

Arnold Mendelssohn
(geb. 26. Dezember 1855, Ratibor
— gest. 19. Februar 1933, Darmstadt)

Suite für Blas- und Schlaginstrumente, op. 62
(1916)

- Nr. 1. Marche
- Nr. 2. Menuett
- Nr. 3. Valse favorite
- Nr. 4. Gigue

Suite für kleines Orchester nach Klavierstücken Mozarts (1916)

- Nr. 1. Fanfare (Maestoso)
- Nr. 2. (Moderato)
- Nr. 3. Reigen (Molto tranquillo)
- Nr. 4. (Allegro non troppo, ma scherzoso)
- Nr. 5. (Vivace)
- Nr. 6. (Commodo)
- Nr. 7. (Andante)
- Nr. 8. Marsch (Alla marcia)

Vorwort

Mit dem Namen Mendelssohn verbindet man die evangelische geistliche Musik, vom einfachen Chor-satz bis zum abendfüllenden Oratorium, und eine starke Verbundenheit an ihre Traditionen. Oft genug beinhaltet der lateinische Spruch *nomen est omen* eine gewisse Richtigkeit, und es wird wohl kaum überraschen zu erfahren, dass der Komponist Arnold Ludwig Mendelssohn – sein Vater war Vetter des berühmten Felix Mendelssohn (1809-1847) – sowohl Zeit seines Lebens als auch bis heute an erster Stelle als Kirchenkomponist anerkannt war. Damit greift man freilich etwas zu kurz. Als Liedkomponist war er auch besonders geschätzt und erfolgreich, seine drei Opern und zwei Schauspielmusiken erlebten zumindest Achtungserfolge, und seine Kammermusik hat sich gut verkauft und wurde oft gespielt. Lediglich seine Orchesterwerke haben im Konzertleben nicht richtig Fuß gefasst – von seinen drei Symphonien (von Jugendwerken abgesehen) ist keine im Druck erschienen, und es bleibt Aufgabe der Zukunft zu entscheiden, ob ihm das symphonische Denken nicht besonders passte, oder ob der Kirchenkomponist nicht besonders ernstgenommen wurde von den führenden Kräften des damaligen Konzertlebens.

Die beste Erklärung für Arnold Mendelssohns damaligen Ruhm und kleinen, jedoch festen Platz im heutigen Musikleben stammt eigentlich von Mendelssohn selbst. Mit seinem Namen verbindet man freilich auch die Gedankenwelt im allgemeinen – war einer seiner Vorfahren doch der Philosoph und Theologe Moses Mendelssohn (1729-1786) – und es hat auch eine gewisse Richtigkeit, dass das meistgekauftete Werk Arnold Mendelssohns ein Buch war, dessen Veröffentlichung er nie beabsichtigte: *Gott, Welt und Kunst*, ein von Wilhelm Ewald gesammelter und posthum (1946, im Insel-Verlag) erschiener Aufzeichnungsband. (Ewalds Disposition der Aufzeichnungen erinnert stark an die Aphorismenbände von Karl Kraus, was zum Stoff erstaunlich gut past.) Wie nicht wenige andere Komponisten – nicht zufällig unter ihnen sein berühmtester Schüler Paul Hindemith (1895-1963) – fand er in Johann Sebastian Bach eine Identifikationsfigur: "Es ist anders geworden. Bach konnte so groß werden, weil die Kirche zu seiner Zeit in dem Kreise, dem er angehörte, äußerlich und innerlich ein formgebendes Element war. In ihr fand der ganze Mensch Stütze einerseits, und Ausdruck andererseits. Dazu bot sie ihm, banal gesprochen, ein Publikum, mit dem er sich auf gleichem

Boden befand, -- ein ähnliches Verhältnis, wie es bei der Attischen Tragödie stattfand. Trat das Genie in den Kreis, so war die Möglichkeit der höchsten Leistung gegeben. Es ist anders geworden. Seit man die Kirche leichtfertig abgetan hat, fehlt das Band, das einen Kreis wirklicher gemeinsamer völkischer Kultur abgrenzte. [. . .]"

Es ist also kaum überraschend, dass Arnold Mendels-sohns musikalische Tätigkeit eher selten aus dem kirchenmusikalischen Kreis trat. Nach Abschluss der musikalischen Ausbildung an zwei Berliner An-stalten (am Königlichen Akademischen Institut für Kirchenmusik und an der Akademischen Hochschule für musikalische Komposition) wurde er zum Organisten und Chordirigenten der evangelischen Kirchengemeinde Bonn ernannt (1880-1882). In Bonn wurde er mit den Theologen Friedrich Spitta (1852-1924) und Julius Smend (1857-1930) befreundet, aus dieser Zeit stammt auch Mendelssohns lebenslange Interesse für die Erbe der evangelischen Kirchenmusik, die er bis zu seinem Tod pflegte und die sich in zahlreiche Ausgaben älterer Musik niederschlug: aus seiner Feder stammten zahlreiche Bearbeitung von geistlichen Chorwerke der Spätrenaissance und des Frühbarocks (Orlando di Lasso, Hans Leo Hassler, Claudio Monteverdi, Heinrich Schütz), und ab 1928 gab er zusammen mit Friderich Blume (1893-1975) und Willibald Gurlitt (1889-1963) die kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius heraus.

Nach Bonn folgten weitere, immer wichtigere Be-rufungen: Musikdirektor in Bielefeld, Lehrer am Kölner Konservatorium (Theorie, Orgel) und Kirchen-musikmeister der Hessischen Landeskirche in Darmstadt (1891-1912). In Darmstadt ist er fast lückenlos bis zu seinem Tod geblieben. Zwar trat er 1912 eine Stellung als Chor- und Kompositionslehrer am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt am Main an, wo seine fördernde Natur und milde Haltung stilistischen Anstrengungen gegenüber (trotz aller satztechnischen Strenge – und trotz seiner imposanten Physiognomie) die lebenslange Zuneigung und Dankbarkeit seiner Schüler – unter ihnen, neben Hindemith, auch Kurt Thomas (1904-1973) und Günter Raphael (1903-1960) -- weckten. Er blieb kaum ein Jahr in Frankfurt: krank geworden und wohl überfordert (denn er hatte seine Verpflichtungen in Darmstadt nie völlig aufgegeben) zog er nach Darmstadt zurück, wo er sich nachher primär der Komposition widmete. In seinen letzten Jahrzehnten wurde er mit Ehrungen regelrecht überhäuft: neben der Ernennung zum Mitglied der Berliner Akademie der Künste (1919) und der Erhaltung des Darmstädter Georg-Büchner Preises (1923) und des Beethoven-Preises der Preußischen Staatsakademie (1928) erhielt er mehrmals die Ehrendoktorwürde und die Ehrenbürgerschaft. Er starb an einem Herzschlag kaum drei Wochen nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten, die seine Werke wegen der Herkunft ihres Urhebers verbannten.

Als Komponist vertrat Arnold Mendelssohn, besonders in seinen für kirchlichen Gebrauch bestimmten Werken, eine ausgesprochen konservative, oft zeitungemässe Richtung. Man darf jedoch nicht annehmen, die stilistischen Mittel der Spätromantik und der Frühmoderne wären ihm unbedingt abhold. Wie Arnold Werner-Jensen in der zweiten Ausgabe der Musik in Geschichte und Gegenwart schreibt: "Der bewusste, fast registerartige Einsatz unterschiedlicher Stilmittel" – gemeint werden unter anderen eine stark erweiterte Tonalität und volkstümliche Diatonik – "gehörte zu Mendelssohns kompositorischem Persönlichkeitsbild."

Die zwei hier vorliegende Werke wurden 1916 vom Leipziger Verlag F. E. C. Leuckart veröffentlicht. Die Suite für Blas- und Schlaginstrumente, op. 62 hat, trotz der Entstehungszeit, recht wenig an Militärcharakter: in vier der acht Sätze fehlen sogar Trompeten und Posaunen. Umrahmt von einer einleitenden Fanfare und einem abschliessenden Marsch, bilden die acht Sätze eher eine Serenade; die meisten Sätze sind recht tänzerisch angelegt. Der Titel ist auch etwas irreführend, denn Schlaginstrumente kommen nur in drei der acht Sätzen vor (und ausgerechnet in denen, die Satzüberschriften tragen), ausserdem in recht sparsamer Verwendung. Die harmonische Sprache ist ausgesprochen konservativ, das Klangbild nicht

gerade typisch für eine klassische Serenade (man beachte z.B. die begleitende Posaunenfiguren in Nr. 5), aber keineswegs fortschrittlich, geschweige denn expressionistisch. Im 43. Band der Zeitschrift Musik im Unterricht will Klaus Holzmann den möglichen Einfluss von Hindemiths Cardillac im rhythmischen Charakter der Suite finden, was freilich wenig stichhaltig scheint, denn weder der Meister noch sein Schüler, bei aller Wirksamkeit in der Rhythmik ihrer Werke, waren in dieser Hinsicht bahnbrechend.

Die Suite für kleines Orchester nach Klavierstücken Mozarts trägt keine Opuszahl. Man könnte annehmen, es gehe hier nur um die Orchestrierung verschiedener kleiner Stücke, aber bei näherer Betrachtung wird bald offensichtlich, dass Mendelssohn die Faktur und Harmonik leicht bereichert hat – allerdings mit etwas mehr Behutsamkeit als man in den meisten Mozart-Bearbeitungen (und sogar in den meisten Mozart-Editionen) seiner Zeit findet. Das Klangbild ist, angesichts der bescheidenen Instrumentierung, reich und differenziert, jedoch weit entfernt von Reger-Plüsch. Nur zwei der vier Sätze basieren eigentlich auf Stücken, die Mozart eindeutig für Klavier schrieb, während die anderen zwei sich auf Arrangements fußen – eine Tatsache, derer sich Mendelssohn wohl nicht bewusst war. Mendelssohns Quelle für die Marche – kurioserweise, besonders in Bezug auf das Entstehungsjahr, zieht Mendelssohn (bis auf das Menuett!) französische Satzüberschriften vor – ist Mozarts eigene Klavierbearbeitung (für seine Schwester Constanze) von einem Orchesterwerk, KV 408/1 (383e), das er um 1782 "für seine damaligen musikalischen Akademien geschrieben" – so schrieb 1833 Johann Anton André. Ein weiteres Kuriosum: Mendelssohn scheint dem Mozart'schen Brauch zu folgen, kein System für die Violoncelli auszuschreiben. Im Gegensatz zu Mozart, der in solchen kleineren Orchesterwerke wie diesem eigentlich keine Violoncelli vorhatte (man sei auf Carl Bär's Aufsatz im Mozart-Jahrbuch 1960/61 hingewiesen), wollte Mendelssohn jedoch das "volle," fünfteilige Streichorchester, wie die vielen "Vc."-Angaben beweisen. Der Menuettsatz liegt einem um 1789 entstandenen Klavierstück, KV 355 (576b) zugrunde, freilich ohne das von Maximilian Stadler nachkomponierte Trio. Die "Valse favorite" besteht eigentlich aus den ersten, dritten, und fünften der "6 Landlerischen", KV 606, vom 28. Februar 1791. Die ursprüngliche Besetzung ist nicht bekannt, denn nur die Streicherpartien (2 Violinen und Bass) sind überliefert. Da Mozart diese Tänze zusammen mit dem "Contre-Danse" KV 607 (605a) in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis aufnotierte, darf man vermuten, dass ein Bläsersatz wie im Schwesterwerk auch dazukam; ausserdem gibt Mozart am Anfang des Incipits vier Takte von bordunartigen Akkorden, die in der später erschienen, von unbekannter Hand bearbeiteten Klavierfassung sowie in Mendelssohns Suite fehlen. Die Gigue war ursprünglich ein am 16. Mai 1789 ins Stammmbuch des sächsischen Hoforganisten Karl Immanuel Engel eingetragenes Klavierstück (KV 574).

Stephen Luttmann, 2010

Aufführungsmaterial ist vom Thomi-Berg Musikverlag, Planegg bei München (<http://www.thomi-berg.de>) zu beziehen.

Arnold Mendelssohn
(b. 26. December 1855, Ratibor
— d. 19 February 1933, Darmstadt)

Suite für Blas- und Schlaginstrumente, op. 62
(1916)

Nr. 1. Marche
Nr. 2. Menuett
Nr. 3. Valse favorite
Nr. 4. Gigue

Suite für kleines Orchester nach Klavierstücken Mozarts (1916)

- Nr. 1. Fanfare (Maestoso)
- Nr. 2. (Moderato)
- Nr. 3. Reigen (Molto tranquillo)
- Nr. 4. (Allegro non troppo, ma scherzoso)
- Nr. 5. (Vivace)
- Nr. 6. (Commodo)
- Nr. 7. (Andante)
- Nr. 8. Marsch (Alla marcia)

Preface

One associates with Lutheran sacred music with the name Mendelssohn, from the simple choral setting to the full-length oratorio, as well as a strong sense of connection with its traditions. Often enough the Latin phrase *nomen est omen* has a certain rightness to it, and it would hardly be surprising to learn that the composer Arnold Ludwig Mendelssohn, whose father was a cousin of the famous Felix Mendelssohn (1809-1847), was both in his own time and up to the present recognized first and foremost as a composer of church music. But this does not do full justice to the man. He was especially well regarded and successful as a composer of songs, and his three operas and two works of incidental music were at least *succèses d'estime*, and his chamber music both sold well and was often performed. Only his orchestral works never quite got a firm footing in the concert hall – of his three symphonies (disregarding student works) not one appeared in print, and it remains for the future to decide whether symphonic thought did not especially suit him, or whether the composer of sacred music was not taken especially seriously by the leading forces in the concert life of his time.

The best explanation for Arnold Mendelssohn's fame during his lifetime and small but firm place in today's music world comes from Mendelssohn himself. After all, one also associates with his name the world of thought in general: another of his relatives was the philosopher and theologian Moses Mendelssohn (1729-1786), and there is also a certain rightness to the fact that the best-selling work of Arnold Mendelssohn's was a book, the publication of which he never intended. This was *Gott, Welt und Kunst* (God, World and Art), a volume of notes the composer made to himself, collected Wilhelm Ewald and published posthumously in 1946, by Insel. (Ewald's arrangement of the notes is strongly reminiscent of the volumes of Karl Kraus's aphorisms, which is actually quite appropriate to the material.) Like more than a few composers – not coincidentally among them his most famous pupil, Paul Hindemith (1895-1963) – he found in Johann Sebastian Bach an identification figure:

"It is different now. Bach could become so great because at his time the Church was outwardly and inwardly a formative element in the circle in which he belonged. In the Church the entire man found support on the one hand, expression on the other. In addition, it offered him, to put it in a banal manner, an audience that stood on the same ground he did – a similar condition to the one obtaining with regard to Attic tragedy. When the genius stepped into the circle, the possibility of greatest achievement was present. It is different now. Ever since man has frivolously dismissed the Church, the tie that marked the boundary of a truly shared national culture is absent. [. . .]"

It is therefore hardly surprising that Arnold Mendelssohn's musical activity seldom stepped outside the circle of church music.

After concluding his music studies at two Berlin institutions (the Royal Academic Institute for Church Music and the Academic School for Musical Composition) he was named organist and

choral director of the Lutheran congregation in Bonn (1880-1882). In Bonn he became friends with the theologians Friedrich Spitta (1852-1924) and Julius Smend (1857-1930); and from this time dates the beginning of his lifelong interest in the tradition of Lutheran church music, an interest he cultivated for the rest of his life, and which resulted in several editions of past musics. From his pen came numerous practical editions of sacred choral works of the late renaissance and early baroque (Orlando di Lasso, Hans Leo Hassler, Claudio Monteverdi, Heinrich Schütz), and starting in 1928 he edited, along with Friedrich Blume (1893-1975) and Willibald Gurlitt (1889-1963) the critical complete edition of the musical works of Michael Praetorius.

After Bonn came a series of further and increasingly important appointments: Music Director in Bielefeld; teacher at the Cologne Conservatory (in theory and organ); and Master of Church Music of the Hessian State Church in Darmstadt (1891-1912). He remained in Darmstadt almost without interruption until the end of his life. Granted, he accepted a position as choral and composition instructor at the Hoch Conservatory in Frankfurt am Main in 1912, where his supportive nature and indulgent attitude with regard to stylistic aspirations (despite strictness in matters of form – and his physically imposing appearance) inspired the lifelong devotion and gratitude of his pupils, among them, in addition to Hindemith, were Kurt Thomas (1904-1973) and Günter Raphael (1903-1960). He remained hardly a year in Frankfurt: ill and probably overburdened – for he had not entirely given up his duties in Darmstadt – he retreated to Darmstadt, where he henceforth devoted himself primarily to composition. In his last decades he was practically buried under a mountain of honors: in addition to being named a member of the Berlin Academy of Arts (1919) and receiving the Georg Büchner Prize of the city of Darmstadt (1923) and the Beethoven Prize of the Prussian State Academy (1928), he was granted numerous honorary doctorates and honorary citizenships. He died of a heart attack hardly three weeks after the accession to power of the Nazis, who banned his works on account of the ancestry of their creator.

As a composer, Arnold Mendelssohn represented, especially in those works of his intended for church use, a pronouncedly conservative, even anachronistic direction. One ought not assume, however, that he was entirely averse to the stylistic means of late romanticism or early modernism. As Arnold Werner-Jenson writes in the second edition of *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*: "The deliberate, almost registrational employment of diverse stylistic means" – he refers, first and foremost, to strongly extended tonality and folklike diatonicism – "belonged to Mendelssohn's compositional personality."

The two works presented here were published in 1916 by F. E. C. Leuckart in Leipzig. The *Suite für Blas- und Schlaginstrumente*, op. 62 has, despite the time in which it was created, quite little in the way of military character: trumpets and trombones appear in only four of its eight movements. Framed by an introductory Fanfare and a concluding March, the eight movements comprise instead a serenade; most of the movements are in fact dancelike in nature. The title is a bit misleading as well, for percussion instruments make appearances in only three of the eight movements (and precisely in those that have descriptive titles), and are employed quite sparingly besides. The harmonic language is decidedly conservative, and while the overall sound world is not exactly typical of a classical-era serenade (consider the accompanying trombone figure in No. 5, for instance), it is by no means advanced, let alone expressionistic. In volume 43 of the periodical *Musik im Unterricht* Klaus Holzmann suggests the possible influence of Hindemith's *Cardillac* on the rhythmic character of the *Suite* – which is not terribly compelling, because neither the master nor the pupil, however effectively they employed rhythm in their works, were exactly pathbreaking in this respect.

The *Suite für kleines Orchester nach Klavierstücken Mozarts* is without opus number. One could assume that the work in question is merely the orchestration of various small works, but it becomes apparent upon closer observation that Mendelssohn has subtly enriched the texture

and harmonies – if with more discretion than one finds in most of the Mozart arrangements (and even in most of the Mozart editions) of Mendelssohn's time. Despite the modest instrumentation, the work possesses a rich and differentiated texture while remaining far from Regerian plushness. Only two of the four movements are actually based on pieces of Mozart's that were unambiguously conceived for piano; the other two are based on arrangements – something that Mendelssohn was probably unaware of. The source of the first-movement Marche (curiously, especially when one considers the date, Mendelssohn preferred French titles, except for the Menuett) is Mozart's own arrangement for piano (for his sister Constanze) of an orchestral work, KV 408/1 (383e) that he wrote sometime around 1782 "for his musical academies at the time" – thus Johann Anton André in 1833. A further curiosity: Mendelssohn seems to follow Mozart's custom of not notating a separate line for cellos. In contrast to Mozart, however, who in such smaller works as this actually intended no cellos (according to research conducted by Carl Bär and published in the Mozart Jahrbuch 1960/61), Mendelssohn desired the full five-part string orchestra complement, as the many "Vc." indications in the score attest. The Menuett is based on a piano piece, KV 355 (576b) written around 1789, but without the trio subsequently added by Maximilian Stadler. The "Valse favorite" is actually a compilation of the first, third, and fifth of the "6 Ländlerische", KV 606, composed on 28 February 1791. The original instrumentation is unknown, because only the string parts (two violins and bass) have survived. Because Mozart noted these dances along with the "Contre-Danse" KV 607 (605a) in his autograph work list, one may assume that a wind complement was originally present, as in the sister work; and besides, Mozart's incipit begins with four bars of drone chords that are absent in both the later arrangement for piano (the identity of the arranger is unknown) and in Mendelssohn's suite. The Gigue was originally a piano work, KV 574, that Mozart inscribed in the guest book of the Saxon Court Organist Karl Immanuel Engel on 16 May 1789.

Stephen Luttmann, 2010

For performance materials please contact the publisher Thomi-Berg, Planegg bei München (<http://www.thomi-berg.de>).