

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 Partiturotograph 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

die Musiker inzwischen mit ihr angefreundet haben, ist sie für Editoren ein Albtraum geblieben; der Grund hierfür liegt in der Sache selbst, d. h. in Ives' Auffassung eines musikalischen Werks. Dieser Sachverhalt spiegelt sich eindrücklich in der Genese und Rezeption der Symphonie wider: Zwischen 1910 und 1916 entstanden, aus verschiedensten, teilweise verschollenen Vorgänger- oder Parallelwerken hervorgegangen, gespeist und montiert, erlebte die vierte Symphonie ihre erste Aufführung zunächst nur als Torso; 1927 wurden in einem Konzert der New Yorker Pro Musica Society unter dem belgischen Dirigenten Eugène Goossens nur die beiden ersten Sätze gespielt. Die Uraufführung des dritten Satzes, der Fuge, erfolgte 1933 durch Bernard Herrmann, der mit Ives' Billigung die Instrumentation veränderte. Das Finale war dagegen erst im Rahmen der vollständigen Aufführung der Symphonie 1965 in der Carnegie Hall zu hören, die Leopold Stokowski mit dem American Symphony Orchestra samt zweier Assistenz-Dirigenten realisierte. 1929 wurde der zweite Satz, die „Comedy“, in der von Ives finanzierten und Henry Cowell herausgegebenen Reihe *New Music Edition* separat herausgegeben; der nächsten Ausgabe lagen eine Programmnotiz zum gesamten Werk und eine technische Erläuterung (die sogenannte „Conductor's Note“) zur „Comedy“ bei, allerdings in einer korrumpierten Form. Die Herstellung der gedruckten Partitur der „Comedy“ war ein Abenteuer: Ives verlangte streckenweise eine temporale Asynchronität der instrumentalen Schichten, die in herkömmlicher Notation letztlich nicht darstellbar ist; er löste das Problem pragmatisch durch schriftliche Kommentare zu den entsprechenden Stellen, während das Notenbild weiterhin eine abstrakt-strukturelle Einheit repräsentierte. Eine Skala von Buchstaben (A–G) in der Partitur der „Comedy“ sollte zudem die relative Entfernung oder Gruppen zu einem fiktiven Fixpunkt im Raum angeben (es ging also nicht um Dy-

namik-Unterschiede). So entwickelte sich die Symphonie zu einem Hybrid mit intertextuellen Merkmalen, zu denen die Kommentare in den zahlreichen Zwischenstufen und Entwürfen dazuzurechnen sind. Das produktionsästhetische „Work in Progress“-Konzept der vierten Symphonie machte sie angreifbar: Pierre Boulez hat Ives zeitlebens vorgehalten, dass er nicht in der Lage gewesen sei, seine kompositorischen Vorstellungen in eine praktikable und rationale Gestalt zu überführen.

Die 1965 anlässlich der Erstaufführung vorgelegte Ausgabe der Symphonie bei AMP scheiterte an dieser Problematik, da sie sich auf handschriftlich erstellte Partituren der Sätze eins, drei und vier beschränkte und der faksimilierte Druck der „Comedy“ von 1929 überschrieben und umnotiert wurde, um die Polymetrik und Asynchronität der Musik zu entschärfen. Überdies wurde das Partiturbild des Finales aufgrund seiner komplexen Faktur mit drei instrumentalen Schichten um 90 Grad gedreht, so dass sich eine Partiturseite über zwei gegenüberliegende Seiten erstreckte. Die philologische Arbeit beschränkte sich auf das Notwendigste: Eine Sichtung und Bewertung des komplexen Quellenbestands unterblieb. Erst die Ives Society nahm sich der Aufgabe an, doch dauerte es fast noch einmal ein halbes Jahrhundert, bis 2011 eine kritische Edition realisiert werden konnte. Sie stellt ihrerseits ein Unikum dar, denn für jeden Satz gibt es einen eigenen Editor. Überdies hat der für den Computersatz verantwortliche Musikologe Thomas B. Broadhead eine gedruckte, aber nicht veröffentlichte „Performance Edition“ erarbeitet, um Dirigenten und Orchestern eine les- und spielbare Partitur bzw. entsprechende Stimmensätze zur Verfügung zu stellen. Es ist im Rahmen dieser Rezension ausgeschlossen, auch nur annähernd auf die komplexe Quellenlage der jeweiligen Sätze und die Entscheidungen der Herausgeber hinsichtlich der Hierarchisierung und Bewertung der Quellen einzugehen. Die

herangezogenen Quellen einschließlich der Skizzen sind in den kritischen Berichten aufgelistet, die so knapp wie möglich gehalten sind, ebenso wie die Quellenbewertungen, die in den ansonsten sehr informativen Einleitungen zu finden sind, denen ein von Sinclair verfasstes allgemeines Vorwort vorangestellt ist. Die Vorgehensweisen der Herausgeber sind zwar aufgrund der langen Entstehungszeit des Unternehmens unterschiedlich ausgefallen, konvergieren aber in Hinblick auf die (aus europäischer Sicht anfechtbare) Präferenz des „copy editing“, d. h. die Erstellung einer idealisierten Fassung, indem aus der Gesamtheit der Quellen die am überzeugendsten erscheinenden Lösungen zusammengefügt sind. Der kritische Text wird also nicht über Emendationen oder Konjekturen anhand einer Hauptquelle konstituiert, sondern in einer subjektiven Auswahl anhand der von Ives hinterlassenen Möglichkeiten, die sich nicht selten widersprechen oder gar als Alternativen gedacht sind. (Zu Ende gedacht, setzt der Editor also die Arbeit des Komponisten fort, ohne dass es sich hier um eine Rekonstruktion oder die Vervollständigung eines Torsos handelt.) Im Fall der zahllosen Fehler oder Unklarheiten, die der Erstdruck der „Comedy“ aufweist, oder der besonders schwierigen Situation des Finales – bei ihm ist die erste autographe Quelle eine Mischung aus Particell und Partitur –, entgeht der Herausgeber Konjekturen freilich nicht; die Ausgabe trägt dieser Tatsache durch eckig geklammerte Herausgeber-Zusätze in der Partitur Rechnung. William Brooks geht so weit, sich am Schluss seiner Einleitung zum „Prelude“ an den Benutzer dieser Ausgabe zu richten: „There can be no Ives *urtext*, no approved editions. In the re-formed world universal access to the manuscripts will bring into being an ever-expanding sphere of visions, performances – ‚editions‘, if you will – all shaped for particular times, places, circumstances. I look forward to your contribution.“ (S. XVIII)

Einen anderen Weg schlägt Wayne D. Shirley beim Finale ein, indem er gleich zwei Versionen vorlegt. Die erste ist bereits 1989 für die Einspielung des Werkes durch Michael Tilson Thomas entstanden. Sie ist, im Sinne des „copy editing“, eine inklusive Version – „The [...] edition tends to include all the material which appears in pencil in the score unless it is extremely faint and tentative“ (S. XXXIX) – und beruht auf der von Ives revidierten Partitur von 1923/24, allerdings mit pragmatischen Normierungen der Transpositionen von Bläserstimmen und der Notation von Triolenklammern. Die zweite Version soll dagegen einen „quasi urtext“ (ebenda) präsentieren: Sie kombiniert eine nur minimal edierte Fassung derselben Quelle mit Eintragungen aus der Particell/Partitur-Fassung von 1916, die grau unterlegt eingefügt sind. Dadurch wird das Element der Wahl – bzw. das Ausmaß der Ambivalenz – in und von Ives’ Musik unmittelbar evident, was gegenüber einer verbalisierten Quellenbeschreibung einen unschätzbaren Vorteil bedeutet, freilich um den Preis eines Nachvollzugs des Vorgehens. Auch in graphischer Hinsicht muss der Leser im Finale der neuen Ausgabe einen hohen Preis zahlen. Die Entscheidung, wieder in das gewohnte Hochformat zurückzukehren, führt zu einem extrem kleinen Notenbild mit bis zu 30 Systemen auf einer Seite (vgl. z. B. die Seiten 150/151); wie hier Korrektur gelesen werden konnte – sicherlich nicht anhand der Originalgröße (37,5 x 29 cm) –, lässt sich nur erahnen, ebenso das Ausmaß verbliebener Fehler in der *Critical Edition*.

Entschädigt wird der Benutzer durch eine äußerst wertige Ausstattung des Bandes, zu dem auch eine nützliche CD-ROM mit einem PDF-Viewer gehört: Mit ihm kann der Nutzer sowohl ausgewählte Quellen im Detail und in Farbe betrachten, als auch einen Blick hinter die Kulissen des Tonsatzes werfen; Broadhead hat noch eine digitale Partiturfassung erstellt, in der die von Ives

verwendeten Zitate farblich hervorgehoben sind. So ist die kritische Ausgabe der vierten Symphonie eine Pioniertat, der man – ungeachtet aller (europäischen) Einwände zur Methodik des „copy editing“ – nur größte Hochachtung entgegenbringen kann. Die

Ausgabe wird hoffentlich den Weg nicht nur für weitere Untersuchungen zur vierten Symphonie, sondern auch für exemplarische Aufführungen ebnen, wie sie Peter Eötvös 2012 in Luzern auf dieser Basis realisierte.

(Oktober 2014)

Wolfgang Rathert

Die im Jahre 2014 angenommenen musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Dissertationen

zusammengestellt von Peter Bergmüller (Münster)

Nachträge 2012

Wrocław. *Institut für Musikwissenschaft*. Dorit Klebe: Die Musikkulturen der Türkei und der türkischen Communities in Berlin – Veränderungsprozesse und Wechselwirkung.

Nachträge 2013

Graz. *Karl-Franzens-Universität, Institut für Musikwissenschaft*. Marko Alexander: Alltagskulturelle musikbezogene Verhaltensweisen als Teilstrategien von sozialer Positionierung und Identitätskonstruktion. Ein zeitdiagnostischer Ansatz.

Wien: *Universität Wien, Institut für Musikwissenschaft*. Katharina Hötzenecker: Chronos und Kairos – Zeitgestalten im Werk von Sofia Gubaidulina und Gérard Grisey; Andrea Horz: Heinrich Glareans Dodekachordon. Text – Kontext.

Promotionen 2014

Augsburg. *Leopold-Mozart-Zentrum, Fach Musikwissenschaft*. Jean Marco Arendt Goldenbaum: Neue Noten unter einem neuen Himmel: Die in Brasilien eingewanderten deutschsprachigen Komponisten und deren Einfluss auf die brasilianische Musik; Stefanie Bilmayer-Frank: „Illustri ac generoso Domino“ – Gedruckte Musikalienwidmungen an die Familie Fugger im 16. und frühen 17. Jahrhundert.

Berlin. *Freie Universität, Institut für Theaterwissenschaft*. Andrea Hanft: André Gide – Igor Strawinsky: Perséphone. Von der Idee zum vollendeten Werk bei Betrachtung der verschiedenen Denkweisen von Schriftsteller und Komponist; Diau-Long Shen: E. T. A. Hoffmanns Weg zur Oper – von der Idee des Romantischen zur Genese der romantischen Oper; Olaf Enderlein: Die Entstehung der Oper „Die Frau ohne Schatten“ von Richard Strauss.

Berlin. *Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft Fachgebiet Musikwissenschaft*. Ludwijk Muns: Classical Music and the Language Analogy; Matthias Kassel: Das Auge hört mit. Mauricio Kagels Instrumentaltheater von Der Schall (1968) bis Zwei-Mann-Orchester (1971–73).

Berlin. *Universität der Künste, Fakultät Musik*. Miriam Akkermann: Zwischen Algorithmus und Improvisation. David Wessel, Karlheinz Essl und Georg Hajdu; Katharina Bradler: Streicherklassenunterricht – Entwicklung, Konzept und Situation in Deutschland; Marta Castello Branco: Instrument als Apparat: Flötentechnik in der zeitgenössischen Musik; Martin Grabow: Untersuchungen zur inneren Verflochtenheit von Lebenswerken. Formen des Rückgriffs auf eigene Musik zur Schaffung neuer Werke bei Boulez, Berio und