

von der Akkuratessse von Ausgabe und kritischem Bericht überzeugen. Gelegentliche Unterschiede in der Notierung lassen den Herausgeber vermuten, dass möglicherweise Achtelpaare punktiert gespielt wurden (S. xxxiii).

Jenkins war zweifelsohne einer der wichtigsten Komponisten der englischen Kammerfantasia, retrospektiv wurde er von Roger North als Neuerer und Reformier der Musik gelobt. In der Tat sind seine späteren Fantasie-Suiten von den älteren stilistisch um Welten entfernt. Eine Reihe von Quellen aus dem letzten Viertel des Jahrhunderts belegen, dass Jenkins' Werke intensiv kopiert und musiziert wurden. Bedauerlicherweise sind bei den Beschreibungen der Sammelhandschriften Angaben zu anderen darin vertretenen Komponisten ausgespart, so dass Rückschlüsse auf belegbare Inspirationsquellen für den Komponisten, der nie geist ist, nicht möglich sind. In Zeiten von Corona und Brexit erinnert sein Komponistendasein daran, dass es immer noch schlimmer kommen kann. Er wirkte in einer turbulenten Zeit, in der viele, so Roger North, der Enkel von Jenkins Patron, es vorzogen, im Schutz der eigenen vier Wände zu musizieren, um nicht draußen Gefahr zu laufen, erschlagen zu werden: „The Fantazia manner held thro' the troubles [...] many chose rather to fiddle at home, than to go out, and be knockt on the head abroad.“ (Roger North on Music, hrsg. von John William, London 1959, S. 294).

(Oktober 2020)

Hartmut Möller

*JEAN-PHILIPPE RAMEAU: Opera Omnia. Serie IV. Band 2 & 7: Les Indes galantes. Ballet héroïque en un prologue et quatre entrées. Livret de Louis FUZELIER. Hrsg. von Sylvie BOUISSOU. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. LXXXVI, 449 S.*

*JEAN-PHILIPPE RAMEAU: Opera Omnia. Serie IV. Band 16: Pigmalion. Acte de ballet. Livret de Sylvain Ballot de Sauvot.*

*Hrsg. von Nathalie BERTON-BLIVET. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. XLVII, 84 S.*

*JEAN-PHILIPPE RAMEAU: Opera Omnia. Serie IV. Band 18: Naïs. Opéra en un prologue et trois actes. Livret de Louis de Cahusac. Hrsg. von Pascal DENÉCHEAU. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. LXVI, 349 S.*

Im Rahmen der Opera omnia von Jean-Philippe Rameau erschienen 2018 und 2019 drei neue Ausgaben mit musikdramatischen Werken. Pascal Denécheau legt von der Oper *Naïs*, die Rameau mit dem Textdichter Louis de Cahusac schuf, eine erste kritische Edition vor. Der Komponist selbst hatte zu Lebzeiten auf eine Veröffentlichung seiner Oper verzichtet. Obwohl *Naïs* über eine weniger spektakuläre Aufführungsgeschichte verfügt – das Werk erlebte bis auf die Spielzeit 1749 an der Académie royale de musique lediglich kurz vor dem Ableben des Komponisten im September 1764 eine Wiederaufführung –, zeigt sich eine vielschichte Überlieferungssituation. Neben der Aufführungspartitur der Inszenierungen von 1749 und 1764, die im Bibliothèque-Musée de l'Opéra in Paris liegt, existieren unterschiedliche Abschriften des Werkes. Wie auch im Fall von *Les Indes galantes* und *Pigmalion* wurde das Autograph nicht überliefert.

Denécheau konzentriert sich in seiner Edition von *Naïs* auf die Fassung der Uraufführung aus dem Jahr 1749, die er aus der Aufführungspartitur rekonstruiert. Diese Entscheidung ist absolut nachvollziehbar, handelte es sich doch bei der Wiederaufführung im September 1764 um eine Fassung, die musikalisches Material integriert, das aus anderen Bühnenwerken Rameaus stammt, aber auch Streichungen verschiedener Tänze und Kürzungen in einzelnen Passagen vornimmt. Diese Tatsachen sowie der historische Kontext und die Wichtigkeit des Anlasses – es handelt sich um eine Auftragskomposition anlässlich des Friedens von Aachen,

der 1748 dem Österreichischen Erbfolgekrieg ein Ende setzte – sprechen sehr für eine Rekonstruktion der Fassung von 1748. Zudem dürften die Änderungen von 1764 nicht unmittelbar von Rameau vorgenommen worden sein. Denécheau führt sie größtenteils auf Pierre-Montan Berton zurück, der zwischen 1765 und 1778 als einer der Leiter der Académie royale de musique fungierte. Bertons Eingriffe in die Komposition scheinen allerdings, wie der Editor ausführt, zumindest unter der Aufsicht Rameaus erfolgt zu sein. In welchem Verhältnis Rameau und Berton zu diesem Zeitpunkt genau standen, wird nicht näher ausgeführt.

Bertons Änderungen bezogen sich vor allem auf den Entreacte des Prologs sowie verschiedene Tänze in den Divertissements. Das musikalische Material, das er einsetzte, entnahm er *Les Fêtes de Polymnie*, *Le Temple de la Gloire* und *Les Paladins*, allesamt Bühnenwerke, die Rameau mit verschiedenen Textdichtern verwirklicht hatte. Der Austausch dieser instrumentalmusikalischen Teile mag etwas verwundern, scheinen diese eigentlich doch weit weniger motiviert als Eingriffe in Partien von Sängern, deren stimmliche Voraussetzungen sich höchst individuell gestalteten und Veränderungen bei Wiederaufnahmen immer wieder unabdingbar machten. Im vorliegenden Fall scheinen die Eingriffe teils zugunsten einer Straffung der Handlung erfolgt zu sein. Zu fragen wäre allerdings, warum auch einzelne Tänze gegen Tänze aus anderen musiktheatralen Kompositionen ausgetauscht wurden. Waren sie beliebter oder wurden sie als zeitgemäßer empfunden? Zu dieser Motivation finden sich in der Einleitung keine weiterführenden Ausführungen. Nicht ganz klar wird zudem die Rolle, die François Rebel spielte, auf den ein Teil der Streichungen in der Partitur zurückgeht.

Denécheau verweist in seiner Edition an den entsprechenden Stellen in der Partitur auf die auszutauschenden Stücke und abzuändernde Tonarten, verzichtet aber auf eine Edition im Anhang. Im Anhang findet sich

stattdessen die Fassung des frühesten rekonstruierbaren „Partiturzustandes“, den Rameau im Rahmen von Probenprozessen immer wieder abänderte, um schlüssige Lösungen im Sinne der Aufführungslogik vorzunehmen. Letztere werden nicht nur minuziös im kritischen Apparat erfasst, sondern auch tabellarisch in der Einleitung aufgeführt. Zu überlegen wäre hier, inwiefern es nicht sinnvoll gewesen wäre, auch die musikalischen Teile der Inszenierung von 1764 im Anhang abzubilden, da diese noch zu Lebzeiten Rameaus nachweislich in Szene gingen. Obwohl im Anhang auf die Wiedergabe der ausgetauschten Stücke verzichtet wird, werden sie in der Einleitung explizit tabellarisch aufgeführt.

*Nais* erlebte jedoch nicht nur 1764 Veränderungen, denn nach der Uraufführung im Laufe der Saison ergaben sich Modifikationen, so wurde in verschiedenen Aufführungen zwischen dem 10. Juni und dem 1. Juli am Ende des zweiten Aktes eine Ballettpantomime eingefügt, die Pietro Sodi ausführte, ein international renommierter Tänzer und Choreograph, der u. a. in Paris, London, Wien und Neapel auftrat und später nach Amerika auswanderte. Leider existieren weder zu dieser noch zu den anderen Tänzen Choreographien, eine Situation, die abgesehen von äußerst wenigen Relikten (siehe dazu das „Ferrere Manuskript“, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, RES-68) für die gesamten Bühnenwerke Rameaus festzustellen ist. Denécheau gibt zudem detaillierte Einblicke in die Aufführungssituationen von 1749 und 1764, informiert über orchestrale Besetzungsfragen, Sänger, Tänzer, Bühne und Kostüme.

Eine ganz andere Ausgangssituation zeichnet sich für das Ballet heroïque *Les Indes galantes* ab, das die Editionsleiterin der Opera omnia, Sylvie Bouissou, in einer akribisch recherchierten Ausgabe vorlegt. Rameaus zweite große musikdramatische Komposition, die er auf ein Textbuch von Louis Fuzelier schuf, gehört zu seinen berühmtesten und

erfolgreichsten Werken und erlebte während Rameaus Lebzeiten eine abwechslungsreiche Aufführungsgeschichte, die wiederum unterschiedliche Überarbeitungen und Werkzustände bedingte. Letztere ergaben nicht nur musikdramatisch motivierte, sondern auch instrumentalmusikalische Drucke und Bearbeitungen. Denn wie bei beliebten Bühnenwerken üblich, wurden instrumentalmusikalische Ausschnitte zu Suiten zusammengestellt und publiziert. Entsprechend komplex gestaltet sich die Quellenlage. Es lassen sich unterschiedliche Versionen ermitteln, die für die Edition entscheidend sind. Bouissou macht sechs bzw. sieben Fassungen aus: August/September 1735, März 1736, Mai 1743, Juni 1751, Juli 1761 und eine frühe, die vor August 1735 entstand, die sie übersichtlich und transparent in ihrer Edition präsentiert.

Auch für das Bühnenwerk *Les Indes galantes* veranlasste Rameau keine Drucklegung. Allerdings erschien 1736 *Les Indes galantes, Ballet réduit à quatre grands concerts* im Druck. In dieser reduzierten Fassung veröffentlichte der Komponist besonders repräsentative Ausschnitte seines Ballet heroïque. Außerdem legte er noch eine Bearbeitung zahlreicher Instrumentalmusiken für Cembalo vor. Der einzige komplette Teil des Werkes, der zu Lebzeiten Rameaus im Druck erschien, war *Les Sauvages*.

Die Edition von Bouissou präsentiert eine Fassung, wie sie sich bis März 1736 herausgebildet hatte, bestehend aus dem Prolog und den vier Entrées *Le Turc généreux*, *Les Incas du Pérou*, *Les Fleurs* und *Les Sauvages*. Jedoch hat sich die Editorin dazu entschieden, die Originalversion des Erdbebens von 1735 in den Hauptteil ihrer Edition zu integrieren. Dies erfolgte aus der Überlegung heraus, dass Rameau diesen Ausschnitt wohl nicht aus freien Stücken überarbeitet hatte, sondern sich aufgrund der Publikumsreaktionen zu diesem Schritt veranlasst sah, da die „gewagte Harmonik“ beim Publikum auf wenig Gegenliebe stieß und Kritik erregte. Diese Entscheidung bleibt zu hinterfragen, denn streng

genommen bildet die Edition so nicht einen „einheitlichen Zustand“ von März 1736 ab, wie eigentlich angestrebt. Konsequenter wäre es gewesen, diese Version im Anhang zu präsentieren, wo die Editorin sämtliche Partien, die vom Aufführungszustand vom März des Jahres 1736 abweichen, in neunzehn Anhängen publiziert (einschließlich einer posthumen Version des „Tambourin“ aus *Les Sauvages* von 1773). Die Fokussierung auf die Werksituation von 1736 ist schlüssig, da Rameau für die Aufführungen zu diesem Zeitpunkt alle vier Entrées und den Prolog vorsah, die in der Uraufführung und zu Aufführungen nach 1736 so nicht zusammen auf die Bühne kamen. Durch die Anhänge ist es zudem möglich, die unterschiedlichen Aufführungszustände kennenzulernen und zu studieren. Allerdings würde eine Hybridedition besonders bei diesem komplexen Fall die Übersichtlichkeit erleichtern und einen direkten Zugang zu den verschiedenen Werkzuständen ermöglichen.

Die Edition von Bouissou beruht auf drei musikalischen Hauptquellen: der Aufführungspartitur, wie sie für die Aufführung von *Les Indes galantes* seit 1735 bis 1773 benutzt wurde und welche die ersten drei Entrées samt Prolog enthält, sowie zwei weitere Faszikel, die der Aufführungspartitur zugeordnet werden können, und die Kopie der Aufführungspartitur von *Les Sauvages* aus dem Jahr 1755. Alle primären Quellen werden im Bibliothèque-Musée de l'Opéra aufbewahrt. Da es sich bei den Faszikeln um Stimmenmaterial handelt, erlauben diese zuweilen gezielte Einblicke in die instrumentale Aufführungspraxis. Hinzu treten außerdem mehr als zwanzig sekundäre Quellen. Dass die Quellen ein sehr disparates Bild zeichnen, offenbart der kritische Apparat.

In der Einleitung gibt Bouissou zudem einen ausführlichen Einblick in die Rezeption des Ballet heroïque an den königlichen Musikakademien in Paris und Lyon bis 1773, nennt aber auch weitere Aufführungen an anderen Orten, informiert über ausführende

Sänger, Tänzer, Musiker. Am Rande geht sie auf Kostümbildner und Bühnenausstattung ein. Die unterschiedlichen Werkzustände, die sie akribisch ermittelt hat, werden tabellarisch detailliert erfasst und übersichtlich präsentiert.

Genauso wie *Les Indes galantes* erlebte auch das einaktige Ballett *Pigmalion*, das Rameau auf den Text von Sylvain Ballot de Sauvot komponierte, großen Zuspruch und ging nach seiner erstmaligen Aufführung am 27. August 1748 an der Académie royale de musique noch weit nach Rameaus Ableben bis 1781 immer wieder in Szene. Eine lebhaftere Aufführungsgeschichte gilt zumeist als Indiz für eine eher komplizierte Werksituation. Im vorliegenden Fall gestaltet sich diese, wie die Editorin Nathalie Berton-Blivet schlüssig ausführt, weit weniger komplex, denn das Ballett erlebte zwar nach seinen ersten Aufführungen einige wenige Eingriffe, diese erwiesen sich jedoch letztendlich als dauerhaft, so dass sich für den musikalischen und literarischen Text von *Pigmalion* ein stabiles Aussehen ermitteln lässt.

Berton-Blivet hat sich in ihrer Edition für den Werkzustand von 1754 entschieden. Es handelt sich dabei um die letzte Version des Werkes, die der Komponist selbst verfügte. Als Hauptquellen benennt sie die Aufführungspartitur der Académie royale de musique, die für sämtliche Darbietungen zwischen 1748 und 1781 genutzt wurde, sowie weiteres Aufführungsmaterial, das speziell für die Inszenierung von Fontainebleau im Jahr 1754 erstellt, aber auch an der Académie royale de musique benutzt wurde: eine hervorragende Ausgangslage, die sofort nachvollziehen lässt, warum sich Berton-Blivet für eine Edition des Werkzustandes von 1754 entschieden hat. Bezüglich des Aufführungsmaterials ist anzumerken, dass es sich hier um umfangreiches Stimmmaterial für Orchester, Chor und Solisten handelt, was somit weiterführende und detaillierte Einblicke in die Aufführungspraxis erlaubt, wie z. B. Angaben zu Verzierungen, Wiederholungen,

Dynamik oder Artikulation. Genauso wie die anderen Aufführungspartituren, die als Hauptquellen für die Edition dienen, befindet sich die von *Pigmalion* in der Sammlung vom Bibliothèque-Musée de l'Opéra.

Bezüglich der Nebenquellen gestaltet sich die Lage von *Pigmalion* im Vergleich zu *Naïs* und *Les Indes galantes* anders, da insgesamt drei von Rameau autorisierte Druckfassungen vorliegen. Abgesehen davon existieren noch vierzehn weitere musikalische Quellen in Form von Partiturabschriften und Stimmen. Diesbezüglich bleibt zu überlegen, ob die Partiturabschrift von 1754 (F-Pc H. 720) nicht doch eine spezifischere Erörterung im Rahmen des Gesamtkorpus der sekundären Quellen, gegebenenfalls auch eine herausgehobene Rolle hätte beanspruchen sollen, da sie im engen Zusammenhang mit dem Stimmenmaterial steht, das in der Edition als Hauptquelle dient.

Außer der detaillierten philologischen Analyse von musikalischem und textlichem Material liefert die Edition in der Einleitung zahlreiche Informationen und Hinweise zu Werkgeschichte, ausführenden Sängern, einschließlich des Chores, Wiederaufführungen des Werkes an der Pariser Musikakademie und dem Königshof bis 1781.

Neben einer kritischen Ausgabe des musikalischen Textes liefern die drei HerausgeberInnen jeweils auch kritische Editionen der entsprechenden Textbücher. Als Hauptquellen benutzen sie dabei die Libretti, die anlässlich der fokussierten Aufführungsperioden im Druck erschienen. Im Mittelpunkt der Editionen steht aber vor allem der Notentext. Aufführungspraktische Fragen im Bereich der szenischen Ausstattung spielen in den drei Editionen eine untergeordnete Rolle. Denécheau erwähnt allerdings, dass zu der Produktion von *Naïs* aus dem Jahr 1764 einzelne Kostümentwürfe von Louis-René Boquet im Bibliothèque-Musée de l'Opéra und der Bibliothèque nationale de France erhalten geblieben sind, darunter Darstellungen von Neptune und einigen Tanzrollen. Etwas

ausführlicher auf die Frage der Ausstattungen geht Berton-Blivet ein. Sie benennt verschiedene schriftliche Quellen, die Szene und Kostüme der Aufführungen teils ausführlich erläutern. Ferner führt sie aus, dass von Sébastien-Antoine und Paul-Ambroise Slodtz einige Figurinen überliefert wurden. Da es sich bei einer musikalischen Aufführung immer um ein inter- und plurimediales Spektakel handelt, das in seiner Mehrdimensionalität möglichst auch in einer Edition greifbar werden sollte, wäre eine Wiedergabe zumindest einzelner Zeichnungen im Faksimile-Teil der Edition von Boquet bzw. Sébastien-Antoine und Paul-Ambroise Slodtz wünschenswert gewesen. Das gilt auch für *Les Indes galantes*, zu dem Nicolas Boquet Kostümentwürfe lieferte.

Das Erscheinen der drei Werkausgaben ist sehr zu begrüßen, da sie einem Desiderat begegnen und drei wesentliche Bühnenwerke Rameaus endlich in einer kritischen Edition präsentieren. Alle drei Ausgaben sind Ergebnis detaillierter Quellenforschungen und werden im Rahmen der Opera omnia in einem klaren und ästhetisch ansprechenden Format präsentiert.

November 2020

Margret Scharrer

CARL MARIA VON WEBER: *Sämtliche Werke. Serie VIII: Bearbeitungen (mit Klavierauszügen). Band 3: Der Freischütz. Romantische Oper in drei Aufzügen. Text von Friedrich KIND. Klavierauszug (WeV C.7a). Hrsg. von Joachim VEIT. Redaktion: Solveig SCHREITER. Mainz u. a.: Schott 2019. XXXIX, 289 S.*

Obgleich von der Forschung im Allgemeinen vernachlässigt – denn es ist ja nur eine Bearbeitung und nicht „das Werk selbst“ –, hat der Klavierauszug doch eine wichtige Rolle in der Verbreitung von Opernwerken des 19. Jahrhunderts gespielt, die eine Untersuchung verdient. Carl Maria von Webers Bearbeitungen seiner eigenen Opern markieren ein we-

sentliches Entwicklungsstadium dieser musikalischen Quellenform; denn durch kreative Aneignung unterschiedlicher Bearbeitungs-„Trends“ seit dem späten 18. Jahrhundert gelang ihm eine Zugangsweise, der E.T.A. Hoffmann „etwas Eigenthümliches und Geniales“ attestierte (S. XXXII). Die Aufnahme von Webers Klavierauszügen mit Gesangsstimmen in die Kritische Gesamtausgabe seiner Werke ermöglicht der Forschung somit, die besonderen Qualitäten zu beurteilen, durch die Webers Bearbeitungen bei seinen Zeitgenossen hervorstachen.

Der vorliegende, von Joachim Veit herausgegebene Band enthält Webers Bearbeitung seines wohl berühmtesten und einflussreichsten Werks, des *Freischütz*. Da die Gesamtausgabe die Klavierauszüge mit Gesang als quasi eigenständige, von den Partituren getrennte Werke behandelt, beschäftigt sich Veit in seiner Einleitung mehr mit Ursprung und Veröffentlichung der Klavierpartitur als mit Entstehung, Aufführungsgeschichte und Rezeption der Oper selbst, die an entsprechender Stelle zusammen mit der vollständigen Partitur dokumentiert sind (*Sämtliche Werke*, Serie III, Bd. 5). Tagebucheinträge Webers lassen vermuten, dass er den Kopisten zunächst die Gesangsstimmen aus der autographen Partitur in ein Manuskript übertragen ließ, in die er dann den Stimmenauszug eintrug. Leider ist über den Verbleib dieses Teilautographs, das dem Erstdruck vermutlich als Stichvorlage diente, nichts bekannt. Volkslied (Nr. 14) und die Ouvertüre erschienen separat, bevor die Erstauflage des Klavierauszugs im Oktober 1821 bei A. M. Schlesinger herauskam. Veits Einführung behandelt in erheblichem Umfang (S. XXIV–XXXIV) die Verbreitung von Raubdrucken bis Ende 1822 – von denen einige unzweideutig auf den Schlesinger-Druck zurückgehen – und des Verlegers letztlich erfolglosen Kampf um deren Unterbindung, der in einer Pressefehde zwischen ihm und dem Berliner Musikalienhändler Traugott Trautwein gipfelte, an deren Ende ein Gerichtsentscheid stand, für