

Gefahren“ stammt als „Come? Spiegati almen“ – „Da questo suol funesto“ aus Sebastiano Nasolinis *Tito e Berenice* (Venedig 1793). Wiederum lagen Weber „vermutlich nur defizitäre, unvollständige Aufführungsmaterialien vor“ (S. XXVIII).

Eine graphische Unterscheidung durch Graudruck war bei der Edition der Bearbeitungen schottischer Volkslieder nicht vorzunehmen. Stattdessen erscheinen diese doppelt mit englischem bzw. schottischem sowie mit deutschem Text. Die englischen oder schottischen Texte wurden, wie etwa auch bei Joseph Haydn, Webers Bearbeitungen nachträglich unterlegt (vgl. S. 276), da Thomson die Melodien ohne Text versandte – ein Verfahren, das es bei der Interpretation des Wort-Ton-Verhältnisses zu berücksichtigen gilt. Besonders hilfreich sind die Worterläuterungen zu den schottischen Texten. Später gab Weber deutsche Textunterlegungen in Auftrag und widmete die so entstandene Druckausgabe „Den Dichtern in Achtung und Liebe“ (S. 151).

Im kritischen Bericht werden Werkgenese, Aufführungen, publizistische Rezeption und Quellenüberlieferung ausführlich erläutert; der dramatische Kontext der in dem Band vorgelegten Operneinlagen wird umfassend herausgearbeitet, die Bearbeitung selbst detailliert analysiert.

Die übersichtliche Gestaltung des Notentextes sowie die großzügige Ausstattung erfüllen, wie von der Weber-Gesamtausgabe gewohnt, höchste Qualitätsansprüche. Die Zweisprachigkeit von Vorwort und Textteilen des kritischen Berichts (deutsch-englisch) korrespondiert nicht nur mit den in dem Band vorgelegten Werken, sondern dürfte auch die internationale Rezeption der Ausgabe merklich befördern.

(September 2014)

Christine Siegert

ÉDOUARD LALO: *Fiesque. Grand opéra en trois actes. Poème de Charles Beauquier d'après Friedrich Schiller. Hrsg. von Hugh MACDONALD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. XXXIV, 621 S., Abb. (L'Opéra Français.)*

Das (bisweilen noch immer mit einer gewissen ästhetischen Skepsis beäugte) französische Musiktheater des 19. Jahrhunderts unter philologischen Auspizien zu rehabilitieren, wieder deutlicher ins Blickfeld der Forschung und insbesondere des Opernbetriebs zu rücken und hierzu in der Art einer Denkmälerausgabe 35 exemplarisch-repräsentative musikdramatische Werke in wissenschaftlich-kritisch zuverlässigen Editionen vorzulegen, ist das höchst begrüßenswerte Ziel der von Paul Prévost betreuten, von Bärenreiter verlegten und unter dem Signet „Musica Gallica“ durch das französische Kulturministerium geförderten Reihe *L'Opéra Français*. Nachdem 2009 als erster Band der vom Reihenherausgeber Prévost edierte Opéra bouffon *Le Toréador ou L'Accord parfait* von Adolphe Adam erschien, hat nun Hugh Macdonald, Mitglied des elfköpfigen internationalen Herausgebergremiums, Édouard Lalos *Fiesque* (1866–1868) vorgelegt, und damit – der auf einen Querschnitt aller Genres und Institutionen zielenden Ausrichtung des Editionsprojekts gemäß – einen für das Théâtre-Lyrique konzipierten dreiaktigen Grand opéra, der trotz oder gerade aufgrund des Scheiterns einer Aufführung vielfach paradigmatisch scheint für die Opernproduktion des späten Zweiten Kaiserreichs. (Die konzertante Uraufführung fand nicht vor Juli 2006 beim Festival de Radio France in Montpellier statt; die erste szenische Realisierung folgte im Juni 2007 am Nationaltheater Mannheim.) In der Tat entspricht Lalos Œuvre nicht nur der Denkmäler-Intention, Kompositionen zu präsentieren, „die in musikalischer und dramatischer Hinsicht von entscheidender Bedeutung [ohne dass

„Bedeutung“ näher definiert wäre] oder charakteristisch für einen Stil oder eine Gattung sind“ (S. VIII), etwa in der zwischen Nummernstruktur, Tableau-Anlage und Durchkomposition angesiedelten Konzeption. Sondern auch darüber hinaus vermag es (ungeachtet der verwehrtten Wirkungsgeschichte) signifikante Einblicke in die musikgeschichtliche Situation seiner Zeit zu geben: von der Motivation durch einen seitens der Theaterverwaltung ausgelobten Wettbewerb zur Beförderung neuer Kompositionen über den Skandal und die öffentlichen Polemiken, die sich an der Drittplatzierung des Werkes entzündeten, bis hin zu den vergeblichen Bemühungen und wiederholten Unternehmungen, das Stück auf die Bühne zu bringen; von der Wahl eines dezidiert republikanischen, von Abneigung gegenüber Napoléon III und dem „Second Empire“ zeugenden Sujets, das sich mit Friedrich Schillers frühem Trauerspiel *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* (1782/1783) zugleich einer auf Lalos Germanophilieweisenden Vorlage bedient, über die Kooperation mit dem sozialistisch ausgerichteten Politiker, Schriftsteller und Musikästhetiker Charles Beauquier, der hier sein Librettistendebüt gab, bis hin zu dem auch mit den Turbulenzen des Deutsch-Französischen Kriegs in Verbindung stehenden Scheitern; von den steinbruchartigen konzertanten Gelegenheitsaufführungen einzelner Passagen in anderen Darbietungskontexten über Lalos völlige Distanzierung und Vernichtungspläne bis hin zur Wiederverwertung nahezu des gesamten musikalischen Materials in kleineren Stücken aber auch Werken wie der Symphonie g-Moll, den Opern *Le Roi d'Ys* und *La Jacquerie* sowie der Pantomime *Néron*.

In ebenso bündig präziser wie fundierter Form werden die aufschlussreichen diesbezüglichen Daten und Fakten zu biographischer Verortung, Entstehung, Transformation und Teilaufführungen, Veröffentlichung sowie Selbstanleihen im vierseitigen Vor-

wort dargelegt, supplementiert durch sehr knappe Auskünfte zu Dramenvorlage und Libretto sowie durch primär praktische Angaben zur Besetzung (inklusive Instrumentenwechseln und Umstimmungen). Was dabei vor allem zu überzeugen vermag, ist die dokumentarisch und bibliographisch solide und detaillierte Absicherung der (vom Herausgeber im Wesentlichen bereits 1985 in einem Festschrift-Beitrag publizierten) Informationen, so dass man angesichts der erfreulichen Quellen- und Nachweisdichte allenfalls einen Hinweis auf die aussagekräftige Rezension durch Adolphe Jullien vermisst, die dieser im März 1874 auf Basis des 1872 bei Georges Hartmann erschienenen Klavierauszugs unter dem Titel „Les drames de Schiller et la musique“ für die *Revue et Gazette musicale de Paris* verfasst hatte. (Deutlich mehr zu bedauern ist freilich die bei einer solch aufwendigen Publikation umso befremdlichere Fülle an Übersetzungsschwächen des französisch-englisch-deutschsprachigen Vorworts ins Deutsche, wo neben etwas ungelenten Formulierungen und einigen falschen Schreibungen und Zeichensetzungen mancher Fehler besonders irritiert: So muss das Tempus bei „in keiner Weise beteiligt zu sein“ [S. XVIII] korrekt „in keiner Weise beteiligt gewesen zu sein“ lauten; ein Stück wird nicht „während dem“ Konzert [S. XIX], sondern „bei“ oder „in“ einem Konzert aufgeführt; „dessen eines Werk“ (S. XIX, Anmerkung 34) bedeutet etwas anderes als das hier gemeinte „von dem ein Werk“; es heißt „demgemäß“ statt „dessen gemäß“ und „sowohl ... als auch“ statt „sowohl ... wie“ (S. XIX); etc.

Flankiert durch die vom musikspezialisierten Literaturwissenschaftler Vincent Giroud und Prévost besorgte Edition des Livrets, die mangels anderer (literarischer) Quellen vollständig auf dem in der autographen Partitur notierten (hier nun typographisch vereinheitlichten, in Versform gebrachten und mit Verszählung versehenen) Text basiert, gründet der von Macdonald

vorgelegte Notentext der 24 Nummern (ohne dass eine Filiation oder Hierarchisierung der Quellen in der detaillierten Quellenbeschreibung des Critical Report explizit offengelegt wäre) auf dem heute in Stockholm (Stiftelsen Musikkulturens Främjande, Nydahl Collection) bewahrten Partiturotograph bzw. dem dort (aus Gründen der Drucklegung) entnommenen Manuskript der Ouvertüre (Paris, BnF, Bibliothèque du Conservatoire) sowie ergänzend auf weiteren von Lalo gefertigten Teilkopien (für die partiellen Aufführungen unter anderen Titeln), dem vom Komponisten selbst stammenden handschriftlichen Klavierauszug (plus dreier weiterer Klaviertranskriptionen der Nr. 10 *Rêve*, die Lalo als Separatum zu vertreiben gedachte), schließlich auf dem von Durand, Schoenewerk & Cie 1875 verlegten Partiturdruck der Ouvertüre und dem von Lalo selbst finanzierten Druck des 1872 bei Hartmann erschienenen zweihändigen Klavierauszugs (ab 1880 von Durand vertrieben, hier benutzt das Widmungsexemplar aus dem Besitz Gabriel Faurés sowie die Jules Armingaud zugeeigneten Korrekturfahnen). Dass sich die Quellenlage dabei offenbar als recht konsistent darstellt, zeigt sich nicht allein daran, dass es nahezu keinerlei diakritisch ausgewiesener Eingriffe im Haupttext bedurfte, sondern ebenso an dem recht schmalen Lesartenverzeichnis, das abgesehen vom Abdruck einiger Ossia-Versionen gerade der Gesangsstimmen sowie wenigen Erweiterungen in den Auszügen der Nr. 10 kaum gravierendere Abweichungen dokumentiert. Lediglich die beiden im Partiturotograph überlieferten Fassungen der Nr. 10 ließen einen Appendix notwendig werden, in dem komplett die ältere Variante der Traumszene präsentiert wird; zwei „Examples“ geben zudem die Stellen wieder, wo der gedruckte Klavierauszug für die Ouvertüre zusätzliche 13 Takte notiert bzw. wo in den autographen Quellen für die Nr. 4 elf später eliminierte Takte erscheinen.

Abgerundet durch drei faksimilierte Seiten des sichtlich gewissenhaft und in Reinschrift angelegten (offenkundig zur Einreichung beim Wettbewerb gedachten) Partiturmanuskripts ist die insgesamt optisch überaus ansprechend gestaltete und hochwertig ausgestattete Ausgabe durch ihre großzügige, auch bei großer Besetzung und dichter Textverteilung übersichtliche und gut lesbare Mise-en-page geprägt, so dass sie neben wissenschaftlichen Zwecken nicht zuletzt auch den praktischen Bedürfnissen der Bühnen gerecht werden dürfte. (Der Verlag vertreibt auf Grundlage der Edition Aufführungsmaterial; zudem ist ebendort bereits 2006 Lalos Klavierauszug erschienen, herausgebracht ebenfalls von Macdonald und die zeitgenössische deutschsprachige Übersetzung von [Arthur?] Levysohn beinhaltend.) So bleibt dem Band (und den Folgebänden der Reihe) nur zu wünschen, dass die Initiative – „einem herausragenden Repertoire den Platz zu geben, den es verdient“ (S. VIII) – fruchten möge, zumal sich in der Musikwelt derzeit allgemein ein durchaus wieder größeres Interesse an dem französischen Werkfundus des 19. Jahrhunderts abzuzeichnen scheint.

(März 2014)

Fabian Kollb

*CHARLES E. IVES: Symphony No. 4 (Critical Edition Full Score/CD-ROM). Hrsg. von William BROOKS, James B. SINCLAIR, Kenneth SINGLETON und Wayne D. SHIRLEY. New York: Associated Music Publishers 2011. XL, 214 S., Abb., CD. (Charles Ives Society Critical Edition.)*

Die vierte Symphonie von Charles Ives (1874–1954) gilt heute als „Mutter“ der amerikanischen Symphonik des 20. Jahrhunderts: ein visionäres Werk, kühn und maßlos in seinen Anforderungen, bescheiden in seiner Ausdehnung und auf paradoxe Weise gleichermaßen klassisch und avantgardistisch in seiner Gestalt. Während sich