

notwendige Grundlage für eine gelingende Verständigung zwischen den fachlich getrennten Bereichen, die erst mit dem Wissen um Unterschiede möglich ist. Damit wird die eingangs formulierte Forderung nach einer „gesündere[n] Durchblutung“ (S. 9) der verschiedenen Klangräume eingelöst und es ist zu hoffen, dass die Stimulation zu einem stabilen Kreislauf zwischen den einzelnen disziplinären Blutbahnen führt.

(Januar 2018)

Florence Eller

*Musikedition als Vermittlung und Übersetzung. Festschrift für Petra Weber zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Christian SPECK. Bologna: Ut Orpheus Edizioni 2016. 306 S., Abb., Nbsp., Tab. (Ad Parnassum Studies. Band 9.)*

Themenbezogene Festschriften bergen stets ein Problem, da bekanntlich nicht diejenigen Kollegen zur Mitwirkung eingeladen werden, die sich auf diesem Gebiet besonders ausgewiesen haben, sondern solche, die dem Jubilar bzw. der Jubilarin biographisch besonders verbunden sind. Auch zu dieser Festschrift zum 60. Geburtstag von Petra Weber haben keineswegs nur ausgewiesene Spezialisten beigetragen.

Obgleich Albrecht von Massows Aufsatz „Vom philosophischen Umgang mit mittelalterlichen Quellen“ eine wie auch immer geartete Beziehung zur Edition vermuten lassen könnte, so wird eine solche Erwartung nicht eingelöst. Auch Wilhelm Seidels Ausführungen zum „Tactus“, den „Taktarten“ und dem „Takt“ fügt sich nicht in die Thematik, bietet jedoch einige bemerkenswerte Beobachtungen. Demgegenüber suchen Hartmuth Kinzler und Glenn Stanley in ihren eher analytisch geprägten Beiträgen durchaus einen Bezug zur Edition. Wenn es bei Kinzler überwiegend um die Frage geht, ob bei der ersten Note von Beethovens Klaviersonate op. 2, Nr. 1 ein Staccato-Punkt nur vergessen wurde oder absichtlich fehlt, wofür er u. a.

sehr unterschiedliche Ausgaben auf ihre Lösungsversuche hin befragt, so handelt es sich doch um eine veritable editorische Fragestellung. Stanley geht eher von der Aufführung aus und zieht Beethovens Skizzen und auch instruktive Ausgaben heran, um die Rhythmik der Anfangstakte der E-Dur-Sonate op. 109 auf verschiedene aufführungspraktische Möglichkeiten hin zu durchleuchten. Jedenfalls scheint ihm das Notat die wirkliche Intention Beethovens nur unzureichend widerzuspiegeln.

Weitgehend analytisch geprägt ist auch die Studie von Bernd Edelmann über Carl Orffs 1911 entstandene Vertonung von Friedrich Hölderlins Ode *Sonnenuntergang*. Dass Orff in den 1970er Jahren nur den Schlussteil dieses Liedes überarbeitete, lässt verschiedene Schlüsse zu; der Musikphilologe muss sich freilich entscheiden – und offenbar wurde bei der Ausgabe entschieden, das Lied genau gegenläufig zum Quellenmaterial zu edieren: Von der vollständig erhaltenen Erstfassung wird nur der (später veränderte) Schluss mitgeteilt, von der nur partiell erhaltenen Überarbeitung aber die Mischfassung aus früh entstandenem Beginn und später verändertem Schluss – ein sehr wohl anfechtbares Verfahren.

Trotz seiner Herausgebere Tätigkeit für die Lasso-Gesamtausgabe bietet Bernhold Schmid hier eher eine allerdings sehr profunde Materialsammlung zu Bearbeitungen des Susannen-Stoffes, dabei ausgehend von der bekannten Beobachtung, dass zahlreiche Vertonungen musikalisch Bezug auf Didier Lupis Tenor seiner Chanson *Susanne un jour* nehmen, die anschließend Ausweitungen erfährt. Mit der Übersetzung von Notat zu klingendem Ergebnis beschäftigt sich der Beitrag von Heinz von Loesch, Vincent Grau und Fabian Brinkmann, in dem der Tempogestaltung in Beethovens Cellosonate A-Dur op. 69 nachgegangen wird. Die Ergebnisse der Untersuchung von Spieldauer und Temposchwankungen verschiedener Interpretationen waren zwar fast zu erwarten,

werden aber durch die hier gelieferten Messergebnisse objektiviert. Eher um eine Skizze handelt es sich bei dem Beitrag von Reinhard Wiesend zum Drama per musica *I misteri eleusini* von Giovanni Simone Mayr. Wiesend verdeutlicht die Vielschichtigkeit von Fragestellungen, die der Einschätzung eines solchen Werkes erst gerecht werden können, bleibt aber eine Beantwortung weitgehend schuldig.

Musikphilologisch relevanter ist Gerhard Poppe's detaillierte Untersuchung zur eigentlichen Gestalt von Johann Adolf Hesses wohl 1751 entstandenem *Te Deum laudamus*. Poppe kann plausibel machen, dass in der Erstfassung das „Salvum fac“ nicht vertont war. Als Bearbeiter einer Arie aus einer Motette Hesses, die mit modifiziertem Text die Lücke schließen sollte, vermutet Poppe Johann Adam Hiller. Einem für die Edition mitunter wichtigen Teil des Werkes, nämlich dessen Titel, widmet sich Beate Angelika Kraus. Auch wenn sie als Beispiele auf S. 91 besser Heinrich Schütz' *Matthäus-Passion* als dessen *Lukas-Passion* angeführt hätte, da es nur von ersterer einen authentischen Originaltitel gibt. So überzeugen ihre Ausführungen zu Beethovens Neunter Symphonie, die sie ja auch herausgegeben hat, durchaus.

Als Beitrag zur editorischen Grundlagenforschung lässt sich der Aufsatz von Michael Raab lesen, der nicht nur unsere Kenntnisse zum verlegerischen Umgang mit den Plattennummern wesentlich präzisiert, sondern auch ein Stück weit Ordnung in dieselben bringen kann. Ausgangspunkt ist die Frage, ab wann Schuberts *Die Forelle* mit einem Vorspiel eröffnet wurde. Schön, dass diese interessante Detektivarbeit auch plausible Ergebnisse zeitigt.

Einen profunden Einblick in die Probleme der Opernedition bietet Michael Klaper, der als Herausgeber versuchen muss, die diversen und partiell sehr unterschiedlichen Quellen von Francesco Cavallis *Xerse* zu bewerten und zu ordnen. Erschwert wird dies dadurch, dass die Oper für ihre Aufführung in Paris aus sehr

unterschiedlichen Intentionen Umarbeitungen erfuhr, die aber nicht in Gänze rekonstruierbar sind. Ein schwieriges Unterfangen, das hier kenntnisreich dargestellt wird.

Gerne wird übersehen, dass Ferruccio Busoni neben seinen instruktiven Bach-Ausgaben auch als Editor bei der Gesamtausgabe der Klavierwerke von Franz Liszt mit großem Engagement beteiligt war. Robert Abels zeichnet insbesondere Busonis Kampf mit Breitkopf & Härtel nach, der sich vor allem an der Frage entzündete, ob – wie Busoni meinte – wirklich alle Werke und auch alle Fassungen in der Gesamtausgabe ediert werden müssten. Davon, dass solche Diskussionen auch heute noch ganz ähnlich geführt werden müssen, könnte mancher Herausgeber ein Lied singen. Dass genau diese Uneinigigkeiten zu Inkonsequenzen der Ausgabe(n) führen, die letztlich dem Herausgeber angekreidet werden, zeigt das Beispiel Busoni sehr schön. Abels' weitere Ausführungen und Einschätzungen zu Busonis instruktiven Bach-Ausgaben verdeutlichen die unterschiedlichen editorischen Prinzipien, die Busoni freilich sehr bewusst einsetzte.

Andreas Traub bietet einen wohlfundierten Überblick über die Editions-geschichte der Werke von Sándor Veress und zeigt zugleich die Probleme einer Kritischen Edition auf, die entstehen, wenn eine solche ohne Institutionalisierung erfolgt. Ähnliche Probleme zeichnet auch der Beitrag von Thomas Emmerig nach. Er skizziert die Geschichte des Musikarchivs Regensburg der KünstlerGilde Esslingen e. V., in dem ein großer Fundus an Werken von Komponisten „aus den deutschen Ostgebieten“ überliefert ist und im Grunde einer detaillierten editorischen Auswertung harret, damit einzelne der hier vertretenen Komponisten nicht gänzlich dem Vergessen anheimfallen; überdies stellt er einzelne Biographien vor.

Der Band wird beschlossen mit einer Publikationsliste der Jubilarin. Obgleich es ein wenig irritiert, dass auch heute noch je nach Beitrag alte und neue Rechtschreibung

nebeneinander Verwendung finden, ist der Band insgesamt sehr ordentlich redigiert und die Notenbeispiele sehr gut lesbar. Lediglich in den Beiträgen von Michael Raab und Bernd Edelmann sind ein paar kleinere Textfehler stehengeblieben.

(Januar 2018)

Reinmar Emans

## NOTENEDITIONEN

*CAMILLE SAINT-SAËNS: Œuvres instrumentales complètes. Serie I: Œuvres symphoniques. Band 3: 3e Symphonie en ut mineur, op. 78. Hrsg. von Michael STEGEMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. CV, 213 S.*

Der Start einer neuen kritischen Gesamtausgabe ist immer ein besonderes Ereignis. Ein Editionsprojekt von mehreren Jahrzehnten Laufzeit wird aufs Gleis gesetzt, was in Zeiten sich wandelnder Editionspraxis Herausforderung und auch Wagnis ist. Dabei empfiehlt es sich, ein besonders prominentes Werk, das dem Projekt die notwendige Aufmerksamkeit sichert, an den Beginn des Unternehmens zu stellen. An dieser Praxis hat sich seit den Anfangszeiten der Neuen Bach-Ausgabe und ihrer prominenten Platzierung der h-Moll-Messe Mitte der 1950er Jahre erkennbar nichts geändert, und so überrascht es nicht, dass sich die Verantwortlichen für die Werke von Camille Saint-Saëns hier für die Dritte Symphonie entschieden haben: Ein Meisterwerk der Symphonik des 19. Jahrhunderts von überragender instrumentatorischer Raffinesse und – besonders im Finale – von gewaltiger suggestiver Kraft. Für den Editionsleiter der Ausgabe, Michael Stegemann, der zugleich Herausgeber des vorliegenden Bandes ist, muss das Projekt an sich und die editorische Arbeit am Werk so etwas wie die Erfüllung eines langgehegten Traumes gewesen sein; hat er sich doch zeit seines Lebens intensiv mit dem Werk des

Komponisten beschäftigt. Seine bereits Anfang der 1980er Jahre entstandene Studie zu Saint-Saëns und der Geschichte des französischen Solokonzerts zeichnete sich (obwohl Dissertation!) immer auch durch besonders angenehme Lesbarkeit aus. Es war eines der Bücher, die der Rezensent in seiner Studienzeit vor 30 Jahren förmlich verschlungen hat. Schon das Geleitwort Stegemanns zur vorliegenden Ausgabe nimmt den Leser gefangen, erneuert die Faszination für ein einmaliges Lebenswerk: „Charles-Camille Saint-Saëns wurde am 9. Oktober 1835 in Paris geboren – achteinhalb Jahre nach dem Tod Ludwig van Beethovens – und starb am 16. Dezember 1921 in Algier – achteinhalb Jahre nach der Uraufführung von Igor Strawinskys *Le Sacre du printemps*. [...] Seine erste Komposition, ein Klavierstück in C-Dur [...], notierte er (eigenhändig) am 22. März 1839, im Alter von knapp dreieinhalb Jahren; seine letzte Partitur, die Orchesterfassung seiner *Valse nonchalante* op. 110 [...], beendete er 86jährig am 13. Dezember 1921, drei Tage vor seinem Tod. Es dürfte wohl kaum einen anderen bedeutenden Komponisten geben, dessen Schaffen sich über einen ähnlich langen Zeitraum erstreckt und das eine vergleichbare Vielfalt aufzuweisen hat“ (S. XI). Im Verlagsprospekt mit der Einladung zur Subskription sind Faksimiles der beiden genannten „Eck-Partituren“ abgebildet, die den Betrachter unwillkürlich rühren.

Die Ausgabe selbst teilt sich in vier Abteilungen, für die jeweils acht bis zehn Bände vorgesehen sind: Symphonische Werke, konzertante Werke, Kammermusik sowie Werke für Klavier, Orgel und Harmonium. Sie umfasst alle vollendeten Werke in ihrer Erst- bzw. Originalfassung, alle vom Komponisten selbst eingerichteten Alternativfassungen, Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten sowie alle substantiellen Fragmente, insgesamt rund 325 Kompositionen. Man kann sich leicht ausmalen, was für eine Herkulesaufgabe es ist, „sämtliche relevanten, zu Lebzeiten des Komponisten entstandenen