

ries, in der der Band erschienen ist, greift, wie die Reihenherausgeber Stan Hawkins und Derek Scott (im „General Editor’s Preface“) vermerken, auf eine breite Palette theoretischer Modelle zurück, „drawn from anthropology, sociology, psychoanalysis, media studies, semiotics, postcolonial studies, feminism, gender studies and queer studies“. Eine begrüßenswerte und ambitionierte Zielsetzung, hinter der der vorliegende Band allerdings in den meisten seiner Beiträge zurückbleibt.

(Juni 2019)

Nils Grosch

#### NOTENEDITIONEN

LUDWIG VAN BEETHOVEN: *Werke. Gesamtausgabe. Abteilung IX. Band 1: Ouvertüren zur Oper Leonore. Hrsg. von Helga LÜHNING. Koreferat: Christine SIEGERT. München: G. Henle Verlag 2017. XIV, 188 S. (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses in Bonn.)*

In ihrer neuen kritischen Edition der drei Ouvertüren, die Beethoven für seine Oper *Leonore* komponierte, betont Helga Lühning die Hindernisse bei der Erstellung endgültiger Textfassungen dieser Werke: Für keines von ihnen haben sich Autographe erhalten. Wichtige handschriftliche Quellen, die den Werkherausgebern des 19. Jahrhunderts zugänglich waren – eine vollständige Partitur der Operfassung von 1806, die Beethoven 1809 an Breitkopf & Härtel schickte, sowie ein Stimmensatz zu *Leonore* I, dessen Korrekturen vorgeblich von Beethoven selbst stammten –, sind verloren. Ob Beethoven die erste Ausgabe der Orchesterstimmen von *Leonore* III korrektur gelesen hat – neben dem Klavierauszug mit Gesangsstimmen und einigen Bearbeitungen der einzige Teil der Oper, dessen Publikation er selbst autorisiert hatte –, ist unklar.

Beide erhaltenen Handschriften von *Leonore* II sind unvollständig, und da weder *Leonore* I noch *Leonore* II zu Lebzeiten Beethovens im Druck erschienen sind, hat er auch keines der Werke den Überarbeitungen, Korrekturen und Verfeinerungen unterzogen, die er ansonsten als letzte Druckvorbereitung vornahm. Daher „verdeutlichen“ gerade diese Werke, „in welchem Ausmaß der Notentext mit Unsicherheiten behaftet ist, wenn Beethoven eine Komposition nicht druckfertig gemacht [...] hat“ (S. XIV).

Die Edition behält die tradierte Nummerierung der Ouvertüren bei, ordnet sie aber chronologisch an: *Leonore* II, 1805 für die Uraufführung der Oper komponiert; *Leonore* III, anlässlich der Wiederaufnahme 1806 entstanden; sowie *Leonore* I, die Beethoven für eine geplante, aber nicht zustande gekommene Prager Aufführung 1806/07 komponierte. In ihren Anmerkungen zu *Leonore* I erklärt Lühning, wie die letzte der drei Ouvertüren zur „Nummer eins“ wurde (siehe hierzu besonders S. 175–180). Teilweise ist dies auf die Umstände zurückzuführen, durch die die drei Ouvertüren ihren Bekanntheitsgrad erlangten: Zum Zeitpunkt ihrer Publikation 1810 war *Leonore* III die einzig bekannte Ouvertüre; Ende 1827 wurde die Entdeckung einer unbekannteren Ouvertüre (*Leonore* I) publik, die spätestens 1833 den Operaufführungen des Jahres 1805 zugeschrieben wurde; und schließlich tauchte in den späten 1830er Jahren eine weitere Ouvertüre (*Leonore* II) im Besitz von Anton Schindler auf, der – um die Bedeutung „seiner“ Ouvertüre zu sichern – eine Geschichte (möglicherweise angeregt durch August Röckels dubiose Darstellung der Überarbeitungen der Oper 1806) zusammenflickte, nach der es sich bei *Leonore* I um die ursprüngliche Ouvertüre handele, die der Komponist vor der Uraufführung 1805 verwarf und durch *Leonore* II ersetzte. Obgleich Gustav Nottebohm 1870 Hinweise lieferte, dass Beethoven *Leonore* I in den Jahren 1806/07 komponiert hatte,

konnten erst genaue Wasserzeichen-Untersuchungen der Skizzen zu *Leonore I* durch Alan Tyson und die Entdeckung einer vollständigen Partitur der Fassung von 1806 in Prager Theaterarchiven die Fragen der Datierung und des Bestimmungszwecks von *Leonore I* endgültig klären.

Lühnings Kommentar fördert auch eine Zahl verblüffender Fakten und Puzzleteile zur Geschichte der Ouvertüren vor Beethovens Tod ans Licht. Fehlende Seiten in der früheren von zwei authentischen Kopistenabschriften von *Leonore II* lassen auf eine nicht mehr erhaltene frühere Fassung der Takte 38 bis 52 schließen (S. 139). Schwer fällt ihr auch die Erklärung, weshalb Beethoven gegen Ende 1808 aus den handschriftlichen Stimmen der Uraufführung eine Partitur von *Leonore II* zusammenstellen ließ – mehr als zwei Jahre, nachdem er *Leonore II* durch *Leonore III* ersetzt hatte (S. 133–136). Schwerer noch ist zu beantworten, warum Beethoven, nachdem sich die Pläne für eine Prager Aufführung zerschlagen hatten, keinerlei Anstrengungen zu einer Aufführung oder Drucklegung von *Leonore I* mehr unternahm. Und als Beethoven feststellte, dass er die neue *Fidelio*-Ouvertüre nicht rechtzeitig zur Uraufführung der überarbeiteten Fassung am 23. Mai 1814 abschließen würde, notierte er Änderungsskizzen sowohl für *Leonore I* wie auch für *Leonore II* in den Partituren, die er zur Hand hatte, wohl um auszuloten, ob er die eine oder andere Ouvertüre rechtzeitig zur Premiere fertigstellen könnte; letztlich erklang dann vermutlich das Vorspiel zu *Die Ruinen von Athen*. Eine chronologische Zusammenstellung am Ende des Bandes (S. 185–188) fasst die wesentlichen Stationen der Entstehung und Rezeption der Ouvertüren bis 1854 ansprechend zusammen.

Natürlich stellt sich zuerst die Frage, inwieweit sich die vorliegende neue kritische Edition von bereits vorhandenen unterscheidet, sie Musiker, Kritiker und Hörer womöglich enger mit Notentext und Konzep-

tion des Komponisten vertraut macht. Was den Aufbau betrifft, so findet sich in der kritischen Ausgabe lediglich eine Änderung: Aus vier Takten aus *Leonore I* in der alten Gesamtausgabe (AGA, T. 23–26) werden fünf in der vorliegenden Edition (T. 23–27). Lühning erklärt dies dadurch, dass die Bearbeiter der AGA sich bei diesen Takten auf Eintragungen Beethovens von 1814 in die Kopistenpartitur berufen hätten, die Beethoven für eine geplante Revision vornahm, mit denen er aber über das Stadium einer Korrektur letztlich nicht hinausgelangte. Lühning stellt die ursprünglich notierte Version wieder her (S. 181). Mindestens ebenso bedeutend für Musiker ist die Unzahl an Korrekturen von Tonhöhe, Instrumentierung, Artikulation, Phrasierung und Dynamik, von denen Aufführung und Interpretation dieser Werke betroffen sind. Im Fall von *Leonore III* entspricht eine Vielzahl der Varianten Lühnings gegenüber der AGA der von Christian Rudolf Riedel 2007 bei Breitkopf & Härtel herausgegebenen Partitur, der ersten Ausgabe nach dem Prager Manuskript. Hierzu zählen: in der Partituranordnung die Platzierung der Hörner in E über den Hörnern in C; in der I. Violine die Korrektur der ersten Note des Presto von *Leonore III* (T. 514) von  $c^2$  zu  $d^2$ ; die Verdoppelung der Violoncello- und Bassstimmen durch das Fagott (T. 118–126); schließlich die eigenständige Stimmführung des II. Fagotts (T. 614–625). Die neue kritische Edition von *Leonore III* weist aber auch einige signifikante Unterschiede zu Riedel und früheren Ausgaben auf. Lühning stützt sich hierbei gegenüber dem von Riedel verwendeten Material auf eine zusätzliche Quelle, eine Partitur von Ouvertüre und I. Akt, die – obwohl sie 1834 kopiert wurde – von einer verlorenen Quelle herzurühren scheint, die ihrerseits authentische Korrekturen enthielt (siehe hierzu: I. Klarinette, T. 372–374 sowie Lühnings Anmerkungen zu T. 118–126 und T. 166–167). Außerdem unterscheidet sich Lühnings Edition von der Riedels in der

Übertragung der ungewöhnlichen dynamischen Anweisung „for“ in den zwei frühen Handschriften von *Leonore III*; Riedel versteht diese als Betonung und überträgt sie folglich als „fz“, während Lühning sie als einfaches „f“ interpretiert (s. S. 162).

Der Unterschied zwischen Lühnings und früheren Editionen (einschließlich der Riedels) von *Leonore III* besteht in zahlreichen Fällen in ihrer Abneigung, widersprüchliche oder verwirrende Lesarten zu ändern, solange diese nicht eindeutig fehlerhaft sind. Beispiele sind etwa  $f^2$  (statt  $g^2$ ) in der I. Violine im vierten Viertel von Takt 248 oder die Pausen in den Klarinetten I und II in den Takten 554–569, bei denen andere Ausgaben eine Verdoppelung der Oboenstimmen vorgeben. Ebenso lässt Lühning Unstimmigkeiten in Artikulation und Phrasierung gegenüber den Quellen unverändert bestehen, z.B. widersprüchliche Angaben zu Bindungen in Hörnern und Holzbläsern in T. 276–279 oder unterschiedliche Vorschriften, ob die ansteigenden Skalen in der I. Flöte (T. 328–329) und im I. Fagott (T. 338–339) staccato zu spielen sind oder nicht; oder bei einem ähnlichen Widerspruch in der Artikulation in den Takten 542–545 (Staccato auf dem dritten und vierten Takteil bei Klarinetten, Fagotten, Violoncelli und Kontrabässen, nicht dagegen an den korrespondierenden Stellen bei Flöten und Oben). In diesen Fällen überlässt Lühning den Musikern die Entscheidung darüber, ob solche Diskrepanzen eine beabsichtigte Differenzierung in Artikulation oder Klang darstellen, oder ob hier die Originalquellen fehlerbehaftet und daher zu korrigieren sind.

*Leonore II* weist dagegen eigene editorische Herausforderungen auf. Die Entfernung einzelner Seiten (Takte 484–519) aus der einen Quelle und das Fehlen der Posaunenstimmen in der anderen (ob absichtlich oder zufällig, ist ungeklärt) machen eine Rekonstruktion der Posaunenstimmen am Schluss des Presto notwendig. Lühning

schließt sich hier der Ausgabe Otto Jahns von 1854 an, nach der der Posaunenpart von T. 502 bis zum Ende reicht anstatt erst von T. 512 wie in der AGA. Und weil *Leonore II* zu Lebzeiten Beethovens nicht zum Druck vorgesehen war, weist der Notentext in besonderer Weise Unstimmigkeiten und Vieldeutigkeiten auf. So folgt die neue Ausgabe der Kopistenabschrift des Jahres 1805, nach der die Haltebögen im ersten der berühmten Trompetensoli hinter der Bühne entfallen (T. 292–293), dagegen an der Parallelstelle in der zweiten Fanfare (T. 406–407) beizubehalten sind; ist diese Differenzierung beabsichtigt oder nur das Ergebnis eines nachlässigen Korrekturlesens durch Beethoven? Gewichtiger erscheint die Frage, ob der Trompetenruf zweimal oder nur einmal auszuführen ist. Nach Maßgabe der Partitur von 1808 ediert Lühning beide Trompetensignale im Haupttext ihrer Ausgabe, merkt dazu aber an, dass Beethoven selbst den ersten Trompetenruf und die folgenden Takte (T. 392–405) in der handschriftlichen Partitur eliminiert hat, die er für die Aufführung 1805 erstellte (S. 140).

Ebenso merkt Lühning an, dass die Quellen für *Leonore II* an vielen Stellen uneindeutig sind, ob die Bläserstimmen von einem Instrument (z. B. I. Flöte, I. Oboe, I. Klarinette, I. Fagott) zu spielen sind, oder ob beide Instrumente den Part *a due* zu spielen haben. Die Partiturabschrift von 1805 weist häufig einfache Notation einer Melodie Stimme auf, ohne dass vermerkt wäre, ob diese von einem Instrument oder beiden Instrumenten zu spielen ist. Dagegen finden sich in der Partitur von 1808 im Allgemeinen eindeutige Angaben, ob eine Stimme solo oder *a due* auszuführen ist. Obwohl Lühning generell den genaueren Angaben in der späteren Kopistenpartitur folgt, rät sie doch zur Vorsicht, dieser umfassende Gültigkeit zuzuerkennen, da die Stimmen, aus denen die Partitur erstellt wurde, für eine bestimmte Aufführung (wahrscheinlich die Uraufführung) erstellt wurden, bei der mög-

licherweise Stimmenverdoppelungen verwendet wurden, die gleichwohl nicht allgemein anwendbar sind.

Gerade was dies betrifft, räumt Lühning ein, dass eine kritische Ausgabe auch einen Eindruck von Sicherheit oder Beständigkeit vermitteln kann, der über die Zeitbedingtheit von Aufführungspraxen hinwegtäuscht; Bandherausgeber sind schließlich in der Pflicht, „einen“ Notentext nach ihrem besten Können herzustellen, der sich den ursprünglichen Intentionen des Komponisten annähert. Bei derartigen Diskrepanzen in Originalquellen könnte man erwarten, dass Lühnings editorische Entscheidungen Musiker verwirren oder gar verärgern könnten, die vereinheitlichende Vorgaben früherer Ausgaben erwartet haben. Dank der Sorgfalt aber, die sie bei der Sichtung der Quellen hat walten lassen, mit der sie die komplexe textliche Genese erklärt und deren Varianten dokumentiert hat, steht den Musikern hier eine Fülle an Material zur Verfügung, das sie in ihren Entscheidungen über Beethovens kompositorische Absichten und deren bestmögliche Realisierung in einer Aufführung unterstützt.

(Juni 2019)

Michael C. Tusa

*GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Band LII: Sicilianischer Jahrgang. Zwölf Kirchenmusiken vom 7. bis zum 18. Sonntag nach Trinitatis und Michaelis nach Texten von Johann Friedrich Helbig. Hrsg. von Brit REIPSCH. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. LXV, 264 S., Abb.*

Nach einem inzwischen bewährten Muster stellt die Telemann-Werkausgabe den *Sicilianischen* Kantatenjahrgang mit einem Ausschnitt von zwölf Werken vor. Es handelt sich um die Kantatenreihe vom 7. bis 18. Sonntag nach Trinitatis – ohne die nicht überlieferte Kantate zum 11. Sonntag – und die Kantate zum Michaelisfest (29. Septem-

ber). Dem Ziel, damit die Charakteristik des Jahrgangs zu veranschaulichen, wird diese Werkauswahl vollauf gerecht. Denn wie bei anderen Kantatenjahrgängen auch, folgt Telemann in der äußeren Gestaltung der Kantaten einem bestimmten Muster, das zudem durch die einheitliche Anlage der Kantatendichtung ein gutes Stück weit vorgegeben ist. Die Texte sehen durchweg fünf Sätze in der Folge Dictum – Arie – Rezitativ – Arie – Choral vor. Telemanns Musik rechnet mit vier Singstimmen, zwei Oboen (oder gelegentlich Blockflöten), Streichern und Continuo. Das einleitende biblische Dictum beschäftigt in der Regel eine Solostimme und das vokale Tutti und mündet gewöhnlich in eine Chorfüge. In den Rezitativen und Arien lösen sich die Vokalsolisten ab; dabei sind die Arien zu einem großen Teil mit Streichern und obligaten Oboen besetzt. Die Schlusschoräle erklingen wie üblich in vierstimmig-homophonem Satz. Innerhalb dieses selbstgesetzten Rahmens zielt Telemann wie immer auf Vielfalt: Die Fugen der Eingangssätze bestechen durch markant deklamatorisch geprägte, bisweilen auch bildhafte Themen („Wer sich selbst erhöht, der soll erniedriget werden ...“, S. 205ff.) und dichte kontrapunktische Arbeit. Die Arien zeigen, bei einer gewissen Vorliebe für dreizeitige Metren, Telemanns Einfallsreichtum auch in der oft unschematischen Anlage: Neben der traditionellen Da-capo-Arie finden sich immer wieder auch einzügige Formen, und nicht selten nimmt Telemanns Musik hier liedhafte Züge an.

Das Vorwort der Herausgeberin Brit Reipsch bietet umfassende Information über Telemanns Jahrgang, zur Kantatendichtung und ihrem Verfasser ebenso wie zur Datierung der Vertonung und zur Überlieferung des Jahrgangs. Dabei hängt die Frage der Entstehung des Jahrgangs eng mit der Überlieferung der Kantatentexte zusammen. Diese entstanden im Auftrag des Herzogs Johann Wilhelm von Sachsen-Eisenach für den Gottesdienst des Eisenacher Hofes. Mit