

gebunden. Zudem wird die Rekonstruktion des Hör-Wissens selbst zum integrativen Teil von Wissensdiskursen und -erfahrungen.

Durch die im Band realisierte Einbindung von substantiellen wissenschaftlichen Beiträgen in einem mitunter verkürzten und polarisierenden Diskurs gelingt hier ein inklusiver Ansatz, dessen Anliegen es ist, den Erkenntnisgewinn vom und durch das Hören in modernen Wissenskulturen zu diskutieren. Wenngleich die Idee der interdisziplinären Verbundforschung zu einem so weiten Themenfeld womöglich den Verdacht methodischer und begrifflicher Unschärfe provozieren kann, so überzeugt der Band gerade auch insofern, als durch die unterschiedlichen disziplinären Expertisen der Autor\*innen verschiedene Interessensfelder, Perspektiven und methodische Zugänge in Anschlag gebracht werden. Bei Detailbeobachtungen und sehr spezifischen Problemstellungen bleibt der weite Blick auf die jeweiligen Forschungsbereiche spürbar, was wohl auf den Austausch innerhalb des Netzwerks zurückzuführen ist. Der fast zurückhaltende Anspruch, „Spuren von Hör-Wissen in unterschiedlichen Wissensfeldern“ (S. 5) aufzuzeigen, scheint hier weit überschritten. Der Band kann als substantielle Positionsbestimmung innerhalb einer noch aktuellen Debatte gesehen werden, in der es nicht einmal mehr um disziplinäre Anerkennung und Abgrenzung geht, sondern in dem so vielstimmig wie umsichtig Zeugnisse, Kontexte und Konsequenzen aus Hör-Wissen in modernen Wissenskulturen analysiert werden. Während ein Zweifel an Kollektivdebatten (nicht zuletzt einer gewissen Clustermüdigkeit geschuldet) durchaus nachvollziehbar wäre, so kann hier konstatiert werden, dass verwirklicht wird, was in vielen Netzwerken als erstrebenswertes Ziel formuliert ist, nämlich ein dialogischer Diskurs über Wissen und Wissenschaft.

(Mai 2019)

Friederike Wißmann

## NOTENEDITIONEN

*CLAUDIO MONTEVERDI: L'incoronazione di Poppea. Opera regia in un prologo e tre atti. Partitur. Hrsg. von Hendrik SCHULZE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. LVI, 303 S.*

Die Neuedition von Monteverdis *Incoronazione di Poppea* zeigt eindrucksvoll, welche Fortschritte die Monteverdi-Forschung einerseits und das historisch informierte praktische Verständnis für seine Musik andererseits in den letzten Dekaden gemacht haben. Diese Edition wird die von Alan Curtis (London 1989) als ikonische Vorlage ablösen – auch deshalb, weil seit 1989 manche neue Forschungsergebnisse die Sicht auf dieses Werk grundlegend geschärft haben, darunter nicht zuletzt der Fund eines handgeschriebenen Librettos in Udine, das offensichtlich aus einer Partitur abgeschrieben wurde, die mit der Uraufführung in Verbindung gestanden haben kann (Paolo Fabbri, *New Sources for „Poppea“*, in: *Music & Letters* 74/1 (1993), S. 16–23) und in der der Name „Monte Verde“ vorkommt. Dieses kann die neue Edition verarbeiten. Neue Forschungserkenntnisse führen auch zu einer Neueinschätzung der beiden handschriftlichen Partituren, aus Venedig und Neapel, auch im Zusammenhang mit der Frage nach Abhängigkeiten, Bearbeitungen, Komponisten / Bearbeitern usw. Die Quellenlage ist problematisch (neben zwei erhaltenen Partituren aus den frühen 1950er Jahren gibt es acht handgeschriebene und drei gedruckte Libretti), und hier schafft die Neuedition tatsächlich so etwas wie eine Art von Klarheit oder zumindest neue Erkenntnisse.

Curtis' Edition war aus der Praxis geboren, er führte die Oper mehrmals auf; auch die jetzt vorliegende Edition wurde an der Praxis geschärft. In beiden Fällen also gibt es auch Erörterungen zur Aufführungspraxis. Hendrik Schulze hat die Ausgabe nicht im

Alleingang gemacht, sondern mit Studierenden der University of North Texas in Seminaren erarbeitet. Somit stehen mehrere Namen als Editoren auf und in der Partitur und auch die Einleitung wurde von verschiedenen Personen geschrieben. In dieser werden nicht nur neue Forschungsergebnisse in Bezug auf Text und Noten rezipiert, es werden zudem auch Fragen nach dem politischen oder moralischen Sinn der Oper, nach dem Geschichtsverständnis der Incogniti, nach den Figuren Nero und Poppaea sowie nach der Rolle des Seneca als eventueller moralischer Instanz, nach dem Konzept des Stoizismus in der Komposition gestellt sowie nach der Art, wie ein solches Werk heute aufgeführt werden kann – auch dies ohne Zweifel Überlegungen, die es so weitgehend und stringent nicht gegeben hätte, wenn das Werk nicht auch als Folge der Edition tatsächlich aufgeführt worden wäre.

Wie Curtis' Edition hat auch diese eine sehr lange Einleitung. Anders aber als Curtis kommt Hendrik Schulze in seinem Beitrag zur von Emily Hagen edierten Einleitung zu einem Stemma, bei dem er zunächst (wie auch Ellen Rosand, *Monteverdi's Last Operas: A Venetian Trilogy*, Berkeley 2007) eine Fassung für eine wahrscheinliche Neuaufführung in Venedig 1646 annimmt (Curtis verneint eine solche kategorisch), von der beide erhaltenen Handschriften direkt oder indirekt abstammen; das Autograph bzw. die Partitur und somit auch die Fassung der Uraufführung müssen als verschollen gelten. Für seine Einschätzungen stützt er sich zum Teil auf Ellen Rosand, deren Schlüsse er zum Stemma, das er vorschlägt, allerdings nicht in allen Punkten teilt. Die Frage der Zuschreibung von Teilen der Oper an andere Komponisten als Monteverdi wurde von Alan Curtis ausgiebig untersucht (Alan Curtis, „*La Poppea Impasticiata*“ or: *Who Wrote the Music to „L'Incoronazione“ (1643)?*, in: *Journal of the American Musicological Society* 42/1 (1989), S. 23–54) und wird von Schulze angesichts einer eventuell 1646 erstellten Fassung neu

angesprochen. Wie Curtis geht auch Schulze auf die Notation des Dreiers (vor allem) der Rolle Ottones ein, in der die alte Notation (alla breve – *Tempus perfectum cum prolatione minore*, O,  $\text{♩}$ ) vom moderneren  $3/2$  ersetzt wurde. Schulze geht u. a. aufgrund von Überresten schwarzer Notation im  $3/2$ -Takt davon aus, dass sie aus einer Quelle stammen, die das alte Notationssystem verwendet. Er leitet daraus ab, dass (1.) diese Rolle von einem fähigen Kopisten sowohl transponiert wurde, so dass in diesem Prozess das modernere Taktzeichen eingeführt wurde und (2.), dass dies vor 1651 (Neapolitaner Aufführung) geschah – Anpassungen wie Transposition sind ja sängerbedingt und gehören zum Medium Oper dazu. Das sieht er (zu Recht) als ein starkes Indiz zumindest für die Vorbereitung einer Produktion, die nach dem Tod Monteverdis wahrscheinlich stattgefunden hat. Die dafür erstellte Bibliotheks- oder Produktionspartitur ist aber nicht erhalten. Aufgrund seiner Beobachtungen stellt er fest, dass „die schlichte Tatsache, dass eine Passage im  $3/2$ -Takt notiert ist, nicht unbedingt bedeutet, dass sie nicht von Monteverdi stammt – solange sie in beiden Manuskripten erscheint [...]“ (S. XLVII). Das schließt die Rolle Ottones ein sowie auch die Szene Mercurio – Seneca (II,1) und das Schlussduett, das Curtis Ferrari zugeschrieben hat. Schulze sieht also in Einklang mit Rosand einen bedeutend größeren Anteil an Monteverdi als Curtis; aber auch er geht davon aus, dass es Anteile gibt, die nicht von Monteverdi komponiert sind, wie eigentlich beim Produktionsprozess für Neuaufnahmen von Opern in dieser Zeit üblich, so dass eine „endgültige“ Fassung Monteverdis utopisch ist. Wir können also nicht wissen, wie die „Urpartitur“ ausgesehen hat. Curtis' Schlussfolgerungen zum Finale („composed by Francesco Saccati and Benedetto Ferrari? ...“) – Curtis, *Poppea*, S. 230 teilt er nur bedingt, wobei die Frage nach der Autorschaft zum Teil ungeklärt bleiben muss. Da beide erhaltenen Partituren vom handgeschriebenen Libretto von

1642/43 abweichen, kann auch eine „Urfassung“ nicht rekonstruiert werden. Manche eventuell „hinzukomponierten“ oder „geänderten“ Teile sind in einem moderneren Stil gehalten, manche sind etwas ungelent, und manche klingen sehr wie Monteverdi selbst.

Die Frage, welche Partitur als Hauptquelle verwendet werden soll, ist damit nicht sofort gelöst. Schulze nimmt an, dass die Venezianische Partitur zwischen 1650 und 1652 (dem Todesjahr von Cavallis Frau, die größere Teile kopiert hat) entstanden ist und vielleicht ein anderes Werk hätte ersetzen sollen (obwohl es nie dazu kam). Die Handschrift Neapel sei keiner Aufführung zuzuordnen, sie sieht auch nicht aus wie das übliche Bibliotheksexemplar, das immer praktische Anweisungen für die weitere musikalische Benutzung enthält (etwa Striche, Transpositionsanweisungen usw.). Ähnlich z. B. den Partituren höfischer Wiener Aufführungen, die in der Schlafkammerbibliothek Leopolds I. aufbewahrt wurden (der Kaiser hatte in seiner Privatbibliothek auch eine Partitur von *Il Ritorno d'Ulisse*, sowie von zwei Opern Cavallis, *L'Egisto* und *Il Giasone*), diente sie wahrscheinlich nur der Erinnerung, dem Studium oder dem Mitleesen bei einer Aufführung. Inwiefern die Venezianische Partitur eine Aufführungspartitur ist, weiß ich nicht; ich halte sie eher für eine Bibliothekspartitur, die das, was für eine bestimmte Aufführung (und deren eventuelle Wiederholung) benötigt wird, dokumentiert – und die eventuell für die Bereitstellung von Sängerstimmen verwendet werden kann, eher als dass der erste Continuospieler sie verwendet hätte. Dies könnte vielleicht eine Erklärung dafür sein, wieso die Partie des Ottone sowohl Transpositionsanweisungen als auch ein anderes, moderneres Mensursystem enthält. Die verso-recto-Notation des zweiten Aktes ist übrigens nicht ganz ungewöhnlich, könnte auf schnelle Fertigstellung hinweisen: wenn zwei oder mehr Kopisten gleichzeitig arbeiten.

Aufgrund dieser Überlegungen und seines Stemmas kommt Schulze zum Schluss,

Venedig als Hauptquelle zu verwenden. Wie Rosand nimmt er an, dass die in Venedig liegende Partitur (immerhin unter Aufsicht Cavallis entstanden) der Fassung von 1643 näher kommt als die in Neapel aufbewahrte. Da Venedig die vollständige Oper enthält, muss die Partitur nicht durch Material aus Neapel ergänzt werden; Neapel wird also vor allem gebraucht, um offensichtliche Fehler bzw. Unvollständigkeiten in Venedig zu korrigieren. Material, das ausschließlich in Neapel vorhanden ist, wird in Appendices wiedergegeben. Ein Eingriff der Editoren ist die Ergänzung einer Violastimme bei den Instrumentalsätzen. Darüber kann man diskutieren, für den praktischen Gebrauch ist sie wahrscheinlich gut verwendbar. Neapel hat einen vollen Satz, Venedig ist dreistimmig. Ob dieses unvollständig ist, weiß ich nicht, aber ich wage es zu bezweifeln. Man kann argumentieren, dass ein heutiges Opernhaus ein größer besetztes Instrumentalensemble braucht, und in dem Fall ist eine Bratschenstimme sinnvoll. Mir bleibt dabei eine Frage, die sich für viele Werke des frühen Venezianischen Repertoires stellt. Man weiß ja, dass das Instrumentalensemble einzeln besetzt war – von einem Orchester zu sprechen ist übertrieben –, die Opernpartituren sehen fast aus wie Particelle. Dass sie dennoch vollständig sind (in einem historischen Sinne) fällt auch heute manch einem informierten Musiker schwer zu glauben. Es wird in der Einleitung auch angemerkt, dass die Instrumentalisten pro Tag bezahlt wurden, also sicher nicht am ganzen Entstehungs- und Probenprozess beteiligt waren. Ob zwei Violinen, zwei Violinen und eine oder zwei Bratschen sowie eine Bassgeige (von einem Cello kann ja noch nicht die Rede sein – der Begriff „Violone“ ist heutzutage zu sehr mit 16-Fuß verknüpft) das Ensemble bilden, ist für die Partitur der Oper relativ irrelevant: Die Komposition besteht eigentlich aus dem Vokalsatz plus Generalbass. Es ist durchaus möglich, dass Sinfonien und Ritornelle von drei Streichern gespielt wurden. Ob nur eine

Basslinie oder ein ausgeschriebenes Ritornell vorhanden ist, gilt ebenso. Wer die Instrumentalanteile komponiert hat, ist eine Frage, die man vielleicht zu Recht stellen könnte: Sind Teile der Instrumentaleinwürfe dem Standardrepertoire des betreffenden engagierten Streicherensembles zuzurechnen, oder stammen sie bzw. die Basslinien von der Hand des (Vokal-) Opernkomponisten? Die Praxis etwa in Wien (die der Venezianischen verpflichtet ist) deutet auf ein Loskoppeln von Vokal- und Instrumentalanteilen. Möglich ist auch eine Art von (einfacher akkordischer) „Ensemble-Continuo-Ausarbeitung“ der Basslinie durch die Streicher. Das muss kein ausgiebiges Ornamentieren sein, auch hier (wie bei den Continuo-Instrumenten) kann gelten: simpler akkordischer Satz.

Besprochen werden barocke Bühne und Gestik (Julianna Emanski), Sänger / Ornamentik (Hendrik Schulze), Instrumente sowie Vorschläge zur Instrumentierung. Joseph Turner merkt zu Recht an, dass die Instrumente „wenn überhaupt, nur an wenigen Proben teilnahmen“ und dass es obsolet ist, z. B. Bläser hinzuzufügen. Des Weiteren finden sich sehr gute Ratschläge zum Continuo, wobei ich dennoch einen etwas deutlicheren Fokus auf den unabänderlich richtigen Takt gesehen hätte. Es wird zwar mehr oder weniger erwähnt, aber eine sängerische „sprezzatura“ ist nur möglich, wenn das Continuo im Takt bleibt. Als letztes bleiben Takt und Tempo, u. a. mit Anmerkungen zu den Proportionen und zu Monteverdis Takt- und Mensursystem.

Schlussendlich werden sich u. U. Ratschläge zur Praxis (auch wenn sie so diskret sind wie hier) als die am ehesten von „Moden“ beeinflussten herausstellen. Weil sie eben sowohl die historische als auch die heutige unter einen Hut bringen wollen oder müssen, gibt es hier am ehesten Kompromisse. Man muss vom heutigen Stand der Aufführungsgeschichte und des historisch informierten Wissens ausgehen; dieses ist immer eine Momentaufnahme und ändert sich sinngemäß.

Für den informierten Leser gibt es wenig Neues, man muss hoffen, dass der „unschuldigere“ damit hantieren kann. Es bleibt natürlich die Frage, wie man die historischen Gegebenheiten mit der heutigen Praxis verbinden kann; dies zeigt sich am ehesten bei den Vorschlägen zur Instrumentierung. Die naturgemäß von dem „Original“-Zustand dann abweichen, wenn man von einem „Orchester“ spricht. Es ist dem heutigen Hörer schlecht vorstellbar, dass eine Oper dieser Zeit wesentlich Gesang plus Continuo ist, mit gelegentlichen (relativ unwichtigen) instrumental Einsprengseln – oft nicht vom Opernkomponisten ausgeschrieben –, meist in Momenten, an denen nicht gesungen wird.

Die Edition hat einen ausführlichen kritischen Bericht, dessen Teile von den jeweiligen Editoren mit großer Sorgfalt geschrieben sind. Genaue Beschreibungen der Quellen und Editions-kriterien sind vorangestellt. Es gibt einen gesonderten Bericht zum Libretto, das nach den Appendices in italienisch, deutsch und englisch abgedruckt wird (im Wesentlichen folgt es dem erwähnten handschriftlichen Libretto aus Udine); die Rechtschreibung ist modernisiert, sofern sie nicht die Aussprache ändert: In dem Fall wird die alte Rechtschreibung beibehalten. Das Libretto aus Udine gibt wertvolle Hinweise auf den gesungenen Text; hier werden aber auch die Abweichungen von der Uraufführung in beiden erhaltenen Partituren klar (und somit auch Änderungen, die nach Monteverdis Tod vorgenommen wurden und in diesen beiden Partituren teils unterschiedlich überleben). Dieses war Alan Curtis 1989 noch nicht bekannt, daher ist seine Entscheidung, für den Text Busenellos 1656 gedruckte Fassung als Grundlage zu nehmen, verständlich, wenn auch dies ohne Zweifel eine Überarbeitung ist, die von dem gesungenen Text abweicht – und abweichen muss, weil sie nicht das Ziel hat, den Text so darzustellen, wie er auf der Bühne 1643 geklungen hat. Mit dem Text aus Udine und den Noten der Partitur aus Venedig gibt es eine Fassung, deren Nähe zu

(und gelegentliche Entfernung von) der Urfassung verständlich wird – und dank der die Frage nach den Komponisten / Bearbeitern zum Teil gelöst werden könnte. Diese beiden als Grundlage für die Edition heranzuziehen, ist sicher eine richtige Entscheidung, zumal die Appendices alle Neapolitanischen Abweichungen dokumentieren.

Begrüßenswert ist auf jeden Fall die Tatsache, dass keine Notenwertverkleinerungen vorgenommen wurden und dass der Verlag die alten Taktstriche beibehalten hat. Ein solches Vorgehen wäre 1989, als Curtis' Edition erschien, nicht möglich gewesen – er löst das Problem, indem er die mit 3 bezeichneten Takte mit  $6/4$  oder gelegentlich  $6/8$  übersetzt. Dieses ist jetzt nicht mehr nötig. Somit bleibt es auch dem Interpreten überlassen, die Proportion zu den geraden Taktarten zu bestimmen (eventuell mithilfe der Ratschläge zur Aufführungspraxis). Das Bezeichnen (mit Klammern) von Color und Ligaturen ist auf jeden Fall ein Gewinn und kann für die Interpretation bestimmter Stellen aufschlussreich sein. Das stillschweigende Ersetzen von  $\circ$ ,  $\text{♩}$  mit  $3/1$  wird in der Vorrede und im Kritischen Bericht erklärt. Es ist eine Entscheidung, die ich nachvollziehen kann, weil die „Unstimmigkeiten“ in der Taktbezeichnung vor allem der Rolle Ottones etwas weniger unverständlich erscheinen. Wichtig und dramatisch richtig sind die ausgeschrieben Überlappungen im Rezitativdialog; in der Vorrede wird erklärt, wie sich diese aus der Partitur eruieren lassen; das Libretto aus Udine gibt dafür ebenfalls Anhaltspunkte. Auch Curtis hatte schon auf diesen neuen Rezitativstil hingewiesen, war jedoch vorsichtiger im Bezeichnen dieser Überlappungen.

Wie auf S. III angemerkt, bestimmt die Schlüsselung die Stimmlage. Der Kenner weiß also, welche Schlüssel zu welcher Figur passen und wie er sie besetzen soll. In der Edition werden die heute üblichen G- und F-Schlüssel verwendet (Curtis' Edition gibt beim ersten Auftreten eines Charakters die Originalschlüsselung). Über das Beibehalten

alter Schlüssel könnte man auch diskutieren, allerdings ist dann die Edition wohl weniger Leuten zugänglich. Die Anmerkung zu den Tessituren in der Neapolitanischen Fassung dürfte zutreffen: Venedig hatte einen deutlich höheren Stimmton als Rom und Neapel. Dies kann einen Einfluss haben auf die Besetzung von Arnalta und Nutrice – heutzutage oft Tenöre.

Alles in allem ist diese Edition eine höchst erfreuliche, die auf jeden Fall für mehrere Jahre prägend sein wird. Sie bringt akribische wissenschaftliche Editionstheorie mit praktischer Aufführbarkeit zusammen. Alle editorischen Eingriffe sind von den Herausgebern deutlich gekennzeichnet; die Partitur verzeichnet auch erstmals schwarze Notation und Ligaturen, so dass die Ausführenden sich selbst ein Bild machen können von praktischen Konsequenzen, die aus der Notation heraus entstehen. Der Notensatz ist angenehm, die Einleitung ist zweisprachig (englisch / deutsch) und in beiden Sprachen idiomatisch und klar geschrieben, der kritische Bericht ist englisch, aber das sollte ja kein Problem darstellen; trotz der vielen Editoren ist das Ergebnis einheitlich und konsequent. Jeder Mensch, der sich mit den Opern Monteverdis beschäftigt, sollte diese Partitur neben den Faksimiles im Bücherregal haben! (März 2019)

Greta Haenen

*JOHANN SEBASTIAN BACH: Sämtliche Orgelwerke. Band 3: Fantasien – Fugen. Hrsg. von Pieter DIRKSEN. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2016. 159 S., CD-ROM.*

*[JOHANN SEBASTIAN] BACH: Orgelwerke. Band 1: Orgel Büchlein. Sechs Choräle von verschiedener Art (Schübler-Choräle). Choralpartiten. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe. Hrsg. von Heinz-Harald LÖHLEIN. Aktualisierte Ausgabe von Christine BLANKEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. XLVI, 157 S.*