

ence and Technology Studies (S&TS)“ mit Elementen wie der Akteur-Netzwerk-Theorie oder der Geschichte der Human Computer Interfaces (HCI), deren Einlösung allerdings an größere Forschungsprogramme gebunden ist und kaum durch vereinzelte Forschungsaktivitäten geleistet werden kann. Dass also aus der Bearbeitung eines so komplexen Neulands eher „Definitionsversuche“ als apodiktische Feststellungen resultieren und sich daraus wiederum neue Fragestellungen ergeben, ist nicht verwunderlich. Diese Arbeit erobert für die Musikwissenschaft einen neuen diskursiven Raum. Hier wird mit Engagement, Kenntnisreichtum und kluger Argumentation der Versuch gewagt, etwas zusammenzubringen, was zusammengehört: Theoriestränge einer bisher musikfern scheinenden Medienforschung korrespondieren mit einer überaus gängigen technikkulturellen Praxis musikalischer Produktion und Gestaltung. Benses Untersuchung ist eine bemerkenswert transdisziplinäre Arbeit zwischen Medienwissenschaft, digitaler Technologie und Musik, deren Erkenntnisinteresse sich trotz aller medienphilosophischen Exkurse spürbar auf aktuelle Gegenstände und Verfahren des Musizierens richtet.

(Januar 2015)

Rolf Großmann

NOTENEDITIONEN

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: *Leipziger Ausgabe der Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 6A: Sinfonie A-Dur („Italienische“) MWVN 16. Fassung 1834.* Hrsg. von Thomas SCHMIDT-BESTE. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2011. XXI, 94 S.

Es ist ein verwickelter Fall: Felix Mendelssohn Bartholdy plante seit Ende 1830 eine „Italienische“ Sinfonie. Anfang 1833 realisierte er das Projekt aufgrund eines Kompo-

sitionsauftrages der Londoner Philharmonic Society und leitete am 13. Mai die Londoner Uraufführung. Während Partiturautograph und Stimmenabschriften zunächst in London blieben und zwischen 1834 und 1838 für weitere Aufführungen dienten, begann der Komponist, zunächst scheinbar eher aus äußeren Gründen, mit einer neuen Niederschrift der letzten drei Sätze, die immer mehr zur Umarbeitung geriet. Auch den ersten Satz gedachte er umzuarbeiten, äußerte sich zwischen 1834 und 1840 letztlich aber widersprüchlich darüber. Nicht nur der Freund Ignaz Moscheles sah die Umarbeitungspläne skeptisch, sondern auch Mendelssohns Schwester Fanny Hensel, die ein vierhändiges Arrangement des neu gefassten zweiten Satzes erhalten hatte. Sie monierte die melodischen Änderungen des Hauptthemas und tadelte den Bruder, weil er „zu leicht“ daran gehe, „ein einmal gelungenes Stück später umzuarbeiten“ (S. XIII). Bei Mendelssohns Tod 1847 lag die Fassung von 1834 nur fragmentarisch vor (Sätze 2–4), diejenige von 1833 dagegen vollständig, so dass sie 1851 posthum publiziert wurde. Erst im 20. Jahrhundert befasste sich die Forschung mit der Werkgestalt von 1834. Während Donald Mintz sie 1960 noch für eine „Frühfassung“ des Status von 1833 hielt, stellten Wulf Konold und Michael Cooper die korrekte Reihenfolge fest. Cooper legte 1997 zusammen mit Hans-Günter Klein ein „exzellentes Faksimile“ (S. XVI) beider Partiturautographe und 2001 eine praktische Edition der Zweitfassung vor, der – als aufführungspraktischer Kompromiss – der Kopfsatz der Erstfassung vorangestellt ist.

Dagegen legte Thomas Schmidt-Beste im Rahmen der Leipziger Mendelssohn-Ausgabe (LMA) beide Fassungen – philologisch sinnvoll – separat vor; diejenige von 1833 erschien 2010 (Serie I, Band 6), die Edition der drei Sätze von 1834, die hier zu besprechen ist, 2011 (Band 6A).

Wenn Cooper im Kommentar zur Faksimileedition der Fassung von 1834 auch enga-

giert versucht, ihre Unterschiede zur Fassung von 1833 mit Mendelssohns gewandeltem, auf avancierte „sinfonische Einheit“ zielendem Werkkonzept zu begründen, macht das klingende Ergebnis beim ersten Hören womöglich betroffen, weil vieles – angefangen bei den Hauptthemen der Sätze 2 und 3 – zunächst steifer, vorläufiger, weniger eingängig anmutet. Das Menuett-Thema von 1834 entwickelt sich melodisch weniger stringent als 1833, die Querstände *g/gis* (T. 47f.) werden klanglich verschärft, und der Satz verliert an reizvollem Kontrast, was er an motivischer Konzentration gewinnt. In allen drei Sätzen werden motivisch-thematische Entwicklungen gleichsam entmelodisiert, das Finale strukturell erheblich modifiziert. Doch es muss zu denken geben, wie beharrlich Mendelssohn im Seitenthema des zweiten Satzes die einstige stringente harmonische Entwicklung in eine engräumig schaukelnde Harmoniefolge verwandelte, im Trio des dritten Satzes die frühere kontrastierende Punktierungsrhythmik der Streicher- und Bläskalen zur einfachen Achtelbewegung entschärfte oder den Übergang zum *Da capo* reizvoll, ja fast experimentell offen gestaltete. So fragt man sich: Aus welcher kompositorischen Perspektive sah er die Überarbeitung anfangs als „viel besser“ an (S. XIII)? Hatte die Umarbeitung Konsequenzen für seine späteren Orchesterwerke? Ließ er die Umarbeitung schließlich liegen, weil er sie als gescheitert ansah? Ist die „Italienische“ ein Fall tragischer Selbstverknennung?

Schmidt-Bestes kenntnisreiche, alle vordergründigen Wertungen vermeidende historisch-kritische Edition erlaubt es der Forschung, sich mit diesen Fragen künftig differenziert auseinanderzusetzen. In der inhaltsreich kompakten Einleitung (S. XII–XVI) legt der Herausgeber die Geschichte der Neufassung dar, die durch Detailinformationen des kritischen Berichtes später sinnvoll ergänzt wird. Der Notentext der drei umgearbeiteten Sätze von 1834 (S. 3–57) musste von ihm vielfach textkritisch nachgebessert

werden, da Mendelssohn das als Hauptquelle dienende Partiturautograph weder mit Orchester klanglich evaluiert noch redaktionell zum Druck vorbereitet hatte. So waren Artikulation und Dynamik redaktionell zu regulieren, im Menuett der Übergang zum Trio pausenorthographisch zu begründen (S. 16/83) oder im zweiten und vierten Satz einige irrtümlich in B- statt in A-Stimmung notierte Klarinetten-Takte zu korrigieren (S. 7f./82 und S. 44f./85). Generell überzeugen Schmidt-Bestes editorische Eingriffe, die in den „Textkritischen Anmerkungen“ (S. 80–86) des kritischen Berichtes bei aller Knappheit der Formulierung plausibel begründet werden. Gemäß LMA-Konzept werden Mendelssohns kompositorische Revisionen innerhalb des Partiturautographs von 1834 separat dokumentiert: Kürzere Änderungen erscheinen im „Korrekturverzeichnis“ (S. 72–79) innerhalb der Quellenbeschreibung, umfangreichere am Ende des Bandes (S. 78–94), wobei die Standardüberschrift „Skizzen und verworfene Fassungen“ in diesem Fall nicht ganz glücklich ist, da es, wie der Herausgeber einräumt (S. 87), keine „Skizzen im engeren Sinne“ gibt und man die „verworfenen Fassungen“ geringeren Umfangs ja im „Korrekturverzeichnis“ findet. Stichprobenartige Vergleiche von Schmidt-Bestes Transkriptionen mit den sieben Schwarzweiß-Abbildungen des Bandes (S. 59–65) sowie mit dem 1997 erschienenen Farbfaksimile zeigen generell große Zuverlässigkeit.

Einige kleine Corrigenda und zwei Fragen, die sich bei der Lektüre ergaben, seien hier nicht als Monita, sondern als Rezensionsservice mitgeteilt: In T. 64 und T. 191 des dritten Satzes (S. 16, 24) sollte bei den Terztriller-Nachschlägen wohl die Unterterzfolge *a'-b'* (klingend *fis'-gis'*) für Klarinette II ergänzt werden (vgl. Fassung von 1833); anderenfalls müsste – was weniger plausibel erscheint – der Nachschlag von Klarinette I *c''-d''* durch Doppelbehalzung auch Klarinette II zugewiesen werden.

Wenn in T. 22 des Finales für Violine II überhaupt ein Warnungs-Auflöser für g' ergänzt werden soll, müsste dies schon für die siebte und nicht erst für die zehnte Note gelten (S. 29/84). In T. 158 des Finales sind für Oboe I beide Keile zu klammern (S. 42). Auf S. 74 lies im Notenbeispiel zu T. 6–14 des dritten Satzes in T. 13 recte Halbe *A* (nicht *H*), ebenda im Notenbeispiel zu T. 9–12 in T. 10 die dritte Note recte *cis'* (nicht *e'*). Auf S. 75 lies in der Bemerkung zu T. 74–75 der Viola-Partie recte „viermal *e^I* statt *cis^I*“ (nicht „statt *c^I*“). Auf S. 78 betrifft die Bemerkung zu T. 172 des Finales recte Trb. I, II (nicht Cor. I, II), und auf S. 93 lies im oberen Notenbeispiel zum Finale für Violine II, T. 154, zweiter Viertelschlag recte *d'* (nicht Viertelpause). Die teilweise uneindeutige Artikulation hat der Herausgeber trotz seiner Vorbemerkung (S. 79) überwiegend zu Keilen aufgelöst, was zumindest bei der „diplomatischen“ Übertragung der T. 231–237 des Finales kaum dem Notat entspricht (S. 94). Bei der Ergänzung und Korrektur von Bögen werden übergreifende statt verkettete Bögen bevorzugt.

Zwei Fragen stellten sich beim Lesen von Einleitung und kritischem Bericht: 1) Kann man angesichts der komplexen Geschichte beider Fassungen wirklich behaupten, dass Mendelssohn die Fassung von 1834 *nicht* „dem (immer als nötig empfundenen) internen Revisionsprozess“ unterzogen habe (S. XVI)? Stellt das – in sich ziemlich korrekturhaltige – Partiturotograph von 1834 nicht seinerseits als Ganzes schon eine umfassende kompositorische Revision – nämlich der Fassung von 1833 – dar? 2) Sollten bei der Edition beider Fassungen nicht auch deren unterschiedliche Orthographien zur Geltung kommen? So hatte Mendelssohn 1833 im Hauptthema des zweiten Satzes das quasi modale *c*“ der vierten Melodienote (T. 4, dritte Viertelposition) hier und bei späterem Auftreten mit einem – orthographisch redundanten, doch das Archaisierende unterstreichenden – Warnungs-Auflö-

sungszeichen notiert, während die Fassung von 1834 darauf verzichtet (siehe S. 59, Abbildung I) – abgesehen vom Satzende, wo es kontextuell sinnvoll „warnt“. Dass der Herausgeber für die Fassung von 1834 beim ersten Auftreten in T. 4 (aber nur hier) den Auflöser „analog B“ – also nach dem Partiturotograph von 1833 – ergänzt (S. 3/81), erscheint weder historisch-kritisch konsequent noch spielpraktisch notwendig.

Ungeachtet solcher Detailfragen bietet Schmidt-Bestes Edition mit ihrem sorgsam gesetzten Notentext eine philologisch sehr fundierte, gut zu handhabende Basis für die weitere Beschäftigung mit der (bisher) unbekannt Seite der „Italienischen“ Sinfonie. (November 2013) *Michael Struck*

NIELS W. GADE: Werke. Serie IV: Chorwerke. Band 1: „Comala“ op. 12. Dramatisches Gedicht nach Ossian für Solo, Chor und Orchester. Hrsg. von Axel TEICH GERTINGER. Kopenhagen: Engström & Sødring/Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. XXXIV, 241 S., Abb.

Nachdem in den 1980er Jahren erste Aufsätze und Analysen das wissenschaftliche Interesse an Niels Wilhelm Gade allmählich wiedererweckt hatten, war ab 1990 maßgeblich die in Kopenhagen angesiedelte Gesamtausgabe an der Re-Etablierung des dänischen Komponisten beteiligt. Zusammen mit der Edition des Briefwechsels leistet sie einen wesentlichen Beitrag zur allgemeinen Verfügbarkeit von kritisch aufbereitetem Quellenmaterial – eine unentbehrliche Voraussetzung für die praktische und wissenschaftliche Auseinandersetzung mit einer zentralen Gestalt des dänischen Musiklebens des 19. Jahrhunderts.

Während hinsichtlich der sinfonischen und kammermusikalischen Werke inzwischen mehrere Bände vorhanden sind, liegt nun mit der Chorballette *Comala* erstmals ein Band aus der Serie IV („Choral Works“)