

tigkeit zu präsentieren, die so nie existierte und die letztlich vor allem ästhetischen Konzepten des 19. Jahrhunderts verpflichtet ist, sondern als abhängig vom jeweiligen Aufführungskontext darzustellen.

Stephan Blaut gelingt es, die nicht ganz einfachen Abhängigkeitsverhältnisse der Fassungen untereinander, die teilweise über Zwischenstufen wie die Serenata *Parnasso in festa* und das Wedding Anthem HWV 262 miteinander verbunden sind, klar und anschaulich zu präsentieren, was vor allem durch die Übersichtstabellen möglich wird. Wer sich nicht für den Rest seines Lebens mit den Abhängigkeitsverhältnissen einzelner Musiknummern innerhalb des Händel'schen Œuvres beschäftigen möchte, erhält hier die faire Chance, sich in kürzerer Zeit einen Einblick zu verschaffen. Während für die Fassung der Uraufführung Händels Kompositionsautograph von zentraler Bedeutung ist, sind die späteren Fassungen meist nur noch aus der Direktionspartitur zu entnehmen bzw. zu erschließen; einzelne Musiknummern können durch Parallelüberlieferung rekonstruiert werden. Auf über 100 Seiten werden im Kritischen Bericht die Quellen und die Lesarten für die einzelnen Fassungen dargelegt, wobei die Beschreibung der Direktionspartitur in Tabellenform (S. 423–434) ein Glanzstück an Akribie darstellt, aber gleichwohl für den Laien noch benutzbar bleibt.

Der seinen Gegenstand adelnde philologische Fleiß ist indes kein reiner Selbstzweck, sondern erfüllt nicht zuletzt auch Bedürfnisse des praktischen Musikers. Nach wie vor kann dieser, sollte er an Fassungsfragen nicht interessiert sein, einfach zum ersten Teilband greifen. Allerdings bietet der zweite Band nicht zu unterschätzende musikalische Alternativen, so etwa in der zweiten Fassung von 1735 das eigens für diesen Anlass komponierte *Orgelkonzert F-Dur* op. 4 Nr. 4, dessen letzter Satz zunächst als instrumentale Fuge beginnt, die dann aber vom Chor und dem mit Hörnern verstärkten Orchester aufgegriffen wird – eine Schlusslösung, die gegenüber dem Finalkonzept der ersten Fassung unkonventionell und überraschend wirkt. Nr. 4, „When storms the proud“, präsentiert sich gegenüber der Erstfassung als Doppelchor, und wir finden verschiedene italienisch textierte virtuose Arien für die Partie des Joad, die 1735 für den Kastraten

Carestini bestimmt waren. Aus den Entwürfen für die nicht realisierte Aufführung von 1743 fällt vor allem die Arie Nr. 2a „The rising world“ ins Auge, die gegenüber 1733 abwechslungsreicher gestaltet wird und mit einem *Accompagnato* schließt.

Es ist also keineswegs so, dass die späteren Fassungen von *Athalia* als Notlösungen anzusehen sind, die lediglich einem aufführungspraktischen Diktat geschuldet wären. Obwohl der Aufführungskontext immer den Rahmen für die Änderungen vorgab, stellen die Änderungen gegenüber der Erstfassung überzeugende Varianten bereit, die es allesamt verdienen, in der Aufführungspraxis erprobt zu werden.

Wenn in den folgenden Bänden der *Hallschen Händel-Ausgabe* mit den noch fehlenden Opern und Oratorien auf ähnlich komplexem Niveau die verschiedenen Fassungen rekonstruiert werden, dann dürfte sich das Werkkonzept des 19. Jahrhunderts im Falle Händels endgültig überlebt haben. Die Musikwissenschaft könnte Stephan Blauts maßstabsetzende Ausgabe zum Anlass nehmen, neue Theorie-Modelle zu entwickeln, die vielleicht auch neues Licht auf die Händel'sche Borrowing-Praxis werfen.

(September 2007)

Bernhard Jahn

JOHANNES BRAHMS: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 5: Serenaden Nr. 1 D-Dur für großes Orchester Opus 11, Nr. 2 A-Dur für kleines Orchester Opus 16. Hrsg. von Michael MUSGRAVE. München: G. Henle Verlag 2006. XXIX S., 407 S.*

Von Ludwig Finscher ist mir die beiläufige Vorlesungsbemerkung Erinnerung geblieben, es gäbe von zwei Komponisten auch nicht ein einziges schlechtes Stück: von Bach, der einfach nicht unter höchstem Niveau, unter seinem Niveau schreiben konnte, und von Brahms, der in übergroßer Selbstkritik immer wieder Werke vernichtet hat. Warum also nur haben die beiden Serenaden von Johannes Brahms bis heute nicht recht den ihnen angemessenen Stammpplatz in den Konzertprogrammen der Kammer- und Sinfonieorchester gefunden? Es ist ein Rätsel. Als Brahms seine Zweite Serenade in zweiter Fassung in die Welt entließ, schrieb er, nun völlig zufrieden, an Bernhard Scholz: „Als ich den

Briefbogen nahm, hatte ich doch wohl so heimlich etwas Wagnersche Neigung, über mein schönes Opus sehr Schönes und Weitläufiges zu schreiben!“ (S. XXII). Er wandte sich dann aber doch (natürlich) von der Wagner’schen Neigung ab und konkreten Fragen zu. Dabei darf man beim Hören der Brahms’schen Serenaden eigentlich durchaus weitläufig schwärmen. Vielleicht finden die beiden Werke ja im Brahms-Jahr 2008 mehr Beachtung. Die besten Voraussetzungen hierfür liegen seit 2006 vor, nämlich in ihrer Edition innerhalb der Neuen Ausgabe sämtlicher Werke von Johannes Brahms.

Dass sich mit Michael Musgrave (London/New York) einer der weltweit führenden Brahms-Forscher der Ausgabe angenommen hat, darf auch als Kompliment an die beiden Werke genommen werden. Die Edition erfüllt in jeder Hinsicht die Erwartungen an die Bände der *Neuen Brahms-Ausgabe*, die in den frühen 1980er-Jahren von Friedhelm Krummacher angestoßen und angeworfen wurde und, von der Union der deutschen Akademien der Wissenschaften koordiniert, durch die Brahms-Forschungsstelle an der Universität Kiel in Verbindung mit der Gesellschaft der Musikfreunde Wien herausgegeben wird.

Die Einführung Musgraves (in der Übersetzung Krummachers) behandelt mit angemessenen umfänglichen Zitaten der Zeitzeugnisse noch einmal die Entstehungsumstände der beiden Serenaden. Fassungen, „Konzept, Gattung und Instrumentation“ sowie „Aufführungsgeschichte und frühe Rezeption“ werden jeweils eingehend behandelt, ebenso die Publikationen in den Verlagen Breitkopf & Härtel bzw. Simrock einschließlich der späteren Arrangements für Klavier zu zwei bis acht Händen.

Brahms entwarf seine *Serenade D-Dur* op. 11 zunächst viersätzig für kleines Orchester. Sie wuchs dann zunehmend und gewann schließlich in Ausdehnung und Besetzung – ein Teil des langen Wegs zur Sinfonie – sinfonische Dimensionen. Die aus einer Bemerkung des Detmolder Konzertmeisters und Freundes Carl Bargheer gezogene Annahme (so auch Rezensent in *Serenaden zwischen Beethoven und Reger*, 1989), es habe sich ursprünglich um eine kammermusikalische Konzeption (als Oktett oder Nonett) gehandelt, verweist der Herausgeber jedoch mit guten Gründen in den Bereich der Spekulation (S. XIII).

Auch seine zweite *Serenade A-Dur* op. 16 nahm sich Brahms zweimal vor, zunächst 1859 bis 1860, dann in den Jahren 1873 bis 1875. Hier ging es weniger um eine grundlegende Umarbeitung als um bessere Bezeichnungen namentlich der Dynamik. Unausrottbar bleibt die populäre Feststellung, dass „bei den Streichern die ersten Violinen ausfielen“ (S. XX). Wilhelm Altmann vermutete für diesen „Verzicht auf Violinen“ eine Kenntnis der Oper *Uthal* von Méhul, die auf Befehl Napoleons ohne Violinen komponiert wurde (Vorwort der Eulenburg-Ausgabe). Verwiesen wurde auch auf Cherubinis *Requiem d-Moll*, das Brahms aber wohl erst 1860 in Hamburg kennenlernte. Nach der sinfonischen ersten Serenade ist in dem A-Dur-Werk indes das dezidierte Bemühen um die Gattung in ihrer eigenen Tradition feststellbar. Brahms hat sich sicher nicht an Oper oder Kirchenmusik orientiert. Auffallend in der Besetzungsreduzierung ist vielmehr die Dominanz der Bläser. Die *Serenade A-Dur* ist ein Werk für Harmoniemusik. Wohl angeregt durch einen Hinweis Clara Schumanns, orientierte sich Brahms an Mozarts *Gran Partita* für zwölf Bläser und Kontrabass KV 361 (370a). Bei aller Äußerlichkeit gewiss kein bloßer Zufall sind die Analogien beider Werke in Instrumentation und Motivbildung (etwa im Hauptthema-Ansatz oder in einer deutlichen motivischen Beziehung der Seitenthemen beider Werke ebenso wie der Werkschlüsse). Der Einbezug eines Basses (oder auch von Violen) in die Harmonie geschah traditionell, wie es in Anton Stadlers *Musick Plan* heißt, zur „Vervollkommnung, wie auch zur Erleichterung und zur Aushülfe der Bläser“ (1799, zitiert nach Ernst Hess, „Anton Stadlers ‚MusickPlan‘“, in: *Mozart-Jb.* 40, 1962/63, S. 37–54, hier S. 48). Brahms reflektierte mit seiner weiteren Stärkung der Streicher Bedenken, die Clara Schumann ihm gegenüber über eine zu große „Monotonie im Klange“ geäußert hatte (vgl. Litzmann, *Briefe*, Bd. 1, 1927, S. 228).

Auch der aus vorgefertigten Erwartungshaltungen resultierende „frappierende dunkle Klang“, wie ihn einst Altmann bemerkt haben wollte, ist ein Phantom. Brahms Anregung, „beim Trio vom Menuett [...] statt der Solo-Oboe eine Geige spielen“ zu lassen (S. XXII), legt ebenfalls nahe, dass es Brahms nicht um einen abgedunkelten Streicherklang zu tun

war. Er wollte vielmehr „das nicht abreißende Geblase“ (Julius Otto Grimm, S. XX) durch verstärkte Streichergrundierung klanglich auffangen, ohne die Dominanz der Bläser insgesamt zu gefährden. Auffallend ist also nicht ein Ausfallen oder Weglassen von Violinen, sondern die ungewohnt starke Präsenz der Streicher überhaupt, als Klangbalance in einer kammermusikalischen, faktisch den Bläsern vorbehaltenen Komposition.

Die editorische Sorgfalt dieser Edition belegt eindrücklich der Kritische Bericht im Anhang mit Quellenbeschreibung, fabelhaft durchsichtigen Stemmata (S. 346 f. und S. 358 f.), detaillierter „Quellengeschichte und -wertung“, Editionsberichten sowie zahlreichen Faksimile-Abbildungen. Auch Optik und Haptik lassen (wie gewohnt) keine Wünsche offen. Alles ist fabelhaft klar, edel, gediegen – kostbar. (Februar 2008) Thomas Schipperges

CLAUDE DEBUSSY: *La Mer. Trois Esquisses Symphoniques*. Hrg. von Peter JOST. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2006. VII, 144 S.

Die Schwierigkeiten, die Debussy mit seinen drei symphonischen Skizzen namens *La Mer* Editoren wie Dirigenten hinterlassen hat, sind nicht gering. Wäre mit dem 1905 bei Durand erschienenen Erstdruck der Partitur (der nicht zuletzt durch die Reproduktion von Hokusais großer Welle in die Annalen eingegangen ist) samt zugehörigem Autograph und Particell die Werkgeschichte abgeschlossen gewesen, erschiene die Interpretationsgeschichte dieses für die Symphonik des frühen 20. Jahrhunderts so zentralen Werkes weniger problematisch. Doch unter dem Eindruck der ersten Aufführungen hat der Komponist mehrfach zum Teil erhebliche Revisionen vorgenommen (hauptsächlich im 1. und 3. Satz), die er in mindestens drei Exemplare der Erstausgabe eintrug, manche auch brieflich dem Dirigenten Édouard Colonne mitteilte.

Ergebnis dieser Überarbeitungen ist der 1909 erschienene zweite Partiturdruk, der aber keineswegs alle überlieferten Korrekturen übernimmt. Während die meisten Änderungen zwischen Erst- und Zweitdruck unproblematischer Natur sind und oft auf eine nachträgliche Nuancierung der Dynamik, Regelung der einfachen oder doppelten Bläserbesetzung etc. hinauslau-

fen, hat Debussy zwei wirklich gravierende Eingriffe vorgenommen: die Kontraktion der beiden Takte vor dem emphatischen Einsatz der Violoncelli im 1. Satz zu einem einzigen Takt (die möglicherweise mit einer Proportionierung nach dem Goldenen Schnitt zusammenhängt) und die fast vollständige Eliminierung jener Hörner- und Trompeten-Fanfaren im 3. Satz (T. 237–244), die im Particell noch gar nicht vorgesehen waren. Es ist zudem unklar, inwiefern die Fassung von 1909 tatsächlich einen Endpunkt („da Belege für weitere intendierte Änderungen fehlen“, S. III) bedeutet; Simon Trezise etwa merkt zu Debussys Revisionen von *La Mer* an: „Nevertheless, the rethinking seems to have been a fluid, continuous process that did not end in 1909, and certainly did not result in a clear-cut expression of Debussy’s wishes in the new score“ (Simon Trezise, *Debussy: La mer*, Cambridge 1994, S. 16).

Das Hauptproblem bei der Konstituierung eines kritischen Notentextes besteht also darin, die Abweichungen zwischen dem Erstdruck, den verschiedenen Korrekturanweisungen und der in Form des Drucks von 1909 vorliegenden Fassung letzter Hand zu dokumentieren, die dahinter stehende Absicht (oder auch Nachlässigkeit) zu deuten und für eine Edition auszuwerten; auch die zweite Druckausgabe ist in außerordentlich vielen Fällen durch das Autograph zu korrigieren bzw. um Angaben zu ergänzen. Nachdem jahrzehntelang wahlweise aus Erst- oder Zweitdruck, aus willkürlich veränderten späteren Ausgaben (1938 bei Durand, 1969 bei Eulenburg) oder schlimmer noch aus verballhornten Neueditionen (1972 bei Peters) musiziert wurde, schien die philologische Herausforderung eines kritischen Textes von *La Mer* 1997 mit dem Erscheinen des von Marie Rolf besorgten Bandes der Gesamtausgabe (*Œuvres Complètes de Claude Debussy, Série V, Volume 5*) eingelöst – Rolf, die schon 1976 in ihrer Dissertation das Werk im Lichte seiner Skizzen und frühen Editionen analysiert hatte, war für diese Aufgabe geradezu prädestiniert.

Nun hat Peter Jost eine weitere kritische Neuausgabe vorgelegt, die neben der Fachwelt auch und besonders ein breiteres Publikum und die Praxis erreichen will. Die vorzügliche Gestaltung des Notenbildes, das instruktive Vorwort und der sorgfältig zusammengestellte Revisionsbericht spiegeln die hervorragende