

schen Details stehenbleiben, sondern immer in den Dienst von Fragestellungen gestellt werden, die sich aus der Analyse der Rezeptionsmuster ergeben. Gestreift werden dabei beispielsweise Fragen nach möglichen kompositorischen Systemen, nach der Verwendung von Zahlenproportionen oder nach den religiösen und spirituellen Momenten von Ustvol'skajas Komponieren. Auf ihre Weise präzisieren diese analytischen Bemühungen die Bemühung um eine Re-Lektüre biographischer Quellen und unterstreichen die Beobachtung, dass die Komponistin mit Blick auf ihre historische Position „in der Wahl extremer Ausdrucksmittel zwar nicht isoliert dasteht, letzten Endes aber derart spezifische Ausdrucksebenen erreicht hat, dass ihre Stücke dennoch mit Recht als einzigartig zu bezeichnen sind“ (S. 156).

Dass die Werkbesprechungen von Holzer und Marković darüber hinaus durch das deutliche Bemühen gekennzeichnet sind, „einen LeserInnenkreis auch außerhalb der Musikwissenschaft anzusprechen“ (S. 16), verleiht dem Buch einen weiteren Reiz. Diesem Zweck dienen auch die lexikalischen Elemente des Bandes, nämlich die übersichtliche Zeittafel mit allen relevanten und nachweisbaren biographischen Fakten sowie das kommentierte Verzeichnis sämtlicher Werke und eine ausführliche Diskographie. Dass die Biographie damit ohne Weiteres die Funktion einer Einführung ins Leben und Schaffen Ustvol'skajas übernehmen kann, wird durch die beigelegte CD mit eigens für die Publikation entstandenen Originalaufnahmen gewährleistet. Sie enthält mit der ersten Klaviersonate (1947), der Komposition Nr. 1 „Dona nobis pacem“ (1970/71), der sechsten Klaviersonate (1988) und der fünften Sinfonie „Amen“ (1989/90) einen sehr gut ausgewählten repräsentativen Querschnitt aus Ustvol'skajas gesamtem Schaffen, in dem sowohl frühe als auch spät komponierte Stücke, aber auch Solostücke und Werke für Ensembles vertreten sind.

(Juli 2014)

Stefan Drees

## NOTENEDITIONEN

*Monumenta Musica Europea. Sektion III: Baroque Era. Band 2: Bernardo PASQUINI. Le Cantate. Hrsg. von Alexandra NIGITO. Turnhout: Brepols 2012. CCLXXXI, 764 S., Abb.*

Vorliegende Edition wurde als Dissertation bereits im Jahre 2000 von der Facoltà di Musicologia di Cremona (Università degli Studi di Pavia) angenommen, anschließend aber noch erweitert und revidiert. So entstand mit 764 großformatigen Seiten ein voluminöser, aber schwer handhabbarer Band, da man zwangsläufig mit Einleitung, Notentext und Apparat gleichzeitig arbeiten muss. Eine Ausgliederung der Textteile in einen separaten Band wäre sehr viel benutzerfreundlicher gewesen.

In der „Introduzione“ gibt Alexandra Nigito zunächst einen tabellarischen Überblick zu Leben und Werk Bernardo Pasquinis, um dann die handschriftliche Überlieferung in den Blick zu nehmen. Da keine Autographe der Kantaten erhalten sind, können Fragen zur Chronologie recht knapp abgehandelt werden. Dank zahlreicher Faksimiles kann sich der Nutzer mit den nachfolgenden Schreiberzuordnungen kritisch auseinandersetzen. Bei den Tavole 19 und 20 zeigt sich beispielsweise, dass von zwei unterschiedlichen Schreibern („copista A“ – „copista B“) allenfalls beim Notentext selbst die Rede sein kann, während die Textschrift wohl von ein und demselben Schreiber stammt (was durch den Gesamtduktus, der stark nach rechts geschwungenen Form des „h“ und vor allem dem eigenwillig verzerrten „p“, zu belegen wäre). Bei einigen Kopisten gelingt es Nigito, deren Namen zu ermitteln, was für die Textkonstitution der Kantaten selbst freilich ohne Belang ist.

Ein weiteres Kapitel befasst sich mit der zugrunde liegenden Lyrik, die, wie Nigito zu Recht konstatiert, die musikalische Struktur determiniert. Etwas vorschnell benennt

sie zahlreiche Kantaten, die mit einem für die Zeit eher problematischen Schlussezitativ enden; denn Pasquini vertonte diese dann meist als Ariosi und entsprach damit den Gattungskonventionen sehr wohl. Auch erfährt der Leser erst an dieser Stelle, dass zwei Motetten berücksichtigt sind, was freilich den Titel der Arbeit etwas in Frage stellt, zumal mit *Del mio ben la lontananza* eine Komposition in den Band Eingang gefunden hat, die in der Zeit wohl eher als Canzonetta bezeichnet worden wäre, da ihr die für die Gattung Kantate zu Zeiten Pasquinis obligatorische heterometrische Anlage des Textes fehlt. Hier wäre also eine zumindest knappe Diskussion um die Gattungsspezifika wünschenswert gewesen.

Die dokumentarischen Belege zu Instrumenten in der Casa Borghese im Zeitraum von 1652 bis 1683 scheinen nicht in direkter Beziehung zu den Kantaten Pasquinis zu stehen, lassen aber erahnen, mit welchem Continuo-Apparat diese Werke aufgeführt werden konnten. Weniger quellenorientiert wird anschließend die Continuo-Ausführung behandelt, die freilich keine neuen Erkenntnisse liefern will und kann. Dass eine vollständige Wiedergabe der Worttexte den Notentexten vorangestellt wird, ist durchaus löblich, wenngleich es sich hier nicht um eine kritische Edition handelt.

Die Editionsrichtlinien bleiben auf ein vernünftiges Maß beschränkt, entsprechen aber gleichwohl dem Standard. Für die Wahl einer Leithandschrift hätte man sich einige Bewertungskriterien gewünscht, doch wird man durch den erklärten Anspruch beruhigt, Sorge walten zu lassen, „di evitare fenomeni di contaminazione tra le fonti“ (S. XCI). Nicht verständlich ist der inkonsequente Umgang mit Akzidentien. Einerseits sollen sie, wie heute üblich, für den gesamten Takt gelten, andererseits sollen die originalen Vorgaben „a causa della presenza di alcuni casi dubbi“ beibehalten werden, „anche se ridondanti“. Entsprechend willkürlich wirkt der Gebrauch der Akzidentien im

Notentext, in dem auch in „casi indubbi“ wie etwa nach einer Wechselnote, ja selbst bei Tonwiederholungen überflüssige Vorzeichen gesetzt werden, andererseits sinnvolle Warnungssakzidentien oft genug fehlen (so wäre etwa in *Al nume d'amore* bei der zweiten Note in Takt 178 ein Auflösungszeichen hilfreich, da das # bei der letzten Note von Takt 177 nicht mehr gilt).

Abgesehen von solchen Inkonsequenzen wirkt der Notentext zuverlässig, wenngleich der Computersatz optisch wenig überzeugt. Wie so oft hätte der Notenabstand an zahlreichen Stellen nachgearbeitet werden müssen, um ein ausgeglicheneres Notenbild zu erhalten.

Der kritische Apparat, der dank einer arg kleinen Drucktype kaum lesbar ist, beginnt mit einer knappen Quellenbeschreibung, wobei sich die Reihenfolge der behandelten Quellen nicht wirklich erschließt. Dass zu einigen Quellen inzwischen aktuellere Informationen vorliegen (so vor allem bei den Handschriften aus der Biblioteca Quirini Stampaglia), scheint der Autorin, deren Blick primär auf italienische Literatur beschränkt ist, entgangen zu sein.

Die speziellen Anmerkungen hätten in mancherlei Hinsicht gestrafft werden können. So werden als Codices descripti bewertete Handschriften im Anmerkungsapparat weiterhin verzeichnet. Teilweise werden die Anmerkungslisten durch die im Grunde nachvollziehbare Entscheidung stark aufgebaut, die Bezifferungen einer der Hauptquellen (US-NH, Misc. Ms. 278) nur im Apparat zu verzeichnen, da sich diese nach Ansicht der Autorin als spätere Zusätze erweisen. Doch machen diese möglicherweise nicht authentischen Zusätze fast durchweg Sinn und bereichern den ansonsten nur spärlich bezifferten Notentext nicht unwesentlich. Hätte man die fraglichen Bezifferungen als Zusätze gekennzeichnet in den Notentext integriert, wäre dem Nutzer sicherlich mehr gedient gewesen als mit den langen Listen.

All diese kleinen Mäkel können nicht darüber hinweg täuschen, dass Alexandra Nigito das Kantatenwerk Pasquinis gut erschlossen hat. Die Vielzahl der verwendeten Formen, die sorgfältige Textbehandlung wie auch der auf Alessandro Scarlatti hinweisende Continuo, der sehr häufig Motive der Singstimme übernimmt und auch öfter einmal zur Textausdeutung genutzt wird, machen eine solche Beschäftigung lohnenswert. Nun freilich müsste eine eingehendere Studie zur Stilistik folgen.

(Januar 2014)

Reinmar Emans

*JEAN-PHILIPPE RAMEAU: Opera Omnia. Serie IV. Band 15: Zaïs. Hrsg. von Graham SADLER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. LXIV, 397 S., Abb.*

Zweifellos gehörte Jean-Philippe Rameaus (1683–1764) Ballet heroïque *Zaïs* bereits zu Lebzeiten des Komponisten zu den erfolgreichen Bühnenwerken des Pariser Opernbetriebs. Die zeitgenössische Kritik lobte neben dem angenehmen und leichten Stil der Musik vor allem die Anmut und Grazie der Tänze, die vom Publikum stürmisch bejubelt wurden. Allerdings gab es nicht ausschließlich positive Reaktionen auf das Ballett. Trotzdem kam das Werk innerhalb der nächsten zwei Jahrzehnte mehr als 100 Mal in der Pariser Musikakademie auf die Bühne. Mindestens 41 Darbietungen davon fallen in das Jahr der Uraufführung, die am 29. Februar 1748 stattfand. Die berühmtesten Spitzenkräfte der Oper, wie die Tanzlegenden Marie Anne Cupis de Camargo (1710–1770) und Louis Dupré (um 1690–1774), wirkten bei den Darbietungen mit. Auch bei Hof gefiel *Zaïs*, was z. B. die Aufführungen und der Erwerb der Partitur für die königliche Hofmusik zeigen. Unklar bleibt nur, warum zwischen den ersten Aufführungsserien und der Wiederaufnahme des Werkes 13 lange Jahre liegen, in denen

*Zaïs* nicht auf dem Spielplan der Pariser Musikakademie stand.

Wie kaum anders zu erwarten, erlebte das Werk im Laufe der zahlreichen Aufführungen verschiedene Überarbeitungen, die für die vorliegende Edition relevant und klar zu trennen sind. Prinzipiell können auf der Basis der Textbuchdrucke, der originalen Aufführungspartitur und einer ergänzenden Quellengruppe vom Frühjahr 1748, die ursprünglich aus der Musikakademie stammen, vier Hauptfassungen unterschieden werden: Die Originalversion der Uraufführung vom Februar 1748, eine überarbeitete Fassung aus dem gleichen Jahr, resultierend aus den Erfahrungen der ersten Aufführungen von Februar bis April 1748, eine dritte Fassung, die im Rahmen der Wiederaufnahme 1761/62 entstand, sowie eine posthum erstellte Version aus der Saison 1769/70.

Die Überarbeitungen von 1761 und 1769 spielen für die neue Werkausgabe von *Zaïs* eine untergeordnete Rolle. Vor allem die allerletzte Fassung von 1769 findet in der Erstellung des Haupttextes keine Berücksichtigung, da sie erst nach Rameaus Tod anlässlich der letzten Neuinszenierung des Stücks im 18. Jahrhundert an der Académie Royale de Musique erstellt wurde. Die dritte Fassung von 1761 entstand wiederum erst nach dem Tod des Librettisten Louis de Cahusac (1706–1759) und wird deshalb für die Edition als weniger repräsentativ angesehen.

Als Grundlage der Ausgabe wählt der Editor Graham Sadler die zweite Fassung von 1748, da sie als das Resultat einer eingehenden musikdramatischen Auseinandersetzung mit dem Werk im Verlauf zahlreicher Proben und Aufführungen gelten kann und in Absprache von Komponist und Librettist entstand, und nicht etwa einer viel später veränderten Aufführungssituation mit neuen Interpreten, Publikumserwartungen oder etwa speziell der kompositorischen Entwicklung geschuldet ist. Außerdem bildet die zweite Fassung gleichzeitig die etwas längere Version, da verschiedene