

retischen Einflüsse, die Cage zur Herstellung seines Stückes 4'33" motivierten. Byrne fordert rezeptionsästhetische Veränderungen und will mit Hilfe von Begriffen von Gilles Deleuze, Michel Serres und anderen die verschiedenen Dimensionen und Charakteristiken erforschen, ohne eine zu vernachlässigen.

Die weiteren Beiträge anderer Fachrichtungen sind durchaus reizvolle Lektüre – wenn beispielsweise Anthony Moore sich mit John Cage und James Joyce' *Finnegans Wake* befasst und aus medientheoretischer Sicht aufzeigt, wie sich die Grenze zwischen „Rauschen“ und „Information“ auflöst. In dem Abschnitt „Epistem und Geräusch“ beschreibt Marion Schmaus die kulturwissenschaftliche Wahrnehmung von „noise/bruit“ bei Foucault. Zu fragen ist, ob ihre Überlegungen für die Musik fruchtbar zu machen sind. Die Anglistin Barbara Straumann widmet sich in einer Analyse dreier Romane der Präsenz der Frauenstimme und findet metaphorische „Geräusche“ im Sinne Michail Bakhtins. Ein unterhaltender Beitrag über Jacques Tatis Nobilitierung des Geräuschs in seinem zum Kult avancierten Spielfilm *Die Ferien des Monsieur Hulot* stammt von Kay Kirchmann. Die Geräusch-Klangkulisse bildet die dominante Tonsorte und unterläuft damit das Hollywood-Paradigma. Obgleich der Aufsatz die Musik nicht tangiert, eröffnet er den Raum für neue Hörweisen.

Für musikwissenschaftlich Interessierte mag der Beitrag von Bettina Schlüter, „Environmental Audio Programming: Geräusch und Klang in virtuellen Welten“ den größten Gewinn bieten. Schlüter erkundet, wie Unlaute in der Kultur bewertet wurden, und spannt einen historischen Bogen, indem sie vier Beispiele heranzieht und an ihnen die medienanthropologische, psychotechnische, kulturelle und digitale „Programmierung“ aufzeigt. „Sie sollen exemplarisch Wissensformationen zu erkennen geben, in denen allesamt – obgleich aus jeweils anderen Gründen – Geräusch und Musik (wieder) in

einem gemeinsamen Sinnhorizont erscheinen“ (S. 364).

Insgesamt weist der Band auf ein Forschungsdesiderat der Musikwissenschaft hin und leitet die Wahrnehmung und das Nachdenken auf bislang wenig berücksichtigtes Terrain.

(September 2018)

Eva Rieger

## NOTENEDITIONEN

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: *Streichquartett in Es op. 127. Partitur. Urtext.* Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. XVI, 49 S.

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: *Streichquartett in Es op. 127. Stimmen. Urtext.* Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. Violino I: 23 S., Violino II: 14 S., Viola: 15 S., Violoncello: 15 S.

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: *String Quartet in E-flat major op. 127. Critical Commentary.* Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. 34 S.

Das Beethoven-Jahr 2020 wirft seine Schatten voraus: Nach den Sinfonien und u. a. einer Reihe von Klaviersonaten sowie den frühen und mittleren Streichquartetten hat Jonathan Del Mar nun mit dem Es-Dur-Quartett op. 127 eines der späten Streichquartette Beethovens in einer kritischen Edition vorgelegt. Neben einer Taschenpartitur sind dabei eine Stimmenausgabe sowie ein ausführlicher Kritischer Bericht erschienen – letzterer separat, was zwischenzeitlich ja nicht zufällig aus der Mode gekommen ist (da die Kritischen Berichte oft sehr viel später als die dazugehörigen Noten verfügbar waren), aber den Vorteil hat, dass man sich umständliches Blättern erspart.

Die Quellenlage zu Beethovens Opus 127 ist nicht allzu kompliziert, sieht man von einer mutmaßlich verschollenen Quelle ab, deren vormalige Existenz umstritten ist, die aber auf den zu edierenden Text nur begrenzten Einfluss hat. Zum Quellenbestand gehören neben Skizzen im Wesentlichen das Partiturotograph, eine von Beethoven durchgesehene Kopistenabschrift, eine weitere Kopistenabschrift, die als Stichvorlage für die bei Schott publizierten Erstdrucke (Partitur und Stimmen) diente, schließlich ein postum 1836 erschienener kompletter Neustich. Umstritten ist, ob die durchgesehene Kopistenabschrift, geschrieben von Ferdinand Wolanek, unmittelbar auf das Partiturotograph zurückgeht oder ob eine Zwischenquelle (eine weitere Abschrift) angenommen werden muss. Für Del Mar spricht viel für eine solche Abschrift, die die zahlreichen Abweichungen der Kopistenabschrift Wolaneks gegenüber dem Autograph erklären würden, womit er sich gegen die Ansicht der Neuen Beethoven-Gesamtausgabe (Kritischer Bericht 2015 hrsg. Emil Platen) positioniert, die die Existenz einer solchen Quelle als „höchst unwahrscheinlich“ bezeichnet. Der Band der Neuen Beethoven-Gesamtausgabe ist von Del Mar auch (wie die Edition innerhalb der Alten Gesamtausgabe von 1863) unter den Quellen aufgelistet und wird oft zum Vergleich (mal zustimmend, mal ablehnend) herangezogen. Bahnbrechend neue Lesarten zumindest auf der Ebene des primären Notentextes sind nicht zu verzeichnen. Der sekundäre Notentext hingegen erscheint weniger gefestigt.

Charakteristisch für Del Mars Edition ist, dass er den immerhin von Beethoven überwachten Drucken und der vom Verlag angefertigten Abschrift misstraut. Wesentliche („authentic“) Quellen sind für ihn allein das Partiturotograph sowie die durchgesehene Kopistenabschrift Wolaneks – und auch diese nur ohne die späteren Eintragungen, die von Verlagsseite vorgenommen wurden (wobei tendenziell das Autograph bevorzugt

wird). Unter anderem aufgrund dieser Entscheidung kommt es dann zu überraschend vielen gegenüber der Neuen Gesamtausgabe abweichenden Lesarten. Tonhöhen und -dauern sind nur selten strittig (so im dritten Satz in T. 410 der letzte Ton der Viola, ob  $f^1$  oder  $d^1$ ), hingegen werden von Del Mar insbesondere im ersten Satz Bögen, über die sich ein eigener erhellender Absatz am Beginn des Kritischen Berichts findet, oft abweichend interpretiert oder Lesarten in frühen Quellen der Vorzug gegeben.

Auch wenn man nicht in allen Fällen mit Del Mars editorischen Entscheidungen mitgehen mag, so ist der Kritische Bericht doch von überaus großer Klarheit und Sorgfalt im Detail gekennzeichnet, sodass es einem vergleichsweise einfach gemacht wird, die Gründe der Herausgeberentscheidungen nachzuvollziehen und sich die Quellenlage vor Augen zu führen. Der Kritische Bericht enthält neben einer ausführlichen Quellenbeschreibung und -bewertung sowie einem Lesartenverzeichnis außerdem fünf Appendices, in denen mögliche Fehler der wesentlichen Quellen aufgelistet werden, zu deren Korrektur Del Mar sich nicht entschließen konnte („Suspected errors“, Appendix 1), ferner alternative Lesarten ins Spiel gebracht werden (insbesondere bei zwischen Autograph und Abschrift Wolaneks widersprüchlichen Lesarten; „Alternative readings“, Appendix 2). Zudem werden aufgelistet: die mutmaßlichen Revisionen in der verschollenen Zwischenquelle (d. h. diejenigen gegenüber dem Autograph abweichenden Lesarten der überwachten Abschrift, die nicht auf einem Versehen beruhen, sondern wahrscheinlich bewusst vorgenommene Änderungen darstellen („Revisions in B“, Appendix 3), schließlich der aus der Abschrift Wolaneks übernommene Sekundärtext („Markings accepted from C“, Appendix 4) und die ohne Quellenbezug ergänzten bzw. geänderten Lesarten (nur 16 an der Zahl; „Isolated markings lacking in sources“, Appendix 5). Die Appendices fungieren also als eine Art systematisches Regis-

ter zum Lesartenverzeichnis, welches sich ja am Verlauf des Stückes orientiert.

Im Kritischen Bericht vermisst man nur einen Abschnitt, der das Vorgehen in der Edition erläutert (Verwendung diakritischer Zeichen, wenn Lesarten in keiner Quelle oder nur in peripheren Quellen überliefert sind). Dafür muss man eher ins Vorwort der Partiturausgabe schauen. Bei der Kennzeichnung der editorischen Eingriffe in den Text der beiden Hauptquellen hat die Ausgabe einen Weg beschritten, von dem man gerne wüsste, ob er den gewünschten Erfolg haben wird, ob also Spieler sich wirklich den separat erschienenen Kritischen Bericht für immerhin fast 40 Euro kaufen und studieren: Während in der Partitur die nicht in den Hauptquellen überlieferten Zeichen in Klammern gesetzt sind (Dynamik, Staccatostriche) oder gestrichelt dargestellt werden (Gabeln und Bögen), verzichtet die Stimmenausgabe auf eine derartige Kennzeichnung. Man sieht also der Stimmenausgabe nicht an, wo Herausgeberscheidungen ohne Quellenbezug getroffen wurden; da alle geklammerten/gestrichelten Zeichen auch im Lesartenverzeichnis oder in Appendix 5 noch einmal aufgelistet werden, hätte man vielleicht sogar auf diakritische Zeichen ganz verzichten können, zumal etwa Bogenänderungen auch nicht unmittelbar im Notentext erkennbar sind, welche man allein über den Kritischen Bericht findet. Einige ganz wenige Fehler und Inkonsistenzen finden sich im Kritischen Bericht und bei der Bezeichnung der Ausgabe: Im dritten Satz wird das Auflösungszeichen in Takt 236 in Violine I zur zweiten Note nicht geklammert, obwohl es in keiner Quelle steht (anders hingegen im selben Satz in T. 271), im zweiten Satz ist in Takt 29 entgegen der Aussage im Kritischen Bericht in der Neuen Gesamtausgabe im Violoncello bei der ersten und zweiten Note kein Bogen. Die Bemerkung zu Takt 100 im zweiten Satz erscheint verwirrend, weil die Notenzählung ungewöhnlich (oder fehlerhaft?) ist (in der Abschrift Wolaneks beginnt der Bogen in Vio-

line II und Viola bei der zweiten Note, die Neue Gesamtausgabe setzt wie auch Del Mar den Bogenbeginn zur dritten Note).

In einer kurzen Vorbemerkung zur Stimmenausgabe wird der Kritische Bericht den Spielern gleichsam noch einmal schmuckhaft gemacht und mit Verweis auf ausgewählte Stellen sowie Appendices 1 und 2 zur Evaluation der vom Herausgeber gewählten Lesarten und gegebenenfalls Änderungen aufgefordert. Dahinter wie auch hinter mancher Bemerkung im Kritischen Bericht, etwa dass die Frage, ob ein Piano zur drittletzten oder vorletzten Note gehöre, doch eine recht akademische sei, die sich im Spielfluss quasi von selbst erledige (z. B. vierter Satz, Violine I, T. 210), scheint die sympathische Vorstellung zu stehen, dass der musikalische Text die eine Sache, die musikalische Interpretation eben eine andere Sache sei. Das führt im Hinblick auf den zu konstituierenden Notentext indes zu einer überaus starken Orientierung an den Quellen, auch wenn es musikalisch erst einmal wenig sinnvoll erscheint (vgl. z. B. den fehlenden Bogen im dritten Satz im Cello in T. 5 oder im vierten Satz in T. 105 das Bogenende in Violine I bei der vierten statt dritten Note) oder analoge Stellen verschieden artikuliert werden (vgl. z. B. die Diskrepanz der Bogensetzung bei gleichem Motiv im zweiten Satz in den beiden Violinen in T. 41 oder in den drei Unterstimmen in der Mitte von T. 49). Notwendige Voraussetzung für eine gelingende Interpretation ist für Del Mar freilich ein hinreichend gut abgesicherter Notentext als Grundlage einer musikalischen Interpretation, und es ist das Verdienst dieser Ausgabe, dass sie diesen Notentext akribisch anhand der Quellen evaluiert, ediert und auch in seinen zweifelhaften oder unsicheren Lesarten transparent gemacht hat.

(August 2018)

Ulrich Scheideler