

ursprüngliche Gestalt der oberen Secondopartie von T. 115–125 des *Gespenstermärchens* op. 85/11 mitgeteilt (wenn auch fragwürdig transkribiert) wird, bleibt die nicht minder interessante frühe Lesart der oberen Secondopartie von T. 24/25–36 (siehe Faksimileheft, S. 15 f.) unerwähnt. Andere Übertragungen erregen freilich schiere Bewunderung: Bei der Frühfassung des *Abendliedes* op. 85/12 haben die Herausgeber die verschiedenen Zeit- und Strukturschichten der Niederschrift Schumanns beispielsweise ebenso ingeniös wie sinnfällig voneinander abgesetzt (S. 193 f.; Faksimileheft, S. 17 f.).

So liegt hier eine inhaltsreiche, gewichtige Edition vor. Gerade deshalb ist zu bedauern, dass es – wie manche der vorangehenden Randbemerkungen schon andeuteten – bei der Schlussredaktion und beim Korrekturlesen des Kritischen Berichtes offensichtlich an Zeit und Konzentration mangelte und somit Qualität geopfert wurde. Davon sind besonders markant, wenn auch nicht ausschließlich, die Ausführungen zu den *Kinder-Stücken* op. 85 betroffen, bei denen sich die Versehen phasenweise häufen, etwa auf S. 374 f.: Dort schlägt die Jahreszahl 1849 mehrfach irrtümlich in „1848“ um; wenn die hübschen Erinnerungen der Dresdnerin Marie von Lindeman, die übrigens schließlich zu „Lindemann“ mutiert, an Robert und Clara Schumanns weihnachtliches Vierhändigspiel einiger *Kinder-Stücke* zitiert werden, dann wird jenes Vorspiel irrtümlich und zugleich vage auf den „24./25. Dezember 1848“ datiert. Anmerkung 20 zieht sogar noch die Jahreszahl 1850 in Erwägung, obwohl Robert und Clara Schumann damals längst in Düsseldorf lebten und Gerd Nauhaus' vorzügliche Edition von Schumanns „Haushaltbüchern“ (Leipzig 1982, S. 513) belegt, dass Marie von Lindeman am 24. Dezember 1849 Weihnachtsgast der Familie Schumann war. Schwerer wiegt, dass im Revisionsbericht zum *Gespenstermärchen* op. 85/11 (S. 402) die schon erwähnte Transkription der ursprünglichen oberen Secondopartie von T. 115–125 rhythmisch anfangs absurd verunglückt ist; womöglich wurden hier Schumanns halbe Sechzehntelbalken am Taktanfang und -ende missdeutet (vgl. S. 15 f. des Faksimileheftes mit dem Beginn des Stückes). Und was nützt ebendort der lapidare Hinweis, in T. 111 des gleichen Stückes enthalte das Teilautograph AM5 „Fingersätze“, wenn nicht mitgeteilt wird,

welche? Stehen gebliebene Computerfehler sind keine Seltenheit (z. B. S. 365: fehlende Taktzahl in der einzigen Lesartbemerkung zu Nr. II; S. 365 f.: Zahlen statt Notenzeichen in den Bemerkungen zu Opus 66/III, T. 2, 28, 29; S. 367: Bemerkung zu Nr. V, T. 17, mit Taktartsymbolen statt Tonbuchstaben; S. 454: die unverständliche letzte Bemerkung zu Nr. 4 des *Kinderballs* ist ein verrutschtes Rudiment der Bemerkung zu Nr. 5, T. 59). Diese und zahlreiche weitere Versehen einschließlich fragwürdiger Taktangaben können im Eifer der Texterstellung passieren, sollten aber beim Redigieren und Korrekturlesen möglichst erkannt und beseitigt werden. In ihrer Summe behindern sie die Arbeit mit einem Band, dessen wissenschaftliche Qualitäten unbestritten sind. Das Dilemma ist symptomatisch für den zunehmenden Spagat neuerer Gesamtausgaben: Die philologisch-editorischen Qualitätsansprüche sind gegenüber den alten Gesamtausgaben erheblich gestiegen. Außerdem erscheinen die Bände der *Neuen Schumann-Ausgabe* stets komplett mit Notentext und Kritischem Bericht, was die editorische Stringenz steigert, aber auch den Arbeitsdruck pro Band erhöht. Gleichzeitig wird bei wissenschaftlichen Publikationen immer mehr an Lektorats-Kapazitäten gespart. Die beteiligten Institutionen der Kulturwissenschaften, die sich gegenüber Natur- oder Wirtschaftswissenschaften ohnehin zunehmend unter Legitimationszwang sehen, sollten sich fragen, ob sie bei ihren international beachteten Editionen auf kompetente Endkontrolle (die sich jeder Lebensmittel- oder Autohersteller leistet) verzichten können. Sie würden, auf lange Sicht, am falschen Ende sparen. Gerade weil knapper werdende Geldmittel effizient genutzt werden müssen, sollten Forschungsstellen, Verlage, Finanzierungs- und Koordinierungs-Institutionen gemeinsam nach Möglichkeiten suchen, das Problem in den Griff zu bekommen.

(Mai 2004)

Michael Struck

NIELS W. GADE: *Werke: Serie I: Orchesterwerke, Band 6: Symphonie Nr. 6 op. 32. Hrsg. von Jan MÆGAARD. Copenhagen: Engstrøm & Sødring / Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. XIII, 175 S.*

NIELS W. GADE: *Werke: Serie I: Orchesterwerke, Band 9: Konzertouvertüren op. 1, 7, 14*. Hrsg. von Finn MATHIASSEN. Copenhagen: Engstrøm & Sødring / Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. XXIV, 215 S.

NIELS W. GADE: *Werke: Serie I: Orchesterwerke, Band 9 facs.: Nachklänge von Ossian – Konzertouvertüre op. 1. Faksimile-Ausgabe mit einem „Nachwort zur Ossian-Ouvertüre“ von Finn MATHIASSEN*. Copenhagen: Engstrøm & Sødring / Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. XI, 40 S.

NIELS W. GADE: *Werke: Serie I: Orchesterwerke, Band 12: Violinkonzert op. 56, Novelletten op. 53, 58*. Hrsg. von Peder Kaj PEDERSEN und Thomas Holme HANSEN. Copenhagen: Engstrøm & Sødring / Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. XXV, 256 S.

Eindrucksvoll belegen die vorliegenden, in den Jahren 2002 und 2003 erschienenen Bände, mit welch anhaltender Kontinuität die dänische Gade-Ausgabe (GW) voranschreitet. Dass dabei die Serie I mit den Orchesterwerken ganz im Mittelpunkt steht, sollte jedoch nicht als Referenz an das hierzulande neuerdings beschworene Modul-System missverstanden werden, sondern ist vielmehr der musikalischen Praxis geschuldet: Parallel zur Herausgabe der Bände legte Christopher Hogwood mit dem Nationalen Dänischen Rundfunkorchester eine um drei Ouvertüren angereicherte Gesamteinspielung der Sinfonien vor. Diese enge Verknüpfung zwischen philologischer Arbeit und klanglicher Realisation spiegelt sich zum einen im Ziel der Ausgabe wider, eine „sowohl kritisch-wissenschaftliche als auch praktische Edition aller abgeschlossenen Werke Niels W. Gades – inklusive der vollständigen Einzelsätze – zu erstellen“ („Zur Ausgabe“, S. VII) –, zum anderen in der Wiedergabe einer Fassung letzter Hand und in der Präsentation des Notentextes selbst (Verzicht auf diakritische Zeichen und Fußnoten); vgl. die grundsätzlichen Ausführungen in *Mf* 55 (2002), Heft 4, S. 495–497, und die Entgegnung von Finn Egeland Hansen (Initiator und Editionsleiter der GW), erschienen im *Allan Pettersson Jahrbuch* 2002 (Saarbrücken 2004).

Obwohl hinsichtlich der Überlieferung – von der Skizze über die autographe Partitur bzw. Stichvorlage und das zumeist als Hauptquelle dienende Handexemplar bis hin zu dem (meist nur sekundäre Bedeutung beanspruchenden)

Aufführungsmaterial aus dem Kopenhagener Musikverein – keine ernsthaften Verluste zu beklagen sind, wird der Herausgeber auch hier im Detail mit gelegentlich kaum zu lösenden Problemen konfrontiert. Wie etwa soll man im langsamen Satz der 6. *Symphonie* g-Moll op. 32 (1856/57) eine Passage deuten, bei der Gade ein viertaktiges Solo der Klarinette korrigiert und nachträglich die Violinen colla parte setzt, in der gedruckten Violin-Stimme eine entsprechende Tektur vornimmt, dann aber im Handexemplar der Partitur seine handschriftliche Ergänzung wieder einklammert und zur Klarinette den ebenfalls eingeklammerten Hinweis „original“ hinzufügt? Schwierigkeiten bereitet auch eine undatierte autographe Stimme für Bassposaune zur *Ossian-Ouvertüre* op. 1 (1840), die weitgehend mit dem Handexemplar der Partitur korrespondiert. Im Kritischen Bericht (S. 208) wird die Einzelstimme in Zusammenhang mit einer Einrichtung der Komposition mutmaßlich für das erste Nordische Musikfest (Kopenhagen 1888) gebracht. Sonderbar ist nur, dass an einigen Stellen die ursprüngliche Lesart der später durchkorrigierten Bassposaune hinter die eingerichtete Partitur zurückfällt. Hinsichtlich des Notentextes bleibt unklar, warum in T. 59 ein einzelnes forte (korrigiert aus fortissimo) in die Edition übernommen wurde, während die entsprechenden Parallelstellen (teilweise wiederum durch entgegengesetzte Bleistift-Korrekturen) fortissimo zu spielen sind. Ohnehin irritieren bei genauerem Studium der Ausgaben gelegentlich Inkonsistenzen hinsichtlich der dynamischen Bezeichnungen. Handelt es sich bei einem sich widersprechenden piano/mezzoforte im Finale der 6. *Symphonie* (T. 104) möglicherweise nur um einen Druckfehler (die eigentliche Stelle wird im Kritischen Bericht nicht erwähnt), so folgen die Herausgeber bei der Stellung schwelldynamischer Zeichen offenbar streng der Hauptquelle – und sanktionieren damit fehlende Zeichen (*Ouvertüre* op. 7, T. 221, Fagotte) oder eine von Gade vielleicht nur flüchtig hingeworfene und exakt nachgestochene Notierungsweise (vgl. dazu im selben Satz T. 179 ff. mit T. 199 ff.).

Wie bei den übrigen Werken stellt sich auch die Überlieferung des 1880 entstandenen, stilistisch jedoch früheren Leipziger Erfahrungen verpflichteten *Violinkonzerts* d-Moll op. 56 überschaubar dar – eine dokumentarisch beleg-

te, von Joseph Joachim vorgenommene Streichung lässt sich ebenso wenig nachweisen wie Änderungen im Solopart. Da die autographe Partitur allerdings aus einzelnen, leicht austauschbaren Bögen zusammengesetzt ist, liegt die Vermutung nahe, dass Gade selbst das Manuskript wenn nicht revidiert, so doch wenigstens bereinigt hat. Zu den Werken vermeintlich leichter Prägung gehören die *Novelletten* für Streichorchester, wobei gerade für Opus 58 die erhaltenen Quellen ein komplexes Bild vermitteln: In der endgültigen Fassung wurden die Ecksätze von *Es-Dur* nach *E-Dur* transponiert, der langsame dritte Satz gar vollständig ausgetauscht (die beigegebene Faksimileabbildung macht ersichtlich, dass der ursprünglich vorgesehene Satz noch mitten in der Ausarbeitung steckte – und somit den Editionsrichtlinien entsprechend auch keine Berücksichtigung in *GW* fand).

Hinterließen die Vorworte der bisher vorgelegten Bände bisweilen einen eher spartanischen Eindruck, so zeichnet sich die Einleitung zum jüngst erschienenen Band (I:12) durch eine bemerkenswerte Ausführlichkeit aus – sowohl hinsichtlich der detailliert mitgeteilten Entstehungsumstände, als auch der in Anschlag gebrachten Rezeptionszeugnisse. Dies gilt insbesondere für das „Nachwort“ der Faksimile-Ausgabe von Gades Opus 1, der für seine künstlerische Entwicklung nicht hoch genug einzuschätzenden Ouvertüre *Nachklänge von Ossian*. Die unzweifelhafte Bedeutung dieser Komposition rechtfertigte offenbar die schöne Reproduktion, auch wenn das Autograph nicht der in *GW* präsentierten Fassung letzter Hand entspricht (und das Heft damit gar quer zu den Prinzipien der Edition steht).

(Juli 2004)

Michael Kube

*ALICE MARY SMITH: Symphonies. Edited by Ian GRAHAM-JONES. Middleton (Wisconsin): A-R Editions 2003. XII, 349 S. (Recent Researches in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries. Volume 38.)*

Alice Mary Smith kann heute als die erste britische Komponistin gelten, deren Sinfonien nicht nur erhalten sind, sondern die nun auch gedruckt vorliegen (die wichtige *Alkestis*-Sinfonie von Oliveria Prescott, die 1876 bei einem Sinfonie-Wettbewerb mit einem eigens für sie

eingereichten dritten Preis ausgezeichnet wurde, muss als verschollen gelten). Ian Graham-Jones, der sich bereits für den unverdient vergessenen Sinfoniker des 18. Jahrhunderts John Marsh eingesetzt hat (vgl. *Mf* 56, 2003, H. 4, S. 480 f.), hat sich nun dieser Sinfonikerin der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zugewandt, deren Manuskripte ihm seinerzeit durch eine Nachfahrin zugänglich gemacht und gegen 1999 der Royal Academy of Music übergeben wurden.

Alice Mary Smith (1839–1884), verheiratete Meadows White, war die dritte Tochter eines Londoner Seidenhändlers; an der Royal Academy of Music studierte sie bei William Sterndale Bennett und George Alexander Macfarren. Die früheste auffindbare Rezension einer Komposition von ihr erschien im März 1859, ihre erste umfänglichere Instrumentalkomposition, das *Klavierquartett* Nr. 1 B-Dur, erlebte ihre Uraufführung in der Musical Society of London zwei Jahre später. Abermals zwei Jahre darauf fand in einer Art öffentlichen Versuchsaufführung in den Hanover Square Rooms die Uraufführung ihrer *Ersten Sinfonie* c-Moll statt. Schon bald stand sie eng mit der Philharmonic Society in Verbindung (1867 wurde sie zum Female Professional Associate ernannt) und wurde kurz vor ihrem Tod Ehrenmitglied der Royal Academy of Music. Ihre *Zweite Symphonie* a-Moll entstand anlässlich eines Symphonie-Wettbewerbs, zu dem sich in den *Musical Times* am 1. Februar 1876 folgende Ankündigung findet: „The authorities of the Alexandra Palace offer two prizes of £20 and £5 respectively, together with a certificate, for the best two Orchestral Symphonies to be written by British composers, the judges being Professor G. A. Macfarren and Herr Joachim. The work which gains the first prize is to be performed at one of the Saturday concerts, and the second, if of sufficient merit, will also be presented to the public. Manuscripts must be sent in to Mr. H. Weist Hill, Alexandra Palace, on or before March 13.“ Die ausgesprochen kurze Zeitspanne, die zwischen dieser Ankündigung und dem Annahmeschluss stand, verhinderte offenbar die rechtzeitige Vollendung von Smiths Komposition. Leider spiegelt sich diese Schwierigkeit auch in der Komposition selbst wider – nach einem inspirierten Anfang voller Energie und zwei sorgsam ausgearbeiteten Sätzen, die Vergleiche mit Julius Benedicts *Symphonie* g-Moll op. 101 (1873) nahe legen, fallen die letzten