture angeregt zu haben.

Die Konzert-Ouverture Nr. 4 ist die einzige unter Mendelssohns Werken der Gattung, in der die – oder eine – Frühfassung wirklich Geschichte gemacht hat. Darüber wird in der Einleitung des Bandes I/8 A dieser Ausgabe ausführlich Bericht erstattet werden. Hier sei nur darauf hingewiesen, welch hohen dokumentarischen Wert die Geschehnisse um diese Frühfassung für die Erkenntnis der Komponistenpersönlichkeit Mendelssohn besitzen. Sie dokumentieren zum einen die enge Beziehung, die er zu England und – was die Orchesterkompositionen betrifft – zur Philharmonic Society in London pflegte, eine Beziehung, die in den Jahren 1832–1833 einen ihrer Höhepunkte erreichte. Sie geben aber auch besonders deutliche Auskunft über die Haltung, die der Komponist zu seinen früheren Konzeptionen einnahm, wenn er sich denn einmal zu einer definitiven Version der jeweiligen Werke durchgerungen hatte.

Denn der Kompositionsauftrag von drei Werken, den die Philharmonic Society Mendelssohn am 5. November 1832 erteilt hatte, dessen kompositorische Aktivitäten des folgenden Jahres, die sowohl zu der am 14. November 1833 abgeschlossenen Arbeit an der Partitur der Ouverture als auch zur Verfertigung eines Arrangements für Klavier zu vier Händen führten, und schließlich die Uraufführung am 7. April 1834 hatten keineswegs den gewünschten und in London eigentlich gewohnten Erfolg. Auf letztere reagierte zwar die Presse freundlich, die Aufnahme im Konzertsaal dagegen war, wie Klingemanns später Bericht vom 22. April 1834 zeigt, merklich zurückhaltend: „Im letzten Philharmonic-Konzert ist Deine Melusine vom Stapel gelassen, – besser nichts sagen, so sehr mich's auch jammert, nicht viel, ein Zehntteil von dem Erfolg, den ich sicher erwartete. Es kann Dich wenig rühren, denn sicherlich, – hier spreche ich höchst ernsthaft und aus vollster Überlegung, – das Werk ist viel zu gut, als dass es einem solchen Publikum nur dämmernd einleuchten könnte. Es klingt himmlisch, süss und leidenschaftlich. Der Abschied am Ende bewegt mich entsetzlich. Wir, die kleine stille Gemeinde haben Viel dabei gefühlt."[42]

Mendelssohns Antwort an Klingemann vom 14. Mai 1834 will glauben machen, dass er dessen Rat, ungerührt zu bleiben, beherzigt habe: „Haben Sie also meine Melusina nicht beklatschen wollen? Dafür soll sie der Teufel holen".[43] Tatsächlich aber dürfte die Reaktion des Londoner Publikums seiner stets wachen Bereitschaft zur Selbstkritik neue Nahrung gegeben haben, und er machte sich an eine neuerliche Überarbeitung des Werkes, die sich bis ins Jahr 1835 hinzog.

Erst in dieser neuen Fassung glaubte er, die Ouverture auch zum Druck freigeben zu können. Zunächst mündlich, dann aber auch schriftlich, verhandelte er darüber mit Breitkopf &

38 Original in der Universitäts- und Landesbibliothek, Darmstadt, *Breitkopf & Härtel-Archiv*; abgedruckt in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 3], S. 33.
39 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, *Depos. Berlin 2.2.*
40 *Melusina. Romantische Oper in drei Aufzügen*, in: Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke*, Erste Abteilung, Vierter Band, Wien 1925, S. 1–63.
41 Ludwig Tieck, *Sehr wunderbare Historie von der Melusina.* In drei Abtheilungen. 1800, in: *Ludwig Tieck's Schriften*, Dreizehnter Band, Berlin 1829, S. 67–170.
42 *Briefwechsel mit Klingemann* [Anm. 32], S. 126 f.
43 *Briefwechsel mit Klingemann* [Anm. 32], S. 131.

Härtel, und am 27. September 1835 machte er dem Verlag ein konkretes Angebot:

„In Beziehung auf unser neuliches Gespräch, erlaube ich mir Sie zu fragen, ob es Ihnen nicht möglich wäre meine neue Ouvertüre allein ausschließlich herauszugeben, da mir dies angenehmer sein würde und das Geschäft für mich einfacher machte, als wenn ich nun erst nach England darüber correspondiren müßte. In diesem Falle, und wenn Sie meine neusten 4 Werke, die ich noch in diesem Jahre publicirt wünschte, in Ihrer geehrten Handlung erscheinen lassen wollten, würde ich mir für dieselben nämlich für: 1) 3 Caprices brillans [sic] pour Piano seul 2) 6 Etudes & 6 Fugues pour Piano seul 3) Ouvertüre zum Mährchen Melusina, Clavier=Ausz. ud. Stimmen 4) Neue Lieder ud. Gesänge (no. 1 und 2 sind schon in Frankreich ud. England verkauft, no. 3 u 4 nicht) ein Honorar von 60 Louis ausbedingen. Ich ersuche Sie mir recht bald hierauf zu antworten, damit ich im Falle Sie damit einverstanden sind, mich gleich an das Manuscript der Ouvertüre machen kann, an welcher Arbeit ich in den letzten Tagen noch verhindert gewesen bin.“[44]

Das Manuskript dieser endgültigen Fassung allerdings wurde – wie das Schlussdatum des Autographs belegt – erst am 17. November 1835 abgeschlossen. Bereits sechs Tage später, am 23. November des Jahres, fand die Erstaufführung der Ouverture in ihrer definitiven Gestalt in Leipzig statt. Anstelle von Mendelssohn, der wegen der Trauerfeier seines am 19. November verstorbenen Vaters nach Berlin reisen musste, dirigierte Christian Gottlieb Müller; erst bei der Wiederholung am 3. Dezember stand der Komponist selbst am Pult.

Offenkundig war Mendelssohn gerade nach diesen Aufführungen mit seiner letzten Revision der Ouverture sehr zufrieden, so zufrieden jedenfalls, dass er sich bemühte, die früheren Fassungen und namentlich diejenige, deren Partitur sich im Besitz der Philharmonic Society in London befand, aus der Welt zu schaffen. Beides geht aus seinem Brief vom 14. Dezember 1835 an Carl Klingemann in London hervor:

„Es führt mich auf eine Bitte, die ich an Dich habe. Ich habe die Melusina, ehe ich sie hier zur Aufführung und zum Druck gab, ganz neu geschrieben, weil sie mir immer nur halbfertig vorkam; sie ist nun aber ohne Vergleich besser geworden, wie sie sonst war, und klingt wohl am besten von allen meinen Stücken. Darum will ich sie aber in ihrer vorigen Gestalt nicht mehr in der Welt haben, und bitte Dich deshalb, Dir die Partitur, welche das Philharmonic davon hat in meinem Namen geben zu lassen und sie zu verbrennen. Ich will dem Philharmonic dafür ein gedrucktes Exemplar der Partitur, wie sie sein soll, zusenden; dass aber das alte vernichtet werde, daran liegt mir viel. Mir wäre es auch lieber, wenn Du Horsleys Klavierauszug verbrennen könntest; wenn Du glaubst, dass sie es nicht gern sehen, so lass es aber lieber. Attwood hat eine alte Partitur davon, eine Art Skizze dazu, die kannst Du leben lassen. Ich wollte aber nur, ich könnte sie Dir hier vorspielen lassen; es ist hübsch, mit welcher Liebe das Orchester und die Leute solch ein neues Stück von mir aufnehmen. Sie wurde zuerst gespielt als ich jetzt in Berlin war; ich zwang mich dort den Klavierauszug zu machen, den ich zum Druck versprochen hatte. Als ich herkam, hörte ich sie zum erstenmal, drum war mir es so wunderlich.“[45]

Die Herausgabe der Stimmen, die Mendelssohn neben dem Klavierarrangement in dem Brief vom 27. September 1835 Breitkopf & Härtel vorgeschlagen hatte, verzögerte sich einige Monate. Noch am 17. März 1836 schrieb der Komponist ihretwegen an den Verlag: „Auch um eine abermalige Ansicht des Titels meiner Ouvertüre zu Melusina würde ich Sie bitten; den Druckfehler Orchestre statt Orchester bitte ich ja noch berichtigen zu lassen.“[46] Dass hier von der Stimmenausgabe die Rede ist, ergibt sich zweifelsfrei aus der Tatsache, dass nur sie im Titel das richtig gestellte Wort „Orchester“ enthält. Und der Erstdruck der Partitur folgte – wie die Plattennummern belegen – demjenigen der Stimmen nach nur kurzer Zeit.

*

Dem Herausgeber ist bei der Vorbereitung des vorliegenden Bandes vielfältige Hilfe zuteil geworden. Herzlichst gedankt sei insbesondere der Bodleian Library, University of Oxford, Department of Special Collections and Western Manuscripts, Music Section (Peter Ward Jones), der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (Helmut Hell) und dem Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig (Doris Mundus und Kerstin Sieblist). Dank gebührt aber auch den folgenden Bibliotheken, die das von ihnen aufbewahrte Quellenmaterial mit großer Hilfsbereitschaft zur Verfügung gestellt haben: in Aberystwyth der Hugh Owen Library, University of Wales, in Amsterdam der Bibliotheek Toonkunst, in Basel der Öffentlichen Bibliothek der Universität, in Berlin der Bibliothek der Universität der Künste, in Darmstadt der Universitäts- und Landesbibliothek, in Dresden der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, in Düsseldorf dem Heinrich-Heine-Institut, in Kraków der Biblioteka Jagiellońska, in London der British Library, der Royal Academy of Music und dem Royal College of Music, in New York der Pierpont Morgan Library (Robert Owen Lehman Deposit) und der New York Public Library for the Performing Arts (Astor, Lenox and Tilden Foundations), in Washington, D. C. der Folger Shakespeare Library, in Wien dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde und der Österreichischen Nationalbibliothek, Musiksammlung, in Zürich schließlich der Musik-Gesellschaft. Besondere Anerkennung sei aber namentlich den Mitarbeitern der Forschungsstelle an der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Salome Reiser und Ralf Wehner, ausgesprochen, die durch Kenntnisreichtum und großes Engagement – vor allem bei der akribischen Erstellung der Quellenbeschreibungen – entscheidend zum Gelingen des Bandes beigetragen haben.

Berlin, am 9. August 2006 Christian Martin Schmidt

44 Original in der Universitäts- und Landesbibliothek, Darmstadt, *Breitkopf & Härtel Archiv*; abgedruckt in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 3], S. 47.
45 *Briefwechsel mit Klingemann* [Anm. 32], S. 195 f.
46 Original in der Universitäts- und Landesbibliothek, Darmstadt, *Breitkopf & Härtel Archiv*; abgedruckt in: *Briefe an deutsche Verleger* [Anm. 3], S. 48.

Introduction

Seen from a music-historical standpoint, the concert overtures of Felix Mendelssohn Bartholdy occupy a particular important position: they not only represent the first independent overtures that no longer introduce anything, but also – as the seminal works of a new genre – signalize the beginning of large-scale Romantic instrumental music. In 1909 Felix Weingartner perspicaciously noted: "If Mendelssohn had given to his one-movement orchestral pieces the felicitous title 'Symphonic Poems,' which Liszt invented later, he would perhaps be hailed today as the creator of program music and would take his place at the dawn of a new artistic era instead of at the end of an old one. He would now be known as the 'first modern composer' instead of the 'last classical one.'"[1]

One characteristic of the four concert overtures that Mendelssohn decided to have published, and thus a distinguishing feature of the new genre he created with them, is the diversity of the sources that served to inspire these purely instrumental works. This aspect also links them directly to the genre of the symphonic poem, with which Franz Liszt sought to realize his concept of a wordless yet "speaking" orchestral music about twenty years later. While the Concert Overture No. 2 op. 26 evokes the composer's personal impressions of the Hebrides as the geographical nucleus of the Ossianic craze of that time, the Concert Overture No. 4 op. 32 is the musical depiction of a popular fairy tale derived from the initial impulses provided by Conradin Kreutzer's opera *Melusina*, a work Mendelssohn held in low esteem. The Concert Overtures Nos. 1 and 3, in their turn, are based on literary sources which, however, are treated in totally different manners. While Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream* supplies the characteristic elements of a stage play, which are given musical expression in op. 21, in op. 27 it is classical poetry that forms the basis of the piece: *Meeresstille und glückliche Fahrt* (Calm Sea and Prosperous Voyage), two poems written as separate entities by Johann Wolfgang Goethe in 1796, but which soon came to be regarded as a pair. Musically, this combination was given its seal of approval by none other than Ludwig van Beethoven, who in 1814/15 set the pair as such in his op. 112, a work for chorus and orchestra.

The unique, distinctly original features of Mendelssohn's creative process also manifest themselves in the genesis of the concert overtures: his notorious dissatisfaction with the first concept and his need for ever new revisions. One exception here is the *Midsummer Night's Dream* Overture op. 21, whose version of 1826 remained untouched – at least by the composer – until its publication. Of the three other concert overtures, however, there are early versions which radically differ in form from the final versions authorized for printing. Following a custom of the time, Mendelssohn also wrote out piano-duet arrangements of these pieces. Here the exception is op. 27: the publisher Breitkopf & Härtel forestalled the composer, even riding roughshod over him by producing its own piano arrangement.

The present volume features the four concert overtures in their original or definitive form; all early versions are published in Vol. I/8 A of this Complete Edition. In contrast, Volume I/8 B, which is devoted to the piano arrangements, contains solely the arrangements of opp. 26 and 32, since Mendelssohn's arrangement of op. 21 for piano duet is found in Vol. V/8 A of this edition in conjunction with the incidental music to *A Midsummer Night's Dream* op. 61.

Concert Overture No. 1
to Shakespeare's A Midsummer Night's Dream
op. 21

The work history of the *Midsummer Night's Dream* Overture differs significantly from that of the three other concert overtures which Mendelssohn published, and even runs counter to it: while the musical text of op. 21 remained absolutely consistent over the years, the work's aesthetic function was doubled.

The overture had essentially assumed its definitive form by the time the 17-year-old Mendelssohn finished the score on 6 August 1826 and appended the date of completion. In total contrast to most of his other works, he refrained here from any further revisions or reworkings. This score was preceded by a version that had reached the stage of a fair copy, but was most likely never completed. Solely a fragment of 127 measures has been transmitted; it presents the beginning of the piece up to the entrance of the secondary theme of the sonata form.[2]

Sixteen years after having written the overture, Mendelssohn returned to Shakespeare's comedy for a second time as the basis for a composition: the *Incidental Music to A Midsummer Night's Dream* op. 61, written in 1842/43 at the request of Prussia's King Friedrich Wilhelm IV (to whom the collected first edition of the Overtures opp. 21, 26 and 27 was dedicated in 1835, while Friedrich Wilhelm was still Crown Prince). The concert overture now became not only an integral component of the incidental music, but also a major point of departure for the substance of the entire musical discourse. The overture thus doubled its aesthetic significance, giving rise to an exceptional phenomenon in music history: as opus 21 it is an autonomous, self-contained concert piece, but within opus 61 it serves as the opening movement of a lengthy, multipartite work cycle.

The Concert Overture to Shakespeare's *Midsummer Night's Dream* has established itself as one of the major orchestral works of the 19th century, and is rightly considered as one of Mendelssohn's most exquisite creations. From the very first public performances that spread the work's fame throughout Europe, the audience reaction was frequently enthusiastic. Carl Loewe conducted the presumed first public performance in Stettin (today: Szczecin) on 20 February 1827 in the composer's

1 Felix Weingartner, *Die Symphonie nach Beethoven*, 3. vollständig umgearbeitete Auflage, Leipzig, 1909, p. 21.
2 See the print in Vol. I/8 A of this edition.

presence. A good two years later, it was given three times again, to mention but a few examples: on 24 June and 13 July 1829 under the composer's direction, and on 1 March 1830 under Sir George Smart in London. On 19 February 1832 it was played in Paris under François Antoine Habeneck (Mendelssohn played the timpani at one of the four rehearsals for this concert).

In spite of the overture's impressive success, Mendelssohn did not begin contemplating the publication of the work until the early 1830s. Until 1832 copies of the score and parts served as performance material for all concerts featuring this work. Although several copies of the score have survived, only one of them can be dated with accuracy and the circumstances of its origin ascertained. Mendelssohn had commissioned it from a German copyist specifically for London, and sent it as a gift to the London conductor Sir George Smart on 23 November 1829. Smart used it for the aforementioned performance with the Philharmonic Society on 1 March 1830. We know exactly from which source this score was copied: Mendelssohn's autograph; in it we find coordinative numbers that correspond exactly to the division of the pages in the score dedicated to Smart. This circumstance also allows us to infer that the autograph had been in Mendelssohn's possession in the fall of 1829, or had at least been accessible to him until then.

Mendelssohn's first thoughts concerning publication focused not on the score but – and this was almost always the case with him – on the parts and the four-hand piano arrangement. This is confirmed by his letter of 23 January 1832 to Breitkopf & Härtel, in which he lists several works intended for publication: "The works that I shall publish here are the following: an Octet for stringed instruments […] and, finally, the Overture to Shakespeare's Midsummer Night's Dream (for four hands and in parts); I feel that these are the best works that I will have presented to the public to this date, namely the first and last of those mentioned […]."[3]

He apparently felt a particular urgency to have the parts printed, and already on 19 April 1832 he sent the engraver's copy (*Stichvorlage*) from Paris to the publishing house in Leipzig:

"I am sending you today […] three of the manuscripts discussed, namely: the parts of the Octet, the six songs, and the parts of the Overture to A Midsummer Night's Dream. I would kindly request you to publish the first two works as soon as possible […]. I also entreat you to have the parts of the Overture engraved as soon as possible, but to postpone the date of publication until I have written to you from England, where it is also being published.

[…] And I beg you to mind the <u>two attached notes</u> for the engravers concerning the Octet and the Overture, so that <u>they carry out everything</u> that I have indicated there and that is absolutely necessary. Would you also please keep the titles exactly as I have written them, or at least let me know if you should want to change them."[4]

The manuscript that Mendelssohn sent to Leipzig has not come down to us, but the "attached note" with instructions for the engraver has survived and is located today in the Hugh Owen Library, University of Wales, Aberystwyth. As far as the Overture is concerned, there can be no doubt that the parcel of 19 April 1832 contained the instrumental parts. Since it is very unlikely that Mendelssohn would have had two sets of parts at his disposal in Paris, it seems highly probable that the parts used for Habeneck's performance on 19 February 1832 now became the engraver's models, thus taking on a new and more general significance.

Instrumental parts are – as everyone who is familiar with the editing of music knows – sources whose reliability can essentially only be evaluated after a particularly stringent examination. Too great is the possibility of introducing errors owing to the difficulty in obtaining a vertical control of the text; and too understandable are the discrepant readings of one and the same source resulting from the transcription of successive copies of the same parts, each of which should theoretically be seen as a separate transcription. It is thus probable that the original set of copied parts that Mendelssohn took with him to Paris already contained divergences from the source (perhaps the autograph?). It is likely that the text was then further altered at the rehearsals for the aforementioned performance through markings entered by the performers, perhaps at the request of the conductor. These would have included articulation marks or cues, bow strokes for the strings, breathing signs for the winds, etc. Even if the composer had thoroughly examined the parts once again before sending them to the publisher, he would definitely not have noticed all the errors or inconsistencies due to the fundamental problem represented by parts serving as a coordinated text.

The result – the first printing of the parts – bears eloquent witness to this: it diverges drastically from the text of the autograph. The discrepancies are not the kind usually found between different versions, for example mismatching measure numbers or varying elaborations of the compositional structure. On the contrary, they are alterations that can be traced back to the source quality of the parts or to ad hoc entries made by the players. To point out but two examples, the slurs in the string parts, which Mendelssohn consistently intended as phrasings, were replaced over long stretches by bow strokes (which gave rise to an overall picture that is often nothing less than chaotic); and identical accents for all parts, whether marked with a > or an ***sf***, where translated into a willful variety of > , ***f***, ***sf***, ***f sf***, > with ***f***, > with ***sf***, > with ***f sf*** , etc.

Although the orchestral parts of opus 21 were not published in England (a plan mentioned in the above-quoted letter of 19 April 1832), they were printed in Leipzig before September 1832. The first edition of the arrangement for piano duet had been released in London on 16 July of that year; its Leipzig counterpart followed in December.

3 Original in the Universitäts- und Landesbibliothek, Darmstadt, *Breitkopf & Härtel Archiv*; printed in: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe an deutsche Verleger*, ed. by Rudolf Elvers, Berlin, 1968, p. 8.

4 Original in the Universitäts- und Landesbibliothek, Darmstadt, *Breitkopf & Härtel Archiv*; printed in: *Briefe an deutsche Verleger* [Note 3], p. 12 f.

The score, however, had yet to be published, and this omission was – rather surprisingly – roundly criticized in the *Allgemeine musikalische Zeitung*, which was edited by Breitkopf & Härtel. In the review of the edition of the parts of opus 21 one could read on 26 December 1832: "Yet how is it possible for even the best interpreter of dreams to ply his trade or to estimate whether an after-dream resembles the pre-dream and in what manner they are related, if he is presented not with living images but only with a batch of limbs tossed together? In two words: no score! This simply won't do."[5] And on 27 March 1833 Gottfried Wilhelm Fink, the editor of the journal, reiterated the lamento in his review of the edition of the piano-duet arrangement: "It had been announced in this journal last year that the orchestral parts of this excellent work were printed by the same publishing house, regrettably without a score, thus without possibility of assessment. We have once again taken great pains to obtain the score, but our efforts have met with failure…"[6]

The publisher had also previously urged the composer to send the score, but Mendelssohn could only point to various insurmountable difficulties. In his letter of 6 March 1833 he wrote:

"As much as I would like to, I am unfortunately unable to send you the score of my overture as I know of only one copy of it here, which I had once offered as a gift and which the owner does not want to return in spite of my entreaties. I am thus truly sorry to be unable to comply with your request, all the more so as I am obliged to you for an uninterrupted flow of favors."[7]

It would seem that Mendelssohn really did not have a score at his disposal in Berlin ("here") at that time, for even in the catalogue of his musical materials, which his sister Fanny Hensel compiled in 1835,[8] one finds under opus 21 solely a mention of the parts: *Sommernachtstr. St.* Mendelssohn was no doubt aware that George Smart possessed a copy of the score which he had offered him as a gift in 1829, but the distance between Berlin and London most likely seemed too great. In Berlin, however, he knew of the existence of only one sole score. It was in all likelihood the copy he had presented to Adolf Bernhard Marx during the balmy days of their friendship and which Marx, now that their relations had noticeably cooled, was unwilling to give back. We cannot be absolutely sure, but there is good reason to believe that it was the autograph of the score of August 1826 that Marx withheld. But this remains to be authoritatively ascertained. Another aspect that remains unclear is that of the circumstances under which the autograph – assuming that it had been in Marx's possession – found its way back to Mendelssohn in later years and ultimately became Volume 32 of Mendelssohn's musical estate.

The criticism voiced by the *Allgemeine musikalische Zeitung* concerning the lack of a printed score vexed Mendelssohn, but he did not express his irritation to Breitkopf & Härtel until 29 November 1833, when he wrote:

"I would also like to allow myself a request. Some time ago I was quite severely reprimanded in your music journal for not releasing the score of my overture to the Midsummer Night's Dream. It was I who was held responsible for this, which was interpreted as a fear of criticism. Exactly the opposite holds true, however, for it has always been a great wish of mine to offer to the public some of the scores that are very close to my heart, since I feel that they are anything but detrimental to my name. Until now I had considered it impossible, and I would still not be writing to you today if it were not for the above-mentioned article on the one hand, and, on the other, for various reasons which make me now believe that it might be possible to realize such a publication. I would thus like to inquire whether you could release the three overtures in full score – the one to the Midsummer Night's Dream, the Hebrides and a third in the same style? They would have to be given one opus number and would contain far fewer sheets than a Beethoven symphony, which would make the print relatively inexpensive. Obviously, I would abstain from demanding an honorarium for this undertaking, and would be pleased enough as is to have my wish fulfilled. I would not have proposed this to you, for you have just recently brought out so many pieces of mine, one after the other; but since two of these overtures are your property, I felt it my duty to ask you first. – "[9]

Only one element of this plan was realized: the three overtures – next to those that Mendelssohn mentioned by name was *Meeresstille und glückliche Fahrt* – were published in one volume in mid March 1835. They were *dedicated with reverence to His Royal Highness the Crown Prince of Prussia*. Mendelssohn did, however, abandon the idea of having the three works published under one opus number (he had envisioned the number 27) and assigned them the opus numbers 21, 26 and 27, in the order mentioned above.

Concerning the Overture to *A Midsummer Night's Dream*, it is important to determine what material was used for the printing of the score, for only after this matter is settled can one assess its value as a source. The result of such a qualification has far-reaching consequences: since all successive editions essentially follow the music text of the score's first printing,[10] their quality is also considerably affected. It was noted above that Mendelssohn had no score at his disposal, and the publisher had only the parts, either in the "Paris" copies or in the first edition of 1832. A comparison of the sources unequivocally shows that the first impression of the parts served as the

5 *AMZ* 34 (1832) No. 52 (26 December), col. 863–864, the quotation col. 864.
6 *AMZ* 35 (1833) No. 13 (27 March), col. 201–204, the quotation col. 201.
7 Original in the Universitäts- und Landesbibliothek, Darmstadt, *Breitkopf & Härtel Archiv*; printed in: *Briefe an deutsche Verleger* [Note 3], p. 27.
8 Bodleian Library, University of Oxford, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 30*, Green Books IV-204.
9 Original in the Universitäts- und Landesbibliothek, Darmstadt, *Breitkopf & Härtel Archiv*; printed in: *Briefe an deutsche Verleger* [Note 3], p. 31 f.
10 Even the *Kritisch durchgesehene Ausgabe* (Critically Revised Edition) of Mendelssohn's works published between 1874 and 1877 by Julius Rietz used the first printed edition of the score as its main source and ignored the autograph score.

engraver's model for the printing of the score. This thus allowed practically all the inconsistencies, contradictions and corrupted readings of the parts to enter the score as well. The first edition of the score thus presents a version that, while having been actively authorized by the composer, nevertheless did not reflect Mendelssohn's "actual" intentions.

We know that Mendelssohn thoroughly examined the proofs of all three overtures. However, we also know from the way he did this that it was indeed possible for him to authorize a text version of the *Midsummer Night's Dream* Overture that ran counter to his true intentions. His correction process can be seen most clearly in *Meeresstille und glückliche Fahrt* because not only the print and the *Stichvorlage* of this work have survived, but also – and this is very exceptional for that time – the proofs corrected by the composer. Mendelssohn did not correct the proofs in the proper sense of the word, i.e. he did not compare the proofs with a model, but took the revision of the text above all as another opportunity to make changes in the composition. In the proofs of opus 27, this emerges in several interventions in the instrumentation and compositional substance. If, however, one examines a musical text with a view to revising its musical substance, then secondary features such as the uniformity of accents or the consistency of the slurring can easily be left by the wayside.

The story of the *Midsummer Night's Dream* Overture's corrupted text did not end with the publication of the first edition of the score, however. For when Mendelssohn wrote the Incidental Music to Shakespeare's comedy opus 61 in 1842/43, the overture – left unchanged – became an integral component of the work as its opening piece. The composer again hesitated for a long time before having the score printed and was only ready to yield to the publisher's insistence shortly before his death. The *Stichvorlage* this time was an autograph that contained only the newly composed pieces, but not the Overture. Once again, Breitkopf & Härtel was obliged to use its own print as the engraver's model; this could only have been the first edition of the score of 1835. The new engraving of the Overture within the first edition of opus 61 is thus a reprint of the 1835 edition, only a few details of which were adjusted.

Concert Overture No. 2
Die Hebriden / The Isles of Fingal
op. 26

Chronologically, *Die Hebriden / The Isles of Fingal* was the third subject to stimulate Mendelssohn's compositional interest and elicit a new concert overture from him; however, it was the second work of this new genre to be finalized and, in addition, it was also published (in score) as No. 2 of the concert overtures. Mendelssohn scholars have always lavished particular attention on this overture, and especially Anglo-Saxon scholars have made many significant contributions here,[11] both with respect to source studies and to the remarkable history of the work. Reflecting Mendelssohn's role as one of the first truly international composers, the key stations of this Overture's genesis are all located outside of Germany: namely in Scotland, Italy and England. Of particular interest is the fact that there is a considerable discrepancy between scholars' perspectives on these three stations and the validity of the results of their research. Also notable is the fact that in recent times Anglo-Saxon Mendelssohn scholars have, for well-considered reasons, been using a title for the work – *The Hebrides* – which did not appear among the many designations for this work during the composer's lifetime. Indeed, the language in which negotiations were conducted quite obviously exerted a decisive influence on the way the composer formulated the title.

A detailed discussion of the first two stations of the work's history is contained in the introduction to Volume V/8 A, which features the early versions of the concert overtures. Following are only the most salient facts, which are intended to facilitate the understanding of the work's special features on the whole, as well as the origin of the definitive version.

The first station in the history of opus 26 is the group of islands bearing the name Hebrides and lying off the western coast of southern Scotland. Mendelssohn visited them with his friend Carl Klingemann on 7 and 8 August 1829, while journeying through Scotland that summer. It is here that the composer notated in a letter to his family in Berlin a musical sketch of 21 measures, out of which the opening of the concert overture later emerged with only minor changes. The islands had evolved into something like the focal point for the Ossianic mania that had taken hold of Europe, especially after 1772, when a basalt cave was discovered on the Hebrides Isle of Staffa and was brought into connection with Fingal, the title hero of one of the Ossianic epics. The craze for Ossianic poetry was the main reason why Mendelssohn and Klingemann went to the Hebrides in the first place. On 8 August they took a steamer to the island, which was indeed a "solitary isle,"[12] with hardly anything to offer its visitors other than the aforementioned cave. Although we know today that the alleged translations of the Gaelic Ossian epics published by the Scottish schoolmaster James MacPherson in the early 1760s[13] were forgeries and had been largely written by MacPherson himself, this was not known at the time when Mendelssohn was there. Consequently, the basalt cave had nothing to do with Fingal.

11 Among the most noteworthy are: R. Larry Todd, *Of Sea Gulls and Counterpoint: The Early Versions of Mendelssohn's "Hebrides" Overture*, in: *19th Century Music* II/3 (1979), pp. 197–213; id., *Mendelssohn: "The Hebrides" and other overtures*, Cambridge 1993; Peter Ward Jones, *Mendelssohn Scores in the Library of the Royal Philharmonic Society*, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy Kongreß-Bericht Berlin 1994*, ed. by Christian Martin Schmidt, Wiesbaden etc., 1997, pp. 64–75, in particular pp. 67 ff.; John Michael Cooper, "*… da ich dies Stück gern recht correct erscheinen sähe": Philological and Textual Issues in Mendelssohn's "Hebrides" Overture, op. 26*, in: *Philomusica Online* 3 (2003–2004) [http://musicologia.unipv.it/philomusica/].

12 This is how Mendelssohn called the early version of the overture; see also Vol. I/8 A.

13 After the *Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Highlands of Scotland, and Translated from the Galic or Erse Language*, published in 1760, MacPherson issued *Fingal, an Ancient Epic Poem, in Six Books: together with several other Poems, composed by Ossian, the Son of Fingal. Translated from the Galic language* in 1762, and *Temora, an ancient poem, in Eight Books*, in 1763.

Nevertheless, the growing doubts about the authenticity of Ossianic poetry did not seem to hinder their popularity, which remained unbroken, at least on the Continent. Each of the further titles for *Die Hebriden* draws from the Ossianic lore.

The second important station in the genesis of the Concert Overture No. 2 is Rome, where Mendelssohn spent the winter of 1830/31 and where, after working "intensively" during the preceding two months, he appended the closing date 16 December 1830 to the manuscript of the first version of the overture. But, as so often, the composer soon felt dissatisfied with his first concept and quickly began to revise the piece. Several letters shed light into this process, and a particularly revealing mention is made in Mendelssohn's letter of 21 January 1832 from Paris to his sister Fanny: "[...] I cannot present the Hebrides here, however, since I feel that it is still not quite finished, as I wrote you back then. The *forte*, D-major middle section is very silly and the entire so-called development tastes more of counterpoint than of whale oil, seagulls and salted cod – and it ought to be the other way around. But I like the piece too much to have it performed imperfectly. I hope to get back to it soon so that I can have it ready for England and the Michaelmas Fair[14]."[15]

England, or more precisely London, its capital, became the third major station in the genesis of *Die Hebriden*, which is in total harmony with the composer's expressed intent. Notwithstanding, the work was far from "finished" when Mendelssohn set off on his second journey to England on 23 April 1832 (the first had been undertaken in 1829). Mendelssohn had neither found the time to revise the score in the desired manner, nor, as a consequence, been able to have the parts written out for a planned performance. He thus spent the first three weeks in London working with incredible diligence on the overture. This emerges quite vividly in the composer's letter to his family of 5 May 1832, in which the words and the tone palpably convey the pressure he was under:

"I have no time to go into detail now as the letter must be posted in a quarter of an hour and the Hebrides are calling. I am completing it presently, i.e. the rapid middle section is being eliminated, and I must rewrite almost the entire score again, which is not as easy as one may think. It will be performed by the Philharmonic a week from Monday, thus the rehearsals start a week from tomorrow. I am eagerly looking forward to it. At the same time, they have announced the performance of a new piano piece with orchestra[16] for the 25th – and I have yet to write down one single note. I must be industrious. I have been received here with such touching friendliness that I wish to describe it to you at greater length as soon as the copyist has the score."[17]

Indeed, in order to complete the work for the performance scheduled for Monday 14 May, the composer was very industrious, and on the morning of the following day he completed his work on the score of the overture, which is confirmed by an entry in his notebook under the date 6 May: "Sunday [...] morning work on overture finished."[18]

The copyist who transcribed the parts presumably obtained the score on the 6th, or on Monday, 7 May at the latest. He had only a few days time for this task, as the first rehearsal was scheduled for Saturday, 12 May. In his fairly long letter to his family of 11 May, the composer provided a seamless summary of the events that had transpired during the preparations for the first performance.

"Saturday morning [5 May] there was a Philharmonic rehearsal, in which none of my music was played, however, since my overture had not yet been copied out. [...] I have made significant changes and improvements in the Hebrides; it will be given its first rehearsal at the Philharmonic tomorrow morning and performed on Monday."[19]

On 18 May Mendelssohn then submitted a report about the performance to his father: "The Hebrides was given at the Philharmonic for the first time last Monday. It went very well and sounded most unusual, surrounded as it was by a variety of Rossini pieces. The audience gave me and my work an extremely kind reception [...]."[20]

There is no doubt that the composer conducted the rehearsal of the overture on 12 May. The conductor of the first performance on 14 May, however, is another matter. It is the first of several problematic issues that have arisen in Mendelssohn scholarship with respect to the "Hebrides history" during the first two weeks of May 1832, and about which scholars have yet to arrive at a unanimous conclusion. Thomas Attwood has been traditionally regarded as the conductor, and he was certainly supposed to conduct the entire concert. However, R. Larry Todd has recently advanced the plausible hypothesis[21] that Mendelssohn was talked into conducting his overture himself at the last minute.

As to the second problematic issue, this concerns the exact point in time when the composer presented the autograph score of the early version of the *Hebrides* – the manuscript

14 The Michaelmas Fair was held around the feast day of St. Michael on 29 September. Although one might be tempted to interpret this mention of the Michaelmas Fair as a joke, it could also, especially in a letter to Fanny, reflect the composer's self-doubt at being able to complete the overture within a good eight months.

15 Bodleian Library, University of Oxford, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 13*, fol. 103r.

16 This work is the Capriccio brillant in B minor for piano and orchestra, printed later under the opus number 22.

17 The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations, **MNY++Mendelssohn-Bartholdy, Felix*, letter No. 154.

18 Bodleian Library, University of Oxford, *MS. M. Deneke Mendelssohn g. 4*, fol. 2r.

19 Original in The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations, **MNY++Mendelssohn-Bartholdy, Felix*, letter No. 155; printed in: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe*, ed. by Rudolf Elvers, Frankfurt, 1984, pp. 158–160.

20 Bodleian Library, University of Oxford, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 13*, fol. 116r.

21 R. Larry Todd, *Mendelssohn: A Life in Music*, Oxford, 2003, p. 258.

dated 16 December 1830 – to Ignaz Moscheles, with whom Mendelssohn had frequent contact during his weeks in London. They spent some time together on 30 April, when Mendelssohn played the *Hebrides* Overture along with other pieces at the piano, as Moscheles noted in his diary.[22] This next, and particularly revealing, entry in Moscheles's diary reads: "1 May (Sunday). Mendelssohn and Klingemann at one o'clock already. The former offered me the score of his overture to the 'Hebrides,' which he completed in Rome on 16 December 1830, but later revised for its printing. I often find his pieces so lovely and well-rounded in their first versions; since I could not imagine the changes, we discussed this point once again today. He stuck to his principle of revision, however. Then a wonderful walk in the park with Mendelssohn and Klingemann that brought first hints of spring."[23] What is problematic here is solely the date, as 1 May 1832 was a Tuesday, and the first Sunday in May was the 6th, the very day on which Mendelssohn – as reported above – declared that he had completed his work on the overture. If we assume that days of the week are easier to remember than dates, and general experience confirms this, then R. Larry Todd's hypothesis that Moscheles no doubt meant the 6th of May can be seen as valid, at least temporarily. But without any further documents, this matter will most likely never be resolved with absolute clarity. One can also hardly resort to the argument – which would also lend weight to the 6th of May – that Mendelssohn did not give away the old score before the new one was finished: at this point he must have had the work so thoroughly ingrained in his mind that he no longer needed a written model.

The third and basically most important problem concerns – as with the early version[24] – the number of autograph scores. Once again, the arguments advanced by scholars up to now to support the existence of two sources do not quite hold good.[25] Only one autograph has unquestionably been transmitted; this seems to have been Mendelssohn's working score, which is located today in the Bodleian Library, University of Oxford.[26] It was unavailable to scholars until 2002 and only recently submitted to a closer inspection. What is certain is that this score is not the copy which the composer offered on 6 June 1832 to George Smart, the conductor of the Philharmonic Society. Firstly, Mendelssohn still had it in his possession two weeks later, when he appended the date of completion to it (20 June 1832); secondly, later proofs of ownership in the source establish that William Sterndale Bennett obtained the score as a gift from the composer in Leipzig on 17 March 1837. Smart must have received another score from Mendelssohn on 6 June; up to here, the thrust of the argumentation is correct. But that this score was an autograph is a conclusion inferred from the above-quoted letter of 5 May 1832. Mendelssohn complained that he had to "[…] rewrite almost the entire score again" – thus not the complete score, but only parts of it, and consequently not an entirely new manuscript. Interestingly, Mendelssohn's description corresponds exactly to the bibliographical condition of the Oxford autograph that became accessible in 2002. It consists of a combination of two originally separate sources: several elements suggest that the two similar outer sheets stem from an earlier manuscript of the score, in which the seven similar inner sheets – different from the outer sheets – were inserted. It is thus very likely that with his exasperated mention of "almost the entire score," the composer was referring to the contents of the seven inner sheets – which, after all, represented the larger part of the present score – and not to a completely new autograph.

Also awaiting clarification is the question as to which score Mendelssohn gave to George Smart on 6 June 1832. There is no surviving autograph by the composer at the Philharmonic Society. Had it actually been presented to Smart, it would then have to be considered as lost or stolen, which would be most unusual considering the high esteem that Mendelssohn enjoyed in the Society, and the care with which it stored the manuscripts of his works.[27] More enlightening is the observation that Mendelssohn presented the Society with scribal copies, and not autographs, as he did with other overtures, namely with opus 21 in November 1829 and with opus 32 in early 1834. One can thus readily assume that he maintained this practice here as well. And, to be sure, a copy has survived in the collections of the Philharmonic Society:[28] one that was made by William Goodwin in all likelihood from the parts (now lost) that had been used at the first performance. Everything suggests that this is the copy that Mendelssohn presented to George Smart on 6 June 1832.

Yet there is even further evidence confirming that the Goodwin copy is identical to the copy of the score delivered to the Society, and this should suffice to eliminate any remaining doubts in this matter. It concerns the designation of the overture. Mendelssohn had decided to name the work *The Isles of Fingal* for the English-speaking territories; the program of the first performance lists the work under this title, and the composer refers to it as such in his cover letter of 6 June to George Smart. However, Goodwin had inscribed the title *Fingal's*

22 "Today Mendelssohn played us his cantata 'Die erste Walpurgisnacht', which I had previously heard and admired in Berlin, but which I now found more cogent on the whole, owing to its revision and the important changes made in Italy. He also played the *Liederspiel* 'Die Heimkehr aus der Fremde,' a delightful musical entertainment written for his parents' silver wedding anniversary, and the overture to the 'Hebrides'." (*Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern herausgegeben von seiner Frau*, Vol. I, Leipzig, 1872, p. 246).

23 Ibid., p. 247.

24 See the Introduction in Vol. I/8 A of this edition.

25 Todd, *"The Hebrides" and other overtures* [Note 11], pp. 27, 33 ff.; Ward Jones, *Mendelssohn Scores* [Note 11], p. 67 f.; Cooper, *"… da ich dies Stück gern recht correct erscheinen sähe"* [Note 11], p. 9.

26 *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 71*; see "Kritischer Bericht", Source **G**.

27 See also, in more detail, Ward Jones, *Mendelssohn Scores* [Note 11].

28 British Library, London, *RPS* [= Royal Philharmonic Society] *MS 114* [formerly *Loan 4.778*]; see "Kritischer Bericht", Source **I**.

Cave on his copy, for reasons that are unknown to us. This is the very first occurrence of this title in the history of the overture. And it is precisely this title – and not the title from Mendelssohn's cover letter – which the Philharmonic Society used in its further handling of the matter, and which could only stem from the score it had at its disposal. On 7 June 1832, the day after the presentation, the event was referred to in the General Meeting and recorded as follows: "Sir George Smart read a letter from Mr. Mendelssohn requesting the Societys acception of the Score of the Overture to Fingal's Cave. Resolved that a Piece of Plate be presented to Mr. Mendelssohn of the same value as those given to Mad^lle^ Sontag and Mad^me^ Malibran."[29]

Mendelssohn continued to work on the overture even after its first performance, which is proven by the dating of the autograph score of the final version: the date of completion is given as 20 June, just shortly before Mendelssohn's departure from London. Yet even after his return to Germany, Mendelssohn did not shy from further refining the musical text. Confirming this is his letter of 29 November 1833 to Breitkopf & Härtel, to whom he was sending the engraver's copy of the score – now lost – for the transcription of the parts.

"Herewith enclosed I am sending you by postal coach the score of my overture: the Hebrides, and regret to have learned from Berlin that your wish to receive the written-out parts was unable to be fulfilled. It was believed there that I had them here with me; I thus fear that they have been lost. In any case, I beg you to have the engraving of the parts made from this score, in which I have made several alterations and have set all the signs with great precision […] P.S. Please give the Hebrides Overture a German title, as I had expressed in writing earlier. The French ones are my bêtes noires."[30]

With respect to the title, the composer had indeed provided Breitkopf & Härtel with clear instructions. He went on about this at considerable length in his letter of 18 September 1833: "The title of the overture is: Ouvertüre zu den Hebriden für ganzes Orchester, componirt von F.M.B. – and that of the four-hand arrangement: Ouvert. zu den Hebriden, componirt und Herrn Franz Hauser dedicirt von FMB, fürs Pianoforte 4händig eingerichtet vom Componisten."[31]

Notwithstanding, the publisher cast these instructions to the wind. In London, Mori & Lavenu seem to have complied with Mendelssohn's wishes in their edition of the duet arrangement, which was released on 15 October 1833 under the title *Overture to the Isles of Fingal* – the title that Mendelssohn had always used in London. In Leipzig, however, Breitkopf & Härtel issued its edition of the arrangement on the same day under the title *Ouverture aux Hébrìdes* [sic] *(Fingals Höhle)*. This is what Mendelssohn is referring to with his disapproval of French titles in the postscript of the above-quoted letter of 29 November 1833. Yet even in the edition of the parts published in May 1834, Breitkopf & Härtel still did not refrain from appending the supplement in parentheses, no doubt arbitrarily: *Ouverture zu den Hebriden (Fingals Höhle)*. And in the print of the score of March 1835, this addition now advanced to the position of sole main title: *Die Fingals-Höhle* on the outer cover and *Fingals Höhle* as the inside heading. The discrepancies concerning the title of the overture were thus maintained, even though the composer had always, and without exception, referred to the work as *Die Hebriden* in his correspondence with the Leipzig publisher. This was the title he wanted in the German-speaking countries, as opposed to *The Isles of Fingal*, which he preferred for Great Britain; the present edition respects the unequivocal state of the sources by presenting the overture under the double title *Die Hebriden / The Isles of Fingal*.

Concert Overture No. 3
Meeresstille und glückliche Fahrt (Calm Sea and Prosperous Voyage)
op. 27

Among Mendelssohn's concert overtures, op. 27 is the one with the longest time span between its inception and its final form: a good six years, from February 1828 to March 1834, when Mendelssohn submitted the score to his Leipzig publisher Breitkopf & Härtel for printing. Nevertheless, op. 27 is also the least documented overture and at the same time the one that has found the least interest among scholars. Thanks to a letter from the composer to his London friend Carl Klingemann of 5 February 1828 we have a reliable inception date: "I am now ready to prove myself personally in a grand overture to Goethe's 'Meeresstille und glückliche Fahrt.' It is already entirely in my head and the mighty waves will be depicted by the contrabassoons."[32] Yet of this early version, which was written after this date and was possibly performed at the Mendelssohn residence on 7 September 1828 and in a public concert in Berlin on 1 December 1832, only two fragments of a fair copy were documented; there was no known complete version of the music text. Only recently has a score come to light during the preparation of this Complete Edition. It seems very likely that this score offers the complete text of the early version. It will be presented in Volume V/8 A.

As hinted at above, correspondence concerning op. 27 is scarce between 1828 and late 1833. The only document worth communicating here is a letter written by Mendelssohn's sister Fanny to Carl Klingemann on 18 June 1828, in which she informs him about the formal conception of the work intended by the composer: "Felix is writing a big orchestral piece, 'Meeresstille und glückliche Fahrt' after Goethe. It will do

29 *Minutes of General Meetings 1813–1854*, British Library, London, *RPS MS 275* [formerly *Loan 48.3/1*]; entry for 7 June 1832.
30 Original in the Universitäts- und Landesbibliothek, Darmstadt, *Breitkopf & Härtel-Archiv*; printed in: *Briefe an deutsche Verleger* [Note 3], pp. 31 and 33.
31 Ibid., p. 31.
32 *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*, ed. and with an introduction by Karl Klingemann [Jr.], Essen, 1909, p. 49.

him great honor. He wanted to avoid an O v e r t u r e with I n t r o d u c t i o n and keep the whole work in two separate tableaux."[33]

In contrast with *Die Hebriden*, for example, the idea of a preparing a final version of *Meeresstille und glückliche Fahrt* in late 1833 was not connected to a scheduled performance date but was inspired by the prospect of an edition which the composer had inquired about in his above-quoted letter of 29 November 1833 to Breitkopf & Härtel. Mendelssohn's project was unusual enough in itself, for the edition was to comprise three overtures, two of which – the later opp. 21 and 26 – the composer had already selected. As to the third overture of the edition, he remained curiously circumspect: "I would thus like to inquire whether you could release the three overtures in full score – the one to the Midsummer Night's Dream, the Hebrides and a third in the same style?"[34] It is very likely that in November 1833 he was also considering the *Melusine* Overture as part of the trio of the printed edition, a first version of which had been completed on the 14th of that month.

A little less than three months later, the decision was taken and the composer proceeded to subject *Meeresstille und glückliche Fahrt* to a thorough revision. On 5 February 1834 he informed Eduard Devrient: "In addition, I have written several little pieces, a number of songs with and without words, and must continue working on my 'Meeresstille,' i.e. reworking virtually the entire Allegro, as it will now be published in score along with the 'Midsummer Night's Dream' and the 'Hebrides,' which fills me with the greatest hopes."[35]

The composer describes the revision process in even greater detail in a letter addressed two weeks later, on 19 February 1834, to his mother:

"Over the past weeks, I have been working on the Meeresstille again, since its score is to be published, and I strongly felt the need to make many changes beforehand; ultimately I preferred to write an entirely new score, also given the fact that the old one had been stolen. Thus I thoroughly revised the score from the ground up. I feel that it is now incomparably better than it was, and while I was working on it, I was also pleased to notice that I had become more discerning. The principal change begins at the first entrance of the piccolo and concludes with the timpani passage at the end; there is nothing left of the earlier version in between, other than the two songful passages of the high cello and low clarinet. The entire piccolo part, however, and the arrangement and complete re-introduction of the theme are different and have become more pronounced. In the Meeresstille, I have corrected only minor things in the orchestration and voice-leading; up to the piccolo, nothing has been changed, only very compressed. I would love to hear it right away."[36]

Mendelssohn completed the revision less than a month later and sent the *Stichvorlage* to his publisher in Leipzig on 14 March 1834: "Herewith enclosed please receive the score of the Rondo brillant for pianoforte[37] and that of my overture to 'Meeres Stille und glückliche Fahrt.' [...] This is the overture which I would like to have published as the third score along with those of the Midsummer Night's Dream and the Hebrides. I was most gratified to read of your acceptance of my proposal in your last letter, and I am absolutely delighted to present some of my scores to the public. Naturally, it is entirely up to you to issue this third overture in parts or in an arrangement as well, as you wish; however, this should not be done before it is released in score, that is, it should appear first in score, and only later in parts."[38]

The actual printing suffered considerable delays: the score was published in mid March 1835 and the parts in early May 1835. Nevertheless, the overture was performed three times in its definitive version at the Leipzig Gewandhaus, on 20 April, 28 September and 5 October 1834, all under the direction of concertmaster Heinrich August Matthäi. The importance placed by the composer on this final version of the work can be inferred from the fact that he included it in his inaugural concert as Gewandhaus principal conductor on 4 October 1835.

Concert Overture No. 4
to "Das Märchen von der schönen Melusine" (The Tale of the Beautiful Melusina)
op. 32

On 7 April 1834 Felix Mendelssohn Bartholdy wrote to his sister Fanny Hensel:

"[…] I have written this overture to an opera by Conradin Kreuzer [sic] that I had heard last year about this time at the Königstädter Theater. The overture (namely Kreuzer's) was encored, though I was most put off by it, as well as by the entire opera […] I had the urge to write an overture too, one that the audience might not encore, but that would cause them more solid pleasure. So I took what I liked about the subject (which also corresponds precisely to the folk tale) and, in a word, the overture in F major saw the light of day – that is its family history."[39]

The opera *Melusina*, which Mendelssohn attended and about which he reported, had been written by Conradin Kreutzer specifically for Berlin. However, it was given a rather lukewarm reception by the public there in February 1833 and was withdrawn after only a few performances. The libretto was written by Franz Grillparzer,[40] who had already been in negotiations – ultimately futile – with Beethoven in 1823 about a setting of the opera text. The title, as well as the action, derives from an

33 Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn 1829–1847. Nach Briefen und Tagebüchern*, 3 Vols., Berlin, 1879, Vol. 1, p. 184.
34 Original in the Universitäts- und Landesbibliothek, Darmstadt, *Breitkopf & Härtel-Archiv*; printed in: *Briefe an deutsche Verleger* [Note 3], p. 32.
35 Eduard Devrient, *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und Seine Briefe an mich*, Leipzig, 1869, p. 174.
36 The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations, **MNY++Mendelssohn-Bartholdy, Felix*, letter No. 182.
37 op. 29.
38 Original in the Universitäts- und Landesbibliothek, Darmstadt, *Breitkopf & Härtel-Archiv*; printed in: *Briefe an deutsche Verleger* [Note 3], p. 33.
39 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, *Depos. Berlin 2.2.*
40 *Melusina. Romantische Oper in drei Aufzügen*, in: Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke*, Erste Abteilung, Vol. 4, Vienna, 1925, pp. 1–63.

ancient fairy tale that Ludwig Tieck had shortly before cast in a form that became the tale's standard version at that time.[41] Kreutzer's opera may not have been a masterpiece, but it had the historical merit – ex negativo – of giving Mendelssohn the impulse to compose his last great concert overture.

The Concert Overture No. 4 is the only one among Mendelssohn's works of this genre of which the early version – or *one* early version – has truly made history. This will be elucidated in the introduction to Volume I/8 A of this edition. Here we only wish to point out the great documentary value of the circumstances surrounding this early version, inasmuch as they enrich our knowledge of Mendelssohn's personality as a composer. For one, they document the close relationship he maintained with England and, as far as the orchestral works are concerned, with the Philharmonic Society in London, a relationship that reached one of its high points in 1832/33. Moreover, they also provide revealing insights into the composer's stance vis-à-vis his earlier work concepts after he had finally brought himself to write a definitive version of the work in question.

The Philharmonic Society had commissioned three works from Mendelssohn on 5 November 1832. The following year, the composer worked on the score of the overture, which he completed on 14 November 1833, and also made an arrangement for piano four-hands. The first performance of the work on 7 April 1834 did not have the success that the composer hoped for and that he had come to expect in London. Although the overture was greeted with benevolence by the press, the audience's reception in the concert hall was distinctly reserved, as Klingemann later reported in a letter of 22 April 1834: "Your Melusine was discharged at the last Philharmonic concert. It's best not to say anything, even though I'm dispirited. It scored little, a tenth, of the success that I was sure it would garner. Don't let this upset you, for there is no doubt – and I speak here very seriously and with the most careful consideration – that the work is far too outstanding to be even vaguely understood by such an audience. It is heavenly, sweet, and passionate. The farewell at the end moved me tremendously. We, a small, silent community, were profoundly touched."[42]

In his reply of 14 May 1834 to Klingemann, Mendelssohn seemed intent on proving that he was actually following Klingemann's advice to remain unruffled: "So they did not wish to applaud my Melusine? Let them go to hell."[43] In reality, however, the reaction of the London public may very well have activated the doubts of the always self-critical composer. He proceeded to revise the work, an undertaking that extended well into 1835.

It was only in this new version that he felt he could let the overture be printed. He negotiated with Breitkopf & Härtel, first orally and then in writing, before making the publisher a concrete offer on 27 September 1835:

"Referring to our recent conversation, may I take the liberty of inquiring whether it might not be possible for you to release my new overture independently, as I would prefer this and it would be easier for me than if I had to correspond with England about it. In this case, and should your estimable firm wish to publish my four most recent works, the publication of which I would welcome in the present year, I would propose an honorarium of 60 Louis for these works, namely 1) 3 Caprices brillans [sic] pour Piano seul 2) 6 Etudes & 6 Fugues pour Piano seul 3) Ouvertüre zum Mährchen Melusina, piano reduction and parts 4) Neue Lieder ud. Gesänge (Nos. 1 and 2 have already been sold in France and England, Nos. 3 and 4 have not). I beg you to send me your answer as soon as possible so that, in the event that you should accept, I may return to the manuscript of the overture straightaway, as I was prevented from working on it over the past days."[44]

Nevertheless, the manuscript of this final version was not completed until 17 November 1835, as can be inferred from the closing date of the autograph. Yet only six days later, on 23 November of that year, the overture was given its first performance in its definitive form in Leipzig. Since Mendelssohn had gone to Berlin for the funeral of his father, who had passed away on 19 November, the performance was led by Christian Gottlieb Müller instead of the composer. Mendelssohn first conducted the work at its repeat performance on 3 December.

After these performances, Mendelssohn seemed quite pleased with his last revision of the overture – so pleased, in fact, that he sought to eliminate the earlier versions and, notably, the version contained in the score owned by the Philharmonic Society in London. These two points emerge in the composer's letter to Carl Klingemann of 14 December 1835:

"This leads me to a request I would like to put to you. I had entirely rewritten the Melusine before releasing it for performance and publication here since I had always found it only half finished. It has now become incomparably better than it was, and of all my pieces it is the one that sounds the best. This is

41 Ludwig Tieck, *Sehr wunderbare Historie von der Melusina.* In drei Abtheilungen. 1800, in: *Ludwig Tieck's Schriften*, Vol. 13, Berlin, 1829, pp. 67–170.
42 *Briefwechsel mit Klingemann* [Note 32], p. 126 f.
43 *Briefwechsel mit Klingemann* [Note 32], p. 131.
44 Original in the Universitäts- und Landesbibliothek, Darmstadt, *Breitkopf & Härtel Archiv*; printed in: *Briefe an deutsche Verleger* [Note 3], p. 47.

why I do not want it to continue existing in its previous form, and I entreat you to have the Philharmonic give you the score it owns so that you can burn it. Instead, I shall send the Philharmonic a printed copy of the score in its proper version. That the old one is destroyed means a great deal to me. I would prefer that you burn Horsley's piano score as well; if you think that they might not approve, then let it be. Attwood has an old score of the piece, a kind of sketch, but you can leave it in peace. I wish I could have it played to you here; it is rewarding to see how graciously the orchestra and the public receive such a new work of mine. It was first given when I was in Berlin of late; I obliged myself to make the piano reduction there, as I had promised it for the publication. I heard it for the first time when I arrived here, which is why it seemed so strange to me."[45]

The publication of the parts, which Mendelssohn had also mentioned in his letter of 27 September 1835 to Breitkopf & Härtel, was delayed by several months. As late as 17 March 1836 the composer wrote to the publisher about the parts: "I would also like you to send me another proof of the title to my Melusine Overture; please have the printing error Orchestre corrected to Orchester."[46] There is no doubt that he is referring to the edition of the parts here since only the parts had the word "Orchester" in the title, which had to be corrected. The first edition of the score followed that of the parts a short while later, as is confirmed by the plate numbers.

*

The editor received a great deal of help in preparing the present volume. He wishes to express his warmest thanks in particular to the Bodleian Library, University of Oxford, Department of Special Collections and Western Manuscripts, Music Section (Peter Ward Jones), the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (Helmut Hell) and the Stadtgeschichtliches Museum Leipzig (Doris Mundus and Kerstin Sieblist). Thanks also go out to the following libraries, which graciously placed the source material in their collections at our disposal: the Hugh Owen Library, University of Wales, Aberystwyth, the Bibliotheek Toonkunst in Amsterdam, the Öffentliche Bibliothek der Universität Basel, the Bibliothek der Universität der Künste in Berlin, the Universitäts- und Landesbibliothek in Darmstadt, the Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek in Dresden, the Heinrich-Heine-Institut in Düsseldorf, the Biblioteka Jagiellońska in Kraków, the British Library in London, the Royal Academy of Music and the Royal College of Music in London, the Pierpont Morgan Library (Robert Owen Lehman Deposit) and the New York Public Library for the Performing Arts (Astor, Lenox and Tilden Foundations) in New York, the Folger Shakespeare Library in Washington, D.C., the Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde and the Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, in Vienna, and, finally, the Musik-Gesellschaft in Zurich. The editor wishes to convey his special thanks to the staff of the research center of the Sächsische Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Salome Reiser and Ralf Wehner, who contributed decisively to the success of the volume through their enormous knowledge and great commitment, above all in the meticulous preparation of the source descriptions.

Berlin, 9 August 2006 — Christian Martin Schmidt
(Translation: Roger Clement)

45 *Briefwechsel mit Klingemann* [Note 32], p. 195 f.
46 Original in the Universitäts- und Landesbibliothek, Darmstadt, *Breitkopf & Härtel Archiv*; printed in: *Briefe an deutsche Verleger* [Note 3], p. 48.