

# GMTH Proceedings 2002

herausgegeben von | edited by  
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

## Musiktheorie – »Begriff und Praxis«

2. Jahreskongress | 2th annual conference

Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie

München 2002

herausgegeben von | edited by  
Stefan Rohringer



Diese Ausgabe erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access volume licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Martin Grabow

## Ein unvollendeter Sinfoniesatz Mendelssohns

### Wie eine Vervollständigung zum Medium der Vermittlung von Musiktheorie werden kann

Felix Mendelssohn-Bartholdy hat neben fünf vollständigen Symphonien das Fragment des ersten Satzes einer letzten Symphonie in C-Dur hinterlassen, an dem er zwei Jahre vor seinem Tod letztmalig arbeitete. Führt man sich Mendelssohns Arbeitsweise vor Augen, die lange Unterbrechungen des Kompositionsprozesses eines Werkes miteinschloss, erscheint es gut möglich, dass der Komponist die Arbeit an diesem Sinfoniesatz noch einmal wieder aufgenommen hätte. 2002, im letzten Jahr meines Studiums an der Hochschule für Musik und Theater *Felix Mendelssohn-Bartholdy* Leipzig habe ich dieses Fragment im Stil Mendelssohns vervollständigt und aufführbar macht. Im folgenden Text erörtere ich meinen Umgang mit dem Fragment, begründe wichtige formale Entscheidungen und stelle Ausschnitte aus der Partitur vor. Eine Präsentation meiner Arbeit im Rahmen eines Werkstattkonzerts – im Fall einer solchen, stilistisch einheitlichen Vervollständigung wünschenswert, um den Anteil authentischer und ergänzter Passagen genau offenzulegen – wäre von diesen und weiteren Ausführungen begleitet, und böte so Gelegenheit, einem Konzertpublikum auf anschauliche Weise Aspekte musiktheoretischen Denkens zu vermitteln.

Besides five complete symphonies, Felix Mendelssohn-Bartholdy left behind a fragment of the first movement of a last symphony in C major on which he last worked two years before his death. Following examination of Mendelssohn's *modus operandi*, which included long interruptions in the compositional process, it seems entirely possible that he in fact returned to work on this movement. In the final year of my study at the *Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn-Bartholdy* in Leipzig I completed this fragment in Mendelssohn's style and made it available for performance. In the following article I defend my approach to the fragment, justify important formal decisions, and present excerpts from the score. A presentation of my work in the context of a workshop-concert – ideally a stylistically consistent completion in order to clearly differentiate between authentic and added passages – would be accompanied by these and other considerations, and would offer an opportunity to communicate music-theoretical concepts to a general public in an approachable manner.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: completion; Fragment; fragment; Mendelssohn; Vervollständigung

I.

Unter dem Sektionstitel »Musiktheorie und ihre Vermittlung« erwartet man wahrscheinlich in erster Linie Beiträge zu Fragestellungen, die sich aus der Lehre an Schulen und Hochschulen ergeben. Neben der Frage, wie musiktheoretisches Grundwissen in diesen Institutionen Schülerinnen und Schülern sowie Studierenden zu vermitteln sei, hat die Aufgabe an Bedeutung gewonnen, eine breitere Öffentlichkeit anzusprechen, um ihr eine Ahnung von der Idee des Fachs zu geben. Kongresse wie dieser sind eine Möglichkeit, öffentlich wahrgenommen zu werden, doch beschränkt sich ihre Ausstrahlungskraft über ›Berufstheoretiker‹ hinaus nur auf einen kleinen Personenkreis, der ohnehin schon musiktheoretisch interessiert ist. Dabei ist anzunehmen, dass sich ein breiteres Publikum für musiktheoretische Fragestellungen interessieren könnte: ein Publikum, das zwar regelmäßig Konzerte besucht, also grundsätzlich überdurchschnittlich musikbegeistert ist, aber doch nicht die Energie, den Mut oder überhaupt den Gedanken entwickelt, theoretische Vorträge abgetrennt von ihrem Gegenstand, der Musik, zu besuchen.

Vielversprechend wäre es deshalb, die Idee des Fachs Musiktheorie im Konzert zu vermitteln, indem an den dargebotenen Werken Ansatzpunkte, Herangehensweisen und Ergebnisse musiktheoretischer Forschung anschaulich dargestellt und direkt nachvollzogen werden könnten. Dabei denke ich weniger an eine der klassischen Konzerteinführungen, die traditionell ins Gebiet der Musikwissenschaft fallen als an eine sachkundige Führung durch eine Art Werkstattkonzert.

Der Gegenstand eines solchen Konzerts müsste natürlich in musiktheoretischer Hinsicht besonders ergiebig sein. Er könnte zum Beispiel dem weiten Feld der Bearbeitungspraxis entstammen, die als angewandte Disziplin des Fachs den Vorteil hätte, hörbare musikalische Ergebnisse zu produzieren. Ich möchte auf einen Sonderfall von Bearbeitung hinaus: die Vervollständigung fragmentarisch überlieferter Kompositionen. Dabei lassen sich grundsätzlich zwei konträre Herangehensweisen unterscheiden: Entweder entschließt sich der Bearbeiter unter Zurücknahme seiner eigenen Persönlichkeit, das Fragment im Stile des Komponisten zu ergänzen, oder er verbindet das Vorhandene durch eigene Versatzstücke, die sich vom Stil des Fragments abheben. Die Entscheidung für die eine oder andere Herangehensweise wird sich sowohl nach der Beschaffenheit des Fragments richten, als auch nach der Mentalität des Bearbeiters, der im ersten Fall unauffällig im Hintergrund bleibt und sich

als Ausführer der Intentionen eines anderen versteht, während er sich im zweiten Fall dem Komponisten gleichberechtigt zur Seite stellt und, indem er sich mit dessen Musik kompositorisch auseinandersetzt, ein eigenes Werk schafft.

Zwei Bearbeitungen von Franz Schuberts Sinfoniefragment in D-Dur (D 936 A) von 1828 lassen sich auf die beschriebene Art gegenüberstellen. In einer ›Realisation‹ der Skizzen versuchte Brian Newbould 1980 den Absichten Schuberts so weit wie möglich gerecht zu werden, während Luciano Berio mit *Rendering* (1988–90) eine ›Restaurierung‹ des Fragments vorgenommen hat, indem er die Skizzen zwar herkömmlich instrumentierte, statt einer stilgetreuen Verbindung derselben aber eigene Musik einfügte, die die Musik Schuberts reflektiert.<sup>1</sup> Indem Berio den Stilbruch als Kunstmittel einsetzt, befriedigt er ein primäres Bedürfnis des Publikums – nämlich zu erfahren, wo die Grenzen zwischen Fragment und Vervollständigung verlaufen – während jeder Versuch einer stilistisch einheitlichen Vervollständigung durch sein Ziel, den Anteil des Bearbeiters an der Komposition des Werkes unhörbar zu machen, dieses Bedürfnis ignoriert und den Hörer zu täuschen versucht. Diesem Grundproblem könnte man durch die Aufführung im Rahmen eines Werkstattkonzerts begegnen, das dem Bearbeiter die Möglichkeit bieten würde, seine Arbeit detailliert vorzustellen. Als Ausführender der Intentionen eines anderen greift er, als ginge es darum, im Tonsatzunterricht eine Stilkopie anzufertigen, auf Erkenntnisse der Musiktheorie zurück und versucht durch eigene Untersuchungen sein Wissen über die spezifische Kompositionsweise des Komponisten zu erweitern. Erst eine überzeugende Präsentation dieser Erkenntnisse in Verbindung mit einer detaillierten Ausführung der bei der Vervollständigung waltenden Grundsätze und eine genaue Offenlegung über den Umfang des Fragments hätten das Potential, dem Publikum das Gefühl zu nehmen, getäuscht zu werden und wie nebenbei würden auf anschauliche Weise Aspekte musiktheoretischen Denkens vermittelt.

1 Das oft als ›10. Sinfonie‹ betitelte Fragment von Schubert hat noch weitere Bearbeitungen erlebt: Bekannt ist die Druckfassung, herausgegeben von Peter Gülke, der die Einzelteile in eine bestimmte, hypothetische Reihenfolge gebracht hat (*Franz Schubert. Drei Sinfonie-Fragmente. D 615, D 708, D 936A*; mit Beiheft: Umschrift der Fragment-Skizzen, Frankfurt a.M.: Peters 1982). Pierre Bartholomé hat 1983 eine Revision der erst 1995 veröffentlichten endgültigen Fassung von Brian Newbould (*Franz Schubert. Symphony No. 10 D Major / D-Dur D 936A, Realisation: Brian Newbould, London: Faber 1995*) vorgenommen, die sich größere Freiheiten erlaubt.

## II.

Die Vervollständigung eines unvollendeten Werkes ist besonders dann von Interesse, wenn es sich um ein Fragment handelt, dem durch seine Qualität oder seine Einzigartigkeit im Œuvre des Komponisten eine besondere Rolle zukommt. Die Gründe, die dafür verantwortlich sind, dass der Komponist die Arbeit am Werk abbrach, sollten nicht werkimmanent sein, sondern äußeren Umständen geschuldet. Felix Mendelssohn-Bartholdy hat ein wenig bekanntes Sinfoniefragment hinterlassen: einen unvollendeten ersten Satz, der diese Bedingungen erfüllt und deshalb größere Beachtung verdienen würde als ihm bislang zuteil geworden ist.

Das Manuskript ist Bestandteil der *Margaret Deneke Mendelssohn Collection* und befindet sich in der *Bodleian Library* in Oxford (shelfmark b.5, folios 102–114). Ich konnte in der mit der Herausgabe der *Neuen Ausgabe sämtlicher Werke* Mendelssohns betrauten sächsischen Akademie der Wissenschaften eine Kopie dieses Materials einsehen.<sup>2</sup> Außerdem wird eine Abschrift eines Teils der Blätter (allerdings nicht der Skizzen) im Stadtarchiv zu Leipzig aufbewahrt (Akte: Gewandhaus zu Leipzig, Nr.48). Ein Klavierauszug des Hauptfragments und der kurzen Skizze zum zweiten Satz ist in Sir George Groves *Dictionary of Music and Musicians* von 1880 am Ende des Artikels über Mendelssohn wiedergegeben.<sup>3</sup>

Sir George Grove, der diesen Artikel selbst verfasst hat, konnte zu den Entstehungsumständen des Fragments noch keine Angaben machen – inzwischen meint man den Zeitraum, in dem es entstanden sein muss durch Erwähnungen in Briefen und eine kurze, unabhängige Skizze zum Vokalquartett *Wohl perlet im Glase*, die auf einem der Blätter zu finden ist und wahrscheinlich das Ende der Beschäftigung mit dem Fragment markiert, eingrenzen zu können.<sup>4</sup> Mendelssohn hatte die Arbeit an dieser Sinfonie wohl im Laufe des Jahres 1844 aufgenommen und arbeitete im Herbst 1845 zuletzt daran. Position und Bedeutung dieses Fragments im Lebenswerk des Komponisten wären damit ähnlich signifikant wie die der oben erwähnten Sinfonieskizze Schuberts. In einem Brief an Ignaz Moscheles vom 12. April 1845 bezieht sich Mendelssohn ausführlich auf eine Sinfonie, nennt Gründe für das langsame Voranschreiten der Arbeit und bedauert, dass er das

2 Ich danke Herrn Wehner für seine bereitwillige Hilfe und Unterstützung bei der Einsichtnahme.

3 Grove 1880, 305–307.

4 Das vollständige Autograph von *Wohl perlet im Glase* trägt die Datierung 30. Oktober 1845.

Werk bis zum Herbst nicht abgeschlossen haben werde, so dass an eine Aufführung bislang nicht zu denken sei:<sup>5</sup>

Lieber Freund,

Habe vielen Dank für Deinen freundlichen Brief! Ich habe mir Deine ehrenvolle Aufforderung, Dir etwas Neues zu den beabsichtigten Concerten zu schicken, hin und her überlegt, und daß ich sie gern annehmen möchte, brauche ich Dir wohl nicht erst zu sagen! Aber trotz alles Kopfzerbrechens habe ich kein Stück herausgefunden, das sich für solche Concerte eignete, und das in England noch nicht gehört wäre. Ja, wenn ich meine Symphonie, an der ich jetzt schreibe, bis dahin mit Gewißheit fertig hätte, mit welcher Freude würde ich da zugegriffen haben; aber im Gegentheil weiß ich ziemlich gewiß, daß der Herbst darüber herankommen wird, ehe das Stück aufführbar ist, weil ich an mehreren Sachen zugleich arbeite und eben keine davon der Beendigung nahe ist. So habe ich denn leider gar nichts für den Augenblick, und darüber schelte ich mich selbst gewiß mehr, als Du es nur kannst. Aber es hilft nichts; die vielen Krankheiten des Winters, der Oedipus und eine Menge anderer Dinge haben eben mehr Zeit gekostet, als mir lieb war.<sup>6</sup>

Augenscheinlich war die Arbeit an dieser Sinfonie, deren Skizzen wir uns in dem C-Dur-Fragment wohl gegenübersehen, von ungünstigen Umständen begleitet, deren Belastungen sich im etwas resignierten Tonfall des Briefs niedergeschlagen haben. Mendelssohns Stimmung war zu Beginn des Jahrs 1845 von einer aus fortwährender Überlastung entstandenen Mattigkeit gedämpft und durch schwere Krankheitsfälle, die ihn selbst und seine engste Familie trafen, getrübt – in einem Brief vom 10. Januar an seine Schwester Rebekka sehnt er sich nach »äußerer Ruhe (nach *Nicht-Reisen*, *Nicht-Dirigieren*, *Nicht-Aufführen*)«<sup>7</sup>, nach einem Rückzug aus dem öffentlichen Musikleben also offensichtlich, der ihm nicht zuletzt mehr Zeit zum Komponieren beschern sollte. 1845 vollendete Mendelssohn unter anderem seine sechs Orgelsonaten op.65, sein zweites Klaviertrio op.66 und sein zweites Streichquintett op.87. Im Sommer erhielt er vom *Birmingham Music Festival* einen Kompositionsauftrag, woraufhin er begann, die Arbeit am lang geplanten Projekt des *Elias* wieder zu intensivieren – vielleicht einer der wichtigsten Gründe, warum er die Arbeit an der Sinfonie im Herbst 1845 zurück-

5 Ignaz Moscheles muss in einem vorausgegangenen Brief angefragt haben, ob Mendelssohn etwas zu demnächst anstehenden Konzerten beisteuern könne; vielleicht handelte es sich um die *Philharmonic Concerts*, von denen Moscheles 1845 die letzten fünf leitete (vgl. Moscheles 1873, 139).

6 Zitiert nach Moscheles, 1888, 243 f.

7 Zitiert nach Hensel 1879, 204 (Hervorhebungen original).

stellte.<sup>8</sup> Bis zu seinem Tod im November 1847 komponierte Mendelssohn kein sinfonisches Werk mehr. Deshalb gibt allein dieses Fragment Einblick in den letzten Stand sinfonischen Denkens des Komponisten.

Der Typus des unvollendeten Werks lässt sich weder einer religiösen Sinfonik, wie sie durch die *Reformationssinfonie* und den *Lobgesang* repräsentiert wird, zuschlagen, noch handelt es sich um eine charakterlich gebundene Sinfonie, wie die *Schottische* und die *Italienische*. Wie die 1. Sinfonie Mendelssohns, die meist noch seinem Jugendwerk zugerechnet wird, steht dieser letzte Entwurf allein da. Führt man sich Mendelssohns Arbeitsweise vor Augen, die lange Unterbrechungen des Kompositionsprozesses miteinschloss, scheint es gut möglich, dass der Komponist die Arbeit an dem begonnenen Sinfoniesatz noch einmal wieder aufgenommen hätte, wäre ihm eine längere Lebenszeit beschieden gewesen. Gerade die Entstehungsgeschichte der 1829 begonnenen *Schottischen Sinfonie*, an der Mendelssohn dann zehn Jahre lang nicht arbeitete, um sie erst 1842 zu vollenden, stützt diese Annahme.

Es hätte sich bei diesem letzten Sinfonieprojekt Mendelssohns nicht um die erste vorübergehende Unterbrechung gehandelt, denn teilweise geht das Fragment auf eine weiter zurückliegende Idee zur Komposition einer Sinfonie in B-Dur zurück, die Mendelssohn in den Jahren 1838–39 verfolgte, dann aber aufgab, wahrscheinlich zugunsten der monumentalen 2. Sinfonie mit dem Titel *Lobgesang*, die er für das Gutenbergfest 1840 in Leipzig zu schreiben gedachte. Als er sich 1844 auf diese Skizzen besann, übernahm er in Grundzügen das erste Thema für sein neues Sinfonieprojekt in C-Dur, was dafür spricht, dass Mendelssohn dieses lyrische Gebilde sehr am Herzen gelegen hat.

Der Kompositionsprozess lässt sich anhand des Manuskripts recht deutlich nachvollziehen. Den wichtigsten, ausgereiftesten Teil des Fragments von 1845 bildet der Anfang des mit *Sinfonia* überschriebenen Satzes, den ich als Hauptfragment bezeichne. Vollständig instrumentiert und mit dynamischen Angaben und Artikulationszeichen versehen, macht dieser Abschnitt einen einheitlichen, endgültigen Eindruck. Nach 78 Takten bricht der Satz jedoch, gegen Ende der Überleitung zum zweiten Thema, plötzlich ab. Anschließend unternahm Mendelssohn noch zwei Versuche, die Komposition voranzutreiben, beide Male unter Verwerfung eines beträchtlichen Teils dieses ersten Entwurfs, an dem ihm die Überleitung zum zweiten Thema nicht gelungen schien.

8 Eine detaillierte Darstellung der Entstehungsumstände des Sinfoniefragments und der möglichen Gründe für den Abbruch der Arbeit an dem Werk liefert Todd (1980).

Die zweite, später erneut verworfene Fassung, präsentiert eine wesentlich kürzere Überleitung und stellt dann ein schlichtes zweites Thema mit anschließender Fortspinnung und Schlussgruppe vor. Die beibehaltenen, ersten 48 Takte des Hauptfragments ergeben zusammen mit dieser 112 Takte langen Skizze eine 160 Takte umfassende, vollständige Exposition – die neue Fortsetzung hat Mendelssohn allerdings, im Gegensatz zum ersten Entwurf, nur als Gerüstsatz in Partitur skizzenhaft festgehalten. Die letzten 30 Takte der zweiten Fassung hat er sogar nur als zweistimmigen Klaviersatz notiert, wobei die Einordnung der beiden notierten Stimmen ins Instrumentarium des Orchesters aber kein Problem darstellt: Hauptakteur soll in der Schlussphase der Exposition eindeutig der Streicherapparat sein; das ergibt sich aus den Anschlussmöglichkeiten an den vorangegangenen Gerüstsatz genauso wie aus den Bewegungs- und Spielarten und der Stringenz des musikalischen Ablaufs, die große Kontraste in der Besetzung der Passage ausschließt.

Die dritte Fassung zur Fortsetzung des Hauptfragments schließt sich an derselben Stelle im Hauptfragment an; ein Gerüstsatz in Partitur führt ohne Umschweife ziemlich abrupt zur Doppeldominante und bricht dort, vor Eintritt eines zweiten Themas, ab. Diese dritte Fassung fügt an die ersten 48 Takten des Hauptfragments 13 neue Takte (Abb.1).

Hauptfragment (komplett: 78 T.)	
Hauptfragment (gekürzt: 48 T.)	2. Fassung (112 T.)
Hauptfragment (gekürzt 48 T.)	3. Fass. (13 T.)

Abbildung 1: Felix Mendelssohn, Sinfoniesatz C-Dur (Fragment), Fassungen der Exposition

Für meine Vervollständigung habe ich mich entschlossen, an das Hauptfragment Mendelssohns zweite Fassung anzuschließen. Obwohl es sich dabei um die ältere und somit um eine vom Komponisten eigentlich als unvollkommen empfundene Version handelt, stellt sie gemeinsam mit dem vorangegangenen Abschnitt doch den längstmöglichen zusammenhängenden Entwurf für diesen Sinfoniesatz dar, dessen vermeintliche Schwächen sich mir, anders als dem selbstkritischen Komponisten, nicht so unmittelbar aufdrängen, als dass sich eine Ausarbeitung der Skizzen verböte. Diese zweite Fassung scheint mir die reizvollste und gelungenste der drei Varianten zu sein. Die erste Fassung ist zwar als einzige vollständig ausgearbeitet, doch verharret sie meines Erachtens zu lange in monumentalem *forte* und *fortissimo*, um das zarte, gesangliche erste Thema nicht zu erdrücken. Die dritte Fassung der Überleitung ist hingegen so knapp, dass sie für mich hinter den Erwartungen an das Format eines Sinfoniesatzes zurückbleibt.

Für die Durchführung hat Mendelssohn eine Reihe von Skizzen hinterlassen, die sich allerdings zum Teil gegenseitig ausschließen – etwa wenn sich in ihnen dieselben Tonarten verselbständigen, sie also vom Komponisten ursprünglich für denselben Abschnitt innerhalb der Durchführung gedacht waren. Um eine dramaturgisch und tonartlich sinnvolle Reihenfolge dieser Bruchstücke zu erreichen, mussten einige von ihnen transponiert und andere sogar ganz fortgelassen werden – wie angedeutet, hätte auch Mendelssohn sicher nicht alle verwendet.

Das Verhältnis der einzelnen Formteile zueinander sollte etwa den Gewichtungen entsprechen, wie sie in den ersten Sätzen der vollendeten Sinfonien Mendelssohns anzutreffen sind. Dort stellt die Durchführung immer ein wirksames Gegengewicht zur Exposition dar und zählt in der Regel fast genauso viele Takte. Im Gegensatz dazu scheint die Reprise oft erheblich verkürzt, indem sich das zweite Thema unmittelbar an das erste anschließt und auf eine Überleitung verzichtet wird. Reprise und abschließende Coda zusammengenommen ergeben dann aber einen Umfang, der dem der Exposition und dem der Durchführung ebenbürtig ist, so dass in Mendelssohns ersten Sinfoniesätzen meist drei gleichgewichtige Teile aufeinander folgen.

Für Reprise und Coda hat Mendelssohn keine Skizzen hinterlassen. Die von mir ergänzte Coda greift auf ein in der Durchführung von Mendelssohn eingeführtes drittes Thema zurück; dies geschah in Anlehnung an eine entsprechende Vorgehensweise des Komponisten in der *Italienischen Sinfonie*. Ich habe mich für ein leises, offenes Ende des Satzes entschieden, das zu einem, dann doch nicht erscheinenden, zweiten Satz überleiten könnte und so die Unabgeschlossenheit des Fragments in die Vervollständigung hinüberzuretten versucht.

### III.

Der Übergang vom original übernommenen Fragment zu den vom Bearbeiter vervollständigten Partien stellt in jeder Komplettierung einen besonders interessanten Punkt dar. Hier stehen sich Komponist und Bearbeiter direkt gegenüber, und ihre Handschriften lassen sich unmittelbar vergleichen. Unwillkürlich meint man, dass an dieser Schnittstelle auf irgendeiner Ebene der Wahrnehmung ein Bruch zu spüren sein müsse. Auch aus einem weiteren Grund möchte ich diese Stelle detaillierter vorstellen: Hier wird beispielhaft deutlich, in welchem Maße Mendelssohns Skizzen für mich verbindlich waren und welche

Freiheiten ich mir auf der anderen Seite zugestanden habe, um das Vorhandene sinnvoll zu ergänzen.

Beispiel 1 zeigt einen Ausschnitt aus dem Hauptfragment (T. 39–63). Die kleineren Inkonsistenzen gerade bezüglich der dynamischen Angaben stammen von Mendelssohn und lassen erkennen, dass es sich eben um eine Skizze und nicht um eine Reinschrift handelt. In Takt 40 setzt das Orchester im Tutti, nachdem eine kontinuierliche Steigerung in Dynamik und Besetzung vorangegangen ist, zu einer Wiederholung des Hauptthemas an, das jetzt im *fortissimo* von Streicherbässen und Hörnern ausgeführt wird. Über das Kopfmotiv kommt diese zweite Wiederholung allerdings nicht hinaus, denn unvermittelt trübt sich das strahlende C-Dur zu einem verminderten Septakkord. Doch anstatt jetzt, mehr oder weniger schnell, mit der Modulation in die Seitensatztonart zu beginnen, wofür der Akkord ein eindeutiges Signal gewesen wäre, reißt Mendelssohn gewaltsam das Ruder zurück, um erneut die Tonika zu bestätigen. Ein zweiter Anlauf zur Wiederholung des Hauptthemas erreicht den scheinbar unüberwindlichen Septakkord sogar noch früher – doch erneut wird kurz darauf in der Tonika geschlossen (Bsp.1).

Die zweite Fassung sollte wahrscheinlich in Takt 49 ansetzen. Die verworfenen Takte des Hauptfragments waren gleichwohl wichtig für die Ergänzungen, die an dem Gerüstsatz der zweiten Fassung vorgenommen werden mussten, denn zwischen beiden Versionen bestehen enge Beziehungen. Ein großer Teil des verworfenen Abschnitts fand Eingang in die zweite Fassung, jedoch verlagerte Mendelssohn seine Bestandteile in die Schlussgruppe. Mendelssohn war also mit den Takten 49 ff. nicht generell unzufrieden, sondern ihn störte nur ihre formale Position. Vom Charakter her schienen sie ihm späterhin eher für die Schlussbildung der Exposition tauglich (Abb.2).

Hauptfragment (komplett: 78 T.)		
1.Thema	Überleitung	
	a	b

Hauptfragment (gekürzt: 48 T.)		2. Fassung (Gerüstsatz)		
Hauptsatz		Seitensatz	Schlussgruppe	
			a	b

Abbildung 2: Felix Mendelssohn, Sinfoniesatz C-Dur (Fragment), Vergleich von erster und zweiter Fassung der Exposition

*(Allegro moderato)*

Fl. *ff* *a 2* *sf* *sf*

Ob. *ff* *a 2* *sf* *sf*

Kl. in B *ff* *a 2* *sf* *sf*

Fg. *ff* *a 2* *sf* *sf*

Hr. in C *ff* *sf* *sf*

Tr. in C *ff* *sf* *sf*

Pk. *ff* *tr* *sf* *sf*

Vl. I *ff* *sim.* *sf* *sim.* *sf*

Vl. II *ff* *sim.* *sf* *sim.* *sf*

Vla. *ff* *sim.* *sf* *sim.* *sf*

Vcl. *ff* *sim.* *sf* *sim.* *sf*

Kb. *ff* *sim.* *sf* *sim.* *sf*

Beispiel 1: Felix Mendelssohn, Sinfoniesatz C-Dur (Fragment), Ausschnitt aus dem »Haupt-  
fragment« T. 39–63 (Fortsetzung auf der nächsten Seite)

The image displays a musical score for a symphony by Mendelssohn. The score is divided into two systems. The first system consists of five staves: Flute, Clarinet, Bassoon, Oboe, and Bassoon. The second system consists of five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is prominently featured throughout the score, indicating a loud, powerful sound. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first system begins with a box containing the number 23. The piano part starts with a *sf* (sforzando) marking.

Beispiel 1 (Fortsetzung von vorangehender Seite)



53

*f*

*p*

*meno f*

*f*

*f*

*dim.*

*p*

*più p*

*f*

*f*

*dim.*

*f*

*p*

*f*

*f*

Beispiel 2 (Fortsetzung von vorangehender Seite)

Konkret konnte ich aus der Führung der Streicher in Takt 55 ff. (a) auf die Instrumentation einer ganz ähnlichen Stelle in der zweiten Fassung schließen, für die Mendelssohn nur die erste Violine festgehalten hat. Die Takte 64 ff. (b) wurden ebenfalls übernommen, so dass auch hier, trotz notwendiger Transposition, Rückschlüsse auf die Instrumentation der Parallelstelle möglich waren. In der Reprise habe ich die Takte 49–54 verwendet, so dass das Hauptfragment in meiner Vervollständigung fast zur Gänze, wenn auch versprengt, enthalten ist, obwohl ich mich zur Verwendung der zweiten Fassung entschieden habe.

Im Beispiel 2 wurde ans Hauptfragment in Takt 49 die zweite Fassung angeschlossen (der eingefügte Doppelstrich verdeutlicht den Anschlusspunkt). Der original von Mendelssohn stammende Gerüstsatz wurde normal gesetzt, meine Ergänzungen erscheinen dagegen als Stichnoten.<sup>9</sup>

Die zweite Fassung ersetzt die neuerliche Rückkehr zur Tonika C-Dur nach der zweiten Wiederholung des Kopfmotivs durch eine Modulation. Wie als Ausgleich für den ersten, fehlgeschlagenen Versuch erreicht Mendelssohn überraschend die weit entfernte Tonart E-Dur.

Für den nahtlosen Anschluss der zweiten Fassung musste eine Änderung im letzten Takt des Hauptfragments (T. 48) vorgenommen werden: Der harmonische Wechsel von C-Dur in Takt 47 nach a-Moll in Takt 48 überzeugt im Hauptfragment durch die Weiterführung in den verminderten Septakkord in Takt 49 und die zielstrebige Abwärtsführung der Kontrabässe und Celli von *c* über *a* zu *e*. Durch den Anschluss der zweiten Fassung mit einem neuen Takt 49, dessen Gerüstsatz strahlendes C-Dur zu implizieren scheint, verliert der a-Moll Akkord in Takt 48 seine vermittelnde Funktion und hätte so nur einen folgenlosen, etwas unmotiviert wirkenden Harmoniewechsel dargestellt. Klingt dagegen vier Takte hindurch C-Dur, wirkt der Wechsel des Basses nach *fis* so abrupt und überraschend wie es wohl nötig ist, um der hartnäckigen Grundtonart dieses Satzanfangs endlich den Rücken zu kehren.

Die folgende zehn Takte umfassende Episode, die ein neues Motiv in punktiertem Rhythmus zunächst in E-Dur, dann in e-Moll vorstellt, führt die Musik zur Dominanttonart G-Dur. Mendelssohn hat hier offenbar an eine dünnere Besetzung als Kontrast zum vorangegangenen Tutti gedacht; man könnte den von ihm

9 Mendelssohns Gerüstsatz beinhaltet also: die Oboenphrasen in T. 55–57 und T. 59–61, die Stimme der 1. Violinen in T. 49–54, T. 57–58 und T. 61–63 sowie im Kontrabass jeweils die erste Note in T. 49 und T. 51 sowie T. 61 zur Gänze. An dynamischen Angaben notiert Mendelssohn nur das *f* in T. 53 in den 1. Violinen, das *f* in T. 55 in den Oboen und das *sf* in T. 63 in der 1. Violine. Artikulatorische Angaben fehlen in diesem Abschnitt der Skizze.

notierten Satz mit gewisser Berechtigung als nahezu vollständig betrachten. Nur die Stimme der 1. Violine ist unvollständig. Aus den Bindebögen lässt sich jedoch schließen, dass das taktweise wiederholte Motiv wohl durchgehend gedacht war.

Trotzdem habe ich mich entschlossen, die melodischen Ruhepunkte und Atempausen in den Einwüfen der Oboen durch Arabesken in den übrigen Holzbläsern zu füllen, da die sonst entstehenden tiefen Einschnitte eine zu starke Zerrissenheit verursacht hätten. Sie stünde meines Erachtens in Gegensatz zu der ansonsten stets auf Ausgleich und Harmonie bedachten Kompositionsweise, die so typisch für Mendelssohn ist. Durch diese Einlassungen wird gleichzeitig der Bruch in der Instrumentation vom Tutti zur viel kleineren Besetzung aus Violinen und Oboen gemildert. Auch der instrumentatorische Effekt in Takt 53–55 trägt zur Vermittlung der kontrastierenden Besetzungen bei. Die Möglichkeit, ein *diminuendo* in den Streichern durch eine Besetzungsverkleinerung zu unterstützen, hat ein Vorbild im Saltarello aus Mendelssohns 4. Sinfonie.

Die Hinzunahme der 2. Violinen zur Verstärkung des rhythmisierten Orgelpunkts *h* ergab sich aus Mendelssohns dynamischer Angabe (*forte*) in Takt 53 – aber auch aus dem Einsatz der Kontrabässe in Takt 61, der wohl kaum ohne die Celli gedacht war. Jetzt stehen sich hohe und tiefe Streicher in ausgeglichenem Verhältnis paarweise gegenüber.

Auch Mendelssohns spärliche Angaben zur Dynamik mussten ergänzt und verfeinert werden. Die Entscheidung, die Episode über dem Orgelpunkt *h* dynamisch allmählich zurückzunehmen und so die Musik in der fremden Tonart etwas zögern zu lassen war aus Mendelssohns Skizze nicht herauszulesen und entstammt meinem persönlichen Verständnis der Stelle; sie fiel, um das Auffinden der Seitensatztonart in Takt 65 im *forte* überzeugend darzustellen.

Wie deutlich geworden sein sollte, ging es mir nicht in erster Linie darum, Mendelssohns Skizzen möglichst ›rein‹ zu halten und unter gleichsam editorischer Prämisse eine bloße Aufführbarkeit herzustellen. Das musikalische Resultat eines solchen Versuchs hätte leicht dürrtig und mager ausfallen können und das, was Mendelssohn mit seiner letzten Sinfonie vielleicht gemeint haben könnte, würde den meisten Zuhörern verborgen bleiben. Die etwas trockene Authentizität einer solchen Arbeit würde in Diskrepanz zu Mendelssohns übrigem Werk stehen, indem sie Klangsinnlichkeit und Einfallsreichtum des Komponisten einem vermeintlichen ›Originalton‹ opfert.

Stattdessen habe ich das Fragment als unvollständige Skizze ernst genommen und bin, wenn es geboten schien, nicht davor zurückgeschreckt, Motive, Begleitfiguren oder Akkorde einzuführen, die in Mendelssohns Skizzen nicht enthalten

sind, sich aber ins Vorhandene einfügen, da sie dem Personalstil des Komponisten nicht fremd sind. Auf diese Weise wollte ich versuchen, der Originalität und dem Reichtum einer Mendelssohn'schen Komposition ansatzweise gerecht zu werden, um auch einem weniger versierten Konzertbesucher ein Bild von dem zu vermitteln, wie Mendelssohns sinfonisches Ideal der späten Jahre ausgesehen haben könnte.

## Literatur

- Grove, Sir George (Hg.) (1880), *A Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 2: Improperia – Plain Song, London: MacMillan.
- Hensel, Sebastian (1879), *Die Familie Mendelssohn, III. Theil. 1843–1845*, Berlin: Behr.
- Moscheles, Charlotte (Hg.) (1873), *Aus Moscheles' Leben: nach Briefen und Tagebüchern*, Bd. 2, Leipzig: Duncker & Humblot.
- Moscheles, Felix (Hg.) (1888), *Briefe von Felix Mendelssohn Bartholdy an Ignaz und Charlotte Moscheles*, Leipzig: Duncker & Humblot.
- Todd, R. Larry (1980), »An unfinished Symphony by Mendelssohn«, *Music & Letters* LXI, 293–309.

© 2022 Martin Grabow

Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim [University of Music and Performing Arts Mannheim]

Grabow, Martin (2022), »Ein unvollendeter Sinfoniesatz Mendelssohns. Wie eine Vervollständigung zum Medium der Vermittlung von Musiktheorie werden kann« [An unfinished symphonic movement by Mendelssohn – How a completion can become a medium for teaching music theory], in: *Musiktheorie – »Begriff und Praxis«. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002* (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 299–314.  
<https://doi.org/10.31751/p.231>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022