

des Anhangs verständlich, speziell Interessierte finden jedoch hier eine gute Einführung in die (oder Auffrischung der) technischen Tiefen der Codierung im Allgemeinen und von Datenformaten wie MusicXML, Humdrum oder MEI im Besonderen. Allen, die sich gegenwärtig und zukünftig mit Musikphilologie beschäftigen oder in diesem Bereich arbeiten, sei diese Arbeit auch drei Jahre nach Erscheinen noch mit Nachdruck empfohlen.

(Mai 2014)

Christin Heitmann

[CLAUDIO] MONTEVERDI: *Vespro della Beata Vergine*. Hrsg. von Hendrik SCHULZE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. Partitur: L, 297 S., Klavierauszug von Andreas KÖHS: XIV, 213 S.

Seit Hans Ferdinand Redlich 1948 einen ersten Klavierauszug des Werkes vorlegte, scheint die *Marienvesper* ein Aushängeschild für den aktuellen Stand der so genannten „Alte-Musik-Bewegung“ zu sein. An den Schwierigkeiten, die dieses Werk dem modernen Ausführenden entgegensetzte, musste sich jeder neu reiben und immer wieder zu grundlegend eigenständigen Lösungen finden. So nimmt es nicht wunder, dass wir aus den letzten acht Jahren drei opulente Ausgaben vorliegen haben. Neben der neuesten Ausgabe von Hendrik Schulze sind das die Ausgaben von Antonio Delfino (*Opera omnia*. Band 9), Cremona 2005, und von Rudolf Hofstötter und Ingomar Rainer (*Wiener Edition Alter Musik*. Band 36), Wien 2010. Jeder Editor stellt ausführlich die Voraussetzungen und Probleme seiner Edition dar, wobei Schulze auf die Mitarbeit einer ganzen Gruppe von engagierten Studierenden seiner University of North Texas und dazu auf zwei renommierte Praktiker zählen konnte. So kann hier nur wie mit einer Nadel an einigen wenigen Punkten in das Wespennest der Interpretationsvielfalt hineingestochen werden, um die Besonderheiten und Vorzüge dieser neuen Edition herauszustellen. Geradezu entspannend ist die vermittelnde Ansicht, dass es sich bei dieser Vesper zwar um eine sorgfältig zusammengestellte und in vielen Punkten aufeinander abgestimmte Reihe von

Werken handelt, die aber kaum für eine zusammenhängende Aufführung konzipiert worden ist. Gewöhnungsbedürftig, aber dem Original nahe stehend ist die Platzierung der Instrumentalstimmen unter den Gesangsstimmen, finden sie sich doch auch in den Stimmbüchern auf der Recto-Seite gegenüber den Gesangsstimmen.

Konsequent ist Schulze im Gegensatz zu seinen beiden „Konkurrenten“ im Hinblick auf die Transposition der Stücke in hohen Schlüsseln, die er alle eine Quarte herabtransponiert, aber dann doch im Anhang der Partitur in der ursprünglichen Lage beigibt. Während Delfino die schnellen Proportionen dem modernen Druckbild anzupassen sucht, bleiben Schulze und die Wiener Ausgabe näher am Original, das nur der Kenner korrekt auflösen vermag (vgl. in Nr. 4 „Laudate pueri“ das „Suscitans“ im 3/4-Takt gegenüber dem 3/1-Takt in den anderen Editionen). Konsequent ist Schulze auch im Hinblick auf die Akzidenziensetzung, die den modalen Hintergrund eines jeden Stückes, aber auch die kontrapunktischen Gegebenheiten einzelner Details mit einbezieht. So wird der Beginn der Nr. 9 „Audi coelum“ in *g*-dorisch mit *b*-Vorzeichnung wiedergegeben, wobei in den Verzierungen (T. 14 und 16) in der Zielrichtung auf die *d*-Klausel das *b* zum *h* erhöht wird. Entsprechend wird auch die Bezifferung konsequent durchgeführt (vgl. Nr. 5 „Pulchra es“). Die Partitur ist so eingerichtet, dass der Generalbass als Einzelstimme mit Bezifferung auf der Grundlage zeitgenössischer Traktate (Agazzari 1607) versehen ist, unter dem dann als ein Vorschlag eine Aussetzung angefügt wird, die ausdrücklich nur als Anregung mitgegeben wird. Man vergleiche im Gegensatz dazu die virtuose Ausführung im „Pulchra es“ der Edition von Jerome Roche (Ed. Eulenburg, Mainz 1994, S. 52 f.), die in anderen Stücken wie ein Klavierauszug erscheint (so im „Laetus sum“).

Insgesamt vermittelt diese Edition, die mit einer ausführlichen Einleitung zum musik- und allgemein-historischen Hintergrund versehen ist, den Eindruck hoher Kompetenz. Insbesondere werden alle wesentlichen Fragen, die der Druck von 1610 offen lässt, knapp, aber hinreichend ausgeführt, so dass die editorischen

Entscheidungen im Haupttext durchgehend nachvollziehbar sind. Damit liegt hier eine für den Praktiker nutzbare Edition vor, die dem Ausführenden immer die notwendigen Entscheidungsgrundlagen für die eigene Darstellung liefert, dabei aber gleichwohl einen in sich konsistenten Text bietet, dem eine große Verbreitung unter den Freunden und Liebhabern des Stückes zu wünschen ist.

(August 2013)

Christian Berger

HANNS EISLER: *Gesamtausgabe. Serie IV: Instrumentalmusik. Band 6: Kammer-symphonie op. 69. Hrsg. von Tobias FASSHAUER. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2011. XXVII, 120 S., Abb.*

HANNS EISLER: *Gesamtausgabe. Serie IV: Instrumentalmusik. Band 7: Nonette. Hrsg. von Thomas AHREND und Volker HELBING. Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf & Härtel 2012. XXIV, 219 S., Abb.*

Die in den angezeigten Bänden der Hanns-Eisler-Gesamtausgabe edierten Kammermusikstücke stellen die Herausgeber vor keine leichte Aufgabe, handelt es sich doch um Hybridwerke, ursprünglich als Kompositionen für den Film konzipiert, dann aber bald zur Konzertmusik umgearbeitet oder schlicht als solche definiert. So stellt sich nicht nur die Frage, welches Gewicht den jeweiligen Kontexten beizumessen ist, sondern inwieweit sie überhaupt zur Serie IV – der Instrumentalmusik – zu rechnen sind.

Ihren Anfang nahmen die besprochenen Kompositionen in recht unterschiedlichen Projekten. Die zwölf-tönig angelegte Musik zu dem Dokumentarfilm *The Living Land* wurde ohne nachhaltige Veränderungen zum Nonett Nr. 1 übertragen. Die Tonspur von *The forgotten Village* ist auf den Part eines Erzählers und die weitgehend durchkomponierte Musik beschränkt – Eisler empfand den Auftrag als mühsame Fleißarbeit, da er mit nur neun Instrumenten über mehr als eine Stunde die Spannung halten musste. Das Material wurde zunächst in eine *Suite for nine Instruments*, später dann zum Nonett Nr. 2 umgearbeitet. Die Partitur der *Kammersymphonie* op. 69 war von

Beginn an als auch musikalisch anspruchsvolle Filmmusik angelegt und musste für den Konzertgebrauch kaum verändert werden. Dramaturgisch ist die Partitur zwar eng an den Rhythmus des Films angelehnt (Eisler spricht gar von einer Art „Mickey-Mousing“): *White Flood* behandelt als „fünfzehnminütige Dokumentation über das Wirken der Eiszeiten und die Entstehung von Gletschern“ (Bd. IV/7, S. X) allerdings einen zeitlich gestrafften Naturprozess, gegenüber dem sich die Musik strukturell wie formal eigenständig entfalten kann.

Die Quellenbeschreibung im Band zu den Nonetten wirkt auf den ersten Blick etwas verwirrend, da das Nonett Nr. 1 zwischen der *Suite for Nine Instruments* und dem Nonett Nr. 2 behandelt ist, obwohl die beiden letzteren Stücke auf denselben Film zurückgehen und daher auf einer identischen Quellsituation beruhen. Die Reihenfolge entspricht damit nicht den Entstehungsdaten der Filme, sondern Eislers Auseinandersetzung mit den Kammermusikfassungen. Das ist durchaus nachvollziehbar, zumal die Transformation zur „kammermusikalischen Konzertmusik“ (Bd. IV/6, S. XVI) auch für den Komponisten eine Loslösung der Stücke vom Ursprung als Filmmusik bedeutete. Die umfangreiche Filmpartitur zu *The forgotten Village* wird dementsprechend nur so weit thematisiert, wie sie in die Konzertstücke einging. Als eigenständige Komposition gehört sie zur Serie VI: Filmmusik der Gesamtausgabe.

Die ausführlich dokumentierten Varianten des Untertitels zum Nonett Nr. 1 – von „Improvisationen über ein fünftaktiges Thema“ über „32 Variationen über ein fünftaktiges Thema“ bis schlicht zu „Variationen“ – belegen Eislers Bestreben zu einer Einordnung der Komposition in den Bereich der absoluten Musik. Für die *Suite* und daran anschließend das Nonett Nr. 2 nahm Eisler vor allem diverse Revisionen der aus der Filmpartitur extrahierten Satzfolge vor. In Programmheftbeiträgen zu den Uraufführungen der Nonette in der DDR, welche hier dankenswerterweise vollständig zitiert sind, bleiben die filmischen Wurzeln unerwähnt: Im Zentrum steht die Exilsituation, geteilt mit Arnold Schönberg und Paul Dessau, sowie die Positionierung der Stücke als anspruchsvolle