

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-

stellungsprozess durchlaufen, der über die bei Brahms übliche klangliche Erprobung weit hinaus ging. Die vielleicht spektakulärste Variante, die dem Werk vorübergehend im Lauf dieser Endphase zuteil wurde, ist die inzwischen wohl weithin bekannte viertaktige Einleitung zum Kopfsatz, die Brahms irgendwann zwischen der Meininger Uraufführung (25. Oktober 1885) und der Berliner Erstaufführung durch Joseph Joachim (1. Februar 1886) wieder verworfen hat; sie ist seither in manchen Werkstattkonzerten erklungen und inzwischen sogar auf Tonträger gebannt.

Da das (heute in der Zentralbibliothek Zürich verwahrte) Autograph als Aufführungspartitur wie als Stichvorlage gedient hat, sind diverse Schichten dieser letzten Werkstufen in ungewöhnlicher Reichhaltigkeit in ihm sichtbar geblieben. Der 1926 erschienenen Edition in der alten Brahms-Gesamtausgabe hat es, weil es erst ein Jahr später in die öffentlich zugängliche Zürcher Sammlung gelangte, noch nicht zur Verfügung gestanden. Allein schon also die Tatsache, dass diese hochgradig aussagekräftige Quelle nun für die von Robert Pascall veranstaltete Edition des Werks im Rahmen der Neuen Brahms-Ausgabe herangezogen werden konnte (als Referenzquelle, während vernünftigerweise der bei Simrock erschienene Erstdruck als Hauptquelle diente), macht auf diese Neu-Edition gespannt. Und um es vorweg zu sagen: Hier liegt nun eine Ausgabe des Werkes vor, die darin spektakulär ist, dass sie sich zwar oft nur in Details (allerdings in nicht ganz unerheblichen) vom bisher geläufigen Werktext unterscheidet, dass sie aber die komplexe Genese der Endversion auf ebenso luzide wie enzyklopädische Weise erhellt und dokumentiert. Damit wächst dem eigentlichen Notentext eine historische und ästhetische Tiefendimension zu, für deren Verständnis die ausgiebigen paratextlichen Elemente des Bandes unverzichtbar sind.

Robert Pascalls Edition stellt durch Versammlung und Auswertung einer Fülle weiterer Quellen neben Erstdruck, Komponisten-Handexemplar und Autograph (nämlich: Klavierarrangements, Korrekturabzüge, Orchesterstimmen) eine bewunderungswürdige Leistung dar. Ein ausführliches Vorwort ver-

zeichnet und deutet ohne Rest alle auffindbaren Fakten zur Entstehungs- und Publikationsgeschichte der Symphonie, und eine glänzend systematisierte Quellenbeschreibung sowie ein akribischer, aber immer übersichtlich bleibender Kritischer Bericht verhelfen dem vorbildlich edierten Werktext zu der zuverlässigsten und instruktivsten Erscheinungsform, in der die Symphonie heute greifbar ist.

Für eine Diskussion des Werkbegriffs beim späten Brahms enthält diese Dokumentation Wertvolles und Überraschendes. In den letzten Stadien des im Autograph (das mehrere Monate lang als Aufführungspartitur diente) sichtbaren Ausfeilungsprozesses finden sich, meist mit Bleistift, Schichten der Werkausarbeitung, die teils zur Struktur, teils zum klanglichen Erscheinungsbild des Werkes zu gehören scheinen, vor allem etliche agogische Nuancen (Temporückungen). Unter den letzteren zählen aber nur einige zum definitiven Text des Werks (die in den Erstdruck übernommen wurden), während andere nach Erfüllung ihrer offenbar nur temporären pragmatischen Funktion wieder verschwunden sind. Unabhängig davon, ob man bei der Definition der Werkgestalt wirklich rigoros und mechanisch Struktuelles und Klangliches voneinander scheiden will, wird doch eindrucksvoll deutlich, wie wichtig für Brahms die Meininger Phase der Orchester-Erprobung war. Ihre Absolvierung erst hat ihn auch dazu gebracht, das Werk als gültig zu betrachten (was er nach der Wiener Klavier-Aufführung vom 14. Oktober 1885 durchaus noch offengelassen hatte). Damit kommt im Falle der vierten Symphonie der Dirigent Hans von Bülow als entscheidende Figur ins Spiel. Dass Brahms dann auch den für die Berliner Erstaufführung (Februar 1886) nachfragenden Joseph Joachim brieflich auf die agogischen Bleistifteintragungen hinwies, legt nahe, dass sie aus der Erprobungsphase mit Bülow stammen. Erstaunlich ist ihre autoritative Weiterempfehlung an Joachim aber vor allem deshalb, weil Luftpausen und Temposchwankungen nach dem bekannten späteren Bericht von Max Kalbeck zu jenen Eigenschaften der Interpretation gehörten, die Brahms an Bülow verabscheut haben soll. Und erstaunlich ist

auch die von Brahms explizit vorgenommene Differenzierung von Nuancen, die zum Werktext gehören und somit in den Druck übernommen werden, einerseits, und didaktischen „Übertreibungen“ (so drückt er sich brieflich Joachim gegenüber aus), die dem Werkverständnis auf die Sprünge helfen sollen, aber im Druck als entbehrliche Schicht abgeworfen werden, andererseits.

Dass in Pascalls Darstellung und Diskussion all der Korrekturen und signifikanten Detailänderungen verschiedenster Schreiberhände der Band großzügig mit faksimilierten Abbildungen der Nebenquellen versehen ist, steigert seinen Wert enorm und erhöht nicht zuletzt die Lesbarkeit des an Akkuratesses nichts schuldig bleibenden Kritischen Berichts. Wenn man – idealerweise mit dem bequem zugänglichen Faksimile des Autographs (Zürich 1984, hrsg. von G. Birkner) zur Hand – diese Dokumentation aufmerksam studiert, hat man nicht nur, wie üblich, die Herausgeberentscheidungen nachvollzogen, sondern über den Schaffensprozess und das Werkverständnis von Brahms Entscheidendes dazugelernt. Einerlei ob Praktiker oder Theoretiker, Kenner oder Liebhaber: Wer über die Vierte von Brahms mitreden will, wird von nun an zu dieser großartigen Ausgabe greifen müssen. (Januar 2013) Hans-Joachim Hinrichsen

*GEORGE BUTTERWORTH: Orchestral Works. Hrsg. von Peter WARD JONES. London: Stainer & Bell 2012. XLIX, 149 S., Abb. (Musica Britannica XCII.)*

George Sainton Kaye Butterworth gehört zu jenen Frühvollendeten, die im Lande ihrer Geburt nicht zuletzt wegen ihres frühen Todes besondere Würdigung erfahren. 31 Jahre wurde Butterworth alt, ehe er im August 1916 in der verlustreichen Sommeschlacht umkam – sein Schicksal ähnelt in dieser Hinsicht etwa jenem Rudi Stephans. Der englische Komponist war ein eifriger Sammler von Volksgut gewesen und hatte Ralph Vaughan Williams bei der Rekonstruktion der verloren gegangenen Partitur von dessen *London Symphony* geholfen. Butter-

worths Schaffen ist überschaubar – das gute Dutzend seiner Kompositionen lässt sich leicht in drei Bänden vollständig vorlegen (so geschehen in der Münchner Musikproduktion Höflich 2006–2007, herausgegeben von Phillip Brookes). Vornehmlich schuf er – von seinen Volksmusiksammlungen abgesehen – Lieder (viele nach A. E. Housmans A Shropshire Lad), dazu einige Orchesterwerke und eine Suite für Streichquartett.

Die Ehrung, die Butterworth mit der Aufnahme in die Reihe „Musica Britannica“ erfährt, ist nach internationalem Bekanntheitsgrad des Komponisten kaum nachzuvollziehen – doch das Signal, das Musica Britannica mit diesem Band setzt, lässt uns hoffen, dass nun auch andere wichtige britische Komponisten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts in den Fokus genommen werden (man denke etwa an die sieben Symphonien Charles Villiers Stanfords, deren letzte eine ausgesprochen komplexe Werkgenese hat, William Sterndale Bennetts Klavierkonzerte oder eine der Opern Alexander Campbell Mackenzies, etwa seinem Erstling „Colomba“). Der vorliegende Band enthält im Hauptteil die vier Orchesterkompositionen George Butterworths, *Two English Idylls (Founded on Folk-Tunes)* (1910–1911), die Rhapsodie *A Shropshire Lad* (1911, ursprünglich betitelt *The Land of Lost Content*) und das Idyll *The Banks of Green Willow* (1912–1913, ursprünglich als drittes der *English Idylls* intendiert); im Anhang bietet die Edition eine frühere Fassung der *Banks of Green Willow* sowie eine Fragment gebliebene *Orchestral Fantasia* (1914). Kein einziges der vier voll ausgearbeiteten Stücke hatte Butterworth selbst noch zum Druck vorbereiten können, vor allem der Einsatz seines Vaters, Sir Alexander Butterworth, hatte in den Jahren 1917 bis 1920 zu posthumen Erstaufgaben geführt.

Alle Quellen für die hier edierten Werke (inklusive eines durch Adrian Boult und Ralph Vaughan Williams 1919 annotierten Erstdrucks der *Banks of Green Willow*) befinden sich heute in der Bodleian Library Oxford, und so ist es nur angemessen, dass der pensionierte Musikbibliothekar der Bibliothek, Peter Ward Jones, die Edition besorgte. Ward Jones' jahr-