

und potenzieller Aufführungen sowie der Tatsache, dass es sich um Hasses Dresdner Debüt handelte, nachvollziehbar. Vom opernhistorischen Standpunkt aus betrachtet wären indes z. B. *Artaserse* für Venedig 1730 (mit Farinelli und Francesca Cuzzoni in den Hauptrollen), *Demetrio* für Dresden 1740 (mit Faustina Bordoni und Domenico Annibali) oder *Solimano* für Dresden 1755 mit spektakulärer inszenatorischer Umsetzung vorzuziehen gewesen. Ein weiterer Punkt erscheint problematisch und tangiert das Gesamtkonzept der Ausgabe, die ausdrücklich auf die Publikation verschiedener Fassungen verzichtet: Hasse komponierte Metastasios Libretto *Alessandro nell'Indie* für Venedig 1736 nochmals und griff hierbei auf Teile der *Cleofide*-Partitur zurück, was in der Edition des Notentextes keine Berücksichtigung findet (das Vorwort macht freilich einige Angaben dazu). Hier wäre es zu begrüßen gewesen, wenn die veränderten Nummern – wie es in den meisten Editionen von Drammi per musica inzwischen Standard ist – in einem Anhang mitgeteilt worden wären.

Im Vorwort des Bandes fasst der Herausgeber Zenon Mojzysz die wenigen Dokumente zur Entstehungsgeschichte der Komposition und zum Dresdner Gastspiel der Hasses zusammen, erläutert Boccardis Eingriffe in den Text und die Übernahme von Arien aus früheren Opern Hasses. Besonders zu würdigen sind hierbei seine erhellenden Bemerkungen zu denjenigen Ereignissen, die zur Berufung Hasses nach Dresden führten, wofür er die Korrespondenz des Grafen Emilio de Villio mit dem Hof auswertete (ausführlicher schildert der Herausgeber dies im kürzlich erschienenen Sonderband 2 der *Hasse-Studien*, Stuttgart 2011). Dass im Vorwort Berichte in den *Curiosa Saxonica* indes als „Belege“ für den Erfolg der Oper bewertet werden, befremdet angesichts der Rolle dieses Mediums im Blick auf die Kommunikationsstrategien in der Hofpublizistik.

Obgleich Hasses Autograph nicht überliefert ist, ist die philologische Basis der Edition als hervorragend zu bezeichnen – erhalten haben sich eine Partiturabschrift aus der Königlich-Privat-Musikaliensammlung (heute in

der Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt), die vermutlich bei der Aufführung innerhalb der Basso-continuo-Gruppe verwendet wurde, sowie ein Großteil des originalen Stimmenmaterials, durch das fundierte Aussagen über den originalen Orchesterklang und die aufführungspraktische Ausführung möglich sind. So lässt sich belegen, an welchen Stellen Bläser *colla parte* mit den Streichern geführt wurden, was aus den Partituren allein nicht ersichtlich wird. Die Verwendung dieser beiden Quellen als Basis der Edition – der Partitur für die Gesangspartien und den Basso continuo, der Stimmen für die Orchesterinstrumente – überzeugt. Der Kritische Bericht ist klar formuliert und zeugt von größter Sorgfalt.

Nach dem Reprint des Librettodrucks von 1731 folgen eine deutsche und englische Übersetzung sowie einige Quellen-Reproduktionen mit präzisen und fundierten Erläuterungen zu den Schreibern. Herausgeberzusätze im Notentext, Partituranordnung und Aussetzung des Generalbasses entsprechen der editorischen Praxis in den übrigen Bänden der Ausgabe.

(September 2011)

Panja Mücke

J[OHANN] S[EBASTIAN] BACH: Vingt-quatre Préludes et Fugues. (Le Clavier bien tempéré, Livre I). Anmerkungen von Frédéric CHOPIN. Kommentar von Jean-Jacques EIGELDINGER. Paris: Société Française de Musicologie 2010. LXXII, 109 S. (Publikationen der Société Française de Musicologie. Serie 1, Band 28.)

Im Frühherbst 1846 zieht die 18-jährige Pauline Chazaren aus ihrer Heimatstadt Grenoble nach Paris, um dort, dem Rat Franz Liszts folgend, ihre pianistische Ausbildung bei Frédéric Chopin fortzusetzen. In Paris erteilt sie Klavierunterricht in einem Mädchenpensionat. Zu ihren Schülern zählt auch Liszts Tochter Cosima. Mitte November, nach Chopins Rückkehr aus Nohant, könnte der Unterricht begonnen haben. Über Verlauf und Dauer sind nur wenige Details bekannt.

Gegenstand des Unterrichts war u. a. das *Wohltemperierte Klavier*. Das Exemplar des ersten Bandes, das im Unterricht benutzt und lange Jahre als Familienschatz gehütet wurde (Edition Richault 1), enthält zahlreiche Eintragungen von Chopins Hand. Jean-Jacques Eigeldinger hat das Faksimile ediert und sachkundig kommentiert.

In seinem Kommentar wird deutlich, welche Art von Einsichten aus dieser Quelle zu gewinnen sind – und welche nicht. Um mit letzteren zu beginnen: Chopins Eintragungen zur Ausführung sind nur bedingt belastbar. Man erfährt aus ihnen nicht, wie Chopin Bach spielte oder gespielt haben wollte. Erstens sind Chopins Fingersätze, seine Hinweise zur Dynamik oder Artikulation, Interventionen in eine Situation. Außerhalb der Situation des Unterrichts, der in mündlicher Form vorstatten geht und wesentlich auf Demonstrationen am Instrument beruht und im Ganzen wie im Detail von der Spielweise und den spezifischen Problemen der Schülerin bestimmt ist, sind sie nur mit erheblicher konjekturaler Kunstfertigkeit, mit philologischer wie pianistischer Erfahrung und Vorsicht zu nutzen. Sie regen die Phantasie an, aber sie geben ihr wenig Halt. Sie haben nicht den Status eines Textes. „On imagine le maître tracer ces divers signes en cours d'exécution ou de lecture commentée – plutôt qu'à la table“. (S. XIX) Die verstehende Lektüre der Eintragungen wird zweitens behindert durch die Tatsache, dass sie nur vereinzelt auftreten und ihnen Zusammenhang und Rahmen abgeht. Eigeldinger spricht von „une approche cursive, circonstancielle, bien plutôt que systématique“ (S. XIX). Wie soll man einzelne Akzentzeichen deuten, wenn man das System der Artikulationsbezeichnungen nicht kennt, innerhalb dessen sie eine Differenz markieren? Die vergleichende Konsultation der Notationsgewohnheiten in Chopins Originalwerken hilft nur bedingt aus dieser Misslichkeit.

Anders steht es um Status und Strapazierfähigkeit der Eintragungen, die den primären Notentext betreffen und weder Setzfehler korrigieren noch Übernahmen aus anderen Editionen darstellen. Eigeldinger qualifiziert sie,

„avec la prudence qui s'impose ici“, als „des corrections personnelles apportées au texte de Bach“ (S. XIX). Hier ergeben sich Einblicke in das Bach-Verständnis des Komponisten Chopin. Zwei Tendenzen sind auszumachen: Zum einen gewichtet Chopin die feine Balance von harmonischer Bedeutung und linearer Bewegung, von Akkord und Stimmführung zugunsten der Harmonik. Öfters nimmt er übermäßige Sekunden in Mittelstimmen in Kauf, um das akkordische Ganze hervortreten zu lassen. Andererseits sucht Chopin die intervallische Identität von Motiven zu wahren und bevorzugt deshalb reale anstelle tonaler Themen-Beantwortung oder fügt in nicht-thematischen Partien Alterationen hinzu, durch die Gestalten oder Gestaltteile als Motive fixiert werden und aus dem Verlauf stärker hervortreten, als sie es im Original tun.

Vielfältig ist der ‚Kollateralgewinn‘, den Eigeldinger aus der Quelle für die Chopin-Forschung jenseits der Fragen der Bach-Rezeption zu ziehen weiß. Er sieht sich durch den Vergleich mit den Eintragungen in der Bach-Ausgabe in der (bisweilen bestrittenen) These bestätigt, dass die Metronom-Angaben im Autograph der Etüden op. 10 und op. 25 authentisch sind. Und er hat einen Kandidaten anzubieten für „l'édition parisienne de Bach“, von der Chopin in einem Brief an Fontana vom 8. August 1839 schreibt, er korrigiere sie für sich, und zwar „non seulement les fautes du graveur mais aussi les fautes accréditées par ceux qui soi-disant comprennent Bach (ceci sans la prétention de le comprendre mieux, mais avec la conviction de le deviner parfois)“. Eigeldinger argumentiert, dass die Ausgabe, von der Chopin spricht, die bei Maurice Schlesinger 1828 erschienene war.

Der Leser wird durch Edition und Kommentar verschiedentlich mit musikhistorischen Sachverhalten konfrontiert, die zwar nicht neu, aber wert sind, erinnert zu werden. Die Wertschätzung, die Chopin durch Liszt entgegengebracht wird, zeigt einmal mehr, dass die Spezifika, durch die sich die Angehörigen der ‚Generation 1810‘ voneinander unterscheiden, getragen oder überwölbt waren

durch das Bewusstsein der Verbundenheit in einem gemeinsamen Projekt. Und eine weitere historische Lektion: Dass Chopin auf Czernys Bach-Ausgabe zurückgreift und bis einschließlich zum Es-Dur-Präludium minutiös sämtliche Angaben (außer den Fingersätzen) überträgt, wird nur diejenigen verblüffen, die an einem verzerrten Czerny-Bild leiden und den vorzüglichen Musiker nicht kennen, der von Beethoven ebenso geschätzt wurde wie von Liszt und eben von Chopin.

Man muss natürlich, bei allem Respekt für die enorme Erfahrung und große Sorgfalt des Herausgebers, nicht in jeder Einzelheit mit seiner Lesart und Deutung übereinstimmen. Der Rezensent vermutet, dass die Hervorhebung des Basstons *Gis* in den Schlusstakten des cis-Moll-Präludiums keinen Eingriff Chopins in den primären Notentext darstellt, sondern einen Hinweis auf den harmonischen Zusammenhang gibt, der durch Mittel der Artikulation, Dynamik oder Pedalisierung klanglich zu realisieren wäre. In T. 55 des Es-Dur-Präludiums lese ich in der linken Hand ein *des*, das zum *c* fortschreitet. Es handelt sich um eine der Veränderungen, in denen Chopin der harmonischen Gesamtbedeutung stärkeres Gewicht beilegt als der Führung der Einzelstimmen und den übermäßigen Schritt vom *e* zum *des* in Kauf nimmt.

(September 2011)

Thomas Kabisch

Eingegangene Schriften

Almanach für Musik I (2011). Hrsg. von Christoph DOHR. Köln: Verlag Dohr 2011. 304 S., Abb., Nbsp.

An der Schwelle zur Klassik. Valentin Rathgeber. II. Internationales Rathgeber-Symposium am 5.–6. Juni 2010 in Oberelsbach. Festschrift für Gottfried Rehm zum 85. Geburtstag. Hrsg. von Berthold GASS. Pfaffenhofen: Akamedon-Verlag 2011. 287 S., Abb., Nbsp.

Aria. Eine Festschrift für Wolfgang Ruf.

Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN. Redaktion: Sebastian BIESOLD. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2011. 802 S., Abb., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 65.)

MARIO ASCHAUER: Handbuch Clavier-Schulen. 32 deutsche Lehrwerke des 18. Jahrhunderts im Überblick. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. 275 S., Abb., Nbsp.

ANNKATRIN BABBE: „Ein Orchester, wie es bisher in Europa noch nicht gesehen und gehört worden war“. Das „Erste Europäische Damenorchester“ von Josephine Amman-Weinlich. Mit einem Vorwort von Freia HOFFMANN und zwei biographischen Artikeln von Volker TIMMERMANN. Oldenburg: BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität 2011. 89 S., Abb. (Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts. Band 8.)

FABIAN BIEN: Oper im Schaufenster. Die Berliner Opernbühnen in den 1950er-Jahren als Orte nationaler kultureller Repräsentation. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2011. 349 S., Abb. (Die Gesellschaft der Oper. Musikkultur europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert. Band 9.)

Brahms-Studien. Band 16. Im Auftrag der Johannes-Brahms-Gesellschaft Internationale Vereinigung e. V. hrsg. von Beatrix BORCHARD und Kerstin SCHÜSSLER-BACH. Tutzing: Hans Schneider 2011. 226 S., Abb., Nbsp.

Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft. Werk, Wirkung, Aktualität. Hrsg. von Hermann DANUSER, Peter GÜLKE und Norbert MILLER in Verbindung mit Tobias PLEBUCH. Schliengen: Edition Argus 2011. 440 S., Abb., Nbsp.

KATHRIN EBERL-RUF: Daniel Gottlob Türk – ein städtischer Musiker im ausgehenden 18. Jahrhundert. Beeskow: Ortus Musikverlag 2011. 426 S., Abb., Nbsp. (Ortus Studien. Band 8.)

Choir in Focus 2010. Hrsg. von Ursula