

Airs, Arietten, Rezitative, Duette, Chöre, Tänze und Instrumentalmusiken (z. B. die „Donnermusik“) ergänzt oder verändert wurden. Allerdings kam es nicht nur zur Hinzufügung, sondern teilweise auch zur Tilgung einzelner Szenenbestandteile der ersten Fassung. So wurden ganze Tänze, Chöre, Airs, Rezitative und Duette gestrichen. Dies gilt vor allem für verschiedene Szenen im ersten und letzten Akt des Werkes. Vergleicht man die Abänderungen von der ersten zur zweiten und von der zweiten zur dritten Fassung, so wird offensichtlich, dass rein quantitativ gesehen die weitaus umfangreichsten Überarbeitungen von der ersten zur zweiten Fassung erfolgten. Diese reichen bezeichnenderweise von der Instrumentation der ersten 30 Takte der Ouvertüre bis zu einschneidenden dramaturgischen Maßnahmen, die sich in der Tilgung oder Hinzunahme ganzer Tänze, Chöre oder Airs zeigen.

Aufgrund der tabellarischen Gegenüberstellung im Vorwort sind die Unterschiede der beiden frühen Fassungen sehr gut dokumentiert. Der Anhang bringt zudem alle im Haupttext nicht vorhandenen oder abgeänderten Stücke der ersten Fassung vom Winter 1748. Somit präsentiert diese Edition gleichzeitig die beiden Hauptfassungen des Werkes und ermöglicht sowohl die wissenschaftliche Auseinandersetzung als auch eine historisch orientierte Aufführung beider Versionen. Doch auch die Änderungen aus dem Jahr 1761 (dritte Fassung), die Rameau nach dem Tod von Louis de Cahusac verfügte, sind im Anhang aufgenommen, entsprangen diese doch genauso den Intentionen des Komponisten. Auf eine genaue tabellarische Auflistung der Unterschiede zwischen der zweiten und dritten Fassung verzichtet der Herausgeber an dieser Stelle berechtigterweise. Die textliche Grundlage bildet der zweite Druck des Librettos von 1748.

Leider lassen sämtliche aufgeführten Quellen so gut wie nichts über die Realisie-

rung der Tänze verlauten, deren musikalische und darstellerische Qualität seinerzeit einen Großteil des Erfolgs ausmachten. Aus den Textbüchern können lediglich die Namen der Tänzer (und Sänger) entnommen werden bzw. zu welchen Stücken solistisch oder in Gruppen getanzt wurde. Wünschenswert wären einige Angaben zur Rezeption des Werkes außerhalb von Paris gewesen. Alles in allem ist die neue Ausgabe von *Zaïs* sehr zu begrüßen. Sie schließt ein weiteres Desiderat in der Erforschung der Musik Rameaus und des französischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert.

(Mai 2014)

Margret Scharrer

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *The Complete Works. Serie II: Chamber Music. Band 2.1: Trio Sonatas I.* Hrsg. von Christoph WOLFF. *Los Altos: The Packard Humanities Institute 2011. XXXI, 200 S., Abb.*

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *The Complete Works. Serie II: Chamber Music. Band 2.2: Trio Sonatas II.* Hrsg. von Christoph WOLFF. *Los Altos: The Packard Humanities Institute 2011. XIX, 176 S., Abb.*

Die Bände 2.1 und 2.2 der Serie II widmen sich innerhalb der Carl Philipp Emanuel Bach-Gesamtausgabe (CPEB: CW) den Triosonaten, jener Gattung, „in der mehr Kunst stecke, als in vielstimmigen Sätzen“, wie Johann Mattheson im *Vollkommenen Capellmeister* (Hamburg 1739) befand. Christoph Wolff, der Herausgeber, diskutiert diese „Kunst“ mit Sorgfalt und profundem Wissen. Wie bei der gesamten CPEB: CW wird der Band II/2.1 mit einem allgemeinen Vorwort des Herausgeberkollegiums eröffnet. Dem folgt von Peter Wollny, dem General Editor der Serie II, das spezielle Vorwort zur Kammermusik. Betont verweist Wollny auf die Platzierung der „Trii“ im Nachlassverzeichnis von 1790: „Unmittelbar nach den ‚Clavier-Soli‘ und

den ‚Concerten‘ stellt [sie] diese [als eine] für die Kammermusik maßgebliche Gattung heraus.“ (S. ix) Nachfolgend wird diese These durch Christoph Wolffs Kommentare und den kritischen Bericht nachdrücklich bestätigt.

In der Einleitung zu Band II/2.1 werden Repertoire, historischer Hintergrund und allgemeine Chronologie der hier berücksichtigten Werke erörtert: zehn Sonaten für Flöte, Violine und Bass (Wq 143–153); die Sonate für Flöte, Violine und Bass Wq 161/2; die verschollene Sonate H 566 sowie im Appendix die Sonate in d-Moll für Cembalo und Violine BWV 1036, eine frühe Version von Wq 145. Insgesamt handelt es sich um Werke, die von Bach autorisiert und nach seinem Tod 1788 in das Nachlassverzeichnis von 1790 aufgenommen worden sind. Die Tabelle 1, dem Absatz „Quellen und Besetzungen“ beigefügt, gibt über C. P. E. Bachs Trio-Repertoire einen Überblick. Neben den Entstehungsjahren (von 1731 bis 1787) und -orten (Leipzig, Frankfurt an der Oder, Potsdam, Berlin, Hamburg), dem genauen Titel und den unterschiedlichen Fassungen, der autorisierten Besetzung, der Tonart und der Wq-Nummer wird darauf verwiesen, wo in den Bänden II/2.1 und 2.2 sowie 3.1 und 3.2 die jeweiligen Werke zu finden sind. In den beigefügten Fußnoten sind die Abkürzungen erklärt, und es gibt ergänzende Bemerkungen zu den in der Tabelle dokumentierten Kompositionen. Unter der Überschrift „Trios für Flöte, Violine und Bass“ findet man kurze Anmerkungen zu den in Band II/2.1 edierten zwölf Sonaten. Zehn von ihnen stammen aus den mittleren und späten 1740er Jahren, wobei es sich bei sechs Sonaten dieses Bestandes um Überarbeitungen früher komponierter Werke handelt: Die Sonaten Wq 143 bis 147 entstanden 1731 in Leipzig, für Wq 148 wird das Jahr 1735 und Frankfurt an der Oder angegeben. Wq 149 wurde 1745 komponiert, Wq 150 und 151 sind im Jahr 1747 niedergeschrieben worden; Wq 161/2

entstand 1748 und wurde 1751 bei Schmid in Nürnberg veröffentlicht. Die Sonate Wq 152, besetzt mit zwei Violinen und Bass, stammt aus dem Jahr 1754. Später hat Bach für dieses Werk noch eine Fassung für Flöte, Violine und Bass und eine weitere für obligates Cembalo und Flöte vorgelegt. Das letzte Werk des hier edierten Triosonaten-Bestands, Wq 153, entstand 1755. Kommentiert wird ferner jene im Nachlassverzeichnis aufgeführte, jedoch verlorengegangene Sonate H 566. Für einige Triosonaten dieser Serie gibt es zudem jeweils eine Quelle für eine von Bach autorisierte Version für Cembalo und Violine. Insgesamt gehören alle in II/2.1 edierten Werke zum Repertoire des privaten und halböffentlichen Musizierens. Christoph Wolff sieht z. B. in der Berliner Musikübenden Gesellschaft ein Podium, das besonders die Triosonate gepflegt hat – auch während des Siebenjährigen Kriegs.

In dem Absatz „Eine frühe Version von Wq 145 : BWV 1036“ wird der Weg der Forschung nachvollzogen: vom Manuskriptfund in der Sammlung Mempell-Preller durch Max Seiffert über Wolfgang Schmieder, der im Bach-Werke-Verzeichnis angemerkt hatte: „Echtheit [von BWV 1036] stark angezweifelt. Jugendwerk?“, bis zum Nachweis durch Ulrich Siegele 1957, dass es sich bei BWV 1036 um eine Frühfassung des Trios in d-Moll Wq 145 von C. P. E. Bach handelt. Im Nachlassverzeichnis war zu dieser 1731 entstandenen Triosonate, die Bach 1745 überarbeitet hatte, vermerkt worden: „Mit Johann Sebastian Bach gemeinschaftlich verfertigt“. Christoph Wolff erläutert die 1745 vorgenommenen Veränderungen der frühen Fassung von 1731 und konstatiert Bachs Begabung für einen ausdrucksvollen Stil. Der war 1731 durchaus schon vorhanden, doch Bach hat ihn 1745 noch vertieft und melodisch elegant ergänzt.

Beispiele für Bachs originale Bassbeziehung sind rar. Umso kostbarer sind die

drei zu unterschiedlichen Zeiten entstandenen, autograph überlieferten Continuo-Aussetzungen von Wq 151 von ca. 1755, die im Anhang wiedergegeben sind. Alle drei Beispiele sind, so Wolff, ein überzeugender Beleg für Bachs Ästhetik des Continuo-Spiels. Unter der Überschrift „Zweifelhafte und unechte Werke“ werden in der Tabelle 2 jene von Helm aufgelisteten Triosonaten dokumentiert, die in die CPEB:CW nicht aufgenommen worden sind. Besonders aussagekräftig ist der kritische Bericht. In ihm werden die der Edition zugrunde gelegten und mit Bibliothekssigeln versehenen Quellen (A. Autographe und Manuskripte mit autographen Anmerkungen; B. Abschriften; C. frühe Drucke; D. Quellen, die nicht verwendet wurden) akribisch ausgewertet. Zahlreiche Fußnoten verweisen zudem auf weiterführende Literatur und Ähnliches. Es folgt der ausführliche Kommentar zu den in der Serie II/2.1 edierten Werken. Im Anhang befinden sich ein Abkürzungsverzeichnis, die Bibliographie und die Liste der Bibliothekssigeln. Zudem enthält dieser Band neun hochinteressante, zum Teil von C. P. E. Bach geschriebene Faksimiles: sechs Notenseiten und drei Titelblätter. Unverständlich bleibt lediglich, warum das Herausgeberkollegium der CPEB:CW auf eine Übersetzung der englischen Texte ins Deutsche verzichtet hat.

Der Band II/2.2 enthält acht Trios für zwei Violinen und Bass; eine transponierte Version des Trios Wq 163 für zwei Violinen und Bass Wq 159; ein Trio für zwei Flöten und Bass Wq 162 und ein weiteres für Bassflöte, Viola und Bass Wq 163. Alle diese Werke sind in Bachs Berliner Jahren entstanden; neun von ihnen gehen, zum Teil nur in einzelnen Sätzen, auf frühere Versionen aus den 1730er Jahren zurück. Übereinstimmend mit dem Nachlassverzeichnis von 1790 stammen die Trios Wq 156–158 und H 585 aus dem Jahr 1754, Wq 163 aus dem Jahr 1755 und Wq 160 aus dem Jahr 1756. Das Trio in F-Dur für Bassflöte, Viola

und Bass ist in zwei Versionen überliefert: für Bassflöte, Viola und Bass (Wq 163) und für zwei Violinen und Bass in D-Dur (H 585). In diesen zwei verschiedenen Fassungen gibt es abweichende Zuweisungen an die beiden Oberstimmen. Möglicherweise, so Christoph Wolff, ist die Standardbesetzung, also mit zwei Violinen und Bass, die später entstandene Version von Wq 163, da die Violinen selten die g-Saite benutzen. Die Triosonate in c-Moll Wq 161/1 mit dem Untertitel „Gespräch zwischen einem Sanguineus und Melancholicus“ ist repräsentativ für die ästhetischen Diskussionen in Berlin in den 1750er Jahren um den „richtigen“ Affekt, um die „sanfte Empfindung“, genauso wie um die leidenschaftliche Deklamation. In dem „Vorbericht“, der dem Notentext vorangestellt ist, beschreibt Bach minuziös die Gemütsbewegungen, denen sich die Interpreten hingeben sollen. In seinen Anschauungen besteht mit den Musikkollegen in der Königlichen Hofkapelle absolute Übereinstimmung, wie die Lehrwerke von Johann Joachim Quantz, Johann Friedrich Agricola, Christoph Nichelmann und Johann Philipp Kirnberger zeigen.

Unter der Überschrift „Sonate oder Sinfonie: Streitfrage der Gattung“ diskutiert Wolff den Stil der beiden (Trio-)Sinfonien Wq 156 und H 585. Beide Werke werden im Nachlassverzeichnis ausdrücklich als „Sinfonie“ bezeichnet: Wq 156 trägt im Autograph die Überschrift „Sonata o vero Sinfonia“ (Sonate oder wahre Sinfonie). In der Mehrzahl der in vorliegendem Band II/2.2 edierten Triosonaten, die alle dreisätzig mit der Abfolge schnell-langsam-schnell sind, hat Bach seinen eigenen Sonatenstil gefunden: Er verzichtet im ersten Satz auf Imitationen, und der Schlusssatz ist z. B. in Wq 156 ein Charakterstück im Tempo di minuetto, das die Bezeichnung „La Coorl“ trägt. Gemeint ist der Gründer der Berliner Sing-Akademie Christian Friedrich Carl Fasch. Carl Höckh, der in Wien geborene Konzertmeister der Königlichen Hofkapel-

le, konnte den Namen Carl nur im Wiener Dialekt aussprechen; also bekam Coorl ein klingendes Porträt. Auch andere Mitglieder aus seinem Freundeskreis hat Bach in den *Pièces caractéristiques* (Wq 117) auf diese Weise bedacht. So erarbeitete er später von dem Tempo-di-minuetto-Satz eine Fassung für Cembalo und gab ihr den Titel „La Louise“ (Wq 117/36), während das Allegro aus Wq 159/163 zu „La Sophie“ (Wq 117/40) wurde.

Im Absatz „Widmungen, Verbreitung und Rezeption“ legt Wolff Forschungsergebnisse zu den ursprünglichen Adressaten der Werke vor. So hält er es für wahrscheinlich, dass die Mehrzahl der Trios für die königliche Kammermusik bestimmt war. Andere wiederum hat er bestimmten Personen zugeordnet, wie z. B. Wq 156 Graf Schaffgotsch, einem Mitglied der Berliner Musikübenden Gesellschaft, oder Wq 157 Franz Wilhelm von Happe. Die Besetzung von Wq 163 für Bassflöte deutet auf einen Musikliebhaber hin, der dieses Instrument beherrschte. Denn von Johann Gottlieb Graun existiert ebenfalls ein Trio mit einer ähnlichen Besetzung (GraunWV, A:XV:5). Im Berliner Kreis der Hofmusiker und Bach-Freunde waren Bachs Triosonaten geschätzt und dementsprechend sehr verbreitet. Bereits bevor Bach seit 1740 als Kammercembalist Friedrichs II. wirkte, war er in eigener Sache durch verkaufte, aber auch verschenkte Kopien tätig gewesen. Auch im Kreis um Johann Sebastian Bach kursierten Abschriften seiner Werke, z. B. durch Johann Christoph Altnickol, seinen Schwager. Ab 1763 begann die kommerzielle Verbreitung von Bachs Kammermusik durch die Breitkopf-Kataloge und, ab 1768, nachdem er nach Hamburg übersiedelt war, durch Johann Christoph Westphal.

Die Bemerkungen zum Basso continuo entsprechen den Hinweisen in Band II/2.1. Auch hier werden unter der Überschrift „Zweifelhafte und unechte Werke“ die nicht veröffentlichten Triosonaten mit

Helm-Nummern aufgelistet. Der Anhang enthält eine Liste der Abkürzungen und Bibliothekssigel. Im umfangreichen kritischen Bericht werden alle Quellen einschließlich der nicht herangezogenen beschrieben, danach gibt es einen ausführlichen Kommentar zu den in diesem Band veröffentlichten Triosonaten mit Notenbeispielen und mit einem sehr aussagekräftigen Faksimile einer autographen Notenseite von Wq 160, einschließlich der Transkription dieser Seite. Die Liste der Konkordanzen zwischen den Helm- und den Wotquenne-Nummern schließt den sehr informativen Band ab. Auch bei diesem makellosen, hervorragend präsentierten Band 2.1 der Serie II wäre eine Übersetzung der englischsprachigen Texte ins Deutsche angemessen gewesen.

(April 2014)

Ingeborg Allihn

*CARL MARIA VON WEBER: Sämtliche Werke. Serie VIII: Bearbeitungen (mit Klavierauszügen). Band 12: Bearbeitungen von Einlagen in Bühnenwerken und von schottischen Liedern. Einlagen in Anton Fischers Verwandlungen (WeV U.12). Einlagen in Etienne Nicolas Méhuls Hélène (WeV U.13). Scottish Airs/Schottische National-Gesänge (WeV U.16). Hrsg. von Markus BANDUR, Marjorie RYCROFT und Frank ZIEGLER. Mainz: Schott Music 2012. XXXIV, 394 S., Abb.*

Die Referenzialität von Bearbeitungen stellt Editorinnen und Editoren immer wieder aufs Neue vor Herausforderungen, insbesondere, wenn die Musik wenig bekannter Komponisten als Grundlage der Bearbeitungen durch prominente Autoren dient. Nicht selten müssen editorische Grundsätze für diese Bearbeitungen erst noch erarbeitet werden. Die Editionsrichtlinien der Weber-Gesamtausgabe geben die Perspektive indes bereits vor: „Ziel der Ausgabe der musikalischen Werke ist die Wiedergabe authentischer Werktexte und