

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

Opatrny ein wenig in den Fallstricken von „wissenschaftlicher“ und „praktischer“ Ausgabe verfängt, bietet die Ausgabe Faksimiles von Titelblatt und Vorrede sowie der ersten Notenseite des Drucks. Einige kleinere Faksimiles werden in Fußnoten zur Erklärung einiger Einrichtungsfragen mit abgedruckt. Zusätzlich gibt Opatrny – dabei Adler folgend – die Muffat'sche Verzierungstabelle auf einem verstärkten Einzelblatt bei, ergänzt um weitere Ornamente, die in der Liste nicht aufscheinen.

Im „Revisionsbericht“ behandelt Opatrny die wichtigsten Fragen, die sich bei der modernisierten Umschrift des alten Druckes ergeben, recht ausführlich und hinreichend deutlich – sieht man wiederum von einigen sprachlichen Schnitzern ab. Dass Opatrny, anders als noch Adler, die *Dal-segno*-Anweisungen bzw. *petites reprises* durch Voltenklammern verdeutlicht, hat gewiss seine Berechtigung. Das gilt auch für die Beibehaltung der originalen Generalakzidenzien. Problematisch ist allerdings sein Umgang mit Warnungsakzidenzien, weniger, weil zu viel oder zu wenig den Notentext verunklaren, sondern weil er (auch heute überflüssige) Akzidenzien Muffats in Klammern setzt. Diese sind mithin nicht mehr von seinen eigenen Zusätzen unterscheidbar („Runde Klammern wurden in der Edition für Warn- bzw. Sicherheitsakzidenzien verwendet, und zwar im Interesse der Einheitlichkeit sowohl für aus der Vorlage übernommene, als auch stillschweigend für hinzugefügte“ – S. 111). Auf der anderen Seite werden manche von Muffat verwendete Warnungsakzidenzien nicht übernommen; mehr als zwei Zusatzakzidenzien für die gleiche Note im Takt werden „zumeist“ nicht notiert (in T. 16 der *Allemande* der zweiten Suite finden sich dann aber doch immerhin vier Vorzeichnungen für *es*“, drei davon geklammert). Derartige Inkonsequenzen wären leicht vermeidbar gewesen.

Dass sich Opatrny bei der Einrichtung der Notenseiten an Muffats „wohl durch-

dachten“ [!] (S. VIII) Vorlagen orientiert, ist nachvollziehbar. Dies macht er, allerdings ohne dies mitzuteilen, nicht sklavisch. Das ist grundsätzlich legitim, doch hätte er abweichende Akkoladenaufteilungen im Kritischen Bericht wohl besser verzeichnet, da seine verbalen Ausführungen eine diplomatisch getreue Aufteilung des Notentextes suggerieren.

Wesentliche Fehler im Notentext finden sich, wie ein punktueller Vergleich mit dem Faksimile zeigt, nicht. Lediglich im „*Rigaudon Bizarre*“ der dritten Suite fehlt in T. 21 bei der Bassnote ein bei Muffat vorgeschriebenes und auch nach heutiger Orthographie nötiges Auflösungszeichen. Und warum das ebenfalls notwendige Auflösungszeichen in T. 17 der *Fantasie* von *Partita III* in Klammern gesetzt ist, obwohl es in der Vorlage steht, ist ebenfalls unklar. Das gilt auch für einige geklammerte *Staccatostriche* (wie etwa in T. 40, Sopranstimme, drittletzte Note), die zweifelsfrei in der Vorlage vorhanden sind. Dankbar wäre der Nutzer der Ausgabe gewiss auch gewesen, wenn auf die handschriftlichen Fehlerkorrekturen in der Vorlage hingewiesen worden wäre, wie Guido Adler dies aus guten Gründen noch tat. Denn sicherlich wurden diese Korrekturen nicht in allen Druckexemplaren vorgenommen, weswegen es sich letztlich an den fraglichen Stellen in der Neuausgabe um Abweichungen von der Vorlage handelt.

Insgesamt aber erweist sich der Notenteil als sehr zuverlässig. Lediglich die sehr groß gesetzten Akzidenzien bei den Verzierungszeichen können beim Spielen zu Irritationen führen – zumal, wenn sie geklammert sind. Da viele Ausgaben ergänzte Akzidenzien über die Akkolade setzen, ist die Gefahr einer Fehlinterpretation groß.

(Februar 2016)

Reinmar Emans