

ensemble, die Mulliner als Kopist bzw. Arrangeur als Vorlage zu seinen Bearbeitungen gedient haben dürften, auch dann, wenn sie nur in späteren Quellen überliefert sind. Darüber hinaus werden sämtliche gregorianischen Vorlagen im Appendix II wiedergegeben und dort, wo es – wie zum Beispiel im *Te Deum* von John (im *Fitzwilliam Virginal Book* William genannt) Blytheman [NA 77] wegen der Alternativ-Praxis – aus spieltechnischen Gründen nötig ist, zusätzlich auch im Hauptteil abgedruckt. Das Manuskript wird einschließlich der vollständig abgeschriebenen marianisch bezogenen Lateinübungen Mulliners im Appendix III sehr ausführlich beschrieben. An das darauf folgende Quellen- und Bibliografieverzeichnis schließt sich ein mustergültig ausgearbeiteter kritischer Bericht an. Eine eingehende Auseinandersetzung mit der historischen Persönlichkeit Mulliners aufgrund seiner Auswahlkriterien der Musikstücke bei der Zusammenstellung des *Mulliner Book* sowie mit dessen Provenienz und Weltanschauung im Spannungsfeld zwischen Katholizismus und Anglikanismus im England der Tudor-Zeit beinhaltet die Einführung, die von sechs Faksimilieabbildungen ergänzt wird. Ohne die Haltung Mulliners in Bezug auf Gliederung und Repertoireauswahl primär auf die liturgischen Bedürfnisse beziehen zu wollen, geht Caldwell darin eindeutig auf Distanz zu Jane Elizabeth Flynn, die in ihrer Dissertation *A reconsideration of The Mulliner Book [...] Music education in sixteenth-century England* (Duke University 1993) hierin ausschließlich ein pädagogisches Programm sehen wollte. Tatsächlich sind die meisten Stücke der Mulliner-Sammlung geistlicher Natur und beziehen sich unmittelbar auf das gregorianische Repertoire. Offensichtliche Merkmale wie die strenge Verwendung des gregorianischen Chorals und die enge Verbundenheit mit dem als Vorlage benutzten Vokalsatz, beides Kriterien, die kaum Raum für die Entfaltung eines unabhängigen Instrumentalidioms zulassen, sowie die Pflege der für Mitte des 16. Jahrhunderts relativ veralteten Fauxboudon-Technik, insbesondere bei John Redford, Thomas Tallis und John Blytheman, deuten auf die Kenntnis des iberi-

schen Orgelrepertoires aus dem Goldenen Zeitalter hin, wie es in der Venegas-Sammlung oder in den *Obras de musica* Antonio de Cabezóns fragmentarisch überliefert ist. Somit erscheint die These des Herausgebers durchaus plausibel, Mulliner sei es zum Teil darum gegangen, „irgend etwas von der nicht mehr gebrauchten Tradition in der Staatskirche zu sichern. Wir können ihm nur dankbar sein, zumal es ganz wenige Konkordanzen zu anderen Manuskripten gibt.“ Hieraus erlangt die Mulliner-Sammlung jenseits der unterschiedlichen Qualität ihrer Musik ihren kaum schätzbaren Wert, der eine neue Ausgabe mehr als rechtfertigt. Sie ist luxuriös ausgestattet, in jeder Hinsicht beispielhaft ausgeführt und erfüllt mit ihren anspruchsvollen, lehrreichen Inhalten die höchsten Anforderungen des aktuellen musikwissenschaftlichen Diskurses in hervorragender Manier, ohne dabei auch nur im Geringsten auf die notwendige Übersichtlichkeit, welche die moderne Aufführungspraxis im Bereich der Alten Musik verlangt, zu verzichten. (Dezember 2011) *Agustí Bruach*

*HENRY DESMAREST: Tragédies Lyriques. Band 4: Vénus & Adonis. Hrsg. von Jean DURON. Versailles: Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles 2010. CLV, 272 S., Abb.*

Seit Mitte der 1990er Jahre findet das Œuvre des Komponisten Henry Desmarest aufgrund der am Centre de musique baroque de Versailles (CMBV) angesiedelten Forschungen, die insbesondere auf die Initiative von Jean Duron zurückgehen, wieder verstärkt Beachtung. Einen Höhepunkt bildeten mit Sicherheit die Grandes Journées Henry Desmarest, die im Oktober 1999 in Versailles veranstaltet wurden. Seither hat es in Zusammenarbeit mit dem CMBV wiederholt Begegnungen mit seinem Werk gegeben. Nachdem sich Duron u. a. den beiden Editionen von *La Diane de Fontainebleau* und *Didon* gewidmet hat, legt er nun in einer weiteren Edition die 1697 komponierte Tragédie lyrique *Vénus & Adonis* vor. Dieses Unternehmen ist sehr zu be-

grüßen, da es die Erforschung des Schaffens von Desmarest vorantreibt. Ferner liegt damit nun endlich ein weiterer Band vor, der es erlaubt, in ein musikdramatisches Werk des ausgehenden 17. Jahrhunderts Einsicht zu erhalten, denn nach wie vor besteht auf dem Gebiet des französischen Musiktheaters des ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhunderts erheblicher Forschungsbedarf. Diese Tatsache ist u. a. dem Fehlen einer kritischen Werkausgabe geschuldet – eine Lücke, die teils durch verschiedene initiierte Gesamtausgaben verkleinert werden wird.

Bis zu seiner spektakulären Flucht aus Frankreich gehörte Desmarest neben Pascal Colasse, Marin Marais, Marc-Antoine Charpentier, André Campra, André Cardinal Destouches und den Lully-Söhnen zu den wichtigsten Vertretern des musiktheatralen Genres der Generation nach Jean-Baptiste Lully. Abgesehen von *Vénus & Adonis* (1697) standen um die Mitte der 1690er Jahre seine Tragédies en musique *Didon* (1693), *Circé* (1694), *Théagène et Chariclée* (1695) sowie das Ballet de cour *Les Amours de Momus* (1695) auf dem Spielplan der Académie royale de musique. Mit der 1704 vollendeten Tragédie lyrique *Iphigénie en Tauride*, die er gemeinsam mit Campra komponiert hatte, konnte Desmarest einen der größten Erfolge seiner Zeit an der Pariser Musikakademie feiern. Nach seiner Rehabilitation versuchte er mit der Tragédie en musique *Renaud* (1722) erneut in Paris Fuß zu fassen, was ihm aber nicht mehr gelang. *Vénus & Adonis* erlebte in Paris (1697, vor 1705 und 1717), Lunéville (1707), Brüssel (1714) und Lyon (1739) wiederholt Aufführungen. Herausragend sind die Inszenierungen am Hof von Baden-Durlach (1713, 1714 und 1716), an der Hamburger Oper am Gänsemarkt (1725) sowie am Dury Lane in London (um 1725). Zu letzterer Aufführung wurden indessen lediglich Auszüge des Werkes wie die Passacaille aus dem fünften Akt gezeigt.

Als Hauptquellen seiner Edition benennt Duron erstens eine Partiturabschrift und eine Auswahl einzelner Partien (nicht komplett), die Philidor um 1703 für den Grafen von Toulouse anfertigt hat (F-Pn (Musique) /

Rés. F 1716 und F-Pn (Musique) / Rés. F 1717), zweitens eine reduzierte Fassung des Drucks von Christophe Ballard aus dem Jahr der Uraufführung, die unter Aufsicht des Komponisten entstand (F-Pn (Musique) / Vm<sup>2</sup> 132), und drittens eine Abschrift von 1717, deren Provenienz ungeklärt ist (US-NH / Misc. Ms. 81). Letzterer Quelle, die keine Bassbezeichnung aufweist und deren Schluss des ersten Aktes sich von den anderen beiden Quellen unterscheidet, lag vermutlich der reduzierte Ballarddruck zugrunde. Innerhalb der drei Referenzen wählt Duron wiederum die Abschrift von Philidor als Hauptquelle für seine Ausgabe, da sie als einzige vollständige Partitur die Mittelstimmendes Streicherapparates (Hautes-contre, Tailles und Quintes de violon) sowie der vierstimmigen Chöre (Hautes-contre und Tailles) überliefert. Die autographe Partitur des Werkes existiert nicht mehr, Duron vermutet, dass sie möglicherweise auf der Flucht nach Brüssel und Spanien oder in der königlichen Hofbibliothek verloren gegangen sein könnte. Die Quellenlage ist demnach nicht als optimal zu bezeichnen, da die Mittelstimmen lediglich in der Abschrift von Philidor überliefert sind, die mit ziemlich großer Sicherheit ohne Einflussnahme des Komponisten erstellt wurde. Unklar bleibt demzufolge, ob die Mittelstimmen nun auf Desmarest oder einen anderen Komponisten zurückgehen. Obgleich es zur weit verbreiteten Praxis führender Komponisten des französischen Hofes gehörte, die Mittelstimmen ihrer Werke von anderen Musikern ergänzen zu lassen, hätte sich diese Problematik auch in der Edition widerspiegeln sollen, statt dessen wird ein vereinheitlichtes Notenbild in allen Stimmen präsentiert. Ansonsten verweist Duron bezüglich des Notentextes der drei Hauptquellen auf weitestgehende Homogenität. Trotzdem kommt es zwischen den drei Fassungen nicht nur in der Bezeichnung des Generalbasses, sondern auch im Notentext und der Existenz einzelner weniger Stücke zu Abweichungen. Unterschiede im musikalischen Material sowie Veränderungen von Seiten des Editors werden in der Ausgabe innerhalb sowie ober- und unterhalb der Notensysteme durch verschiedene Klammer-

typen kenntlich gemacht und finden im kritischen Apparat Erläuterung. Der Chor „Vangeons-nous“ in V.6 und Cidippes Rezitativ zu Beginn von I.6 wurden kleiner gedruckt eingefügt, da beide in der Abschrift von Philidor fehlen. Wie für die französische Orchesterpraxis charakteristisch, zeichnet sich auch der Streichersatz bei Desmarest durch eine fünfstimmige Anlage aus. Außerdem lassen sich auch zweigeteilte Violinen (Dessus de violon), Oboen und Flöten sowie Triosätze finden. Diese Orchestrierung behält die Edition in moderner Schlüsselung bei, wobei Flöten und Oboen im Tutti colla parte geführt werden. Für die Verwendung des Fagotts begegnen in den Quellen keine präzisen Hinweise, weshalb es nur in sehr wenigen Besetzungsvermerken auftaucht. Eine weitere Besonderheit begegnet in II.5, dort ersetzt Desmarest offensichtlich aus lautmalerischen Gründen die Violinstimme durch einen Haute-contre de violon.

Neben dem z. T. sehr differenzierten Notentext fließen auch die unterschiedlichen szenischen und textlichen Fassungen in die Edition mit ein. Eine Choreografie um 1725 (Anhang V) komplettiert das Gesamtkunstwerk Tragédie lyrique.

(Januar 2012)

Margret Scharrer

GABRIEL FAURÉ: *Œuvres complètes. Serie V: Musique de chambre, Band 3: Trio pour piano, violon et violoncelle en ré mineur, op. 120 / Quatuor à cordes en mi mineur, op. 121.* Hrsg. von James William SOBASKIE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. XXX, 172 S.

GABRIEL FAURÉ: *Œuvres complètes. Serie V: Musique de chambre, Band 2: Premier Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle en ut mineur, op. 15 et Deuxième Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle en sol mineur, op. 45.* Hrsg. von Denis HERLIN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. LVII, 222 S.

Es sei die Kammermusik, die „la véritable musique et la traduction la plus sincère d’une

personnalité“ darstelle, bekannte Gabriel Fauré (*Lettres intimes*, hrsg. v. Philippe Fauré-Fremiet, Paris 1951, S. 77); und so scheint es programmatisch, dass die neue dem Œuvre Faurés gewidmete Gesamtausgabe mit gleich zwei Bänden just zu diesem Schaffenssegment ihr Debüt gegeben hat. Unter dem Signet „Musica Gallica“ vom französischen Kulturministerium protegiert und in der optisch wie haptisch gewohnt hochwertigen Ausstattung des Bärenreiter-Verlags präsentiert, steht das dem Wegbereiter und Protagonisten der französischen Musik in den Jahrzehnten um 1900 gewidmete Prestigeprojekt unter der Ägide des renommierten Fauré-Experten Jean-Michel Nectoux, der – gleichsam zur Akzentuierung der weltweiten Ausrichtung und Relevanz einer solchen Unternehmung, die sich laut Generalvorwort „auf die international vorgelegten Forschungsergebnisse der letzten vierzig Jahre“ stützt (S. X) – ein Komitee zehn namhafter Herausgeber aus nicht weniger als fünf Nationen versammelt hat: Zusammen mit Jean-Pierre Bartoli, Carlo Caballero, Tom Gordon, Denis Herlin, Peter Jost, Richard Langham Smith, Hugh Macdonald, Robert Orledge, James William Sobaskie und Robin C. Tait hat er vier Bände mit geistlicher Vokalmusik, sechs mit weltlicher Vokalmusik, fünf mit Bühnenmusik, drei mit Orchester- und konzertanter Musik, fünf mit Kammermusik und vier mit Klaviermusik sowie zwei Supplementbände mit einem Werkverzeichnis und ikonografischen Dokumenten auf die Agenda gesetzt. Vorangestellt wird den Editionen dabei jeweils ein dreisprachiges Vorwort in Französisch, Englisch und Deutsch; der Kritische Bericht wird fallweise nur auf Französisch oder Englisch beigelegt.

Mit dem Eröffnungsband nähern sich die *Œuvres complètes de Gabriel Fauré* (OCGF) dem Vermächtnis des Komponisten nun gleichsam im Krebsgang, ausgehend von den beiden Opera ultima, dem Klaviertrio d-Moll op. 120 und dem Streichquartett e-Moll op. 121. Vorgelegt wurden sie – symptomatisch für die Internationalität des Projekts – vom US-amerikanischen Fauré-Spezialisten James William Sobaskie, Kenner nicht zuletzt