

Einleitung

Felix Mendelssohn Bartholdys Oratorium *Elias* op. 70 MWV A 25, das die biblische Geschichte des alttestamentarischen Propheten thematisiert, gilt neben seiner knapp zehn Jahre zuvor entstandenen Schwesterkomposition *Paulus* op. 36 MWV A 14, die sich auf ein neutestamentarisches Sujet konzentriert, als das Hauptwerk seines Autors. Darüber hinaus – und auf einer allgemeineren Ebene – ist heutzutage für kaum jemanden mehr zweifelhaft, dass *Elias* als das bedeutendste Werk der Gattung im 19. Jahrhundert angesehen werden muss. Bereits mit dem *Paulus* hatte Mendelssohn die Tradition des Oratoriums zu neuer Blüte gebracht, dessen ästhetische Wertschätzung seit den herausragenden Schöpfungen von Händel und Haydn beträchtlich abgesunken war. Das Überleben der Gattung im deutschsprachigen Raum war zwar durch den Dessauer Komponisten Friedrich Schneider gewährleistet worden, der zahlreiche Oratorien komponiert und mit seinem *Das Weltgericht* von 1819 einen bemerkenswerten Erfolg errungen hatte. Die großen Klassiker Mozart und Beethoven hingegen hatten dem Oratorium nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Dennoch oder vielleicht gerade deshalb bestand im Musikleben Mitte der 1830er Jahre offenbar ein gesteigertes Interesse an neuen Produkten der Gattung. Mendelssohn machte dafür die damalige Qualität der Singvereine verantwortlich. Am 30. April 1837, also gut elf Monate nach der Uraufführung des *Paulus*, schrieb er an seinen Freund Carl Klingemann, Legationsrat in London, mit dem er anfänglich die intensivste Korrespondenz über den neuen Oratoriumsplan pflegte: „Und jetzt im Augenblick sind die Singvereine gut, und sehnen sich nach Neuem, da möchte ich denn ihnen was liefern, das mir mehr gefiele, als mein voriges Oratorium, und dazu verhilf Du mir und schick mir ein neues.“¹ Und Mendelssohn führte im selben Brief noch ein weiteres, seine Poetik erläuterndes Motiv für den festen Entschluss an, die Komposition eines neuen Oratoriums in Angriff zu nehmen: „Ich halte es immer mehr für Irrtum, wenn man sich einbilden will, durch ein Werk zu wirken; es muss durch eine Folge unablässig geschehen, und aus der sondert sich dann das eine, beste heraus, wenn sie alle ernst gemeint sind. Ich möchte darum gern bald noch etwas im Kirchenstil schreiben, da sich zu einer Oper immer noch keine Aussicht zeigt [...]“²

*

Die Edition des Oratoriums *Elias* op. 70 MWV A 25 im Rahmen der *Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy* erfordert spezielle herausgeberische Maß-

nahmen. Rechnung getragen werden muss zuerst und in Sonderheit dem eminenten Gewicht der Komposition als dem Hauptwerk ihres Autors. Diese ästhetische Qualität kann nur durch die Berücksichtigung aller erkennbaren Facetten des vielfältigen Entstehungsprozesses von Text und Musik, der kompositorischen Intention in ihrer mehrstufigen Entwicklung, aber auch der frühen Rezeptionsgeschichte zu Lebzeiten des Komponisten angemessen zum Ausdruck kommen. Daneben zieht die große und im Œuvre Mendelssohns nur mit seinem anderen Oratorium, *Paulus* op. 36 MWV A 14, vergleichbare Dimension des Werkes im Sinne der Benutzbarkeit pragmatische Zwänge für die inhaltliche Disposition der vorzulegenden Bände nach sich, welche Abweichungen von der bislang geübten Praxis der Mendelssohn-Gesamtausgabe unumgänglich machen. So war der 2009 erschienene Partiturband der definitiven Fassung (Serie VI, Band 11) als erster der insgesamt fünf für das Oratorium projektierten Bände zugleich auch der erste innerhalb dieser Ausgabe, in welchem der Notentext der Partitur nicht mit dem dazugehörigen Kritischen Bericht verbunden ist. Bei der 2011 veröffentlichten Edition des vom Komponisten verfassten Klavier-Auszugs in Band VI/11B dagegen konnten – da es der Umfang zulässt – große Teile des dazugehörigen Kritischen Berichts dem Notentext angefügt werden. Band VI/11C bietet den umfangreichen Bestand an musikalischen Skizzen und zurückgezogenen Fassungen einzelner Sätze. Band VI/11D schließlich umfasst neben den Kritischen Berichten zu den Partiturbänden VI/11 und VI/11A die Entwürfe zum deutschen Libretto, welche der Komponist, Carl Klingemann und Julius Schubring in großer Zahl hinterlassen haben, sowie Dokumente zur Entstehung der englischen Übersetzung, in denen die inhaltliche Qualität der diesbezüglichen Diskussion zwischen Mendelssohn und William Bartholomew Kontur gewinnt. Eine besondere Herausforderung für die editorische Präsentation des Werkes stellen die Diversität und die auf den ersten Blick kaum überschaubare Menge an Quellen dar, die von Libretto-Entwürfen unterschiedlichster Form über musikalische Notate in allen Ausprägungen bis hin zu einem umfangreichen Fundus von Briefen zum Text, zu Aufführungen oder zur Veröffentlichung reichen. Kaum mehr eigens betont werden muss die heute wohl allgemein bekannte Tatsache, dass Mendelssohn sich nur ganz selten mit der ersten Ausformulierung einer Komposition zufrieden gab, sondern seine Werke fast immer gründlich überarbeitete, bevor er sie zum Druck

1 Brief vom 30. April / 1. Mai 1837 an Carl Klingemann, in: *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*, hrsg. und eingeleitet von Karl Klingemann [jun.], Essen 1909 (im Folgenden: *Briefwechsel mit Klingemann*), S. 213–215, das Zitat S. 214. Der Verbleib der meisten Schreiben dieser Korrespondenz ist unbekannt. Ein Bestand von ca. 170 Briefen des Komponisten an Klingemann, der über 500 autographe Seiten umfasst, blieb bis 1962 im Familienbesitz und wurde dann zusammen mit einem umfangreichen Konvolut an Gegenbriefen durch Nachfahren Mendelssohns auf einer Auktion angeboten; siehe J. A. Stargardt, Marburg, Katalog 560 *Autographen aus verschiedenem Besitz* (28. November 1962), Nr. 1157. Ein französischer Händler erwarb die vollständige Sammlung und verkaufte in den darauf folgenden Jahren die Schreiben einzeln oder in kleineren Konvoluten. Daraus resultiert nun nach fast fünfzig Jahren eine kaum überschaubare Zerstreuung dieses bedeutenden Briefwechsels, die zur Konsequenz hat, dass sich die Forschung fast immer auf die nicht in allen Punkten zuverlässige Druckausgabe stützen muss.

2 Brief vom 30. April / 1. Mai 1837 an Klingemann, in: *Briefwechsel mit Klingemann* [Anm. 1], S. 213–215, das Zitat S. 214.

freigab. Dies gilt auch für das Oratorium *Elias*, dessen endgültiger und im Erstdruck festgeschriebener Version von 1847 etwa ein Jahr zuvor mehrere vorläufig abgeschlossene Fassungen vorangingen, die allerdings in der Version der Uraufführung vom 26. August 1846 in Birmingham ihren Nukleus haben. Diese „Frühfassungen“ werden im vorliegenden Band VI/11A in geeigneter Form kombiniert³; der dazugehörige Kritische Bericht ist dann wieder Bestandteil von Band VI/11D.

Erste Phase der Entstehung des Librettos (1836–1838)

Schon bald nach der Vollendung des *Paulus* fasste Mendelssohn den Plan, ein weiteres Oratorium zu komponieren. Tatsächlich scheint dieses Projekt bereits während des Musikfestes in Düsseldorf besprochen worden zu sein, bei dem MWV A 14 am 22. Mai 1836 erstmals der Öffentlichkeit vorgestellt wurde. Klingemann war aus London angereist, um der Uraufführung beizuwohnen, und sein Brief vom 10. März 1837 lässt darauf schließen, dass mit dem *Elias* auch das Sujet des neuen Werkes schon bei dieser Gelegenheit zur Diskussion stand: „Aber am nächsten guten freien Tage stürze ich mich in den *Elias*. Denn daß der es seyn muß, leidet bei mir keinen Zweifel. Ich habe schon damals, bei meiner Zurückkunft vom Rhein, die Vorstudien dazu gemacht, und mir sein Leben, auch in außerbiblischen Darstellungen, überschaut, und halts für einen großen tüchtigen Stoff, wo es namentlich an starken Chören nicht fehlen soll.“⁴

Mendelssohn hingegen war sich lange unsicher, welchen biblischen Stoff er dem neuen Oratorium zugrunde legen sollte. Ganz im Vordergrund stand vielmehr sein Interesse, überhaupt ein neues Libretto – gleichgültig über welchen Gegenstand – zu erhalten. Diese anfängliche Indifferenz ließ ihn in seinem Brief vom 12. August 1836, mit dem er sich bei Klingemann in erster Linie für dessen Bemühungen um die englische Erstaufführung des *Paulus*⁵ bedankte, sogar zu dem scherzhaften und von der Sache her gänzlich abwegigen Sujet-Vorschlag Og von Basan⁶ greifen: „Aber wüßtest Du nur, welche ungleich größere Wohlthat Du mir erzeigen würdest, wenn Du statt für das alte Oratorium so viel zu thun, mir ein neues machtest! und mich auf diese Weise zu einer neuen Thätigkeit anregtest, statt daß ich

mich selbst fortwährend dazu anregen muß. Ist das Stück dann fertig, so freut mich eigentlich doch nur der Fortschritt dran, und das fernere wozu es mich führt; drum ists mir immer, als möchte ich alle die Sorgen für das beendigte gern los sein, und als könnte ich Dir erst recht von Herzen danken, wenn Dir mein Stück genug gefiele um mich zu einem neuem zu ermuthigen, und wenn Du die Gedanken, die Du dem alten schenkst, lieber auf einen *Elias*, oder *Petrus* oder meinethalben Og zu Basan verwenden wolltest.“⁷

In den folgenden sechs Monaten schweigen sich Mendelssohn und Klingemann in ihrer Korrespondenz über das Oratoriumsprojekt aus, und erst Anfang 1837 kommt der Komponist wieder darauf zu sprechen. Aber noch in seinem zwischen dem 18. und 20. Februar verfassten Brief hält er die Option über den Gegenstand offen, sein Interesse an der Komposition dagegen kommt um so intensiver in dem Wunsch zum Ausdruck, das Libretto von Klingemann als Hochzeitsgeschenk zu erhalten.

„Nun kommt meine Bitte. Mach mir in den nächsten Wochen einen Text zu einem biblischen Oratorium, das ich im Laufe des Sommers komponieren könnte. Ich sagte Dir schon damals 2 Stoffe, die mir beide gleich lieb waren, *Petrus* und *Elias*. Am liebsten wär'e [sic] mirs, Du nähmest den *Elias*, teiltest die Geschichte in zwei oder in drei Teile, und schriebst es hin mit Chören und Arien, die Du entweder selbst dichtetest in Prosa oder Versen, oder aus den Psalmen und Propheten zusammengstelltest, aber mit recht dicken, starken, vollen Chören. Die Übersetzung der Händel'schen Oratorien, die Du gemacht hast, ist Dir so leicht geworden, dass Dir das gewiss nur ein Paar Abende und den Willen dazu kostet, und es steht da. Du magst es nun dramatisch einrichten, wie den *Maccabäus*, oder episch, oder aus beiden gemischt – mir wäre alles recht, Du müsstest mich gar nicht fragen, und es nur eben nach Deinem Gutdünken hinstellen. Dann wollt ich's schon komponieren. Gefällt Dir keiner der beiden Stoffe mehr, so ist jeder recht den Du wählst – etwa der *Saul*⁸. Aber ich glaube *Elias* und die Himmelfahrt am Ende wäre das Schönste. Und willst Du Bibelstellen benutzen, so lies *Jesaias* cap. 60 und 63 bis zum Ende des Propheten, und *Jesaias* cap. 40, und die Klagelieder *Jeremiä* und die *Psalmen*. Dann gibt sich Dir gewiss die Sprache und Alles wie von selbst. Denke doch, was ich nach Deiner Meinung jetzt für eine Art Oratorium schreiben müsste, und so

3 Die einzelnen Versionen und deren chronologischer Ort werden in der Tabelle auf S. XXVIII–XXIX aufgeschlüsselt.

4 Brief vom 10. März 1837 von Klingemann an Mendelssohn, Bodleian Library, University of Oxford (im Folgenden: BLO), *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 32*, Green Books VI-24, gedruckt in: *Briefwechsel mit Klingemann* [Anm. 1], S. 213.

5 Die englische Erstaufführung des Oratoriums als *St. Paul* fand dann am 7. Oktober 1836 beim Liverpool Musical Festival unter Leitung von Sir George Smart statt.

6 Og herrschte über ein Volk von Riesen, das in Basan lebte, einem Landstrich östlich des Jordans zwischen Gilead im Süden und dem Hermon im Norden (siehe vor allem das 5. Buch Mose 3). Die Bibel weiß über Og außer der überdimensionalen Körpergröße kaum mehr zu berichten, als dass er in einer kriegerischen Auseinandersetzung mit dem Volk Israel geschlagen wurde.

7 Brief vom 12. August 1836 an Klingemann, Jerusalem, The Jewish National and University Library, *Coll. Lobbenberg 16, Alb. 52*, gedruckt in: *Briefwechsel mit Klingemann* [Anm. 1], S. 204–205, das Zitat S. 204. Zu weiteren Libretto-Sujets, die Mendelssohn neben dem *Elias* erwog oder mit denen er sich konfrontiert sah, siehe unten den Abschnitt „Andere Oratorienprojekte nach dem *Paulus*“.

8 Während bei Og von Basan in der Forschung Einigkeit herrscht, dass es sich um einen Scherz handelt, wird der Vorschlag *Saul* erstaunlich ernst genommen, obwohl keine weiteren Zeugnisse Mendelssohns dafür nachweisbar sind und es kaum vorstellbar ist, dass er sich in Konkurrenz zu Händel begeben wollte. Siehe dazu etwa Martin Staehelin, *Mendelssohn der Theologe. Bemerkungen zu seinen Oratorienplänen*, in: *Hamburger Mendelssohn-Vorträge*, Bd. 2, hrsg. von Hans Joachim Marx, Wiesbaden 2008, S. 153–195, insbesondere S. 156.

eines schick mir. Es soll mein Hochzeitgeschenk⁹ sein; es wäre mir das liebste was Du mir geben könntest; bitte, versag es mir nicht.“¹⁰

Klingemann bestätigte zwar in dem bereits zitierten Brief vom 10. März 1837 seine Absicht, den Wunsch des Freundes zu erfüllen, meldete aber noch einige Vorbehalte an:

„Für Dein Ansinnen, Deinen Auftrag, das verlangte Hochzeitgeschenk, habe Dank. Das ist gut gemeint. Und ich führe gewiß in den nächsten Tagen aus. Daß es nicht schon fertig mitkommt, und sogar noch nicht angefangen ist, mußt Du mir schon zu gut halten, – es liegt wirklich an einer Masse von allerlei Beschäftigungen, die sich unvermerkt über einen Tag und über eine Woche ausdehnen man weiß nicht wie. Aber am nächsten guten freien Tage stürze ich mich in den *Elias*. Denn daß der es seyn muß, leidet bei mir keinen Zweifel. [...] Ich muß nur noch einige Oratorien-Texte hintereinander durchlesen, um mir den Bau der verschiedenen, nach ihren Gattungen, zu vergegenwärtigen – ich habe ein Buch, in dem alle Händelschen zusammen abgedruckt sind, noch nicht auftreiben können. Smart wirds aber wohl haben.“¹¹

Mendelssohn indes wurde zunehmend ungeduldig. Da „das verlangte Hochzeitgeschenk“ nicht zur rechten Zeit eingetroffen war, äußerte er in seinem am 30. April und 1. Mai 1837 verfassten Brief sogar die – wie zu sehen sein wird – prophetische Vermutung, dass die Korrespondenz zwischen den Freunden wegen des *Elias*-Librettos Schaden nehmen könnte: „Ich weiss es, hierauf antwortest Du mir gleich, drum frage ich noch was, das ohnedies ein Loch in unsere Korrespondenz reissen könnte – erfüllst du mir bald Deine Zusage wegen des *Elias*? Verzeihe mir, dass ich dränge, aber ich tue es nicht, sondern die Umstände.“¹²

Doch in den folgenden Monaten trat das Oratoriumsprojekt, soweit die überlieferte Korrespondenz erkennen lässt, wieder in den Hintergrund, zumal äußere Ereignisse – für Klingemann als Diplomaten insbesondere der Tod des englischen Königs William IV. im Juni 1837 und die anschließende Thronbesteigung der Queen Victoria – der Konzentration auf ein dichterisches Werk kaum förderlich gewesen sein dürften. Es bedurfte erst eines persönlichen Zusammentreffens, um Mendelssohn die Chance zu eröffnen, Klingemann zu einer konkreten Beschäftigung mit dem Libretto zu bewegen. Der Komponist reiste im August/September 1837 nach England, wo er seine Mitwirkung als Dirigent und Organist beim Birmingham

Musical Festival zugesagt hatte, und wohnte während der Zwischenaufenthalte in London bei Klingemann in 4, Hobart Place. Hier kam es schon auf der Hinreise am 30. und 31. August 1837 vormittags zu zwei regelrechten Arbeitssitzungen, die dem Text des *Elias* gewidmet waren.¹³ Klingemann führte das Protokoll, und es entstand ein sechsseitiges, ausschließlich von ihm geschriebenes Manuskript: die allererste Quelle zum Text des Oratoriums überhaupt.¹⁴ Es stellt ein Ablaufgerüst des gesamten Werkes dar, in dem neben Stichworten zu den handelnden Personen und einigen Textzitate vor allem die musikalischen Darstellungsmodi wie Chor, Rezitativ und Arie hervorgehoben werden; dem ersten Teil sind zwei, dem zweiten drei Seiten gewidmet. Als biblische Grundlage diente in erster Linie „Das erste Buch der Könige“, daneben „Das zweite Buch der Könige“, „Der Prophet Jeremia“, „Der Prophet Jesaja“ und an einer einzigen Stelle „Das Buch Rut“.¹⁵

Nun war ein Anfang gemacht, und Mendelssohn konnte sich nach seiner Rückkehr aus England berechtigte Hoffnung auf eine zügige Fortsetzung der Arbeit am Libretto des *Elias* machen. Doch aus London kamen weder weitere Textteile noch auch Nachrichten über eine Beschäftigung mit dem Projekt. Der Komponist hielt sich bis zum Anfang des neuen Jahres zurück, dann aber gab ihm eine Intervention von außen Anlass, Klingemann erneut an den Plan zu erinnern. In Leipzig nämlich war, wie unten näher auszuführen sein wird, das Oratorienlibretto von James Barry, einem englischen Reverend, eingegangen, das nicht nur dem selben Sujet gewidmet war wie das mit Klingemann entwickelte *Elias*-Konzept, sondern diesem auch in der Gesamtanlage glich. Mendelssohn, der merklich irritiert war, appellierte in seinem Neujahrs-Brief vom 9. Januar 1838 nun dringlich an den Londoner Freund, wobei er sichtlich bemüht war, die Mahnung in einem lockeren und freundschaftlichen Ton zu halten: „[...] so bitte ich Dich um zweierlei: 1. mach mir unseren Plan gleich zu Versen und schick ihn mir brühwarm (Du kannst Prosa aus der Bibel hineinnehmen und was Du willst), damit ich brühwarm komponieren kann; 2. schick mir in jedem Fall, ob du nun meine Bitte Nr. 1 erfüllen magst oder nicht, unseren Plan oder Entwurf, wie wir ihn damals machten (mit allen Bemerkungen) in Abschrift, und schreib mir dazu.“¹⁶

Nun konnte Klingemann nicht mehr schweigen und antwortete am 2. Februar 1838 ebenso locker: „Der Teufel soll die Clowns

9 Mendelssohn schloss am 28. März 1837 in Frankfurt/Main die Ehe mit Cécile Jeanrenaud.

10 Brief vom 18./20. Februar 1837 an Klingemann, in: *Briefwechsel mit Klingemann* [Anm. 1], S. 211–212.

11 Brief vom 10. März 1837 von Klingemann an Mendelssohn, BLO, MS. M. Deneke Mendelssohn d. 32, Green Books VI-24, gedruckt in: *Briefwechsel mit Klingemann* [Anm. 1], S. 213.

12 Brief vom 30. April / 1. Mai 1837 an Klingemann, in: *Briefwechsel mit Klingemann* [Anm. 1], S. 213–215, das Zitat S. 214.

13 Siehe Felix und Cécile Mendelssohn Bartholdy, *Das Tagebuch der Hochzeitsreise nebst Briefen an die Familie*, hrsg. von Peter Ward Jones, Zürich/Mainz 1997, S. 110 und 111.

14 Heute aufbewahrt in der BLO, MS. M. Deneke Mendelssohn c. 27, fols. 42–44 (Quelle La 1).

15 Der Text wird, wie alle Entwürfe zum Libretto, in Band VI/11D dieser Ausgabe abgedruckt werden. Veröffentlicht wurde er bereits in der Dissertation von Jeffrey S. Sposato, *The price of assimilation: The oratorios of Felix Mendelssohn and the nineteenth-century anti-semitic tradition*, Brandeis University 2000, S. 235–250. Sposatos Übertragungen allerdings leiden unter sprachlichen Defiziten, Mängeln der Darstellung und philologischer Unerfahrenheit.

16 Brief vom 9. Januar 1838 an Klingemann, in: *Briefwechsel mit Klingemann* [Anm. 1], S. 227–229, das Zitat S. 228.

holen, die uns den Elias stehlen! Was sollen wir aber machen? Ich möchte ihn nicht gerne aufgeben.“¹⁷ Mendelssohn hakte postwendend nach und erneuerte am 9. Februar 1838 die Bitte, ihm wenigstens den im August des vergangenen Jahres gemeinsam erarbeiteten Entwurf zugänglich zu machen: „Wenn ich Dich nun frage, wann kannst Du mir die Ausarbeitung unsres Plans schicken, so sieh darin nicht eine überlästige Mahnung. [...] – aus all den Gründen muß ich Dich fragen: wann könntest Du mirs liefern? Und wenn andre Geschäfte oder Ärger über mein Drängen, oder irgend sonst etwas Dich hindert mir eine Zeit zu bestimmen, so bitte ich Dich schick mir umgehend die Abschrift unsres Plans zum Oratorium ud. sage mir, daß ich Dich in Ruh lassen soll, damit ich weiß woran ich bin. Nur muß ich bald an die Arbeit; das wirst Du gewiß mit mir einsehen.“¹⁸

In seiner Antwort vom 27. Februar 1838 versuchte Klingemann dadurch einzulenken, dass er den Text des Eingangschors mit-schickte und bezüglich des ganzen ersten Teils eine zeitliche Zusage machte; doch ist hier – wie schon im vorangehenden Schreiben Mendelssohns – eine gewisse Gereiztheit spürbar, die in den folgenden Briefen noch zunehmen sollte.

„Wenn Du mir dann ud soweit noch traust, so bin ich Dein Mann für den Elias, ud darum schicke ich den Plan nicht umgehend. Die Frage ist nur, ob Du mir noch Kredit giebst. Den ersten Theil sollst Du dann in 4 Wochen haben, ud so den Rest weiter. Hier ist der erste Chor:

Herr sieh herab auf unsre Noth,

Auf böse Zeit ud Sterben.

Herr wende ab was uns bedroht,
Laß uns nicht ganz verderben!“¹⁹

Mendelssohn ließ die Anstandsfrist der avisierten vier Wochen verstreichen und wurde, da auch nach weiteren zwei Wochen nichts aus London angekommen war, endlich am 12. April 1838 wieder bei Klingemann vorstellig: „Wegen des Elias muss ich Dich leider nochmals drängen. Es ist die höchste Zeit, dass ich ein tüchtig Stück davon bekomme, um etwas zu überseh'n und anzufangen; ich bin im Zug mit Schreiben, und eine grössere Arbeit, die ich jetzt vornehme, wird mir gewiss gelingen. Sag mir drum umgehend, ob, wann und wieviel ich bekomme; ich muss es wissen, denn wenn Du noch nichts schickst, so muss ich einstweilen was andres anfangen. Daher bitte ich Dich um schleunige Antwort.“²⁰ Und noch deutlicher wurde der Komponist am 19. Mai 1838: „Lieber Klingemann, ich muss Dich jetzt noch einmal und dringend bitten, mir eine Abschrift des ausgeführten Oratorienplans zu schicken, den wir vorigen

Herbst zusammen machten. Ich brauche ihn jetzt notwendig, und bitte daher, schicke ihn mir umgehend. Ich rechne fest auf Erfüllung meines Wunsches. Du sagst in Deinem letzten Briefe kein Wort von dieser Angelegenheit; ich muss also annehmen, dass deine [sic] anderen Geschäfte Dir nicht Zeit dazu gelassen haben. Wie lieb es mir wäre, Worte von Dir zu komponieren, Du weisst das. Aber ich muss jetzt die schleunigste Anstalt treffen, um an die Arbeit zu gehen, und habe später keine Entschuldigung, wenn ich es jetzt versäume. Daher schick mir nur den Entwurf umgehend; erhalte ich keine Worte von Dir mit ihm zugleich, so muss ich mir selbst welche suchen oder sonst mich behelfen, wie es geht; aber anfangen muss und will ich im Laufe der nächsten 4 Wochen.“²¹

Am 19. Juni 1838 endlich reagierte Klingemann auf die wiederholten Mahnungen des Komponisten und schickte seine *Elias*-Materialien nach Leipzig. Die Sendung enthielt allerdings nicht nur jenen sechsseitigen Entwurf von Ende August 1837, sondern ein weiteres von Klingemann geschriebenes Manuskript²², das immerhin 18 Seiten umfasst und als erste vollgültige Textfassung des Oratoriums gelten kann. Klingemann war also bis Juni 1838 doch nicht so untätig gewesen, wie Mendelssohn vermuten musste. In seinem Begleitbrief vom 19. Juni 1838 aber mischt sich ein schlechtes Gewissen mit der Gekränktheit des enttäuschten Freundes; und es kann nicht wundernehmen, dass – wie Mendelssohn bereits in seinem Brief vom 30. April / 1. Mai 1837²³ befürchtet hatte – die sonst so rege Korrespondenz zwischen den beiden danach für mehrere Monate zum Erliegen kam.

„Für alle meine Sünden Verzeihung, wie immer, alter Freund! [...] Ich wollte Dir und Deinem Verlangen dem Verlangen gemäss umgehend dienen, und tat's dann doch nicht, weil ich immer dachte, mein gutes Stündlein sollte noch schlagen, und ich könnte Dir ein paar Verse oder fertige Akte schicken. Aber wie immer kam's zu nichts, ich hatte nichts davon als meinen Grimm über das arme Wort umgehend, das ich leider immer als ein überirdischer Geist in seinem anderen dilatorischen Sinne gebrauche, und Du hast auch nichts davon gehabt, als den mutmasslichen Ärger.“²⁴

*

Mendelssohn indes ließ sich durch diese Enttäuschung nicht von dem *Elias*-Projekt abbringen. Um aufgrund des von und mit Klingemann zusammengestellten Materials die Ausarbeitung des Librettos fortzusetzen und den Beginn der kompositorischen Arbeit zu ermöglichen, wandte er sich an den Dessauer Pfarrer Julius Schubring, der ihm bereits bei der Abfassung des

17 Brief vom 2. Februar 1838 von Klingemann an Mendelssohn, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 33*, Green Books VII-37, gedruckt in: *Briefwechsel mit Klingemann* [Anm. 1], S. 229.

18 Brief vom 9. Februar 1838 an Klingemann, Jerusalem, The Jewish National and University Library, *Coll. Lobbenberg 19, Alb. 59*, gedruckt in: *Briefwechsel mit Klingemann* [Anm. 1], S. 229–230.

19 Brief vom 27. Februar 1838 von Klingemann an Mendelssohn, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 33*, Green Books VII-73 (Quelle La 3), gedruckt in: *Briefwechsel mit Klingemann* [Anm. 1], S. 212–213, das Zitat S. 212. Das Schreiben ist im Haupttext der Briefausgabe irrtümlich mit „27. Februar 1837“ datiert und dementsprechend falsch eingeordnet; dieser Fehler ist allerdings bereits in der Vorrede, S. [V] korrigiert.

20 Brief vom 12. April 1838 an Klingemann, in: *Briefwechsel mit Klingemann* [Anm. 1], S. 231–232, das Zitat S. 231.

21 Brief vom 19. Mai 1838 an Klingemann, in: *Briefwechsel mit Klingemann* [Anm. 1], S. 232–233, das Zitat S. 232.

22 BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn c. 27*, fols. 33–41 (Quelle La 2).

23 Siehe die in Anm. 12 nachgewiesene Briefstelle.

24 Brief vom 19. Juni 1838 von Klingemann an Mendelssohn, in: *Briefwechsel mit Klingemann* [Anm. 1], S. 233.

Paulus-Textes zur Hand gegangen war, den er im Juli 1837 hinsichtlich eines *Petrus*-Projekts konsultiert hatte (siehe unten) und mit dem er insgesamt die ausführlichsten Diskussionen²⁵ über gattungstheoretische Fragen seiner späteren Oratorienprojekte führen sollte.²⁶

Nach anfänglichem Zögern eröffnete Schubring seine Mitwirkung am 28. Oktober 1838 mit den folgenden Zeilen: „Endlich muß ich doch anfangen. Ich hatte schon die erste Woche nach meinem damaligen Besuch Lust Dir zu schreiben – aber ich schämte mich, wenn ich des Mitgegebenen dachte, woran ich noch nichts gethan hatte. Und so ward mir das Manuscript²⁷ etwas odiös. Ich nahm es 3–4 mal vor & theils waren die Blätter – große & kleine – durcheinander gerathen, theils konnte ich die Abkürzungen nicht wegstreichen, theils kamen störende Arbeiten dazwischen; ich fürchtete, ich würde Dir All[e]s ohne irgend eine Frucht zurückschicken müssen. Endlich ging mir gestern das Licht auf, & ich verstand mit Einem Male Alles – das Ganze wie das Einzelne.“²⁸ Der Brief mündet in ein sorgfältig durchdachtes Libretto-Konzept, das durchaus mit jenem sechsseitigen Manuskript von der Hand Klingemanns vergleichbar ist. Dieses Schreiben stellte den Anfang einer Reihe von Entwürfen dar, die in einer gewissermaßen postalisch geführten Diskussion bis zum 6. Dezember des Jahres zwischen Leipzig und Dessau hin- und herwanderten. Seinen Höhepunkt hatte dieser Gedankenaustausch direkt zu Anfang, als Schubring neben dem bereits genannten vom 28. am 31. Oktober²⁹ sowie am 1. November³⁰ zwei weitere umfangreiche Manuskripte an Mendelssohn expedierte und ihnen kurz danach, am 17. November, einen vierten, im zugehörigen Begleitschreiben³¹ eingehend kommentierten Entwurf³² folgen ließ. Doch nach diesem euphorischen Beginn warf die Bestimmung der inhaltlichen und dramaturgischen Konzeption des Textes immer größere Probleme auf. In seinem

Brief vom 6. Dezember brachte Mendelssohn den inhaltlichen Dissens auf den Punkt: Er betraf im Kern die zu jener Zeit häufig thematisierte Frage, welche Rolle dem Dramatischen innerhalb der Gattung des Oratoriums angemessen sei: „Mit dem dramatischen Element scheint mir noch irgend ein Differenzpunkt zwischen uns zu sein; bei einem solchen Gegenstand wie *Elias*, eigentlich wie jedem aus dem alten Testamente, außer etwa dem Moses, muß das Dramatische vorwalten, wie mir scheint – die Leute lebendig redend und handelnd eingeführt werden, nicht aber, um Gotteswillen, ein Tongemälde daraus entstehen, sondern eine recht anschauliche Welt, wie sie im alten Testamente in jedem Kapitel steht – und das Beschauliche, Rührende, nach dem Du verlangst, müßte etwa alles durch den Mund und die Stimmung der handelnden Personen auf uns übergehen.“³³ Hinzu allerdings kam Schubrings Insistenz auf der Einbeziehung neutestamentarischer Texte³⁴, der Mendelssohn nicht Folge leisten wollte und letztlich ja auch nicht Folge geleistet hat. Zusammenfassend muss man zu dem Schluss kommen, dass der Dessauer Pfarrer Mendelssohns Konzeption eines „symbolischen“ Oratoriums, die er in Anlehnung an Goethes Symbolbegriff entworfen hatte, nicht verstehen konnte oder wollte.³⁵ Konsequenterweise warf er denn am 2. Februar 1839 – jedenfalls fürs Erste – das Handtuch: „Ich dachte immer, es würde sich schicken mit dem *Elias*; es will aber nicht, und Du mußt Dir anderswo Hülfe herschaffen.“³⁶ Bezeichnend für die hohe persönliche Bedeutung, welche die Beteiligten dem Projekt beimaßen, ist die Tatsache, dass der Abbruch der gemeinsamen Arbeit am *Elias*-Libretto auch jetzt, wie schon bei Klingemann, eine mehrmonatige Pause in der Korrespondenz nach sich zog. Man kann allerdings bezweifeln, ob die inhaltlichen Meinungsverschiedenheiten zwischen Mendelssohn und Schubring allein und nicht auch andere Gründe zum Abbruch der Kooperation

- 25 Der Briefwechsel zwischen beiden, in den auch Schubrings Libretto-Entwürfe integriert sind, wurde von dessen Sohn, dem Altphilologen Julius Schubring, veröffentlicht: *Briefwechsel zwischen Felix Mendelssohn Bartholdy und Julius Schubring, zugleich ein Beitrag zur Geschichte und Theorie des Oratoriums*, hrsg. von Prof. Dr. Julius Schubring, Direktor des Katharineums zu Lübeck, Leipzig 1892; Reprint Walluf 1973 (im Folgenden: *Briefwechsel mit Schubring*). Mit der auch damals unüblichen Erwähnung seiner beruflichen Position gibt Schubring jun., der schon im Untertitel allzu hoch greift, den ungewollten Hinweis auf seine literarische Verewigung: Thomas Mann, der zur Zeit von Schubrings Rektorat Schüler am Katharineum war, hat ihn im zweiten Kapitel des elften Teils seiner *Buddenbrooks* als „Direktor Doktor Wulicke“ eindrucksvoll beschrieben.
- 26 Bei früheren Vorhaben dieser Art erfüllte Adolf Bernhard Marx eine ähnliche Funktion; siehe Martin Albrecht-Hohmaier, *Mendelssohns Paulus. Philologisch-analytische Studien* (= Musikwissenschaft an der Technischen Universität Berlin, Bd. 2), Berlin 2004.
- 27 Schubring bezieht sich hier auf die beiden oben genannten Entwürfe Klingemanns, die ihm Mendelssohn zur Verfügung gestellt hatte. Die Auflösung der individuellen Abkürzungen dieser Texte stellt auch heute noch ein Problem dar.
- 28 Brief vom 28. Oktober 1838 von Julius Schubring an Mendelssohn, BLO, MS. M. Deneke Mendelssohn d. 53, Green Books XXVII-92, fol. 1 (Quelle Lb 1), gedruckt in: *Briefwechsel mit Schubring* [Anm. 25], S. 124–128, das Zitat S. 124–125.
- 29 Brief vom 31. Oktober 1838 von Schubring an Mendelssohn, BLO, MS. M. Deneke Mendelssohn d. 53, Green Books XXVII-92, fols. 4–5^r (Quelle Lb 2), gedruckt in: *Briefwechsel mit Schubring* [Anm. 25], S. 129–134.
- 30 Brief vom 1. November 1838 von Schubring an Mendelssohn, BLO, MS. M. Deneke Mendelssohn d. 53, Green Books XXVII-92, fol. 3 (Quelle Lb 3), gedruckt in: *Briefwechsel mit Schubring* [Anm. 25], S. 137–140.
- 31 Brief (Begleitschreiben) vom 17. November 1838 von Schubring an Mendelssohn, BLO, MS. M. Deneke Mendelssohn d. 34, Green Books VIII-124, fol. 1^r (Quelle Lb 4), gedruckt in: *Briefwechsel mit Schubring* [Anm. 25], S. 140–142.
- 32 Brief (Librettoentwurf) vom 17. November 1838 von Schubring, BLO, MS. M. Deneke Mendelssohn d. 53, Green Books XXVII-93, fol. 1 (Quelle Lb 5), gedruckt in: *Briefwechsel mit Schubring* [Anm. 25], S. 142–146.
- 33 Brief vom 6. Dezember 1838 an Schubring, in: *Briefwechsel mit Schubring* [Anm. 25], S. 146–149, das Zitat S. 147.
- 34 Siehe dazu Friedhelm Krummacher, *Art – History – Religion: On Mendelssohn's Oratorios „St. Paul“ and „Elijah“*, in: *The Mendelssohn Companion*, hrsg. von Douglass Seaton, Westport/London 2001, S. 324.
- 35 Siehe dazu vom Herausgeber *Zwischen Eschatologie und geschlossenem Kunstwerk. Gattungskonzept und Bibelinterpretation in Mendelssohns Oratorium „Elias“ op. 70 MWV A 25*, in: *Denkströme. Journal der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig*, Heft 7, Leipzig 2011, S. 122–150.
- 36 Brief vom 2. Februar 1839 von Schubring an Mendelssohn, BLO, MS. M. Deneke Mendelssohn d. 35, Green Books IX-51, gedruckt in: *Briefwechsel mit Schubring* [Anm. 25], S. 149–151, das Zitat S. 149.

geführt und damit das Projekt *Elias* für die folgenden sechs Jahre zum Erliegen gebracht haben. Berücksichtigt werden muss zum einen, dass Mendelssohn sich bereits im Januar 1840 wieder an Schubring wandte, um ein Libretto, diesmal das des Projekts über *Johannes den Täufer* (siehe unten), zu besprechen, und damit – wie es der Dessauer Pfarrer ausdrückte – „das langweilige Stillschweigen zu unterbrechen“.³⁷ Und von entscheidender Bedeutung ist zum anderen die Tatsache, dass Mendelssohn gegen Ende 1845, als die kompositorische Arbeit am *Elias* schon in vollem Gange war, für die Ausformung des Librettos wiederum Schubring zu Rate zog, der genannte Dissens also offenbar nicht als so gewichtig empfunden wurde, dass er die Wiederaufnahme der gemeinsamen Arbeit hätte verhindern können.

Andere Oratorienprojekte nach dem *Paulus*

Von den Oratorienprojekten, die Mendelssohn in seinem letzten Lebensjahrzehnt bedachte oder mit denen er sich konfrontiert sah, kommt demjenigen, das im Werkverzeichnis unter dem Titel *Erde, Hölle und Himmel* MWV A 26 aufgeführt ist, besondere Bedeutung zu. Es ist das einzige, das den Komponisten nahezu den gesamten Zeitraum über immer wieder beschäftigte, und zugleich das einzige, das neben *Paulus* und *Elias* ins Stadium der musikalischen Komposition gelangte. Diesem wandte sich Mendelssohn in den Monaten zu, in denen er *Elias* zwischen dessen Uraufführung im August 1846 und dem Erscheinen des Partitur-Drucks im Oktober 1847 einer letzten tiefgreifenden Revision unterzog. Die rasche Veröffentlichung des Oratorien-Fragments erfolgte 1852, also nur gut vier Jahre nach dem frühen Tode des Komponisten, unter dem nicht autorisierten Namen *Christus*. Als Quellen zu diesem Werk liegen uns Textskizzen von Mendelssohns Hand, die er mit *Erde, Hölle und Himmel (Fürsts Plan)* bezeichnet hat,³⁸ sowie umfangreiche musikalische Skizzen und Partitur-Entwürfe vor;³⁹ das von Christian Carl Josias Bunsen, einem

preußischen Diplomaten, verfasste Libretto ist verschollen. Darüber hinaus weist ein Briefdokument Mendelssohns aus früherer Zeit einen deutlichen inhaltlichen Zusammenhang mit dem Titel von „Fürsts Plan“ auf. Am 25. Februar 1840 schrieb der Komponist an Julius Schubring: „Ein sehr wichtiges Wort hast Du mir mit Deinem apokryphischem Nicodemus⁴⁰ geschrieben, ud. mit seiner Höllenfahrt – ich glaube das führt mich geraden Wegs zur Vollendung meiner Idee über Hölle ud Himmel ein großes Werk zu componiren, ud. das wird der Pfeiler sein, nach dem ich mich so lange schon umgesehn habe. Wo kann ich diesen Nicodemus denn (wär es auch nur in einem schlechten Auszug) lesen?“⁴¹ Bereits im Jahr zuvor hatte Mendelssohn dieses weit ausgreifende Projekt mit dem Frankfurter Komponisten Carl Gollmick⁴² und dem englischen Kunstkritiker Henry Fothergill Chorley⁴³ diskutiert. Jetzt, im Februar/März 1840, taucht es parallel zur Vorbereitung eines Werkes über *Johannes den Täufer* im Briefwechsel zwischen dem Komponisten und dem Dessauer Pfarrer auf, doch blieb Mendelssohns Aufforderung im Brief vom 26. Februar 1840 – soweit wir wissen – ohne Reaktion: „Antworte mir ja auch auf meine Osterfrage wegen des Nicodemus [...]“⁴⁴ Neben den drei genannten Oratorien, die ins Stadium der Komposition bzw. der Vollendung gelangten, war Mendelssohn in der Zeit nach dem *Paulus* noch mit mehreren anderen Projekten der Gattung befasst, sei es, dass ihm ein Libretto unaufgefordert angetragen wurde (*Elijah, Luther, Rachel in Ramah*), sei es, dass er um die Beurteilung eines Oratoriumstextes gebeten wurde (*Bonifacius*), sei es endlich, dass er eine eigene Komposition erwog (*Petrus, Johannes der Täufer*).⁴⁵ Der erste Fall dieser Art war ein Libretto *Elijah*, das James Barry, Reverend in Bath, Somersetshire, über die Vermittlung von Charles Greville⁴⁶ am 12. Dezember 1837 mit der Bitte um Vertonung an Mendelssohn schickte.⁴⁷ Die Anfrage erreichte den Komponisten also in dem Zeitraum, in dem er sich noch intensiv bei Klingemann um einen gleichnamigen Oratoriumstext bemühte. Um dem Schreiben durch die Unterstützung der

37 Brief vom 17. Januar 1840 von Schubring an Mendelssohn, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 37*, Green Books XI-9, gedruckt in: *Briefwechsel mit Schubring* [Anm. 25], S. 151–155, das Zitat S. 151. Der Brief Mendelssohns, auf den Schubring hier antwortet, ist nicht überliefert.

38 BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn c. 27*, fol. 48; Julius Fürst war ein namhafter Orientalist, der in geringem Maße auch schon am Libretto des *Paulus* mitgearbeitet hatte.

39 BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn b. 5*, fols. 177–178, und Biblioteka Jagiellońska, Kraków, *Mendelssohn Aut. 44*, S. 81–140.

40 Das „Nikodemusevangelium“, auch Acta Pilati genannt, gehört zu den apokryphen christlichen Schriften und konzentriert sich auf Jesu Tod und Auferstehung. Schubring hatte diesen Stoff in seinem Brief vom 19./21. Februar 1840 an Mendelssohn angesprochen; BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 37*, Green Books XI-59, gedruckt in: *Briefwechsel mit Schubring* [Anm. 25], S. 155–160.

41 Brief vom 25. Februar 1840 an Schubring, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, *55 Ep 1340*, gedruckt in: *Briefwechsel mit Schubring* [Anm. 25], S. 160–162, das Zitat S. 161.

42 Carl Gollmick, *Auto-Biographie nebst einigen Momenten aus der Geschichte des Frankfurter Theaters*, Frankfurt/Main 1866, Bd. 2, S. 106.

43 Brief vom 3. November 1839 von Henry F. Chorley an Mendelssohn, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 36*, Green Books X-120.

44 Brief vom 26. Februar 1840 an Schubring, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn c. 42*, fol. 9, gedruckt in: *Briefwechsel mit Schubring* [Anm. 25], S. 162–163, das Zitat S. 163.

45 Das von dem finnischen Autor Karl Sederholm am 11. November 1838 aus Moskau an Mendelssohn geschickte Libretto (BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 34*, Green Books VIII-115), das Jeffrey S. Sposato (*The Price of Assimilation. Felix Mendelssohn and the Nineteenth-Century Anti-Semitic Tradition*, Oxford 2006, S. 164) in diesem Kontext ins Spiel gebracht hat, kann hier unberücksichtigt bleiben, da es mit originalsprachigen Texten von Milton, Metastasio und aus dem römischen Brevier außerhalb des Gegenstandsbereichs der Bibel bzw. der Kirchengeschichte liegt, der für Mendelssohns Konzept des Oratoriums konstitutiv war.

46 Möglicherweise Charles Cavendish Fulke Greville, ein berühmter Memoirenschreiber.

47 Siehe zu dem gesamten Vorgang F[rederick]. G[eorge]. Edwards, *The History of Mendelssohn's Oratorio „Elijah“*, London/New York 1896; Reprint New York 1976 (im Folgenden: *The History*), S. 6–8. Die anschließend genannten Schreiben befinden sich in der BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 32*, Green Books VI unter den Nummern 134, 135 und 153. Barrys Libretto wurde 1869 postum unter dem Titel *Elijah, or the Baalim in Israel* gedruckt.

englischen Königsfamilie gehörigen Nachdruck zu verleihen, legten Barry bzw. Greville ein von John Conroy⁴⁸ ausgefertigtes Schreiben bei, in dem die Erlaubnis erteilt wurde, den Text bei Veröffentlichung der Duchess of Kent zu widmen. Das Manuskript des Librettos von Barry ließ Mendelssohn, da er die hohen Portokosten scheute, zunächst unbeantwortet liegen, sah sich dann aber nach einem Mahnschreiben des Autors vom 8. Februar 1838⁴⁹ genötigt, das Konvolut am 18. des Monats zurückzuschicken. Der Brief an seinen Bruder Paul in Hamburg,⁵⁰ der den Transfer der Sendung nach England übernahm, bringt den Ärger Mendelssohns über die ganze Angelegenheit deutlich zum Ausdruck.

An Klingemann dagegen hatte sich der Komponist bereits am 9. Januar gewandt: „Über all dem Plaudern vergass ich eine ganz wichtige Geschichte. Vorige Woche erhielt ich per Post ein Paket, das 3 Rthr. und einige Groschen kostete, und einen englischen Oratorientext: Elias enthielt, den mir ein Mr. Charles Greville [...] im Namen des Dichters mit einem kuriosen Brief zuschickt. Kennst Du den Mann? oder den Namen des Dichters J. Barry? (ein Pfarrer) ich habe nie von ihnen gehört. Natürlich müsstest Du sub rosa nach ihnen fragen und an mich schreiben; denn ich möchte doch wissen, wie sie gerade auf den Elias und diese Behandlung davon kommen, die allerdings unserem Entwurf sehr ähnlich sieht.“⁵¹ Und Klingemann antwortete in dem bereits zitierten Brief vom 2. Februar, ebenfalls einigermaßen ungehalten: „[...] Der Teufel soll die Clowns holen, die uns den Elias stehlen! [...] Schreibe den Leuten, Du brauchtest keinen Elias, deñ Du hättest schon einen, ud hättest selber den Plan dazu in London mit Mr Kl[ingemann]. gemacht, wo sie ihn 4, Hobart Pl[ace].⁵² einsehen könnten. Berufe Dich ferner auf Sir G. Smart, gegen den ich im Sommer diesen Oratorien Gegenstand, mit Nennung des Elias, erwähnt habe.“⁵³

Der nächste Libretto-Entwurf für ein Oratorium, der Mendelssohn zugeschickt wurde, stammte wiederum von einem Pfarrer, diesmal aber nicht von einem englischen, sondern einem sächsischen, dem Superintendenten des Kirchenkreises Plauen im Vogtland. Ewald Beyer, aus Freiberg gebürtig, hatte

den dortigen Musikdirektor August Ferdinand Anacker, der mit Mendelssohn bekannt war,⁵⁴ um Übermittlung seiner Bitte an den Komponisten gebeten, für das Luther-Fest 1846 sein Textbuch in Musik zu setzen. Anacker richtete daraufhin ein undatiertes Schreiben an Mendelssohn,⁵⁵ das dieser am 15. August 1844 in Bad Soden im Taunus – freundlich, aber dezidiert ablehnend – beantwortete:

„Und dann haben Sie tausend Dank und drücken Sie denselben in meinem Namen auch dem Pastor Primarius in Plauen für das Gedicht aus, das er mir so freundlich überschickte. Mit vieler Theilnahme habe ich es gelesen, und obwohl ich von der erwähnten Todtenfeier Luthers noch nichts aus Berlin gehört, bin ich doch ganz mit ihm der Meinung daß es keinen würdigeren Gegenstand für einen Dichter und Musiker geben könne als solche Feier. Doch gestehe ich, daß ich mit der Art wie in diesem Gedichte die Aufgabe gefaßt ist, nicht ganz einverstanden bin; wenigstens würde ich nicht im Stande sein ein Oratorium zu componiren in welchem Luther als Hauptperson redend d. h. singend auftritt. Daß Andere anderer Meinung sein werden, weiß ich wohl, aber darum kann ich aus meiner Ansichtswiese doch nicht heraus, und bitte Sie das Manuscript mit vielem Danke in meinem Namen dem Herrn Pastor Beyer zurückzustellen, und ihm obigen (ganz individuellen) Grund weshalb ich die Composition nicht würde übernehmen können, mitzutheilen, in so fern Sie es für angemessen erachten.“⁵⁶

Aufschlussreicher zumal hinsichtlich der Genesis des *Elias* sind dagegen die Begleitumstände des letzten Oratoriumstextes, der Mendelssohn nun aus England, und zwar aus dem näheren Umfeld des Birmingham Musical Festival und mit Unterstützung Klingemanns geschickt wurde. Es war zum dritten Mal ein Pfarrer, Reverend John Webb aus Tretire, Herefordshire, der dem Komponisten am 10. April 1845 ein Libretto mit dem Titel *Rachel in Ramah* zusandte; in seinem Begleitschreiben heißt es:

„It is now several years since I had the pleasure of meeting and being introduced to you at a Birmingham Musical Festival; and

48 John Conroy war die „Graue Eminenz“ am Hof des Duke of Kent und hatte beträchtlichen Einfluss auf die Erziehung von dessen Tochter, der späteren Queen Victoria.

49 BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 33*, Green Books VII-49.

50 Brief vom 18. Februar 1838 an Paul Mendelssohn-Bartholdy, Music Division, New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations, *MNY++ Mendelssohn-Bartholdy, Felix (im Folgenden: NYPL), letter No. 556. Mendelssohn schreibt hier: „Da Du so gütig warst mir zu versprechen dann ud. wann ein Packet für mich nach England zu besorgen, so nehme ich Deine Güte für das beifolgende in Anspruch, ud. bitte Dich, es sobald Du kannst, an Herrn Dr. Charles Greville, 18 Vineyards – Bath, Somersetshire zu schicken. Aber es hat damit noch eine Bewandtniß; nämlich wenn es ohne aufzufallen, möglich ist, daß dieser Herr das ganze Porto dafür zahlt, so wünsche ich sehr daß es so eingerichtet werden möchte (weshalb ich auch von hier nicht frankire), da ich ihn durchaus nicht kenne, ud. er mir durch Übersendung des Packets von England bedeutende Kosten gemacht hat, die ich durch die Rücksendung nicht gern vermehren möchte.“

51 Brief vom 9. Januar 1838 an Klingemann, in: *Briefwechsel mit Klingemann* [Anm. 1], S. 227–229, das Zitat S. 228.

52 4, Hobart Place war seit Januar 1837 die Adresse von Klingemann in London, wo Mendelssohn bei seinen späteren Besuchen in der englischen Hauptstadt regelmäßig wohnte.

53 Brief vom 2. Februar 1838 von Klingemann an Mendelssohn, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 33*, Green Books VII-37, gedruckt in: *Briefwechsel mit Klingemann* [Anm. 1], S. 229.

54 Immerhin hatte Mendelssohn 1838 die Patenschaft des jüngsten Sohnes von Anacker, der auf den Namen Felix getauft wurde, übernommen.

55 BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 46*, Green Books XX-309.

56 Siehe den Aufsatz von Wilhelm Anacker, *Zwei Briefe von Felix Mendelssohn Bartholdy*, in: *Musik und Gesellschaft* 11 (1972), S. 654–658; er bezieht sich neben dem zitierten auch auf Mendelssohns Brief vom 4. Mai 1838 an Anacker und bietet auf S. 656–657 das Faksimile des ersteren, auf das sich die hier vorgelegte Transkription stützt. Beide Briefe erschienen bereits zuvor als Anhang zu dem Artikel von Elise Schwabhäuser, *August Ferdinand Anacker, der Komponist des „Bergmannsgrußes“*, in: *Sächsische Heimat (Monatsblätter für Mitteldeutschland). Jahrbuch für volkstümliche Kunst und Wissenschaft in den obersächsischen Landen*, hrsg. von Kurt Arnold Findeisen, 8. Jg. (Oktober 1924 bis September 1925), Heft 9 (Juni 1925), S. 267–270.

it was then suggested, as you probably recollect, by some of our mutual acquaintance, that I should endeavour to prepare a libretto for your consideration. My friends Mess^{rs} Moore and Ayrton have several times reminded me that I made a promise to that effect; and I have at length ventured to construct a short Oratorio, which I have the honour of transmitting to you, being encouraged by Mr Ayrton⁵⁷ and your friend Mr Klingemann, to whom only I have shewn it, so to do; I understand also that you have been informed of this my intention. [...] Mr Moore has perhaps told you that they hope to be favoured with an original composition from your pen at their next Festival in Birmingham which is to take place during the Autumn of 1846; and that they would be glad to have one which would last about two hours or two hours and a half. This, with his kind regards, he desired me, when I wrote, to mention to you.⁵⁸

Joseph Moore, der langjährige Leiter des Birminghamer Festivals, wiederholte die wesentlichen Punkte dieser Darstellung gut zwei Monate später in seinem Brief vom 22. Juni 1845, in dem er Mendelssohn den offiziellen Kompositionsauftrag für das Festival des folgenden Jahres erteilte:

„I recollect just before you left England that we both of us urged our friend Mr Webb to write a Libretto for an Oratorio and I am happy to hear that he has complied with our wishes – I have not seen it myself – but he took it to London and consulted Mr Klingeman and Mr Ayrton upon it – and they both have given me a favorable report of it and Mr Klingeman informed me he had forwarded it to you [...].“⁵⁹

Mendelssohn antwortete Moore in seinem Schreiben vom 24. Juli 1845 zwar hinsichtlich des Librettos von Webb negativ, bestätigte aber zugleich, dass er bereits mit einem anderen Oratoriumsprojekt beschäftigt sei:

„I have written to Mr. Webb some months ago, to tell him that I had already begun to work on another subject, and that I could not avail myself of his poem for that reason, much as I regretted it.“⁶⁰

Es kann kaum ein Zweifel daran bestehen, dass mit „another subject“ der *Elias* gemeint war. Darüber hinaus geht aus den Briefen von Webb und Moore hervor, dass es nicht erst – wie zumeist angenommen wird – das offizielle Schreiben aus Birmingham vom 22. Juni 1845 war, das die diesbezüglichen Aktivitäten Mendelssohns in Gang gesetzt hat, sondern dass der Plan „Oratorium für Birmingham 1846“ bereits Anfang Juli 1844, als der Komponist den vorhergehenden Besuch in England beendete, erwogen worden war.

Die letzten drei noch zu besprechenden Oratorienprojekte, mit denen Mendelssohn nach dem *Paulus* befasst war, *Petrus*, *Johannes der Täufer* und *Bonifacius*, spielen insofern eine Sonderrolle, als sie – freilich in viel geringerem Maße als der *Elias* – Gegenstand der gattungstheoretischen Diskussion zwischen Schubring und Mendelssohn waren. Dabei ist zunächst nicht von Belang, ob der Komponist ernsthaft an eine eigene Realisierung dachte, ob es sich um eine kurzfristige Idee handelte, die rasch hinter anderen Arbeiten zurückstehen musste, oder ob es sich wie bei *Bonifacius* um das Vorhaben eines anderen Komponisten handelte, das im Übrigen ebenfalls unvollendet blieb. An diesen Projekten als Fallbeispielen skizzierte oder explizierte Mendelssohn im Gedankenaustausch mit Schubring – parallel zu oder im Anschluss an die gattungstheoretischen Überlegungen zum *Elias* – die personalstilistischen Kategorien, die er der dramaturgischen und musikalischen Realisierung eines Oratoriums zugrunde legte.

Das *Petrus*-Vorhaben, dem Mendelssohn im Juli 1837, also während der Hochzeitsreise, seine besondere Aufmerksamkeit zuwandte, ist neben den vollendeten Oratorien sowie *Erde, Hölle und Himmel* das einzige Projekt, zu dem autographes Quellenmaterial vorliegt.⁶¹ Es handelt sich um einen mehrseitigen Textentwurf, der zwar undatiert ist, den man aber chronologisch mit einiger Wahrscheinlichkeit in die Nähe des Briefes rücken kann, den der Komponist am 14. Juli des Jahres aus Bingen an Julius Schubring schrieb:

„Ich möchte Dich in einer Angelegenheit um Rath fragen, die mir wichtig ist, und Dir wie ich gewiß weiß auch nicht gleichgültig, weil ich schon viel Beweise des Gegentheils von Dir erhalten habe. Es betrifft die Wahl eines Stoffes zu einem Oratorium, welches ich in dem nächsten Winter anfangen will, und worüber ich vor allem gern Deine Meinung hätte, da mir in meinem Paulus die besten Fingerzeige u. Angaben für den Text von Dir gekommen sind.

Mehrere äußerlichen [sic] Gründe sprechen dafür zum Stoff den Petrus zu wählen – namentlich die Bestimmung für das Düsseldorfer Musikfest zu Pfingsten und die bedeutende Stelle die das Pfingstfest in diesem Stoffe einnehmen würde. Zu diesen äußerlichen Gründen rechne ich auch, daß ich gern (in Verbindung mit einem größeren Plan für ein späteres Oratorium) die beiden Hauptbekenner u. Stützen der christl. Kirche in Oratorien einander gegenüber stehen also zu meinem Paulus noch den Petrus hätte.“⁶²

57 William Ayrton war ein einflussreicher Kritiker und Musikschriftsteller, der sich insbesondere für neuere Kompositionen einsetzte.

58 Brief vom 10. April 1845 von John Webb an Mendelssohn, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 47*, Green Books XXI-131.

59 Brief vom 22. Juni 1845 von Joseph Moore an Mendelssohn, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 47*, Green Books XXI-228.

60 Brief vom 24. Juli 1845 an Moore, gedruckt in: Elise Polko, *Reminiscences of Felix Mendelssohn-Bartholdy. A Social and Artistic Biography*, translated from the German by Lady Wallace with additional letters addressed to English correspondents, London 1869 (im Folgenden: Polko), S. 233–235, das Zitat S. 234. Bei Mendelssohns Briefen an englische Adressaten konnte sich die Übersetzerin auf die Originale stützen, die der Komponist bis auf ganz wenige Ausnahmen in englischer Sprache abfasste. Die von Polko kursiv hervorgehobenen Unterstreichungen Mendelssohns werden in der vorliegenden Einleitung typographisch original wiedergegeben.

61 BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 53*, Green Books XXVII-94.

62 Brief vom 14. Juli 1837 an Schubring, Washington, D.C., The Library of Congress, Music Division, Gertrude Clarke Whittall Foundation Collection / Mendelssohn Collection, *ML 30.8j*, Box 1, Folder 36, gedruckt in: *Briefwechsel mit Schubring* [Anm. 25], S. 109–111, das Zitat S. 109.

Schubring's Antwortschreiben hat sich nicht erhalten, und auch der Komponist scheint später nicht mehr auf das Projekt zurückgekommen zu sein.⁶³ Dennoch stellt der zitierte Brief als ganzer eines der inhaltsreichsten Dokumente zu Mendelssohns Konzeption der Gattung dar. An dieser Stelle soll jedoch nur einerseits die Zuordnung des *Petrus* zum Pfingstfest akzentuiert werden und andererseits die Aufmerksamkeit auf die interessante Klammerbemerkung „(in Verbindung mit einem größeren Plan für ein späteres Oratorium)“ gelenkt werden. Es ist sehr wohl möglich, aber nicht sicher, dass mit dem größeren Plan für ein späteres Oratorium der *Elias* gemeint war; vielleicht aber dachte Mendelssohn bereits zu diesem Zeitpunkt an das Christus-Projekt *Erde, Hölle und Himmel*, das im diesbezüglichen Briefwechsel mit Schubring⁶⁴ zuweilen mit dem Osterfest verbunden wird. Mit einiger Gewissheit aber kann man sagen, dass der Komponist – wenigstens zu diesem Zeitpunkt – seine Oratorienkomposition nicht als eine Reihung voneinander unabhängiger Exemplare, sondern als Verbund aufeinander bezogener Werke plante.

Auch bei dem Oratoriumsplan *Johannes der Täufer*, den Mendelssohn und Schubring in den Monaten Januar bis März 1840 brieflich erörterten, erlaubt die lückenhafte Überlieferung ein nur unvollständiges Bild. So fehlt schon der erste einschlägige Brief des Komponisten, auf den Schubring am 17. Januar mit neuerlichen Beteuerungen seiner begrenzten dichterischen Fähigkeiten antwortete: „Was nun Deine neue Idee betrifft, so kommt freilich Alles darauf an ob es eine Idee ist oder ein bloßer Gedanke. Denn eine Idee daraus zu machen, dazu fühle ich in mir – wie überall, so auch hier – keine Kraft. Ich meine, daß das Thema irgend eine plastische Gestaltung bekomme, dazu gehört ein schaffender Künstler, der ich nicht bin.“⁶⁵ Ungewiss bleibt mithin zunächst die Vermutung, dass es sich hier um das Johannes-Projekt handelt; doch wird im selben Schreiben Schubring's auch ein öffentlich

kursierendes Gerücht erwähnt, das kaum ein anderes Vorhaben betreffen kann: „Neulich wurde bekannt gemacht, daß Du versprochen, zum Buchdruckerfest, künftiges [recte: dieses] Jahr, ein Oratorium zu komponieren.“⁶⁶ Endgültige Bestätigung indes erhält die angenommene Verbindung im folgenden Brief aus Dessau, der am 19. und 21. Februar geschrieben wurde und auf ein weiteres verschollenes Schreiben Mendelssohns reagiert: „Was nun Eu[e]r Johannisfest betrifft, so gefällt mir die Johannesidee, die ich auch schon vor Deinem Briefe aufgefaßt, sehr gut. Und ich glaube, wenn man diesen Stoff nicht allzugroß auffaßt – etwa eine tüchtige Cantate – daß es dann 1, in sich selbst passend 2, einem solchen Feste angemessen 3, auch bis dahin fertig werden könnte.“⁶⁷ Klar wird damit, dass das Johannes-Oratorium zu Mendelssohns Planungen für das im Sommer 1840 in Leipzig anberaumte und Johannes [!] Gutenberg gewidmete Fest zur Feier des vierhundertsten Jahrestages der Erfindung der Buchdruckerkunst gehörte.⁶⁸ Und dass Schubring gern auf dieses Projekt einging, wird verständlich, wenn man sich seine Überzeugung vergegenwärtigt, dass Johannes der Täufer der wiedergekommene Elias sei⁶⁹, er also annehmen konnte, dass es nun um eine modifizierte Wiederaufnahme des – wie zu diesem Zeitpunkt anzunehmen war – gescheiterten Elias-Projektes ging: In seinem Brief vom 15. Juni 1846 betont er Mendelssohn gegenüber: „Johannes der Täufer (er ist der Elias, der da kommen soll)“⁷⁰. So fand er sich – trotz aller Vorbehalte den eigenen Fähigkeiten gegenüber – bereit, in dem schon erwähnten Brief vom 19./21. Februar 1840 die Eckdaten eines Librettos zu entwerfen und seine Absicht zu äußern, „mit nächster Woche einen Versuch zu versuchen“.⁷¹ Mendelssohn reagierte am 25. Februar umgehend mit der „Beantwortung Deines willkommenen Briefes vom 21.“⁷² Wie groß sein Interesse zu diesem Zeitpunkt an dem Projekt war, zeigt darüber hinaus die Tatsache, dass er schon am nächsten Tag, dem 26. Februar, wiederum ein Schreiben an Schubring richtete, nachdem ein

63 Das lässt sich aus Schubring's Brief vom 29. November 1837 an Mendelssohn schließen, in dem er dessen Schweigen zu dem Projekt beklagt; BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 32*, Green Books VI-130, gedruckt in: *Briefwechsel mit Schubring* [Anm. 25], S. 112–115. Mendelssohn antwortet am 12. Dezember für seine Verhältnisse recht schroff: „Indessen sind soviel andere Arbeiten und Geschäfte dazwischen gekommen, daß ich an diese Idee von Petrus, die mir damals in Bingen sehr im Kopf lag, zeither nur wenig denken konnte, daß sie sogar theilweise schon von andern bessern verdrängt ist, und Gott weiß, ob sie wieder in den Vorgrund treten oder unausgebildet bleiben wird.“, in: *Briefwechsel mit Schubring* [Anm. 25], S. 115–118, das Zitat S. 116.

64 Siehe die in Anm. 44 nachgewiesene Briefstelle.

65 Brief vom 17. Januar 1840 von Schubring an Mendelssohn, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 37*, Green Books XI-9, gedruckt in: *Briefwechsel mit Schubring* [Anm. 25], S. 151–155, das Zitat S. 153.

66 Ebenda, S. 154.

67 Brief vom 19./21. Februar 1840 von Schubring an Mendelssohn, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 37*, Green Books XI-59, gedruckt in: *Briefwechsel mit Schubring* [Anm. 25], S. 155–160, das Zitat S. 157.

68 Wie bekannt, entschied er sich letztlich für die Sinfonie-Kantate *Lobgesang* op. 52 MWV A 18.

69 Schubring nahm damit Stellung zu der Diskussion in den Evangelien, durch wen die Verheißung des Maleachi (3, 23–24) eingelöst wurde: „Siehe, ich will euch senden den Propheten Elia, ehe denn da komme der große und schreckliche Tag des HErrn. [...]“ (siehe *Elias* Nr. 48 / 40). „Die Diskussion in den Evangelien kreiste dabei um zwei Hauptfragen: War Johannes der Täufer der wiedergekehrte Elia, was überwiegend bejaht wird, oder war es Jesus, was überwiegend verneint wird.“, Rainer Albertz, *Elia. Ein feuriger Kämpfer für Gott*, Leipzig 2006, S. 173.

70 Brief vom 15. Juni 1846 von Schubring an Mendelssohn, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 49*, Green Books XXIII-320, gedruckt in: *Briefwechsel mit Schubring* [Anm. 25], S. 222–225, das Zitat S. 223.

71 Anm. 67, das Zitat S. 158.

72 Brief vom 25. Februar 1840 an Schubring, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, *55 Ep 1340*, gedruckt in: *Briefwechsel mit Schubring* [Anm. 25], S. 160–162, das Zitat S. 160.

weiteres „kurzes, aber sehr inhaltreiches Briefchen“⁷³ aus Dessau bei ihm eingegangen war, das sich mit seinem Brief vom 25. des Monats gekreuzt hatte und das heute ebenfalls verschollen ist. Mit Mendelssohns Brief vom 26. Februar 1840 bricht der Gedankenaustausch zwischen ihm und Schubring auch bezüglich dieses Projektes ab.

Nur kurz, aber doch aufschlussreich ist die Korrespondenz, die Mendelssohn und Schubring über das Oratorium *Bonifacius* geführt haben, dessen Libretto letzterer für den ebenfalls in Dessau ansässigen Komponisten Friedrich Schneider anfertigte.⁷⁴ Schubrings Beschäftigung damit fällt genau in die Zeit der ersten intensiven Auseinandersetzung mit dem *Elias*-Text, und so konnte er am 17. November 1838, als er „2 Bogen von mir, den Bonifacius enthaltend“ nach Leipzig schickte, begründet vermuten: „Ich denke, Du interessirst Dich dafür“⁷⁵. Mendelssohn enttäuschte ihn nicht; seine Stellungnahme vom 6. Dezember⁷⁶ lässt erkennen, dass er hinreichend Einsicht in das Libretto genommen hat.

Zweite Phase der Entstehung des Librettos und Anfang der Komposition (1845–1846)

Wie bereits berichtet, war das Projekt „Oratorium für Birmingham 1846“ bereits im Sommer 1844 besprochen worden, als Mendelssohn seinen vorletzten Besuch in London beendete. Und so mehren sich denn in der Korrespondenz des Folgejahres die Hinweise darauf, dass der Komponist seine Gedanken wieder häufiger auf ein Oratoriumsprojekt richtete, mit dem nun offenkundig der *Elias* gemeint war, selbst wenn er namentlich nur einmal genannt ist:

– am 29. August 1844 (also gut anderthalb Monate nach den angesprochenen Planungen in London) an Klingemann: „Auch einen neuen Psalm habe ich angefangen, allerlei Lieder komponiert, und an den Elias aufs neue sehr ernstlich gedacht. Am Ende greife ich ihn doch nun nächstens an.“⁷⁷

– am 12. Februar 1845 an seinen Bruder Paul: „Heut muß ich 2 Antwortbriefe schreiben wegen eines Oratoriums das ich componiren soll, wie in den Zeitungen stehn soll, wovon aber auf dem Notenpapier noch keine Note steht.“⁷⁸

– am 13. Februar an den Verlag N. Simrock: „Dank für die freundliche Nachfrage wegen des Oratoriums, aber wie Sie selbst vermuteten, die ganze Nachricht ist ungegründet. Ich denke viel an ein neues Werk der Art, suche auch seit einiger Zeit nach dem Text, aber noch keine einzige Note steht auf dem Papier [...]“⁷⁹

– am 15. Februar an Franz Hauser: „Sogar einen Oratorienstoff habe ich wieder, der mich sehr in Anspruch nimmt, obwohl bis jetzt keine Note davon geschrieben ist; aber über kurz oder lang denke ich daran zu gehen.“⁸⁰

– ebenfalls am 15. Februar an Klingemann: „Auch der Oratorien-Text schreitet nur wenig vorwärts; doch hoffe ich ihn Dir im Mai fertig zu zeigen.“⁸¹

– am 10. Juni an seinen Bruder Paul: „Ich bin auch schon sehr fleißig gewesen, und habe nicht bloß ein herrliches Bild gemalt (kühne Landschaft eigener Erfindung) sondern auch ein neues Oratorium angefangen, ein Quintett fast beendet &c.“⁸²

Auf eine weitere einschlägige Briefstelle hat jüngst R. Larry Todd in seiner monumentalen Mendelssohn-Biographie hingewiesen.⁸³ Edward John Sartoris⁸⁴ schrieb am 28. Januar 1845 aus London an den Komponisten: „You say nothing of your musical doings, whether the Athalie choruses have been or are to be executed, whether Elijah (with imitative music for the ravens in the desert / excuse this impertinence /) is progressing. I consider this as very hard upon me who pin my faith upon you as the only remaining true prophet in the world [...]“⁸⁵ Die Interpretation dieser Erwähnung des *Elias* jedoch, die Todd gibt: „revealing that Felix had begun to conceptualize music for the prophet’s exile to Cherith’s brook (1 Kings 17:4)“ bzw. „so dass wir wissen, dass Mendelssohn damit begonnen

73 Brief vom 26. Februar 1840 an Schubring, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn c. 42*, fol. 9, gedruckt in: *Briefwechsel mit Schubring* [Anm. 25], S. 162–163, das Zitat S. 162.

74 Vgl. dazu Linda Maria Koldau, *Fragmente einer gescheiterten Zusammenarbeit: Julius Schubrings Libretto „Bonifacius“ zur Vertonung von Friedrich Schneider*, in: *Friedrich-Schneider-Ehrung der Stadt Dessau* (= Zwischen Wörlitz und Mosigkau. Schriftenreihe zur Geschichte der Stadt Dessau und Umgebung, Heft 57), Dessau 2004, S. 140–178.

75 Brief vom 17. November 1838 von Schubring an Mendelssohn, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 34*, Green Books VIII-124, gedruckt in: *Briefwechsel mit Schubring* [Anm. 25], S. 140–142, das Zitat S. 140.

76 Brief vom 6. Dezember 1838 an Schubring, in: *Briefwechsel mit Schubring* [Anm. 25], S. 146–149.

77 Brief vom 29. August 1844 an Klingemann, in: *Briefwechsel mit Klingemann* [Anm. 1], S. 296. Vielleicht hat zu diesen Gedankenspielen des Komponisten auch die Tatsache beigetragen, dass er gut zwei Wochen zuvor mit dem Luther-Text des Superintendenten Beyer konfrontiert war. Nicht ganz sicher ist, welche Komposition mit dem „neuen Psalm“ gemeint ist, da die fünf bekannten orchesterbegleiteten Psalmkantaten sowie alle für den Berliner Domchor komponierten A-cappella-Psalmen zu diesem Zeitpunkt bereits entstanden waren. Möglicherweise spielte Mendelssohn hier auf das am 15. August 1844 beendete Doppel-Quartett „Denn er hat seinen Engeln befohlen über dir“ BWV B 53 an, das Ausschnitte aus dem 91. Psalm vertont und für den *Elias*, wie später zu zeigen sein wird, noch eine Rolle spielen sollte.

78 Brief vom 12. Februar 1845 an Paul Mendelssohn-Bartholdy, NYPL [Anm. 50], letter No. 679.

79 Brief vom 13. Februar 1845 an Simrock, in: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe an deutsche Verleger*, hrsg. von Rudolf Elvers, Berlin 1968, S. 243–244.

80 Brief vom 25. Januar/15. Februar 1845 an Franz Hauser, Abschrift in: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, *MA Nachl. 7, 30.1*, S. 116–119, das Zitat S. 118–119.

81 Brief vom 15. Februar 1845 an Klingemann, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, *55 Ep 1076*, gedruckt in: *Briefwechsel mit Klingemann* [Anm. 1], S. 303–304, das Zitat S. 304.

82 Brief vom 10. Juni 1845 an Paul Mendelssohn-Bartholdy, NYPL [Anm. 50], letter No. 682; bei dem erwähnten Quintett handelt es sich um das am 8. Juli 1845 beendete Streichquintett B-Dur BWV R 33.

83 R. Larry Todd, *Mendelssohn: A Life in Music*, Oxford 2003, S. 492; deutsche Übersetzung von Helga Beste unter dem Titel *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sein Leben · Seine Musik*, Stuttgart 2008, S. 539.

84 Sartoris war seit 1842 mit der Sopranistin Adelaide, geb. Kemble verheiratet und zog später als Mitglied der Liberal Party ins englische Parlament ein.

85 Brief vom 28. Januar 1845 von Sartoris an Mendelssohn, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 47*, Green Books XXI-41.

hatte, Musik für die Verbannung des Propheten an den Bach Crith (1 Könige 17,4) zu entwerfen“, verfährt wenig. Erstens konnte Sartoris in London kaum wissen, woran Mendelssohn in Leipzig gerade konkret arbeitete, zweitens ist eine „imitative music for the ravens“, also die musikalische Nachahmung des Krächzens, bei Mendelssohn unvorstellbar und drittens qualifiziert Sartoris seinen absurden Einfall durch die von Todd unberücksichtigt gelassene Hinzufügung „excuse this impertinence“ unverkennbar als Joke. Wohl aber erlaubt Sartoris' Bemerkung die Schlussfolgerung – allerdings nur diese –, dass in der Londoner Musikwelt bereits im Januar 1845 das Gerücht umlief, Mendelssohn sei mit der Komposition eines Oratoriums *Elijah* beschäftigt.

Einen gleichsam offiziellen Status erlangte Mendelssohns neuerliche Beschäftigung mit der alten Oratoriumsidee jedoch erst durch den Auftrag des Komitees, das für die Vorbereitung des Birmingham Musical Festival 1846 zuständig war und in seiner Sitzung am 11. Juni 1845 den einstimmigen Beschluss fasste: „That it appears to this Committee desirable that the services of Dr. Mendelssohn be obtained to act as Conductor at the next Festival; and that he be requested to consider whether he can provide a new oratorio, or other music, for the occasion.“⁸⁶ Von diesem Beschluss wurde der Komponist durch den langjährigen Leiter des Festivals Joseph Moore in Kenntnis gesetzt, der ihm am 22. Juni 1845 die Absicht des Komitees mitteilte, „to invite you to come and give us your able assistance and advice in selecting music, conducting and directing us, as much as possible [...] Therefore I write now by order of the Committee to inform you that the Festival will be held the last week in August 1846, and I hope nothing will occur to prevent us the pleasure of seeing you at that time [...]“⁸⁷ Ein Kompositionsauftrag allerdings wird in Moores Schreiben nicht explizit formuliert, da er offenbar davon ausging, dass die Einladung durch das Komitee nichts anderes als die gewissermaßen amtliche Einlösung der im Jahr zuvor privatim getroffenen Verabredung sei; damit stimmt überein, dass Moore, wenn er auf das Oratorium eingeht, ausschließlich von John Webbs Libretto-Entwurf *Rachel in Ramah* spricht, der – wie oben ausgeführt – bereits im Juli 1844 geplant worden war.

Mendelssohn antwortete am 24. Juli 1845 mit freudiger Zustimmung, wahrte aber hinsichtlich des Umfangs seiner Mitwirkung an dem Festival sowie bezüglich der Möglichkeit, ein Oratorium zum gewünschten Termin fertig zu stellen, merkliche Zurückhaltung:

„Have many thanks for your very kind and welcome letter, which I received a few days ago, and pray tell the members of the Committee for the next Festival how truly indebted I feel to them for the honour they have done me in inviting me to come over to their meeting next year.

I hope nothing shall prevent me to accept of so flattering and honourable an invitation, and beg to thank the committee and yourself, my dear Sir, most sincerely for it.

You know with how great a pleasure I have always visited your country: the prospect of doing so again affords always a true gratification to me, and your kind and hospitable invitation greatly adds to the pleasure I may thus anticipate. I have only to wish, then, that nothing may occur to prevent me from accepting so much kindness; for it is indeed a long time – more than a year – for settling any plans. Pray let me know at what time you would wish to have a positive and decided answer – I mean at what time you would consider my answer as an engagement, which could not be altered on any account; and let me also know what you mean in saying that I am to assist you in selecting music, conducting and directing as much as possible. As for selecting, of course I shall be most happy to offer any advice which may be asked; but do you mean that I should have to conduct all the performances, or the greater part of them? This, I fear, would be a task above my powers; but before I can say anything more on this subject, pray explain me what your meaning is, and name the period about which I asked you before.

Since some time I have begun an Oratorio, and hope I shall be able to bring it out for the first time at your Festival; but it is still a mere beginning, and I cannot yet give you any promise as to my finishing it in time.“⁸⁸

Mendelssohn nahm das Angebot aus Birmingham also mit einigem Zögern an, denn er war sich durchaus unsicher, ob es ihm gelingen würde, das Werk rechtzeitig vollenden zu können. Auch am 19. Oktober 1845 – und danach noch wiederholte Male – meldete er seine diesbezüglichen Zweifel nach England, in diesem Falle nochmals an die Adresse von Joseph Moore: „The principal point about which I am uncertain is whether I shall be able to have my new Oratorio ready in time for your Festival. There would have been no doubt of it had I been able to continue my work quietly at Frankfurt as I begun [sic] it. But now there are so many businesses here, at Dresden, at Berlin which took up all my leisure time during the last months that I have not yet been able to go on with it. If these businesses continue as they have begun (which however I hope they will not) I shall not be able to finish my Oratorio in time. If they do not continue I shall finish it in time. But during this uncertainty I am not able to make an engagement as to the 1st performance of this work.“⁸⁹

Zu diesem Zeitpunkt indes hatte sich der Komponist bereits mit großer Intensität an die Arbeit gemacht, denn es war ja vieles, nahezu alles noch zu tun. Nur für einen Satz griff Mendelssohn auf bereits vorliegendes musikalisches Material, auf das Doppel-Quartett „Denn er hat seinen Engeln befohlen über dir“ BWV B 53⁹⁰ zurück, das schon im August 1844 dem

86 *The History* [Anm. 47], S. 29.

87 Brief vom 22. Juni 1845 von Moore an Mendelssohn, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 47*, Green Books XXI-228.

88 Brief vom 24. Juli 1845 an Moore, in: Polko [Anm. 60], S. 233–235, das Zitat S. 233–234.

89 Brief vom 19. Oktober 1845 an Moore, Birmingham Central Library, Birmingham City Archives, *MS 1292/5/2*, gedruckt in: Polko [Anm. 60], S. 236–237, das Zitat S. 236.

90 Nr. 10 der Frühfassungen bzw. Nr. 7 der Endfassung; siehe den Anhang des vorliegenden Bandes.

preußischen König Friedrich Wilhelm IV. mit einer Widmung zugesandt worden war. Den Hauptteil der kompositorischen Arbeit an der Uraufführungsfassung aber, d. h. die eigentliche musikalische Schöpfung, leistete Mendelssohn in den verbleibenden zehn Monaten.

Über den chronologischen Fortgang des konkreten Entstehungsprozesses der Musik wissen wir wenig. Zwar herrscht an Zeugnissen aus zweiter Hand – namentlich Erinnerungen von Freunden und Kollegen – kein Mangel, wirklich zuverlässige Dokumente dagegen, zumal vom Komponisten selbst, sind spärlich und betreffen fast ausschließlich die Endphase der Arbeit. So schreibt Mendelssohn am 23. Mai 1846 an Julius Schubring: „Ich bin nämlich jetzt mit dem ersten Theil ganz fertig ud. vom 2^{ten} stehn auch schon 6, 8 Nummern auf dem Papier.“⁹¹ Und seinem Bruder Paul teilt er am 9. Juli des Jahres voller Optimismus mit, dass der *Elias* in wenigen Tagen fertig sei.⁹² Fertig allerdings war das Oratorium erst einen Monat später, als der Komponist sein Partiturmanuskript mit der – vorläufigen – Datierung *Leipzig d. 11^{ten} August 1846* abschloss.

Der Eindruck indes, dass sich Mendelssohn in den genannten Monaten – neben seinen hauptberuflichen Tätigkeiten am Gewandhaus und im Leipziger Konservatorium – ganz auf den musikalischen Teil des Oratoriums konzentrieren konnte, wäre trügerisch. Auch beim Libretto lag noch Vieles im Argen und bedurfte der Revision oder Neufassung. So wandte sich der Komponist erneut an Julius Schubring und übersandte ihm am 16. Dezember 1845⁹³ einen eigenen Textentwurf,⁹⁴ der für den I. Teil auf weite Strecken mit der endgültigen Version übereinstimmt, für viele Bereiche des II. Teils dagegen unfertig oder lückenhaft war. Anfang Januar traf man sich in Dessau, um die anstehenden Probleme zu beraten, und am 9. des Monats⁹⁵ retournierte Schubring Mendelssohns Entwurf mit ausführlichen Kommentaren und Revisionsideen⁹⁶, die der Komponist allerdings nur in wenigen Fällen honorierte. Dennoch erbat er am 23. Mai 1846 nochmals den Rat des Dessauer Geistlichen: „Nun fehlen mir aber an mehreren Orten des 2^{ten} Theils noch recht schöne Bibelstellen zur Auswahl, ud. darum bitte ich Dich nun!“⁹⁷ Aber auch jetzt

waren Schubrings Vorschläge, die er am 15. Juni⁹⁸ nach Leipzig schickte, nur in Einzelfällen für den Komponisten akzeptabel. Man muss also davon ausgehen, dass das Libretto in letzter Instanz von Mendelssohn selbst stammt.

Zieht man in Betracht, dass die Komposition erst am 11. August 1846, also etwa zwei Wochen vor der Uraufführung am 26. August, vollendet war, so kann man gut nachvollziehen, dass Mendelssohn einige Monate später auf dieses Konzert als „gehetztes“ anspielt⁹⁹. In vollem Umfang einschätzbar wird aber ebenso, welch Höchstmaß an Engagement und Leistungsbereitschaft den Beteiligten, Organisatoren wie Interpreten, abverlangt wurde, um die Aufführung beim Birmingham Musical Festival zu realisieren bzw. den erwünschten und letztlich auch erreichten Erfolg zu ermöglichen.

Das Aufführungsmaterial und die letzte Revision der Satzfolge und einiger Einzelsätze vor der Uraufführung

Die konkrete Vorbereitung der Aufführung in Birmingham lag auf englischer Seite in den Händen von vier verantwortlich Beteiligten: Joseph Moore, Ignaz Moscheles, Edward Buxton und William Bartholomew. Von ihnen mussten im Vorfeld besonders vielfältige inhaltliche wie organisatorische Entscheidungen getroffen werden, weil der Komponist erst am Abend des 17. August 1846, also neun Tage vor dem Konzert, in London eintreffen konnte. Von Moore, dem Leiter des Birmingham Musical Festival, war bereits die Rede; Moscheles¹⁰⁰ war vom Komitee des Festivals als conductor in chief, d. h. als künstlerischer Leiter der Veranstaltung engagiert worden und hatte zunächst für die Programmgestaltung und die Auswahl der Mitwirkenden zu sorgen; Buxton, der Leiter des Verlagshauses J. J. Ewer & Co., hatte die verlegerische Betreuung des Oratoriums übernommen. Besonders hervorzuheben ist die immense Leistung von William Bartholomew¹⁰¹, der im Auftrag von Moore und Buxton nicht nur die englische Übersetzung des Librettos besorgte, sondern – wie unten zu sehen – mehrere weitere Aufgaben bei der praktischen Vorbereitung des Konzerts übernahm.

91 Brief vom 23. Mai 1846 an Schubring, Washington, D.C., The Library of Congress, Music Division, Gertrude Clarke Whittall Foundation Collection / Mendelssohn Collection, *ML 30.8j*, Box 7, Folder 22, gedruckt in: *Briefwechsel mit Schubring* [Anm. 25], S. 219–222, das Zitat S. 219.

92 Brief vom 9. Juli 1846 an Paul Mendelssohn-Bartholdy, NYPL [Anm. 50], letter No. 704, gedruckt in: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe*, hrsg. von Rudolf Elvers, Frankfurt/Main 1984, S. 237–238.

93 Brief vom 16. Dezember 1845 an Schubring, in: *Briefwechsel mit Schubring* [Anm. 25], S. 204–206.

94 BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 53*, Green Books XXVII-91a, fols. 1–5 (Quelle Lc 11).

95 Brief vom 9. Januar 1846 von Schubring an Mendelssohn, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 49*, Green Books XXIII-62, gedruckt in: *Briefwechsel mit Schubring* [Anm. 25], S. 208.

96 Gedruckt in: *Briefwechsel mit Schubring* [Anm. 25], S. 208–216.

97 Brief vom 23. Mai 1846 an Schubring, Washington, D.C., The Library of Congress, Music Division, Gertrude Clarke Whittall Foundation Collection / Mendelssohn Collection *ML 30.8j*, Box 7, Folder 22, gedruckt in: *Briefwechsel mit Schubring* [Anm. 25], S. 219–222, das Zitat S. 219.

98 Brief vom 15. Juni 1845 von Schubring an Mendelssohn, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 49*, Green Books XXIII-320, gedruckt in: *Briefwechsel mit Schubring* [Anm. 25], S. 222–225.

99 Brief vom 10. März 1847 an Klingemann, in: *Briefwechsel mit Klingemann* [Anm. 1], S. 325–326, das Zitat S. 325. Bezüglich der für die zweite Hälfte April 1847 geplanten Aufführungen der definitiven Fassung in England schreibt Mendelssohn: „Frage aber doch Buxton, ob man nicht die ganze Elias-Aufführung, die doch eine gehetzte wieder zu werden scheint, bis zum Herbst verschieben sollte [...]“.

100 Das Verhältnis Mendelssohns zu dem böhmischen Komponisten und Pianisten war 1846 auch deshalb besonders eng, weil Moscheles sich nach intensiven Werbungen des Freundes entschlossen hatte, die Klavierklasse am Leipziger Konservatorium zu übernehmen, wo er das Amt im Oktober des Jahres antrat.

101 Mit Bartholomew stand Mendelssohn schon seit 1841 wegen Textübertragungen anderer Kompositionen in die englische Sprache in Kontakt.

Nach langen brieflichen Diskussionen zwischen Mendelssohn und seinen vier englischen Partnern hatte man sich auf das folgende Procedere bei der Bereitstellung der Aufführungsmaterialien geeinigt:

- Mendelssohn liefert die Partitur. Er schickte als solche vom 23. Mai bis zum 28. Juli 1846¹⁰² in mehreren Teilsendungen eine Abschrift nach London, die von einem seiner verlässlichsten Kopisten, Eduard Henschke, erstellt worden war (Quelle **Bj**¹⁰³), behielt also seine autographe Partitur (Quelle **Ba**) in Leipzig. Normalerweise waren diese Sendungen an Buxton adressiert, bei der ersten dagegen ließ Mendelssohn den Verleger das Konvolut an Moscheles weiterreichen, dem er am 23. Mai 1846 schrieb: „[...] so schicke ich heut die Abschrift des ganz vollständigen ersten Theils meines Elias nach Hamburg (an die Ewerschen Correspondenten Hüttner & Co.) und von da unmittelbar nach London an Deine Adresse durch Hrn. Buxton. Eine Abschrift des Textes dieses ersten Theils lege ich bei. Mit dieser Abschrift ud. der Partitur bitte ich Dich nun Bartholomew sogleich an die Arbeit des Übersetzens gehen zu lassen.“¹⁰⁴
- Bartholomew fertigt die Übersetzung an.
- Bartholomew schreibt die Stimmen für die Vokalsolisten mit englischem Text (Quellengruppe **Da**¹⁰⁵).
- Bartholomew schreibt die Stichvorlage für den Druck der Chorstimmen mit englischem Text (Quellengruppe **Dc**¹⁰⁶).
- Bartholomew schreibt die Satzvorlage für den Druck des Programmheftes (Quelle **Ld**).
- Stich und Druck der Chorstimmen (Quelle **Dd**¹⁰⁷) sowie Satz und Druck des Programmheftes (Quelle **Le**) erfolgen in Verantwortung von Ewer & Co.
- Mendelssohn bringt die in Leipzig handschriftlich kopierten Orchester-Stimmen (Quelle **Ea**¹⁰⁸) bei seiner Anreise nach London mit. Soweit die Stimme der I. Violine des I. Teils, die als einzige aus diesem Stimmen-Satz überliefert ist, erkennen lässt, beauftragte Mendelssohn einen anderen von ihm häufig beschäftigten Kopisten, Friedrich Louis Weissenborn, mit der Ausschrift, für welche mit großer Wahrscheinlichkeit Mendelssohns Arbeitspartitur (Quelle **Ba**) als Vorlage diente. Der in

der Korrespondenz mehrfach erwogene Gedanke, auch die Stimmen wenigstens der stark besetzten Streicher drucken zu lassen, wurde letztlich verworfen.

In einem Punkt allerdings blieb das Aufführungsmaterial unvollständig. Mendelssohn nämlich hatte vergessen, eine Orgelstimme mit nach England zu bringen oder sogar – darauf deutet das Fehlen einer solchen Stimme im überlieferten Quellenbestand hin – überhaupt vorzubereiten. Zwar hatte ihn Bartholomew am 4. August 1846 an diese Unterlassung erinnert: „Pray contrive if possible to bring An Organ part for them.“¹⁰⁹ und Mendelssohn hatte am 10. des Monats zugesagt: „I shall bring an organ part if possible [...]“¹¹⁰, bei den ersten Proben in England aber stellte sich heraus, dass eine eigene Vorlage für den Organisten fehlte. Doch Mendelssohn wusste sich zu behelfen und übergab dem Organisten Henry John Gauntlett die oben erwähnte Henschke-Abschrift der Partitur. Dass diese tatsächlich von dem Orgelspieler benutzt wurde, belegen die zahlreichen Generalbass-Ziffern¹¹¹, die Gauntlett zur besseren Orientierung in die Noten eingetragen hatte.

Doch in dem von Mendelssohn nach England übersandten Material fehlte noch etwas anderes, das Bartholomew im Zuge der praktischen Vorbereitung der Uraufführung zumal durch die Chöre als Desiderat empfand: Metronomzahlen. So schrieb er am 14. Juli 1846 an den Komponisten: „Will it not be prudent, my dear Sir, to metronome the time of all the pieces, especially the Choruses, & send them to us, in order that they may be sung more steadily when you come, if you think so, send the marks to me, & I will transmit them to the Birmingham singers.“¹¹² Mendelssohn zögerte nicht, Bartholomews Wunsch nachzukommen, kündigte die Übersendung am 21. Juli¹¹³ an und schickte ihm die Metronomzahlen – allerdings ausschließlich für die Chöre oder Sätze mit Beteiligung des Chores – eine Woche später nach London: „Here are the metronomes, which I beg you will give the director of the choruses; but tell him that I cannot promise they will be exactly the same, but nearly so, I think.“¹¹⁴ Bartholomew reichte, wie er am 4. August¹¹⁵ Mendelssohn wissen ließ, die Metronomzahlen nach Birmingham weiter und übertrug sie darüber hinaus sorgfältig und mit

102 Brief vom 28. Juli 1846 an Bartholomew: „You receive here No. 36, 38 and 39 [Nr. 44, 46 und 47]. The only piece which is now not in your hands is No. 37, a song of Elijah [Nr. 45; siehe unten]. And this (and perhaps one song to be introduced in the first part [Nr. 25; siehe unten]) I shall either send or bring myself, for they will require only few words, and it will be plenty of time to copy the vocal parts, and the instrumental ones I bring over with me.“, in: Polko [Anm. 60], S. 224–225, das Zitat S. 225.

103 Siehe Faksimiles V und VI.

104 Brief vom 23. Mai 1846 an Ignaz Moscheles, Leeds University Library, Brotherton Collection, *Mendelssohn's Letters to Moscheles*, Nr. 62, gedruckt in: *Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy an Ignaz und Charlotte Moscheles*, hrsg. von Felix Moscheles, Leipzig 1888 (im Folgenden: *Briefe an Moscheles*), S. 265–266, das Zitat S. 265.

105 Siehe Faksimile IX.

106 Siehe Faksimile VII.

107 Siehe Faksimile VIII. Bei den beiden Oratorien Mendelssohns liegt die außergewöhnliche Situation vor, dass als erstes die Chorstimmen in Druck gingen, der bereits bei den jeweiligen Uraufführungen zur Verfügung stand. Dies hatte vor allem den Grund, die bei den ersten Aufführungen zu erwartenden Chormassen mit ausreichendem und einheitlichem Stimmenmaterial zu versorgen.

108 Siehe Faksimile XI.

109 Brief vom 4. August 1846 von William Bartholomew an Mendelssohn, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 49*, Green Books XXIII-380.

110 Brief vom 10. August 1846 an Bartholomew, The British Library, London, *Add. Ms. 47859A, Meyerstein Bequest XVII*, fol. 2, gedruckt in: *The History* [Anm. 47], S. 73–74, das Zitat S. 74.

111 Siehe Faksimile V.

112 Brief vom 14. Juli 1846 von Bartholomew an Mendelssohn, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 49*, Green Books XXIII-341.

113 Brief vom 21. Juli 1846 an Bartholomew, The British Library, London, *Add. Ms. 41570*, fol. 4, gedruckt in: *The History* [Anm. 47], S. 64–65.

114 Brief vom 28. Juli 1846 an Bartholomew, in: Polko [Anm. 60], S. 224–225, das Zitat S. 224.

115 Brief vom 4. August 1846 von Bartholomew an Mendelssohn, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 49*, Green Books XXIII-380.

nur geringfügigen Fehlern sowohl in die Henschke-Abschrift **Bj**¹¹⁶ als auch in die Satzvorlage für den Druck des Librettos **Ld 1**.

Nummer	Takt	Bj, Ld 1	Anmerkung
3	1	♩ = 66	
5	1	♩ = 108	
8	1	♩ = 100	
	67	♩ = 63	
13	1	♩ = 92	
14a	1	♩ = 69	Nur und irrtümlich in Bj
	15	♩ = 152	
	55	♩ = 69	Nur in Ld 1
	72	♩ = 152	Nur in Ld 1
15	1	♩ = 84	
16	1	♩ = 152	
18	1	♩ = 88	
20	1	♩ = 112	
24	1	♩ = 144	
27	5	♩ = 69	
	75	♩ = 126	
28	1	♩ = 116	
31	1	♩ = 108	
	34	♩ = 138	
33	9	♩ = 100	
37	1	♩ = 126	Nur in Ld 1 , der Satz fehlt in Bj
40	1	♩ = 72	
42	1	♩ = 100	
43	1	♩ = 84	Nur in Bj
46	1	♩ = 76	
49	1	♩ = 76	
	8	♩ = 88	
	55	♩ = 80	
51	1	♩ = 100	
	23	♩ = 100	

Diese Metronomzahlen, die sich in vielen Fällen von denen der Endfassung unterscheiden, stellen offenkundig nicht das Endresultat von Mendelssohns Überlegungen zum Aspekt der Metronomisierung des *Elias* dar, sondern waren vorläufig und lediglich als Hilfsinstrument zur Einstudierung der Chöre gemeint, denn – wie zitiert –: „I cannot promise they will be exactly the same, but nearly so, I think.“¹¹⁷ Dies ist Grund, warum sie nicht in den Notentext des vorliegenden Bandes aufgenommen wurden.

*

Wer nun auf englischer Seite davon ausging, dass man mit der Henschke-Abschrift den definitiven Text des Oratoriums in Händen hätte, den der Komponist unverändert in Birmingham zu Gehör bringen wollte, sah sich getäuscht. Denn auch jetzt, im Vorfeld einer so bedeutenden öffentlichen Präsentation, ging Mendelssohn nicht von seiner gewohnten Produktionspraxis der immerwährenden Revision ab. Sie betrifft hier insgesamt 10 Sätze, mithin ein knappes Fünftel des Werkes. Dabei machte er von allen drei möglichen Verfahren der Änderung Gebrauch: der Hinzufügung (Nr. 2, 25, 32 und 45), der Streichung (Anfang von Nr. 3, zweiter Teil von Nr. 49) und der Substitution (Nr. 6, 9 und 41); eine Sonderrolle spielt in diesem Zusammenhang die Nr. 14, bei deren Überarbeitung von 14a zu 14b sowohl von der taktweisen Substitution und Tilgung als auch von der Modifikation musikalischer Einzelheiten, in diesem Fall der Harmonik, Gebrauch gemacht wurde. Die Tabelle auf den Seiten XXVIII–XXIX gibt eine Übersicht über die Revisionen, deren chronologischen Ort und die Quellen, in denen sich die neuen Versionen finden. In ihr verzeichnet ist darüber hinaus die zum Teil widersprüchliche Nummerierung der Einzelsätze, daneben auch die Zusammenfassung oder Sonderung von Sätzen, die Bartholomew für das Programmheft vorgenommen hat. Die fett gedruckten Quellensigel werden im laufenden Text aufgelöst, von den in Versalien wiedergegebenen Namenskürzeln stehen EH für Eduard Henschke, EM für Elizabeth Mounsey¹¹⁸, FGE für Frederick George Edwards¹¹⁹, FMB für Felix Mendelssohn Bartholdy, WB für William Bartholomew.

116 Die Angabe von Douglass Seaton in seiner Edition der Partitur von op. 70, Kassel 2009, S. 448, die Metronomzahlen in **Bj** seien von Mendelssohn geschrieben, ist irrig. Zum einen ist die Handschrift eindeutig Bartholomew zuzuweisen, zum anderen hätte Mendelssohn, der zu diesem Zeitpunkt in Leipzig war, kaum Eintragungen in eine Partitur vornehmen können, die sich in London befand.

117 Anm. 114.

118 Elizabeth Mounsey war die Schwägerin von Bartholomew, die ihm 1846 nach eigener Auskunft bei der Herstellung des Vokalstimmen-Materials für die Uraufführung des Oratoriums zur Hand gegangen war und die gegen Ende des 19. Jahrhunderts durch Erbschaft in den Besitz von dessen *Elias*-Quellen gelangte. 1893 veräußerte sie den gesamten Quellenbestand u. a. an Marie Benecke, die älteste Tochter des Komponisten, und fügte in die Quellen Kommentare wie die hier abgedruckten ein, wozu sie sich als Zeitzeugin berechtigt glaubte (siehe dazu auch Faksimile IX).

119 Frederick George Edwards war ein bedeutender Musikkritiker und -schriftsteller, der sich namentlich als Herausgeber von *The Musical Times* (1897–1909) große Verdienste erworben hat. Sein besonderes Interesse galt dem hier in Frage stehenden Oratorium, welchem er in *The History of Mendelssohn's Oratorio „Elijah“* [Anm. 47] ein bleibendes musikwissenschaftliches Denkmal gesetzt hat. Die in der Tabelle angeführte Quelle ist Teil von Edwards' intensiver Beschäftigung mit dem Verhältnis von Früh- und Endfassung des Werkes; siehe Anm. 131.

Erster Teil				
Satz	Bj bis 28. Juli 1846 (Henschke-Abschrift)	Nach Bj bis 16. August 1846 (Leipzig)	17. bis 25. August 1846 (London / Birmingham)	26. August 1846 (Programmheft)
1 [OhneTitel]	[EH:] N ^o 1. [WB:] N ^o 1 c. 6.	→	→	PROLOGUE
2 Overture		(Ba, fol. 3 ^r :) [FMB:] Overture	→	OVERTURE
3 Chor	[EH:] N ^o 2. Chor.	T. 1–4 ↑ T. 5–65		
4 Recitativo	[EH:] N ^o 3. Recitativ.	→	→	RECITATIVE CHORUS
5 Duett mit Chor	[EH:] N ^o 4. Duetto mit Chor.	→	→	DUET AND CHORUS
6a Recitativo	[EH:] N ^o 5. Recit.:	↓	↓	
6b Recitativo		(Ba, fol. 21 ^r :) [FMB ante corr.:] No. 5 Recit.	(Da 3, fol. 10 ^r :) [WB:] No 5. und [EM:] This is the Recit that was sung.	RECITATIVE
7 Aria	[EH:] N ^o 6. Aria.	→	→	AIR
8 Chor	[EH:] N ^o 7 Chor [WB:] N ^o 7 c. 11 [KE für 10].	→	→	CHORUS
9a Recitativo	[EH:] N ^o 8 Recit.:	↓	↓	
9b Recitativo		(Ba, fol. 33 ^v :) [FMB ante corr.:] No. 8 Recit.	(Da 5, fol. 18 ^r :) [WB ante corr.:] No 8. und [EM:] (This was sung.)	RECITATIVE
10 Doppel-Quartett	[EH:] N ^o 9 Doppel Quartetto.	→	→	DOUBLE QUARTET
11 Recitativo	[EH:] N ^o 10. Recit.:	→	→	RECITATIVE
12 Aria und Duett T. 73	[EH:] N ^o 11.	→	→	Air (Besetzungsliste) THE WIDOW AND ELIJAH (Libretto) RECITATIVE
13 Chor	[FMB:] No. 12 Chor & 13.	→	→	CHORUS
14a Recitativo mit Chor	[FMB:] No. 13 Recitativ mit Chor	→	↓	
14b Recitativo mit Chor			(Da 16, fol. 157 ^r :) [WB:] N ^o 13 Recit	RECITATIVE
15 Chor	[FMB:] No. 14 Chor [WB:] N ^o 14 c 19	→	→	CHORUS
16 Chor	[FMB:] No. 15 Chor [WB:] N ^o 15. Chorus.	→	→	CHORUS
17 Recitativo	[FMB:] No. 16 Recit.	→	→	RECITATIVE
18 Chor	[FMB:] No. 17 Chor [WB:] N ^o 17. Chorus.	→	→	CHORUS
19 Recitativo	[FMB:] No. 18	→	→	RECITATIVE
20 Chor	[FMB:] No. 19 Chor [WB:] N ^o 19.	→	→	CHORUS
21 Recitativo und Aria T. 4	[WB:] N ^o 20 to 24. [zweimal FMB:] No 20 Aria	→	→	RECITATIVE AND AIR
22 Quartett	[FMB:] No. 21 Quartett [WB:] N ^o 21. Quartett.	→	→	QUARTET
23 Recitativo	[ohne Nummerierung]	→	→	RECITATIVE
24 Chor und Recitativo T. 45 T. 53	[FMB:] No. 22 Chor [WB:] N ^o 22. Chorus.	→	→	CHORUS RECITATIVE CHORUS
25 Aria		(Db 2, fol. 48 ^r :) [EH:] N ^o 22. Aria. (Ea, fol. 25 ^r :) [EH:] No 22. Aria und [vfH:] N ^o 22 (bis) (Ba, fol. 84 ^r :) [Nach Ende des Notentextes FMB ante corr.:] Subito segue Arioso no. 23	→	AIR
26 Arioso	[FMB:] No. 23 Arioso	→	→	AIR
27 Recitativo mit Chor T. 5	[FMB:] No. 24 Recitativ mit Chor [WB:] N ^o 24 cont ^d ?	→	→	RECIT. AND CHORUS
28 Chor	[FMB:] No. 25 Chor	→	→	CHORUS

Zweiter Teil				
Satz	Bj bis 28. Juli 1846 (Henschke-Abschrift)	Nach Bj bis 16. August 1846 (Leipzig)	17. bis 25. August 1846 (London / Birmingham)	26. August 1846 (Programmheft)
29 Recitativo	[EH:] N ^o 26. <i>Recit.</i> [FMB:] <i>This is the beginning of the 2^d Part</i>	→	→	RECITATIVE
30 Aria	[EH:] N ^o 26. <i>Aria.</i>	→	→	AIR
31 Chor	[EH:] N ^o 27. <i>Chor.</i>	→	→	CHORUS
32 Recitativo			(Da 32, fol. 85 ^r :) [FGE:] N ^o 28 <i>Recit. (This follows Chorus „Be not afraid“)</i>	RECITATIVE (ELIJAH.)
33 Recitativo und Chor	[EH:] N ^o 28. <i>Rect.</i> [FMB:] <i>this follows after the Chorus „Be not afraid“</i>	→	→	(THE QUEEN.)
T. 38				CHORUS
T. 69	[WB:] ? N ^o 29 ^a . <i>„Though stricken they have not“</i>			RECITATIVE AND AIR
34 Aria	[EH:] N ^o 29. <i>Aria.</i> [WB:] ? N ^o 29 ^b . <i>„It is enough.“</i> [Nach Ende des Notentextes FMB:] <i>Here follows the Recit. no. 30 „Siehe er schläft unter dem Wacholder“ and the Chorus no. 31 „Siehe der Hüter Israels schläft noch schlummert nicht“</i>	→	→	
35 Recitativo	[Henschkes Abschrift fehlt; in das Konvolut eingefügt Abschrift von WB:] N ^o 30. <i>Recit.</i>	→	→	RECITATIVE
36 Duett	[Henschkes Abschrift fehlt; in das Konvolut eingefügt Abschrift von WB:] (N ^o 30 <i>cont^d</i>)	→	→	DUET
37 Chor	[Henschkes Abschrift fehlt]	→	→	CHORUS
38 Recitativo	[EH:] N ^o 32. <i>Rect.</i> [FMB:] (After the Chorus no. 31 <i>Siehe der Hüter“</i>) [vfH:] A]32 [Nach Ende des Notentextes FMB:] <i>Here follows the Song in C „O rest in the Lord“ (Sei stille dem Herrn) (the number of this Song is also 32, like the number of this Recit.) and after the Song comes the Chorus no 33 „Wer bis an das Ende“</i>	→	→	RECITATIVE
39 Aria	[WB:] N ^o 32 [vfH:] B]32	→	→	AIR
40 Chor	[EH:] N ^o 33. <i>Chor.</i> [WB fügt der Zahl Suffix hinzu:] 33 ^a [vfH:] After Song N ^o 33 <i>Bis</i> [Nach Ende des Notentextes FMB:] <i>attacca no. 33</i>	→	→	CHORUS
41a Recitativo	[EH:] N ^o 33. <i>Rect.</i> [Die erste Seite des Notentextes ist ausgestrichen] [WB:] <i>This Recit is to be omitted. „And behold the Lord passed by“ follows this.</i>	→	↓	
41b Recitativo	[EH:] N ^o 33. <i>Rect.</i> [FMB:] <i>This Recit is to come instead of the Rec no 33 which was sent before.</i>	→	→	RECITATIVE
42 Chor	[EH:] N ^o 34. <i>Chor.</i>	→	→	CHORUS
43 Quartett und Chor	[EH:] N ^o 35. <i>Quartett und Chor.</i>	→	→	QUARTET AND CHORUS
44 Recitativo	[EH:] N ^o 36. <i>Rect.</i>	→	→	RECITATIVE
45 Aria		(Ba, fol. 161 ^r :) [FMB:] <i>No. 37 Arioso</i>	→	AIR
46 Chor	[EH:] N ^o 38. <i>Chor.</i>	→	→	CHORUS
47 Aria und Recitativo	[EH:] N ^o 39. <i>Aria</i>	→	→	AIR
T. 45	[EH:] N ^o 40. <i>Rect.</i> [WB fügt der Zahl Suffix hinzu:] 40 ^a [Nach Ende des Notentextes WB:] <i>End of No 39</i>			RECITATIVE
48 Recitativo	[EH:] N ^o 40. <i>Rect.</i> [WB fügt der Zahl Suffix hinzu:] 40. ^b	→	→	
49 Chor	[EH:] N ^o 41. <i>Chor.</i>	→	→	CHORUS
T. 55–140	[gestrichen]			
50 Quartett	[EH:] N ^o 42. <i>Quartetto.</i>	→	→	QUARTET
51 Schluss-Chor	[EH:] N ^o 43. <i>Schluss=Chor.</i>	→	→	CHORUS

Fasst man zunächst einen formalen Aspekt der Tabelle ins Auge, so wird ersichtlich, dass sich aus den Quellenangaben keine stimmige Satzzählung ableiten lässt. Schon die eingefügten Sätze machen in dieser Hinsicht eine einheitliche Anlage zunichte, und Mendelssohns Tendenz, zuweilen – nicht aber durchgängig – Rezitative mit Arien oder Chören unter einer Nummer zusammenzufassen (siehe etwa Nr. 21, 27, 29 oder 47), trägt zur mangelnden Systematik der Nummernfolge bei. Bartholomew ist dieses Manko aufgefallen, und er hat an einigen Stellen in **Bj** auf die Fragwürdigkeit der Zählung hingewiesen (siehe etwa Nr. 27, 33 und 34). Darüber hinaus hat er in einem undatierten Schreiben an Mendelssohn, das aber von Ende Juli / Anfang August 1846 stammen muss, diesen Aspekt thematisiert: „Why should any of the pieces be numbered? none of Handel’s are; and where so many are figured, and several of them are so short, it appears to me only creative of confusion. _ the leading words of each fragment would be quite enough to distinguish them in our version.“¹²⁰ Für das von ihm verantwortete Programmheft jedenfalls hat Bartholomew die radikale Konsequenz gezogen, die Satzzahlen gänzlich zu tilgen.

In einer wissenschaftlichen Edition wie der vorliegenden dagegen ist eine stimmige Satzzählung unverzichtbar, und die Ungereimtheit des Quellenbefundes in dieser Hinsicht macht die Einführung einer Neu Nummerierung unumgänglich. Sie hält sich für die Zahlenvergabe jeweils an die kleinsten Einheiten, denen in den Quellen Satzziffern zugeteilt sind.

Doch auch hinsichtlich inhaltlicher Aspekte bedarf die vorgelegte Tabelle der Kommentierung, und dies namentlich in Bezug auf die vor der Uraufführung durch Mendelssohn vorgenommenen Revisionen.

Bei jedem der vier Sätze, die dem Werk eingefügt wurden, nachdem die Henschke-Abschrift nach England abgeschickt worden war, stellen sich Grund, Zeitpunkt und Umstände des Nachtrags als unterschiedlich heraus, was auf die Vielfalt der Motivation innerhalb von Mendelssohns Revisionspraxis schließen lässt. Immerhin können drei von ihnen (Nr. 2, 25 und 45) insofern zusammengefasst werden, als bei ihnen sicher ist, dass Mendelssohn das Notenmaterial bei seiner Ankunft am 17. August 1846 nach London mitbrachte. Bei Nr. 32 dagegen steht sogar zu vermuten, dass die Ergänzung erst in der Probenphase unmittelbar vor der Uraufführung vorgenommen wurde.

Am einfachsten ist die Situation bei Nr. 45 (Ja es sollen wohl Berge weichen / *For the mountains shall depart*), die bereits eingeplant war, als Henschke die Abschrift anfertigte. In seiner Satzzählung nämlich ist die Nummer 37 für diese Aria (oder ein entsprechendes Stück) ausgespart. Über den Grund dafür

lässt sich nur spekulieren. Sicher ist, dass Mendelssohn in seinem Brief vom 10. August an Bartholomew ausdrücklich auf das Fehlen des Satzes hinwies und sogar den englischen Text mitlieferte, um die Arbeit des Übersetzers zu erleichtern: „In the letter I wrote to you yesterday I forgot to mention the words of the song which I bring with me (the no. 37 which is still wanting in your score.) in case it should be indispensable to have the books printed before my arrival. They are from Jesaiah c. 54, v. 10, and I find that the English words will apply literally [sic] to my music; so I beg you will let no. 37 stand thus in the English version: ‚No. 37, Arioso (Elijah.) ‚For the mountains shall depart and the hills be removed; but thy kindness shall not depart from me, neither shall the covenant of thy peace be removed.“¹²¹

Wie dagegen die Andeutung „and perhaps one song to be introduced in the first part“ im zitierten Brief vom 28. Juli 1846 an Bartholomew¹²² erkennen lässt, hat Mendelssohn mit der Ergänzung der Nr. 25 (Ist nicht des Herrn Wort wie ein Feuer / *Is not His word like a fire*) lange gezögert; die Entscheidung also, mit dieser Arie den biblisch belegten Charakterzug von Elias als „zornigem Prophet“ zu akzentuieren, dürfte erst sehr spät gefallen sein. Auch hier sah Mendelssohn darauf, dass durch den neuen Satz Bartholomew keine zusätzliche Arbeit entstand, und fertigte gemeinsam mit Henschke, der die Noten schrieb, eine Solo/Bass-Stimme (Quelle **Db 2**) an, wie sie bei der Aufführung in Birmingham durchgängig als Stimmenmaterial der Vokal-Solisten benutzt wurde. Mendelssohn schrieb den englischen Worttext, d. h. er lieferte auch die Übersetzung. Für die chronologische Sonderposition dieser Arie spricht darüber hinaus, dass in der erwähnten Instrumentalstimme von Violino I deren Noten nicht wie sonst von Friedrich Louis Weissenborn, sondern wiederum von Henschke geschrieben wurden.

Die zweifellos bedeutendste Einfügung stellt diejenige der Ouverture dar, hinsichtlich derer sich der Komponist lange sträubte, bevor er dem Drängen seiner wohlmeinenden Berater nachgab. Schon am 31. Oktober 1838 ließ Schubring einen Textentwurf zum I. Teil mit einer „Ouverture bei der es einem öde zu Muthe wird“¹²³ anfangen. Gut sieben Jahre später kam er auf diesen Gedanken zurück und fügte innerhalb des Librettoentwurfs, den ihm Mendelssohn am 16. Dezember 1845 geschickt hatte¹²⁴, dem Text der Einleitung die Randbemerkung hinzu: „Diese Worte müssen nach weniger Einleitung recitativisch kommen & dann die Ouvertüre, Bild der Hungersnoth. Diese Ouvertüre muß 3 Jahre lang dauern.“ Mendelssohn indes folgte diesem Vorschlag nicht und ließ in der ersten Frühfassung dem initialen Rezitativ des Elias nach

120 Brief von Ende Juli / Anfang August 1846 von Bartholomew an Mendelssohn, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 50*, Green Books XXIV-1/2.

121 Brief vom 10. August 1846 an Bartholomew, The British Library, London, *Add. Ms. 47859A, Meyerstein Bequest XVII*, fol. 2, gedruckt in: *The History* [Anm. 47], S. 73–74.

122 Anm. 102.

123 Brief vom 31. Oktober 1838 von Schubring an Mendelssohn, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 53*, Green Books XXVII-92, fols. 4–5^r, gedruckt in: *Briefwechsel mit Schubring* [Anm. 25], S. 129–134, das Zitat S. 129.

124 BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 53*, Green Books XXVII-91, fols. 1–5, die Annotationen Schubrings gedruckt in: *Briefwechsel mit Schubring* [Anm. 25], S. 208–216, das Zitat S. 209.

nur vier Vorbereitungstakten den Chor „Hilf, Herr!“ unvermittelt folgen. In dieser Form ist der Anfang des Oratoriums sowohl in der Henschke-Abschrift als auch in dem ursprünglichen Stimmenmaterial, das Mendelssohn nach Birmingham schickte, überliefert. Nun aber kam auch von englischer Seite die Forderung nach einer Overture, und zwar von Bartholomew, der am 23. Juni 1846 ganz beiläufig anmahnte: „[...] and I hope you will have time to write an Overture or Introduction; unless you expressly design there shall be none.“¹²⁵ Mendelssohns vergleichsweise ausführliche Antwort vom 3. Juli deutet an, welche Probleme ihm namentlich die Platzierung einer Introduction bereitete: „My intention was to write no Overture, but to begin directly with the curse. I thought it so energetic. But I will certainly think of what you say about an Introduction, although I am afraid it would be a difficult task, and do not know exactly what it should or could mean before that curse. And after it (I first thought to write the Overture after it) the Chorus must immediately come in.“¹²⁶ Doch Bartholomew ließ nicht locker und versicherte sich nun auch der Unterstützung durch Klingemann; am 14. Juli schrieb er: „I have maturely considered, & with Mr K[lingemann]. think it will be a new feature and a fine one, to announce the curse No 1. then let an Introductory movement be played, expressive descriptive of the misery of famine – for the chorus (I always thought) comes so very quickly and suddenly after the curse, that there seems to elapse no time to produce its results.“¹²⁷ Jetzt endlich gab Mendelssohn nach und kündigte am 9. August, also zweieinhalb Wochen vor der Uraufführung, die Nachlieferung des gewünschten Satzes an: „After the 1st words of Elijah (the curse) and before the 1st Chorus I should like to have in the books ‚Introduction‘ or ‚Overture‘ or some word like this, to let people know that an Overture is coming before the Chorus – for I have written one, and a long one.“¹²⁸ Die größten – und unlösbaren¹²⁹ – editorischen Probleme von allen Frühfassungssätzen des Oratoriums bereitet die im Verhältnis zur Henschke-Abschrift hinzugefügte Nr. 32, weil für dieses Rezitativ außer dem Textbuch der Uraufführung keinerlei originale Quellen vorliegen. Überliefert für die Musik ist lediglich eine Solo/Bass-Stimme¹³⁰, die Frederick George Edwards etwa 1882/1883 angefertigt hat, als er sich intensiv

mit dem Verhältnis zwischen der Früh- und Endfassung des Oratoriums beschäftigte.¹³¹ Es ist wahrscheinlich, dass sich auch Edwards lediglich auf eine Solo/Bass-Stimme stützen konnte, da er die Oberstimmen des Orchesters nicht in seine Abschrift aufnahm. Bemerkenswert ist allerdings, dass in seiner Notation Varianten des Worttextes durch „B.“ bzw. „M.“ Bartholomew bzw. Mendelssohn zugeordnet sind, die ihm vorliegende Quelle also Eintragungen sowohl des Übersetzers als auch des Komponisten enthielt. Wann diese Einfügung vorgenommen wurde, kann angesichts des kargen Quellenbestandes nur vermutet werden. Zu denken gibt immerhin die Tatsache, dass der Satz Nr. 32 der einzige des gesamten Oratoriums in allen Fassungen ist, für den uns kein deutscher Text vorliegt.

Wendet man sich nun den beiden Passagen der Henschke-Abschrift zu, die vor der Uraufführung gestrichen wurden, so müssen hinsichtlich des ersten Falls, der vier Einleitungstakte des Chors Nr. 3, nur wenige Worte verloren werden. Denn diese Takte sind nicht getilgt, sondern ihre Figuration wurde modifiziert in die Schlusstakte der nachkomponierten Overture übernommen, wobei der Gestus der steigenden Fortspinnung vor dem Choreinsatz bewahrt blieb.

Ungleich bedeutungsvoller namentlich für die inhaltliche Interpretation des Oratoriums dagegen ist die ersatzlose Tilgung des Chores, der in Nr. 49 den zweiten Teil bildete (Er wird öffnen die Augen der Blinden / *He shall open the blind eyes*). Mendelssohn hat diesen Eingriff erst 17 Tage vor der Uraufführung vorgenommen, und zwar zu einem aufführungspraktisch denkbar ungünstigen Zeitpunkt, als die Chorstimmen bereits gedruckt vorlagen und die Chöre in London und Birmingham schon intensiv mit der Einstudierung beschäftigt waren. Mendelssohn war sich dieser Tatsache sehr wohl bewusst und hob deshalb in seiner Begründung für die Streichung auch direkt auf einen Aspekt der Aufführungspraxis ab. Am 9. August 1846, also 17 Tage vor der Aufführung, schreibt er aus Leipzig an Bartholomew: „The second part of no. 41 ‚Er wird öffnen die Augen der Blinden‘ must also be left out, so that from the words ‚und der Furcht des Herrn‘ it goes immediately to the Quartett in b ‚Wohlan denn‘. Pray let the Choral people at Birmingham know this directly, it will spare

125 Brief vom 23. Juni 1846 von Bartholomew an Mendelssohn, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 49*, Green Books XXIII-324, gedruckt in: *The History* [Anm. 47], S. 51–52, das Zitat S. 52.

126 Brief vom 3. Juli 1846 an Bartholomew, The British Library, London, *Add. Ms. 38091*, fols. 45–46, gedruckt in: *The History* [Anm. 47], S. 52–62, das Zitat S. 61–62; Faksimile ebenda, nach S. 141.

127 Brief vom 14. Juli 1846 von Bartholomew an Mendelssohn, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 49*, Green Books XXIII-341, gedruckt in: *The History* [Anm. 47], S. 62.

128 Brief vom 9. August 1846 an Bartholomew, The British Library, London, *Add. Ms. 47859A, Meyerstein Bequest XVII*, fol. 1, gedruckt in: *The History* [Anm. 47], S. 62.

129 Siehe S. 285 der vorliegenden Ausgabe.

130 The British Library, London, *Add. Ms. 47859B, Meyerstein Bequest XVIII*, fol. 85.

131 Als Mitarbeiter von *The Musical Times* konzentrierte sich Edwards zu diesem Zeitpunkt auf die Korrektur und Vervollständigung des 1875/1876 fragmentarisch in der Zeitschrift *Concordia. A Weekly Journal of Music and the Sister Arts* gedruckten Aufsatzes von Joseph Bennett, ‚Elijah‘. *A comparison of the original and revised scores*; Edwards‘ Überarbeitung erschien dann in *The Musical Times* 23 (1882), S. 525–528, 588–591, 653–656; 24 (1883), S. 6–10, 67–72, 123–125, 182–185. Bedauerlicherweise gibt auch dieser Text zu der hier in Frage stehenden Passage keine nähere Auskunft: „We now enter upon a region of so great change that it may almost be said we are dealing with different works. No part of the revised score [Endfassung] better shows what resolution the master brought to a task which, in the nature of things, must have been irksome, or how little the enthusiastic verdict of Birmingham influenced his judgement. To begin with, address of *Elijah* to *Ahab*, ‚The Lord hath exalted thee,‘ &c., opening No. 23 of the printed score, has no place at all in the MS. [Henschke-Abschrift], which enters at once upon *Jezebel’s* recitative.“, ebenda 24 (1883), S. 8.

them much time, as the Alla Breve is not easy, and as I am sure I will not let it stand. (Of course the whole beginning of no. 41 ,Aber einer erscheint &c. der wird des Herrn Namen‘ must stand and not be omitted; merely from the Allabreve and from the 1st introduction of the words ‚Er wird öffnen‘ it is to be left out).“¹³² Freilich ist diese Begründung – wie jeder erfahrene Chorsänger unschwer erkennen wird – eine vorgeschobene, denn der Satz stellt die Ausführenden vor keine besonderen Schwierigkeiten. Das wahre Motiv für die Streichung liegt vielmehr in Mendelssohns Absicht, die inhaltliche Konsistenz des Werkes zu stärken – eine Intention, die ihm von Stufe zu Stufe der musikalisch-textlichen Ausarbeitung des Werkes wichtiger wurde und die er mit immer größerer Konsequenz zu realisieren trachtete. Im vorliegenden Satz war es der Text, den er als störendes Element ansah, denn von einer Blindenheilung durch Elias ist nichts überliefert. Die Blindenheilung ist vielmehr ein Wunder, das von der biblischen Tradition direkt mit Jesus Christus verknüpft ist und das als so bedeutsam empfunden wurde, dass alle vier Evangelisten davon zu berichten wissen.¹³³ Ein so unmissverständlicher Hinweis auf Christus erschien Mendelssohn jedoch in einem an das Alte Testament gebundenen Oratorium, das den Propheten Elias in den Vordergrund stellt, als im buchstäblichen Sinne unpassend und der Absicht zuwiderlaufend, ein in sich geschlossenes Werk über die Idee von Prophetie zu schaffen.

Alle vier Sätze, bei denen Mendelssohn vom Änderungsverfahren der Substitution Gebrauch gemacht hat, sind Rezitative. Uneingeschränkt gilt dies für die Nummern 6, 9 und 41; aber auch die Nr. 14 darf dieser Gruppe insofern zugerechnet werden, als die Revision vor allem den als Rezitativ gefügten Einleitungsabschnitt betrifft. Geht man von dem Bestand an Quellen aus, die diesen Sätzen allein gewidmet sind, so könnte man wenigstens bezüglich der drei Nummern des I. Teils zu dem Schluss kommen, dass die Überarbeitung erst in der Londoner Probenphase vorgenommen wurde. Dieser Annahme steht jedoch der Befund entgegen, den die singular überlieferte Violinstimme des I. Teils (Quelle Ea) bietet. Denn diese Quelle, die Mendelssohn wie sämtliche Orchesterstimmen erst am 17. August nach London mitbrachte, weist in allen drei Fällen die Korrektur von Version *a* zu *b* auf, und zwar als Tektur über der von Friedrich Louis Weissenborn geschriebenen Erstfassung. Der Schreiber der Notation auf der Tektur ist bislang nicht identifiziert, seine Handschrift indes ähnelt derjenigen Weissenborns. Sicher dagegen ist – wie namentlich der Schriftzug des deutschen Textes belegt –, dass es sich um einen deutschen Schreiber handelt. Es ist also sehr wahrscheinlich, dass die Revision dieser drei Sätze bereits in Leipzig erfolgte. Gewiss ist dies bei der Nr. 41, deren beide Versionen in der

Abschrift von Henschke vorliegen und in unterschiedlichen Lieferungen nach London geschickt wurden. Dieses ist auch das einzige Rezitativ, bei dem die Revision sogar den Worttext betrifft, der beträchtlich erweitert wurde.

Eine eher anekdotische Episode soll hier nicht übergangen werden, da sie im Briefwechsel zwischen Bartholomew und Mendelssohn zwischen dem 20. Juli und 10. August allgegenwärtig ist und beinahe zur Streichung eines weiteren Satzes in der Uraufführung geführt hätte. Bartholomew hatte in Nr. 39 (Sei stille dem Herrn und warte auf ihn / *O rest in the Lord, wait patiently for Him*) eine dem schottischen Lied „Robin Gray“ (*Young Jamie lov'd me well and ask'd me for his bride*) ähnliche Wendung entdeckt und wies Mendelssohn in seinem Brief vom 20. Juli¹³⁴ darauf hin, um ihn vor Invektiven der musikalischen Presse zu bewahren. Der Komponist reagierte empfindlich und ging in seinem Schreiben vom 10. August sogar so weit, die Anweisung zur Tilgung dieser Aria zu geben, eine Entscheidung allerdings, die er bereits im Postskript des selben Briefes wieder relativierte: „About the song ‚O rest in the Lord‘ we will settle everything when we meet.“¹³⁵ In London lösten sich dann offensichtlich alle Missverständnisse, und die Aria wurde in Birmingham gesungen.

Die Uraufführung

Fasst man die Teleologie der Werkgenese des *Elias*, d. h. die Entwicklung des Kunstwerks bis hin zu dessen vom Autor bewusst gewollter und durchweg für gut befundener Beschaffenheit ins Auge, so kann die erste Darbietung des Oratoriums in Birmingham lediglich als Voraufführung eingestuft werden. Sie bot dem Komponisten die ideale Gelegenheit, das bislang Ausgearbeitete hinsichtlich der musikalischen Gestalt, der dramaturgischen Anlage, der praktischen Realisierbarkeit bei der Probenarbeit und in der Klangwirklichkeit der Konzertsituation zu kontrollieren und daraus gegebenenfalls Schlüsse für Änderungen zu ziehen. Eine solche konkrete Testphase passt aufs Beste in die generelle kompositorische Praxis des Komponisten, nahezu alle seine Werke erst nach gründlicher Revision zum Druck freizugeben.

Und dennoch markiert die Uraufführung des Oratoriums innerhalb der musikalischen Rezeptions- und Wirkungsgeschichte einen Meilenstein, ja darf als *καρπός* sowohl des Werkes selbst und der künstlerischen Geltung des Komponisten im Besonderen als auch der englischen Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts im Allgemeinen angesehen werden: Hier wurde der Grundstein für den überwältigenden und dauerhaften Erfolg des Oratoriums gelegt, welcher das rasch erwachende europaweite Interesse an weiteren Aufführungen begründete

132 Brief vom 9. August 1846 an Bartholomew, The British Library, London, *Add. Ms. 47859A, Meyerstein Bequest XVII*, fol. 1, gedruckt in: *The History* [Ann. 47], S. 72–73, das Zitat S. 72.

133 Matthäus 20, 29–34; Markus 10, 46–52; Lukas 18, 35–43; Johannes 9, 1–7.

134 Brief vom 20. Juli 1846 von Bartholomew an Mendelssohn, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 49*, Green Books XXIII-348, gedruckt in: *The History* [Ann. 47], S. 66–68.

135 Brief vom 10. August 1846 an Bartholomew, The British Library, London, *Add. Ms. 47859A, Meyerstein Bequest XVII*, fol. 2, gedruckt in: *The History* [Ann. 47], S. 73–74, das Zitat S. 74.

und zumal in England dazu führte, dass der *Elijah* gemeinsam mit Händels *Messiah* in den folgenden Jahrzehnten unangefochten die höchste Wertschätzung unter den Oratorienkompositionen genoss.

Für England und insbesondere die Stadt Birmingham¹³⁶ stellte die Aufführung des Oratoriums bzw. das Musical Festival, dessen Teil sie war, nicht allein ein künstlerisches, sondern zugleich ein gesellschaftliches Highlight dar, das sich bis in die höchsten Schichten erstreckte.¹³⁷ Als Kennzeichen für das allgemeine und nicht nur auf musikalische Kreise beschränkte Interesse, welches die Veranstaltung fand, kann die ausführliche Berichterstattung über sie gewertet werden, die von einer so renommierten Tageszeitung wie *The Times* gedruckt wurde. An prominenter Stelle und nahezu täglich lieferte James William Davison Beiträge über das Festival in Birmingham, in denen das Gewicht deutlich auf Mendelssohns neuer Komposition lag. Bereits am 24. August 1846, also zwei Tage vor der Uraufführung, veröffentlichte er einen ausführlichen Artikel über das Werk, in dem er das Großereignis heroldgleich ankündigte und zu dem Schluss kam: „We must abstain from general remarks until other occasions of hearing it shall have rendered this important work more familiar to us. At present, our impression is very strongly in favour of the Oratorio of *Elijah* as being the greatest achievement of Mendelssohn's genius, and this in spite of the entire absence of fugues, which in an Oratorio by the most accomplished living musician is calculated at first sight to cause somewhat of surprise. At any rate, it is tolerably certain that one more great work has been added to the repertory of art, and this is a great event in the present dearth of serious purpose.“¹³⁸

Dass die Uraufführung des *Elijah* in Birmingham zu einem so herausragenden Kunstereignis geriet, lässt sich vor allem auf zwei Gründe zurückführen: den Rang der Veranstaltung einerseits und das Renommee, das sich der Komponist in den vorangegangenen Jahren in England erworben hatte, andererseits.

Das Birmingham Musical Festival, das seit 1784 in dreijährigem Zyklus¹³⁹ veranstaltet wurde, war eine der erfolgreichsten Institutionen¹⁴⁰ dieser Art auf der Britischen Insel. Es verband künstlerische mit sozialen Interessen, denn der finanzielle Gewinn kam dem General Hospital der Stadt, einer wohlthätigen und schichtenübergreifenden Einrichtung, zugute. Seit 1802 lag die Direktion des Festivals in den bewährten Händen des nun achtzigjährigen Joseph Moore, und seit 1834 hatten sich die organisatorischen Bedingungen für die musikalischen Darbietungen noch beträchtlich verbessert, da in der neu errichteten Town Hall mit der von William Hill gebauten großen Orgel ein idealer Veranstaltungsort zur Verfügung stand. Der Erste Weltkrieg machte der Erfolgsgeschichte des Musikfestes schließlich ein Ende. Und bis zum letzten Festival im Jahre 1912 wurde der *Elijah* ohne Unterbrechung alle drei Jahre gespielt – auch dies ein Zeichen für das dauerhafte Ansehen, welches Mendelssohns Oratorium gleichrangig zu Händels *Messiah* im England des 19. Jahrhunderts genoss.

Der hohe künstlerische Anspruch, der mit dem Birmingham Festival erhoben wurde, lässt sich auch am Programm des Jahres 1846 ablesen. Der Schwerpunkt der vier Hauptkonzerte am Vormittag in der Town Hall, die um 11 Uhr begannen und jeweils für eine Dauer von drei Stunden geplant waren, lag in der Präsentation großdimensionierter Chorkompositionen: am Dienstag, dem 25. August, wurde Haydns *The Creation* dargeboten; am Mittwoch, dem 26. August, hob Mendelssohn seinen *Elijah* aus der Taufe; am Donnerstag, dem 27. August, kam man mit der Aufführung von Händels *Messiah* einer gern geübten Pflicht nach. Dagegen kann das Programm des Vormittagskonzerts vom Freitag, dem 28. August, als außergewöhnlich gelten. Hier erklangen im I. Teil mit dem Kyrie, Gloria und Sanctus drei Sätze aus Beethovens *Missa solennis* op. 123¹⁴¹; ihnen schloss sich – als Abrundung der Beethoven gewidmeten Abteilung – der in England mit dem Text

136 Siehe dazu Audrey Duggan, *A Sense of Occasion. Mendelssohn in Birmingham 1846*, Studley, Warwickshire, 1998.

137 So trug der große Erfolg des Oratoriums in Birmingham dazu bei, dass sich Prince Albert, der Ehemann von Queen Victoria, dazu veranlasst sah, am 23. April 1847 der zweiten Aufführung der endgültigen Fassung des Werkes in London beizuwohnen.

138 *The Times* vom 24. August 1846, S. 8. Der Text von Davison, der allerdings weniger „a very accurate analysis“ (als die er bisweilen noch heute apostrophiert wird) denn eine übersichtliche Verlaufsbeschreibung darstellt, wurde mehrfach nachgedruckt, so in *The Musical World* Vol. XXI, No. 35 (29. August 1846), S. 407–410, aus der jene Qualifizierung stammt. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass der Artikel auch den Weg über den Atlantik fand, wo er von der in Boston, MA, erscheinenden *The Musical Gazette* Vol. I, No. 23 (7. Dezember 1846), S. 177–178, erneut veröffentlicht wurde – und dies, obwohl zu diesem Zeitpunkt dort keine Aufführung des Werkes anstand; die erste Bostoner Darbietung des *Elijah* (sicher in der Endfassung) fand am 13. Februar 1848 durch die dortige Haydn-Society statt.

139 Von dieser Regel wurde nur zweimal abgewichen: 1793 fiel das Festival aus, und nach 1829 wurde der Zyklus erst mit Fertigstellung der neugebauten Konzerthalle (Town Hall) 1834 wieder aufgenommen, vgl. Charles Mackeson, *Birmingham Festival*, in: *A Dictionary of Music and Musicians*, ed. by George Grove, London 1879, Vol. I, S. 244. Zur Geschichte des Festivals siehe auch Anne Elliott, *The Music Makers: A Brief History of the Birmingham Triennial Music Festivals 1784–1912*, Birmingham o. J.

140 Aus einem Schreiben, das Ignaz Moscheles am 3. Februar 1846, nachdem er zu seiner Überraschung zum Conductor in chief des in Planung befindlichen Festivals ernannt worden war, an Mendelssohn richtete, geht hervor, dass das Komitee des Musikfestes in Birmingham auch den Ruf genoss, die Künstler besonders gut zu honorieren: „[...] ein Amt als Conductor! bey einem Musikfeste! nach welchem hier manche Musik Professoren nicht bloß der Ehre wegen sondern auch des lucrativen wegen mühsam streben, und gar vielen Patronage aufbieten.“, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 49*, Green Books XXIII-73. Eine selektive Übersicht über die Honorare, die 1846 gezahlt wurden, gibt Audrey Duggan [Anm. 136], S. 61.

141 Unberücksichtigt blieben also das Credo und Agnus Dei.

„Hallelujah“ berühmt gewordene Schlusschor aus *Christus am Ölberge* op. 85¹⁴² an. Im II. Teil wurde die Hymne „Gott, du bist groß“ op. 98 von Louis Spohr aufgeführt, die im Programmheft durch die Anmerkung *First time of performance* als Novität ausgewiesen war.

Der zweite Grund für die außergewöhnlich große Bedeutung, die man der Uraufführung des *Elijah* beimaß, lag in der Geltung, die sich Mendelssohn als erster Komponist seiner Zeit auch in England, seiner zweiten künstlerischen Heimat, erworben hatte. Das ist nicht auf den Erfolg seiner Kompositionen allein zurückzuführen, sondern wurde vor allem auch durch seine aktive persönliche Teilnahme am englischen Musikleben gefördert, in dem er sich durch seine vielfältigen Qualitäten als Interpret – als Pianist, als Organist und als Dirigent – ausgezeichnet hatte. Schon bei seiner ersten Reise 1829 hatte Mendelssohn die Zusammenarbeit mit der Philharmonic Society in London aufgenommen, die rasch zu Kompositionsaufträgen führte und Gelegenheit zu Konzertauftritten als Dirigent und Pianist bot. 1832 und 1833 hatte er seine eminenten Fähigkeiten als Orgelspieler unter Beweis gestellt, indem er während seiner Sommeraufenthalte in London dem Publikum einerseits regelrechte Konzerte bot, in denen die Werke von J. S. Bach im Vordergrund standen, andererseits mit seinen sonntäglichen Improvisationsvorführungen an die Öffentlichkeit trat, die ihm Thomas Attwood an St. Paul's Cathedral ermöglicht hatte. Am Birmingham Musical Festival wirkte Mendelssohn im Jahre 1837 zum ersten Mal mit;¹⁴³ er dirigierte sein Oratorium *Paulus* op. 36 MWV A 14, brillierte in Orgel-improvisationen und -konzerten – beispielsweise mit dem höchst anspruchsvollen Es-Dur-Präludium samt Fuge BWV 552 von Bach – und übernahm als Pianist den Solo-Part in seinem zweiten Klavierkonzert op. 40 MWV O 11. 1840 wiederholte er die dreifache Rolle, dirigierte seine Sinfonie-Kantate *Lobgesang* op. 52 MWV A 18, spielte wiederum Bach bzw. improvisierte auf der Orgel und trat als Solist bei der Aufführung seines ersten Klavierkonzerts op. 25 MWV O 7 auf.

Es liegt auf der Hand, dass nach diesem Vorlauf die Organisatoren des Festivals 1846 sich von Mendelssohn ein ähnlich intensives und breitgefächertes Engagement erwarteten, ja sie trugen sich sogar mit dem Gedanken, dass er – zusätzlich zur Komposition des neuen Oratoriums – entscheidend bei der Programmauswahl mitwirken und das Dirigat möglichst aller oratorischer Werke übernehmen sollte. Mendelssohn dagegen war bestrebt, im Blick auf die große Aufgabe, die ihm mit der Komposition und den Aufführungsvorbereitungen des *Elijah* übertragen worden war, mit seinen Kräften Haus zu halten und weitere Anstrengungen so weit wie möglich zu vermeiden. Zwar hatte er nichts dagegen, in Zusammenarbeit mit Moscheles und Moore an der inhaltlichen Ausgestaltung des Programms und sogar an der Auswahl der Solisten ratgebend mitzuwirken; davon legt die Korrespondenz durchgängig Zeugnis ab. Als Dirigent aber war er ausschließlich dazu bereit, eigene Werke zu leiten, d. h. neben dem *Elias* lediglich noch die Schauspielmusik zu *Ein Sommernachtstraum* op. 61 MWV M 13, die im Nachmittagskonzert des 27. August gespielt wurde. Unnachgiebig zeigte sich Mendelssohn auch den nachdrücklichen Bitten Moores gegenüber, die Tradition seiner Orgelkonzerte in Birmingham fortzusetzen. Als Argument für seine Ablehnung führte er die Schwergängigkeit der Tastatur an, doch auch die von Moore vorgetragenen Versicherungen, dass der Orgelbauer Hill in dieser Hinsicht merkliche Verbesserungen vorgenommen hätte, vermochten ihn nicht umzustimmen.

Mendelssohns Position in dieser Sache und die Ersatzlösung, die Moscheles für einen Auftritt Mendelssohns als Solist an einem Tasteninstrument ersonnen hatte, gehen besonders klar aus den drei folgenden Passagen des Briefwechsels zwischen den beiden Freunden hervor; deutlich indes wird hier auch, unter welchem heute kaum vorstellbaren Zeitdruck die Programmplanungen für das Festival vorgenommen wurden. Am 12. Juli 1846, also gut sechs Wochen vor Beginn des Festivals, schrieb Mendelssohn an Moscheles: „Der Anschlag

142 Im Vorfeld des Festivals war von Moore sogar erwogen worden, Beethovens Oratorium op. 85 vollständig aufzuführen, was an Problemen der Übersetzung und der Adaption an die religiösen Verhältnisse in England scheiterte. Das geht aus Moores Brief vom 1. Januar 1846 an Mendelssohn hervor: „We have some idea of having Beethovens Mount of Olives, it has never been well performed in England after G. Smart had it done when it was just composed but neither himself or the Band seemed to understand it. and I see from the newspapers that it is often performed in various parts of Germany, but the language and the subject was thought to[o] serious for music, a man here has put new English words and arranged it on a different subject, Saul and his followers seeking to destroy David and has fitted it to the music very passably. He calls it David in the wilderness, and to these words there is no objection to its being performed but I wish to have your opinion upon it before we determine – I hope you will favor me with a line soon with any opinion or advice that you can give us.“, BLO, MS. M. *Deneke Mendelssohn d. 49*, Green Books XXIII-9. Mendelssohns ausführliche Antwort vom 15. Januar 1846 ist über die konkrete Fragestellung hinaus von Interesse: „My opinion about the new text to the Mount of Olives which you kindly want to have, is that this music certainly must have a different translation from what is usually done, and that even for several of the concerted pieces there ought to be written a different poetry, the sense of the German words being contrary to your religious feelings on the subject; (as well as to mine, and I may say to ours.) I mean particularly all those pieces in which Christ is introduced as a Tenor Solo with concerted pieces, Arias, &c. – But I should strongly recommend not to take a poetry which entirely changes the subject, and which makes a David in the wilderness of the Mount of Olives. I do not know one specimen of such an attempt having been successful, & I think I could prove it to be impossible. Besides, this music, and its meaning is already too much known, & too many amateurs are aware of the signification of every piece – they would never be pleased with such an alteration, & it would produce a doubtful if not a disagreeable sensation. Perhaps the best way would be to introduce instead of Christ and S^t Peter merely voices like those of witnesses of all these things – relating the events historically, not dramatically, and removing entirely the idea of an Opera in which these holiest names are introduced. But it would require a very skilful poet indeed, to make even these alterations.“, Birmingham Central Library, Birmingham, City Archives, MS 1292/5/4, gedruckt in: Polko [Anm. 60], S. 239–241.

143 Mendelssohn hatte allerdings schon bei seinem ersten Englandbesuch 1829 mit einer Einladung nach Birmingham gerechnet und über die dort zu präsentierenden Stücke nachgedacht; doch erfüllte sich seine Hoffnung nicht, weil das Programm für das Festival des Jahres, das am 6. bis 9. Oktober abgehalten wurde, bereits feststand. Siehe seine Briefe an die Familie vom 29. Mai und 5. Juni 1829, NYPL [Anm. 50], letter No. 64 und 65, gedruckt in: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe*, Bd. 1, hrsg. und kommentiert von Juliette Appold und Regina Back, Kassel etc. 2008, S. 299–302 bzw. S. 303–307, insbesondere S. 300–301 und 307.

der Orgel war als ich das letztmal durch Birmingham kam meinem Gefühl nach so schwer, daß ich mir nicht getraue etwas darauf zu spielen, was sich öffentlich hören lassen könnte. Ist er wesentlich erleichtert, so will ich gern eine meiner Sonaten darauf spielen, doch muß ich allerdings erst den Anschlag selbst versuchen, ehe ich meine Zustimmung zu einer öffentlichen Ankündigung geben kann. Mit großem Vergnügen oder vielmehr – nun Du weißt schon was es mir ist etwas mir Dir zusammen zu spielen, ud. daß es sich von selbst versteht, daß ich dabei bin. Bestimme aber Du, was es sein soll, ich habe jetzt nichts im Kopf als meinen Elias. Das Doppel=Concert von Bach ist schön aber nicht brillant. Das von Mozart eher das Gegenteil[.] Soll ich ersteres für jeden Fall mitbringen? – Ein Solo auf dem Piano bitte ich dagegen in jedem Fall mir zu erlassen. Das Dirigieren strengt mich ohnehin jetzt mehr als sonst an, ud. Dirigieren einer neuen Composition verträgt sich bei mir mit Solospielen durchaus nicht mehr.“¹⁴⁴

Sechs Tage später, am 18. Juli 1846, antwortete Moscheles, zunächst noch vorläufig: „Wegen Deiner bedingungsreichen Annahme die Orgel zu spielen habe ich an Moore geschrieben. D^r Gauntelet [sic] ist angekündigt ein Solo zu geben.“¹⁴⁵ Auch wegen eines Duets zwischen uns muß es dahin gestellt bleiben bis Du kommst. Ich bitte Dich jedoch etwas mit zu bringen damit uns das ob u was zur Wahl offen stehe.“¹⁴⁶ Aber erst am 28. Juli 1846, also vier Wochen vor dem Festival, übermittelte Moscheles Mendelssohn das Einverständnis des Komitees mit dieser Lösung und machte einen konkreten Vorschlag: „Das Comité nimmt Dein Versprechen dankbar an, wenigstens ein Duet mit mir am 2^{ten} Abend zu spielen, wenn Du durchaus kein Solo geben willst. Bitte bringe etwas zur Auswahl für uns mit, denn wenn wir nichts Neues oder Antikes wählen, muß es wieder auf das alte Cheval de Bataille mein Hommage à Handel fallen, welches aber wir 2 Kunstreiter zum Pegasus veredeln müssen.“¹⁴⁷

Mit dem alten „Schlachtröss“ meinte Moscheles sein zwischen 1822 und 1835 entstandenes Grand Duo pour deux Pianos *Hommage à Händel* op. 92.¹⁴⁸ Das Programmheft des Festivals 1846 indes verzeichnet im I. Teil des Abendkonzerts am 27. August lediglich „Grand Duet – Two Piano Fortes – *Dr. Mendelssohn and Mr. Moscheles*“. Es kann aber kaum ein Zweifel daran bestehen, dass es sich hier um Moscheles’ op. 92 handelt. Möglicherweise kam die konkrete Entscheidung

hinsichtlich des zu spielenden Stückes für den Druck des Heftes zu spät, oder aber man beschränkte sich in ihm – wie auch in anderen Fällen – auf die allernotwendigsten Angaben. Dennoch verdient das nun schon mehrfach erwähnte Programmheft des Festivals besondere Aufmerksamkeit, denn es stellt für den Inhalt und die Ausführenden der Konzerte, und damit auch der Uraufführung des *Elijah*, eine unschätzbare Quelle dar.¹⁴⁹ Beispielsweise werden in ihm sämtliche Mitwirkenden namentlich genannt, und dies gilt nicht nur für die Solisten, sondern auch für die Mitglieder des Orchesters und sogar die des Chores. Was den *Elijah* angeht, so kann zunächst aus dem Abdruck des Textes mit großer Gewissheit entnommen werden, welche Sätze tatsächlich zur Aufführung gelangten, was angesichts von Mendelssohns bis zuletzt geübter Revisionspraxis¹⁵⁰ von beträchtlicher Bedeutung ist. Darüber hinaus erfährt man die von Mendelssohn vorgenommene konkrete Zuordnung der Solosänger zu den einzelnen Nummern, was noch für die heutige Aufführungspraxis Anregungen bieten mag.

ELIJAH

Joseph Staudigl: Nr. 1, 12, 14b, 17, 19, 21, 23, 24, 25, 27, 32, 33, 34, 38, 39, 41b, 44, 45.

Sopran

Maria Caradori Allan: Nr. 5, 12, 22, 27, 30, 41b, 43, 50.

Louisa Bassano: Nr. 5, 10, 43, 48, 50.

Miss A. Williams: Nr. 10, 36.

Alt

Maria B. Hawes: Nr. 9b, 10, 11, 22, 26, 33, 38, 43.

Miss M. Williams: Nr. 10, 36, 43, 47.

Tenor

John William Hobbs: Nr. 10, 14b, 22, 29, 35, 50.

Charles Lockey: Nr. 6b, 7, 10, 47.

Bass

Henry Phillips: Nr. 10, 22, 50.

William Machin: Nr. 10.

Das Programmheft offenbart indes auch die bereits damals als solche empfundene Kuriosität, dass sich das Festival-Komitee

144 Brief vom 12. Juli 1846 an Moscheles, Leeds University Library, Brotherton Collection, *Mendelssohn's Letters to Moscheles 1826–1847*, Nr. 64, gedruckt in: *Briefe an Moscheles* [Anm. 104], S. 268–269. Bei den in Erwägung gezogenen Doppelkonzerten handelte es sich wohl um Bachs Konzert c-Moll BWV 1060 und um Mozarts Konzert Es-Dur KV 365/316a. Ersteres hatte Mendelssohn 1841 gemeinsam mit Clara Schumann, letzteres bereits 1832 mit Ignaz Moscheles musiziert.

145 Henry John Gauntlett, der auch den Orgelpart bei der Uraufführung des *Elijah* übernahm, präsentierte – wie das Programmheft ausweist – „A Performance on the Organ“ zu Beginn des II. Teils im letzten Vormittagskonzert am 28. August 1846.

146 Brief vom 18. Juli 1846 von Moscheles an Mendelssohn, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 49*, Green Books XXIII-350.

147 Brief vom 28. Juli 1846 von Moscheles an Mendelssohn, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 49*, Green Books XXIII-375.

148 Dieses Werk hatte er gemeinsam mit Mendelssohn schon zweimal aufgeführt: 1835 in Leipzig und 1844 in London.

149 Das Programmheft ist mehrfach überliefert. Von besonderem Interesse ist sowohl das Exemplar in The British Library, London, *Add. Ms. 47859A*, *Meyerstein Bequest* XVII, fols. 18–28, das aus dem Nachlass von William Bartholomew stammt, als auch dasjenige, das von der Bodleian Library, University of Oxford aufbewahrt wird, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 49*, Green Books XXIII-381/382. Letzteres schickte Moore mit einem Begleitschreiben vom 4. August 1846 an Moscheles, der es zusammen mit Moores Brief postalisch oder persönlich an Mendelssohn weiterreichte.

150 So ist z. B. das Programmheft die einzige Quelle, in welcher der Chor „Er wird öffnen die Augen der Blinden | *He shall open the blind eyes*“ (zweiter Teil der Nr. 49), dessen Streichung Mendelssohn erst mit Schreiben vom 9. August 1846 aus Leipzig verfügt hatte, ausgelassen ist.

zu der künstlerisch bedenklichen Maßnahme veranlasst sah, der Darbietung des großangelegten und vollkommen autarken Oratoriums einen Appendix anzuhängen, der in jeder Hinsicht als Fremdkörper wirken musste. Bereits am Vortag hatte man Haydns *Schöpfung* eine solche „Selection“ folgen lassen, die aber mit vier Sätzen (Nr. 2 bis 4 und 8) aus dem *Stabat mater* von Rossini immerhin noch einen gewissen inhaltlichen Zusammenhang aufwies. Nun aber kombinierte man in der Selection Einzelsätze von Mozart (die Tenor-Arie „A te, fra tanti affanni“ aus *Davidde penitente* KV 469), Cimarosa (Rezitativ „Chi per pietà mi dice“ und Arie „Ah! parlate! che forse tacendo“ für Sopran aus *Il Sacrificio d'Abramo*) und Händel (Chor „The King shall rejoice in Thy strength“ aus dem *Coronation Anthem* Nr. 3 HWV 260).¹⁵¹

Grund für diese aus heutiger Sicht merkwürdige Programmzusammenstellung war zunächst die rein formale Absicht der Festival-Organisation, alle Konzerte normativ auf die Dauer von drei Stunden festzulegen. Daneben gab es allerdings auch ein werbetechnisches Motiv: Das Komitee war daran interessiert, die Attraktivität der Veranstaltung einem modischen Trend gemäß dadurch zu erhöhen, dass man den damals in London überaus beliebten Italienern mit Giulia Grisi und Giovanni Mario an der Spitze einen beträchtlichen Programmanteil einräumte. Und in der Tat bestritten diese beiden Sänger, neben zahlreichen weiteren Auftritten während des Festivals, die genannten Selections nahezu vollständig.

Mendelssohn stand dieser Planung mit unverhohlener Kritik gegenüber. Zwar nahm er die rigorose Festlegung der Konzerte auf drei Stunden als unabänderlich hin, gegen die Zersplitterung des Schlussteils in mehrere Stücke verschiedener Komponisten jedoch erhob er mit deutlichen Worten Einspruch. So schrieb er knapp einen Monat vor dem Konzert an Moscheles: „Da die Morgen=Aufführungen 3 Stunden dauern sollen, so wird der Elias allein nicht genug sein, da er nach meiner Berechnung kaum mehr als 2 dauern wird. Dann bitte ich aber wenigstens, es so einzurichten, wie am 1^{sten} Tage, nämlich ein ganzes Werk (wie am 1^{sten} das *Stabat mater*) nicht aber eine Auswahl von einzelnen Stücken dazuzufügen. Dies letztere misfällt mir gar zu sehr; dagegen das [sic] es natürlich nur vom Comité abhängt, ob sie ein oder 2 Stücke der Art geben wollen. Aber nur kein buntes Ragout danach; ich bitte Dich, thu mir den Gefallen, und es wär auch Schade für das Programm des Ganzen, das sonst so nobel aussieht. Nimm irgend ein ganzes 3/4 Stunden dauerndes Stück, wenn es 3 Stunden dauern muß.“¹⁵²

Es dürfte eine spürbare Enttäuschung für Mendelssohn gewesen sein, dass ihm keiner dieser Wünsche erfüllt wurde, und das um so mehr, als Bartholomew, der die Einwände des Komponisten teilte, ihm noch am 4. August 1846 Hoffnungen gemacht hatte, die sich aber letztlich als trügerisch erwiesen:

„I took the liberty to write to them [the Committee] some days ago complaining of their adding a selection after your Elijah. I told them its length; & also they would by so doing, lessen its importance. meantime, they had withdrawn their addition; & now it will stand as it ought. alone.“¹⁵³

Unmittelbare Reaktionen auf Werk und Uraufführung

Auf den überwältigenden Erfolg, den die erste Aufführung des *Elijah* in Birmingham erzielte, wurde in den vorangehenden Ausführungen bereits mehrfach hingewiesen, ohne diese Einschätzung durch schriftliche Quellen näher zu belegen. Dies soll nun im folgenden Schlussabschnitt durch die Mitteilung einiger Dokumente nachgeholt werden, die von Mitwirkenden bzw. Zeugen der Uraufführung stammen: von einem Zeitungskorrespondenten, vom Komponisten selbst und von dem in die Organisation des Festivals involvierten Kollegen und Freund Ignaz Moscheles.

In der Mendelssohn-Literatur wird die Reaktion der Presse auf das Festival insgesamt und damit auch auf die Aufführung des neuen Oratoriums nahezu ausschließlich durch die fast täglich gedruckten Artikel belegt, die James William Davison für *The Times* verfasste. Weniger ins Blickfeld geraten sind dagegen die Beiträge aus *The Musical World*; sie unterscheiden sich von denen in *The Times*, da sie in einem Wochenblatt erschienen, zwar durch die geringere Zahl, nicht aber in der inhaltlichen Qualität, hinsichtlich derer sie zuweilen sogar höher einzustufen sind. Kaum bekannt ist daher auch der im Folgenden auszugsweise zitierte kluge Artikel von Desmond Ryan, der drei Tage nach der Uraufführung erschien:

„Hundreds were sent away from the doors on Wednesday and Thursday, the *Elijah* and the *Messiah* being the main sources of attraction. One word of the new Oratorio. We do not mean to take the Editor's wand from his hand, and be critical on a nice point of art, but it strikes us that Mendelssohn, in his *Elijah*, has laid the foundation of a revolution in the composition of Oratorios. We are offering an humble opinion, but the feeling within ourselves amounts to thorough conviction. The Oratorio and the musical drama are separable by a broad line of demarcation, – granted. But the Oratorio is no less to be separated from what may be styled pure Church music, viz. the Mass and the Requiem. The Oratorio is the grand epic of music, and to a certain extent should contain dramatic germs in its constitution. It is narrative, descriptive, offers varieties of situation and circumstance, and is susceptible of explaining passion in every form. The Mass and the Requiem, on the other hand, confine themselves to praises and glorifications of the Godhead – to exhortations for beatitude – or to lamentations and regrets for the deceased. These constitute their only exponents, and to them the composer is necessitated to restrict

151 Rätselhaft sind auch die im Programmheft vermerkten Pausenzeiten zwischen den Abteilungen des Konzerts; sie betragen zwischen den beiden Teilen des *Elijah* 20, vor der Selection dagegen nur fünf Minuten.

152 Brief vom 28. Juli 1846 an Moscheles, Leeds University Library, Brotherton Collection, *Mendelssohn's Letters to Moscheles 1826–1847*, Nr. 65, gedruckt in: *Briefe an Moscheles* [Anm. 104], S. 270.

153 Brief vom 4. August 1846 von Bartholomew an Mendelssohn, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 49*, Green Books XXIII-380.

himself. To a certain extent, all former writers of Oratorios have followed closely the peculiar expositions of clerical music. They have not dared to transgress the habitual limitation – they have failed in vivifying the true epic of sacred Music. Mendelssohn alone, in his new work, has struck into the right path. He has combined the passionate expression of the dramatic with the solemnity and grandeur of the Church music. He has opened a new vein in the mine of holy composition, which the world must approve, and writers will surely follow.“¹⁵⁴

Für den Komponisten selbst stellte die Präsentation des neuen Oratoriums den unübertroffenen Gipfel seiner Konzertkarriere dar. Und doch zeigen die beiden folgenden Briefdokumente, dass er seine Einschätzung mit Rücksicht auf den jeweiligen Adressaten durchaus differenzierte. Während in dem Schreiben an seinen Bruder Paul, bei dem er gewiss den engeren Familienkreis insgesamt im Auge hatte, das emphatisch positive Urteil uneingeschränkt vorherrscht, wusste er in seinem Bericht an die Sopranistin Livia Frege durchaus Kritikpunkte zu nennen, die namentlich die erste Sopranistin betreffen und in einen Exkurs über Interpretationsästhetik und -moral münden.

Am Tage nach der Uraufführung schrieb Mendelssohn noch aus Birmingham nach Hamburg.¹⁵⁵

„Mein lieber Bruder

Du hast Dich von Anfang an so freundlich für meinen Elias interessirt, und mir dadurch zu seiner Vollendung so viel Lust und Muth gemacht, daß ich Dir nach der gestrigen ersten Aufführung schreiben ud. Dir davon erzählen muß. Noch niemals ist ein Stück von mir bei der ersten Aufführung so vortrefflich gegangen und von den Musikern ud. den Zuhörern so begeistert aufgenommen worden, wie dies Oratorium. Es war gleich bei der ersten Probe in London zu sehen, daß sie es gern mochten ud. gern sangen ud. spielten, aber daß es bei der Aufführung gleich einen solchen Schwung und Zug bekommen würde, das gestehe ich hatte ich selbst nicht erwartet. Wärs Du nur dabei gewesen! Die ganzen dritthalb [= zweieinhalb] Stunden die es dauerte, war der große Saal mit seinen 2000 Menschen, ud. das große Orchester alles so vollkommen auf den einen Punct, von dem sich handelte, gespannt, daß von den Zuhörern nicht das leiseste Geräusch zu hören war, ud. daß ich mit den ungeheuern Orchester= ud. Chor= ud. Orgelmassen vorwärts ud. zurückgehen konnte, wie ich nur wollte. Wie oft dachte ich dabei an Dich! Besonders aber als die Regenwolken kam[en], und als sie den Schlußchor wie die Wüthenden sangen ud. spielten, und als wir nach dem Schluß des ersten Theils die ganze Stelle wiederholen mußten. Nicht weniger als 4 Chöre und 4 Arien wurden wiederholt, und im ganzen ersten Theil war nicht ein einzig Fehler – nachher im 2^{ten} kamen einige vor, aber auch die nur

sehr unbedeutend. Ein junger Englischer Tenorist sang die letzte Arie so wunderschön, daß ich ordentlich mich zusammennehmen mußte, um nicht gerührt zu werden, ud. ordentlich Tact zu schlagen. Wie gesagt – wärs Du nur dabei gewesen – Und Cecile.“¹⁵⁶

Fünf Tage nach der Uraufführung schrieb Mendelssohn nun aus London nach Leipzig:

„Liebe Frau Doctorin!

Sie haben mir für meinen Elias immer so viel freundliche Theilnahme bewiesen, daß ich's ordentlich für eine Verpflichtung halte, Ihnen nach der Aufführung zu schreiben, und einen Bericht darüber abzustatten. Wenn der Sie nun langweilt, so sind Sie selbst Schuld daran; warum ließen Sie mich mit der Partitur unter dem Arm zu Ihnen kommen, und Ihnen die halbfertigen Stücke vorspielen, und warum sangen Sie mir so viel daraus vom Blatt vor? Eigentlich hätten Sie deshalb auch die Verpflichtung gehabt, mit nach Birmingham zu reisen, denn man soll den Leuten den Mund nicht wässrig machen, und ihnen nicht ihren Zustand verleiden, wenn man ihnen nicht helfen kann, und gerade der Zustand in dem ich die Sopran=Solo=Partie hier fand, war der allerkläglichste und sehr hülflos. –

Doch gab es zum Ersatz so viel Gutes, daß ich im Ganzen einen recht schönen Eindruck mit zurückbringe, und daß ich oft dachte, auch Sie würden Freude daran gehabt haben. –

Der Klang des Orchesters und der ungeheuren Orgel, verbunden mit den starken Chören, die mit aufrichtiger Begeisterung sangen, der gewaltige Wiederhall in dem wunderschönen Rie-sensaale, – ein vortrefflicher englischer Tenorsänger, – Staudigl, der sich alle Mühe gab, und dessen Talente und Tugenden Sie ja wohl kennen, außerdem noch ein Paar recht gute zweite Sopran= und Alt=Solo's, – das alles nun mit besonderem Zug, und großer Frische und Lust Musik machend, und neben der größten Stärke auch die schönsten Piano's herausbringend, die ich noch je von solchen Massen gehört habe, dazu ein empfängliches, freundliches, mäuschenstilles oder jubelndes Publicum, das ist wohl des Guten genug für eine erste Aufführung. – Auch habe ich eine solche in meinem Leben nicht besser, ja noch nicht so gut gehört, und ich zweifle fast, ob ich je dergleichen wieder werde hören können, weil eben so vielerlei Günstiges gerade hier zusammentraf. – Bei so viel Licht fehlte es, wie gesagt, aber auch an Schattenseiten nicht, und die schlimmste war die Sopranpartie. Alles war daran so niedlich, so gefällig, so elegant, so unrein, so seelenlos, und so kopflos dazu, und die Musik bekam eine Art von liebenswürdigem Ausdruck, über den ich noch heute toll werden möchte, wenn ich daran denke. Auch die Altistin war der Stimme nach nicht zureichend, um den Saal zu füllen, und neben solchen Massen und solchen Solosängern zu stehen, doch trug sie sehr gut und musikalisch vor; da läßt sich der Mangel an Stimme

154 D. R. [Desmond Ryan], *Birmingham Festival*, in: *The Musical World*, Vol. XXI, No. 35 (29. August 1846), S. 405–407, das Zitat S. 405.

155 Der Brief ist irrtümlich mit 26. statt 27. August datiert.

156 Brief vom 26 [recte: 27]. August 1846 an Paul Mendelssohn-Bartholdy, NYPL [Anm. 50], letter No. 709, gedruckt in: *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. von Paul Mendelssohn Bartholdy und Carl Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 1863, S. 458–459.

schon viel eher ertragen; wenigstens ist mir in der Musik nichts so unangenehm, als jene gewisse kalte, seelenlose Coquetterie, die an sich selbst so unmusikalisch ist, und die doch so oft als Grundlage vom Singen und Spielen und Musikmachen angetroffen wird.¹⁵⁷

Musikhistorisch von besonderer Bedeutung schließlich ist ein Schreiben, das Ignaz Moscheles drei Tage nach der Uraufführung an Mendelssohn richtete. Zum einen ist unabweislich, dass das Urteil eines Komponisten von Rang über das Werk eines Kollegen mehr zählt als das eines jeden anderen. Zum zweiten aber spricht Moscheles bereits zu diesem Zeitpunkt die Revisionen des Werkes an, die angesichts von Mendelssohns Kompositionspraxis auch beim *Elias* zu erwarten waren:

„Liebster Freund

Du hast mir durch Dein Erscheinen in Birmingham durch Deinen *Elias* eine neue Kunstwelt erschlossen. Die Eindrücke werden mir unvergeßlich bleiben. Ich wollte, ich könnte nicht meinen Jubel mit dem der großen Zahl mengen denn ich glaubte noch mehr noch anders gefühlt zu haben. Ich schreibe Dir meine Gefühle von Entzücken – denn wenn ich Dir mündlich etwas darüber sage kommst Du mir mit der verjahrten Antwort aus Deiner Kinderzeit entgegen: ‚Das kann noch anders werden, Du musst mir Deinen Rath geben‘ etc: und das ist mir unangenehm unbehaglich. Mache etwas anders, verändere so viel Dir gut dünkt, bitte zeige mir alles, sage mir warum Du es thust, was Dich dazu veranlaßt, ich kann dabei was lernen u werde Dir ferner dankbar dafür seyn.“¹⁵⁸

Offenbar war, wie auch aus anderen Quellen hervorgeht,¹⁵⁹ die anstehende Umarbeitung des Oratoriums bereits in Birmingham thematisiert worden. Und wie wir spätestens durch seinen Brief vom 26. September 1846 an Bartholomew¹⁶⁰ erfahren, hat sich Mendelssohn rasch nach seiner Rückkehr nach Leipzig Mitte September daran gemacht, den Klavier-Auszug und damit die definitive Fassung des Oratoriums auszuarbeiten.¹⁶¹

*

Dem Herausgeber ist bei der Vorbereitung des vorliegenden Bandes vielfältige Hilfe zuteil geworden. Sein herzlicher Dank gilt in erster Linie der Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Stiftung, Leipzig, und ihrem Präsidenten Kurt Masur, die das Zustandekommen dieses Bandes großzügig gefördert haben. Gleichermaßen aufrichtig gedankt sei den Bibliotheken und ihren Mitarbeitern, die ausführliche Einsicht in die von ihnen aufbewahrten Quellen und die Reproduktion ausgewählter Seiten ermöglicht haben, vor allem der Birmingham Central Library, in welcher die Hauptquelle des vorliegenden Bandes aufbewahrt wird, der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (Roland Schmidt-Hensel), der Bodleian Library, University of Oxford (Peter Ward Jones) und der British Library, London. Wertvolle wissenschaftliche Hilfe wurde aber auch von den folgenden Bibliotheken und Archiven geleistet: Bonn (Stadtarchiv); Chicago (University of Chicago Library); Leeds (Leeds University Library); Düsseldorf (Heinrich-Heine-Institut; Städtischer Musikverein); Kraków (Biblioteka Jagiellońska); Leipzig (Museum im Mendelssohn-Haus; Sächsische Akademie der Wissenschaften); New Haven, Connecticut (Yale University Library); New York (The Juilliard School; The Morgan Library & Museum [vormals The Pierpont Morgan Library]; New York Public Library for the Performing Arts); Washington, D.C. (Library of Congress). Persönliche Verdienste um diese Edition haben sich insbesondere Robert Pascall (Beeston, Nottinghamshire), Thomas Schmidt-Beste (Bangor, Wales) und Andrew Noble (Berlin) erworben. Dank und Anerkennung sei aber namentlich den Mitarbeitern der Forschungsstelle an der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Ralf Wehner, Salome Reiser und Birgit Müller, ausgesprochen, die durch Kenntnisreichtum, Engagement und unübertreffliche Gründlichkeit entscheidend zum Gelingen des Bandes beigetragen haben.

Berlin, im Dezember 2011

Christian Martin Schmidt

157 Brief vom 31. August 1846 an Livia Frege, Standort des Originals unbekannt, zitiert nach ebenda, S. 461–464, das Zitat S. 461–463.

158 Brief vom 29. August 1846 von Moscheles an Mendelssohn, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 50*, Green Books XXIV-21, gedruckt in: *Briefe an Moscheles* [Anm. 104], S. 272.

159 Siehe dazu *The History* [Anm. 47], S. 84–85, und Mendelssohns Brief vom 6. Dezember 1846 an Klingemann, in: *Briefwechsel mit Klingemann* [Anm. 1], S. 315–318.

160 Brief vom 26. September 1846 an Bartholomew, The British Library, London, *Add. Ms. 47859A, Meyerstein Bequest XVII*, fol. 3.

161 Zur weiteren Entwicklung des Werkes bis zur Drucklegung 1847 siehe die Einleitung zum Hauptband, Serie VI, Band 11 dieser Ausgabe.

Introduction

Along with its fellow work *St. Paul* (*Paulus*) op. 36 MWV A 14, Felix Mendelssohn Bartholdy's oratorio *Elijah* (*Elias*) op. 70 MWV A 25 is regarded as the composer's opus magnum. While *Elijah* deals with the biblical story of the Old-Testament prophet, its fellow work, which was written about ten years earlier, deals with a New-Testament subject. On a more general level, there can hardly be any doubt today that *Elijah* ranks as the most important work of its genre in the 19th century. With *St. Paul*, Mendelssohn had infused the oratorio tradition with a vital new spirit; the aesthetic appreciation of the genre had waned considerably since the dazzling creations of Handel and Haydn. The survival of the genre in the German-speaking territories had been ensured by the Dessau composer Friedrich Schneider, who wrote a great many oratorios and achieved notable success with his *Das Weltgericht* of 1819. By contrast, the great classical composers Mozart and Beethoven had shown little interest in the genre. Yet – or perhaps because of this – there seems to have been a growing interest in new oratorios among music lovers in the mid 1830s. Mendelssohn attributed this to the quality of the “Singvereine,” or vocal societies, of that time. On 30 April 1837, thus a good eleven months after the first performance of *St. Paul*, the composer wrote to his diplomat friend Carl Klingemann in London, with whom he had initially conducted the most intensive correspondence on the new oratorio project: “Seeing that vocal societies nowadays are so accomplished and are longing for new works, I would like to give them something that I feel should be better than my previous oratorio; you will help me here and send me a new one.”¹ In the same letter, he added another motive for his firm decision to write a new oratorio, one that elucidates his poetics: “I am becoming increasingly convinced that it is mistaken to imagine that you can leave your mark with only one work; this must take place unremittingly in a sequence of works, out of which – assuming that they are all of serious intent – the best one emerges. This is why I wish to write something in the church style again soon, as there are still no prospects for an opera.”²

*

Editing the oratorio *Elijah* op. 70 MWV A 25 for the *Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy* required special editorial measures. First and foremost, allowance must be made for the sheer preeminence of the work as Mendelssohn's magnum opus. The aesthetic quality of the work can only find proper expression when one takes into

consideration all discernible aspects of the multi-faceted generative process of text and music; the compositional intention as it evolves from one phase to the next; and the early reception history of the work during the composer's lifetime. Moreover, the work's large scale – comparable in Mendelssohn's oeuvre only to his first oratorio, *St. Paul* op. 36 MWV A 14 – imposes pragmatic constraints regarding the disposition of the contents of the volumes to be published, which renders divergences from the previous practice of the Mendelssohn Complete Edition inevitable. Thus the volume with the definitive version of the score (Series VI, Vol. 11), published in 2009, was not only the first of altogether five volumes projected for the oratorio, but also the first within this edition in which the *Kritischer Bericht*, or critical report, is not printed in the same volume as the corresponding musical text of the score. But since the dimensions of the piano reduction allowed it, it was possible to add large segments of the respective critical report to the musical text of the piano-vocal score made by the composer and published in 2011 in Volume VI/11B. Volume VI/11C presents the abundant collection of musical drafts and rejected versions of various movements. Finally, Volume VI/11D comprises, in addition to the critical reports of the score volumes VI/11 and VI/11A, the sketches for the German libretto left in great numbers by Mendelssohn, Carl Klingemann and Julius Schubring, as well as documents pertaining to the origin of the English translation, in which the quality of the discussion conducted by the composer and William Bartholomew concerning the translation assumes a tangible contour.

One particular challenge facing the editor in his preparation of the work is the diversity and quantity of the sources – they seem hardly apprehensible at first sight – which range from a variety of drafts of the libretto to musical notation in every imaginable form, and up to a vast stock of correspondence concerning text, performances and publication. Today it is widely known, and hardly needs to be pointed out, that Mendelssohn was only rarely satisfied with the first form of a work, and almost always revised his works thoroughly before sending them off to print. This also applies to the oratorio *Elijah*, whose final version of 1847, which was laid down in the first edition, had been preceded about one year earlier by several provisionally completed versions which, however, all have their nucleus in the version of the world premiere performance in Birmingham, England, on 26 August 1846. These

1 Letter to Carl Klingemann of 30 April / 1 May 1837, in: *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*, ed. and with an introduction by Karl Klingemann [Jr.], Essen, 1909 (hereafter: *Briefwechsel mit Klingemann*), pp. 213–215, quotation on p. 214. The whereabouts of the majority of the letters in this correspondence are unknown. A stock of about 170 letters of the composer to Klingemann, which comprises more than 500 autograph pages, remained in family property until 1962, when descendants of Mendelssohn's sold it at an auction along with a sizable collection of reply letters; see J. A. Stargardt, Marburg, Catalogue 560 *Autographen aus verschiedenem Besitz* (28 November 1962), No. 1157. A French dealer acquired the complete collection and sold the letters singly or in smaller compilations in the following years. After about half a century, the result is a hardly appraisable dispersal of this important correspondence; as a consequence, scholars now have to base themselves almost all the time on the printed edition which is not consistently reliable.

2 Letter to Klingemann of 30 April / 1 May 1837, in: *Briefwechsel mit Klingemann* [note 1], pp. 213–215, quotation on p. 214.

“early versions” are collated in a suitable form in the present Volume VI/11A;³ the respective critical report is found in Volume VI/11D.

First Phase of the Genesis of the Libretto (1836–1838)

Mendelssohn conceived the idea of writing another oratorio shortly after the completion of *St. Paul*. Indeed, the project already seems to have been discussed at the Music Festival in Düsseldorf, where MWV A 14 was presented to the public for the first time on 22 May 1836. Klingemann had come from London to attend the world premiere, and his letter of 10 March 1837 allows us to infer that the subject of the new work – *Elijah* – was already being debated at that time: “But on my next free day, I shall plunge into *Elijah*. I have no doubts whatsoever that it must be him. I had already begun to make preliminary studies for it following my return from the Rhine. I examined his life – in non-biblical depictions as well – and feel that it is a powerful, solid subject in which there should be, above all, no lack of mighty choruses.”⁴

Mendelssohn, in turn, was long uncertain about which biblical topic would form the basis of his new oratorio. His greatest priority was in obtaining a new libretto – the topic was secondary. This initial indifference even prompted him in his letter to Klingemann of 12 August 1836 (in which he thanked Klingemann primarily for his efforts to obtain a first performance of *St. Paul* in England⁵) to jokingly make the absurd suggestion that they should also consider Og of Bashan:⁶ “If only you knew what an incomparably greater blessing you would be bestowing upon me if you made me a new oratorio instead of concerning yourself so much about the old one! And if you thusly stirred me to new activity instead of leaving me to fire myself up on my own all the time. Once a work is finished, I then really enjoy only the progress it makes, and the other things it leads to; thus it is always as if I would like to free myself of all the cares about what is finished, and as if I could thank you from the bottom of my heart only if you liked my work so much that you would encourage me to make a new one, and if you devoted the thoughts that you are lavishing on the old one rather on an Elijah, or St. Peter or, what do I know, on Og of Bashan.”⁷

During the next six months, Mendelssohn and Klingemann made no further mention of the oratorio project in their correspondence, and it was not until early 1837 that the composer picked up the thread again. While the topic of the oratorio was still open to discussion in the letter Mendelssohn wrote between 18 and 20 February, he expressed his interest in the work with greater intensity in his wish to receive a libretto from Klingemann as a wedding gift.

“Now comes my request. Over the coming weeks write me a libretto for a biblical oratorio that I could compose during the course of the summer. I mentioned two subjects to you back then, St. Peter and Elijah, which I both equally like. My favorite option would be for you to take Elijah, divide the story into two or three sections, and fill it out with choruses and arias which you either fashion yourself in prose or verse, or put together from the Psalms and the Prophets, but with truly massive, powerful, full choruses. Your translation of Handel’s oratorios came to you so easily that you will certainly need no more than a few evenings and the determination to do it – and there it is! You could design it as a drama, like Maccabaeus, or as an epic, or as a mixture of both – I am up for anything. You needn’t even ask me – just create it according to your own taste. Then I would set it to music. If you no longer like either topic, then I would also agree to any other topic you would choose, such as Saul.⁸ But I think that Elijah and his ascent to heaven at the end would be the most appealing. And if you want to use biblical passages, then read Isaiah chapters 60 and 63 to the end of the Prophet, and Isaiah chapter 40, along with the lamentations of Jeremiah and the Psalms. Then the language and everything else should come to you in no time at all. Imagine the kind of oratorio I would write, and send me one like it. This will be my wedding gift;⁹ it would be the most precious thing you could give me, so please don’t disappoint me.”¹⁰

Although Klingemann confirmed his intent to satisfy his friend’s wish in the above-quoted letter of 10 March 1837, he did make several reservations:

“Thank you for your ideas, your commission and the requested wedding gift. It all sounds fine, and I shall definitely carry it out in the coming days. If it is not already completed and enclosed here, and not even yet begun, then only because there

3 The various versions and their chronological position are itemized in the table on pp. LIII–LIV.

4 Letter from Klingemann to Mendelssohn of 10 March 1837, Bodleian Library, University of Oxford (hereafter: BLO), *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 32*, Green Books VI-24, printed in: *Briefwechsel mit Klingemann* [note 1], p. 213.

5 The first performance of the oratorio in England as *St. Paul* took place on 7 October 1836 at the Liverpool Musical Festival under the direction of Sir George Smart.

6 Og ruled over a people of giants that lived in Bashan, a region east of the Jordan between Gilead in the South and Hermon in the North (see, in particular, Deuteronomy 3). Other than his truly exceptional stature, the Bible has little more to report about Og than that he was defeated by the people of Israel in a martial encounter.

7 Letter to Klingemann of 12 August 1836, Jerusalem, The Jewish National and University Library, *Coll. Lobbenberg 16, Alb. 52*, printed in: *Briefwechsel mit Klingemann* [note 1], pp. 204–205, quotation on p. 204. For further libretto subjects which Mendelssohn was considering, or was confronted with, next to *Elijah*, see below, the section “Other Oratorio Projects After *St. Paul*.”

8 Whereas there is unanimity among scholars that Og of Bashan was merely a joke, the suggestion of Saul is taken amazingly seriously, although there are no further extant documents of Mendelssohn’s to prove this, and it is hardly imaginable that he would have agreed to compete with Handel. See, for example, Martin Staehelin, *Mendelssohn der Theologe. Bemerkungen zu seinen Oratorienplänen*, in: *Hamburger Mendelssohn-Vorträge*, Vol. 2, ed. by Hans Joachim Marx, Wiesbaden, 2008, pp. 153–195, in particular p. 156.

9 Mendelssohn wed Cécile Jeanrenaud in Frankfurt/Main on 28 March 1837.

10 Letter to Klingemann of 18/20 February 1837, in: *Briefwechsel mit Klingemann* [note 1], pp. 211–212.

is truly a mass of chores that stealthily grow over a day or a week – one knows not how – and for which I beg your indulgence. But on my next free day, I shall plunge into *Elijah*. For I have no doubts whatsoever that it must be him. [...] I only have to read several oratorio libretti one after the other in order to have a better grasp of the structure of the various works according to their genre. I have not yet been able to find a book in which all of Handel's are printed together. Smart will probably have it."¹¹

In the meantime, Mendelssohn was becoming increasingly restless. Since the "requested wedding gift" had not arrived within the expected time frame, he expressed in a letter written on 30 April and 1 May 1837 the – as we shall soon see – prophetic conjecture that the correspondence between the two friends could suffer because of the *Elijah* libretto: "I know you will reply immediately to this, which is why I must ask you something else that could tear open a gap in our correspondence. Will you be soon fulfilling your promise concerning *Elijah*? Forgive me for insisting – it is not me, but the circumstances which are responsible for the pressure."¹²

In the following months, and to the extent that this is traceable in the transmitted correspondence, the oratorio project again receded into the background, as a number of external events such as the death of England's King William IV in June 1837 and the subsequent accession to the throne of Queen Victoria must have given the diplomat Klingemann little time to focus his thoughts on a poetic work. It took a personal meeting between the composer and Klingemann in order for Mendelssohn to stir his friend to resume his work on the libretto. In August/September 1837, Mendelssohn traveled to England, where he had confirmed his participation as conductor and organist at the Birmingham Musical Festival, and stayed with Klingemann at 4, Hobart Place during the intervening sojourns in London. While Mendelssohn was on his way to Birmingham, he and Klingemann devoted two work sessions to the libretto of *Elijah* on the mornings of 30 and 31 August 1837.¹³ Klingemann jotted down what was discussed, which led to a six-page manuscript exclusively of his hand, the very first source for the text of the oratorio.¹⁴ It contained an outline for the structure of the entire work in which, next to succinct notes on the dramatis personae and a few textual quotes, the emphasis was placed especially on the musical components such as chorus, recitative and aria; two pages were devoted to

the first part, and three to the second part. Serving as the main biblical basis was "The First Book of Kings," along with "The Second Book of Kings," "The Prophet Jeremiah," "The Prophet Isaiah" and, for one passage, "The Book of Ruth."¹⁵ A beginning had been made, and Mendelssohn, after his return from England, was able to entertain the legitimate hope for a speedy continuation of the work on the libretto of *Elijah*. Yet London was silent: from Klingemann came neither additional parts of the libretto nor any news about the progress being made. Mendelssohn held back until the beginning of the new year, when an external circumstance provided him with an occasion to remind Klingemann once again about their project. A libretto for an oratorio by the English clergyman James Barry had arrived in Leipzig; this will be discussed below. Not only was it devoted to the same subject as the *Elijah* concept developed with Klingemann, but it also resembled Klingemann's in its general layout. Mendelssohn, who was visibly annoyed, emitted an urgent appeal to his friend in London in his New Year's letter of 9 January 1838, trying to phrase his admonishment in a friendly and jocular tone: "[...] I thus ask you two things: 1. to cast our plan into verse straightaway and send it to me fresh out of the oven (you can put biblical prose into it or whatever else you want), so that I can set it to music while it's still warm; 2. send me, no matter whether you intend to fulfill my request No. 1 or not, the plan or draft we had made back then (with all the notes) in copy, and reply to me about this."¹⁶

Klingemann could now keep silent no longer and replied, just as jovially, on 2 February 1838: "May the devil take the clowns who want to steal our *Elijah*! But what shall we do? I would not like to abandon him."¹⁷ Mendelssohn immediately rallied to the front by return of post and, on 9 February 1838, reiterated his request to Klingemann to at least put at his disposal the draft they had both worked on during the previous August: "If I ask you again when you can send me the elaboration of our plan, then do not regard this as a fastidious reproach. [...] – for all of these reasons I must ask you: when can you send it to me? And if other occupations or vexation over my insistence, or any other reasons prevent you from giving me a concrete date, then at least I beg this of you: send me straightaway the copy of our plan for the oratorio and tell me that I should leave you in peace, so that I know what the situation is. I must begin working on it shortly; you will certainly be of one mind with me here."¹⁸

11 Letter from Klingemann to Mendelssohn of 10 March 1837, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 32*, Green Books VI-24, printed in: *Briefwechsel mit Klingemann* [note 1], p. 213.

12 Letter to Klingemann of 30 April / 1 May 1837, in: *Briefwechsel mit Klingemann* [note 1], pp. 213–215, quotation on p. 214.

13 See *The Mendelssohns on Honeymoon. The 1837 Diary of Felix and Cécile Mendelssohn Bartholdy. Together with Letters to their Families*, edited and translated by Peter Ward Jones, Oxford, 1997, pp. 90 and 91.

14 Located today in the BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn c. 27*, fols. 42–44 (source **La 1**).

15 As with all of the drafts and sketches to the libretto, the text will be printed in Volume VI/11D of this edition. It was already published in the dissertation by Jeffrey S. Sposato, *The price of assimilation: The oratorios of Felix Mendelssohn and the nineteenth-century anti-semitic tradition*, Brandeis University, 2000, pp. 235–250. Sposato's transcriptions suffer, however, from linguistic deficits, shortcomings in the presentation, and lack of philological experience.

16 Letter to Klingemann of 9 January 1838, in: *Briefwechsel mit Klingemann* [note 1], pp. 227–229, quotation on p. 228.

17 Letter from Klingemann to Mendelssohn of 2 February 1838, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 33*, Green Books VII-37, printed in: *Briefwechsel mit Klingemann* [note 1], p. 229.

18 Letter to Klingemann of 9 February 1838, Jerusalem, The Jewish National and University Library, *Coll. Lobbenberg 19, Alb. 59*, printed in: *Briefwechsel mit Klingemann* [note 1], pp. 229–230.

In his reply of 27 February 1838, Klingemann tried to smooth the waters by sending the text of the opening chorus and committing himself to sending the entire first part within a certain time frame; yet one cannot help but noticing a certain irritation here – just as in Mendelssohn’s preceding letter – which was to grow in the following correspondence.

“If you continue to have faith in me here, and in general, then I am your man for *Elijah*, which is why I am not sending you the plan immediately. The question now is whether I still have credit with you. You will receive the first part in four weeks’ time, and the rest afterwards. Here is the first chorus:

Herr sieh herab auf unsre Noth,

Auf böse Zeit ud Sterben.

Herr wende ab was uns bedroht,

Laß uns nicht ganz verderben!”¹⁹

As a kind of “grace period,” Mendelssohn let four weeks elapse before approaching Klingemann once again on 12 April 1838; nothing had arrived from London after another two weeks: “I am sorry to have to put pressure on you again for *Elijah*. I would urgently need a good chunk of it in order to get an overview and begin writing; I am writing briskly, and I shall certainly be able to manage a larger work now. Thus please tell me straightaway whether I shall receive anything, and when, and how much. I must know, for if you still do not send me anything, then I shall have to take on another project. Hence I beg you to reply as soon as possible.”²⁰ The composer was even more direct on 19 May 1838: “Dear Klingemann, I must beg you once again, and urgently, to send me a copy of the elaborated oratorio plan which we made together last fall. I need it urgently now, and beg you to send it to me right away. I am confident that you will fulfill my wish. In your last letter, you wrote nothing at all about this matter; I must thus assume that your other activities have left you no time for this. It would be wonderful to set your words to music – you know that. But I must resort to the quickest means to get going on the work, and I shall have no excuse later if I neglect this now. Thus send me the draft straightaway; if I receive no texts from you, nor the draft, then I shall have to look for something else or find a solution of my own; but I must, and want to, begin writing within the next four weeks.”²¹

Klingemann finally reacted to his friend’s repeated admonishments and sent his *Elijah* material to Leipzig on 19 June 1838. The parcel contained not only the six-page draft of late August 1837, but also a further manuscript²² in Klingemann’s hand, which comprised no fewer than 18 pages and can be considered as the first fully valid text version of the oratorio. Klingemann had thus not been idle until June 1838, as Mendelssohn had been led to believe. Klingemann’s cover letter of 19 June 1838 combined traces of a guilty conscience with the wounded pride of a disappointed friend. It is hardly surprising that – as Mendelssohn had already feared in his letter of 30 April / 1 May 1837²³ – the otherwise so lively correspondence between the two men came to a halt for several months following this exchange.

“Forgive me, as always, old friend, for all my failings! [...] I wanted to serve you and your needs straightaway, as befitted your needs, but I ultimately failed, as I kept thinking that the right moment had not yet come, and that I might be able to send you a couple of verses or complete acts. But, as always, it constantly came to naught, and I was left with nothing but chagrin and the poor word straightaway [‘umgehend,’ which can mean doing something ‘immediately’ or ‘putting it off’], which I unfortunately always use in the sense of a supernatural spirit in its other, dilatory, sense – and you were left with nothing but the presumable anger.”²⁴

*

In the meantime, however, Mendelssohn did not let his disappointment deter him from working on his *Elijah* project. He now wanted to pursue the elaboration of the libretto on the basis of the material that Klingemann and he had compiled, and to begin with the compositional work. For this, he turned to the Dessau pastor Julius Schubring, who had already assisted him in drafting the libretto to *St. Paul*. Mendelssohn had consulted Schubring in July 1837 in view of a *St. Peter* project (see below) and was to conduct the altogether most detailed exchanges²⁵ about genre-theoretical matters concerning his later oratorio projects.²⁶

After initially hesitating, Schubring initiated his collaboration on 28 October 1838 with the following words: “In the end, I have to start. I had already had the urge to write you during the

19 Letter from Klingemann to Mendelssohn of 27 February 1838, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 33*, Green Books VII-73 (source La 3), printed in: *Briefwechsel mit Klingemann* [note 1], pp. 212–213, quotation on p. 212. In the main text of the edition of the correspondence, the letter is erroneously dated “27 February 1837” and accordingly placed in the wrong position; however, this error was already corrected in the “Vorrede,” p. [V].

20 Letter to Klingemann of 12 April 1838, in: *Briefwechsel mit Klingemann* [note 1], pp. 231–232, quotation on p. 231.

21 Letter to Klingemann of 19 May 1838, in: *Briefwechsel mit Klingemann* [note 1], pp. 232–233, quotation on p. 232.

22 BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn c. 27*, fols. 33–41 (source La 2).

23 See the letter passage referred to in note 12.

24 Letter from Klingemann to Mendelssohn of 19 June 1838, in: *Briefwechsel mit Klingemann* [note 1], p. 233.

25 The correspondence between the two men, in which Schubring’s libretto drafts are also integrated, was published by Schubring’s son, the classical philologist Julius Schubring: *Briefwechsel zwischen Felix Mendelssohn Bartholdy und Julius Schubring, zugleich ein Beitrag zur Geschichte und Theorie des Oratoriums*, ed. by Prof. Dr. Julius Schubring, Director of the Katharineum in Lübeck, Leipzig, 1892; reprint Walluf, 1973 (hereafter: *Briefwechsel mit Schubring*). By mentioning his professional position, which was an uncommon practice even then, and by manifesting an unmistakable presumptuousness in his subheading, Schubring Jr. provides an unintentional hint at his literary immortalization: Thomas Mann, who was a student at the Katharineum during Schubring’s rectorate, impressively described him in the second chapter of the eleventh section of his *Buddenbrooks* as “Direktor Doktor Wulicke.”

26 In earlier projects of this kind, it was Adolf Bernhard Marx who accomplished a similar function; see Martin Albrecht-Hohmaier, *Mendelssohns Paulus. Philologisch-analytische Studien* (= Musikwissenschaft an der Technischen Universität Berlin, Vol. 2), Berlin, 2004.

week following my visit with you – but I felt ashamed when I reflected upon what you had given me, and with which I had not yet done anything. The manuscript²⁷ thus came to stand for something slightly odious. I picked it up three or four times, then some of the leaves – both large and small – had gotten mixed up; sometimes I could not decipher the abbreviations, and sometimes I had to attend to annoying chores. I feared that I would have to send you everything back without any results. But finally enlightenment came to me yesterday, and I suddenly understood everything – the whole as well as the detail.”²⁸ The letter leads into a carefully conceived libretto concept that is quite comparable to the six-page manuscript in Klingemann’s hand. This letter represents the first of a series of drafts which were to travel to and fro between Leipzig and Dessau until 6 December 1838 in a “postally conducted” exchange. These contacts reached their climax at the very outset, when Schubring sent Mendelssohn two further lengthy manuscripts on 31 October²⁹ and 1 November,³⁰ in addition to the aforementioned one of 28 October. Shortly thereafter, on 17 November, a fourth shipment arrived with a cover letter³¹ containing a thoroughly annotated draft.³² Yet after this euphoric beginning, the establishment of the textual and dramaturgical conception of the libretto began to create increasingly serious problems. In his letter of 6 December, Mendelssohn zeroed in on the dissent concerning the contents of the work. The focus was essentially on a theme that was often discussed at that time, namely, the most suitable role for drama within the genre of the oratorio: “As to the dramatic element, there still seems to be a bone of contention between us; in my view, with a topic such as Elijah – and indeed with any topic from the Old Testament except perhaps Moses – the dramatic element must predominate. The protagonists must be introduced with verisimilitude as they speak and act, but not, in God’s name, in

order to give rise to a tone painting. What must arise is a genuinely tangible world, such as one finds in every chapter of the Old Testament – and the contemplative, moving aspect which you call for would have to be conveyed to the listener entirely through the mouths and moods of the *dramatis personae*.”³³ In addition, Schubring insisted on the incorporation of New Testament texts,³⁴ which Mendelssohn opposed and ultimately ignored. In short, one can claim that the Dessau pastor either could not or would not understand Mendelssohn’s concept of a “symbolic” oratorio, which had been influenced by Goethe’s concept of the symbol.³⁵ Consequently, he threw in the towel – at least temporarily – on 2 February 1839: “I always thought that Elijah would finally come to be – but it won’t, and you must look for help somewhere else.”³⁶ It is indicative of the great personal significance attributed to this project by all concerned that the failure of an entente on the *Elijah* libretto again – as with Klingemann – entailed a rupture of several months in the correspondence between the two men.

It is permitted to doubt, however, whether the differences of opinion between Mendelssohn and Schubring about the contents were the only reason for the collapse of their working relationship or whether there might not have been further reasons leading to the standstill of the *Elijah* project for the next six years. For it should be noted that Mendelssohn again turned to Schubring in January 1840 to discuss a libretto, this time for a project on *St. John the Baptist* (see below), thus “severing the long-lasting silence,”³⁷ as Schubring put it. Moreover, it is also of decisive significance that Mendelssohn consulted Schubring again toward the end of 1845, when the compositional work on *Elijah* was already in full swing, to help work out the libretto. The aforementioned dissent was apparently not deemed so vital as to hinder their renewed collaboration on the oratorio.

27 Schubring refers here to the two aforementioned drafts by Klingemann, which Mendelssohn had placed at his disposal. The decryption of the individual abbreviations of these texts still poses problems today.

28 Letter from Schubring to Mendelssohn of 28 October 1838, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 53*, Green Books XXVII-92, fol. 1 (source **Lb 1**), printed in: *Briefwechsel mit Schubring* [note 25], pp. 124–128, quotation on pp. 124–125.

29 Letter from Schubring to Mendelssohn of 31 October 1838, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 53*, Green Books XXVII-92, fols. 4–5^r (source **Lb 2**), printed in: *Briefwechsel mit Schubring* [note 25], pp. 129–134.

30 Letter from Schubring to Mendelssohn of 1 November 1838, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 53*, Green Books XXVII-92, fol. 3 (source **Lb 3**), printed in: *Briefwechsel mit Schubring* [note 25], pp. 137–140.

31 Letter (cover letter) from Schubring to Mendelssohn of 17 November 1838, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 34*, Green Books VIII-124, fol. 1^r (source **Lb 4**), printed in: *Briefwechsel mit Schubring* [note 25], pp. 140–142.

32 Letter (libretto sketch) from Schubring to Mendelssohn of 17 November 1838, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 53*, Green Books XXVII-93, fol. 1 (source **Lb 5**), printed in: *Briefwechsel mit Schubring* [note 25], pp. 142–146.

33 Letter to Schubring of 6 December 1838, in: *Briefwechsel mit Schubring* [note 25], pp. 146–149, quotation on p. 147.

34 See Friedhelm Krummacher, *Art – History – Religion: On Mendelssohn’s Oratorios “St. Paul” and “Elijah,”* in: *The Mendelssohn Companion*, ed. by Douglass Seaton, Westport/London, 2001, p. 324.

35 See the editor’s *Zwischen Eschatologie und geschlossenem Kunstwerk. Gattungskonzept und Bibelinterpretation in Mendelssohns Oratorium “Elias” op. 70 MWV A 25*, in: *Denkströme. Journal der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig*, Vol. 7, Leipzig, 2011, pp. 122–150.

36 Letter from Schubring to Mendelssohn of 2 February 1839, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 35*, Green Books IX-51, printed in: *Briefwechsel mit Schubring* [note 25], pp. 149–151, quotation on p. 149.

37 Letter from Schubring to Mendelssohn of 17 January 1840, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 37*, Green Books XI-9, printed in: *Briefwechsel mit Schubring* [note 25], pp. 151–155, quotation on p. 151. Mendelssohn’s letter, to which Schubring is replying here, has not been transmitted.

Other Oratorio Projects After *St. Paul*

Of all the oratorio projects that Mendelssohn worked on, or was confronted with, in some form or other during the last decade of his life, the one listed in the Work Catalogue under the title *Erde, Hölle und Himmel* (Earth, Hell and Heaven) MWV A 26 deserves particular attention. It is the only one that the composer worked on repeatedly for practically this entire period of time, and also the only one which, next to *St. Paul* and *Elijah*, reached the stage of musical composition. Mendelssohn applied himself to this work in the months in which he submitted *Elijah* to a final in-depth revision, thus between its world premiere in August 1846 and the publication of the score in October 1847. The oratorio fragment was published under the unauthorized title *Christus* shortly thereafter, in 1852, thus only about four years after the composer's early death. The sources to this work include text drafts from Mendelssohn's hand, which he designated as *Erde, Hölle und Himmel (Fürsts Plan)*³⁸, as well as extensive musical sketches and score drafts;³⁹ the libretto, written by a Prussian diplomat, Christian Carl Josias Bunsen, is lost. Beyond this, a letter of Mendelssohn's from an earlier period documents a clear connection of the contents with the title of "Fürsts Plan." On 25 February 1840 the composer wrote to Julius Schubring: "You sent me a very important message concerning the apocryphal Nicodemus⁴⁰ and his descent into Hell. I think that will take me on the right path towards a richer elaboration of my idea about writing a large work about Hell and Heaven. This will be the supporting pillar that I have been seeking for so long. Where can I read this Nicodemus (even if it were only in an excerpt of poor quality)?"⁴¹ Mendelssohn had discussed this rambling project the previous year with the Frankfurt composer Carl Gollmick⁴² and the English art critic

Henry Fothergill Chorley.⁴³ Now, in February/March 1840, it shows up in the correspondence between Schubring and the composer parallel to the preparatory ideas for a work on *St. John the Baptist*. Nevertheless, as far as we know, the request formulated by Mendelssohn in his letter of 26 February 1840 seems to have been ignored: "Reply to my Easter query concerning Nicodemus [...]"⁴⁴

Next to the three above-mentioned oratorios which reached the stage of composition or even completion, Mendelssohn was busy with several other projects in this genre in the years following *St. Paul*. Either it was an unsolicited libretto (*Elijah, Luther, Rachel in Ramah*), or he was asked to give his opinion on an oratorio text (*St. Boniface*) or he was invited to write a work of his own (*St. Peter, St. John the Baptist*).⁴⁵

The first case of this type was the libretto to *Elijah* which James Barry, Reverend in Bath, Somersetshire, sent to Mendelssohn through the intermediary of Charles Greville⁴⁶ on 12 December 1837 with the request for a musical setting.⁴⁷ The request thus reached the composer in a period in which he was still making intensive efforts to obtain an oratorio libretto of the same name from Klingemann. In order to add an authoritative sheen to his letter through the patronage of the English royal family, Barry or Greville enclosed a document penned by John Conroy,⁴⁸ in which permission was granted to dedicate the text to the Duchess of Kent upon publication. Mendelssohn initially left the manuscript of Barry's libretto unacknowledged, since he shied from the high postage fees, but felt pressured after receiving an admonishing letter from the author dated 8 February 1838⁴⁹ and returned the entire material on the 18th of that month. Mendelssohn's letter to his brother Paul in Hamburg,⁵⁰ who expedited the parcel to England, vividly conveys the composer's anger over the whole affair.

38 BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn c. 27*, fol. 48; Julius Fürst was a reputable orientalist who had also played a minor role in the genesis of the libretto to *St. Paul*.

39 BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn b. 5*, fols. 177–178, and Biblioteka Jagiellońska, Kraków, *Mendelssohn Aut. 44*, pp. 81–140.

40 The "Gospel of Nicodemus," also called Acta Pilati, forms part of the apocryphal Christian writings and concentrates on Jesus' death and resurrection. Schubring had mentioned this topic in his letter to Mendelssohn of 19/21 February 1840; BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 37*, Green Books XI-59, printed in: *Briefwechsel mit Schubring* [note 25], pp. 155–160.

41 Letter to Schubring of 25 February 1840, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, *55 Ep 1340*, printed in: *Briefwechsel mit Schubring* [note 25], pp. 160–162, quotation on p. 161.

42 Carl Gollmick, *Auto-Biographie nebst einigen Momenten aus der Geschichte des Frankfurter Theaters*, Frankfurt/Main, 1866, Vol. 2, p. 106.

43 Letter from Henry F. Chorley to Mendelssohn of 3 November 1839, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 36*, Green Books X-120.

44 Letter to Schubring of 26 February 1840, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn c. 42*, fol. 9, printed in: *Briefwechsel mit Schubring* [note 25], pp. 162–163, quotation on p. 163.

45 The libretto sent to Mendelssohn by the Finnish author Karl Sederholm on 11 November 1838 from Moscow (BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 34*, Green Books VIII-115), which Jeffrey S. Sposato (*The Price of Assimilation. Felix Mendelssohn and the Nineteenth-Century Anti-Semitic Tradition*, Oxford, 2006, p. 164) brought up in this context, can be disregarded here since its original-language texts by Milton, Metastasio and the Roman Breviary set it outside the field of discourse of the Bible and Church history, which was constitutive for Mendelssohn's concept of the oratorio.

46 Possibly Charles Cavendish Fulke Greville, a notorious memoir writer.

47 For the entire situation see F[rederick]. G[eorge]. Edwards, *The History of Mendelssohn's Oratorio "Elijah"*, London / New York, 1896; reprint New York, 1976 (hereafter: *The History*), pp. 6–8. The subsequently mentioned writings are found in the BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 32*, Green Books VI under the numbers 134, 135 and 153. Barry's libretto was published posthumously in 1869 under the title *Elijah, or the Baalim in Israel*.

48 John Conroy was the "éminence grise" at the court of the Duke of Kent and had considerable influence on the education of his daughter, the later Queen Victoria.

49 BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 33*, Green Books VII-49.

50 Letter to Paul Mendelssohn-Bartholdy of 18 February 1838, Music Division, New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations, *MNY++ *Mendelssohn-Bartholdy, Felix* (hereafter: NYPL), letter No. 556. Mendelssohn writes here: "As you were so kind as to promise me to send a package every now and then to England, I am taking you up on your gracious offer and ask you to send the enclosed parcel as soon as you can to Dr. Charles Greville, 18 Vineyards – Bath, Somersetshire. But there is another issue at hand here; namely, I should very much appreciate it if it were possible for this gentleman to pay the entire postage for this (which is why I am not adding postage here) without ostentation; for I have no idea who he is, but his shipment of the package from England entailed considerable costs on my part, which I do not care to increase by returning it."

Mendelssohn had already sought Klingemann's help in this matter on 9 January: "What with all the chatting I forgot something very important. Last week I obtained a package which cost three Reichsthaler and a few Groschen, with an English oratorio text: *Elias*, which was sent to me by a Mr. Charles Greville [...] along with a curious letter in the name of the author. Do you know the man? Or the name of the author, J. Barry (a pastor)? I have never heard of them. Of course, you would have to ask about them *sub rosa* and write to me; for I would like to know how they happened to come up with *Elijah* and this treatment, which resembles our draft very closely."⁵¹ Klingemann replied in the above-quoted letter of 2 February, also rather indignantly: "[...] May the devil take the clowns who want to steal our *Elijah*! [...] Write to them that you don't need an *Elijah* since you already have one and have made the outline for it with Mr Kl[ingemann]. in London, where they can consult it at 4 Hobart Pl[ace].⁵² Make reference to Sir G. Smart, to whom I mentioned the name *Elijah* when speaking to him about the oratorio subject in the summer."⁵³ The next draft for the libretto of an oratorio that was sent to Mendelssohn also came from a pastor, but this time not an English one, but one from Saxony, the Superintendent of the church district of Plauen in the Vogtland. The Freiberg native Ewald Beyer had asked the music director there, August Ferdinand Anacker, who was friends with Mendelssohn,⁵⁴ to inform the composer of his wish to have Mendelssohn set his libretto to music for the Luther Festival in 1846. Anacker then addressed an undated letter to Mendelssohn,⁵⁵ to which he replied on 15 August 1844 from Bad Soden in the Taunus. His words were friendly in tone, but decidedly negative: "Many thanks as well, and pray pass them on in my name as well to the Pastor Primarius in Plauen for the poem which he was kind enough to send me. I read it with great interest, and although I had not yet heard anything from Berlin about the commemoration of Luther's death mentioned in the letter, I fully share his opinion that there could be no worthier object for a poet and musician than such a ceremony. But I must confess that I do not fully agree with the way in which the task is stated in this poem; at the least, I would not be capable of writing music to an oratorio in which Luther appears on stage speaking, or rather singing, as the lead protagonist. I know very well that others will be of another mind, but I still

cannot dismiss my way of seeing things, and thus beg you to return the manuscript to Herr Pastor Beyer with many thanks in my name, and to convey to him the above-mentioned (very individual) reason why I would not be able to carry out this composition, inasmuch as you consider this appropriate."⁵⁶

More revealing, particularly in view of the genesis of *Elijah*, are the circumstances surrounding the last oratorio text that Mendelssohn now received from England, and which originated in the inner circle of the Birmingham Musical Festival and with Klingemann's support. It was another clergyman – the third – the Reverend John Webb from Tretire, Herefordshire, who sent the composer a libretto entitled *Rachel in Ramah* on 10 April 1845. In his cover letter we read:

"It is now several years since I had the pleasure of meeting and being introduced to you at a Birmingham Musical Festival; and it was then suggested, as you probably recollect, by some of our mutual acquaintance [sic], that I should endeavour to prepare a libretto for your consideration. My friends Mess^{rs} Moore and Ayrton have several times reminded me that I made a promise to that effect; and I have at length ventured to construct a short Oratorio, which I have the honour of transmitting to you, being encouraged by Mr Ayrton⁵⁷ and your friend Mr Klingemann, to whom only I have shewn it, so to do; I understand also that you have been informed of this my intention. [...] Mr Moore has perhaps told you that they hope to be favoured with an original composition from your pen at their next Festival in Birmingham which is to take place during the Autumn of 1846; and that they would be glad to have one which would last about two hours or two hours and a half. This, with his kind regards, he desired me, when I wrote, to mention to you."⁵⁸

Joseph Moore, who had been directing the Birmingham Festival for many years already, repeated the essential points of this statement a good two months later in his letter of 22 June 1845, in which he granted the official composition commission to Mendelssohn for the 1846 edition of the Festival:

"I recollect just before you left England that we both of us urged our friend Mr Webb to write a Libretto for an Oratorio and I am happy to hear that he has complied with our wishes – I have not seen it myself – but he took it to London and consulted Mr Klingeman and Mr Ayrton upon it – and they both

51 Letter to Klingemann of 9 January 1838, in: *Briefwechsel mit Klingemann* [note 1], pp. 227–229, quotation on p. 228.

52 4, Hobart Place was Klingemann's address in London since January 1837; Mendelssohn regularly stayed there during his later visits to the English capital.

53 Letter from Klingemann to Mendelssohn of 2 February 1838, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 33*, Green Books VII-37, printed in: *Briefwechsel mit Klingemann* [note 1], p. 229.

54 At all events, in 1838 Mendelssohn had agreed to be the godfather of Anacker's youngest son, who was baptized with the name of Felix.

55 BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 46*, Green Books XX-309.

56 See the essay by Wilhelm Anacker, *Zwei Briefe von Felix Mendelssohn Bartholdy*, in: *Musik und Gesellschaft* 11 (1972), pp. 654–658; next to the quoted letter, he also refers to Mendelssohn's letter of 4 May 1838 to Anacker and provides on pp. 656–657 the facsimile of the first letter, on which the transcription presented here is based. Both letters were also previously published as an appendix to the article by Elise Schwabhäuser, *August Ferdinand Anacker, der Komponist des „Bergmannsgrußes“*, in: *Sächsische Heimat (Monatsblätter für Mitteldeutschland). Jahrbuch für volkstümliche Kunst und Wissenschaft in den obersächsischen Landen*, ed. by Kurt Arnold Findeisen, 8th Vol. (October 1924 to September 1925), 9th issue (June 1925), pp. 267–270.

57 William Ayrton was an influential critic and writer on music who was particularly committed to recently composed works.

58 Letter from John Webb to Mendelssohn of 10 April 1845, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 47*, Green Books XXI-131.

have given me a favorable report of it and Mr Klingeman informed me he had forwarded it to you [...].”⁵⁹

In his letter of 24 July 1845 Mendelssohn sent Moore a negative response concerning Webb’s libretto, but affirmed at the same time that he was already working on another oratorio project: “I have written to Mr. Webb some months ago, to tell him that I had already begun to work on another subject, and that I could not avail myself of his poem for that reason, much as I regretted it.”⁶⁰

There is hardly any doubt that “another subject” referred to *Elijah*. Moreover, it emerges from the letters of Webb and Moore that it was not initially – as is generally assumed – the official letter of 22 June 1845 from Birmingham that set into motion Mendelssohn’s work on this project; the plan of an “oratorio for Birmingham 1846” had already been considered in early July 1844, when the composer had completed his previous visit to England.

The last three oratorio projects after *St. Paul* to be discussed here are *Petrus* (St. Peter), *Johannes der Täufer* (St. John the Baptist) and *Bonifacius* (St. Boniface). They play a special role here inasmuch as they were the objects of genre-theoretical discussions between Schubring and Mendelssohn – albeit to a much slighter extent than *Elijah*. It should be said at the outset that it is of no consequence whether the composer actually seriously considered writing the work himself, whether it was a short-lived idea that soon had to give way to other projects, or whether, as with *Bonifacius*, it was another composer’s project which was also destined to remain unfinished. In his exchange of ideas with Schubring – parallel to or immediately following the genre-theoretical musings on *Elijah* – Mendelssohn used these projects as case studies to sketch or specify the personal-stylistic categories which he lay down as the basis for the dramaturgical and musical realization of an oratorio.

The *St. Peter* project, on which the composer focused particularly intensively in July 1837, thus while he was on his honeymoon, is, next to the completed oratorios and *Erde, Hölle und Himmel*, the only project for which autograph source material exists.⁶¹ The material in question is a several-page-long sketch of a text which is undated, but which was quite probably written around the time of the composer’s letter to Julius Schubring of 14 July of that year from Bingen:

“I would like your advice in another matter that is dear to me and that I am convinced will also not leave you indifferent, as I have already received much proof to the contrary on your part. It concerns the choice of a topic for an oratorio which I would like to begin this coming winter, and about which I would like to have your opinion, especially since I received the best advice and suggestions for the text of my *St. Paul* from you.

There are several external reasons that speak for the choice of St. Peter as the subject, namely, its conception for the Düsseldorf Music Festival on the Pentecost holiday, and the important position that the Pentecost feast day would occupy in this subject. Apart from these external reasons, I would also like to see (in connection with a larger plan for a later oratorio) the two main apologists and pillars of the Christian church opposite each other in oratorios, thus to have a St. Peter next to my St. Paul.”⁶²

Schubring’s answer has not been transmitted, and the composer also does not seem to have returned to this topic at a later date either.⁶³ Nevertheless, when considered in its entirety, the above-quoted letter is one of the richest documents on Mendelssohn’s conception of the genre. At this point, however, we only wish to accentuate the attribution of *St. Peter* to the Pentecost feast on the one hand and, on the other, to direct the reader’s attention to the interesting observation that Mendelssohn placed in parentheses “(in connection with a larger plan for a later oratorio).” It is perfectly plausible, though uncertain, that *Elijah* was part of the larger plan for a later oratorio; but perhaps Mendelssohn was already pondering the Christ project *Erde, Hölle und Himmel*, which is sometimes linked to the Easter holiday in the relevant correspondence with Schubring.⁶⁴ Nonetheless, there is considerable certainty that the composer – at least at this point in time – was planning his oratorical oeuvre not as a series of independent, unrelated works, but as a group of interrelated compositions.

The fragmentary transmission of the plan for an oratorio on *St. John the Baptist*, which Mendelssohn and Schubring had touched upon in their correspondence between January and March 1840, also provides no more than an incomplete picture. The composer’s first letter on this subject is missing; only Schubring’s reply of 17 January has survived, in which he

59 Letter from Joseph Moore to Mendelssohn of 22 June 1845, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 47*, Green Books XXI-228.

60 Letter to Moore of 24 July 1845, printed in: Elise Polko, *Reminiscences of Felix Mendelssohn-Bartholdy. A Social and Artistic Biography*, translated from the German by Lady Wallace with additional letters addressed to English correspondents, London, 1869 (hereafter: Polko), pp. 233–235, quotation on p. 234. With respect to Mendelssohn’s letters to English correspondents, the translator was able to base herself on the originals, which the composer wrote in English save for a very few exceptions. The words underlined by Mendelssohn and which Polko highlights through italics are reproduced in the present introduction in their original typography.

61 BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 53*, Green Books XXVII-94.

62 Letter to Schubring of 14 July 1837, Washington, D.C., The Library of Congress, Music Division, Gertrude Clarke Whittall Foundation Collection / Mendelssohn Collection, *ML 30.8j*, Box 1, Folder 36, printed in: *Briefwechsel mit Schubring* [note 25], pp. 109–111, quotation on p. 109.

63 This conclusion can be deduced from Schubring’s letter to Mendelssohn of 29 November 1837, in which he laments Mendelssohn’s silence about the project; BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 32*, Green Books VI-130, printed in: *Briefwechsel mit Schubring* [note 25], pp. 112–115. Mendelssohn answered on 12 December in a way that was, for him, rather gruff: “In the meantime so many projects and duties have come up that I have had very little time to think about this idea of St. Peter which had quite occupied my thoughts back then in Bingen, and that it has been partly pushed back by other, better ones, and only God knows whether it will once again come to the fore or remain unelaborated.”, in: *Briefwechsel mit Schubring* [note 25], p. 116.

64 See the letter passage referred to in note 44.

reaffirmed his claims to limited poetic skills: “As to your new idea, it all comes down to the question of whether it is a concept or merely an idea. I feel that I do not have the strength within me here, as in every other case, to form a concept from this. I mean that the topic must be given some kind of graphic form for which one needs a creative artist – which I am not.”⁶⁵ At first, it seems possible that Mendelssohn was referring to the *St. John* project here; at a later point in Schubring’s letter, however, there is mention of a widely circulating rumor that could hardly concern any other project: “It was recently made known that you promised to write an oratorio for the book printers’ festival next [recte: this] year.”⁶⁶ The assumed connection is confirmed in the following letter from Dessau written on 19 and 21 February, in which Schubring reacts to a further lost letter of Mendelssohn’s: “With regard to your St. John’s feast day, I am utterly delighted with the idea of St. John, which I had already been musing over even before your letter. And I think that if this topic is kept within reasonable limits – as in a solid cantata, for example – then it is 1) fitting in itself, 2) suitable for such a feast day and 3) possible to be completed by then.”⁶⁷ This makes it clear that the St. John oratorio was one of the plans that Mendelssohn was carrying in petto for the festival that was planned for the summer of 1840 in Leipzig and dedicated to Johannes [!] Gutenberg in commemoration of the 400th anniversary of the invention of book printing.⁶⁸ Schubring’s visible enthusiasm for this project becomes all the more understandable when one bears in mind that he was convinced that St. John the Baptist was the reincarnation of Elijah.⁶⁹ This meant that he could imagine it as a modified reprise of the *Elijah* project, which at this point in time was still regarded as aborted. In his letter to Mendelssohn of 15 June 1846, Schubring puts it very clearly: “St. John the Baptist (he is the Elijah who was to come).”⁷⁰ And thus, in spite of all the reservations he had about his own abilities, he declared himself ready in the aforementioned letter of 19/21 February 1840 to draft the parameters of a libretto and expressed his

intent “to make an attempt next week.”⁷¹ Mendelssohn reacted immediately on 25 February by “replying to your welcome letter of the 21st.”⁷² The importance Mendelssohn attributed to the project at this time is also apparent in another letter sent to Schubring on the following day, the 26th of February, after another “brief, but very informative little letter”⁷³ had arrived from Dessau and had crossed paths with his letter of the 25th of that month; it is also no longer extant today. Mendelssohn’s letter of 26 February 1840 marks the end of the exchange of ideas between himself and the composer, also with respect to this project.

The correspondence that Mendelssohn and Schubring conducted for the oratorio *Bonifacius* is brief, but informative. Schubring, who had penned the libretto to *Bonifacius* for the composer Friedrich Schneider, who also lived in Dessau,⁷⁴ was working on this subject precisely at the time of his first intensive preoccupation with the *Elijah* libretto. He was thus able to legitimately conjecture: “I think this might interest you” when he sent “two sheets of mine concerning Bonifacius”⁷⁵ to Leipzig on 17 November 1838. Mendelssohn did not disappoint him; his comments of 6 December⁷⁶ suggest that he had already taken a close look at the libretto.

Second Phase of the Genesis of the Libretto and Beginning of the Composition (1845–1846)

As mentioned above, the project “oratorio for Birmingham 1846” had already been discussed in the summer of 1844, as Mendelssohn was completing his penultimate visit to London. In the correspondence of the following year, there is a growing number of references to the oratorio project which suggest that Mendelssohn was thinking more and more often about the project. And even if the prophet himself is mentioned only once by name, it is obvious by now that *Elijah* was intended: – on 29 August 1844 (thus a good one and a half months after discussing the plans in London) to Klingemann: “I have also

65 Letter from Schubring to Mendelssohn of 17 January 1840, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 37*, Green Books XI-9, printed in: *Briefwechsel mit Schubring* [note 25], pp. 151–155, quotation on p. 153.

66 *Ibid.*, p. 154.

67 Letter from Schubring to Mendelssohn of 19/21 February 1840, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 37*, Green Books XI-59, printed in: *Briefwechsel mit Schubring* [note 25], pp. 155–160, quotation on p. 157.

68 As we know, he ultimately decided on the symphony-cantata *Lobgesang* op. 52 MWV A 18.

69 Schubring thus clearly proclaimed his stance in the discussion about the Gospels concerning who would fulfill the promise of the Malachi (3, 23–24): “Behold, I will send you Elijah the prophet before the coming of the great and dreadful day of the LORD.” (see *Elijah* No. 48 / 40). “The discussion in the Gospels focused mainly on two principal questions: Was John the Baptist the reborn Elijah, which is predominantly agreed upon, or was it Jesus, which is mainly negated.”, Rainer Albertz, *Elia. Ein feuriger Kämpfer für Gott*, Leipzig, 2006, p. 173.

70 Letter from Schubring to Mendelssohn of 15 June 1846, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 49*, Green Books XXIII-320, printed in: *Briefwechsel mit Schubring* [note 25], pp. 222–225, quotation on p. 223.

71 Note 67, quotation on p. 158.

72 Letter to Schubring of 25 February 1840, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, 55 *Ep 1340*, printed in: *Briefwechsel mit Schubring* [note 25], pp. 160–162, quotation on p. 160.

73 Letter to Schubring of 26 February 1840, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn c. 42*, fol. 9, printed in: *Briefwechsel mit Schubring* [note 25], pp. 162–163, quotation on p. 162.

74 See Linda Maria Koldau, *Fragmente einer gescheiterten Zusammenarbeit: Julius Schubrings Libretto “Bonifacius” zur Vertonung von Friedrich Schneider*, in: *Friedrich-Schneider-Ehrung der Stadt Dessau* (= Zwischen Wörlitz und Mosigkau. Schriftenreihe zur Geschichte der Stadt Dessau und Umgebung, Vol. 57), Dessau, 2004, pp. 140–178.

75 Letter from Schubring to Mendelssohn of 17 November 1838, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 34*, Green Books VIII-124, printed in: *Briefwechsel mit Schubring* [note 25], pp. 140–142, quotation on p. 140.

76 Letter to Schubring of 6 December 1838, in: *Briefwechsel mit Schubring* [note 25], pp. 146–149.

begun a new Psalm, written a great many songs, and seriously pondered over Elijah again. In the end, I shall take it up soon, after all.”⁷⁷

– on 12 February 1845 to his brother Paul: “Today I must reply to two letters on account of an oratorio that I am to compose and about which the newspapers are reporting – but of which not one single note has yet to be put to paper.”⁷⁸

– on 13 February to the publisher N. Simrock: “Thank you for your kind inquiry about the oratorio, but as you might already have imagined, there is absolutely no truth to the announcement. I am seriously considering a new work of this kind, and have been looking for a libretto for sometime now, but not one single note has yet to be put to paper [...]”⁷⁹

– on 15 February to Franz Hauser: “I again have an oratorio topic that takes up a great deal of my time although not one note of it has been written to this day; but at some time in the future I think that I shall take this up.”⁸⁰

– also on 15 February to Klingemann: “The oratorio text is coming along very slowly; but I still hope to be able to show it to you in May.”⁸¹

– on 10 June to his brother Paul: “I have also been very diligent and not merely painted a fine picture (a bold landscape of one’s own invention), but also begun a new oratorio, nearly completed a quintet &c.”⁸²

In his monumental Mendelssohn biography, R. Larry Todd recently pointed out a further relevant passage in the correspondence.⁸³ Edward John Sartoris⁸⁴ wrote to the composer from London on 28 January 1845: “You say nothing of your musical doings, whether the *Athalie* choruses have been or are to be executed, whether *Elijah* (with imitative music for the ravens in the desert / excuse this impertinence /) is progressing. I consider this as very hard upon me who pin my faith upon you as the only remaining true prophet in the world [...]”⁸⁵

Not too convincing, however, is the interpretation of this passage provided by Todd: “revealing that Felix had begun to conceptualize music for the prophet’s exile to Cherith’s brook (1 Kings 17:4).” Firstly, Sartoris, in London, could hardly know what Mendelssohn was concretely working on in Leipzig;

secondly, an “imitative music for the ravens” would be inconceivable from the pen of Mendelssohn; and thirdly, Sartoris unmistakably qualifies his absurd idea as a joke by adding the aside “excuse this impertinence” – which is omitted by Todd. Sartoris’ observation does, however, allow us to draw one, and only one, conclusion: that in January 1845 the rumor was already circulating in the London musical world that Mendelssohn was working on the composition of his oratorio *Elijah*.

Mendelssohn’s renewed interest in the old oratorio concept did not assume an “official status,” as it were, until the composer received the commission from the committee which was responsible for the organization of the Birmingham Musical Festival of 1846 and passed the unanimous resolution in its meeting of 11 June 1845: “That it appears to this Committee desirable that the services of Dr. Mendelssohn be obtained to act as Conductor at the next Festival; and that he be requested to consider whether he can provide a new oratorio, or other music, for the occasion.”⁸⁶ The composer was informed of this decision by the long-time director of the Festival, Joseph Moore, who, on 22 June 1845, announced the committee’s intention “to invite you to come and give us your able assistance and advice in selecting music, conducting and directing us, as much as possible [...] Therefore I write now by order of the Committee to inform you that the Festival will be held the last week in August 1846, and I hope nothing will occur to prevent us the pleasure of seeing you at that time [...]”⁸⁷ A composition commission is not explicitly formulated in Moore’s letter, however, since he apparently assumed that the committee’s invitation was only a manner of officially making good on the promise given verbally the previous year; this is fully in keeping with the fact that Moore, when he comes to speak about the oratorio, exclusively refers to John Webb’s draft of a libretto to *Rachel in Ramah*, which – as explained above – had already been planned for July 1844.

Mendelssohn replied with joyous assent on 24 July 1845, but remained noticeably reticent with respect to the extent of his participation in the Festival and to the possibility of completing an oratorio for the date in question:

77 Letter to Klingemann of 29 August 1844, in: *Briefwechsel mit Klingemann* [note 1], p. 296. The composer’s musings were perhaps partly inspired by the fact that he had been confronted a good two weeks earlier with the Luther libretto of the Superintendent Beyer. It is not entirely clear which composition is meant with the “new Psalm,” since the five known orchestraly accompanied psalm cantatas as well as all a cappella psalms produced for the Berlin Cathedral Chorus had already been written by this time. Perhaps Mendelssohn was alluding here to the double quartet “Denn er hat seinen Engeln befohlen über dir” BWV B 53, which was completed on 15 August 1844; it sets to music excerpts from the 91st Psalm and was to play a role in *Elijah*, as will later be shown.

78 Letter to Paul Mendelssohn-Bartholdy of 12 February 1845, NYPL [note 50], letter No. 679.

79 Letter to Simrock of 13 February 1845, in: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe an deutsche Verleger*, ed. by Rudolf Elvers, Berlin, 1968, pp. 243–244.

80 Letter to Franz Hauser of 25 January/15 February 1845, copy in: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, *MA Nachl.* 7, 30.1, pp. 116–119, quotation on pp. 118–119.

81 Letter to Klingemann of 15 February 1845, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, *55 Ep 1076*, printed in: *Briefwechsel mit Klingemann* [note 1], pp. 303–304, quotation on p. 304.

82 Letter to Paul Mendelssohn-Bartholdy of 10 June 1845, NYPL [note 50], letter No. 682; the quintet mentioned here is the String Quintet in B flat major BWV R 33 completed on 8 July.

83 R. Larry Todd, *Mendelssohn: A Life in Music*, Oxford, 2003, p. 492.

84 Sartoris had been married to the soprano Adelaide, née Kemble, since 1842, and later entered the English Parliament as a member of the Liberal Party.

85 Letter from Sartoris to Mendelssohn of 28 January 1845, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 47*, Green Books XXI-41.

86 *The History* [note 47], p. 29.

87 Letter from Moore to Mendelssohn of 22 June 1845, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 47*, Green Books XXI-228.

“Have many thanks for your very kind and welcome letter, which I received a few days ago, and pray tell the members of the Committee for the next Festival how truly indebted I feel to them for the honour they have done me in inviting me to come over to their meeting next year.

I hope nothing shall prevent me to accept of so flattering and honourable an invitation, and beg to thank the committee and yourself, my dear Sir, most sincerely for it.

You know with how great a pleasure I have always visited your country: the prospect of doing so again affords always a true gratification to me, and your kind and hospitable invitation greatly adds to the pleasure I may thus anticipate. I have only to wish, then, that nothing may occur to prevent me from accepting so much kindness; for it is indeed a long time – more than a year – for settling any plans. Pray let me know at what time you would wish to have a positive and decided answer – I mean at what time you would consider my answer as an engagement, which could not be altered on any account; and let me also know what you mean in saying that I am to assist you in selecting music, conducting and directing as much as possible. As for selecting, of course I shall be most happy to offer any advice which may be asked; but do you mean that I should have to conduct all the performances, or the greater part of them? This, I fear, would be a task above my powers; but before I can say anything more on this subject, pray explain me what your meaning is, and name the period about which I asked you before.

Since some time I have begun an Oratorio, and hope I shall be able to bring it out for the first time at your Festival; but it is still a mere beginning, and I cannot yet give you any promise as to my finishing it in time.”⁸⁸

Mendelssohn thus accepted the offer from Birmingham with some hesitation, for he was very uncertain as to whether he would be able to complete the work on time. On 19 October 1845 – and several times after this as well – Mendelssohn also made his doubts about this known in England and, in this case, to Joseph Moore: “The principal point about which I am uncertain is whether I shall be able to have my new Oratorio ready in time for your Festival. There would have been no doubt of it had I been able to continue my work quietly at Frankfurt as I begun [sic] it. But now there are so many businesses here, at Dresden, at Berlin which took up all my leisure time during the last months that I have not yet been able to go on with it. If the businesses continue as they have begun

(which however I hope they will not), I shall not be able to finish my Oratorio in time. If they do not continue I shall finish it in time. But during this uncertainty I am not able to make an engagement as to the first performance of this work.”⁸⁹

At this point in time, the composer had already begun working on the oratorio with great intensity, for there was still much to do; in fact, almost everything. Mendelssohn borrowed existing musical material only for one movement, the double quartet “Denn er hat seinen Engeln befohlen über dir” BWV B 53⁹⁰, which had already been sent to Prussia’s King Friedrich Wilhelm IV with a dedication in August 1844. Mendelssohn carried out the major part of the compositional work on the premiere version, thus the actual musical creation, during the remaining ten months.

We know little about the actual chronological progress made during the genesis of the music. While there is no lack of second-hand testimonies – such as recollections of friends and colleagues – there is a dearth of truly reliable documents, especially from the composer himself; moreover, they almost exclusively concern the final phase of the work. For instance, he wrote to Julius Schubring on 23 May 1846: “I have now fully completed the first part, and have put about six to eight numbers of the second part to paper.”⁹¹ And, buoyed by optimism, he wrote to his brother Paul on 9 July of that year that *Elijah* would be finished in a few days.⁹² However, the oratorio was only completed the following month when the composer appended to his manuscript score the – temporary – dating *Leipzig d. 11^{ten} August 1846*.

It would be misleading, however, to assume that Mendelssohn, given his principal duties at the Gewandhaus and the Leipzig Conservatory, was able to turn his full attention to composing the music of the oratorio during the intervening months. There were still many problems to be resolved concerning the libretto as well, which needed either a revision or a rewriting. This prompted him to turn to Julius Schubring once again, and, on 16 December 1845,⁹³ he sent him his own text draft⁹⁴ which corresponded to the final version over broad swaths of Part One, but was incomplete and had many gaps in many sections of Part Two. The two men met in Dessau in early January to discuss the problems in question, and on the 9th of the month,⁹⁵ Schubring returned Mendelssohn’s draft with detailed comments and ideas for revisions,⁹⁶ of which the composer ultimately made very scarce use. Nevertheless, he again asked for the clergyman’s advice on 23 May 1846: “At several

88 Letter to Moore of 24 July 1845, in: Polko [note 60], pp. 233–235, quotation on pp. 233–234.

89 Letter to Moore of 19 October 1845, Birmingham Central Library, Birmingham City Archives, *MS 1292/5/2*, printed in: Polko [note 60], pp. 236–237, quotation on p. 236.

90 No. 10 of the early versions or No. 7 of the final version; see the Appendix of the present volume.

91 Letter to Schubring of 23 May 1846, Washington, D.C., The Library of Congress, Music Division, Gertrude Clarke Whittall Foundation Collection / Mendelssohn Collection, *ML 30.8j*, Box 7, Folder 22, printed in: *Briefwechsel mit Schubring* [note 25], pp. 219–222, quotation on p. 219.

92 Letter to Paul Mendelssohn-Bartholdy of 9 July 1846, NYPL [note 50], letter No. 704, printed in: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe*, ed. by Rudolf Elvers, Frankfurt/Main, 1984, pp. 237–238.

93 Letter to Schubring of 16 December 1845, in: *Briefwechsel mit Schubring* [note 25], pp. 204–206.

94 BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 53*, Green Books XXVII-91a, fols. 1–5 (source *Lc 11*).

95 Letter from Schubring to Mendelssohn of 9 January 1846, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 49*, Green Books XXIII-62, printed in: *Briefwechsel mit Schubring* [note 25], p. 208.

96 Printed in: *Briefwechsel mit Schubring* [note 25], pp. 208–216.

passages of the Second Part I need some truly striking biblical passages, which is what I now hope you will provide me with!”⁹⁷ And once again the composer paid very little heed to the suggestions which Schubring sent to Leipzig on 15 June.⁹⁸ One can thus assume that the libretto was ultimately written by the composer himself.

If we posit that the work was not completed before 11 August 1846, about two weeks before the world premiere on 26 August, then we can truly understand why the composer qualified this concert as “slapdash” a few months later.⁹⁹ Yet what we can also better evaluate under these circumstances is the nearly superhuman commitment and motivation demanded from all the participants, whether organizers or interpreters, in order to realize the premiere performance at the Birmingham Musical Festival and to bring about – and ultimately achieve – the desired success.

The Performance Material and Last Revision of the Sequence of Movements and of Specific Single Movements Before the World Premiere

The actual preparations for the Birmingham performance lay, on the English side, in the hands of four responsible men: Joseph Moore, Ignaz Moscheles, Edward Buxton and William Bartholomew. They had to make a variety of decisions concerning the work and the organization early on, as the composer was unable to arrive in London before the evening of 17 August 1846, thus only nine days before the concert. We have already spoken of Moore, the head of the Birmingham Musical Festival; Moscheles¹⁰⁰ had been hired by the Festival Committee as conductor-in-chief, i. e. as artistic director of the event, and was initially responsible for the programming and the selection of the participants; Buxton, the manager of the J. J. Ewer & Co. publishing house, assumed the responsibility of publishing the oratorio. Particularly deserving of mention is the enormous accomplishment of William Bartholomew,¹⁰¹

who, commissioned by Moore and Buxton, attended not only to the English translation of the libretto, but also – as will be seen below – to several further tasks concerning practical matters connected to the performance.

After a lengthy correspondence between Mendelssohn and his four English partners, the team agreed upon the following procedure for the preparation of the performance material:

- Mendelssohn delivers the score. The score he sends to London in several partial deliveries from 23 May to 28 July 1846¹⁰² is a copy that was produced by one of his most reliable copyists, Eduard Henschke (source **Bj**¹⁰³); the composer thus keeps his autograph score (source **Ba**) in Leipzig. Normally these deliveries are addressed to Buxton, but when the first one arrives, Mendelssohn has the publisher pass the bundle of manuscripts on to Moscheles, to whom he writes on 23 May 1846: “[...] I am today sending the copy of the fully completed first part of my *Elijah* to Hamburg (Ewer’s correspondents Hüttner & Co.) and, from there, directly to your London address through Mr. Buxton. I am enclosing a copy of the libretto of the first part. With this copy and the score, I now ask you to get Bartholomew started on the translation.”¹⁰⁴
- Bartholomew makes the translation.
- Bartholomew writes the parts for the vocal soloists with English text (source group **Da**¹⁰⁵).
- Bartholomew writes the engraver’s copy for the print of the choral parts with English text (source group **Dc**¹⁰⁶).
- Bartholomew writes the printing exemplar for the program booklet (source **Ld**).
- Ewer & Co. organizes the engraving and printing of the choral parts (source **Dd**¹⁰⁷) as well as typesetting and printing of the program booklet (source **Le**).
- Mendelssohn brings the hand-copied orchestral parts (source **Ea**¹⁰⁸) with him on his journey to London. To the extent that we can surmise this through the Violin I part of Part One – which is the only surviving part from this set – Mendelssohn contracts another copyist who often worked for him, Friedrich

97 Letter to Schubring of 23 May 1846, Washington, D.C., The Library of Congress, Music Division, Gertrude Clarke Whittall Foundation Collection / Mendelssohn Collection, *ML 30.8j*, Box 7, Folder 22, printed in: *Briefwechsel mit Schubring* [note 25], pp. 219–222, quotation on p. 219.

98 Letter from Schubring to Mendelssohn of 15 June 1845, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 49*, Green Books XXIII-320, printed in: *Briefwechsel mit Schubring* [note 25], pp. 222–225.

99 Letter to Klingemann of 10 March 1847, in: *Briefwechsel mit Klingemann* [note 1], pp. 325–326, quotation on p. 325. In view of the performances of the definitive version in England planned for the second half of April 1847, Mendelssohn writes: “But please ask Buxton whether it might not be possible to postpone the whole *Elijah* performance – which threatens to become another slapdash one – until the autumn [...]”

100 Mendelssohn’s relations with the Bohemian composer and pianist were particularly close in 1846 also because Moscheles had, after intensive campaigning by his friend, decided to take over the piano class at the Leipzig Conservatory, where he assumed the post in October of that year.

101 Mendelssohn had been in contact with Bartholomew since 1841 in connection with the translations of other works into English.

102 Letter to Bartholomew of 28 July 1846: “You receive here No. 36, 38 and 39 [Nos. 44, 46 and 47]. The only piece which is now not in your hands is No. 37, a song of *Elijah* [No. 45; see below]. And this (and perhaps one song to be introduced in the first part [No. 25; see below]) I shall either send or bring myself, for they will require only few words, and it will be plenty of time to copy the vocal parts, and the instrumental ones I bring over with me.”, in: Polko [note 60], pp. 224–225, quotation on p. 225.

103 See facsimiles V and VI.

104 Letter to Ignaz Moscheles of 23 May 1846, University of Leeds, Leeds University Library, Brotherton Collection, *Mendelssohn’s Letters to Moscheles*, Nr. 62, printed in: *Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy an Ignaz und Charlotte Moscheles*, ed. by Felix Moscheles, Leipzig, 1888 (hereafter: *Briefe an Moscheles*), pp. 265–266, quotation on p. 265.

105 See facsimile IX.

106 See facsimile VII.

107 See facsimile VIII. Mendelssohn’s two oratorios present an exceptional situation: the choral parts were produced first and were already available in print at the first performance. This was done above all so that the choral masses expected for the first performance would have sufficient and standardized part material.

108 See facsimile XI.

Louis Weissenborn, to copy out the material, for which he most probably uses Mendelssohn's work score (source **Ba**) as his model. The idea frequently voiced in the correspondence, namely, the printing of at least the parts for the heavily scored strings, is ultimately dismissed.

In the end, however, the performance material does remain incomplete, as the composer forgets to bring an organ part with him to England or – as is suggested by the lack of such a part in the surviving source material – even to prepare one at all. Bartholomew had reminded him of this omission on 4 August 1846: “Pray contrive if possible to bring An Organ part for then.”¹⁰⁹ and Mendelssohn had responded affirmatively on the 10th of that month: “I shall bring an organ part if possible [...]”¹¹⁰ Yet at the first rehearsals in England, it emerged that a distinct score for the organist was still missing. Mendelssohn came up with a solution, however, by letting the organist John Gauntlett have the above-mentioned Henschke copy of the score. Confirming its actual use by the organist are the many thoroughbass figures¹¹¹ which Gauntlett entered into the music for better orientation.

Something else was missing in the material that Mendelssohn had sent to England, something that Bartholomew, as he was preparing the material for the first performance, felt would be of considerable importance to the choruses, at least: metronome markings. He thus wrote to the composer on 14 July 1846: “Will it not be prudent, my dear Sir, to metronome the time of all the pieces, especially the Choruses, & send them to us, in order that they may be sung more steadily when you come, if you think so, send the marks to me, & I will transmit them to the Birmingham singers.”¹¹² Mendelssohn did not hesitate to satisfy Bartholomew's wish. He announced the delivery on 21 July¹¹³ and sent him the metronome markings – albeit exclusively for the choruses or movements requiring the participation of the chorus – to London the following week: “Here are the metronomes, which I beg you will give the director of the choruses; but tell him that I cannot promise they will be exactly the same, but nearly so, I think.”¹¹⁴ Bartholomew informed Mendelssohn on 4 August¹¹⁵ that he

had passed on the metronome markings to Birmingham. Moreover, he had entered them carefully and with only minor errors into the Henschke copy **Bj**¹¹⁶ as well as in the typesetting copy that was to be used for the printing of the libretto **Ld 1**.

Number	Measure	Bj, Ld 1	Note
3	1	♩ = 66	
5	1	♩ = 108	
8	1	♩ = 100	
	67	♩ = 63	
13	1	♩ = 92	
14a	1	♩ = 69	Only, and erroneously, in Bj
	15	♩ = 152	
	55	♩ = 69	Only in Ld 1
	72	♩ = 152	Only in Ld 1
15	1	♩ = 84	
16	1	♩ = 152	
18	1	♩ = 88	
20	1	♩ = 112	
24	1	♩ = 144	
27	5	♩ = 69	
	75	♩ = 126	
28	1	♩ = 116	
31	1	♩ = 108	
	34	♩ = 138	
33	9	♩ = 100	
37	1	♩ = 126	Only in Ld 1 , the movement is missing in Bj
40	1	♩ = 72	
42	1	♩ = 100	
43	1	♩ = 84	Only in Bj
46	1	♩ = 76	
49	1	♩ = 76	
	8	♩ = 88	
	55	♩ = 80	
51	1	♩ = 100	
	23	♩ = 100	

109 Letter from Bartholomew to Mendelssohn of 4 August 1846, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 49*, Green Books XXIII-380.

110 Letter to Bartholomew of 10 August 1846, The British Library, London, *Add. Ms. 47859A, Meyerstein Bequest XVII*, fol. 2, printed in: *The History* [note 47], pp. 73–74, quotation on p. 74.

111 See facsimile V.

112 Letter from Bartholomew to Mendelssohn of 14 July 1846, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 49*, Green Books XXIII-341.

113 Letter to Bartholomew of 21 July 1846, The British Library, London, *Add. Ms. 41570*, fol. 4, printed in: *The History* [note 47], pp. 64–65.

114 Letter to Bartholomew of 28 July 1846, in: Polko [note 60], pp. 224–225, quotation on p. 224.

115 Letter from Bartholomew to Mendelssohn of 4 August 1846, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 49*, Green Books XXIII-380.

116 In his edition of the score op. 70, Kassel, 2009, p. 448, Douglass Seaton states that the metronome markings in **Bj** were written by Mendelssohn; this is erroneous. For one, the handwriting has been unequivocally attributed to Bartholomew, and for another, Mendelssohn would hardly have been able to make entries in a score that was in London when he himself was in Leipzig at this time.

These metronome markings, which differ in many cases from those of the final version, obviously do not represent the final results of the composer's considerations on the metronomization of *Elijah*, but were intended to be provisional and to serve solely as an aid for the rehearsal of the choruses. One should not forget Mendelssohn's words: "I cannot promise they will be exactly the same, but nearly so, I think."¹¹⁷ This is the reason why they were omitted from the musical text of the present volume.

*

Whoever on the English side assumed that the Henschke copy guaranteed that they were in possession of the definitive musical text of the oratorio – the version the composer wanted performed without change in Birmingham – was wrong. Even now, with this important public concert looming, Mendelssohn did not rein in his usual production practice of constant revision. This concerns altogether ten movements, thus about a fifth of the work. He made use here of all three possible

alteration procedures: addition (nos. 2, 25, 32 and 45), deletion (beginning of no. 3, second part of no. 49) and substitution (nos. 6, 9 and 41); in this context a special role was played by no. 14, at whose revision from *14a* to *14b* he implemented not only measure-wise substitution and deletion, but also the modification of specific musical elements, in this case, harmony. The table on pages LIII–LIV gives an overview of the revised passages, their chronological position, and the sources in which one finds the new versions. Also listed in this table is the occasionally contradictory numbering of the individual movements, as well as the unification or separation of movements, which Bartholomew had undertaken for the program booklet. The source sigla in bold print are identified in the body text; as to the abbreviations of names reproduced in capital letters, EH stands for Eduard Henschke, EM for Elizabeth Mounsey,¹¹⁸ FGE for Frederick George Edwards,¹¹⁹ FMB for Felix Mendelssohn Bartholdy, and WB for William Bartholomew.

117 Note 114.

118 Elizabeth Mounsey was Bartholomew's sister-in-law, who, according to her own words, assisted him in 1846 in the production of the vocal parts for the world premiere of the oratorio, and who came into possession of Bartholomew's *Elijah* sources towards the end of the 19th century through inheritance. In 1893 she sold the entire stock of sources to, among others, Marie Benecke, the eldest daughter of the composer, and entered into the sources commentaries such as the ones printed here, to which she felt entitled as contemporary witness (see facsimile IX).

119 Frederick George Edwards was a significant music critic and writer on music who earned great merit particularly as editor of *The Musical Times* (1897–1909). He was especially interested in the oratorio in question here, for which he set a lasting musicological monument in *The History of Mendelssohn's Oratorio "Elijah"* [note 47]. The source listed in the table is part of Edwards' intensive work on the relationship of early and final version of the work; see note 131.

First Part				
Movement	Bj until 28 July 1846 (Henschke Copy)	After Bj to 16 August 1846 (Leipzig)	From 17 to 25 August 1846 (London / Birmingham)	26 August 1846 (Program booklet)
1 Prologue	[EH:] N ^o 1. [WB:] N ^o 1 c. 6.	→	→	PROLOGUE
2 Overture		(Ba, fol. 3 ^r :) [FMB:] Overture	→	OVERTURE
3 Chorus	[EH:] N ^o 2. <i>Chor.</i>	M. 1–4 ↑ M. 5–65		
4 Recitativo	[EH:] N ^o 3. <i>Recitativ.</i>	→	→	RECITATIVE CHORUS
5 Duet with Chorus	[EH:] N ^o 4. <i>Duetto mit Chor.</i>	→	→	DUET AND CHORUS
6a Recitativo	[EH:] N ^o 5. <i>Recit.</i>	↓	↓	
6b Recitativo		(Ba, fol. 21 ^r :) [FMB ante corr.:] No. 5 <i>Recit.</i>	(Da 3, fol. 10 ^r :) [WB:] No 5. and [EM:] <i>This is the Recit that was sung.</i>	RECITATIVE
7 Aria	[EH:] N ^o 6. <i>Aria.</i>	→	→	AIR
8 Chorus	[EH:] N ^o 7 <i>Chor</i> [WB:] N ^o 7 c. 11 [corr. for 10].	→	→	CHORUS
9a Recitativo	[EH:] N ^o 8 <i>Recit.</i>	↓	↓	
9b Recitativo		(Ba, fol. 33 ^v :) [FMB ante corr.:] No. 8 <i>Recit.</i>	(Da 5, fol. 18 ^r :) [WB ante corr.:] No 8. and [EM:] (<i>This was sung.</i>)	RECITATIVE
10 Double Quartet	[EH:] N ^o 9 <i>Doppel Quartetto.</i>	→	→	DOUBLE QUARTET
11 Recitativo	[EH:] N ^o 10. <i>Recit.</i>	→	→	RECITATIVE
12 Aria and Duet M. 73	[EH:] N ^o 11.	→	→	Air (cast list) <i>THE WIDOW AND ELIJAH</i> (Libretto) RECITATIVE
13 Chorus	[FMB:] No. 12 <i>Chor & 13.</i>	→	→	CHORUS
14a Recitativo with Chorus	[FMB:] No. 13 <i>Recitativ mit Chor</i>	→	↓	
14b Recitativo with Chorus			(Da 16, fol. 157 ^r :) [WB:] N ^o 13 <i>Recit</i>	RECITATIVE
15 Chorus	[FMB:] No. 14 <i>Chor</i> [WB:] N ^o 14 c 19	→	→	CHORUS
16 Chorus	[FMB:] No. 15 <i>Chor</i> [WB:] N ^o 15. <i>Chorus.</i>	→	→	CHORUS
17 Recitativo	[FMB:] No. 16 <i>Recit.</i>	→	→	RECITATIVE
18 Chorus	[FMB:] No. 17 <i>Chor</i> [WB:] N ^o 17. <i>Chorus.</i>	→	→	CHORUS
19 Recitativo	[FMB:] No. 18	→	→	RECITATIVE
20 Chorus	[FMB:] No. 19 <i>Chor</i> [WB:] N ^o 19.	→	→	CHORUS
21 Recitativo and Aria M. 4	[WB:] N ^o 20 to 24. [twice FMB:] No 20 <i>Aria</i>	→	→	RECITATIVE AND AIR
22 Quartet	[FMB:] No. 21 <i>Quartett</i> [WB:] N ^o 21. <i>Quartett.</i>	→	→	QUARTET
23 Recitativo	[without numbering]	→	→	RECITATIVE
24 Chorus and Recitativo M. 45 M. 53	[FMB:] No. 22 <i>Chor</i> [WB:] N ^o 22. <i>Chorus.</i>	→	→	CHORUS RECITATIVE CHORUS
25 Aria		(Db 2, fol. 48 ^r :) [EH:] N ^o 22. <i>Aria</i> (Ea, fol. 25 ^r :) [EH:] No 22. <i>Aria</i> and [strange handwriting:] N ^o 22 (<i>bis</i>) (Ba, fol. 84 ^r :) [After end of music text FMB ante corr.:] <i>Subito</i> <i>segue Arioso no. 23</i>	→	AIR
26 Arioso	[FMB:] No. 23 <i>Arioso</i>	→	→	AIR
27 Recitativo with Chorus M. 5	[FMB:] No. 24 <i>Recitativ mit Chor</i> [WB:] N ^o 24 <i>cont^d ?</i>	→	→	RECIT. AND CHORUS
28 Chorus	[FMB:] No. 25 <i>Chor</i>	→	→	CHORUS

Second Part				
Movement	Bj until 28 July 1846 (Henschke Copy)	After Bj to 16 August 1846 (Leipzig)	From 17 to 25 August 1846 (London / Birmingham)	26 August 1846 (Program booklet)
29 Recitativo	[EH:] N ^o 26. <i>Recit.</i> [FMB:] <i>This is the beginning of the 2^d Part</i>	→	→	RECITATIVE
30 Aria	[EH:] N ^o 26. <i>Aria.</i>	→	→	AIR
31 Chorus	[EH:] N ^o 27. <i>Chor.</i>	→	→	CHORUS
32 Recitativo			(Da 32, fol. 85 ^r .) [FGE:] N ^o 28. <i>Recit.</i> (<i>This follows</i> <i>Chorus "Be not afraid"</i>)	RECITATIVE (ELIJAH.)
33 Recitativo and Chorus	[EH:] N ^o 28. <i>Recit.</i> [FMB:] <i>this follows after the Chorus</i> <i>"Be not afraid"</i>	→	→	(THE QUEEN.)
M. 38				CHORUS
M. 69	[WB:] ? N ^o 29 ^a " <i>Though stricken they have not</i> "			RECITATIVE AND AIR
34 Aria	[EH:] N ^o 29. <i>Aria.</i> [WB:] ? N ^o 29 ^b . " <i>It is enough.</i> " [After end of music text FMB:] <i>Here follows </i> <i>the Recit. no. 30 "Siehe er schläft unter dem</i> <i>Wacholder" and the Chorus no. 31 "Siehe der</i> <i>Hüter Israels schläft noch schlummert nicht"</i>	→	→	
35 Recitativo	[Henschke's copy missing; copy inserted in collected material by WB:] N ^o 30. <i>Recit.</i>	→	→	RECITATIVE
36 Duet	[Henschke's copy missing; copy inserted in collected material by WB:] (N ^o 30. <i>cont^d</i>)	→	→	DUET
37 Chorus	[Henschke's copy missing]	→	→	CHORUS
38 Recitativo	[EH:] N ^o 32. <i>Recit.</i> [FMB:] (<i>After Chorus no. 31 "Siehe der</i> <i>Hüter"</i>) [strange handwriting:] A 32 [After end of music text FMB:] <i>Here follows</i> <i>the Song in C "O rest in the Lord" (Sei</i> <i>stille dem Herrn) (the number of this Song is</i> <i>also 32, like the number of this Recit.) and</i> <i>after the Song comes the Chorus no 33</i> <i>"Wer bis an das Ende"</i>	→	→	RECITATIVE
39 Aria	[WB:] N ^o 32 [strange handwriting:] B 32	→	→	AIR
40 Chorus	[EH:] N ^o 33. <i>Chor.</i> [WB adds suffix to number:] 33 ^a [strange handwriting:] <i>After Song N^o 33 Bis</i> [After end of music text FMB:] <i>attacca no. 33</i>	→	→	CHORUS
41a Recitativo	[EH:] N ^o 33. <i>Recit.</i> [The first page of the music text is crossed out] [WB:] <i>This Recit is to be omitted. "And</i> <i>behold the Lord passed by" follows this.</i>	→	↓	
41b Recitativo	[EH:] N ^o 33. <i>Recit.</i> [FMB:] <i>This Recit is to come instead of the Rec </i> <i>no 33 which was sent before.</i>	→	→	RECITATIVE
42 Chorus	[EH:] N ^o 34. <i>Chor.</i>	→	→	CHORUS
43 Quartet and Chorus	[EH:] N ^o 35. <i>Quartett und Chor.</i>	→	→	QUARTET AND CHORUS
44 Recitativo	[EH:] N ^o 36. <i>Recit.</i>	→	→	RECITATIVE
45 Aria		(Ba, fol. 161 ^r .) [FMB:] No. 37. <i>Arioso</i>	→	AIR
46 Chorus	[EH:] N ^o 38. <i>Chor.</i>	→	→	CHORUS
47 Aria and Recitativo	[EH:] N ^o 39. <i>Aria</i>	→	→	AIR
M. 45	[EH:] N ^o 40. <i>Recit.</i> [WB adds suffix to number:] 40 ^a [After end of music text WB:] <i>End of No 39</i>			RECITATIVE
48 Recitativo	[EH:] N ^o 40. <i>Recit.</i> [WB adds suffix to number:] 40. ^b	→	→	
49 Chorus	[EH:] N ^o 41. <i>Chor.</i>	→	→	CHORUS
M. 55–140	[deleted]			
50 Quartet	[EH:] N ^o 42. <i>Quartetto.</i>	→	→	QUARTET
51 Final Chorus	[EH:] N ^o 43. <i>Schluß=Chor.</i>	→	→	CHORUS

If we begin by examining a formal aspect of the table, it becomes clear that the source data preclude a cogent numbering of the movements. The interpolated movements in themselves already prevent a unified structure, and Mendelssohn's tendency to occasionally – but not consistently – gather together recitatives with arias or choruses under one number (see for example nos. 21, 27, 29 and 47) contributes to the flawed system of numerical sequence. Bartholomew noticed this shortcoming and pointed out the questionableness of the numbering at several passages in **Bj** (see for example nos. 27, 33 and 34). He also took up this topic in an undated letter to Mendelssohn which, however, was most likely written in late July or early August 1846: “Why should any of the pieces be numbered? none of Handel's are; and where so many are figured, and several of them are so short, it appears to me only creative of confusion. _ the leading words of each fragment would be quite enough to distinguish them in our version.”¹²⁰ As the overseer of the official program, Bartholomew took a radical step and eliminated all the movement numbers from the booklet.

In a scholarly edition such as the present one, however, it is indispensable to have a coherent numbering of the movements; in this respect, the inconsistent state of the sources makes the introduction of a new numbering inevitable. For the assignment of a number, this system follows the smallest units to which movement numbers were attributed in the sources.

The table also needs explanations pertaining to matters of content, namely to the revisions made by Mendelssohn before the first performance.

In each of the four movements that were added to the work after the Henschke copy had been sent to England, the reason, time and circumstances of the addition all turn out to be different, which allows us to draw conclusions on the variety of motivations infusing Mendelssohn's revisional practice. Three of them (nos. 2, 25 and 45) can be grouped together since it is certain that Mendelssohn took the musical material of these pieces along with him to London on 17 August 1846. As to no. 32, by contrast, one may even conjecture that the piece was added as late as during the rehearsal phase immediately preceding the premiere performance.

The easiest situation is that of no. 45 (*Ja es sollen wohl Berge weichen / For the mountains shall depart*), which was already scheduled for inclusion while Henschke was making the copy. In his numbering of the movements, he reserved the number 37 for this aria (or another fitting piece). It is a matter of speculation as to why he did this. What we do know is that in his letter of 10 August to Bartholomew, Mendelssohn expressly pointed out that this movement was missing, and even

delivered the English text to make the translator's task easier: “In the letter I wrote to you yesterday I forgot to mention the words of the song which I bring with me (the no. 37 which is still wanting in your score.) in case it should be indispensable to have the books printed before my arrival. They are from Jesaiah c. 54, v. 10, and I find that the English words will apply literally [sic] to my music; so I beg you will let no. 37 stand thus in the English version: ‘No. 37, Arioso (Elijah.) ‘For the mountains shall depart and the hills be removed; but thy kindness shall not depart from me, neither shall the covenant of thy peace be removed.’”¹²¹

In contrast, the mention “and perhaps one song to be introduced in the first part” found in the above-quoted letter of 28 July 1846 to Bartholomew¹²² shows that Mendelssohn hesitated considerably about adding no. 25 (*Ist nicht des Herrn Wort wie ein Feuer / Is not His word like a fire*). The decision to accentuate Elijah's biblically authenticated character trait as “wrathful prophet” must thus have been taken rather late. Here, too, Mendelssohn saw to it that the new piece would not entail any additional work for Bartholomew. Together with Henschke, who was then transcribing the music, the composer prepared a Solo/Bass part (source **Db 2**), such as the part material which was consistently used by the vocal soloists at the Birmingham performance. Mendelssohn entered the English text, i. e. he delivered the translation as well. Also lending weight to the exceptional chronological position of this aria is the fact that in the aforementioned instrumental part for the Violino I, the notes were not written by Friedrich Louis Weissenborn, as would have been expected, but again by Henschke.

The most notable insertion is clearly that of the Overture, which the composer long rejected before finally yielding to the insistence of his well-meaning advisers. As early as 31 October 1838, Schubring had begun a draft for Part One of the libretto with an “Overture that makes one feel dismal.”¹²³ A good seven years later, he picked up this idea again and added an observation in the margin of the introductory text of the libretto sketch that Mendelssohn had sent him on 16 December 1845:¹²⁴ “These words must come as a recitative following a bit of introduction and then the Overture, a portrait of famine. An overture that must last three years.” Mendelssohn did not, however, accept this suggestion but, in the first early version, had the chorus “Hilf, Herr!” immediately follow Elijah's initial recitative after only four preparatory measures. This is the form in which the beginning of the oratorio was transmitted both in the Henschke copy as well as in the original part material sent by the composer to Birmingham. Now, however,

120 Letter from Bartholomew to Mendelssohn of late July / early August 1846, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 50*, Green Books XXIV-1/2.

121 Letter to Bartholomew of 10 August 1846, The British Library, London, *Add. Ms. 47859A, Meyerstein Bequest XVII*, fol. 2, printed in: *The History* [note 47], pp. 73–74.

122 Note 102.

123 Letter from Schubring to Mendelssohn of 31 October 1838, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 53*, Green Books XXVII-92, fols. 4–5^r, printed in: *Briefwechsel mit Schubring* [note 25], pp. 129–134, quotation on p. 129.

124 BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 53*, Green Books XXVII-91, fols. 1–5, Schubring's annotations printed in: *Briefwechsel mit Schubring* [note 25], pp. 208–216, quotation on p. 209.

the English side – namely Bartholomew – also came up with a request for an overture. On 23 June 1846 Bartholomew casually reminded him: “[...] and I hope you will have time to write an Overture or Introduction; unless you expressly design there shall be none.”¹²⁵ Mendelssohn’s comparatively detailed response of 3 July hints at the problems which the addition of an introduction would pose to him: “My intention was to write no Overture, but to begin directly with the curse. I thought it so energetic. But I will certainly think of what you say about an Introduction, although I am afraid it would be a difficult task, and do not know exactly what it should or could mean before that curse. And after it (I first thought to write the Overture after it) the Chorus must immediately come in.”¹²⁶ Bartholomew did not relent, however, and now enlisted the support of Klingemann as well; on 14 July he wrote: “I have maturely considered, & with Mr K[lingemann]. think it will be a new feature and a fine one, to announce the curse No 1. then let an Introductory movement be played, expressive descriptive of the misery of famine – for the chorus (I always thought) comes so very quickly and suddenly after the curse, that there seems to elapse no time to produce its results.”¹²⁷ Mendelssohn finally yielded and, on 9 August, thus two and a half weeks before the first performance, announced that he would be delivering the desired piece: “After the 1st words of Elijah (the curse) and before the 1st Chorus I should like to have in the books ‘Introduction’ or ‘Overture’ or some word like this, to let people know that an Overture is coming before the Chorus – for I have written one, and a long one.”¹²⁸

The most serious – and unsolvable¹²⁹ – editorial problems of all the early versions of the oratorio movements are posed by the no. 32 which was missing in the Henschke copy and subsequently added, since no original sources for this recitative survived apart from the libretto of the first performance. The only transmitted musical material is a Solo/Bass part¹³⁰ written by Frederick George Edwards ca. 1882/1883, when he was investigating the relationship between the early and final versions of the oratorio.¹³¹ It is likely that Edwards was also only able to base himself on a Solo/Bass part, since he did not include the upper parts of the orchestra in his copy. It should

be pointed out, however, that in his transcription, variants of the libretto text are attributed either to Bartholomew or to Mendelssohn with “B.” and “M.” This means that the source at his disposal contained entries by both the translator and the composer. Due to the dearth of source material, one can only conjecture when this insertion was made. Nevertheless, it may be worth reflecting that no. 32 is the only movement of the entire oratorio for which there is no German text in any version.

If we now turn to the two passages of the Henschke copy that were withdrawn before the first performance, the first requires practically no explanation, since the four introductory measures of the Chorus no. 3 were not deleted; instead, their figuration was incorporated into the closing measures of the subsequently composed Overture in a modified form, whereby the plasticity of the build-up before the entrance of the chorus was maintained.

Of incomparably greater significance – namely for the conceptual interpretation of the oratorio – is the elimination without replacement of the chorus that constituted the second part of no. 49 (*Er wird öffnen die Augen der Blinden / He shall open the blind eyes*). Mendelssohn made this intervention only 17 days before the world premiere, at a point in time that couldn’t have been more inauspicious in view of the preparations for the performance, as the choral parts were already printed and the choruses in London and Birmingham already in the final stages of the rehearsals. Mendelssohn was very aware of this fact, which is why he invoked an aspect of performance practice to justify the deletion. On 9 August 1846, hence 17 days before the performance, he wrote to Bartholomew from Leipzig: “The second part of no. 41 ‘Er wird öffnen die Augen der Blinden’ must also be left out, so that from the words ‘und der Furcht des Herrn’ it goes immediately to the Quartett in b ‘Wohlan denn’. Pray let the Choral people at Birmingham know this directly, it will spare them much time, as the *Alla Breve* is not easy, and as I am sure I will not let it stand. (Of course the whole beginning of no. 41 ‘Aber einer erscheint &c. der wird des Herrn Namen’ must stand and not be omitted; merely from the Allabreve and from the 1st introduction of

125 Letter from Bartholomew to Mendelssohn of 23 June 1846, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 49*, Green Books XXIII-324, printed in: *The History* [note 47], pp. 51–52, quotation on p. 52.

126 Letter to Bartholomew of 3 July 1846, The British Library, London, *Add. Ms. 38091*, fols. 45–46, printed in: *The History* [note 47], pp. 52–62, quotation on pp. 61–62; facsimile *Ibid.* after p. 141.

127 Letter from Bartholomew to Mendelssohn of 14 July 1846, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 49*, Green Books XXIII-341, printed in: *The History* [note 47], p. 62.

128 Letter to Bartholomew of 9 August 1846, The British Library, London, *Add. Ms. 47859A, Meyerstein Bequest XVII*, fol. 1, printed in: *The History* [note 47], p. 62.

129 See p. 285 of the present edition.

130 The British Library, London, *Add. Ms. 47859B, Meyerstein Bequest XVIII*, fol. 85.

131 As staff member of *The Musical Times*, Edwards concentrated at this time on the correction and completion of the essay by Joseph Bennett, ‘Elijah’. A comparison of the original and revised scores, which had been printed fragmentarily in 1875/1876 in the journal *Concordia. A Weekly Journal of Music and the Sister Arts*; Edwards’ revised version then appeared in *The Musical Times* 23 (1882), pp. 525–528, 588–591, 653–656; 24 (1883), pp. 6–10, 67–72, 123–125, 182–185. Unfortunately this text also provides no further details on the passage in question here: “We now enter upon a region of so great change that it may almost be said we are dealing with different works. No part of the revised score [final version] better shows what resolution the master brought to a task which, in the nature of things, must have been irksome, or how little the enthusiastic verdict of Birmingham influenced his judgment. To begin with, address of *Elijah* to *Ahab*, ‘The Lord hath exalted thee,’ &c., opening No. 23 of the printed score, has no place at all in the MS. [Henschke copy], which enters at once upon *Jezebel*’s recitative.”, *Ibid.* 24 (1883), p. 8.

the words ‘Er wird öffnen’ it is to be left out).¹³² Of course, as every experienced choral singer will easily recognize, this justification is an excuse, since the piece is not particularly difficult for the performers. The true motive for the deletion lies rather in Mendelssohn’s wish to strengthen the consistency of the work’s subject – a wish that became increasingly important to him at each step of the musical and textual elaboration of the work, and one that he tried to realize with ever greater constancy. In the present movement, it was not the music, but the text that disturbed him, for nothing is known about Elijah healing the blind. Instead, healings are miracles which, according to biblical tradition, are directly connected to Jesus Christ, and were considered so important that all four Evangelists reported about them.¹³³ In an oratorio concerning an Old Testament figure, Mendelssohn must have felt that such an unmistakable allusion to Christ was out of place here and undermining the intention of creating a self-contained work about the concept of prophecy.

All four movements in which Mendelssohn made use of the revisional procedure of substitution are recitatives. This applies to the numbers 6, 9 and 41 without reservations; no. 14 should also be reckoned to this group, however, inasmuch as the revision chiefly concerns the introductory section shaped as recitative. If we proceed from the stocks of sources that are devoted solely to these movements, then we could come to the conclusion – regarding at least the three numbers of Part One – that the revision was not made until the London rehearsal phase. This hypothesis, however, runs counter to the finding presented by the singly transmitted Violino part of Part One (source Ea). For this source, which, like all the orchestral parts, Mendelssohn took along with him to London on 17 August, shows up in all three cases the correction of Version *a* to *b* in the form of an amendment slip above the first version written by Friedrich Louis Weissenborn. Although the writer of the notes on the slip has yet to be identified, his handwriting resembles that of Weissenborn. What is certain, in turn, is that it was a German writer, as is confirmed by the handwriting of the German text. It is thus very possible that these three movements had already been revised in Leipzig. This is obvious with no. 41, whose two versions have survived in the Henschke copy and were sent to London in different parcels. This is also the sole recitative in which the revision process reaches into the level of the libretto text, which was considerably expanded here.

At this point, we would like to include a somewhat anecdotal episode that is omnipresent in the letters exchanged by Mendelssohn and Bartholomew between 20 July and 10 August, and that nearly led to the elimination of another movement at the world premiere. In no. 39 (Sei stille dem Herrn und warte auf ihn / *O rest in the Lord, wait patiently for Him*) Bartholomew had discovered a turn similar to one in the Scottish song “Robin Gray” (*Young Jamie lov’d me well and ask’d me for his bride*) and pointed this out to Mendelssohn in his letter of 20 July¹³⁴ in order to protect him from the invectives of the musical press. The composer reacted very sensitively and, in his letter of 10 August, even went so far as to give the instruction to delete the aria, a decision, however, which he already relativized in the postscript to the same letter: “About the song ‘O rest in the Lord’ we will settle everything when we meet.”¹³⁵ All misunderstandings were apparently cleared up in London, and the aria was sung in Birmingham.

The World Premiere

If we take a teleological approach to the genesis of *Elijah*, i. e. if we examine the evolution of the artistic work up to the form which the composer felt was satisfactory and reflected his intentions, then the premiere performance of the oratorio in Birmingham can really only be classified as a pre-premiere. The rehearsals and the actual live-concert situation gave the composer an ideal opportunity to control the musical form, dramaturgical structure and practical aspects of the work’s performability which he had elaborated up to then, and allowed him, if need be, to consider making alterations. Such a concrete test phase ideally suited the composer’s general compositional practice of releasing almost none of his works for print before they were subjected to a thorough revision.

Nevertheless, this first performance of the oratorio marks a milestone in the history of the work’s reception and impact; indeed, it can even be seen as a *καρπός* both for the work itself and the composer’s artistic renown in particular, as well as for 19th-century English musical history in general: this is where the cornerstone was laid for the overwhelming, long-lasting success of the oratorio, which spread the seeds of a rapidly growing pan-European demand for further performances and led, at least in England, to *Elijah* – along with Handel’s *Messiah* – enjoying the highest, unchallenged esteem among oratorios in the following decades.

132 Letter to Bartholomew of 9 August 1846, The British Library, London, *Add. Ms. 47859A, Meyerstein Bequest XVII*, fol. 1, printed in: *The History* [note 47], pp. 72–73, quotation on p. 72.

133 Matthew 20, 29–34; Mark 10, 46–52; Luke 18, 35–43; John 9, 1–7.

134 Letter from Bartholomew to Mendelssohn of 20 July 1846, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 49*, Green Books XXIII-348, printed in: *The History* [note 47], pp. 66–68.

135 Letter to Bartholomew of 10 August 1846, The British Library, London, *Add. Ms. 47859A, Meyerstein Bequest XVII*, fol. 2, printed in: *The History* [note 47], pp. 73–74, quotation on p. 74.

For England, and in particular for the city of Birmingham,¹³⁶ the performance of the oratorio, as well as the Musical Festival itself which it was part of, was not only an artistic highlight, but also a social event of such magnitude that it radiated into the highest circles.¹³⁷ The extensive news coverage of the event printed in such a distinguished daily newspaper as *The Times* can be seen as a sign of the interest generated by this event not only in musical circles. James William Davison supplied reports about the Birmingham festival practically every day, and in a prominent position; his focus was clearly on Mendelssohn's new work. On 24 August 1846, thus two days before the first performance, Davison published a detailed article on the work in which he announced – or rather trumpeted – the immensity of the event and came to the conclusion: “We must abstain from general remarks until other occasions of hearing it shall have rendered this important work more familiar to us. At present, our impression is very strongly in favour of the Oratorio of *Elijah* as being the greatest achievement of Mendelssohn's genius, and this in spite of the entire absence of fugues, which in an Oratorio by the most accomplished living musician is calculated at first sight to cause somewhat of surprise. At any rate, it is tolerably certain that one more great work has been added to the repertory of art, and this is a great event in the present dearth of serious purpose.”¹³⁸

If the first performance of *Elijah* was such an outstanding artistic event, then it was chiefly for two reasons: the prestigious status of the event on the one hand, and, on the other, the renown which the composer had acquired in England over the preceding years.

The Birmingham Musical Festival, which was held in a three-year cycle¹³⁹ since 1784, was one of the most successful institutions¹⁴⁰ of its kind in the British Isles. It brought together both artistic and social interests, for the profits went to the city's General Hospital, a benevolent institution that treated all classes. Since 1802 the direction of the festival lay in the competent hands of the then 80-year-old Joseph Moore, and since 1834 the logistical conditions for the performances had been considerably improved. With the newly erected Town Hall and its large organ built by William Hill, the Festival organizers now had an ideal venue at their disposal. The First World War put an end to the success story of the Birmingham Musical Festival. *Elijah* was given there every three years, without interruption, until the last edition of the festival in 1912; this, too, was a sign of the long-lasting esteem that Mendelssohn's oratorio enjoyed in England in the 19th century to the same extent as Handel's *Messiah*.

The high artistic quality expected from the Birmingham Festival can also be seen in the program of the year 1846. The focal point of the four main morning concerts in the Town Hall, which began at 11 a.m. and were designed to last three hours respectively, lay in the presentation of large-scale choral works: Haydn's *Creation* on Tuesday, 25 August, Mendelssohn's *Elijah* on Wednesday, 26 August, and Handel's *Messiah* – by popular demand – on Thursday, 27 August. In contrast, the program of the Friday morning concert on 28 August can be regarded as truly exceptional. The first part featured three movements from Beethoven's *Missa solemnis* op. 123,¹⁴¹ the Kyrie, Gloria and Sanctus; they were followed – as a way of

136 See Audrey Duggan, *A Sense of Occasion. Mendelssohn in Birmingham 1846*, Studley, Warwickshire, 1998.

137 The oratorio's great success in Birmingham spurred Prince Albert, Queen Victoria's consort, to attend the second performance of the work's final version in London on 23 April 1847.

138 *The Times* of 24 August 1846, p. 8. Davison's text, which was less of “a very accurate analysis” (as it is still sometimes referred to today) than an easily graspable description of the events unfolding in the work, was reprinted several times, for example in *The Musical World* Vol. XXI, No. 35 (29 August 1846), pp. 407–410, where this qualification is found. What is truly remarkable is the fact that the article found its way across the Atlantic, where it was published once again in *The Musical Gazette* Vol. I, No. 23 (7 December 1846), pp. 177–178, of Boston, Massachusetts – even though no performance of the work had yet been scheduled at this point in time; the first Boston performance of *Elijah* (no doubt the final version) was held by the Boston Haydn Society on 13 February 1848.

139 Only twice did the festival depart from this rule: in 1793, when the festival was cancelled, and after 1829, when the cycle was not resumed until the completion of the new concert hall (Town Hall) in 1834; see Charles Mackeson, *Birmingham Festival*, in: *A Dictionary of Music and Musicians*, ed. by George Grove, London, 1879, Vol. I, p. 244. On the history of the festival see also Anne Elliott, *The Music Makers: A Brief History of the Birmingham Triennial Music Festivals 1784–1912*, Birmingham, no year.

140 From a letter addressed to Mendelssohn by Ignaz Moscheles on 3 February 1846 – after he was surprised to learn that he had been appointed Conductor in Chief of the forthcoming festival – it emerges that the Committee of the Birmingham Musical Festival also had a reputation for paying particularly high honorariums to the artists: “[...] a post as Conductor! At a music festival! Something that many a music professor arduously strives for – not merely for the honor but also for the remuneration – and offers patronage to many.” BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 49*, Green Books XXIII-73. A selective survey of the honorariums that were paid in 1846 is provided by Audrey Duggan [note 136], p. 61.

141 The Credo and Agnus Dei were thus not played.

rounding off the section devoted to Beethoven – by the closing chorus of *Christ on the Mount of Olives* op. 85,¹⁴² which had become famous in England with the “Hallelujah” text. The second part of the concert was devoted to Louis Spohr’s hymn “Gott, du bist groß” op. 98, which was identified as a new work by the indication *First time of performance*.

The second reason for the exceptional importance attributed to the world premiere of *Elijah* lay in the esteem that Mendelssohn had acquired as the leading composer of his time not only in Germany, but also in England, his second artistic home. This is not due solely to the success of his works, but was nurtured above all by the composer’s active personal participation in English musical life, in which he had made a name for himself with his multi-faceted talents as a performer: pianist, organist and conductor. Mendelssohn had already initiated a fruitful collaboration with the Philharmonic Society in London while on his first trip to England in 1829; this quickly led to the commission of compositions and gave him opportunities for concert appearances as conductor and pianist. During his summer stays in London in 1832 and 1833 he gave proof of his eminent talent on the organ by holding public recitals in which the works of J. S. Bach stood in the forefront, and by giving public Sunday improvisations at St. Paul’s Cathedral thanks to the intermediary of Thomas Attwood. Mendelssohn took part in the Birmingham Musical Festival for the first time in 1837.¹⁴³ He conducted his oratorio *St. Paul* op. 36 MWV A 14, dazzled in organ improvisations and recitals – in which, for example, he included Bach’s very demanding E-flat major Prelude and Fugue BWV 552 – and played the solo part in his Piano Concerto No. 2 op. 40 MWV O 11. In 1840 he reprised this triple role, conducting his Symphony Cantata *Lobgesang* op. 52 MWV A 18, again playing Bach and extemporizing on the organ, and appearing as the soloist in a performance of his Piano Concerto No. 1 op. 25 MWV O 7.

It is obvious that after such antecedents the organizers of the 1846 edition of the festival expected a similarly intensive and

comprehensive commitment on Mendelssohn’s part; indeed, in addition to commissioning a new oratorio from him, they even considered recruiting him to help select the program and, if possible, to assume the conductorship of all the oratorical works. In view of the enormous task that had been conferred on him with the composition and rehearsals of *Elijah*, Mendelssohn, in turn, strove to be economical with his resources and to avoid further exertion as much as possible. There is no doubt that he was ready and willing to offer his advice on the contents of the programs and even on the choice of the soloists in collaboration with Moscheles and Moore; this is confirmed throughout the correspondence. As a conductor, however, he was only prepared to lead exclusively his own works, thus, next to *Elijah*, solely the incidental music to *A Midsummer Night’s Dream* op. 61 MWV M 13, which was given at the afternoon concert of 27 August. Mendelssohn also proved intractable with regard to Moore’s express wish to continue the tradition of the composer’s organ recitals in Birmingham. Mendelssohn justified his refusal by claiming that the attack of the notes was too hard. Yet even Moore’s assurances that the organ builder, Hill, had made noticeable improvements in this respect, were unable to make Mendelssohn change his mind.

The composer’s position on this matter and the alternate solution envisioned by Moscheles for a performance of Mendelssohn as soloist on a keyboard instrument emerge particularly clearly from the three following passages from letters exchanged between the two friends; what also becomes clear is the time pressure – which is hardly imaginable today – under which the planning of the festival program was made.

On 12 July 1846, thus a good six weeks before the start of the festival, Mendelssohn wrote to Moscheles: “The last time I was in Birmingham, the attack on the organ was, as I recall, so hard that I wouldn’t dare play anything on it that would be fit for an audience. If it has been significantly lightened, I would agree to play one of my sonatas on it, but I must test the attack

142 Before the festival, Moore had even considered performing Beethoven’s Oratorio op. 85 in its entirety, which came to naught due to problems concerning the translation and the adaptation to the religious circumstances in England. This emerges from Moore’s letter of 1 January 1846 to Mendelssohn: “We have some idea of having Beethoven’s Mount of Olives, it has never been well performed in England after G. Smart had it done when it was just composed but neither himself or the Band seemed to understand it. and I see from the newspapers that it is often performed in various parts of Germany, but the language and the subject was thought to[be] serious for music, a man here has put new English words and arranged it on a different subject, Saul and his followers seeking to destroy David and has fitted it to the music very passably. He calls it David in the wilderness, and to these words there is no objection to its being performed but I wish to have your opinion upon it before we determine – I hope you will favor me with a line soon with any opinion or advice that you can give us.”, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 49*, Green Books XXIII-9. Mendelssohn’s detailed answer of 15 January 1846 is interesting not only with respect to the matter at hand: “My opinion about the new text to the Mount of Olives which you kindly want to have, is that this music certainly must have a different translation from what is usually done, and that even for several of the concerted pieces there ought to be written a different poetry, the sense of the German words being contrary to your religious feelings on the subject; (as well as to mine, and I may say to ours.) I mean particularly all those pieces in which Christ is introduced as a Tenor Solo with concerted pieces, Arias, &c. – But I should strongly recommend not to take a poetry which entirely changes the subject, and which makes a David in the wilderness of the Mount of Olives. I do not know one specimen of such an attempt having been successful, & I think I could prove it to be impossible. Besides, this music, and its meaning is already too much known, & too many amateurs are aware of the signification of every piece – they would never be pleased with such an alteration, & it would produce a doubtful if not a disagreeable sensation. Perhaps the best way would be to introduce instead of Christ and St Peter merely voices like those of witnesses of all these things – relating the events historically, not dramatically, and removing entirely the idea of an Opera in which these holiest names are introduced. But it would require a very skilful poet indeed, to make even these alterations.”, Birmingham Central Library, Birmingham, City Archives, *MS 1292/5/4*, printed in: Polko [note 60], pp. 239–241.

143 Mendelssohn had already reckoned with an invitation to Birmingham on his first visit to England in 1829, and had begun considering pieces he could present there; his hopes were dashed, however, since the program for that year’s festival, which took place from 6 to 9 October, had already been determined. See his letters to his family of 29 May and 5 June 1829, NYPL [note 50], letters Nos. 64 and 65, printed in: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe*, Vol. 1, ed. by Juliette Appold and Regina Back, Kassel etc., 2008, pp. 299–302 and 303–307, in particular pp. 300–301 and 307.

myself before I can give you my assent to a public announcement. With great pleasure or more; well, you already know what it means to me to play something together with you, and it is obvious that I am ready to join in. But you choose the pieces – I have nothing but Elijah in my head now. Bach’s double concerto is beautiful but not brilliant. Mozart’s is rather the opposite. Should I bring the first one along just in case? – In any event, I request that I be dispensed from playing a solo on the piano. Conducting is making me more tired than usual of late, and conducting a new work absolutely precludes my playing solo.”¹⁴⁴

Six days later, on 18 July 1846, Moscheles sent him a provisional answer: “I wrote to Moore concerning your condition-heavy agreement to play the organ. D^r Gauntelet [sic] is announced as performer of a solo.¹⁴⁵ The question of a duet with the two of us must also remain open until you come. But I would like to ask you to bring something along, so that the whether and what are still up for choosing.”¹⁴⁶ But it was not until 28 July 1846, thus four weeks before the festival, that Moscheles communicated to Mendelssohn the Committee’s acceptance of this solution and make a concrete suggestion: “The Committee gratefully accepts your promise to play at least one duet with me on the second evening, if you absolutely refuse to play a solo. Please bring a selection of things for us, for if we select something neither new nor ancient, we will have to fall back again on that old warhorse, my homage to Handel, which we two circus riders will have to ennoble by transforming it into a Pegasus.”¹⁴⁷

The old “warhorse” was Moscheles’ Grand Duo pour deux Pianos *Hommage à Händel* op. 92, written sometime between 1822 and 1835.¹⁴⁸ However, the program booklet of the 1846 Festival lists solely “Grand Duet – Two Piano Fortes – *Dr. Mendelssohn and Mr. Moscheles*” for the first part of the evening concert of 27 August. There is practically no doubt whatsoever that this was Moscheles’ op. 92. It is possible that the final decision about the piece to be played was taken too late to make it into the booklet before printing, or that the organizers limited themselves to providing only the barest of details, as was done in other cases as well.

Nevertheless, the festival’s program booklet, which has been mentioned several times already, deserves closer attention, for it represents a priceless source of information on the contents

and the performers of the concerts, and thus on the world premiere of *Elijah* as well.¹⁴⁹ For example, it lists all the performers by name – not simply the soloists, but all the members of the orchestra and even of the chorus. As far as *Elijah* is concerned, the printing of the libretto in the program book allows us to deduce with considerable certainty which movements were actually performed; this is of great relevance in view of Mendelssohn’s revision practice, which he indulged in up to the last minute.¹⁵⁰ Furthermore, we learn which solo singers were given which numbers to sing by the composer, which can still provide tips for present-day performance practice.

ELIJAH

Joseph Staudigl: nos. 1, 12, 14b, 17, 19, 21, 23, 24, 25, 27, 32, 33, 34, 38, 39, 41b, 44, 45.

Soprano

Maria Caradori Allan: nos. 5, 12, 22, 27, 30, 41b, 43, 50.

Louisa Bassano: nos. 5, 10, 43, 48, 50.

Miss A. Williams: nos. 10, 36.

Alto

Maria B. Hawes: nos. 9b, 10, 11, 22, 26, 33, 38, 43.

Miss M. Williams: nos. 10, 36, 43, 47.

Tenor

John William Hobbs: nos. 10, 14b, 22, 29, 35, 50.

Charles Lockey: nos. 6b, 7, 10, 47.

Bass

Henry Phillips: nos. 10, 22, 50.

William Machin: no. 10.

Moreover, the program booklet also draws attention to an oddity – it was even considered as such back then – which consisted in adding an appendix to the performance of a large-scale and completely self-sufficient oratorio, an artistically questionable measure that the Committee obviously felt was necessary. This clearly produced the effect of a foreign body in every respect. Already on the previous day, Haydn’s *Creation* was followed by such a “Selection” which, with its four movements (Nos. 2 to 4 and 8) from Rossini’s *Stabat mater*, at least

144 Letter to Moscheles of 12 July 1846, Leeds University Library, Brotherton Collection, *Mendelssohn’s Letters to Moscheles 1826–1847*, No. 64, printed in: *Briefe an Moscheles* [note 104], pp. 268–269. The double concertos considered here were in all probability Bach’s Concerto in C minor BWV 1060 and Mozart’s Concerto in E flat major K. 365/316a. Mendelssohn had played the first with Clara Schumann in 1841, and the latter with Ignaz Moscheles back in 1832.

145 Henry John Gauntlett, who also played the organ part at the premiere of *Elijah*, presented – as the program booklet asserts – “A Performance on the Organ” at the beginning of Part Two in the last morning concert, on 28 August 1846.

146 Letter from Moscheles to Mendelssohn of 18 July 1846, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 49*, Green Books XXIII-350.

147 Letter from Moscheles to Mendelssohn of 28 July 1846, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 49*, Green Books XXIII-375.

148 He had already performed this work twice with Mendelssohn: in Leipzig in 1835 and in London in 1844.

149 Several copies of the program booklet have survived. Of particular interest are both the copy in The British Library, *Add. Ms. 47859A, Meyerstein Bequest XVII*, fols. 18–28, which comes from the estate of William Bartholomew, as well as the one preserved at the Bodleian Library, University of Oxford, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 49*, Green Books XXIII-381/382. The latter was sent by Moore with a cover letter dated 4 August 1846 to Moscheles, who passed it on to Mendelssohn together with Moore’s letter either by post or in person.

150 Thus, for example, the program booklet is the sole source in which the chorus “Er wird öffnen die Augen der Blinden | *He shall open the blind eyes*” (second part of No. 49) is omitted, the deletion of which Mendelssohn had first demanded in his letter of 9 August 1846 from Leipzig.

did manage to provide a certain connectedness. But with *Elijah*, the Selection combined single movements from Mozart (the tenor aria “A te, fra tanti affanni” from *Davidde penitente* K. 469), Cimarosa (recitative “Chi per pietà mi dice” and aria “Ah! parlate! che forse tacendo” for soprano from *Il Sacrificio d’Abramo*) and Handel (chorus “The King shall rejoice in Thy strength” from the *Coronation Anthem* no. 3 HWV 260).¹⁵¹

The reason for this compilation of pieces, which is very strange from a present-day viewpoint, was initially the festival organization’s purely formal intent to lay down a normative duration of three hours for all the concert performances. However, there was also another motive at play here, which was a publicity measure: in an effort to heighten the appeal of the event, the Committee picked up a fashionable trend and entrusted a considerable part of the program to Italian singers, here Giulia Grisi and Giovanni Mario, who were very popular in London at that time. Indeed, these two singers – in addition to making many further appearances during the Festival – performed the above-mentioned Selections almost single-handedly and in their entirety.

Mendelssohn weighed in on this programming with unmitigated criticism. While he was ready to accept as unalterable the rigorous stipulation that the concerts last three hours, he did not mince his words when it came to criticizing the splitting up of the closing section into several pieces by various composers. He thus wrote to Moscheles nearly one month prior to the concert: “Since the morning performances are to last three hours, *Elijah* will not be enough on his own; according to my estimate, it will last hardly longer than two hours. But then I beg you to plan it as on the first day, namely, to insert one entire work (like the *Stabat mater* on the first day), and not a selection of heterogeneous ones. I find this latter practice most unpleasant; not that it depends solely on the Committee whether they want to have one or two pieces of this type; but please, without the colorful hodgepodge afterwards. I beg you to do me this favor, for it would be a shame for the program of the entire event, which otherwise seems so distinguished. Take any whole piece that lasts three quarters of an hour if the concert must last three hours.”¹⁵²

Mendelssohn must have been sorely disappointed that none of these wishes were fulfilled, the more so as Bartholomew, who shared the composer’s objections, had raised his hopes as late as on 4 August 1846 with an announcement that proved to be futile: “I took the liberty to write to them [the Committee] some days ago complaining of their adding a selection after your *Elijah*. I told them its length; & also they would by so doing, lessen its importance. meantime, they had withdrawn their addition; & now it will stand as it ought. alone.”¹⁵³

Immediate Reactions to the Work and the World Premiere

In the preceding elucidations, we have referred several times to the overwhelming success obtained by the first performance of *Elijah* in Birmingham, but without documenting this assessment any more meticulously with written sources. We would now like to remedy this in the following closing section by presenting several documents which stem from either participants or witnesses of the world premiere: from a newspaper correspondent, from the composer himself, and from his colleague and friend Ignaz Moscheles, who was involved in the organization of the festival itself.

In secondary literature on Mendelssohn, the reaction of the press towards the festival on the whole, and thus to the performance of the new oratorio as well, is documented almost exclusively by the articles written by James William Davison for *The Times* and printed almost daily in that newspaper. Less in the focus of attention, in turn, are the reports from *The Musical World*, which differ from those in *The Times* through their smaller number (they appeared in a weekly journal), but not through the quality of their contents, which sometimes even deserve to be rated higher. The following perceptive article by Desmond Ryan is thus little known; quoted here in excerpts, it was published three days after the world premiere. “Hundreds were sent away from the doors on Wednesday and Thursday, the *Elijah* and the *Messiah* being the main sources of attraction. One word of the new Oratorio. We do not mean to take the Editor’s wand from his hand, and be critical on a nice point of art, but it strikes us that Mendelssohn, in his *Elijah*, has laid the foundation of a revolution in the composition of Oratorios. We are offering an humble opinion, but the feeling within ourselves amounts to thorough conviction. The Oratorio and the musical drama are separable by a broad line of demarcation, – granted. But the Oratorio is no less to be separated from what may be styled pure Church music, viz. the Mass and the Requiem. The Oratorio is the grand epic of music, and to a certain extent should contain dramatic germs in its constitution. It is narrative, descriptive, offers varieties of situation and circumstance, and is susceptible of explaining passion in every form. The Mass and the Requiem, on the other hand, confine themselves to praises and glorifications of the Godhead – to exhortations for beatitude – or to lamentations and regrets for the deceased. These constitute their only exponents, and to them the composer is necessitated to restrict himself. To a certain extent, all former writers of Oratorios have followed closely the peculiar expositions of clerical music. They have not dared to transgress the habitual limitation – they have failed in vivifying the true epic of sacred Music.

151 The intermissions between the sections of the concert listed in the program booklet are mysterious; they consist of 20 minutes between the two parts of *Elijah*, but of only five minutes before the Selection.

152 Letter to Moscheles of 28 July 1846, Leeds University Library, Brotherton Collection, *Mendelssohn’s Letters to Moscheles 1826–1847*, No. 65, printed in: *Briefe an Moscheles* [note 104], p. 270.

153 Letter from Bartolomew to Mendelssohn of 4 August 1846, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 49*, Green Books XXIII-380.

Mendelssohn alone, in his new work, has struck into the right path. He has combined the passionate expression of the dramatic with the solemnity and grandeur of the Church music. He has opened a new vein in the mine of holy composition, which the world must approve, and writers will surely follow.”¹⁵⁴

As to the composer himself, the performance of the new oratorio represented the apogee of his concert career. And yet the two following letters show that he was not averse to differentiating his assessment quite considerably depending on the respective addressee. An emphatically positive evaluation prevailed without restraint in his letter to his brother Paul, whom Mendelssohn most certainly regarded as a messenger to the family circle. In his report to the soprano Livia Frege, however, he clearly felt free to mention various critical points which begin with the first soprano and lead to a digression on the aesthetics and morals of interpretation.

On the day after the world premiere, Mendelssohn wrote to Hamburg from Birmingham:¹⁵⁵

“My dear brother, you have taken such a friendly interest in my Elijah from the very start, and thus afforded me much joy and the courage to complete it, that I must write and tell you about yesterday’s premiere. Never before has one of my pieces been so admirably interpreted at its first performance and greeted with such enthusiasm by the musicians and the audience as this oratorio. I could already sense at the first rehearsal in London that they liked it, and enjoyed singing and playing it – but that it would be performed with such spirit and élan at the performance, this, I must confess, I had not expected myself. If only you could have been there! For the entire two and a half hours that it lasted, the large hall with its two thousand people and the large orchestra were so utterly concentrated on the subject in question that not the slightest sound was heard from the public, and I was able to push forward or hold back the incredible masses of orchestra, chorus and organ as I wished. How often I thought of you here! Especially when the rain clouds gathered, and when the final chorus was played and sung as if by furies, and when, after the close of the first part, we had to repeat the entire passage again. No fewer than four choruses and four arias were encored, and in the entire first part there was not one single mistake – there were a few later, in the second part, but they were inconsequential. A young English tenor sang the last aria so beautifully that I really had to pull myself together not to be moved, and to beat time properly. As I said, I wish you had been there – and Cecile.”¹⁵⁶

Five days after the world premiere, Mendelssohn wrote to Leipzig from London:

“Dear Frau Doctor!

You have always shown such touching concern for my Elijah that I consider it a genuine obligation to send you a report about it after its performance. If it bores you, then you yourself are to blame. Why did you let me come and see you with the score clasped under my arm and to play you the half-finished pieces? And why did you sight-sing so much of this to me? Actually, this was enough to make you feel obliged to come along to Birmingham, for one should not stimulate other people’s appetites and commiserate with their condition if one cannot help them; in particular, the condition in which I found the soprano solo here was most deplorable and helpless. –

But in exchange, there were so many positive aspects that I am returning with a basically wonderful impression. I often thought how you, too, would have enjoyed it. –

The sound of the orchestra and the mighty organ combined with the powerful choruses that sang with genuine enthusiasm, the impressive echo in the enormous, beautiful hall – an outstanding English tenor – Staudigl, who gave himself great pains and whose talents and virtues you are familiar with – and then a couple of fairly good second soprano and alto solos – all engaged in producing music with a unique spirit, freshness and joy, and in eliciting, next to the greatest fortes, the loveliest pianos that I had ever heard from such masses, and then an open, friendly, utterly silent or cheering public – these are truly enough positive aspects for a first performance. – Also, I have never in my life heard a first performance of a work that was better than this, or just as good, and I almost doubt whether I shall ever hear such a good one again, as so many positive things converged together here. – Yet in spite of all the light there was also no lack of shadows, and the worst was the soprano part. Everything about it was so dainty, so ingratiating, so elegant, so inaccurate, so soulless and so mindless, and the music assumed such a sweetly expression that it still raises my hackles today when I think of it. The alto’s voice was also insufficient to fill the hall and to hold her own next to such masses and soloists, but she gave such a fine, musical performance that the insufficiencies of her voice were much easier to endure; at least I feel that nothing is so disagreeable in music than that cold, soulless coquettishness that is fundamentally unmusical yet often encountered as the basis for singing and playing and making music.”¹⁵⁷

Finally, it is worthwhile to examine a letter sent by Ignaz Moscheles to Mendelssohn three days after the world premiere, and which is of particular music-historical importance. For one, it cannot be denied that the judgment passed on the work of another by a composer of rank counts more than that of any other critic. And for another, Moscheles was already addressing

154 D. R. [Desmond Ryan], *Birmingham Festival*, in: *The Musical World*, Vol. XXI, No. 35 (29 August 1846), pp. 405–407, quotation on p. 405.

155 The letter is erroneously dated 26 instead of 27 August.

156 Letter to Paul Mendelssohn-Bartholdy of 26 [recte: 27] August 1846, NYPL [note 50], letter No. 709, printed in: *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, ed. by Paul Mendelssohn Bartholdy and Carl Mendelssohn Bartholdy, Leipzig, 1863, pp. 458–459.

157 Letter to Livia Frege of 31 August 1846; location of original unknown, quoted from *ibid.* pp. 461–464, quotation on pp. 461–463.

the topic of the work's revision; considering Mendelssohn's compositional practice, revisions were to be expected for *Elijah*:

“Dearest friend,

By presenting your *Elijah* in Birmingham, you have opened up a new world of art to me. The impressions will remain unforgettable. I wish that I could refrain from mingling my cheers with those of the majority, for I think that I feel more strongly, and differently. I express my feelings of delight in writing – for when I verbally tell you something about it, you come up with the age-old answer from your childhood: ‘I can do this differently, just give me your advice’ etc., and this is unpleasant and uncomfortable. Go ahead and do something differently, change as much as you think is necessary, but please show me everything and tell me why you are doing it, what has prompted you to do this, so that I can learn something from this and to be grateful to you for this.”¹⁵⁸

The imminent revision of the oratorio had apparently already been discussed in Birmingham, as emerges from other sources as well.¹⁵⁹ And as we learn at the latest through his letter of 26 September 1846 to Bartholomew,¹⁶⁰ Mendelssohn soon began to work on the piano-vocal score, and thus the definitive version of the oratorio, soon after his return to Leipzig in mid September.¹⁶¹

*

In preparing the present volume, I obtained a great deal of assistance from many sources. First and foremost, I wish to express my profound gratitude to the Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Stiftung, Leipzig, and its President Kurt Masur, who generously supported the production of this volume.

Furthermore, my warm thanks go out to all the libraries, as well as their staffs, which allowed us a comprehensive examination of the sources in their possession as well as the reproduction of selected pages, above all the Birmingham Central Library which owns the main source of the present volume, the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (Roland Schmidt-Hensel), the Bodleian Library, University of Oxford (Peter Ward Jones), and the British Library, London. Valuable scholarly assistance was also provided by the following libraries and archives: Bonn (Stadtarchiv); Chicago (University of Chicago Library); Leeds (Leeds University Library); Düsseldorf (Heinrich-Heine-Institut; Städtischer Musikverein); Kraków (Biblioteka Jagiellońska); Leipzig (Museum im Mendelssohn-Haus; Sächsische Akademie der Wissenschaften); New Haven, Connecticut (Yale University Library); New York (The Juilliard School; The Morgan Library & Museum [formerly The Pierpont Morgan Library]; New York Public Library for the Performing Arts); Washington, D.C. (Library of Congress). Significant personal contributions toward this edition were made above all by Robert Pascall (Beeston, Nottinghamshire), Thomas Schmidt-Beste (Bangor, Wales) and Andrew Noble (Berlin). I am also particularly grateful to the staff of the Forschungsstelle of the Sächsische Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Ralf Wehner, Salome Reiser and Birgit Müller, who all made invaluable contributions to this volume through their wealth of knowledge, their commitment and their unsurpassable thoroughness.

Berlin, December 2011

Christian Martin Schmidt
(Translation: Roger Clement)

158 Letter from Moscheles to Mendelssohn of 29 August 1846, BLO, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 50*, Green Books XXIV-21, printed in: *Briefe an Moscheles* [note 104], p. 272.

159 See *The History* [note 47], pp. 84–85, and Mendelssohn's letter to Klingemann of 6 December 1846, in: *Briefwechsel mit Klingemann* [note 1], pp. 315–318.

160 Letter to Bartholomew of 26 September 1846, The British Library, London, *Add. Ms. 47859A, Meyerstein Bequest XVII*, fol. 3.

161 On the further development of the work up to its printing in 1847 see the introduction to the main volume, Series VI, Volume 11 of this edition.