

der Werkzeuge und Mittel angemessen und für das Vorhaben stets sinnvoll.

Abgeschlossen wird das Buch zunächst mit einem „Miscellen“ betitelten Kapitel, in welchem kürzere, teils lexikalische, teils analytische Kurztexte zusammengefasst wurden, welche in Zusammenhang mit dem zentralen Sujet stehen. Dennoch ergibt sich hier zeitweilig der Eindruck eines Addendums aus Texten, die in dieser Form weder richtig in den Hauptteil des Buches noch in das ebenfalls durch den Verfasser vorgelegte *Lexikon des Progressive Rock* Eingang finden konnten. Gleichwohl finden sich auch hier spannende und lohnenswerte Details. Am Ende zieht Bernward Halbscheffel Bilanz und versucht dabei, eine eigene Formulierung der Essenz(en) des Prog Rock. Hieraus sei die Definition von Prog Rock als Kompositionstechnik, die Ernsthaftigkeit der Akteurinnen und Akteure sowie die begleitend entwickelten und hier intensiv genutzten, neuen Möglichkeiten der Tonerzeugung und Musikproduktion hervorgehoben.

Das Buch ist fachwissenschaftlich sauber erarbeitet und bemüht dennoch bisweilen einen eher journalistischen Schreibstil, was es sehr angenehm lesbar werden lässt. Die kenntnisreichen und methodisch vielfältigen Zugänge und Analysen sind sehr positiv zu werten. Weiterhin verfügt es über zahlreiche themenbezogene Quellenverzeichnisse und ein gut organisiertes Register. Es bleibt zu hoffen, dass dieses Publikationsprojekt des Autors, welches im Eigenverlag vertrieben wird, nicht nur innerhalb der fachwissenschaftlichen Öffentlichkeit, sondern auch in den zahlreichen aktiven Rezipientenkreisen bzw. -Foren und durch den Journalismus rezipiert wird und dass dies den Verfasser dann zu einem zweiten Band, welcher die Entwicklungen bis in das 21. Jahrhundert ähnlich umfangreich und tiefgreifend analysieren würde, motivieren könnte.

(Juni 2013)

Michael Ahlers

*FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Leipziger Ausgabe der Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 6: Sinfonie A-Dur („Italienische“) MWV N 16. Fassung 1833. Hrsg. von Thomas SCHMIDT-BESTE. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2010. XXV, 165 S.*

*FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Leipziger Ausgabe der Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 8B: Ouvertüren I. Arrangements für Klavier. Hrsg. von Christian Martin SCHMIDT. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2010. XVII, 121 S.*

Beeindruckend und erfreulich schreitet die neue *Leipziger Ausgabe der Werke* von Felix Mendelssohn Bartholdy (LMA) voran. Die zwei hier zu besprechenden Bände gehören unterschiedlichen musikalischen „Textsorten“ an: Der von Thomas Schmidt-Beste edierte Band enthält die 1833 beendete ursprüngliche Fassung der „Italienischen“ Sinfonie in ihrer Orchestergestalt, während Christian Martin Schmidt die Konzert-Ouvertüren Nr. 2 und Nr. 4 (*Die Hebriden* op. 26, *Ouvertüre zum Märchen von der schönen Melusine* op. 32) in Mendelssohns vierhändigen Klavierarrangements vorlegt – in Werkgestalten, die insbesondere im 19. Jahrhundert für die „private“ Verbreitung und Rezeption dieser Musik außerhalb des Konzertsaaes wichtig und verlegerisch einträglich waren.

Schmidt-Bestes Edition hat es mit einem Paradox zu tun: Die „Italienische“, ein Auftragswerk der Londoner „Philharmonic Society“, zählt zu den populärsten Werken Mendelssohns und wurde unter Leitung des Komponisten am 13. Mai 1833 in London uraufgeführt, wo sie zwischen 1834 und 1838 weitere drei Mal unter fremder Stabführung erklang. Doch Mendelssohn war mit dieser Werkgestalt unzufrieden. Während die autographe Partitur aus vertraglichen Gründen noch in London lag, schrieb er die Symphonie 1834 erneut auf und arbeitete sie dabei erheblich um. Allerdings liegen nur die letzten drei Sätze in der nach Ansicht des Komponisten „gut gerathen[en]“ Zweitgestalt vor; beim Kopfsatz gelangte er nicht über den bloßen Wunsch hinaus, sich „mal später“ damit zu befassen. Daraus resul-

tiert, dass die „*Italienische*“ bis heute fast ausschließlich in der Fassung von 1833 präsent ist, die in Deutschland erstmals 1849, also posthum, aufgeführt wurde und 1851 unter der Opuszahl 90 im Druck erschien. Die drei überarbeiteten Sätze erschienen erst 1997 im Faksimile des Partiturotographs, 2001 in einer spielpraktischen Ausgabe (Dr. Ludwig Reichert Verlag, Wiesbaden, hrsg. von John M. Cooper) und 2011 im Rahmen der LMA (Serie I, Band 6A, wiederum hrsg. von Thomas Schmidt-Beste). In beiderlei Gestalt aber bleibt die „*Italienische*“ *Sinfonie* ein „work in progress“, wie Cooper konstatierte.

Die Fassung von 1833 ist ihrerseits bereits das Resultat intensiver Überarbeitungsphasen. Diese begannen gleich bei der Partiturniederschrift und setzten sich in Gestalt späterer nachhaltiger Revisionen fort. Schmidt-Bestes Einleitung gibt konzentriert und mit anschaulichen Zitaten Aufschluss über die mehr als zwei Jahre umfassende Entstehung, über die vier frühen Londoner Aufführungen und deren Presse-Resonanz sowie über posthume Drucklegung, weitere Verbreitung des Werkes und bestimmte Rezeptionstopoi. Hier und im Kritischen Bericht räumt Schmidt-Beste auch mit zwei zählbaren philologischen Legenden auf: zum einen mit der Mär vom „Concertino-Particell“ des 1. Satzes, einem Manuskript, das im Gegensatz zu Eric Werners Behauptung weder autograph ist noch substanziell von der Erstfassung abweicht (S. XIII, 101 f.), zum anderen mit Mendelssohns angeblicher Autorschaft des 1852 in London gedruckten vierhändigen Klavierarrangements (S. XVIII, 102).

Der Notentext der Fassung von 1833 ist auf 86 gut lesbaren zwei- bis vierakkoladigen Notenseiten wiedergegeben. Da die „*Italienische*“ ohne Mendelssohns redaktionelle Vorbereitung und Überwachung erst posthum im Druck erschien, fungiert das Partiturotograph zwangsläufig als Hauptquelle. Schmidt-Bestes editorische Eingriffe in deren Notentext erscheinen weithin überzeugend, denn Mendelssohns Manuskript weist trotz gut lesbarer Schrift zahlreiche Abkürzungen sowie kleine Notationsungenauigkeiten und -versehen auf. Freilich ist der Herausgeber mit redaktionellen

Ergänzungen (gestrichelten Bögen, geklammerten sonstigen Zeichen und verbalen Angaben) eher freigiebig, obwohl die editorische Vorbemerkung in dieser Hinsicht „große Zurückhaltung“ verspricht (S. 122). Dass Parallelstellen artikulatorisch möglichst identisch zu bezeichnen seien, scheint maßgebliche editorische Prämisse zu sein. Doch Artikulationsvarianten waren vom Komponisten teilweise intendiert, wie die Klarinetten-Artikulation in T. 57–63 des 3. Satzes zeigt, die Schmidt-Beste denn auch übernimmt (S. 53). Vergleicht man die erste LMA-Notenseite (S. 3) mit der ersten autographen Partiturseite (Faksimile S. 89), zeigt sich zudem, dass bei der Kombination von Legato- und Haltebögen Mendelssohns Bogenverkettung stillschweigend zur Überwölbung modifiziert wurde (T. 9, VI. I/II). Anfechtbar erscheint mir die traditionell – und so auch hier – vorgenommene harmonische Glättung in T. 81 des 4. Satzes, die für Fg. I die vorletzte Note von  $d^1$  zu  $dis^1$  ändert (S. 70); die textkritische Begründung, der Eingriff erfolge „analog harmonischem Kontext und T. 82“ (S. 130), übergeht dabei die zunehmende Chromatisierung der Takte 80–82.

Der den zehn Faksimilia (S. 89–98) folgende Kritische Bericht bringt in Vorbemerkung und Quellenübersicht weitere für die Quellenbewertung relevante Informationen und Zitate. Er trennt, wie in der LMA üblich, die „Textkritischen Anmerkungen“ (S. 123–131), die Schmidt-Bestes editorische Eingriffe gut nachvollziehen lassen, vom vorangehenden „Korrekturverzeichnis“, das Mendelssohns Änderungen kompositorischer Details im Partiturotograph erfasst (S. 106–119). Umfangreichere Eingriffe, die von geänderten Takten und Taktgruppen bis zur Entfernung und zum Austausch von Notenblättern reichen, werden – ebenfalls in diplomatischer Übertragung – im abschließenden Teil des Bandes wiedergegeben (S. 132–165: „Skizzen und verworfene Fassungen“ – allerdings, wie auf S. 132 eingeräumt, ohne überlieferte „Skizzen im engeren Sinne“). So wird die Dokumentation der Werkgenese – eher darstellungstechnisch als änderungschronologisch bedingt – durch die „Textkritischen Anmerkungen“ unterbrochen. Gleichwohl

wird deutlich, wie intensiv Mendelssohn schon an der Fassung von 1833 arbeitete. Der stärkste konzeptionelle Eingriff betraf dabei seine Entscheidung, das ursprüngliche 3. Expositionsthema in *e*-Moll (siehe S. 133–136) in die Durchführung zu verlagern; dort erscheint es zunächst als „neues“ Fugato-Thema (*d*-Moll) und prägt dann auch den Reprisesprozess (*a*-Moll).

Einige Beobachtungen während der Lektüre des gehaltvollen Bandes seien abschließend genannt:

1. Die auf S. 105 mitgeteilten „wahrscheinlich nicht autographen“ Bleistifteintragungen im Partiturautograph gelten dem Herausgeber offenbar als so authentisch, dass sie ggf. als Bestandteil von Mendelssohns Notat und somit als Lesart der Hauptquelle gelten; so wird das in T. 121 des 1. Satzes von fremder Hand für Fig. I ergänzte notwendige # (siehe S. 105) ohne editorische Anmerkung in den Notentext übernommen (S. 11).

2. Fehlangaben bleiben erfreulich selten. In den diplomatischen Übertragungen verworfener Partien erwiesen sich bei stichprobenartiger Konsultation der erwähnten Faksimileausgabe fast alle unstimigen Lesarten als Schreibversehen Mendelssohns; allerdings muss auf S. 157 für VI. I die erste Note von T. 40 nicht  $a^1$ , sondern recte  $b^1$  lauten. Einige weitere Corrigenda seien hier nicht als Kritik, sondern zur Optimierung genannt: Auf S. 113 (2. Satz, T. 12, 3. Viertel, Flöte I) lies statt „Zuerst Ansatz zu  $c^3$ , dann  $b^{2c}$ “ recte: „...  $c^3$ , dann  $b^{2c}$ “. Auf S. 129 fehlt zur drittletzten Bemerkung der rechten Spalte (2. Satz, Fl. II) die Taktzahl 76; ebenda ist beim Parallelstellen-Nachweis die Taktangabe „72“ zu recte „78“ zu korrigieren. Auf S. 150 (oben) lies statt „Die Schlussakte des Kopfsatzes (ab T. 546)“ recte: „Die Schlussakte des Kopfsatzes (nach T. 546)“. (Der Irrtum resultiert wohl daraus, dass die Zählung gestrichener Takte generell nicht beim ersten Änderungstakt einsetzt, sondern die Zahl des letzten ungestrichenen Taktes aufgreift und mit Zusätzen versieht.) Auch die formale Verortung gestrichener Partien ist vereinzelt zu korrigieren (S. 149 oben recte: „in der Endfassung der Rückleitung zur letzten Wiederkehr

des Hauptthemas“; S. 165 über dem letzten Notenbeispiel recte: „in der Endfassung der Schlussakte“).

3. Leider wird bei der Beschreibung des Partiturautographs von 1833 nur ganz versteckt (S. 104, Fußnote 24) auf die oben erwähnte Faksimileausgabe von 1997 verwiesen, die als Repräsentant der Hauptquelle öffentlich verfügbar ist.

4. Die Vermutung des Herausgebers, Mendelssohns Taschenkalender-Eintrag vom 1. Mai 1833 „Ab[ends] Sinf[onie] fertig durchgesehen“ habe sich „wohl schon auf die ersten Stimmenauszüge“, also abschriftliche Orchesterstimmen bezogen (S. 103), wirkt chronologisch wenig plausibel, zumal der Komponist am Tage der ersten Orchesterprobe ausdrücklich vermerkte, er habe „früh Stimmen d[urchge]sehen“ (ebenda). So dürfte er am 1. Mai noch die Partitur revidiert haben, ehe er sie zum Ausschreiben der Stimmen gab.

5. Widersprüchlich äußert sich Schmidt-Beste hinsichtlich der Frage, auf welcher Basis 1834 Mendelssohns erneute, konzeptionell erheblich veränderte Niederschrift der Sätze 2–4 erfolgte. Konstatiert er bei der erwähnten Entmystifizierung des vierhändigen Arrangements zunächst, Mendelssohn habe nach der Rückkehr aus London „gar keinen Klavierauszug mehr verfertigen können, da die Partitur bei Ignaz Moscheles in London blieb“ (S. 102), so vermutet er wenige Zeilen später, der Komponist habe 1834 „die Sinfonie aus dem Gedächtnis neu“ aufgeschrieben (vgl. auch S. 122). Warum aber hätte Mendelssohn einen vielstimmig-differenzierten Orchestersatz aus der Erinnerung heraus anfertigen können, nicht aber ein satztechnisch a priori freieres Klavierarrangement? Derartige Überlegungen schmälern freilich weder die Anregungsintensität noch das Vergnügen bei der Nutzung von Schmidt-Bestes Edition.

Christian Martin Schmidt stellt in der Einleitung seines Bandes die Entstehung von Mendelssohns ebenso gut spielbaren wie gut klingenden vierhändigen Klavierarrangements konzis dar, umreißt deren zeitlich-inhaltliche Relation zur jeweiligen Orchesterfassung und macht eine ungeschickte Verlagspolitik dafür

verantwortlich, dass Mendelssohn nicht auch die dritte Konzert-Ouvertüre *Meeresstille und glückliche Fahrt* op. 27 für Breitkopf & Härtel arrangierte. Die überlieferten Autographe von *Hebriden-* und *Melusinen-*Ouvertüre sind (ohne Klavierpartitur-Vorstufe?) bereits in Primo/Secondo-Aufteilung notiert. Werkgenetisch hochinteressant ist der Band, weil der Anhang ein Arrangement der *Melusinen-*Ouvertüre in der vom Komponisten verworfenen 56 Takte kürzeren Frühfassung mitteilt, die durch eine Abschrift Carl Klingemanns überliefert ist. (Sie wäre in Ralf Wehners maßstabsetzendem *Thematisch-systematischem Verzeichnis* [Wiesbaden u. a. 2009] auf S. 246 nachzutragen.) Der Vergleich beider Arrangement-Fassungen erlaubt, ähnlich wie im Fall der „*Italienischen*“ *Sinfonie*, faszinierende Einblicke ins kompositorische Denken Mendelssohns, dem die Frühfassung im Rückblick als „nur halbfertig“ erschien (S. XIV). Tatsächlich offenbart die Druckfassung eine zunehmende dramaturgische Konkretisierung, die aus einer verstärkten Melodisierung thematischer Prozesse sowie aus teils komprimierenden, teils expandierenden Zuspitzungen von Satzabschnitten resultiert.

Schmidts immense editorische Erfahrung ist auf jeder Noten- und Worttext-Seite des Bandes spürbar. Der Notentext erweist sich als sehr zuverlässig (auf S. 39 ist zu Beginn von T. 106 im unteren Secondosystem jedoch die angebundene Oktave  $\text{1}E/E$  analog oberem System zu  $\text{1}F/F$  zu ändern und der Bogen als Legatobogen zu lesen). Durch die Hinzufügung zahlreicher Warnungsvorzeichen auch über mehr als einen Takt hinweg (vgl. dagegen die Vorbemerkung auf S. 97) und die in den textkritischen Anmerkungen nachgewiesene Tilgung anderer Warnungsvorzeichen wird Mendelssohns historisch signifikante Vorzeichenorthographie in gewisser Weise didaktisch modernisiert (siehe etwa auf S. 10 die Häufung ergänzter Warnungssakzidentien oder auf S. 47 in der unteren Secondopartie von T. 200 den überflüssigen Warnungs-Auflöser vor 3. Note *e* nach notwendigem Warner vor 1. Note *E*).

Dass kompositorische Korrekturprozesse in der LMA etwas mühsam zu verfolgen sind,

macht sich in diesem Band stärker als bei der Edition der „*Italienischen*“ *Sinfonie* bemerkbar, da die Hauptquelle der beiden von Mendelssohn publizierten Ouvertüren-Arrangements jeweils eine Druckausgabe ist. So muss man sich werkgenetische Informationen jeweils einzeln aus dem „Korrekturverzeichnis“ eigenhändiger Änderungen im Autograph, der Auflistung „Inhaltliche[r] Abweichungen“ des Autographs vom Erstdruck und ggf. auch noch aus den „Textkritischen Anmerkungen“ zu den Herausgeber-Eingriffen zusammensuchen (siehe beispielsweise die Bemerkungen zu T. 190 der *Hebriden-Ouvertüre* auf S. 100 und 104). Eher deskriptiv bleibt auch das Korrekturverzeichnis zu Klingemanns – „in offenkundigem Widerspruch zum Willen des Komponisten“ (S. XIV), also offenbar ohne dessen Kenntnis – angefertigter Abschrift des Arrangements zur *Melusinen-Ouvertüre* in der Frühfassung: Man fragt sich, welche Qualität die auf S. 107 dokumentierten handschriftlichen Korrekturen überhaupt haben können, sofern es sich, wie angegeben, „nicht um die Bereinigung offenkundiger Schreibfehler“ handelt (Änderungsversuche Klingemanns? oder eben doch Korrekturen von Abschreibfehlern?). Hier hält sich der Herausgeber mit Hypothesen vielleicht allzu sehr zurück. Ungeachtet dessen verlockt auch dieser attraktive Band zur Auseinandersetzung mit Entstehung und Überlieferung beider Ouvertüren in ihren „hausmusikalischen“ Werkgestalten.

(März 2013)

Michael Struck

JOHANNES BRAHMS: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 4: Symphonie Nr. 4 e-Moll Opus 98. Hrsg. von Robert PASCALL. München: G. Henle Verlag 2011. XXXV, 203 S., Abb., Nbsp.*

Die vierte Symphonie von Johannes Brahms weist zwar, wie bekannt, keine ungewöhnlich langwierige Entstehungsgeschichte wie etwa die erste auf, hat jedoch zwischen dem Ende der eigentlichen Kompositionsarbeit und der Drucklegung einen recht verwickelten Fertig-