

Wulf Konold

## Die zwei Fassungen der „Italienischen Symphonie“ von Felix Mendelssohn Bartholdy\*

Die *Italienische Symphonie* gehört zu den meistaufgeführten Instrumentalwerken Mendelssohns und darüber hinaus sicher auch zu den meistgespielten nach-beethovenschen Symphonien, gleichwohl gibt es von diesem Werk bis heute keine kritische Ausgabe, ja ist – wenn man alle zugänglichen Quellen heranzieht – offen, ob es sich bei der von Julius Rietz 1851 besorgten Nachlaß-Edition, die bis heute für alle Neuausgaben herangezogen wurde, überhaupt um einen von Mendelssohn in irgendeiner Weise autorisierten Text handelt.

Versuchen wir, die Chronologie des Werkes zu rekonstruieren: Die ersten Arbeiten an der *A*-dur-Symphonie, die schon bald den Beinamen *Die Italienische* erhielt, datieren vom Winter 1830/31, den Mendelssohn in Italien zubrachte. An die Familie schrieb er am 22. Februar 1831: „Die italienische Symphonie macht große Fortschritte; es wird das lustigste Stück, das ich gemacht habe, namentlich das letzte; für's Adagio habe ich noch nichts bestimmtes, und glaube, ich will es mir für Neapel aufsparen“<sup>1</sup>, und am 27. April aus Neapel: „Bleibe ich so im Zuge wie jetzt, so mache ich auch noch die Italienische Symphonie in Italien fertig, dann hätte ich doch eine ganz gute Ausbeute von diesem Winter mitzubringen“<sup>2</sup>.

Es kam jedoch nicht zur Fertigstellung; Mendelssohn brachte das Manuskript mit nach Berlin. Die – was den Entstehungsprozeß angeht – früheste Quelle scheint ein von Eric Werner<sup>3</sup> beschriebenes Particell des ersten Satzes zu sein, das in der Bibliothek des Konservatoriums in Neapel aufbewahrt wird und mir bislang noch nicht zugänglich war. Es stammt – so Werner – zu einem Teil von Mendelssohns Hand, zum größten Teil aber von einem Kopisten, und soll in etlichen Details von der uns bekannten Fassung abweichen.

Das Werk scheint dann einige Zeit unvollendet gelegen zu haben, als die Philharmonische Gesellschaft in London, bei der Mendelssohn 1827 seine *c*-moll Symphonie zweimal aufgeführt hatte, am 5. November 1832 beschloß, ihn zur Komposition einer Symphonie, einer Ouvertüre und eines Chorwerkes aufzufordern und ihm dafür ein Honorar von 100 Guineen anbot. Mendelssohn akzeptierte das glänzende Angebot und machte sich eilends an die Vollendung der *Italienischen Symphonie*. In einem Brief an den Londoner Freund Karl Klingemann schreibt er am 5. Dezember 1832: „Ich war in Versuchung, die schottische Sinfonie, die Du kennst, fürs Philharmonic zu schreiben, aber es wird eine andere...“<sup>4</sup>, und am 4. Februar 1833 schreibt er, wiederum an Klingemann: „Wie meine Sinfonie wird? Ich weiss es selbst noch nicht, und bin noch sehr im Zweifel darüber, aber auf jeden Fall sehr in *A*-Dur und sehr lustig, und der letzte Satz ein etwas mildes *a*-moll-Stück; ich habe mir noch nie für ein Stück von mir so herzlich Gelingen gewünscht wie für dieses, und deshalb bin ich fast befangen dabei und fürchte, es wird nicht so wie ich gern möchte“<sup>5</sup>. Der Selbstzweifel, der hier anklingt, rief einen dann doch verworfenen Gedanken beim Komponisten hervor; wiederum an Klingemann schreibt er am 20. Februar 1833: „Morgen wird der zweite Satz der Sinfonie fertig, und ich will (aber das unter uns) noch eine zweite, die aus *a*-moll, fertig mitbringen, um dann dem Philharmonic die Wahl zu lassen, ist das nicht ganz fair?“<sup>6</sup>.

Es blieb bei der *Italienischen Symphonie*, deren Manuskript, das heute in der Staatsbibliothek Unter den Linden aufbewahrt wird, das Schlußdatum des 13. März 1833 trägt. Am 27. April bot

\* Das Referat ist ein Arbeitsbericht aus dem Zusammenhang eines größeren Publikationsprojektes und ist, was die Quellenlage angeht, unvollständig. Es kam dem Verfasser hier darauf an, Grundzüge von Mendelssohns Revisionspraxis aufzuzeigen. Es wird zu prüfen sein, ob eine breitere Quellenbasis diese Grundzüge in Frage stellt.

Ich danke der Musikabteilung der Staatsbibliothek Unter den Linden in Berlin/DDR, die mir das Autograph der *Italienischen Symphonie* zugänglich gemacht hat.

<sup>1</sup> P. Mendelssohn Bartholdy, *Reisebriefe von Felix Mendelssohn Bartholdy aus den Jahren 1830 bis 1832*, Leipzig<sup>3</sup>/1862, S. 115.

<sup>2</sup> A. a. O., S. 148.

<sup>3</sup> E. Werner, *Mendelssohn. Leben und Werk in neuer Sicht*, Freiburg 1980, S. 208.

<sup>4</sup> K. Klingemann, *Felix Mendelssohn Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*, Essen 1909, S. 102.

<sup>5</sup> A. a. O., S. 109.

<sup>6</sup> A. a. O., S. 112.

Mendelssohn das Werk der Philharmonic Society an, am 13. Mai 1833 war die Uraufführung, die der Komponist selbst leitete. Obgleich der Erfolg bei Publikum und Presse ungeteilt war, haben die Zweifel an dem Werk Mendelssohn nicht verlassen; auch dies erhellt aus einigen Briefzitate bald nach der Uraufführung, so in einem Brief an Julius Schubring vom 6. September 1833: „Auch meine neue Symphonie habe ich in England aufgeführt, und die Menschen haben sich daran gefreut, und nun werden die Hebriden gedruckt und dann die Symphonie. Das ist alles lustig, aber ich denke, die rechten Sachen müssen erst kommen, und hoffentlich wird's so“<sup>7</sup>. Und schon vor der Aufführung, am 6. April 1833, schrieb er an Bruno Bauer: „Meine Arbeit, an der ich in der vorigen Zeit manche Zweifel hatte, ist beendet und hat mich wider Erwarten, jetzt wo ich sie übersehe, selbst gefreut. Ich glaube, es ist ein gutes Stück geworden, und es sei wie es wolle, so fühle ich, daß ein Fortschritt darin ist, und nur darauf kommt es an“<sup>8</sup>.

In den Monaten nach der Londoner Uraufführung scheint Mendelssohn den Plan gefaßt zu haben, die Symphonie umzuarbeiten. Am 26. Juni 1834 schrieb er von Düsseldorf an den Freund Ignaz Moscheles in London: „Dieser Tage kam der Dr. Franck, den Du kennst, nach Düsseldorf, und ich wünschte ihm einiges aus meiner A-Dur Sinfonie zeigen zu können; da ich sie nun nicht habe, so fing ich an, das Andante wieder aufzuschreiben, und kam dabei gleich an so viele errata, daß mich's interessierte, und ich auch das Menuet und das Finale aufschrieb, aber mit vielen sehr nöthigen Verbesserungen, und wenn mir solch eine Stelle auffiel, so mußte ich immer an Dich denken, der Du mir niemals ein tadelndes Wort darüber gesagt, und das Alles doch gewiß deutlicher und besser gewußt hast, als ich jetzt. Nur das erste Stück habe ich nicht dazu geschrieben, denn wenn ich da mal drüber komme, so fürchte ich, ich muß vom 4ten Takt an das ganze Thema verändern, und somit ziemlich das ganze erste Stück, wozu ich aber jetzt keine Zeit habe. Mir scheint die Dominante im 4ten Takt ganz unangenehm, ich glaube es muß die Septime (a, g) sein“<sup>9</sup>. Und zwei Tage später schrieb er an den Freund Karl Klingemann: „Als ich Deine freundlichen Worte über meine neue Sinfonie las, machte ich mich sogleich daran, für Franck die drei letzten Stücke aufzuschreiben und umzuarbeiten, ich wollt', ich könnte sie Dir eben vorspielen, sie sind viel besser geworden. Namentlich Nr. 2 und 3“<sup>10</sup>.

Und ein gutes halbes Jahr später lesen wir – wieder an Klingemann (Brief vom 16. Februar 1835): „Auch am ersten Stück der A-Dur Sinfonie knabbere ich und kann es nicht recht kriegen – ganz anders werden muß es auf jeden Fall – vielleicht ganz neu – aber eben dieser Zweifel stört mich bei einem neuen Stück“<sup>11</sup>.

Ob Mendelssohn die geplante Umarbeitung abgeschlossen hat, ist aus den Briefquellen nicht zweifelsfrei ersichtlich – offen muß vorerst auch bleiben, anhand welcher Unterlagen er die Umarbeitung vorgenommen hat – denn aus einem Brief des Freundes Moscheles vom 23. Dezember 1837 geht hervor: „Du hast uns Deine A-Dur Sinfonie in Deiner neuen Bearbeitung versprochen, und wir halten Dich beim Wort, nur bitte, laß uns nicht lange warten. Sie ist mein Liebling und es kommt mir vor, als sollte ich einem schönen Mädchen in einem neuen Kleide begegnen, und ich zweifelte, ob sie mir noch besser als früher gefallen könne. Indessen habe ich die Geliebte in ihrem ersten Gewande – die Originalpartitur – in guter Verwahrung und bleibe ihr treu“<sup>12</sup>.

Max Alberti berichtet im Vorwort zu seiner Partiturausgabe<sup>13</sup> – allerdings ohne Quellenangabe – Mendelssohn habe die Umarbeitung abgeschlossen und Moscheles diese am 18. Juni 1838 in London aufgeführt. Zu dieser Aussage habe ich bislang keinerlei Belege gefunden, weder die zeitgenössische Presse berichtet darüber, noch gibt es veröffentlichte Briefbelege, die auf eine Aufführung der revidierten Partitur hindeuten. Eine revidierte Partitur aus den Düsseldorfer Jahren ist bis heute nicht bekannt geworden; Mendelssohn selbst hat das Werk nicht mehr aufgeführt. Erwähnung findet es lediglich noch einmal in einem Brief vom 26. Oktober 1840 an Klingemann, wo Mendelssohn

<sup>7</sup> P. und C. Mendelssohn Bartholdy, *Briefe Felix Mendelssohn Bartholdys aus den Jahren 1833–1847*, Leipzig 7/1889, S. 4.

<sup>8</sup> A. a. O., S. 2.

<sup>9</sup> F. Moscheles, *Briefe von Felix Mendelssohn Bartholdy an Ignaz und Charlotte Moscheles*, Leipzig 1888, S. 95/96.

<sup>10</sup> A. a. O., S. 135.

<sup>11</sup> A. a. O., S. 170.

<sup>12</sup> A. a. O., S. 150.

<sup>13</sup> F. Mendelssohn Bartholdy, *Symphonie Nr. 4 A-Dur op. 90*, hrsg. von Max Alberti, London [Eulenburg] o. J.

schreibt: „Watts schreibt mir in seiner gewöhnlichen diktatorischen Art, ich möge eine Ouvertüre mit achtfach doublierten Stimmen schicken, und zu meiner A-Dur Sinfonie einen neuen ersten Satz schreiben“<sup>14</sup>. Wenn es also wirklich eine Londoner Aufführung einer revidierten Fassung gegeben hätte, so müßte diese entweder den ersten Satz unverändert gelassen haben – oder die quellenmäßig nicht nachgewiesene Aufführung hat gar nicht stattgefunden – denn daß Samuel Watts, neben Moscheles einer der Direktoren der Philharmonic Society, davon ununterrichtet gewesen sei, ist wohl nicht anzunehmen.

Eine Aufführung der A-dur Symphonie ist erst wieder nachzuweisen am 10. November 1847, in einem Gedenkkonzert unter der Leitung von Wilhelm Taubert in Berlin, und dann jene vom 1. November 1849 unter Julius Rietz im Leipziger Gewandhaus, der dann die posthume Veröffentlichung zwei Jahre später bei Breitkopf & Härtel folgte.

Diese detaillierte Entstehungsgeschichte des Werkes beleuchtet insbesondere den chronologischen Aspekt möglicher Veränderungen und Fassungen – denn das Autograph, das aus der Hand von Moscheles in den dem Preußischen Staat vermachten Nachlaß – die sogenannten „grünen Bände“ – gelangte, ist keine Reinschrift im traditionellen Sinne, sondern repräsentiert – durch Streichungen, Ergänzungen und eine Überklebung gekennzeichnet – zwei Fassungen des Werkes, die offensichtlich zwei Arbeitsphasen entstammen. Verschiedene Tintenfarben und die Überklebung zu Beginn des zweiten Satzes sowie ein fehlendes Blatt – die Paginierung springt von Seite 46 auf Seite 49 – weisen aus, daß es sich um zwei deutlich getrennte Arbeitsphasen gehandelt haben muß – ob allerdings die Bearbeitung des ursprünglichen Textes, die sich in erster Linie auf Kürzungen bezieht, vor der Uraufführung, also vor dem ursprünglichen Enddatum der Partitur vom 13. März 1833, oder aber im Zeitraum danach stattgefunden hat, kann mit Sicherheit wohl nur aufgrund von präzisen Altersuntersuchungen der deutlich zu unterscheidenden Tinten und einer Auflösung der Überklebung festgestellt werden – oder aber durch Quervergleich mit Orchesterstimmen, die genauer zu datieren wären – wobei es sich meiner Kenntnis entzieht, ob handschriftliches Stimmen-Material von den Londoner Aufführungen sich erhalten hat. Doch in diesem Zusammenhang scheint mir eine Untersuchung der Art und Weise, wie Mendelssohn – und beide Fassungen stammen unstreitig von seiner Hand – das Werk verändert hat, und welche stilistischen Beweggründe für seine Neufassung ausschlaggebend gewesen sein mögen, weitaus interessanter – zumal sich hier Vergleichsmöglichkeiten mit Veränderungen an anderen Werken ergeben, die weitaus besser dokumentiert sind – von der autographen Erstfassung bis zur endgültigen Drucklegung, ja bis zu nachträglichen Veränderungen am Druck.

Die Veränderungen, die Mendelssohn an der Erstfassung vorgenommen hat, lassen sich in drei Bereichen systematisieren:

1. instrumentale Retuschen; zum Teil Lagenveränderungen insbesondere der Holzblasinstrumente und der Hörner, zum größten Teil jedoch Ausdünnungen des Satzes, also das Streichen von Verdoppelungen, bisweilen aber auch von instrumentalen Nebenstimmen.

2. Veränderungen einzelner Stimmen unter Beibehaltung des Satzzusammenhangs, und zwar auch hier in der Regel, um den Satz durchsichtiger, klarer zu machen, um das Klangbild zu vereinfachen – so zum Beispiel war die erste Violine in den Takten 7–9 des ersten Satzes ursprünglich – wie an späteren Stellen – in laufenden Achteln konzipiert und wurde dann nachträglich – denn die Änderungen finden sich an allen Parallel-Stellen – auf die Folge von Vierteln und Achteln vereinfacht (s. Notenbeispiel 1, S. 414). Die Änderung mag zwei Gründe haben: zum einen solche einer kompositorischen Ökonomie, die es geboten sein ließ, das Steigerungsmittel einer durchlaufenden Achtelbewegung für spätere Formteile sozusagen „aufzubewahren“, zum anderen die Überlegung, die Einheitlichkeit der zugleich simplen, aber ungeheuer mitreißenden Melodieführung nicht durch deszendente Melodieteile in ihrer Wirksamkeit abzuschwächen. Ein anderes Beispiel: zu Beginn des Schlußsatzes der Exposition hatte Mendelssohn in der ursprünglichen Fassung zu den in halbtaktiger Folge und in Terzen abwärts geführten Violinen die Violen und Celli mit einer sich ablösenden auftaktigen Achtelfolge versehen – die zweite Fassung paßt die Viola in eher lyrischem Charakter den Violinen an und reduziert die Celli auf die Verdoppelung der einfachen harmoniestützenden Baß-Viertel (s. Notenbeispiel 2). Auch hier läßt sich als Tendenz der Veränderung eine Vereinheitlichung des Satzes konstatieren – so, wie zu Beginn der frühzeitige Eintritt der Achtelfolge ein Steigerungsele-

<sup>14</sup> A. a. O., S. 250.

ment vorweggenommen hätte, so hätte hier die fortlaufende Achtelbewegung die „Beruhigung“ des melodischen und rhythmischen Geschehens verzögert. Die Änderung hat allerdings auch Nachteile – Mendelssohn verzichtet damit auf die bewegungsmäßige Klammer zur nachfolgenden Rückführung zum Hauptthemenkopf. Wenn man – was hier erlaubt sei – bereits etwas generalisiert, so könnte man eine Tendenz zur Vereinheitlichung einzelner Abschnitte auf Kosten des Gesamt-Zusammenhanges feststellen.

Die größten Unterschiede der beiden Fassungen ergeben sich jedoch – und damit komme ich zum dritten Punkt meiner Systematik – durch die von Mendelssohn angebrachten Kürzungen. Die Erstfassung, an deren vollständiger Rekonstruktion ich derzeit arbeite, ist insgesamt um genau 79 Takte länger als die uns bekannte zweite Fassung – und zwar entfallen die meisten Streichungen auf den ersten und – dies mag überraschen – den letzten Satz. Im ersten Satz strich der Komponist 46 Takte, im zweiten lediglich vier, im Menuett entfielen sechs Takte im zweiten Teil des Trios, im Finale ist die Erstfassung um 23 Takte länger.

Die Tendenz der Kürzungen läßt sich nicht generalisieren: es scheinen unterschiedliche kompositorische Gründe gewesen zu sein, die Mendelssohn zu den Streichungen veranlaßten. Es muß hier genügen, einzelne Beispiele herauszugreifen.

So hat der Komponist im ersten Satz, bei einer Rückleitungsfigur im Schlußabschnitt der Exposition, zwei Takte gestrichen. Es handelt sich dabei um eine einstimmige, unbegleitete halbtaktig wechselnde Melodielinie der ersten Violinen, von den Violen in der unteren Oktave verdoppelt. Grund der Streichung scheint (s. Notenbeispiel 3) die „Begradigung“ der Periodik auf die Viertaktigkeit zu sein – geopfert wurde damit eine interessante Variante des Überleitungsabschnitts –, auch wirkt die Rückführung zum Hauptthemenkopf etwas abrupt. Am einschneidendsten sind zwei umfängliche Streichungen innerhalb der Exposition – so entfallen zwischen Takt 85 und Takt 86 acht Takte, in denen Mendelssohn den Hauptthemenkopf aus den hohen Streichern in die hohen Holzbläser und dann in Klarinetten, Fagotte und Bässe führt – dieser fast durchführungsartig anmutende Abschnitt entfällt in der zweiten Fassung (s. Notenbeispiel 4). Ähnliches gilt für die Passage kurz vor der prima volta, in der Mendelssohn zwischen Takt 182 und Takt 183 allein 22, ebenfalls weitgehend durchführungsartige Takte streicht und dafür eine viertaktige Figur mit dem Hauptthemenkopf einfach wiederholt. Ein weiteres Beispiel aus dem Trio des Menuetts (s. Notenbeispiel 5): Mendelssohn streicht zu Beginn des zweiten Teils sechs Takte eines motivischen Wechsels zwischen Fagotten, Hörnern und Trompeten auf der einen und den Streichern auf der anderen Seite und vereinfacht damit den Satz, nimmt ihm – insbesondere im Hinblick auf die reizvolle Oboenstimme – an Differenziertheit. Sieht man von wenigen unmittelbar einsichtigen Strichen ab, die – zumal im Finale – ausgeführte Kadenzten im Tutti reduzieren (so unmittelbar vor Schluß), so läßt sich die Tendenz der Veränderungen insgesamt so zusammenfassen: die Revision der Partitur zielt ab auf einen möglichst einheitlichen, flüssigen Satzverlauf, der in der Periodik der Phrasen klassischem Maß entspricht und ausgesprochen ökonomisch in der Beschränkung des Motivmaterials wirkt – geopfert werden dieser Tendenz Satzelemente, die eher auf Variabilität, auf Differenziertheit des Satzes und größere Selbständigkeit der Einzelstimmen abzielten; es liegt nahe, zu vermuten, daß in dieser Revision die Traditionsverhaftetheit des Komponisten über die spontane Phantasie, daß kompositorisches Handwerk, das an der Klassik geschult war, über *poetische Lizenzen* die Oberhand behalten hat.

## Beispiel 1


1. Satz, T. 7-9, Violine I

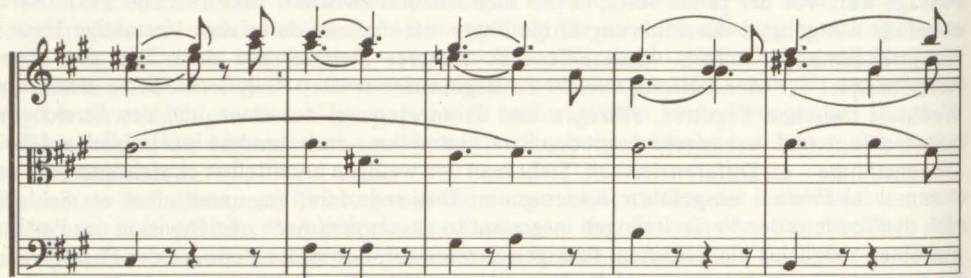
1. Fassung 

2. Fassung 

## Beispiel 2

1. Satz, T. 142-147, Streicher (zusammengezogen)

1. Fassung 

2. Fassung 

## Beispiel 3

1. Satz, T. 155-159, 1. Violine, Viola 8<sup>va</sup> bassa

1. Fassung 

2. Fassung 

Takte fehlen in Fassung 2!

## Beispiel 4

1. Satz, T. 82-88, Klavierauszug, mit Erweiterung der Erstfassung

Violinen

Holzbläser

Celli, Fagotti

Violinen

## Beispiel 5

3. Satz, Trio, T. 93ff., Klavierauszug, mit Erweiterung der Erstfassung

mf

Bläser

Bläser

Bläser

Streicher

Streicher

Ob.