

DIE MUSIKFORSCHUNG

Christoph Wolff

Zum Gedenken an Wolfgang Rehm (1929–2017)

Jim-Ah Kim

Bach als historischer Akteur. Der „Präfektenstreit“ aus praxissoziologischer Perspektive

Michaela G. Grochulski

Symphonie, Symphonie-Cantate / Symphoniecantate oder größerer, ausgearbeiteter Psalm? Überlegungen zu Form und Inhalt von Felix Mendelssohn Bartholdys *Lobgesang* op. 52, BWV A 18

Jeanna Kniazeva

Ein weiterer bislang unbekannter Brief Igor' Stravinskijs an Jacques Handschin

Besprechungen · Mitteilungen

297) / A. M. Schmidt: Die imaginäre Grenze. Eine Untersuchung zur Bedeutung von Musik für Jugendliche türkische Herkunft und ihre Verortung im Diskurs der interkulturell orientierten Musikpädagogik (Barth; 300) / Embracing Restlessness. Cultural Musicology (Sharif; 301) / A. Wolf: „Es hört doch jeder nur, was er versteht.“ Konstruktion eines kompetenzbasierten Assessments für Gehörbildung (Arnecke; 304) // Fr. Couperin: Pièces de clavecin. Premier livre (Braun; 305) / A. Hammerschmidt: Werkausgabe. Band 8: Chor-Music auff Madrigal-Manier (Emans; 307) / G. Rossini: Le Comte Ory (Ahrend, 309) / J. Sibelius: Sämtliche Werke II/1 (Matter; 311)

Eingegangene Schriften	313
Eingegangene Notenausgaben	316
Mitteilungen	317
Tagungsberichte	319
Die Autoren der Beiträge	320

Impressum

DIE MUSIKFORSCHUNG. 70. Jahrgang 2017 / Heft 3. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung von Arnold Jacobshagen (Artikel), Ivana Rentsch (Besprechungen) und Friedrich Geiger (Mitteilungen, Tagungsberichte, Lehrveranstaltungsliste). Wissenschaftlicher Beirat: Wolfgang Auhagen, Gabriele Buschmeier, Ulrich Konrad und Dörte Schmidt.
ISSN 0027-4801

Erscheinungsweise: vierteljährlich

Tagungsberichte zur Online-Publikation (www.musikforschung.de) sollen an Prof. Dr. Klaus Pietschmann, Uni Mainz, pietschm@uni-mainz.de, geschickt werden.

Verlag: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Anschrift: Es wird gebeten, Briefe und Anfragen sowie Rezensionsexemplare ausschließlich an die Geschäftsstelle der Gesellschaft für Musikforschung, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, zu senden. E-Mail: g.f.musikforschung@t-online.de · Internet: www.musikforschung.de, Tel. 0561 / 3105-255, Fax 0561 / 3105-254

Bezugsbedingungen. „Die Musikforschung“ ist über den Buch- und Musikalienhandel oder unmittelbar vom Verlag zu beziehen. Preis jährlich € 86,- zuzüglich Porto- und Versandkosten. Einzelpreis eines Heftes € 26,95. Für die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung ist der Bezugspreis durch den Mitgliedsbeitrag abgegolten. Letzter Kündigungstermin für das Zeitschriftenabonnement ist jeweils der 15. November. Abonnementsbüro 0561 / 3105-177

Anzeigenannahme: Bärenreiter-Verlag, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, Tel. 0561 / 3105-153, E-Mail: lehmann@baerenreiter.com. Zur Zeit gültige Anzeigenpreisliste: Nr. 20 vom 1. Januar 2012

Satz und Gestaltung: Dr. Rainer Lorenz, Regensburg; *Druck:* Beltz GmbH, Bad Langensalza

ist diese vor allem, weil sich hier Arbeitsspuren des Komponisten finden. Ohne Lupe lässt sich allerdings mit der diesbezüglichen Abbildung 8 kaum etwas anfangen. Auf dem als Abbildung 9 gebotenen Ausschnitt aus einer Bassus-Stimme hätte man schon alleine deswegen gut verzichten können, weil die angeblich dort zu sehenden handschriftlichen Korrekturen wegen der mangelnden Abbildungsqualität noch nicht einmal erahnbar sind. Dafür findet sich, dem Vorwort noch vorgeschaltet, das Prunkwappen der Stadt Zittau in wunderbarer, sogar mehrfarbiger Qualität.

Das Vorwort selbst behandelt zunächst einmal die historischen Voraussetzungen für die Sammlung und versucht, den Stil Hammerschmidts näher zu beschreiben. Dass dessen Werke im Vergleich etwa zu denen Schütz' als „ungleich weniger ambitioniert“ (S. 10) und der Tonsatz als „einer strengen Konvention verhaftet“ (ebd.) eingeschätzt werden, steht ein wenig im Widerspruch zu der unmittelbar darauf behaupteten Originalität der Sätze und der abschließenden Bewertung als „empfehlenswertes Kompendium“ (S. 14), die sich freilich vor allem auf die im Druck des fünften Teils „Geistlicher Andachten“ enthaltene Lobrede von Heinrich Schütz bezieht. Den wesentlichen Teil des Vorwortes nimmt die Beschreibung der autographen Quelle ein, die nicht nur in der Reihenfolge der Stücke, sondern auch in der Hinzufügung eines Bläserchores bei einigen wenigen Stücken von dem Druck abweicht. Diese Differenzen werden allerdings allgemein und weniger in der Bedeutung für die Edition diskutiert. Weitere hier faksimilierte Schriftproben, auf die bereits Eitner hingewiesen hatte, belegen, dass es sich bei dem Notenmanuskript um die Eigenschrift des Komponisten handelt. Die in dieser Quelle erweiterten oder auch stärker überarbeiteten Stücke werden im Notenteil separat mitgeteilt.

Der Kritische Bericht ist sehr knapp gehalten, enthält aber alle wesentlichen In-

formationen, um mit dem Notentext vernünftig umgehen zu können. Einige Druckexemplare wurden auf etwaige Revisionen hin überprüft; ebenso werden teilweise in ihnen enthaltene Korrekturvermerke berücksichtigt. Die Widmungen von und an Hammerschmidt werden ebenso wie die Vorrede vollständig abgedruckt (S. 367–369). Nicht ganz nachvollziehbar sind einige, im Kapitel „Zur Edition“ (S. 369) dargelegte Entscheidungen. So wird hinsichtlich des Umgangs mit dem Text darauf verwiesen, dass sehr unterschiedliche Orthographien begegnen, für die „keine Systematik erkennbar“ sei, weswegen letztlich unterschiedliche „Graphien“ der „am häufigsten verwendeten Form angeglichen“ wurden. Das ist natürlich legitim, doch wundert dann, dass in *Domine Jesu Christe* die Schreibung von „Domine“ nicht einander angeglichen ist und im Basso „domine“ zu lesen ist. Ob die Wahrung des Lautstandes bei Texten des 17. Jahrhunderts immer ganz glücklich ist, lässt sich bezweifeln. Wie viele Chorsänger mögen bei „thew- -rer“ zunächst einmal ins Straucheln kommen? Dies fragt sich umso mehr, wenn diese den abgedruckten Text auf S. 371 zu Rate ziehen und dort „theurer“ finden. Und wie viele werden erst beim zweiten Durchgang erkennen, dass „schla-ffen“ (S. 100) mit einem langen „a“ zu singen ist? Freilich lässt sich durchaus argumentieren, dass die Nutzer einer Ausgabe, die wieder einmal „allen Erfordernissen von Wissenschaft und Praxis“ genügen soll (S. 7) – so als hätte sich in den letzten Jahrzehnten nicht deutlich erwiesen, dass dieser fromme Wunsch ein Paradoxon darstellt –, eben auch den Umgang mit alten Texten lernen sollten und könnten. Dasselbe gilt ähnlich für die Continuo-Spieler, die mit der partiell unvollständigen und dadurch auch mitunter fehlerhaften Bezifferung der Quellen vorlieb nehmen müssen. Auch wenn die in der Tat befremdliche Bezifferung in T. 26 von *O Jesu mein Erlöser* (S. 54), nämlich # / b in den Anmerkungen

als „ungewöhnlich, aber logisch“ bezeichnet wird, dürfte ein Continuo-Spieler zumindest kurzzeitig an dieser Stelle stutzen – während er wohl eine 5+ / 3 sofort intuitiv begreifen würde. Diese Zurückhaltung bei Richtigstellungen bzw. Modernisierungen der Bezifferung, die sich in der letzten Zeit immer mehr bei Editionen durchgesetzt hat, sollte vielleicht noch einmal grundsätzlich überdacht werden, damit die Ausgaben nicht nur dem Wissenschaftler, sondern auch wirklich dem Praktiker nutzen. Nicht thematisiert wird zudem, warum auf Systemvorsätze verzichtet wird, obwohl diese die rasche Orientierung erleichtern. Da die moderne Schlüsselung gleichzeitig als Abweichung von den Vorlagen gewertet werden muss, hätte diese auch für den Wissenschaftler zumindest irgendwo benannt werden müssen.

Die Prinzipien, nach denen auf S. 370–374 die Texte – wenn man so will eindimensional – abgedruckt werden, bleiben leider ungenannt. Dabei ist eine Reduktion aus einem mehrstimmigen Vokalsatz nicht immer ganz eindeutig zu bewerkstelligen.

Als letztes bleibt eine Frage offen, die sich bei der Durchsicht von *O Domine Jesu Christe* stellt, einem der wenigen Stücke, von denen eine weitere Edition vorliegt. Dabei fiel auf, dass diese am Schluss Fermaten enthält, die im vorliegenden Band jedoch fehlen. Es zeigt sich nun, dass hier grundsätzlich auf das Setzen von Fermaten verzichtet wird, auch wenn diese sowohl in der autographen Quelle als auch im Druck vorhanden sind. Zwar werden die einzelnen Takte in den Speziellen Anmerkungen mitgeteilt, doch hat sich an keiner Stelle erschließen lassen, warum der Herausgeber auf deren Abdruck verzichtet hat.

Bis auf diese Kleinigkeiten ist der Notentext freilich sehr gut nutzbar und erlaubt eine gewissenhafte Überprüfung von Robert Eitners Verdikt. Und so negativ wird man heute zu Recht nicht mehr über Hammerschmidts Chorsätze urteilen; unter die-

sen finden sich durchaus solche, die die Sänger einerseits vor nicht allzu große Herausforderungen stellen und andererseits doch – trotz ihrer meist harmonischen Schlichtheit – klanglich wirkungsvoll sein können.

(März 2017)

Reinmar Emans

GIOACHINO ROSSINI: Werke. Band 5: Le Comte Ory. Oper in zwei Akten. Libretto von Eugène SCRIBE. Hrsg. von Damien COLAS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. 2 Bde. CXLVI, 822 S.

GIOACHINO ROSSINI: Werke. Band 5: Le Comte Ory. Kritischer Kommentar von Damien COLAS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. 359 S.

Gioachino Rossinis am 20. August 1828 in der Opéra de Paris uraufgeführte komische Oper *Le Comte Ory* war ein zeitgenössischer Erfolg und wurde bis in die 1880er Jahre regelmäßig an der Pariser Oper aufgeführt. In historischer Hinsicht ist sie aus verschiedenen weiteren Gründen bemerkenswert: Es handelt sich um die letzte komische Oper Rossinis, die zudem im Unterschied zu den vorangegangenen Operen buffe in französischer Sprache komponiert wurde. Sie stellt die einzige Zusammenarbeit zwischen Rossini und Eugène Scribe dar, einem der erfolgreichsten französischen Dramatiker und Opernlibrettisten in den 1820er Jahren. Und schließlich ist es eine sowohl gattungs- als auch institutionengeschichtliche Besonderheit, dass an der Pariser Oper (als Académie royale de musique) nicht mehr nur vier- oder fünftaktige ernste Opern aufgeführt wurden, sondern auch eine solche „petit opéra“ komischen Inhaltes.

Le Comte Ory ist aber auch ein Machwerk im besten Sinn des Wortes: Teile der Musik wurden aus Rossinis wenige Jahre zuvor (1825) und ebenfalls in Paris anlässlich der Krönung von Charles X entstandenem Auftragswerk *Il viaggio a Reims* übernom-

men. Scribes Aufgabe bei der Erstellung des Librettos bestand für diese Abschnitte darin, neuen französischen Text für eine bereits vorhandene Musik zu erstellen, die ursprünglich für einen italienischen Text konzipiert worden war. Darunter das spektakuläre „gran pezzo concertato“ für 13 bzw. 14 Stimmen, das auch nach Absetzung der für den Anlass bestimmten Oper in Konzerten des Pariser Théâtre Italien wiederholt aufgeführt wurde und für das Finale des ersten Aktes von *Le Comte Ory* von Rossini für sogar dreiundzwanzig Stimmen – einschließlich der Chöre – erweitert wurde. Die Handlung der Oper wurde ihrerseits einem Comédie-Vaudeville mit dem Titel *Le Comte Ory. Anecdote du XIe siècle* entlehnt, das Scribe zusammen mit Charles-Gaspard Delestre-Poirson 1816 geschrieben und erfolgreich aufgeführt hatte. Die Heranziehung dieser beiden „Vorlagen“ wurde jedoch keineswegs verheimlicht, sondern im Gegenteil werbewirksam in der Pariser Presse bereits Monate vor der Premiere lanciert. :

Diese und weitere Informationen zur opern- und kulturgeschichtlich äußerst interessanten Entstehungs-, Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte von *Le Comte Ory* finden sich in der ausführlichen, unter Heranziehung zahlreicher zeitgenössischer Dokumente und Quellen gründlich recherchierten und dreisprachig (französisch, englisch, italienisch) präsentierten Einleitung zur vorliegenden von Damien Colas besorgten Edition der Oper, die im Rahmen der am Center for Italian Opera Studies at The University of Chicago erarbeiteten *Works of Gioachino Rossini* (WGR) erschienen ist. Selbstverständlich stellt ein solches „produziertes“ Werk eine Edition vor zahlreiche methodische und praktische Probleme, die ebenfalls in der Einleitung diskutiert werden. Hierzu zählen das Fehlen einiger autographischer Quellen, insbesondere für die aus *Il viaggio a Reims* übernommenen Nummern, sowie die Tatsache, dass die bereits im Uraufführungsjahr gedruckte Partitur des

Werkes eine gegenüber den bis dahin gegebenen Aufführungen offensichtlich reduzierte Fassung darstellt. (Die Reduktionen zielten zunächst vermutlich lediglich auf die Praktikabilität des Partiturdruks. In der Folge wurden einige dieser Kürzungen aber auch für die Aufführungen an der Pariser Oper wirksam.) Ziel der Edition ist die Darstellung einer „version originale“, womit die Fassung der Uraufführung gemeint ist. Als Hauptquelle wird in der Regel eine Partiturabschrift verschiedener Kopisten herangezogen, die u. a. die bereits erwähnte umfangreiche Besetzung des Finales des ersten Aktes beinhaltet. Eine für den Erstdruck auf sieben bzw. neun Stimmen reduzierte Fassung erscheint als Anhang. Weitere Anhänge präsentieren die historischen Melodie- und Textvorlagen der von Rossini in der Ouvertüre verwendeten „Ancienne romance picaresque“ (auf die auch in Scribes und Delestre-Poirsons Vaudeville von 1816 Bezug genommen wurde), Skizzen, musikalische Aufzeichnungen zu Bühneneffekten beim Gewitter im zweiten Akt sowie eine gekürzte Fassung von Nr. 7 und alternative Arien zu Nr. 4. Die Einleitung klärt über die grundsätzlichen Änderungsstadien der Partitur nach der Uraufführung auf, der (auf Englisch formulierte) „Critical Commentary“ bietet auch die für einige Stücke aus Aufführungsmaterialien erschließbaren „Revisions at the Opéra“ bzw. Hinweise zur „Performance History at the Opéra“.

Der edierte Notentext übernimmt zahlreiche Eigenarten der Quellen, insbesondere bei der Balkenziehung und den von Rossini zuweilen verwendeten geschlossenen Akzentkeilen oder Crescendo-/Decrescendo-gabeln. Die Auszeichnung von Ergänzungen bzw. Korrekturen des Herausgebers ist aufgrund ihrer Vielfalt manchmal etwas verwirrend: Neben den in wissenschaftlichen Noteneditionen eingeführten Strichlungen von Bögen und eckigen Klammern verwenden die WGR auch Kursive und Zeichengröße als Unterscheidungsmerkmale.

So werden z. B. ergänzte Dynamikangaben kursiv gesetzt (die aus der Quelle übernommenen stehen gerade), ergänzte Akzidenzien sind in kleinerer Größe dargestellt. Beide Auszeichnungen lassen – zusammen mit den Strichelungen und eckigen Klammern für ergänzte Artikulationszeichen usw. – das Notenbild zuweilen etwas unruhig erscheinen, die Differenz zwischen normalen und kleinen Akzidenzien ist zudem nicht immer auf den ersten Blick zu erkennen. (Ergänzte Akzidenzien zu – per se kleiner gesetzten – Vorschlagsnoten sind dann gleichwohl wieder in eckige Klammern gesetzt.)

Insgesamt bietet die Edition jedoch eine willkommene Möglichkeit, sich mit einer „auf das Vollkommenste instrumentierte[n] Komödie für Musik“ (Norbert Miller) auf einer differenzierten Textgrundlage auseinanderzusetzen. Eine solche Beschäftigung wird sowohl in historisch-philologischer als auch in kulturwissenschaftlicher Hinsicht von einem Vergleich dieser Edition mit dem (1978 als Faksimiledruck publizierten und inzwischen z. B. bei IMSLP auch im Internet verfügbaren) Erstdruck der Oper sowie mit der bereits 1999 im Rahmen der *Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini* erfolgten Edition von *Il viaggio a Reims* durch Janet L. Johnson profitieren.

(März 2017)

Thomas Ahrend

JEAN SIBELIUS: Sämtliche Werke. Serie II: Werke für Violine (Violoncello) und Orchester. Band 1: Konzert für Violine und Orchester d-moll. Early version [Op. 47/1904]. Hrsg. von Timo VIRTANEN. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2014. XXXIII, 301 S.

Seit 1998 wird gemeinsam durch die Universitätsbibliothek Helsinki und die Sibelius-Gesellschaft Finnland das Gesamtwerk von Jean Sibelius herausgegeben. Eine stattliche Anzahl von fast dreißig Bänden liegt

inzwischen vor, darunter auch etliche Sinfonien. Nun ist in der Serie II der erste Band, Sibelius' einstiges „Sorgenkind“ (wie er es selbst einmal nannte, S. XXIII), das Violinkonzert op. 47 erschienen. Gehört es heutzutage selbstverständlich zum Kanon der großen Violinkonzerte, hatte das Werk anfänglich einen schweren Stand und begann sich erst allmählich in den Konzertsälen zu etablieren. Schon kurz nach der Erstaufführung entschied sich Sibelius, sein Konzert einer gründlichen Revision zu unterziehen (und in den 1930er Jahren bestanden offenbar weitere Überarbeitungspläne).

Dem Grundsatz der Gesamtausgabe entsprechend, jeweils sämtliche verfügbaren Fassungen eines Werkes edieren zu wollen, enthält diese Ausgabe sowohl die erste Fassung von 1904 als auch die schließlich als op. 47 erschienene Fassung von 1905 (in einem weiteren Band soll ferner die ganz am Anfang entstandene Fassung für Violine und Klavier nachfolgen). Damit gelangt die frühe Fassung erstmals überhaupt zum Druck. Gerade angesichts der extensiven Änderungen und Kürzungen, die Sibelius sowohl bei der Violinstimme als auch bei der Orchesterbegleitung vorgenommen hat, ist diese Gegenüberstellung sehr begrüßenswert – zumal der Editor Timo Virtanen den Aufwand nicht scheute, den Notensatz so zu gestalten, dass die in beiden Fassungen übereinstimmenden Takte jeweils auf eine Notenseite eingepasst sind, so dass ein unmittelbarer Vergleich erheblich erleichtert wird (wobei das Medium des Buches für dieses Vorhaben freilich nur bedingt geeignet ist).

In seiner ausführlichen Einleitung erläutert Virtanen dazu kenntnisreich die verwickelte Werkgenese mitsamt den verschiedenen Überarbeitungsplänen, in die teilweise nur einzelne Sätze involviert waren. Die dementsprechend nicht ganz einfache, weil vielschichtige Quellenlage, wird eingehend kommentiert und in ihrer Filiation überzeugend dargelegt. Eine Vielzahl an