

derprogramme wie JeKi („Jedem Kind ein Instrument“) fast immer die soziologischen Perspektiven (etwa in der Betonung von Bildungsnähe oder -ferne) betont, kann deshalb hier keinen Raum finden.

Ob nun tatsächlich Erziehenden Orientierung gegeben wird, ob sie „Begabte“ von „Unbegabten“ unterscheiden können, ob sie – wie es zwischen den Zeilen durchklingt – daraus richtige Entscheidungen für Förderungen ableiten können, erscheint auch nach der Lektüre des Buches fraglich. Zu komplex ist immer noch das Zusammenspiel internaler und externaler Prozesse. Auch unter den offensichtlich Hochbegabten und gut Ausgebildeten (etwa unter den Absolventen von Musikhochschulen) entscheidet sich die Frage, wer den Durchbruch schafft, oft an ganz anderen Kriterien: am Marketing, an kommunikativen Fähigkeiten, an Netzwerken oder an physischer Konstitution. Die Herausgeber verweisen selber auf die Rolle etwa der Motivation (S. 17) – das Buch als Ganzes lässt derlei eher in den Hintergrund treten. Gleichwohl ist das Buch geeignet, auch in einem so dynamisch sich entwickelnden Feld der Wissenschaft für einige Jahre als grundlegendes Werk zur Einführung und Orientierung zu fungieren. (Januar 2016) *Andreas Lehmann-Wermser*

NOTENEDITIONEN

HEINRICH SCHÜTZ: Stuttgarter Schütz-Ausgabe. Sämtliche Werke. Band 5: Cantiones sacrae 1625. Opus 4: Vierzig Motetten für 4 Singstimmen und Generalbass. Hrsg. von Uwe WOLF. Stuttgart: Carus-Verlag 2013. XLVII, 176 S., Abb.

HEINRICH SCHÜTZ: Stuttgarter Schütz-Ausgabe. Sämtliche Werke. Band 11: Symphoniae sacrae II 1647. Opus 10: Siebenundzwanzig geistliche Konzerte für 1 bis 3 Singstimmen, 2 obligate Instrumente

und Generalbaß. Hrsg. von Konrad KÜSTER. Stuttgart: Carus-Verlag 2012. LIV, 257 S., Abb.

Mit den Bänden 5 und 11 liegen nun sieben der auf insgesamt 23 Bände angelegten *Stuttgarter Schütz-Ausgabe* (SSA) vor. Die seit 1992 beim Stuttgarter Carus-Verlag erscheinende Ausgabe, die in Zusammenarbeit mit dem Heinrich-Schütz-Archiv der Hochschule für Musik Dresden entsteht, versteht sich – ähnlich wie die *Neue Schütz-Ausgabe* (NSA; Bärenreiter Verlag, Kassel) – nicht nur als wissenschaftliche, sondern explizit auch als praktische Ausgabe. In vielerlei Hinsicht unterscheiden sich beide Ausgaben aber signifikant voneinander, und auch wenn beide von mehreren Herausgebern besorgt werden, leidet die SSA doch nicht an jenen Problemen, die die NSA bis heute prägen und die diese zu einer Ausgabe machen, deren „einheitlicher“ Ansatz sich allein auf die Ausstattung und eine das Schütz'sche Gesamtwerk begreifende Werkausgabe beschränkt. Die an einer chronologischen Bandenteilung orientierte SSA verfolgt hinsichtlich ihrer Editionspraxis eine grundsätzlich andere Richtung: Auch wenn auf dem bisher gegangenen Weg kleinere Abweichungen gemacht wurden und noch immer gemacht werden, versteht sie sich als eine wissenschaftlich fundierte, quellenkritische Gesamtausgabe mit einheitlichen Editionsrichtlinien, die Aufschluss über die Relation zwischen Edition und Quellen in einem detaillierten Kritischen Bericht gibt.

Beide Bände verfügen über Einführungen in die jeweiligen Sammlungen. Jene von Uwe Wolf fällt sehr knapp aus und man würde sich noch mehr Informationen etwa im Hinblick auf eine damalige/heutige Aufführungssituation wünschen. Hervorzuheben ist Konrad Küsters detaillierte Ausführung zu verschiedensten Aspekten, wie etwa der zeitpolitischen Situation, der notwendigen differenzierten Studie zur Werkentstehung oder aufführungspraktischen Angaben un-

ter Berücksichtigung der handschriftlichen Frühfassungen. Diese Einführungen sind sowohl in Deutsch als auch in Englisch abgedruckt und beinhalten wie in Band 5 auch eine Übersetzung der lateinischen Widmung, der Vorrede des Autors und der Epigramme (von Michael Heinemann), ebenso wie Textnachweise, Hinweise zur liturgischen Stellung der Texte und eine Übersetzung der lateinischen Texte (von Christine Haustein und/bzw. Stefan Michel). Der nach der Edition abgedruckte Kritische Bericht hingegen ist ausschließlich auf Deutsch wiedergegeben. Zahlreiche Faksimileabbildungen, die für die Edition aufschlussreiche zeitgenössische Hinweise und somit für den Nutzer wichtiges Anschauungsmaterial zur Verdeutlichung bieten, runden die Bände ab. Leider kommen die handschriftlichen Frühfassungen der *Symphoniae Sacrae II* mit nur einer Abbildung ein wenig zu kurz.

Erfreulich ist der weitgehende Verzicht auf das Werk zu sehr verändernde Maßnahmen (etwa eine zusätzliche deutsche Textunterlegung im Fall der *Cantiones Sacrae* oder im Hinblick auf eine Aufführung veranlasste Transpositionen); auch das klare Notenbild trägt zu einer schnellen und einfachen Auseinandersetzung mit den Werken bei. Der Orientierung an der Musikpraxis sind die Angaben zu Ambitus in Stimmbuchstaben ebenso wie die Verwendung moderner Schlüssel geschuldet, wobei die originale Schlüsselung im Vorsatz jeder Stimme angegeben wurde. Die Entscheidung zur Verkürzung der Notenwerte um die Hälfte in Tripeltakten im Unterschied zur nicht erfolgten Verkürzung im geraden Takt ist allerdings erneut kritisch zu sehen. Sie ist aus textkritischer Sicht nicht notwendig und verunklart das Notenbild im Hinblick auf die im Originaldruck gegebenen Informationen. Gerade vor dem Hintergrund einer wissenschaftlich-quellenkritischen Ausgabe bleibt diese Veränderung des Notentextes aber problematisch: Da die Notenwerte im zusammengesetzten Takt (6/4) ebenfalls nicht verkürzt werden, geht

der im Originaldruck gemachte, eindeutige typographische Unterschied zwischen 6/4- und 3/1-Takt verloren. In ähnlicher Weise wurden die Metrumsangaben verändert: Im Gegensatz zu den beibehaltenen originalen Mensurzeichen des geraden Taktes, wurden sie (in den *Cantiones Sacrae*) im ungeraden Takt durch das Zeichen „3“ ersetzt und die originalen Mensurzeichen wie die originalen Notenwerte wurden über dem Sopran angezeigt. Hier würde man sich eine optisch ansprechendere Lösung durch den Verlag wünschen.

Musik- und gattungsgeschichtlich bedingte Unterschiede in den beiden Ausgaben bestehen etwa in der Behandlung der Schlussnoten: Werden sie bei Wolf in der Tradition der Motette als Longae ohne definierten Wert dargestellt, hat dies um die Jahrhundertmitte keinerlei Bedeutung mehr und sie erhalten bei Küster jenen Wert, mit denen der Takt voll schließen kann. Eine Besonderheit bildet auch die in Küsters Ausgabe notwendig gewordene Realisierung der im Originaldruck vorhandenen Abteilungsstriche, denen verschiedene Aufgaben zukommen können: Sie bilden einen Anhaltspunkt für eine Taktgliederung, dienen als Gliederungselement von reich bewegten Melodiefiguren der ausführenden Stimme(n) und zeigen schließlich auch größere Zusammenhänge innerhalb eines Werkes an. In der Edition werden sie durch eine Verlängerung des Taktstriches nach unten (Generalbass) bzw. oben (Violine 1) angezeigt.

Unbestreitbar scheint in beiden Werksammlungen Schütz' programmatische Absicht, die sich in der Zusammenstellung der Textvorlagen andeutet. Lassen sich im Fall der *Cantiones Sacrae* nur ungefähre Aussagen über die Entstehung des Werkkomplexes treffen, sind es bei Schütz' op. 10 Küsters Diskussion der handschriftlichen Frühfassungen und die Aufarbeitung der komplexen Quellenlage wie Werkgeschichte, die dazu beitragen, die verschiedenen Entwicklungsschichten des Werkes transparenter werden

zu lassen. Dies führte nicht nur dazu, dass mehrere Exemplare des Originaldrucks zugleich als Hauptquellen herangezogen werden mussten; erfreulicherweise entschloss man sich auch dazu, die musikalisch eigenständigen Frühfassungen der Kompositionen SWV 346a, 348a, 361a im Anhang komplett abzdrukken.

In einer solch sorgfältigen Aufarbeitung der Werkgenese und den detailreichen Informationen zum Umfeld des Werkes legen die Herausgeber beider Bände nichts Geringeres als einen verlässlichen Notentext vor, der sowohl die grundlegende Basis für die Auseinandersetzung mit Schütz' Musik als auch eine Brücke zwischen musikwissenschaftlicher Forschung und praktischer Musikausübung präsentiert.

(Januar 2016)

Stefan Gasch

GOTTLIEB MUFFAT: Componimenti Musicali per il Cembalo. Hrsg. von Alexander OPATRNY. Graz: ADEVA 2015. 134 S., Notenbeilage. (Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Band 158.)

Muffats Sammlung mit sechs Cembalosuiten und einer Ciacona gehört zu den wenigen barocken Drucken, die wiederholt mit Neuausgaben bedacht wurden. In der Denkmäler-Reihe (DTÖ) hatte Guido Adler bereits 1896 eine Ausgabe besorgt, die 1959 ein weiteres Mal erschien. Obwohl zeitgleich mit Adler auch Friedrich Chrysander Muffats Kompositionen in einem Supplementband der Händel-Gesamtausgabe vorgelegt hatte, erschienen neben einer Faksimile-Ausgabe noch weitere Editionen im 19. und 20. Jahrhundert, zuletzt noch eine 2009 von Christopher Hogwood besorgte.

Da allen Ausgaben der Originaldruck als Vorlage dient, sind die Abweichungen des Notentextes untereinander eher marginal; allenfalls die Ausführlichkeit des Kritischen Berichts unterscheidet sie voneinander. Dies mag ursächlich dafür sein, dass Opatrny

dem Kritischen Bericht noch einen Abschnitt hinzugefügt hat: „Die *Componimenti musicali per il Cembalo* in der Sicht von Guido Adler bis heute“ (S. 123–131), in dem er den Mangel an weitergehenden Forschungen beklagt, für den er die absolute Autorität der Adler'schen Ausgabe verantwortlich macht. Die Ironisierung, mit der Opatrny die Ausgabe Chrysanders und die nachfolgende Suche nach weiteren Entlehnungen Händels aus dem Werke Muffats beschreibt, hätte er sich besser gespart, vor allem weil er selber versucht, Ähnlichkeiten in Werken anderer Komponisten aufzuspüren, um damit den Vorbildcharakter der Werke Muffats zu belegen. Dass in diesem Zusammenhang eine Reihe von Werken Mozarts in den Blick genommen werden, mag ja noch einigermaßen plausibel sein, dass aber von Muffat initiierte kompositorische Entwicklungen dann in den Werken der Wiener Romantiker ihren Niederschlag gefunden haben sollen, entspringt wohl eher dem Wunschdenken des Herausgebers als der Realität. Dieser Eindruck drängt sich schon alleine deswegen immer wieder auf, weil Opatrny auch sprachlich sehr viel konziser sein könnte. Ein Beispiel mag genügen: „Langer Rede kurzer Sinn: die Nuss ‚Achse Mozart – Muffat‘ lässt sich allein von den *Componimenti* oder von den in diesem Absatz genannten Mozart-Kompositionen ausgehend nicht wirklich knacken.“ Doch auch seine nachfolgenden Versuche, die möglicherweise gar nicht authentischen Klavierkonzerte allein aufgrund ähnlicher Nachlässigkeiten im akzidenziellen Bereich doch Muffat und diesem damit eine Vorreiterstellung in der Entwicklung des Wiener Klavierkonzerts zuzuschreiben, bleiben blass und können nicht wirklich überzeugen. Die Prägnanz, mit der Guido Adler die *Componimenti* historisch verortet hat, bleibt Opatrny jedenfalls schuldig.

Doch zurück zur Edition. Nach einem recht knappen Vorwort, aus dem nur mit Mühe das Erscheinungsdatum des Vorlage-druckes herauszulesen ist und in dem sich