

bungen, der im genannten Beitrag jedoch nicht deutlich genug herausgearbeitet ist.

Ein weiteres großes Kapitel des Buches befasst sich mit der Wiedergabe von Klängen in der Frühzeit des Rundfunks. Hier erläutert Carolyn Birdsall die technischen Möglichkeiten und Strategien zur Schaffung authentischer „Hörbilder“, die von der gezielten Integration ortsspezifischer Sounds aus urbanen oder industriellen Kontexten (etwa dem Hamburger Hafen oder der Stahlproduktion im Ruhrgebiet) bis hin zur bewussten Einbeziehung unterschiedlicher Dialekte reichen und dadurch auch zu einer regional distinkten Konstruktion von „Heimat“ beitragen. Evi Karathanasopoulou und Andrew Crisell wiederum stellen in stärker verallgemeinerter Form die Frage danach, wodurch eine Rundfunkdokumentation überhaupt gekennzeichnet ist und welche ästhetischen Möglichkeiten sie bietet. Dass der Band darüber hinaus auch an die im musealen Kontext geübte Praxis im Umgang mit Klängen andockt und damit eine sehr aktuelle Problematik beleuchtet, verdankt sich u. a. einem Beitrag von Holger Schulze: Der Autor setzt sich ausführlich mit der Problematik der Gestaltung von Soundscapes in Audioguides auseinander und verweist in diesem Kontext zurecht auf die von Künstlerinnen wie Janet Cardiff und Hildegard Westerkamp gefertigten Audiowalks als herausragende Beispiele für eine auf bestimmte Wahrnehmungsphänomene gerichtete Auseinandersetzung mit urbanen Räumen.

All dies sowie einige weitere, die benannten thematischen Schwerpunkte jeweils auf unterschiedliche Weise umkreisenden Beiträge, tragen dazu bei, die Publikation zu einem wichtigen Kompendium für die Beschäftigung mit Fragen rund um die Erforschung urbaner Klangumgebungen zu machen. Dass dabei der Blick auf musikalische Quellen ausgespart bleibt, mag zwar bedauerlich sein, ist aber angesichts der thematisch genau umrissenen Zielrichtung des Bandes verständlich. Was darüber hinaus

fehlt, ist ein Namens- und Sachregister, das die Verfolgung immer wieder auftauchender Aspekte durch das gesamte Buch hindurch wesentlich erleichtert hätte.

(März 2014)

Stefan Drees

*CARL PHILIPP EMANUEL BACH: The Complete Works. Serie II: Chamber Music. Band 3.1: Keyboard Trios. Hrsg. von Doris BOSWORTH POWERS. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2011. XX, 182 S., Abb.*

*CARL PHILIPP EMANUEL BACH: The Complete Works. Serie II: Chamber Music. Band 3.2: Keyboard Trios. Hrsg. von Steven ZOHN. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2010. XVII, 100 S., Abb.*

Im Rahmen der Gesamtausgabe CPEB: CW liegt mit der Serie II (Bände 3.1 und 3.2) ein weiterer Teil von Carl Philipp Emanuel Bachs Kammermusik vor: die Werke für obligates Cembalo und Violine (Wq 71–80) respektive Viola da gamba (Wq 88) sowie fünf Sonaten (Wq 83–87) für obligates Cembalo und Flöte. Beide Bände werden mit einem generellen Vorwort der Schriftleitung zur CPEB: CW eröffnet, es folgt jeweils ein Vorwort von Peter Wollny, dem General Editor zur gesamten Serie II, der Kammermusik. Zwar stehe diese Gattung, so Wollny, „in Umfang und Ausstrahlung“ (S. IX) hinter Bachs Tastenmusik und seinem Konzertschaffen zurück, künstlerisch sei sie jedoch mit den beiden Gattungen absolut gleichbedeutend. Denn gerade in den kammermusikalischen Kompositionen vollziehe sich „der Wandel von der barocken Continuo-Sonate [...] zum klassischen Klaviertrio. [So] handelt es sich bei sämtlichen bis 1759 komponierten Werken“ – und das ist die Mehrzahl der in diesen Bänden enthaltenen Kompositionen – „um echte Trio-sonaten“ (ebd.). Im Nachlassverzeichnis von 1790 werden sie in der Rubrik „Trii“ aufgeführt, direkt hinter den für das Bach'sche

Schaffen so bedeutenden Gattungen „Clavier Soli“ und „Concerte[n]“. Auf diese Weise werden sie, so Wollny, „als die für die Kammermusik maßgebliche Gattung“ herausgestellt (ebd.).

In einer Tabelle zu „C. P. E. Bach's Trio Repertoire“ gibt es einen Überblick über Bachs gesamtes Trio-Sonaten-Schaffen, in der alle in den Bänden 2.1 und 2.2 sowie 3.1 und 3.2 der Serie II edierten Werke mit den notwendigen Informationen aufgelistet sind, entsprechend der Niederschrift in seinem Nachlassverzeichnis von 1790: mit den genauen Titeln, den Entstehungsorten (Leipzig, Frankfurt/Oder, Potsdam, Berlin und Hamburg) und -jahren (von 1731 bis 1787) sowie mit dem Hinweis auf eine Erneuerung resp. Überarbeitung der jeweiligen Komposition; mit den Tonarten, den Wq-Nummern und der von Bach vorgesehenen Instrumentation, ferner mit den Hauptquellen und den entsprechenden RISM-Bibliothekssigeln sowie mit dem Hinweis, wo in der CPEB:CW (Serie II, Bände 2.1, 2.2, 3.1 und 3.2) die einzelnen Werke zu finden sind.

Die Gruppierung der Werke in den vier Bänden (II, 2.1, 2.2., 3.1 und 3.2) folgt ausschließlich pragmatischen Gesichtspunkten, erläutert Doris Bosworth Powers in der Einleitung. Ausführlich wird unter der Überschrift „Historischer Hintergrund“ die Entstehungsgeschichte der hier veröffentlichten Sonaten für obligates Cembalo und Violine erörtert. Wq 71–80, im Nachlassverzeichnis gemeinsam unter der Rubrik „Trii“ verzeichnet, bilden keine einheitliche Werkgruppe, sondern vier zu unterschiedlichen Zeiten entstandene Gruppen. Bei den zwischen 1731 (Neufassung 1745) und 1749 niedergeschriebenen drei Werken Wq 71–73 besteht noch eine enge Verbindung zur barocken Triosonate; bei Wq 74 aus dem Jahr 1754, später von C. P. E. Bach als „Sonata o vero Sinfonia“ bzw. im Nachlassverzeichnis als homophone „Sinfonie“ bezeichnet, existiert dagegen bereits ein deutlicher Unterschied zwischen der Melodie und der Begleitung;

die vier großen, sehr virtuoson Sonaten Wq 75–78 von 1763 weisen sowohl stilistisch als auch im Ausdruck deutlich in die Zukunft: Die Instrumente werden ausgeprägt idiomatisch behandelt; es gibt neuartige Satztypen wie z. B. in Wq 76 das „Allegretto siciliano“ als schnellen Schlusssatz. Möglicherweise strebte Bach eine Wiederbelebung der „Sonate auf Concerten-Art“ (Johann Adolph Scheibe) an. Außerdem besteht eine hörbare Nähe zu J. S. Bachs Violinsonaten BWV 1014–1019, die C. P. E. Bach so sehr bewundert hat. Die beiden Sonaten Wq 79 und Wq 80 waren ursprünglich Solo-Klaviersonaten; die Violinstimme hat Bach nachträglich hinzugefügt und dabei in Wq 79 die Gleichheit zwischen Klavier und Violine aufgegeben. Die Violine füllt die Harmonien auf und fügt Klangfarben hinzu. Und in Wq 80 zitiert C. P. E. Bach das Lied *Andenken an den Tod* mit dem Versanfang „Wer weiß, wie nah der Tod mir ist?“ (Wq 198/12; aus *Sturms geistlichen Gesängen mit Melodien II*). Die Gamba-Sonate Wq 88 hat Bach wahrscheinlich für einen bestimmten Interpreten komponiert, möglicherweise für den Gambisten Ludwig Christian Hesse, seinen Kollegen in der Königlichen Hofkapelle. Für ihn hat auch Johann Gottlieb Graun, Konzertmeister der Königlichen Hofkapelle, zwei hochvirtuose Sonaten für Viola da gamba und obligates Cembalo geschrieben.

Unter der Überschrift „Quellen“ werden die Primär- und die Sekundärquellen sorgfältig dokumentiert. Alle Sonaten in vorliegendem Band sind als Primärquelle im Autograph oder als autorisierte Abschriften, als so genannte „house copies“ (Hauskopien), aus Bachs Besitz erhalten. Zu Wq 77, 78 und 80 existiert zusätzliches Skizzenmaterial. Der Weg, den die Primärquellen nach Bachs Tod genommen haben, wird akribisch aufgezeigt: von Bachs Witwe und seiner Tochter Anna Carolina Philippina über seinen Studenten Casper Siegfried Gähler zu dem kompetenten Kollektoren Georg Poelchau, bis sie 1841 in Berlin in der Königlichen Biblio-

thek, der heutigen Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv) gelandet sind. Ein weiterer Weg verläuft von Gähler über Theodor Avé-Lallement zu Johannes Brahms und führt zur Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Sekundärquellen haben durch Kollektoren oder Kenner Bach'scher Werke überlebt, z. B. durch den Sammler Guido Richard Wagener, dessen Bestände sich heute im Royal Conservatory in Brüssel befinden, oder durch den Organisten und Cembalisten Johann Jakob Heinrich Westphal, aber auch durch Gottfried Baron van Swieten, Joseph Haydn u. a.

Im Absatz „Aufführungspraxis“ werden alle in den Trios angewendeten Verzierungszeichen (z. B. verschiedene Triller, Vorschläge u. Ä.) und Ornamente (z. B. tenuto, „eine der nöthigsten Manieren“) aufgelistet. Zudem wird auf die entsprechenden Definitionen in Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Berlin 1753 und 1762) verwiesen. Am Ende der „Einleitung“ sind in einer Tabelle „Zweifelhafte und unechte Werke“ aufgelistet und entsprechend dem Stand der Forschung die eigentlichen Schöpfer genannt.

Im kritischen Bericht werden die Quellen und ihre Provenienz beschrieben. Dazu werden 42 Manuskripte zu acht Trios dokumentiert, die für diese Edition nicht benutzt worden sind. Es folgt nach einem Hinweis auf die editorischen Prinzipien der akribische Kommentar zu den in II/3.1 edierten neun Sonaten für obligates Cembalo und Violine bzw. Viola da Gamba sowie zu dem *Arioso mit Variationen* Wq 79 und der *Fantasia* Wq 80; beide Werke sind ebenfalls für obligates Cembalo und Violine instrumentiert. Eine Tabelle mit den Konkordanzen zwischen den Werknummern nach Helm und nach Wotquenne befindet sich am Schluss von Band 3.1 der Serie II. Elf Faksimiles von vier Titelblättern und sieben Notenseiten, von Bach geschrieben und mit Anmerkungen bzw. Korrekturen versehen, sowie drei Transkrip-

tionen von Skizzen zu Wq 77, 78 und 80 ergänzen die vorliegende Edition. Sie ist sorgfältig und sachkundig erarbeitet worden und weist nur einen sehr bedauerlichen Mangel auf: Es gibt keine deutschsprachige Übersetzung des englischsprachigen Kommentars.

Band 3.2 der Serie II enthält Carl Philipp Emanuel Bachs fünf Sonaten (Wq 83–87) für obligates Cembalo und Flöte sowie im Appendix, ediert von Laura Buch, die von Bach arrangierte Fassung der Sonate Wq 87 für zwei Cembali. Ausführlich werden hier – im Absatz „Historischer Hintergrund“ – Bachs mögliche Vorbilder für die in Serie II, Bd. 3.2 veröffentlichten fünf Werke, die Traditionen, an die er anknüpfen konnte, der wahrscheinliche Entstehungsanlass sowie der Bearbeitungsprozess einzelner Kompositionen erörtert. Es ist anzunehmen, dass Bach bereits im Leipziger Elternhaus mit dem kammermusikalischen Schaffen seines Patenonkels Georg Philipp Telemann in Berührung kam, z. B. mit dessen *Essercizii musici* (Hamburg, ca. 1728). Auch das Konzert für Oboe, obligates Cembalo und Bass des Merseburger Konzertmeisters Christoph Förster käme als Vorbild in Frage. Oder die Konzerte des Nürnberger Organisten Johann Matthias Leffloth, die im Bach'schen Haus gewiss wohlbekannt gewesen sind. Möglicherweise, so betont Steven Zohn, wurde Bach auch von der französischen Kammermusik, z. B. von den *Pièces de clavecin en sonates avec accompagnement de violon* op. 3 (Paris 1737/38) des Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville oder von Werken Jean-Philipp Rameaus u. a. beeinflusst. Naheliegender sind allerdings die Anregungen, die von Bachs unmittelbarer Umgebung während seiner Tätigkeit ab 1738 als Kammercembalist des preußischen Kronprinzen und ab 1740 des preußischen Königs Friedrich II. in Potsdam und Berlin ausgegangen sind. Bachs Kollegen beim privaten kammermusikalischen Musizieren des Kronprinzen resp. Königs und ab 1740 in der Königlichen Hofkapelle boten ihm gewichtiges Anschau-

ungsmaterial. Sowohl Christoph Schaffrath und die Gebrüder Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun als auch Johann Joachim Quantz, Johann Philipp Kirnberger und Christian Friedrich Schale haben mit ihren kammermusikalischen Werken die Tradition der Triosonate mitgeprägt.

Vier der fünf Sonaten sind um 1750 entstanden: Wq 83 und 84 in Potsdam in den Jahren 1747 und 1748; Wq 85 und 86 in Berlin in den Jahren 1754 und 1755; Wq 87 wurde erst 1766 in Potsdam und Berlin komponiert. Vier dieser Sonaten sind auch als Trio überliefert. Diese Triofassungen sind wahrscheinlich schon früher niedergeschrieben worden. In vorliegendem Band ist eine Seite der autographen Quelle von der Fassung für Flöte, Violine und Bass Wq 151 (Abb. 2) veröffentlicht, die der Sonate für obligates Cembalo und Flöte Wq 83 (Abb. 3: die Flötenstimme in einer Abschrift) als Ausgangspunkt diente. Bachs Bearbeitungsprozess lässt sich auf diese Weise nachvollziehen. Ein Faksimile der Titelseite von Wq 83 befindet sich als Abb. 1 ebenfalls in diesem Band. Ein weiteres Beispiel für Bachs Bearbeitungsprinzipien bietet die autographe, bereits korrigierte Titelseite der Triofassung von Wq 162 (Abb. 4) zu Wq 84 (Abb. 5), hier in der Handschrift eines anonymen Kopisten. Aus der Komposition für zwei Flöten und Bass (Wq 162) wurde die Sonate für obligates Cembalo und Flöte (Wq 84).

Die Entstehungsumstände der Sonaten sind unbekannt. Es ist jedoch naheliegend anzunehmen, dass Bach sie für die Flötisten in seinem Berliner und Potsdamer Umfeld komponiert hat. Außer Quantz gehörten dazu vier weitere Flötisten (Georg Wilhelm Kodowski, Johann Joseph Friedrich Lindner, Augustin Neuff und Friedrich Wilhelm Riedt), zu denen sich 1766 noch Johann Friedrich Aschenbrenner gesellte. Man sollte aber auch Michael Gabriel Fredersdorf, den Privatsekretär und Duett-Partner Friedrich II. als Adressaten in Erwägung ziehen. Ebenso könnte Bach die Sonaten für musikbe-

geisterte Amateur-Flötisten innerhalb seines Bekanntenkreises komponiert haben.

Im Absatz zur Aufführungspraxis setzt sich Steven Zohn mit Besetzungsmöglichkeiten auseinander. Für die Beantwortung der Frage, ob die Sonaten mit einem Fortepiano oder einem Clavichord aufgeführt werden sollen, bezieht er sich auf Bachs eigene Ausführungen im 2. Teil seines *Versuchs über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Berlin 1762). Durch Passagen in Wq 83, 85 und 86 ist ersichtlich, dass die Tastenspieler neue Mittelstimmen oder – wie in Wq 84 – idiomatische Figuren frei hinzufügen können. Zudem gibt es in den Sonaten Wq 83 bis 87 Hinweise auf zusätzliche Bassinstrumente, z. B. das „Violoncell“ (*Versuch II*) als Verstärkung des „Basso“ oder „Fondamento“. Ausführlich widmet sich Steven Zohn am Beispiel der Sonate Wq 84 der Ausführung rhythmischer Besonderheiten, bestimmter Vortragszeichen und Bassfiguren. Erläutert werden u. a. die Vorschriften tenuto („ten.“), wo der Ton bei gleichbleibender Tonstärke gehalten werden muss, oder „portato“ (Wq 83 und 85), das von Johann Georg Tromlitz im *Ausführlichen und gründlichen Unterricht die Flöte zu spielen* (Leipzig 1791) als „Tragen der Töne“ beschrieben wird. Sorgfältig werden die in den Sonaten von Bach verwendeten Ornamente wie Pralltriller, Doppel- und Nachschlag usw. mit Hinweisen auf Bachs *Versuch 2. Teil* und andere Lehrwerke erläutert. Wie in Band 3.1 werden auch in Band 3.2 in einer Tabelle „Zweifelhafte und unechte Werke“ aufgelistet und kurz kommentiert. Im Anhang befindet sich eine Liste der Abkürzungen und der Bibliotheks-RISM-Sigel. Darauf folgt der ausführliche kritische Bericht. In ihm werden die der vorliegenden Edition zugrunde gelegten Quellen und ihre Provenienz akribisch dokumentiert.

Der von Laura Buch edierte Appendix enthält einen Kommentar zur von Bach arrangierten Fassung der Sonate Wq 87 für zwei Cembali einschließlich des Nachweises, wer wann nach Bachs Tod das Autograph

besessen hat, das sich heute in der Bibliothèque nationale de France in Paris befindet. Den Band beschließt eine Tabelle mit den Konkordanzen von Helm- und Wotquenne-Nummern. Hier ist auch der aktuelle Standort aller Trios in der CPEB:CW dokumentiert. Bedauerlicherweise hat die Schriftleitung der CPEB:CW darauf verzichtet, die englischsprachigen Kommentare ins Deutsche übersetzen zu lassen. Bei Carl Philipp Emanuel Bach wäre das eigentlich eine Selbstverständlichkeit gewesen.

(April 2014)

Ingeborg Allihn

*FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII: Klaviermusik. Abteilung I: Werke für Klavier zu vier Händen. Band 3. Vorgelegt von Walburga LITSCHAUER und Werner ADERHOLD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. XVII, 204 S., Abb., Nbsp.*

*FRANZ SCHUBERT Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Lieder. Band 9. Vorgelegt von Walther DÜRR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. XXXI, 305 S., Abb., Nbsp.*

Mit den hier zu besprechenden beiden Bänden hat die *Neue Schubert-Ausgabe* zwei gewichtige Teilabschlüsse erreicht und somit eine gewisse Epochenzäsur gesetzt. Sowohl die Klavierwerke als auch das riesige Gesamtkorpus der Lieder liegen nunmehr vollständig in Ausgaben gemäß den kritischen Editionsstandards der neuen Gesamtausgabe vor.

Mit dem letzten noch ausstehenden Teilband 3 aus der Serie VII, Abteilung I (vierhändige Klavierkompositionen) haben die beiden Herausgeber fünf gewichtige Werke der letzten Schaffensphase vorgelegt. Unter ihnen befinden sich zwei der bedeutendsten, wenngleich wohl in sehr unterschiedlichem Grade bekannte Klavierkompositionen Schuberts überhaupt: Die große f-Moll-Fantasie D 940 und das bezaubernde A-Dur-Rondo D 951, das ein Lieblingsstück nicht

nur des jugendlichen Robert Schumann, sondern auch noch des jungen Theodor W. Adorno gewesen ist, der ihm 1934 einen immer noch lesenswerten Analyse-Essay gewidmet hat. Gravierende Editionsprobleme werfen diese fünf Werke nicht auf; dennoch liegt der Teufel im Detail, dessen sich Walburga Litschauer, die mit vier Werken den Löwenanteil des Bandes bestreitet, mit großer Sorgfalt und glänzendem Resultat angenommen hat. So liegt etwa zur f-Moll-Fantasie ein umfangreicher, nicht ganz vollständig erhaltener und in zwei unterschiedlich großen Bruchstücken früher auf getrennten Wegen überlieferter (heute aber wieder in derselben Sammlung vereinigter) Entwurf vor, der an einigen Stellen aufschlussreiche Alternativen zur Endfassung bietet und zudem in Details eine spitzfindige Rekonstruktionsarbeit in Hinblick auf die Arbeitsschichten erfordert. Er ist im Anhang vollständig abgedruckt, und auch die Lesarten der Entwurfs-Varianten finden zu plausibler Deutung und gelungener Darstellung (was angesichts der Komplikation mancher Stellen einen mündigen Bandbenutzer voraussetzt, der kundig zwischen Haupttext, Anhang und editorischen Bemerkungen hin und her zu lesen fähig ist). Für das A-Dur-Rondo, zu dem sich ebenfalls Entwurfsbruchstücke erhalten haben, gilt im Prinzip dasselbe, ohne aber vergleichbare Schwierigkeiten aufzuwerfen. Alle editorischen Entscheidungen sind klar dargelegt und vollkommen akzeptabel. Ein – für die Schubert-Philologie immer wieder virulentes – Detail verdient noch eigene Erwähnung: Die in der Handschrift stets vehement ausgeführten Akzente Schuberts, die von früheren unerfahrenen Lesern oft als Decrescendo-Gabeln missverstanden worden sind, werden den Editionsrichtlinien der *Neuen Schubert-Ausgabe* gemäß auch hier korrekt vereinheitlicht (also verkleinert); völlig zu Recht, aber eben doch an wenigen Stellen auch mit einem gewissen Informationsverlust gegenüber dem reinschriftlichen Autograph: Gerade der Abschluss der f-Moll-Fantasie mit