

Felix

Mendelssohn Bartholdy

Die erste Walpurgisnacht

The First Walpurgis Night

op. 60 · MWV D3

Ballade für Chor und Orchester / Ballade for Chorus and Orchestra
gedichtet von / Poem by Goethe

Soli ATBarB (ATB), Coro SATB

Flauto piccolo, 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Fagotti

2 Corni, 2 Trombe, 3 Tromboni, Timpani, Gran Tamburo e Piatti

2 Violini, Viola, Violoncello e Contrabbasso

herausgegeben von / edited by
R. Larry Todd

Stuttgarter Mendelssohn-Ausgaben
Urtext

Partitur / Full score



Carus 40.138

Inhalt / Contents

Vorwort	III		
Foreword	VII		
Vorbemerkung / Preliminary Note	X		
Der Singtext / The Vocal Text	XI		
Facsimile	XIII		
Ouverture	2		
No. 1	Es lacht der Mai / <i>Now May again</i> (Tenore solo, Coro SATB)	46	
No. 2	Könnt ihr so verwegen handeln? <i>Know ye not a deed so daring?</i> (Alto solo, Coro SSAA)	68	
No. 3	Wer Opfer heut zu bringen scheut <i>The man who flies our sacrifice</i> (Baritono solo, Coro TTBB)	74	
No. 4	Verteilt euch, wackre Männer, hier <i>Disperse, ye gallant men</i> (Coro SATB)	83	
No. 5	Diese dumpfen Pfaffenchristen <i>Should our Christian foes assail us</i> (Basso solo, Coro TTBB)	95	
No. 6	Kommt mit Zacken und mit Gabeln <i>Come with torches brightly flashing</i> (Coro SATB)		109
No. 7	So weit gebracht / <i>Restrain'd by night</i> (Baritono solo, Coro SATB)		154
No. 8	Hilf, ach, hilf mir / <i>Help, my comrades</i> (Tenore solo, Coro TTBB)		167
No. 9	Die Flamme reinigt sich vom Rauch <i>Unclouded now the flame is bright</i> (Baritono solo, Coro SATB)		176
		Kritischer Bericht	186

Orchesterbesetzung / Scoring:

2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetten (in La/A, Si \flat /B, Do/C)*, 2 Fagotti
2 Corni (in Do/C, Re/D, Mi/E, Fa/F), 2 Trombi (in Do/C, Re/D, Mi/E), Trombone alto, tenore e basso
Timpani, Gran Tamburo e Piatti
Violino I und II, Viola, Violoncello, Contrabbasso

* im Stimmenset in 2 Versionen enthalten: Originaltransposition sowie in einer Transposition für B- statt C-Klarinette) /
as part of the performance material available in two versions: original version and transposition for B \flat instead of C clarinet.

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:

Partitur (Carus 40.138), Klavierauszug (Carus 40.138/03), Chorpartitur (Carus 40.138/05), Orchestermaterial (Carus 40.138/19)
Das Werk wurde vom Kammerchor Stuttgart und der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen unter der Leitung von Frieder Bernius auf CD eingespielt (Carus 83.503).

The following performance materials are available:

full score (Carus 40.138), vocal score (Carus 40.138/03), choral score (Carus 40.138/05), orchestral parts (Carus 40.138/19)
Die erste Walpurgisnacht is available on CD, performed by the Kammerchor Stuttgart and the Deutsche Kammerphilharmonie Bremen under the direction of Frieder Bernius (Carus 83.503).

Vorwort

Goethes zehn Jahre andauernde Freundschaft zu Felix Mendelssohn Bartholdy gehört wohl zu den bedeutendsten, fruchtbarsten und folgenreichsten literarisch-musikalischen Verbindungen des 19. Jahrhunderts. Das Wunderkind war gerade 12 Jahre alt, als es seinen Lehrer Carl Friedrich Zelter 1821 nach Weimar begleitete, um dort den alternden Doyen der deutschen Kunst und Literatur zu treffen. Nachdem Mendelssohn einige seiner eigenen Kompositionen vorgetragen und Autographen von Mozart und Beethoven aus der Sammlung seines Gastgebers vom Blatt gespielt hatte, kam Goethe zur folgenden überraschenden, aber durchaus durchdachten Einschätzung: Der junge Gast sei nichts weniger als ein „zweiter Mozart“. Dieses Urteil beförderte vermutlich auch die später verbreitete Ansicht, dass Mendelssohn sich zwar dem Überschwang der Romantik nicht entziehen konnte, aber dennoch Musik komponierte, die deutliche Anklänge an die Klassik erkennen ließ. Nicht zuletzt war es Goethe, der verkündet hatte, dass Mozart wohl besser die Musik zu *Faust* hätte schreiben sollen bzw. – und diese Äußerung ist noch bekannter – dass die Klassik gesund, die Romantik jedoch eine Krankheit sei.

Goethe machte diese beiden Beobachtungen am 12. Februar bzw. 2. April 1829 seinem Vertrauten Johann Peter Eckermann gegenüber.¹ Zu diesem Zeitpunkt hatte Mendelssohn erst einige von Goethes Gedichten als Lieder vertont bzw. mehrstimmig gesetzt,² ihm aber auch das eindrucksvolle Klavierquartett Nr. 3 in h-Moll op. 3 (1825) gewidmet und seiner älteren Schwester Fanny zufolge im *Walpurgisnachtstraum* im ersten Teil des *Faust* die Inspiration für das skurrile (und durch und durch romantische) Scherzo aus dem Oktett op. 20 gefunden.³ In dieser zwischenspielähnlichen Traumsequenz führt eine Amateurtruppe auf dem Brocken, der höchsten Erhebung des Harzes, eine Maskerade in Knittelversen auf. Faust und Mephistopheles wohnen dieser Szene bei, die von unendlich zarter, flüchtiger Musik untermalt wird, unter der Leitung eines Kapellmeisters aufgeführt von einem winzigen Orchester aus Insekten und Amphibien.⁴ Aber 1825 hatte Mendelssohn seine Kantate *Die erste Walpurgisnacht* op. 60 für Orchester, Chor und Solisten, dem Werk, in dem er sich am gründlichsten mit Versen Goethes auseinandersetzte, noch nicht ins Auge gefasst. Die Kantate fußt jedoch nicht auf der Traumsequenz im *Faust*, sondern auf einer Ballade über die Walpurgisnacht in 12 Strophen, die Goethe schon 1799 geschrieben und an seinen musikalischen Vertrauten Zelter in Berlin geschickt hatte.

¹ J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, in Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, hrsg. v. Hans Schlaffer, München 1986, Band 19, S. 283–284, 300.

² Darunter „Lasset heut am edlen Ort“ (MWV F2), das Zigeunerlied „Im Nebelgeriesel“ (G 5), „Es war ein König in Thule“ (K20) und „Meine Ruh ist hin“ (K7).

³ Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn 1729 bis 1847 nach Briefen und Tagebüchern*, Berlin 1911, Band I, S. 180.

⁴ Für das Scherzo, vgl. auch R. L. Todd, „Familiar and Unfamiliar Aspects of Mendelssohn's Octet“, in R. L. Todd, *Mendelssohn Essays*, New York 2009, S. 174–178.

Obwohl Goethe Zelters Lieblingsdichter war – insgesamt ein Drittel seiner zweihundert Lieder basieren auf Texten von Goethe – und obwohl Zelter sich begeistert über das musikalische Potenzial der Ballade äußerte, kam er mit ihrer Vertonung nicht recht voran und überließ seinem Schüler Mendelssohn die Aufgabe. Der vollendete sie schließlich Anfang 1832, kurz bevor Goethe und Zelter jeweils im März und Mai desselben Jahres verstarben. Doch wie bei vielen seiner großen Werke – man denke an die unterschiedlichen Versionen der Hebriden-Ouvertüre, die Italienische Sinfonie, die Oratorien *Paulus* und *Elias*, das Klaviertrio Nr. 1 op. 49 in d-Moll und das Violinkonzert op. 64 in e-Moll –, sollte diese nicht die Fassung letzter Hand werden. Statt das Manuskript nach der Berliner Premiere im Januar 1833 für den Druck vorzubereiten, verfiel Mendelssohn in die ihm eigenen Selbstzweifel und legte das Werk für ganze zehn Jahre beiseite. Als er sich die Partitur 1842 noch einmal vornahm, schrieb er sie „von A bis Z“ um.⁵ Dabei unterzog er das Werk einer umfassenden und gründlichen Überarbeitung. Diesen Prozess verglich er an anderer Stelle mit der Webarbeit der Penelope⁶ und beschrieb ihn für seine Kantate als Mischung aus genereller, breit angelegter Rekomposition und sehr viel feinerer „Schneiderarbeit“⁷. Mendelssohn dirigierte die Premiere dieser überarbeiteten Version im frühen Februar 1843 im Leipziger Gewandhaus;⁸ sie erschien gut ein Jahr später in gedruckter Form im Leipziger Verlag Friedrich Kistner.

Überwiegend auf Basis von Mendelssohns umfangreicher Korrespondenz rekonstruierten einige Wissenschaftler (unter ihnen Christoph Hellmundt, Hiromi Hoshino und John Michael Cooper⁹) einen Großteil der langwierigen dreizehnjährigen Entstehungsgeschichte von *Die erste Walpurgisnacht* – von einer ersten Erwähnung im Jahr 1831, in der Mendelssohn von einem „alten Lieblingsplan“ für die Sonntagsmusiken im Berliner Wohnsitz der Familie spricht, bis zur endgültigen Veröffentlichung der Partitur im April 1844. Hier seien jedoch nur einige der Hauptpunkte der Entstehung skizziert. Man wird es nie belegen können, doch Mendelssohn könnte Goethe bereits recht früh, im Mai 1830, persönlich von seinen Plänen zur

⁵ Brief an Ferdinand Hiller vom 3. März 1843, in Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe*, Band 9, hrsg. v. Stefan Münnich, Lucian Schiwietz und Uta Wald, Kassel 2015, S. 219. Vgl. auch Mendelssohns Brief an seine jüngere Schwester Rebecka Lejeune Dirichlet vom 11. Dezember 1842, in *Sämtliche Briefe*, Band 9, S. 123.

⁶ Vgl. Mendelssohns Brief an Friedrich Kistner vom 14. Juli 1839 zur Überarbeitung von Psalm 95 op. 46. *Sämtliche Briefe*, Band 6, hrsg. v. Kadja Grönke und Alexander Staub, Kassel 2012, S. 432.

⁷ Brief vom 11. Dezember 1842 in *Sämtliche Briefe*, Band 9, S. 123.

⁸ Die erste Programmhälfte bestand aus einer Haydn-Sinfonie, einer von Sophie Schloss vorgetragenen Mozart-Arie, Webers Ouvertüre zu *Euryanthe* und Chören aus *Leier und Schwert* sowie Beethovens Chorfantasie und Adolf Hensels *Introduktion und Variationen*, aufgeführt von Clara Schumann.

⁹ Vgl. insbesondere Christoph Hellmundt, „Mendelssohns Arbeit an seiner Kantate *Die erste Walpurgisnacht*: Zu einer bisher wenig beachteten Quelle,“ in Christian Martin Schmidt, Hrsg., *Felix Mendelssohn Bartholdy: Kongreß-Bericht Berlin 1994*, Wiesbaden, 1997, S. 76–112; Hiromi Hoshino, „Ein neu entdecktes Mendelssohn-Autograph in Japan: Der Klavierauszug 'Die erste Walpurgisnacht' op. 60“, in *Die Musikforschung* 57 (2002), S. 151–159, und John Michael Cooper, *Mendelssohn, Goethe, and the Walpurgis Night*, Rochester, New York, 2007.

Vertonung der Ballade berichtet haben, denn zu Beginn seiner Reise nach Rom besuchte er den Dichter ein letztes Mal in Weimar. Mitte August probierte Mendelssohn in Wien erste aufkeimende Ideen für die musikalische Umsetzung aus. Es ist bekannt, dass er eine denkwürdige Phrase für das Solo des Druidenpriesters im letzten Satz im Haus des Baritons Franz Hauser erprobte. Im März 1831 erinnert der Komponist sich in einem Brief, den er Hauser aus Rom schrieb:

Wissen Sie noch wohl, daß ich an Ihrem Clavier einmal eine Stelle aus Göthe's erster Walpurgisnacht komponirte: 'Doch ist es Tag, sobald man mag ein reines Herz dir bringen,' und daß ich Sie nachher sehr damit quälte indem ich es Ihnen immer wieder vorspielte? Mir baut sich das Ding nun zusammen, und ich werde das ganze Gedicht, als eine neue Sorte von Cantate componiren für Chöre und großes Orchester, es kann bunt genug werden, denn es sind prächtige Elemente darin.¹⁰

Eine Flut von Briefen bestätigt, dass ein Großteil der Komposition tatsächlich in der ewigen Stadt entstand,¹¹ wo es Mendelssohn irgendwie gelang, sich in die vielfältige musikalische Bilderwelt zu versetzen, die den Konflikt der Druiden mit den frühchristlichen Missionaren auf dem nebelverhangenen Brocken zum Leben erweckt. Dennoch brachten die Ouvertüre und auch die Überlegungen dazu, wie die instrumentale Einleitung für das Werk aussehen könnte, große Zweifel mit sich, so dass Mendelssohn weiterhin unterschiedliche Möglichkeiten in Betracht zog, als er Rom in Richtung Neapel verließ und dann nach Amalfi und Paestum, den südlichsten Punkten seiner Reisen, weiterfuhr, bevor er sich auf die Rückreise begab und nach einer kurzen Rast in Rom im Juli Mailand erreichte. Am 15. Juli vollendete er die Schlusstakte des Finales, und am 24. Juli berichtete er: „Die Walpurgisnacht ist fertig und ausgeputzt, auch die Ouvertüre wird wohl bald dran sein.“¹² Obwohl Mendelssohn seiner Schwester Fanny anvertraute, er behielte seine besten musikalischen Ideen „in petto“, bis er sie ihr persönlich vorlegen könne,¹³ nutzte er in Mailand die Gelegenheit, große Teile der Kantate einem ungewöhnlichen Zuhörer vorzuspielen, der ihm in Mailand begegnete: Carl Thomas Mozart (1784–1858), der älteste Sohn Mozarts und „der einzige Mensch, der es bis jetzt kennt, ... und der hatte so viel Freude daran, daß mir die gewohnten Sachen auch wieder neuen Spas machten; er wollte durchaus, ich solle es gleich drucken lassen.“¹⁴ Doch die Ouvertüre erwies sich nach wie vor als widerspenstig; Mendelssohn „vollendete“ diesen Teil des Manuskripts erst am 13. Februar 1832 in Paris, so dass die handschriftliche erste Version (Quelle H im Kritischen Bericht, heute in der Bibliotheka Jagiellońska in Krakau als *Mendelssohn Nachlass*, Band 37) auf der letzten Seite mit zwei Daten versehen ist: Mailand, 15. Juli 1831 und – darunter – Paris, 13. Februar 1832. Damit ist die Ouvertüre erwiesenermaßen der zuletzt kompositorisch erschlossene Teil des Werks.

Mendelssohn wendete sich nun der offiziellen Premiere seiner Kantate zu, die am 10. Januar 1833 in Berlin stattfand. Sie stellt den Höhepunkt einer dreiteiligen Konzertsreihe dar, die überwiegend sei-

ner Musik gewidmet, aber auch auf seine Bewerbung für die durch Zelters Tod vakant gewordene Leitung der Berliner Singakademie ausgerichtet war.¹⁵ Dem Kritiker Ludwig Rellstab war die Ouvertüre zu lang, doch er lobte die Chöre und befand, dass die Partitur reich sei an „phantastischen Stellen, an kühnen Kombinationen.“¹⁶ Letztlich bekam der Komponist die Position nicht und lehnte sowohl weitere Aufführungen der ersten Version der Kantate als auch deren Drucklegung ab, so dass sie in seinen musikalischen Nachlass fiel und erst 2007 wieder kritische Aufmerksamkeit erfuhr.¹⁷

Während der zehn Jahre, die zwischen der Berliner Premiere 1833 und der Entstehung der zweiten und letzten Version der Kantate im Jahr 1843 liegen, erwähnte Mendelssohn das Werk nur wenige Male in seiner Korrespondenz. Im August 1835 überlegte er, ob er die Partitur veröffentlichen sollte,¹⁸ setzte die Überlegung aber nicht in die Tat um, weil er offensichtlich noch mit dem Verhältnis von Ouvertüre und Einleitung zum Werk, und – sehr viel grundlegender – auch mit der Genrezuordnung der Komposition rang. In einem Brief an Klingemann erläuterte er am 14. August 1835, er denke nun an „eine förmliche Sinfonie, so daß das Ding der Form nach eine grosse Sinfonie mit Chor wird.“¹⁹ Seiner Mutter Lea eröffnete er im November 1842 die Idee, das Werk als „Sinfonie-Cantata“²⁰ zu bezeichnen, so als überlege er eine Anlehnung an seine *Lobgesang-Sinfonie* op. 52, die 1841 als „Sinfonie-Kantate nach Worten der Heiligen Schrift“ veröffentlicht wurde. Sie verfügt über drei einleitende Sätze nur für Orchester, denen ein kantatenähnliches Finale mit neun zusätzlichen Sätzen folgt. Wie diese Sinfonie spiegelt auch die neu konzipierte *Erste Walpurgisnacht* wahrscheinlich wider, wie sehr Mendelssohn befürchtete, dem Einfluss Beethovens, insbesondere dem der 9. Sinfonie, zu unterliegen. Doch er führte nie genauer aus, wie die sinfonische Seite seiner zweiten „Chorsinfonie“ sich hätten entfalten können – und lässt dadurch genügend Spielraum für (zugegebenermaßen) müßige Spekulationen. Bedenkt man, dass er die Ouvertüre zehn Jahre zuvor als Darstellung des Winters beschrieb, mit „schlechtem Wetter“ vor der „Einleitung in der es thaut und Frühling wird,“²¹ so könnte er überlegt haben, im Weiteren den Übergang zum und schließlich die Ankunft des Frühlings darzustellen, um auf diese Weise drei mehr oder weniger gleichgewichtige Orchestersätze zu schaffen. Diese neue Struktur hätte *Die erste Walpurgisnacht* ganz offensichtlich in eine direkte Linie zu Beethovens neunter Sinfonie gestellt: die drei „formalen“ Sinfoniesätze wären dem Chor-„Finale“ zu Goethes Text vorausgegangen, das sich jedoch wie eine Kantate in mehrere, durchkomponierte Sätze geteilt hätte.

¹⁵ Vgl. im Weiteren Wm. A. Little, „Mendelssohn and the Berlin Singakademie: The Composer at the Crossroads“, in *Mendelssohn and His World*, ed. R. L. Todd, Princeton 1991, S. 65–85.

¹⁶ *Königlich privilegirte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*, 12. Januar 1833, S. 6–7; vgl. auch Cooper, *Mendelssohn, Goethe, and the Walpurgis Night*, op. cit., S. 85–86.

¹⁷ Vgl. *Die erste Walpurgisnacht: First Complete Version, 1832–33*, hrsg. v. John Michael Cooper, Madison, Wisconsin 2007.

¹⁸ Brief an Ignaz Moscheles vom 13. August 1835, in *Sämtliche Briefe*, Band 4, hrsg. v. Lucian Schiwietz und Sebastian Schmideler, Kassel 2011, S. 288.

¹⁹ Brief vom 14. August 1835, in ebd., Band 4, S. 291.

²⁰ Brief an Lea Mendelssohn Bartholdy vom 28. November 1842, in *Sämtliche Briefe*, Band 9, S. 106.

²¹ Brief an Mendelssohns Familie vom 13. Februar 1832 in Berlin, in ebd., Band 2, S. 476.

¹⁰ Brief vom 21. März 1831, in *Sämtliche Briefe*, Band 2, hrsg. v. Anja Morgenstern und Uta Wald, Kassel 2009, S. 237.

¹¹ Briefe vom 29. März, 27. April, 10. Mai, 4., 9., 13. und 14. Juli 1831 in ebd., Band 2, S. 241, 259, 268, 308, 314, 319 und 324.

¹² Ebd., Band 2, S. 333.

¹³ Brief vom 10. Mai 1831, in ebd., Band 2, S. 268.

¹⁴ Brief vom 24. Juli 1831, in ebd., Band 2, S. 333.

Letztlich verabschiedete Mendelssohn sich jedoch von seinen sinfonischen Bestrebungen und verfasste eine zweite handschriftliche Partitur (Quelle M, jetzt in der Musikbibliothek der Städtischen Bibliotheken Leipzig). Er behält dabei vieles aus der ursprünglichen Ouvertüre und dem Übergang in den Frühling bei. Die erste Version unterteilte die 12 Strophen aus Goethes Gedicht in zwei große Teile: der erste führt die heidnischen Frühlingsriten der Druiden ein, die ihren „Allvater“ verehren; der zweite widmet sich der eigentlichen Walpurgisnacht und der List der Druiden, die christlichen Wachleute mit satanischen Verkleidungen zu vertreiben und ihnen so „den Teufel, den sie fabeln“ vorzugaukeln. In der finalen Version entscheidet Mendelssohn sich stattdessen für eine durchlaufende Abfolge von Ouvertüre und neun durchnummerierten Sätzen. Zu großen Teilen bezieht sich das „Maßschneidern“ in der Überarbeitung darauf, die bereits vorhandene Musik sorgsam und umfangreich nachzubessern. Doch zumindest zwei Abschnitte erforderten eine vollständige Neukomposition, so dass sich in der Finalversion zwei neue Nummern finden, die die Musik zur ersten Version der fünften („Wer Opfer bringt“) und der vorvorletzten Strophe 10 („Hilf, ach hilf mir, Kriegsgeselle!“) ersetzen. Mendelssohn fügte außerdem Stimmen für Piccolo, Basstrommel und Becken hinzu, so dass die klimaktische siebte und achte Strophe („Kommt! Mit Zacken und mit Gabeln,“ Nr. 5 und 6) schriller und diabolischer klingen. Diese Änderungen in der Orchestrierung ergänzte Mendelssohn erst spät. Er notierte sie separat als Anhang zu seiner zweiten handschriftlichen Partitur, die mit zwei Daten versehen ist: Dezember 1842 und – genauer – 15. Juli 1843. Aus diesen Daten lassen sich die beiden letzten Stadien des Kompositionsprozesses entnehmen. Das erste mündete in die Premiere der zweiten Version am 2. Februar 1843 im Gewandhaus, während das zweite auf diese Aufführung reagiert, die Mendelssohn dazu veranlasste, das Manuskript bei der Vorbereitung zur Drucklegung durch den Leipziger Verlag Friedrich Kistner ein „letztes“ Mal durchzugehen. Zu diesem Zweck begann Eduard Henschke, Mendelssohns Hauptkopist, im Juli 1843 mit der Anfertigung einer Stichvorlage für Kistner, die der Komponist im August durchsah und an den Verleger schickte, nicht jedoch ohne vorher akribisch das zu entfernen, was er als Henschkes „Menschlichkeiten“ bezeichnete.²² Wo Henschkes Partitur sich befindet, ist nicht bekannt. Doch eine andere späte Quelle für die Kantate, ebenfalls von Juli 1843, ist erhalten und kürzlich bekannt geworden: der Klavierauszug der Kantate, in dem die Ouvertüre als Klavierduett arrangiert ist (Quelle N, Cassadó Collection, Tamagawa Universität, Tokio).²³

Obwohl die Drucklegung für Mendelssohn im Wesentlichen abgeschlossen war, erschien die Erstausgabe erst 1844. Zunächst erschienen Anfang Februar der Klavierauszug und die Chorstimmen; Partitur und Orchesterstimmen folgten im April. Die Verzögerung erklärt sich in Teilen daraus, dass Vereinbarungen mit Edward Buxton, dem Besitzer von Ewer & Co.,²⁴ getroffen wurden, damit die Kantate gleichzeitig mit Kistners deutscher Ausgabe auch in London erschei-

nen konnte. Für diesen Zweck fertigte William Bartholomew eine englische Übersetzung des Textes an, eine Herausforderung, wie er dem Komponisten mitteilte:

... there were many words I could not render literally; and which in some cases had I done so, would not have aided the whole: so I wrote by compensation. Again, too, my endeavours to keep the picture words in the same places as in the German fettered me. I mention this to extenuate the faults you may detect in the performance of a task – not the easiest I ever encountered.²⁵

Auch der Komponist hatte einige Bedenken. Gegenüber Bartholomew warf Mendelssohn die Frage auf, ob die Kantate wirklich den englischen Geschmack treffe,²⁶ und Buxton ermahnte er deutlich, das Werk nicht in Theatern, sondern nur in Konzertsälen aufführen zu lassen.²⁷

Wie dem auch sei: *Die erste Walpurgisnacht* wurde eines von Mendelssohns erfolgreichsten Chorwerken. Zu seinen angesehensten Bewunderern gehörte Hector Berlioz, der 1843 der Premiere in Leipzig beiwohnte und später seine Eindrücke aufzeichnete:

Il faut entendre la musique de Mendelssohn pour avoir une idée des ressources variées que ce poème offrait à un habile compositeur. Il en a tiré un parti admirable. Sa partition est d'une clarté parfaite, malgré sa complexité; les effets de voix et d'instruments s'y croisent dans tous les sens, se contraient, se heurtent, avec un désordre apparent qui est le comble de l'art. Je citerai surtout, comme des choses magnifiques en deux genres opposés, le morceau mystérieux du placement des sentinelles, et le chœur final, où la voix du prêtre s'élève par intervalles, calme et pieuse, au-dessus du fracas infernal de la troupe des faux démons et des sorciers. On ne sait ce qu'il faut le plus louer dans ce finale, ou de l'orchestre ou du chœur, ou du mouvement tourbillonnant de l'ensemble!²⁸

Die „désordre apparent qui est le comble de l'art“ beschreibt ebenso treffend Berlioz' gefeierte Darstellung eines Hexensabbats im Finale seiner *Symphonie fantastique* (1830), den „Songe d'une nuit du sabbat“. Das Werk wurde allerdings von Mendelssohn nicht ebenso positiv beurteilt, auch wenn er Berlioz jede erdenkliche Unterstützung zukommen ließ, als der Franzose die Sinfonie am 4. Februar 1843, einen Tag nach der Premiere der zweiten Fassung der *Walpurgisnacht*, im Gewandhaus dirigierte.²⁹

²⁵ Brief vom 16. März 1844, Bartholomew an Mendelssohn; Oxford, Bodleian Library, M. Deneke Mendelssohn Green Books Collection 19, No. 157. Vgl. die gründliche Diskussion der englischen Ausgabe in Cooper, *Mendelssohn, Goethe, and the Walpurgis Night*, S. 203 ff.

²⁶ Brief vom 3. Juli 1843, in *Sämtliche Briefe*, Band 9, S. 353.

²⁷ Brief vom 11. August 1844, in ebd., Band 10, S. 232.

²⁸ *Mémoires de Hector Berlioz*, Paris 1887, Band 2, S. 53. Dt. Übersetzung: „Man muss Mendelssohns Musik hören, um eine Vorstellung von den verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten zu erhalten, die dieses Gedicht einem geschickten Komponisten bietet. Er hat auf bewundernswerte Weise daraus geschöpft. Seine Partitur ist von perfekter Klarheit, trotz seiner Komplexität; die vokalen und instrumentalen Effekte verlaufen kreuz und quer, sie widersprechen sich, sie stoßen aufeinander in einer so scheinbaren Unordnung, dass diese der Gipfel der Kunst ist. Ich möchte besonders zwei großartige Stellen erwähnen, die von ganz gegensätzlichem Charakter sind: das geheimnisvolle Stück zur Aufstellung der Wächter und den Schlusschor, in dem sich die Stimme des Priesters in Abständen ruhig und fromm über den Höllenlärm der falschen Dämonen und Geister erhebt. Man weiß nicht, was man an diesem Finale mehr loben soll: das Orchester oder den Chor oder das stürmische Treiben des Ganzen!“

²⁹ Vgl. R. Larry Todd, *Felix Mendelssohn Bartholdy: Sein Leben, seine Musik*, Stuttgart 2008, S. 493–494. Mendelssohn selbst spielte die Harfenstimme aus dem zweiten Satz auf dem Klavier vom Blatt. Zu seiner Meinung zu Berlioz' Sinfonie vgl. ebd., S. 274.

²² Brief vom 15. August 1843 an Kistner, in *Sämtliche Briefe*, Band 9, S. 368.

²³ Von dieser Quelle erschien 2005 in Tokio ein Vollfarbfaksimile mit einer Studie von Hiromi Hoshino.

²⁴ Zu Mendelssohns Verhältnis zu Buxton, vgl. Peter Ward Jones, „Mendelssohn and His English Publishers“, in *Mendelssohn Studien*, hrsg. v. R. Larry Todd, Cambridge 1992, S. 240–255.

Berlioz spezifizierte weder die Walpurgisnacht noch den Brocken als Anlass oder Schauplatz des außergewöhnlichen Hexensabbats in der *Symphonie fantastique*. Doch Mendelssohns *Die erste Walpurgisnacht* war zwar die erste, jedoch nicht die letzte bedeutende Vertonung dieses Gegenstandes.³⁰ Mindestens zwei Komponisten aus Mendelssohns Bekanntenkreis, die mit großer Wahrscheinlichkeit auch die Kantate kannten, nahmen sich des Themas an. Charles Gounod, dem Mendelssohn im Mai 1843 nur wenige Monate nach der Premiere im Gewandhaus, zum ersten Mal begegnete und mit dem er mehrere Tage verbrachte,³¹ komponierte für den fünften Akt seiner Oper *Faust* (1859) eine Walpurgisnachtsszene, die er 1868 als Ballett umschrieb. Und Joachim Raff, dessen Jugendkompositionen Mendelssohn Breitkopf & Härtel empfahl,³² behandelte die Walpurgisnacht in seiner 8. Sinfonie A-Dur op. 205 (*Frühlingsklänge*, 1876), in der sie im Scherzo des zweiten Satzes thematisiert wird. Raff verwendet mit A-moll dieselbe Tonart wie im Eröffnungssatz der Kantate. Ein Jahrzehnt später veröffentlichte Charles-Marie Widor seine sinfonische Dichtung *La Nuit de Valpurgis* (1887), die als op. 60 entweder zufällig oder gewollt dieselbe Opusnummer trägt wie Mendelssohns Kantate. Zwei andere Komponisten verlegten derweil den Schauplatz ihres jeweiligen musikalischen Hexensabbats nach Böhmen und Russland: Dvořák setzt die Walpurgisnacht musikalisch im zwischenspielartigen dritten Satz seiner Klavierduette *Aus dem Böhmerwalde* op. 68 (1884) in Szene, während Mussorgskis *Eine Nacht auf dem kahlen Berge* (1867) die satanischen Festivitäten nicht länger in der Walpurgisnacht vom 30. April auf den 1. Mai ansiedelt, sondern sie in die Johannisnacht auf einen Berg in der Nähe von Kiew verlegt, also auf die Nacht vom 23. auf den 24. Juni.

All diese Kompositionen zeugen vom langanhaltenden Erbe der Walpurgisnachtlegenden in der Musik des 19. Jahrhunderts und verweisen in nicht zu vernachlässigendem Ausmaß auf ihre Ursprünge in Mendelssohns Kantate. Abschließend sei angemerkt, dass *Die erste Walpurgisnacht* auch anderweitig ihre Spuren hinterlassen haben könnte: Brahms, der Mendelssohns Musik sehr genau studierte, könnte sich möglicherweise in Takt 52 ff. des ersten Satzes seiner zweiten Sinfonie (1878) auf den Beginn von *Der Übergang zum Frühling* (Takt 351 ff. der Ouvertüre) bezogen haben. Beide Passagen weisen eine verdächtig ähnliche fließend absteigende Linie in vierstimmigem imitativen Kontrapunkt auf. Eine noch auffälligere Anspielung auf die Ouvertüre findet sich jedoch in Fanny Hensels Klavierlied H-moll op. 8 Nr. 1 (1846).³³ Kurz nach Beginn hört man eine mehr oder weniger deutliche Anspielung auf das Schlussthema der Ouvertüre (Takt 250 ff.). Fanny Hensel kannte die Kantate sehr gut; tatsächlich handelte es sich bei dem letzten Stück, das sie zu Lebzeiten hörte, um die Eröffnung der ersten Nummer „Es lacht der Mai“, die der Ouvertüre und dem Übergang zu Frühling folgte, wie Mendelssohn erläuterte, als er seinem Freund Karl Klingemann

die Details ihres unerwarteten Todes am 14. Mai 1847 in Berlin beschrieb: „Fanny war nicht krank und nicht leidend. Sie war nie so wohl wie in der letzten Zeit und *den [sic] letzten Tag* ihres Lebens. In einer Probe zu ihrer Sonntagsmusik, während sie den Chor 'es lacht der Mai' singen ließ und begleitete (Du weißt – aus meiner Walpurgisnacht) fühlte sie sich unwohl, ging aus dem Zimmer, und als Paul [Mendelssohns Bruder] $\frac{3}{4}$ Stunden darauf kam fand er sie schon ganz ohne Bewußtsein, und 4 Stunden später lebte sie nicht mehr.“³⁴

*

Herausgeber und Verlag danken den quellenbesitzenden Bibliotheken für die zur Verfügung gestellten Kopien und besonders den Leipziger Städtischen Bibliotheken – Musikbibliothek für die Erlaubnis, eine Seite des Autographs zu faksimilieren.

Durham, N. C., Dezember 2018
Übersetzung: Helga Beste

R. Larry Todd

³⁰ Siehe dazu auch Roberto Scoccimarro, „Il rito della notte di Valpurga nelle composizioni sinfoniche a programma dell'Ottocento Europeo,“ in *Nineteenth-Century Programme Music: Creation, Negotiations, Receptions*, hrsg. v. Jonathan Kregor, Turnhout, Brepols 2018, S. 171–200.

³¹ Vgl. ebd., S. 497–498.

³² Vgl. seinen Brief an Breitkopf und Härtel vom 20. November 1843, in *Sämtliche Briefe*, Band 9, S. 419–420.

³³ Vgl. auch R. L. Todd, „On Stylistic Affinities in the Works of Fanny Hensel and Felix Mendelssohn Bartholdy“, in *The Mendelssohns: Their Music in History*, hrsg. v. John Michael Cooper und Julie D. Prandi, Oxford 2002, S. 255–258.

³⁴ Brief vom 3. Juni 1847, in *Sämtliche Briefe*, Band 12, S. 146.

Foreword

Among the most significant, fertile and consequential literary-musical relationships of the nineteenth century was Goethe's decade-long friendship with Felix Mendelssohn Bartholdy. The prodigy was only twelve years old when in 1821 he accompanied his teacher, Carl Friedrich Zelter, to Weimar to meet the senescent *doyen* of German arts and letters. After Mendelssohn performed several of his own compositions and sight-read autographs of Mozart and Beethoven from his host's library, Goethe shared this astonishing but reasoned evaluation: the young guest was nothing less than a "second Mozart," a judgment that likely reinforced the later view that Mendelssohn, even if affected by the onslaught of romanticism, wrote music that still evinced a pronounced strain of classicism. After all, it was Goethe who opined that Mozart should have been the one to compose music for *Faust*, and, more famously, described classicism as healthy, but romanticism as a malady.

Goethe made these two observations to his amanuensis, Johann Peter Eckermann, on February 12 and April 2, 1829, respectively.¹ By that time, Mendelssohn had set just a few of Goethe's poems as *Lieder* or part-songs,² but had also dedicated the imposing Piano Quartet No. 3 in B minor Op. 3 (1825) to the poet, and, according to the account by the composer's elder sister, Fanny, found his inspiration for the whimsical (and utterly romantic) Scherzo of the Octet Op. 20 in the *Walpurgisnachtstraum* scene from *Faust*, Part I.³ There, in Goethe's intermezzo-like dream sequence, a cast of amateurs performs a masquerade in doggerel on the Brocken, the highest elevation in the Harz Mountains of central Germany, attended by Faust and Mephistopheles, and accompanied by an ever so delicate, evanescent music performed by a Kapellmeister who urges on a diminutive orchestra of insects and amphibians.⁴ But by 1825 Mendelssohn had not yet envisioned what became by far his most substantial engagement with the poet's verses, the cantata *Die erste Walpurgisnacht* Op. 60, for orchestra, chorus, and soloists, based, to be sure, not on the dream sequence in *Faust* but rather on a separate ballade in twelve stanzas about the Walpurgisnacht legend that Goethe had written as early as 1799, and dispatched to Zelter, his musical confidant in Berlin.

Though Goethe was Zelter's favorite poet – fully one third of his two hundred *Lieder* rendered texts by Goethe into music – and though Zelter expressed enthusiasm over the musical potential of

the ballade, he was unable to make much headway in setting it, and so left the task to his student to complete, which Mendelssohn eventually accomplished, though, as it turned out, not until early 1832, not long before the deaths of Goethe and Zelter in March and May of that year. But, as was the case with many of Mendelssohn's major works – the different versions of the *Hebrides* Overture, *Italian* Symphony, oratorios *St. Paul* and *Elijah*, Piano Trio No. 1 in D minor Op. 49, and Violin Concerto in E minor Op. 64 are some examples that come readily to mind – the 1832 version of *Die erste Walpurgisnacht* was destined not to be the *Fassung letzter Hand*. Instead of seeing his manuscript through the press after its Berlin premiere in January 1833, Mendelssohn succumbed to his habitual self-criticism and set the work aside for a full decade. Then, returning to the score in 1842, he rewrote it "from A to Z,"⁵ subjecting the whole to a comprehensive, abecedarian revision, a process he likened on another occasion to Penelope's web,⁶ and, in the case of his cantata, described as a mixture of wholesale, broad-brushed re-composition and much more refined tailor's work (*Schneiderarbeit*).⁷ Mendelssohn directed the premiere of the revised version at the Leipzig Gewandhaus early in February 1843,⁸ and it subsequently appeared in print from the Leipzig firm of Friedrich Kistner, a little more than one year later.

Relying largely on Mendelssohn's extensive correspondence, several scholars (among them Christoph Hellmundt, Hiromi Hoshino and John Michael Cooper⁹) have reconstructed much of this protracted, thirteen-year compositional history of *Die erste Walpurgisnacht* – from Mendelssohn's very first mention of it in 1831 as an "alter Lieblingsplan" for the Sunday musicales in his family's Berlin residence, to the final publication of the full score in April 1844. Here we shall just sketch some of the main points of its evolution. We shall never know for certain, but early on, in May 1830, Mendelssohn may have revealed his intention to set the ballade to Goethe himself, when, embarking upon a trans-Alpine Grand Tour, Mendelssohn visited the poet for the last time in Weimar. By mid-August

¹ J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, in Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, ed. Hans Schlaffer (Munich, 1986), vol. 19, p. 283–284, 300.

² Including "Lasset heut am edlen Ort" (MWV F2), the *Zigeunerlied* "Im Nebelgriesel" (G 5), "Es war ein König in Thule" (K 20), and "Meine Ruh ist hin" (K 27).

³ Sebastian Hensel, *The Mendelssohn Family (1729–1847) from Letters and Journals*, trans. Carl Klingemann (London, 1882), vol. 1, p. 131.

⁴ Regarding the Scherzo, see further R. L. Todd, "Familiar and Unfamiliar Aspects of Mendelssohn's Octet," in R. Larry Todd, *Mendelssohn Essays* (New York, 2009), p. 174–178.

⁵ Letter of March 3, 1843 to Ferdinand Hiller, in Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe*, vol. 9, ed. Stefan Münnich, Lucian Schiwietz and Uta Wald (Kassel, 2015), p. 219. See also Mendelssohn's letter of December 11, 1842 to his younger sister, Rebecka Lejeune Dirichlet, in *Sämtliche Briefe*, vol. 9, p. 123.

⁶ See Mendelssohn's letter of July 14, 1839 to Friedrich Kistner concerning the revisions to the composer's Psalm 95 Op. 46. *Sämtliche Briefe*, vol. 6, ed. Kadja Grönke and Alexander Staub (Kassel, 2012), p. 432.

⁷ Letter of December 11, 1842 in *Sämtliche Briefe*, vol. 9, p. 123.

⁸ The program included in the first half a Haydn symphony, Mozart aria performed by Sophie Schloss, Weber's Overture to *Euryanthe* and choruses from *Leier und Schwert*, and Beethoven's Choral Fantasy and Adolf Henselt's *Introduktion und Variationen* performed by Clara Schumann.

⁹ See in particular Christoph Hellmundt, "Mendelssohns Arbeit an seiner Kantate *Die erste Walpurgisnacht*: Zu einer bisher wenig beachteten Quelle," in Christian Martin Schmidt, ed., *Felix Mendelssohn Bartholdy: Kongreß-Bericht Berlin 1994* (Wiesbaden, 1997), p. 76–112; Hiromi Hoshino, "Ein neu entdecktes Mendelssohn-Autograph in Japan: Der Klavierauszug 'Die erste Walpurgisnacht' op. 60," in *Die Musikforschung* 57 (2002), p. 151–159; and John Michael Cooper, *Mendelssohn, Goethe, and the Walpurgis Night* (Rochester, New York, 2007).

the composer was beginning to test in Vienna ideas beginning to germinate for the music. We know that there he tried out for the baritone Franz Hauser a memorable phrase for the Druid priest's solo in the last movement. Writing to Hauser from Rome in March 1831, the composer later reminisced:

You still well know that I once composed at your piano a passage from Goethe's *Erste Walpurgisnacht*: 'Doch ist es Tag, sobald man mag ein reines Herz dir bringen,' and that afterward I tormented you much with it by playing it over and over to you? Now the thing is coming together for me; I will compose the entire poem as a new type of cantata for chorus and large orchestra – it can become rather colorful, for it contains some splendid elements.¹⁰

A stream of letters confirms that much of the composition indeed came together in the Eternal City,¹¹ where Mendelssohn was somehow able to imagine and invent the colorful musical imagery for the Druids and their conflict on the fog-enveloped Brocken with the proselytizing, early Christian missionaries. Nevertheless, the overture, and, indeed, the general question of what type of instrumental introduction to write for the work caused him a considerable amount of second guessing, and so he continued to consider different options as he departed Rome for Naples and continued on to Amalfi and Paestum, the southernmost points of his travels, before beginning the return leg of his journey, pausing briefly in Rome and then reaching Milan in July. On July 15, he finished the closing bars of the finale, and on July 24 was able to report that "The *Walpurgisnacht* is finished and polished, also the overture will soon be part of it."¹² Though, as Mendelssohn confessed to his sister Fanny, he habitually kept his best musical ideas *in petto* until he could divulge them in person to her,¹³ he took the opportunity in Milan to play large swaths of the cantata to an unlikely auditor he met there, Carl Thomas Mozart (1784–1858), the eldest son of Mozart, who had the distinction of being "the only man who so far knows it, . . . and who was so pleased with it, that the familiar things also gave me new pleasure; he absolutely wanted me to publish it forthwith."¹⁴ But the question of the refractory overture lingered, and not until February 13, 1832 was Mendelssohn able to "complete" in Paris that portion of the score. As a result, the autograph first version (Source H in the Critical Report, preserved today in the Biblioteka Jagiellońska, Cracow as *Mendelssohn Nachlass*, Band 37), bears two dates on the final page: Milan, July 15, 1831 and, beneath it, Paris, February 13, 1832, confirming that the overture was indeed the last compositional issue to be resolved.

Mendelssohn now turned his attention to the official premiere of the cantata, which occurred in Berlin on January 10, 1833, the culmination of three concerts largely devoted to his music, but also calculated to advance his candidacy for the directorship of the

Berlin Singakademie made vacant with the death of Zelter.¹⁵ The critic Ludwig Rellstab found the overture too long but praised the choruses, and discovered in the score rich "fantastic moments and bold combinations."¹⁶ But in the end, the composer failed to secure the position, and he declined to perform further the first version of the cantata and to release it in print, so that it fell into his musical *Nachlass*, and did not attract critical attention again until 2007.¹⁷

During the decade-long hiatus after the Berlin premiere in 1833 that ensued before the second, final version fully materialized in 1843, Mendelssohn referred to the work only a few times in his correspondence. In August 1835 he was contemplating preparing the score for publication,¹⁸ but was not yet able to do so, evidently because he was still struggling with the relationship of the overture and *Einleitung* to the cantata, and, more fundamentally, with understanding the generic identity of the composition. Writing to Karl Klingemann on August 14 1835, he explained that in lieu of the overture he was now actually envisioning "a formal symphony, so that the thing in terms of its form becomes a large symphony with chorus."¹⁹ And to his mother, Lea, in November 1842 he disclosed the idea of relabelling the work a "Sinfonie-Cantata,"²⁰ as if to reimagine the composition along the lines of his *Lobgesang* Symphony Op. 52, released in 1841 as "a symphony-cantata after words of the Holy Bible" with three introductory symphonic movements for orchestra alone, followed by a cantata-like finale of nine additional movements. Like the *Lobgesang*, the reimagined *Erste Walpurgisnacht* probably betrayed something, too, of Mendelssohn's anxiety of Beethoven's influence, and specifically, of the Ninth Symphony. But Mendelssohn never specified how the symphonic side of his second "choral symphony" might have unfolded, leaving us room for some (admittedly) idle speculation. Given that, ten years earlier, he had described the overture as representing winter ("schlechtes Wetter") [bad weather], before the "Einleitung in der es thaut und Frühling wird" [Introduction in which it thaws and becomes spring],²¹ perhaps he was considering expanding the transition to and arrival of spring in order to yield three orchestral movements of more or less equal weight. Such a restructuring would have placed *Die erste Walpurgisnacht* in a more obviously direct line of descent from Beethoven's Ninth, so that three "formal," symphonic movements would have preceded the choral "finale" with Goethe's text, even if that finale further subdivided, like a cantata, into several additional, through-composed movements.

¹⁰ Letter of March 21, 1831, in *Sämtliche Briefe*, vol. 2, ed. Anja Morgenstern and Uta Wald (Kassel, 2009), p. 237. We have generally translated quotations from Mendelssohn's letters into English. For the original German text please refer to the German Vorwort.

¹¹ Letters of March 29, April 27, May 10, July 4, 9, 13, and 14, 1831, in *ibid.*, vol. 2, pp. 241, 259, 268, 308, 314, 319, and 324.

¹² *Ibid.*, vol. 2, p. 333.

¹³ Letter of May 10, 1831, in *ibid.*, vol. 2, p. 268.

¹⁴ Letter of July 24, 1831, in *Ibid.*, vol. 2, p. 333.

¹⁵ See further Wm. A. Little, "Mendelssohn and the Berlin Singakademie: The Composer at the Crossroads," in *Mendelssohn and His World*, ed. R. L. Todd (Princeton, 1991), p. 65–85.

¹⁶ *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*, January 12, 1833, p. 6–7; see also Cooper, *Mendelssohn, Goethe, and the Walpurgis Night*, p. 85–86.

¹⁷ See *Die erste Walpurgisnacht: First Complete Version, 1832–33*, ed. John Michael Cooper (Madison, Wisconsin, 2007).

¹⁸ Letter of August 13, 1835 to Ignaz Moscheles, in *Sämtliche Briefe*, vol. 4, ed. Lucian Schiwietz and Sebastian Schmideler (Kassel, 2011), p. 288.

¹⁹ Letter of August 14, 1835, in *ibid.*, vol. 4, p. 291.

²⁰ Letter of November 28, 1842 to Lea Mendelssohn Bartholdy, in *Sämtliche Briefe*, vol. 9, p. 106.

²¹ Letter of February 13, 1832 to Mendelssohn's family in Berlin, in *ibid.*, vol. 2, p. 476.

Nevertheless, in the end, Mendelssohn suppressed the symphonic aspirations of his composition, and prepared a second autograph score (source M, now in the Musikbibliothek of the Leipzig Städtische Bibliotheken). It preserved much of the original conception of the overture and transition to spring. If the first version had divided the twelve stanzas of Goethe's poem into two broad parts (the first introducing the Druids' vernal pagan rites of worshipping their *Allvater*; the second devoted to the Walpurgis Night proper, and to the Druids' ruse of frightening away the Christian guards by donning satanic guises, so as to simulate "den Teufel, den sie fabeln"), in the final version Mendelssohn opted for a continuous sequence of the overture and nine numbered movements. To a large extent the "tailor's work" of revision involved innumerable, fine retouches to the music he had already conceived, but at least two portions required wholesale re-composition, so that the final version afforded two new numbers that replaced the music of the first version for Stanzas 5 ("Wer Opfer bringt") and the antepenultimate 10 ("Hilf, ach hilf mir, Kriegsgeselle!"). In addition, Mendelssohn added parts for piccolo, bass drum, and cymbals, thereby rendering the climactic seventh and eighth stanzas ("Kommt! Mit Zacken und mit Gabeln," Nos. 5 and 6) more clangorous and diabolical. These changes in orchestration were a late addition; Mendelssohn notated separate parts for them as a supplement to his second autograph score, which bears two dates, December 1842 and, more precisely, July 15, 1843. These dates reveal the final two stages of the compositional process, the first leading up to the premiere of the second version in the Gewandhaus on February 2, 1843, and the second, in response to this performance, involving yet another "final" pass through the manuscript as he readied it for publication from the Leipzig firm of Friedrich Kistner. To that end, in July 1843 Mendelssohn's principal copyist, Eduard Henschke, began producing a *Stichvorlage* for Kistner, which the composer reviewed in August and sent to the publisher, though not before having meticulously removed what he described as Henschke's "Menschlichkeiten."²² The present whereabouts of Henschke's score is unknown, though one other major late source for the cantata, also from July 1843, has survived and recently come into view – the autograph *Klavierauszug* of the cantata, with the overture arranged as a piano duet (Source N, Cassadó Collection, Tamagawa University, Tokyo).²³

Though Mendelssohn had essentially completed his role in seeing the cantata through the press, the first edition did not see light of day until 1844. First to appear were the *Klavierauszug* and choral parts at the beginning of February; the full score and orchestral parts then followed in April. Part of the delay was owing to arrangements with Edward Buxton, the proprietor of Ewer & Co.,²⁴ to release the cantata in London concurrently with Kistner's German edition. To that end, William Bartholomew prepared an English translation of the text, a challenging task, as he communicated to the composer:

... there were many words I could not render literally; and which in some cases had I done so, would not have aided the whole: so I wrote by compensation. Again, too, my endeavours to keep the picture words in the same places as in the German fettered me. I mention this to extenuate the faults you may detect in the performance of a task – not the easiest I ever encountered.²⁵

There were some misgivings from the composer's side as well. To Bartholomew Mendelssohn wondered whether the cantata would actually suit English tastes,²⁶ and to Buxton Mendelssohn sent a clear injunction against allowing the work to be performed in a theater, instead of a concert setting.²⁷

Be that as it may, *Die erste Walpurgisnacht* became one of Mendelssohn's most successful choral works. Among its most estimable admirers was Hector Berlioz, who attended the Leipzig premiere in 1843, and later recorded his impressions:

One must hear Mendelssohn's music to realize what scope the poem offers a skillful composer. He has made admirable use of his opportunities. The score is of impeccable clarity, notwithstanding the complexity of the writing. Voices and instruments are completely integrated, and interwoven with an apparent confusion which is the perfection of art. I would especially single out, as superb examples of two diametrically opposite genres, the mysterious scene of the posting of the sentinels and the final chorus, in which the voice of the priest rises solemnly and serenely at intervals above the din of the decoy demons and sorcerers. One does not know which to praise most in this finale, the orchestral or the choral writing, or the whirling momentum and sweep of the whole.²⁸

We might apply the "apparent confusion that is the perfection of art" to Berlioz's own celebrated depiction of a witches' sabbath in the finale of his *Symphonie fantastique* (1830), the "Songe d'une nuit du sabbat," which, alas, did not elicit at all from Mendelssohn such a positive response, though he spared little effort to assist Berlioz when, on February 4, 1843, the day after the second premiere of *Die erste Walpurgisnacht*, the Frenchman directed the symphony in the Gewandhaus.²⁹

Of course, Berlioz neither specified the Walpurgis Night nor the Brocken for the occasion or "venue" of the extraordinary witches' sabbath in the *Symphonie fantastique*. But if Mendelssohn's *Die erste Walpurgisnacht* was the first substantial musical treatment of the topic, it was not the last.³⁰ At least two composers who knew him personally – and almost certainly were familiar with his cantata – later embraced the subject. Charles Gounod, who met and spent

²² Letter of August 15, 1843 to Kistner, in *Sämtliche Briefe*, vol. 9, p. 368.

²³ A full-color facsimile with a study of this source by Hiromi Hoshino appeared in Tokyo in 2005.

²⁴ On Mendelssohn's relationship with Buxton, see Peter Ward Jones, "Mendelssohn and His English Publishers," in *Mendelssohn Studien*, ed. R. Larry Todd (Cambridge, 1992), p. 240–255.

²⁵ Letter of March 16, 1844, Bartholomew to Mendelssohn; Oxford, Bodleian Library, M. Deneke Mendelssohn Green Books Collection 19, No. 157. See the thorough discussion of the English edition in Cooper, *Mendelssohn, Goethe, and the Walpurgis Night*, p. 203 ff.

²⁶ Letter of July 31, 1843, in *Sämtliche Briefe*, vol. 9, p. 353.

²⁷ Letter of August 11, 1844, in *ibid.*, vol. 10, p. 232.

²⁸ Berlioz, Hector, *Memoirs of Hector Berlioz*, trans. D. Cairns (New York, 1975), p. 294. See German Vorwort for the French original.

²⁹ See R. Larry Todd, *Mendelssohn. A Life in Music* (New York, Oxford 2003), p. 448–449. Mendelssohn himself sight-read the harp part in the second movement on a piano. Regarding his views of Berlioz's symphony, see *ibid.*, p. 238–239.

³⁰ See further, Roberto Scoccimarro, "Il rito della notte di Valpurga nelle composizioni sinfoniche a programma dell'Ottocento Europeo," in *Nineteenth-Century Programme Music: Creation, Negotiations, Receptions*, ed. Jonathan Kregor (Turnhout, Brepols, 2018), p. 171–200.

several days with Mendelssohn in May 1843,³¹ just months after the Gewandhaus premiere of the cantata, included a Walpurgisnacht scene in the fifth act of his opera *Faust* (1859), later reworked as a ballet (1868). And Joachim Raff, whose youthful compositions Mendelssohn recommended to Breitkopf & Härtel,³² treated the *Walpurgisnacht* in his Symphony No. 8 in A major Op. 205 (*Frühlingsklänge*, 1876), where it appears as the second-movement scherzo in A minor, the same key as the opening of the cantata. A decade later Charles-Marie Widor published his *poème symphonique*, *La Nuit de Valpurgis* (1887) as his Op. 60, coincidentally or not the same opus number as the cantata. Meanwhile, two other composers shifted the site of their musical sabbaths to Bohemia and Russia: Dvořák's *Walpurgisnacht* appears as the interlude-like third movement of his piano duets *Aus dem Böhmerwalde* Op. 68 (1884), while Musorgsky's *Night on Bald Mountain* (1867), places the focus of the satanic revelries no longer on Walpurgis Night (April 30–May 1) but rather on St. John's Eve near Kiev (June 23–24).

All these compositions attest to the enduring legacy of the Walpurgis Night legends in nineteenth-century music, and in no small measure trace their antecedents to Mendelssohn's cantata. We shall close by observing that *Die erste Walpurgisnacht* may have cast its musical influence in other ways as well. Brahms, an astute student of Mendelssohn's music, perhaps had in mind the opening of *Der Übergang zum Frühling* (bars 351 ff. of the overture) in bars 52 ff. of the first movement of his Second Symphony (1878); both passages feature a suspiciously similar, flowing, descending line in four-part imitative counterpoint. But an even more striking allusion to the overture occurs in the piano *Lied* in B minor Op. 8 No. 1 (1846) of Mendelssohn's sister Fanny Hensel.³³ Not far into that piece, we hear what impresses as a more or less clear reference to the closing theme of the overture (bars 250 ff.). The cantata was well known to her; indeed, the very last music that she heard was the opening of No. 1, "Es lacht der Mai," that followed the overture and transition to spring, as Mendelssohn explained when he related to his friend Karl Klingemann the details of her unexpected death in Berlin on May 14, 1847: "Fanny was not ill and not suffering. She was never as healthy as she was recently and *on the last day of her life*. During a rehearsal for her Sonntagsmusik, while she was rehearsing and accompanying the chorus "es lacht der Mai" (you know – from my Walpurgisnacht), she felt unwell, left the room, and when Paul [Mendelssohn's brother] came 45 minutes later he found her totally unconscious, and 4 hours later she lived no more."³⁴

Durham, N.C., December 2018

R. Larry Todd

³¹ See *ibid.*, p. 497–498.

³² See his letter of November 20, 1843 to Breitkopf & Härtel, in *Sämtliche Briefe*, Band 9, p. 419–420.

³³ See also, R. L. Todd, "On Stylistic Affinities in the Works of Fanny Hensel and Felix Mendelssohn Bartholdy," in *The Mendelssohns: Their Music in History*, ed. John Michael Cooper and Julie D. Prandi (Oxford, 2002), p. 255–258.

³⁴ Letter of June 3, 1847, in *Sämtliche Briefe*, vol. 12, p. 146.

Vorbemerkung / Preliminary Note*

Das Gedicht ist im eigentlichen Sinn hochsymbolisch intentioniert. Denn es muss sich in der Weltgeschichte immerfort wiederholen, dass ein Altes, Gegründetes, Geprüftes, Beruhigendes durch auf-tauchende Neuerungen gedrängt, geschoben, verrückt, und wo nicht vertilgt, doch in den engsten Rahmen eingepfercht werde. Die Mittelzeit, wo der Hass noch gegenwirken kann und mag, ist hier prägnant genug dargestellt, und ein freudiger, unzerstörbarer Enthusiasmus lodert noch einmal in Glanz und Klarheit hinauf. (Aus einem Brief Goethe's an den Componisten vom 9ten September 1831)

This Poem is, in its true sense, intended to be highly symbolic. For in the history of the world it must continually repeat itself, that that which is old and tried and fundamental and comforting shall (although not annihilated) be pushed and moved and pressed into the smallest possible space by upstarting innovations. The medium-time in which hatred can and may counteract is here pregnantly enough represented, and a joyful indestructible enthusiasm burns up again glowing and bright.

(From a letter of Goethe to the Composer, 9 Sept., 1831)

* Diese Bemerkung findet sich im Erstdruck der Partitur auf S. 4 zwischen Innentitel und Abdruck des deutschen Textes. / *This remark (German version) is printed on p. 4 of the first edition (score) between the half title and the vocal text. In the first edition of the English vocal score the remark is printed in both German and English.*

Dramatis personae

Ein Priester der Druiden / *A Druid Priest* Baritono solo

Ein Druide / *A Druid* Tenore solo

Ein Wächter der Druiden / *A Druid Guard* Basso solo

Eine alte Frau aus dem Volke / Alto solo
An aged woman of the People

Ein christlicher Wächter Tenore solo
A Christian Guard

Chor der Druiden und des Volks

Chor der Wächter der Druiden

Chor der christlichen Wächter

Chorus of Druids and People

Chorus of Druid Guards

Chorus of Christian Guards

Der Singtext

Ouvertüre

I. Das schlechte Wetter
II. Der Übergang zum Frühling

No. 1

Ein Druiden und Chor des Volks

Es lacht der Mai!
Der Wald ist frei
von Eis und Reifgehänge.
Der Schnee ist fort;
am grünen Ort
erschallen Lustgesänge.
Ein reiner Schnee
liegt auf der Höh,
doch eilen wir nach oben,
begehnen den alten heiligen Brauch,
Allvater dort zu loben.
Die Flamme lodre durch den Rauch!
So wird das Herz erhoben.

Chor der Druiden und des Volks
Die Flamme lodre durch den Rauch!
Begeht den alten heiligen Brauch,
Allvater dort zu loben.
Hinauf! Hinauf!

No. 2

Eine alte Frau aus dem Volke
Könnt ihr so verwegen handeln?
Wollt ihr denn zum Tode wandeln?
Kennet ihr nicht die Gesetze
unsrer harten Überwinder?
Rings gestellt sind ihre Netze
auf die Heiden, auf die Sünder.
Ach, sie schlachten auf dem Walle
unsre Väter, unsre Kinder!
Und wir alle
nahen uns gewissem Falle.

Chor der Weiber
Auf des Lagers hohem Walle
schlachten sie uns unsre Kinder.
Ach die strengen Überwinder!
Und wir alle
nahen uns gewissem Falle.

No. 3

Ein Priester der Druiden
Wer Opfer heut
zu bringen scheut,
verdient erst seine Bande.
Der Wald ist frei!
Das Holz herbei
und schichtet es zum Brande!

Chor der Druiden
Der Wald ist frei!
Das Holz herbei
und schichtet es zum Brande!

Der Priester

Doch bleiben wir
im Buschrevier
am Tage noch im Stillen,
und Männer stellen wir zur Hut
um eurer Sorge willen.
Dann aber lasst mit frischem Mut
uns unsre Pflicht erfüllen.
Verteilt euch, wackre Männer, hier!

No. 4

Chor der Wächter der Druiden und des Volks
Verteilt euch, wackre Männer, hier
durch dieses ganze Waldrevier
und wachet hier im Stillen,
wenn sie die Pflicht erfüllen.

No. 5

Ein Wächter der Druiden
Diese dumpfen Pfaffenchristen,
lasst uns keck sie überlisten!
Mit dem Teufel, den sie fabeln,
wollen wir sie selbst erschrecken.
Kommt! Mit Zacken und mit Gabeln
und mit Glut und Klapperstöcken
lärmten wir bei nächtger Weile
durch die engen Felsenstrecken.

Chor der Wächter
Kommt mit Zacken und mit Gabeln
und mit Glut und Klapperstöcken
lärmten wir bei nächtger Weile
durch die engen Felsenstrecken.
Kauz und Eule,
heul in unser Rundgeheule!

No. 6

Chor der Wächter und des Volkes
Kommt mit Zacken und mit Gabeln,
wie der Teufel, den sie fabeln,
und mit wilden Klapperstöcken
durch die leeren Felsenstrecken!
Kauz und Eule,
heul in unser Rundgeheule!

No. 7

*Der Priester und Chor der Druiden
und des Volks*
So weit gebracht,
dass wir bei Nacht
Allvater heimlich singen!
Doch ist es Tag,
sobald man mag
ein reines Herz dir bringen.
Du kannst zwar heut
und manche Zeit
dem Feinde viel erlauben.

Die Flamme reinigt sich vom Rauch;
so reinig unsern Glauben!
Und raubt man uns den alten Brauch,
dein Licht, wer will es rauben!

No. 8

Ein christlicher Wächter
Hilf, ach hilf mir, Kriegsgeselle!
Ach, es kommt die ganze Hölle!
Sieh, wie die verhexten Leiber
durch und durch von Flamme glühen.
Menschenwölf und Drachenweiber,
die im Flug vorüberziehen!
Welch entsetzliches Getöse!
Lasst uns, lasst uns alle fliehen!
Oben flammt und saust der Böse,
aus dem Boden
dampfet rings ein Höllenbroden.

Chor der christlichen Wächter
Schreckliche, verhexte Leiber,
Menschenwölf und Drachenweiber,
lasst uns fliehn!
Welch entsetzliches Getöse!
Sieh, da flammt, da zieht der Böse,
aus dem Boden
dampfet rings ein Höllenbroden.
Lasst uns fliehn!

No. 9

*Ein Druiden und Allgemeiner Chor der
Druiden und des Heidenvolks*
Die Flamme reinigt sich vom Rauch,
so reinig unsern Glauben!
Und raubt man uns den alten Brauch;
dein Licht, wer kann es rauben!

The Vocal Text

Overture

(Portraying the change from winter weather to spring)

No. 1

A Druid and Chorus of People

Now May again
breaks winter's chain,
the bud and bloom are springing.
No snow is seen;
the vales are green,
the woodland choirs are singing.
Yon mountain height
is wint'ry white;
upon it we will gather, –
begin the ancient holy rite, –
praise our Almighty Father.
In sacrifice
the flame shall rise!
Thus blend our hearts together!

Chorus of Druids and the People

In sacrifice
the flame shall rise
begin the ancient holy rite, –
praise our Almighty Father.
Away! Away!

No. 2

An aged Woman of the People

Know ye not, a deed so daring
dooms us all to die despairing?
Know ye not, it is forbidden
by the edicts of our foemen?
Know ye, spies and snares are hidden,
for the sinners call'd "the heathen"?
On their ramparts they will slaughter
mother, father, son and daughter!
If detected,
naught but death can be expected.

Chorus of Women

On their ramparts they will slaughter
mother, father, son and daughter!
They oppress us,
they distress us!
If detected,
naught but death can be expected.

No. 3

Druid Priest

The man who flies
our sacrifice,
deserves the tyrant's tether.
The woods are free!
Disbranch the tree,
and pile the stems together.

Chorus of Druids

The woods are free!
Disbranch the tree,
and pile the stems together.

Druid Priest

In yonder shades
till daylight fades,
we shall not be detected:
our trusty guards shall tarry here,
and ye will be protected.
Conquer with courage slavish fear;
show duty's claim respected.
Disperse, disperse, ye gallant men!

No. 4

Chorus of Druid Guards and People

Disperse, disperse, ye gallant men,
secure the passes round the glen.
In silence there protect them,
whose duties here direct them.

No. 5

A Druid Guard

Should our Christian foes assail us,
aid a scheme that may avail us!
Feigning demons, whom they fable,
we will scare the bigot rabble!
Come with torches brightly flashing,
rush along with billets clashing.
Through the night-gloom lead and follow,
in and out each rocky hollow.

Chorus of Guards

Come with torches brightly flashing,
rush along with billets clashing.
Through the night-gloom lead and follow,
in and out each rocky hollow.
Owls and ravens,
howl with us, and scare the cravens!

No. 6

Chorus of Druid Guards and People

Come with torches brightly flashing,
rush along with billets clashing.
Through the night-gloom, lead and follow,
in and out each rocky hollow.
Owls and ravens,
howl with us, and scare the cravens!

No. 7

*The Priest Chorus of Druids and
Heathen People*

Restrain'd by might,
we now by night,
in secret, here adore thee!
Still it is day,
whene'er we pray,
and humbly bow before thee!
Thou canst assuage
our foemen's rage,
and shield us from their terrors,
the flame aspires!
The smoke retires!
Thus clear our faith from errors!
Our customs quell'd,
our rights withheld,
thy light shall shine for ever.

No. 8

A Christian Guard

Help, my comrades! See a legion
yonder comes from Satan's region!
See yon group of witches gliding
to and fro in flames advancing;
some on wolves and dragons riding;
see, ah, see them hither prancing!
What a clatt'ring troop of evil!
Let us, let us quickly fly them!
Imp and devil
lead the revel,
see them caper,
wrapt in clouds of lurid vapour.

Chorus of Christian Guards

See the horrid haggards gliding,
some on wolves and dragons riding,
see, ah, see them hither prancing.
With the fiend in flames advancing!
See them caper,
wrapt in clouds of lurid vapour!
Let us fly them, let us fly!

No. 9

*A Druid and General Chorus of Druids
and Heathen People*

Unclouded now, the flame is bright!
Thus faith from error sever!
Though foes may cloud or quell our light,
yet thine, thy light shall shine for ever!

107

~~Leipzig~~ ~~Paris~~ ~~Leipzig~~
 Mailand 1831 (9. 15. July)
 Paris 1832 (2. 15. Februar)
 Leipzig 1842 (im Dezember)
 Leipzig 1843 (2. 15. July)

Felix Mendelssohn Bartholdy, *Die erste Walpurgisnacht*. Autographe Partitur der zweiten Fassung, Seite 107 mit den letzten Takten des Werks (T. 38 bis 43, Chor der Druiden und des Volks). Die vier Datierungen dokumentieren die lange Entstehungsgeschichte. Die Erstfassung entstand 1831 in Mailand, die Ouvertüre bis zum 13. Februar 1832 in Paris. Die zweite Fassung beendete der Komponist im Dezember 1842 in Leipzig, ließ sie im Februar 1843 uraufführen und revidierte sie bis zum 15. Juli erneut für die Drucklegung.

Felix Mendelssohn Bartholdy, *The First Walpurgis Night*. Autograph score of the second version, page 107 with the final measures of the cantata (mm. 38 to 43, Chorus of Druids and People). The four dates document the long compositional process. The first version originated in Milan in 1831, the overture in Paris by February 13, 1832. The composer completed the second version in Leipzig in December 1842, had it premiered in 1843 and freshly revised it by July 15 for the first edition.

Quelle/Source: D-LEm Leipzig, Städtische Bibliotheken, Musikbibliothek, PM 143

Die erste Walpurgisnacht

The First Walpurgis Night

op. 60

Ouverture

Felix Mendelssohn Bartholdy

1809–1847

Text: Johann Wolfgang von Goethe

1749–1832

I. Das schlechte Wetter [Bad Weather]

Allegro con fuoco $\text{♩} = 60$

Flauto I, II
Oboe I, II
Clarinetto I, II in Do / C
Fagotto I, II
Corno I, II in Do / C
Tromba I, II in Re / D
Trombone alto e tenore
Trombone basso
Timpani in Mi-La / e-A
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabbasso

Aufführungsdauer / Duration: ca. 36 min.

© 2019 by Carus-Verlag, Stuttgart – 1. Auflage / 1st Printing – CV 40.138

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Urtext

edited by R. Larry Todd

English version by William Bartholomew

6

Fl

Ob

Cl^t

Fg

Cor

Tr

VI

Va

Vc

Cb

a 2

mf

mf

mf

11

Fl

Ob

Cl^t

Fg

Cor

Tr

VI

Va

Vc

Cb

a

Fl
Ob
Cltr
Fg
Cor
Tr
VI
Va
Vc
Cb

mf cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

sf *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

Fl
Ob
Cltr
Fg
Cor
Tr
VI
Va
Vc
Cb

cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

f *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

26

Fl *sf* *cresc.* *ff*

Ob *sf* *cresc.*

Clt *sf* *cresc.*

Fg *sf* *cresc.*

Cor *sf* *f*

Tr *f*

Timp *f*

VI *sf* *più f* *sf* *ff*

Va *sf* *cresc.* *ff*

Vc *sf* *ff*

Cb *sf* *ff*

32 a 2

Fl *sf a 2*

Ob *sf a 2*

Clt *sf*

Fg *sf*

Cor *sf*

Tr *sf*

Timp *tr*

VI *sf*

Va *ff*

Vc *ff*

Cb *ff*

37

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Timp

Vl

Va

Vc

Cb

42

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Timp

Vl

Va

Vc

Cb

49

A

F1

ff

Ob

ff

Clf

ff

Fg

a 2

ff

Cor

ff

Tr

ff

Trb

ff

Timp

tr

tr

VI

Va

ff

Vc

Cb

ff

59

Fl *sf* *sf* *f* a 2

Ob *sf* a 2

Cltr *sf* *sf* *f* a 2

Fg *sf* *sf*

Cor *f*

Tr

Trb *sf* *sf*

Timp

VI *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

Va *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *dim.*

Vc *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *dim.*

Cb *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *dim.*

67

Fl *sf* dim. *sf* *p*

Ob

Cltr *sf* dim. *sf* *p*

Fg dim. *sf* *p*

Cor *p*

Vl dim. *p* *p*

Va *p*

Vc *p*

Cb *p*

75

Fl

Ob

Cltr *sf* *p* *p* *p*

Fg

Cor *cresc.* *p*

Vl *cresc.* cre - - scen - - do *sf* dim. *p*

Va *cresc.* *cresc.* dim. *p*

Vc *cresc.* *cresc.* dim. *p*

Cb *cresc.* *cresc.* dim. *p*

Fl
Ob
Cltr
Fg
Cor
VI
Va
Vc
Cb

dim.
dim.
pp
cresc.
dim.
p

Fl
Ob
Cltr
Fg
Cor
Tr
Trb
Timp
VI
Va
Vc
Cb

p
p
cresc.
cresc.
a 2
p
p
cresc.
cresc.
p
p
cresc.
cresc.
p
p
cresc.
cresc.
p
p
cresc.
cresc.
p
p
cresc.
cresc.
p
p
cresc.
cresc.

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Tr

Trb

Timp

Vl

Va

Vc

Cb

Carus

B

102

Fl *ff*

Ob *ff* a 2 dim.

Cltr *ff* dim.

Fg *ff* dim.

Cor *ff* dim.

Tr *ff* dim.

Trb *ff* dim.

Timp *ff* dim.

VI *ff* dim.

Va *ff* dim.

Vc *ff* dim.

Cb *ff* dim.

114

Fl

Ob

Clf

Fg

VI

Va

Vc

Cb

pizz.

arco

p

I

119

Fl

Ob

Clf

Fg

Cor

Tr

Trb

VI

Va

Vc

Cb

a 2

p

I

p

p

p

pizz.

arco

pizz.

p

cresc.

p

p

p

131

Fl *mf* *cresc.*

Ob *sf* cre - - - - - scen -

Cltr *mf* *cresc.*

Fg *mf* *cresc.*

Cor *p* cre - - - - - scen -

Tr *sf* *p* - - - - - scen -

Trb *sf*

VI *cresc.* cre - - - - - scen -

Va *cresc.* cre - - - - - scen -

Vc *arco* cre - - - - - scen -

Cb

141

Fl

Ob

Cltr

Fg

Tr

Trb

Timp

VI

Va

Vc
Cb

147

Fl

Ob

Cltr

Fg

Tr

Trb

Timp

Vl

Va

Vc
Cb

159

Fl

Ob

Cl

Fg

Tr

Trb

Timp

VI

Va

Vc
Cb

D

177

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Tr

Trb

Timp

VI

Va

Vc

Cb

sf

ff

fff

Cor in Fa / F

tr

182

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Trb

Timp

VI

Va

Vc

Cb

ritard.

a tempo

p

mf

dim.

a 2

atm.

sf

tr

192

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Tr

Trb

Timp

VI

Va

Vc

Cb

ritard.

a tempo

mf cresc.

a 2

p

mf cresc.

tr

ritard.

a tempo

ritard.

a tempo

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

199

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Trb

Timp

Vl

Va

Vc

Cb

ritard.

a tempo

a 2

f

p cresc.

pp

sf

mf

233

Fl

Ob

Clf

Fg

Cor

Tr

Timp

VI

Va

Vc

Cb

pp

pp

tr

tr

237

Fl

Ob

Clf

Fg

Cor

Tr

Timp

VI

Va

Vc

Cb

p

tr

tr

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Trb

Timp

Vl

Va

Vc Cb

299

F1

Ob

Clf

Fg

Cor

Tr

Trb

Timp

VI

Va

Vc

Cb

dim.

p

mf

a 2

p

sf

di - - mi - - nu - - en - - do

p dim.

sf

di - - mi - - nu - - en - - do

p dim.

sf

di - - mi - - mu - - en - - do

p dim.

328

Fl
Ob
Cltr
Fg
Cor
Timp
VI
Va
Vc
Cb

339

Fl
Ob
Cltr
Fg
Cor
Timp
VI
Va
Vc
Cb

II. Der Übergang zum Frühling [Transition to Spring]

Allegro vivace non troppo ♩ = 96

(quasi l'istesso tempo)

350

Fl *pp*

Ob

Cl^t *pp* *f* *cresc.*

Fg *pp* *cresc.*

Cor *p* *cresc.* Cor in Mi / E

Timp

Vl *pp* *arco* *pp* *arco*

Va

Vc *pp*

Cb *pp*

356

Fl *p*

Ob

Cl^t *sf* *p*

Fg *p* *cresc.*

Cor *p* *cresc.* *tr*

Timp *pp* *un poco cresc.*

Vl *cresc. un poco* *p* *un poco cresc.*

Va

Vc

Cb *p*

363

Fl *sempre cresc.*

Ob *f* *sf* *f*

Clt *cresc.* *f*

Fg *p* *cresc.* *f*

Cor *p* *cresc.* *f*

Timp *tr* *p*

VI *f*

Va *pizz.* *f*

Vc *pp* *f*

Cb *f*

370

Fl *p*

Ob *p*

Clt *p*

Fg *p*

Cor *p*

Timp

VI *sf* *cresc.*

Va *sf* *cresc.*

Vc *p* *cresc. arco*

Cb *p*

395

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Timp

VI

Va

Vc

Cb

401

Fl

Ob

Timp

VI

Va

Vc

Cb

attacca No. 1

No. 1

Allegro vivace non troppo (l'istesso tempo) ♩ = 96

ritard.

a tempo

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in La / A

Fagotto I, II

Corno I, II
in Re / D

Tromba I, II
in Re / D

Timpani
in Do#-La / Cis-A

Violino I

Violino II

Viola

Tenore solo

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violoncello
Contrabbasso

The musical score is for a symphonic work, likely a cantata or opera. It features a full orchestra and a vocal ensemble. The tempo is marked 'Allegro vivace non troppo (l'istesso tempo)' with a quarter note equal to 96 beats. The score includes dynamics such as *pp* (pianissimo) and *f* (forte). Performance instructions include 'ritard.' (ritardando) and 'a tempo'. The vocal parts include a solo tenor and a chorus of voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are in German, English, and French. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

Ein Druid
Es lacht der
Now May a -

ritard. a tempo
pizz. arco

ritard. a tempo

Chor des Volkes
Chorus of People

May a - gain breaks win - ter's chain, the bud and bloom are spring - ing.

pizz. *f*

Fl
Ob
Clf
Fg
VI
Va
T solo
Vc Cb

al - ten heil - gen Brauch, All - va - ter dort zu lo - ben, All -
an - cient ho - ly rite, praise our Al - might y Fa - ther, praise

p *cresc.* *p* *cresc.*
p *cresc.* *p* *cresc.*
p *cresc.* *p* *cresc.*
p *cresc.* *p* *cresc.*
p *cresc.* *p* *cresc.*
p *cresc.* *p* *cresc.*

Vc + Cb
p *cresc.* *p*

Fl
Ob
Clf
Fg
Cor
Timp
VI
Va
T solo
Vc Cb

va - ter dort zu lo - ben.
our Al - might - y Fa - ther.

f *a 2* *sf*
f *sf*
f *sf*
f *sf*
f *sf*
pp *cresc.* *al*
cresc. *al* *f* *cresc.* *al*
cresc. *al* *f* *cresc.* *al*
f *cresc.* *al* *f* *cresc.* *al*
cresc. *al* *f* *cresc.* *al*

Fl
Ob
Cl
Fg
Vi
Va
T solo
Vc
Cb

p *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

Rauch! Be - geht den al - - ten heil - gen Brau - All - va - ter
rise. Be - gin the an - - cient ho - ly rite, praise our Al -

Fl
Ob
Cl
Fg
Vi
Va
T solo
Vc
Cb

p *sf* *p* *sf* *p* *sf* *sf* *p* *p* *sf* *sf* *p*

dort zu lo - - ben, All - va - ter dort zu lo - - ben!
might - y Fa - - ther. Praise our Al - might - y Fa - - ther.

Fl
Ob
Cltr
Fg

VI
Va

T solo

Vc
Cb

f *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp*

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Die Flam - me lo - dre durch den Rauch! Be - geht den heil - gen
In sac - ri - fice the flame shall rise, be - geht den heil - gen
ly

Fl
Ob
Cltr
Fg

Cor

VI
Va

T solo

Vc
Cb

p *cresc.* *f*

p *cresc.* *f*

p *cresc.* *f*

p *cresc.* *f*

p *cresc.* *f*

p *cresc.* *f*

Brauch, so wird das Herz, so wird das Herz, das Herz er - ho -
rite! Thus blind our hearts, thus blind our hearts, our hearts to - geth -

127 **A**

Fl *f*

Ob *f*

Cl

Fg *f*

Cor *f*

Timp *p* *cresc.*

VI

Va

T solo *col Tutti (Tenore I)*

S *ben. er!*
Chor *iden und des Vol* *orus of* *lds and People* *f*
Die Flam - me lo - dre durch den Rauch, lo - dre
The flame shall rise - dre in

A *f*

T *f*
Die Flam - me lo - dre durch den Rauch, lo - dre
In sac - ri - fice the flame shall rise, rise in

B *f*

Vc

Vc Cb *Cb* *Cb pizz.*

141

F1

Ob

Clf

Fg

Cor

Timp

VI

Va

S

A

T

B

Vc
Cb

sf

f

a 2

f

f

f

f

f

f

al - ten heil - gen Brauch, All va - ter dort zu lo - ben! Hi -
 an - cient ho - ly rite, praise our Al - might - y Fa - ther! A -

Fl *f sf sf*

Ob *f sf sf*

Clf

Fg *a 2 f sf sf*

Cor *a 2 f sf sf*

Timp *tr ff >*

Vl *sf*

Va *sf*

S *f*

A *f*

T *f*

B *f*

Vc

Cb

Hi - nauf! _____
A - way! _____

Hi - nauf! _____
A - way! _____

Hi - nauf! _____
A - way! _____

So wird das
Thus blend our

So wird das
Thus blend our

So wird das
Thus blend our

So wird das
Thus blend our

155 B

Fl
cresc. *ff*

Ob
cresc. *ff*

Cltr
cresc. *ff*

Fg
cresc. *ff*

Cor
cresc. *ff*

Timp

VI
cresc. *ff*

Va
cresc. *pp*

T solo

S
Herz, das Herz er - ho - ben.
hearts, and our hearts to - geth - er!

A
Herz, so wird das Herz, das Herz er - ho - ben.
hearts, thus blind our hearts, our hearts to - geth - er!

T
Herz, so wird das Herz, das Herz er - ho - ben.
hearts, thus blind our hearts, our hearts to - geth - er!

B

Vc
cresc. *ff* *p*

Cb

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Timp

Vi

Va

T solo

S

A

T

B

Vc
Cb

a 2

f sf sf

tr

tr

tr

p

p

p

Hi - nauf! A - way! Hi - nauf! A - way! Hi - nauf! A - way!

Hi - nauf! A - way! Hi - nauf! A - way! Hi - nauf! A - way!

Hi - nauf! A - way! Hi - nauf! A - way! Hi - nauf! A - way!

Hi - nauf! A - way! Hi - nauf! A - way! Hi - nauf! A - way!

201

Fl *a 2* *ff*

Ob *a 2* *ff*

Clf *a 2* *ff*

Fg *a 2* *ff*

Cor *ff*

Timp *tr* *ff*

VI *ff*

Va *ff*

S *f*

A *f*

T *f*

B *f*

Vc *ff*

Cb

ben. er. *f* Hi - nau! A - way! So wird das Thus blend our

ben. er. *f* Hi - nau! A - way! Hi - nau! A - way! Thus blend our

ben. er. *f* Hi - nau! A - way! Hi - nau! A - way! Thus blend our

Fl *sf* *ff*

Ob *sf* *ff*

Cltr *sf* *ff*

Fg *sf* *ff*

Cor *sf* *ff*

Timp *sf*

Vl *ff* *sf*

Va *ff* *sf*

S
 Herz, _____ so wird das Herz er - ho - - - ben. _____
 hearts, _____ thus blend our hearts to - geth - - - er. _____

A *sf*

T *sf*
 Herz, _____ so wird das Herz er - ho - - - ben. _____
 hearts, _____ thus blend our hearts to - geth - - - er. _____

B *sf*

Vc *ff* *sf*

Cb

215

F1

Ob

Clf

Fg

Cor

Timp

VI

Va

S

A

T

B

Vc
Cb

sf

sf

sf

sf

sf

sf

No. 2

Allegretto non troppo ♩ = 138

Flauto I, II
Oboe I, II
Clarinetto I, II
in La / A
Fagotto I, II

Corno I, II
in Re / D
Tromba I, II
in Re / D

Allegretto non troppo ♩ = 138

Violino I
Violino II
Viola

Alto solo

dem Volke / An aged woman of the people

Könn*t* ihr so ver - we - gen han - deln? Wollt ihr denn zum
Know ye not a deed so dar - ing, dooms us all to

Coro

Soprano
Alto

Violoncello e
Contrabbasso

7

Vl

Va

A. solo

To - de wan - deln? — Ken-net ihr nicht die Ge - set - ze uns - rer stren - gen Ü - ber -
 die des - pair - ing? — Know ye not, it is for - bid - den by the e - dicts of our

Vc

Cb

p

13

Vl

Va

A. solo

win - der? — ge - stellt ih - re Net - ze auf die Hei - den, auf die Sün - der.
 foe - men? — ye, spies ares are hid - den for the sin - ners call'd "the hea - then?"

Vc + Cb

Vc + Cb

18

Vl

Va

A. solo

Ach, sie schlach - ten auf dem Wal - le uns - re Vä - - ter, uns - re
 On their ram - parts they will slaugh - ter mo - ther, fa - - ther, son and

Vc

Cb

pp

pp

25

Vl
cresc. cresc. *f*

Va
cresc. cresc. *f*

A. solo
Kin - - der! Ach, sie schlach - ten auf dem Wal - le uns - re Vä - ter, uns - re Kin - der,
daugh - - ter! On their ram - parts they will slaugh - ter mo - ther, fa - ther, son and daugh - ter,

Vc
Cb *f*

31

Vl
sf *pp*

Va
sf *p*

A. solo
uns - re V Und wir al - - - - le
son and daug - er! If de - tect - - - - ed,

Vc
Cb

38

Vl
cresc. *sf* *f*

Va
pp cresc. *sf* *f*

A. solo
na - hen uns ge - wis - sem Fal - - le, na - hen uns, na - hen
naught but death can be ex - pect - - ed, naught but death, naught but

Vc
Cb cresc. *sf* *f*

45 C a 2

Ob *f sf*

VI *p mf sf*

Va *p mf sf*

A. solo
 uns ge - wis - sem Fal - - - le.
 death can be ex - pect - - - ed.

S *f sf*
 Chor der Weiber aus dem Volke / Chorus of women
 Auf des La - gers ho - b Wal - -
 On their ram - ps they wh slaugh - -

A *sf*

Vc Cb *p mf sf*

51

Ob *sf p*

VI *sf p*

Va *sf p*

A. solo *p*
 Ach, die stren - gen
 They op - press - us,

S *sf p*
 le schlach - ten sie uns uns - re Kin - - der!
 ter mo - ther, fa - ther, son and daugh - - ter!
 Ach, die stren - gen
 They op - press - us,

A *sf p*

Vc Cb *sf p*

col Tutti
p

57

Ob *cresc.* al

VI *cresc.* al

Va *cresc.* al

A. solo *cresc.*

Ü - ber - win - der! Und wir al - le na - hen uns ge - wis - sem
 they dis - tress us! If de - tect - ed, naught but death can be ex -

S *cresc.*

Ü - ber - win - der! Und wir al - le na - hen uns ge - wis - sem
 they dis - tress us! If de - tect - ed, naught but death can be ex -

A *cresc.*

Vc Cb *p cresc.* al

64 a 2

Ob *f sf*

VI *f sf p*

Va *f sf*

A. solo *f sf*

Fal - - - - - le, na - hen uns ge - wis - sem Fal - - - - - le.
 pect - - - - - ed, naught but death can be ex - pect - - - - - ed.

S *f sf*

Fal - - - - - le, na - hen uns ge - wis - sem Fal - - - - - le.
 pect - - - - - ed, naught but death can be ex - pect - - - - - ed.

A *f sf*

Vc Cb *f sf*

70

Ob *p*

VI *dim.*

Va *p* *dim.*

A. solo *p* *dim.*

S *p*

A *p* *dim.*

Vc Cb *p* *dim.*

Ach, die stren - gen Ü - ber - win - der! Ach, die stren - gen Ü - ber -
 On their ram - parts they will slaugh - ter mo - ther, fa - ther, son, and

77

Ob *rit.*

VI *sf* *p* *sf* *p*

Va *sf* *p* *sf* *p*

A. solo *f* Solo *Baritono solo*
Der Priester

S *win - der!*
daugh - ter.

A *win - der!*
daugh - ter.

Vc Cb *sf* *sf* *p*

win - der! Ach, die stren - gen, ach, die stren - gen, ach, die stren - gen Ü - ber - win - der! Wer
 daugh - ter. If de - tect - ed, if de - tect - ed, naught but death can be ex - pec - ted! The

No. 3

Andante maestoso ♩ = 80

Oboe I, II

Clarinetto I, II in Do / C

Fagotto I, II

Corno I, II in Mi / E

Tromba I, II in Mi / E

Trombone alto e tenore

Trombone basso

Timpani in Mi / E

Violino I

Violino II

Viola

Baritono solo

Tenore

Basso

Violoncello

Contrabbasso

p *cresc.* *f* *dim.* *a 2* *f* *dim.* *p* *cresc.* *f* *dim.* *I* *p* *p* *f* *dim.* *Priest* *f* *dim.* *p* *cresc.* *f* *dim.*

Op - fer heut zu brin - gen scheut, ver - dient erst sei - ne
man who flies our sa - cri - fice, de - serves the ty - rant's

4

Ob *p* *p* *cresc.* *f* *p*

Cl^t *p* *cresc.* *f* *p*

Fg *p* *cresc.* *f* *p*

Cor

Tr

Trb

VI

Va *p* *cresc.* *f* *p*

B solo

Ban - Der Wald ist frei! Das Holz her-bei und schich - tet es zum
 te - The woods are free. Dis-branch the tree, and pile _____ the stems to -

T

B

Vc *p* *cresc.* *f* *p*

Cb

11 D

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Trb

VI

Va

B solo

T

B

Vc

Cb

ff

pp

fp

sf

pp

sf

sf

pp

sf

sf

sf

Solo tranquillo

schich - tet es zum Bran - - - de!
 pile the stems to - geth - - - er!

Doch blei - ben wir im Busch - - re -
 In yon - der shades, till day - - light

Carus

Più animato poco a poco

20

Clt

Fg

VI

Va

B solo

Vc Cb

+Cb

len, um eu-rer Sor-ge wil-len. Dann a-ber lasst mit fri-schem
 ed, and ye will be pro-TECT-ed. Con-quer with cour- age slav-ish

p *pp* *cresc.*

p *pp* *cresc.*

p *pp* *cresc.*

cresc.

cresc.

24

VI

Va

B solo

Vc Cb

f *p*

f *p*

f *p*

Mut, mit fri-schem Mut uns uns-re Pflicht er-fül-len. Dann a-ber
 fear; show du - ty's claim, show du - ty's claim res-pect-ed. Con-quer with

cresc. *f* *p*

cresc. *f* *p*

f *p*

cresc. *f* *p*

f *p*

cresc. *f* *p*

$\text{♩} = 112$

36

Fg *f* *a 2* *p* *tr* *f*

Cor *fp* *a 2* *p* *cresc.* *f*

Tr *p* *cresc.* *f*

Trb *mf* *p* *f*

VI *p* *cresc.* *f*

Va *p* *cresc.* *f*

B solo *sf*

T *sf*

B *sf*

Vc Cb *p* *tr* *f*

Pflicht er - fül - len, mit fri - schem Mut uns uns - re Pflicht, uns
claim res - pect - ed, with cour - age con - quer sla - vish fear, show

Fg
 Cor
 Tr
 Trb
 Timp
 VI
 Va
 B solo
 T
 B
 Vc
 Cb

uns-re Pflicht er - fül - len. Hi - nauf! Hi - nauf! Ver - teilt euch, wack - re Män - ner, hier!
 du - ty's claim res - pect - ed. A - way! A - way! Dis - perse, dis - perse, ye gal - lant men!

ff *tr* *ff* *f* *ff* *f* Solo

No. 4

Allegro leggiero $\text{♩} = 88$

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in La / A

Fagotto I, II

Corno I, II
in Mi / E

Tromba I, II
in Mi / E

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violoncello

Contrabbasso

The musical score is for a symphonic work, No. 4, in a major key (three sharps) and common time. The tempo is Allegro leggiero with a quarter note equal to 88 beats per minute. The score is arranged in a standard orchestral format with woodwinds, brass, strings, and a choir. The woodwind section includes Flutes I & II, Oboes I & II, Clarinets I & II in La/A, and Bassoons I & II. The brass section includes Horns I & II in Mi/E, Trumpets I & II in Mi/E, Trombones I & II in Mi/E, and a Trombone III part. The string section consists of Violins I & II, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The vocal section includes Soprano, Alto, Tenore, and Basso. The choir part is for the 'Chor der Wächter der Druiden' (Chorus of Druid Guards). The score features various dynamics such as *pp*, *p*, *f*, *dim.*, and *pizz.* (pizzicato). There are also performance markings like *tr.* (trill) and *acc.* (accents). A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

7

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

VI

Va

S

A

T

B

Vc

Cb

pp

pp

pp

pp

p

p

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

VI

Va

S

A

T

B

Vc

Cb

pp

Ver - teilt euch, wack - re Män - ner,
Dis - perse, dis - perse, ye gal - lant

pp

Ver - teilt euch hier!
Dis - perse, dis - perse!

pp

Ver - teilt euch hier!
Dis - perse, dis - perse!

pp

Ver - teilt, ver - teilt euch
Dis - perse, ye gal - lant

pp

Ver - teilt euch, wack - re Män - ner,
Dis - perse, dis - perse, ye gal - lant