

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

des Fauré'schen Alterswerks und derzeit mit einer größeren Studie über *The Music of Gabriel Fauré. Style, Structure, and the Art of Allusion* befasst. Seine hier vorgelegte fraglos beachtenswerte Edition mag allerdings zunächst irritieren: So dürfte nicht nur der mit den Prinzipien neuerer deutscher Editionsphilologie vertraute Nutzer, sondern gleichermaßen auch die anglo- und frankophone Zielgruppe im Kontext einer um Distanziertheit, Neutralität und Sachlichkeit bemühten wissenschaftlichen Werkausgabe angesichts der Neigung des Vorworts zum Psychologisierend-Essayistischen, mitunter auch Wertenden, einige Bedenken hegen. Denn es werden unstreitig zwar wesentliche Daten, Fakten und Quellen zu Genese, Erstaufführung und Drucklegung der Stücke aufgeführt. Doch nehmen auf dem mit fünf Seiten recht knapp bemessenen Raum tendenziöse Suggestivbefunde einen verstörend prominenten Raum ein. Dass der Erfolg des Trios „den langen Reifungsprozess von Faurés nächstem und letztem Werk befördert und seine Willenskraft gestützt“ habe, „als körperliche Schwäche seinen kreativen Geist angriff“ (S. XXII), muss im Rahmen einer Gesamtausgabe jedenfalls nicht unbedingt erörtert werden; ebenso wenig wie die Hypothese, dass das Quartett dank seines „unverkennbar optimistischen Eindruck[s]“ Faurés „physischen Zustand Lügen“ strafe und daher nicht zur „elegische[n] Selbstdarstellung“ geraten sei (S. XXIV). Merkwürdig an die zeittypisch exegetische Argumentation und Diktion der Uraufführungsrezensionen erinnert fühlt man sich denn auch, liest man Engführungen wie die folgende (gleich zweifach formulierte) Mutmaßung: „Es sieht so aus, dass das *Quartett* Faurés Gedanken bis zum Ende seines Lebens bestimmte, es möglicherweise verlängerte“ (S. XXV f., ähnlich: S. XXIV f.). Und so sympathisch die Identifikation eines Herausgebers mit seinem Gegenstand, so verzichtbar sind toposhafte Werturteile, die Faurés „transzendente Bestrebungen“ (S. XXVI) hervorheben und einen Künstler rühmen, „dem Schöpferum lebensnotwendig war, einen Komponisten, der sich ununterbrochen weiter ent-

wickelte, einen Musiker, dessen Imagination niemals ermüdete“ (S. XXV).

Was im Vorspann verschmerzbar, wiegt in der eigentlichen Edition um einiges schwerer. Freilich: Die Präsentation eines Werkes wie op. 121, das von Fauré bis auf die dynamische und artikulatorische Ausarbeitung fertiggestellt und im Autograph überliefert, angesichts des nahenden Todes zur Druckfassung allerdings an seinen Eleven Jean Roger-Ducasse überantwortet (und in dessen umstrittener Version bis heute verbreitet) wurde, stellt einen Editor vor ungleich gravierendere Entscheidungen als der Fall des op. 120, bei dem mangels autographischer Quellen schlicht der Erstdruck als Referenz herangezogen werden kann. (Eine vorläufige Version des Finalsatzes von der Hand des Komponisten wird in den OCGF aus plausiblen Gründen weitgehend ignoriert; die Divergenzen zum erhalten gebliebenen Exemplar der zweiten handschriftlichen Fahrenkorrektur finden sich in interessanten Fällen im Lesartenverzeichnis dokumentiert – bei aller Vagheit, was als interessanter Fall zu gelten habe und was nicht.) Denn will man der in Nectoux' Generalvorwort ausgegebenen Grundmaxime genügen, „der Fassung letzter Hand des Komponisten zu folgen“ (S. IX), sieht man sich bei op. 121 vor der Alternative, entweder konsequent eine rein diplomatische Übertragung des Autographs vorzulegen oder sich an Roger-Ducasse zu orientieren, wobei dessen Zusätze gegenüber der autographen ‚Rohversion‘ sorgsam zu dokumentieren und zu kommentieren wären. Dass Sobaskie dagegen einen dritten Weg wählt und eine eigene ‚Zwischenversion‘ – proklamiertermäßig „more respectful of the last style and of that last work of Fauré“ (S. 165) – kreiert, muss, so kenntnisreich dies geschehen sein mag, letztlich an der Intention einer Kritischen Edition vorbeizielern, die durchaus das Rückgrat besitzen sollte, einen Werkbestand im Status der Offenheit zu belassen, wo er faktisch eben nicht endgültig ‚vollendet‘ ist. Dies jedenfalls ermöglicht in aller Problematik, die es zu thematisieren gilt, einen tieferen und ehrlicheren Einblick in das Vermächtnis eines Komponisten als das etwas zweifelhafte Passepartout-

Argument, das Quartett „constitutes too great a contribution to the art of music to be left in its relatively unfinished state“ (S. 164). (Mit anderen einschlägigen Fällen geht man da, etwa in der Schubert-Gesamtausgabe, sichtlich reflektierter um.)

Etwas ratlos fühlt sich der Nutzer der vorliegenden Ausgabe vor diesem Hintergrund nun insbesondere mit Blick auf die Begründung der Herausgeberzusätze, die immerhin allesamt durch Durchstreichungen, Kleinstich bzw. Klammerung ausgewiesen werden (was das ansonsten mustergültige Satzbild angesichts der Fülle an Beigaben entsprechend unruhig und tendenziell überfrachtet wirken lässt). So nonchalant nämlich die Fassung von Roger-Ducasse als inadäquat abgeurteilt wird (angesichts der z. T. massiven Eingriffe sicher nicht ganz zu Unrecht), so pauschal wird im Gegenzug als Legitimation für die nun applizierten Vortragsangaben eine für Fauré angeblich essenzielle „dry/fluid-opposition“ (S. 165) in Anschlag gebracht, wobei vieles mit Blick auf die vorausgehenden Werke rekonstruierbar oder aber schlicht „justified by the context and motivic organization“ (S. 166) sei. Bezüglich der vom Komponisten offen gelassenen Schlusstakte des Kopfsatzes dagegen wird in einer denkwürdigen Volte doch auf Roger-Ducasse rekurriert, „since the ending of the *Allegro moderato* presented in the first printed edition has become so closely associated with the composition since 1925, we have decided to retain that conclusion, so convincing in its appropriateness and discretion“ (S. 166).

So opak die Argumente bleiben, so bedauerlich ist es, dass die ursprüngliche Quellenbasis selbst bei Durchsicht der (mit sechs Seiten pro Werk äußerst spärlichen) Lesarten nicht vollends rekonstruierbar wird, die editorischen Maßnahmen im Einzelfall mithin kaum nachvollziehbar und verifizierbar sind. Denn auch hier beruft sich der Herausgeber „for practical reasons“ auf eine Entlastung des Apparats zugunsten weniger Fälle „of special interest“ (S. 165). Dass Bärenreiter als Extrakt der OCGF zugleich Taschenpartituren und Auführungsmaterialien ohne Kritischen Apparat bereitstellt, hätte eine profundere Dokumenta-

tion im Gesamtausgabenband freilich ermöglicht, ohne praktische Belange zu beschneiden. Der wissenschaftlichen Solidität wäre dies zugutegekommen. So bleibt es eine mehr als glückliche Entscheidung, der Edition eine komplette 70-seitige Reproduktion des Komponistenautographs beizufügen, was dem philologisch interessierten Nutzer schließlich dann doch eine neutrale Perspektive auf die Situation der Primärquelle eröffnet. (In diesem das editorische Dilemma gleichsam abfedern den Kunstgriff folgen die OCGF im Übrigen einer Praxis von Jacques Durand, der bereits 1925 parallel zur Erstausgabe ein Faksimile des Manuskripts veröffentlicht hatte.)

Eher illustrativ-repräsentativen Charakter tragen dagegen die faksimilierten Titelblätter in der zweiten, fast parallel zum Eröffnungsband erschienenen Lieferung der OCGF. Betreut von Denis Herlin, Forschungsleiter am Institut de recherche sur le patrimoine musical en France und als Chefredakteur der Debussy-Gesamtausgabe ein zweifellos einschlägig ausgewiesener Editor französischer Musik um 1900, liegen hier – gleichsam als Pendant der *Opera ultima* – die beiden frühen Klavierquartette c-Moll op. 15 (1884) und g-Moll op. 45 (1887) vor, und zwar in diesmal mustergültig zu nennender Form. Ausgehend von einer knappen Situierung der Werke im musikalischen „renouveau“ des Paris der Dritten Republik skizziert Herlin auf Basis vor allem der Korrespondenz ebenso minutiös wie nüchtern die bis zum Sommer 1876 zurückreichende Entstehungsgeschichte, die mühseligen Bemühungen um Drucklegung sowie die frühe Auführungsgeschichte, wobei er gerade angesichts der vertrackten Quellenlage für op. 45 mit aller gebotenen Umsicht argumentiert und die Hinterfragbarkeit seiner Einschätzungen unterstreicht. Auch dokumentiert er im Kritischen Bericht akribisch Faurés zahlreiche skrupulöse Nachbesserungen in Manuskripten, Stichvorlagen und Druckfahnen bis zur Druckgestalt und darüber hinaus (inklusive Neukomposition des Finalsatzes von op. 15), wobei die Entscheidung, die Lesarten nicht, wie üblich, zwei-, sondern (unter Inkaufnahme eines insgesamt etwas flatternden Druckbilds) ein-

spaltig zu gestalten, den vielen integrierten Notentpassagen zugutekommt: Neben differierenden Lesarten finden sich so u. a. diplomatische Reproduktionen und Restitutionen im Autograph getilgter Passagen, was einen plastischen Einblick in den Kompositions- und Überarbeitungsprozess gewährt.

Vor allem aber konstituiert Herlin einen solide kollationierten Notentext, der auf reflektierter Quellenbewertung und der Einsicht fußt, neben der ‚Primärquelle Erstdruck‘ dem Autograph insbesondere mit Blick auf die differenzierte Dynamik Bedeutung beizumessen, und zwar auch dort, wo später Streichungen und Vereinheitlichung vorgenommen wurden. (Faurés Eindämmung von Kontrasten zugunsten nuancierter Abstufungen wurde bekanntlich schon zu Lebzeiten als Zeugnis von Raffinement und Erlesenheit gewertet.) Diskutabel bleiben so allenfalls die bei op. 15 in Fußnoten unterbreiteten Vorschläge, in Analogie zu Parallelstellen Vereinheitlichungen vorzunehmen.

Auf einen Bonus schließlich ist noch hinzuweisen: Im Vorwort bietet Herlin instruktive, mit Belegen sorgsam abgesicherte Übersichten über die Aufführungen beider Werke zu Faurés Lebzeiten unter Beteiligung des Komponisten am Klavier. Hier deutet sich zumindest an, was Nectoux für die OCGF insgesamt avisiert hat, nämlich als Quellen auch historische Einspielungen Faurés und seiner bevorzugten Interpreten zu berücksichtigen. Das stimmt erwartungsfroh.

(November 2011)

Fabian Kolb

## Eingegangene Schriften

Zur Aufführungspraxis von Musik der Klassik. XXXVI. Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 23. bis 25. Mai 2008. Hrsg. von Boje E. Hans SCHMUHL in Verbindung mit Ute OMONSKY. Augsburg: Wißner-Verlag/Michaelstein: Stiftung Kloster

Michaelstein – Musikakademie Sachsen-Anhalt für Bildung und Aufführungspraxis 2011. 384 S., Abb., Nbsp. (Michaelsteiner Konferenzberichte. Band 76.)

MICHAEL BAUMGARTNER: Exilierte Göttinnen. Frauenstatuen im Bühnenwerk von Kurt Weill, Thea Musgrave und Othmar Schoeck. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2012. 473 S., Abb., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 66.)

ANDREAS BEURMANN: Harpsichords and More. Harpsichords, Spinets, Clavichords, Virginals. Portraits of a Collection. The Beurmann Collection in the Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg and at the estate of Hasselburg in East Holstein, Germany. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2012. 325 S., Abb., Nbsp.

DIANA BLICHMANN: Die Macht der Oper – Oper für die Mächtigen: Römische und venezianische Opernfassungen von Dramen Pietro Metastasio bis 1730. Mainz: Are Musik Verlag 2012. 547 S., Abb., CD. (Schriften zur Musikwissenschaft. Band 20.)

GUY CAPUZZO: Elliot Carter's "What Next?". Communication, Cooperation, and Separation. Rochester: University of Rochester Press 2012. 189 S., Nbsp. (Eastman Studies in Music.)

Christoph Graupner: Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke. Graupner-Werke-Verzeichnis GWV. Geistliche Vokalwerke: Kirchenkantaten 1. Advent bis 5. Sonntag nach Epiphania. Hrsg. von Oswald BILL. Darmstadt: Universitäts- und Landesbibliothek/Stuttgart: Carus-Verlag 2011. XXIV, 760 S., Nbsp.

HANS DARMSTADT: Johann Sebastian Bach. Messe in h-Moll. BWV 232 (nach der Edition der NBA<sup>rev1</sup>, 2010). Analysen und Anmerkungen zur Kompositionstechnik mit aufführungspraktischen und theologischen Notizen. Dortmund: Klangfarben Musikverlag 2012. 387 S., Abb., Nbsp. (Dortmunder Bach-Forschungen. Band 11.)