

gleiche Tempo und das gleiche Metrum (Allegro und C), drei Mittelsätze (Andante, 2/4) und zwei Finali (Presto, 6/8). Das Finale von op. XII, 5 („Grazioso come tempo di minuetto“) ist der Form des Menuetts verwandt (A sowie B+A jeweils wiederholt und B‘). In op. XXII wiederholen sich wiederum Tempobezeichnungen und Metren (drei Kopfsätze im Allegro und C-Metrum, je zwei Mittelsätze im Andante und Adagio jeweils im 2/4-Metrum und zwei Finali im Allegro und 3/8-Metrum). Die Tonartenfolge von Kopf- und Mittelsatz wechselt in op. XII zwischen Dominante, Variante, Moll- und Durtonikaparallele (jeweils einmal) und Subdominante (zweimal), in op. XXII zwischen chromatischer Mediante, Mollsubdominantparallele und Dominante (je einmal) und Subdominante (dreimal), d. h. hier hat Rigel zweimal weitere Verwandtschaftsbeziehungen eingeführt. Die Kopfsätze sind in der überwiegenden Mehrzahl mit zwei Oboen, zwei Hörnern und Streichern besetzt, einmal mit zwei Flöten anstelle der Oboen, einmal zusätzlich mit zwei obligaten Fagotten und einmal zusätzlich mit zwei Trompeten und Pauken. Die Finali folgen mit einer Ausnahme dieser Besetzung. In den langsamen Sätzen ist sie oftmals reduziert (je fünf Sätze mit Streichern allein und mit zwei Oboen, zwei Hörnern und Streichern). Entsprechend den beiden anderen Sätzen ist der Mittelsatz der letzten Symphonie von op. XII auch mit je zwei Oboen, Hörnern und Fagotten besetzt. Bemerkenswert erscheint, dass nur noch in einem Satz das Fagott *colla parte* mit den Bässen eingesetzt ist.

Je eine Symphonie in op. XII und op. XXI weicht von der Norm der Dreisätzigkeit bzw. der Form des ersten Satzes bei Rigel ab: Der Kopfsatz der C-Dur-Symphonie op. XII, 3, mit einem zweimaligen Wechsel vom C- in das 3/8-Metrum (der erste Abschnitt davon in g-Moll, der zweite in c-Moll) und die viersätzig Symphonie op. XXI, 4 mit einer den üblichen drei Sätzen vorangestellten Pastorale (Andante) – ein Satz mit zwei wiederholten Abschnitten, der zweite davon transponiert. Die beiden 3/8-Passagen von op. XII, 3, deren Kopfsatz mit dem gleichen, ebenso zweimalig vorgetragenen Kopfmotiv wie Mozarts Symphonie KV 551 beginnt, bilden den Rahmen der Durchführung, die unter Einbeziehung dieses Rahmens fast doppelt so lang ist wie die Exposition. In vier

Kopfsätzen fehlen Wiederholungen der Exposition und von Durchführung und Reprise, darunter op. XII, 2, ein Satz, der unter allen 14 Kopfsätzen am meisten von der Norm der Sonatensatzform abweicht. Von den Durchführungen sind drei länger als die Exposition, eine ebenso lang und alle anderen kürzer. Die Reprisen sind ausnahmslos veränderte Reprisen.

Die Ausgabe Audéons ist als vorbildlich anzusehen. Inzwischen sind fünf der 14 Symphonien durch Concerto Köln eingespielt, darunter alle drei Moll-Symphonien.

(September 2010)

Herbert Schneider

FRANZ SCHUBERT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke, Band 15: Sacontala. Vorgelegt von Manuela JAHRMÄRKER (Notenteil) und Thomas AIGNER (Libretto). Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. XXXIV, 379 S., Faks.*

FRANZ SCHUBERT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke, Band 8: Fierabras. Teil a: Erster Akt. Vorgelegt von Thomas A. DENNY. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2005, XXXIV, 292 S.; Teil b: Zweiter Akt. Vorgelegt von Christine MARTIN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007, S. 295–534; Teil c: Dritter Akt. Vorgelegt von Christine MARTIN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009, S. 535–837.*

Zwei weitere bedeutende Werke aus dem umfangreichen, gleichwohl immer noch weitgehend unbekanntem Operschaffen Franz Schuberts liegen mit diesen Bänden der Neuen Schubert-Ausgabe (NGA) vor. Mit der unvollendet gebliebenen *Sacontala* D 701 (begonnen im Oktober 1820) hinterließ Schubert sein letztes großes, bereits in das Stadium der Partitur gelangtes Opernfragment (dem später nur noch die Particell-Entwürfe zu *Der Graf von Gleichen* folgen sollten), und der *Fierabras* D 796 (1823) stellt überhaupt das letzte vollendete Großwerk des Komponisten für die Bühne dar. Während dieses letztere schon seit Längem vollständig (allerdings ohne jede Dokumentation der wichtigen Vorstufen) in der Alten Schubert-Ausgabe zugänglich gewesen war, gelangt das erstgenannte in editorisch zuverlässiger Gestalt zum ersten Mal an die Öffentlichkeit. *Sacontala* greift mit der Begeisterung für das gleichnamige epische Drama des indi-

schen Dichters Kālidāsa (4./5. Jh. n.Chr.) eine literarische Mode der Zeit auf. Das Libretto stammt von dem mit Schubert persönlich bekannten Johann Philipp Neumann (er lieferte später auch den Text für Schuberts *Deutsche Messe*), der als Physikprofessor am Wiener Polytechnikum freilich über wenig einschlägige Erfahrung verfügte. Schubert hat zwei der drei Akte ganz (oder fast vollständig?) komponiert; ein Textverlust am Ende des zweiten Akts ist zu vermuten, aber nicht einwandfrei zu beweisen. Es handelt sich um einen, wie bei Schubert üblich, zunächst nur in den Hauptstimmen ausgeführten Partitur-Entwurf, der unter günstigeren Umständen in einem weiteren Arbeitsgang wohl in die reinschriftlich angelegte Partitur überführt worden wäre. Für den als wahrscheinlich anzunehmenden, weil den Arbeitsgewohnheiten Schuberts entsprechenden Quellentypus des vorgängigen Particell-Entwurfs fehlen in diesem Falle jegliche Textzeugen. Nur am Ende des ersten Akts ist Schubert zu einer platzsparenden Particell-Notation der letzten 30 Takte übergegangen (was seinen ersten Biographen Heinrich Kreißle von Hellborn irrtümlich das erste Finale für „das einzige vollständig componirte Musikstück“ halten ließ). Erst vor Kurzem ist zudem die Auffindung einer zumindest vorläufigen Version des Librettos gelungen. So ermöglicht dieser Fund erstmals die Einbettung von Schuberts Nummern in einen erkennbaren Handlungsverlauf. Beide Quellen werden getrennt ediert; erst die fragmentarische Musik, danach der provisorische Text. Versehen wird die Edition mit nicht weniger als vier teils sehr ausführlichen und überaus informativen Vorworten (zwei des Libretto-Herausgebers, eines der Noten-Editorin und ein gemeinsam unterzeichnetes), deren Gesamtumfang der Komplexität der Materie auf berechnete Weise Rechnung trägt. Es bleiben dabei zwei unterschiedliche Perspektiven auf den Gegenstand erkennbar, wenn beispielsweise Manuela Jahrmärker das Zeugnis Joseph Hüttenbrenners, die Skepsis der Freunde habe den Komponisten schließlich entmutigt, mit guten Gründen als glaubwürdig wertet (S. XXI), während Thomas Aigner das mit kaum weniger plausiblen Argumenten für ausgeschlossen hält (S. X).

Bei der Edition des Notentextes hat die Herausgeberin erfolgreich den Versuch unternommen, die Vorteile einer diplomatischen Quellen-

edition mit denen einer kritischen Textkonstitution zu verbinden. Daraus ergibt sich, weil durchgängig das Erscheinungsbild von Schuberts sechzehnzeiligem Autograph trotz der vielen Leerzeilen beibehalten wurde, das innerhalb der NGA ungewöhnliche Querformat des Bandes. Die Rationalisierung von Schuberts Seiteneinteilung wird dankenswerterweise durch klare Markierung der Seitenwechsel kompensiert, was jeder zu schätzen weiß, der Schuberts pragmatische Gewohnheit kennt, in frühen Stadien der Niederschrift beim Seitenwechsel bisweilen melodische Linien unvermittelt abzubrechen (so schon gleich sehr eindrucksvoll in der Nr. 1, S. 7 der Edition, wo der Abbruch der in T. 32 gerade erst begonnenen Phrase der Violine 1 schon im nachfolgenden Takt ansonsten unverständlich wäre). Man hätte sich daher lediglich noch die nicht ganz belanglose Information gewünscht, ob der Übergang von einer recto- zur verso-Seite (oder auch der Beginn einer neuen Lage) vorliegt. Durch die bequeme Verfügbarkeit des Autographs unter www.schubert-online.at ist diese Unterlassung immerhin verschmerzbar.

Insgesamt ist eine vorzügliche Präsentation von Schuberts Notentext gelungen, die alle Herausgeberzusätze kenntlich macht, ohne das Erscheinungsbild zu belasten, und die von der Wiederauffindung (und ebenso sorgfältigen Edition) des Librettos profitiert, weil sie gegebenenfalls Szenenanweisungen des Librettos in den Notentext integriert, wo dies zum leichteren Verständnis hilfreich ist. Die Editoren hatten übrigens bei der Titulierung des Werks, das im Deutsch-Verzeichnis noch *Sakuntala* heißt, eine nicht leichte Entscheidung zu fällen: Neumann, der Librettist, schreibt konsequent „Sakontala“, und so übernimmt es auch der Komponist stets dann, wenn im Text der Vokalnummern dieser Name fällt. In der Akkoladenklammer und in der Rollenangabe über den Notensystemen aber schreibt er durchgängig „Sakontala“, und dies als seinen eigentlichen Willen erachtend, haben die beiden Herausgeber das Werk nun entsprechend neu tituliert. Das bildet einen merkwürdigen Kontrast zum *Fierabras*, denn hier haben die Editoren der Neuausgabe den Willen Schuberts und seines Librettisten, die den Protagonisten konsequent „Fierrabras“ buchstabieren, ignoriert und die Schreibweise der belletristischen Vor-

lagen aus dem romanischen Sprachbereich wieder in Kraft gesetzt.

Die vorliegende Ausgabe des monumentalen Werks ist in mehrfacher Hinsicht imposant. Zunächst einmal zeugt sie von einer sehr langen Genese; die drei Akte wurden in Einzelbänden im Zweijahresabstand vorgelegt. Zudem sind auch hier zwei Herausgeber tätig geworden, sicherlich aber aus anderen (in der Ausgabe selbst jedoch nicht thematisierten) Gründen als im Fall der *Sacotala*. Und schließlich gehen Umfang und Tiefe der Paratexte (Vorwort, Quelleninterpretation etc.) an die Grenze dessen, was in einem Gesamtausgaben-Band erwartet wird. Doch ist sogleich festzuhalten, dass nicht zuletzt hierin der besondere Reiz der Edition zu sehen ist. Dem Herausgeber des ersten Akts, Thomas A. Denny, ist es zudem gelungen, die Vorlagen des Librettisten ausfindig zu machen und einleuchtend auf ihre einzelnen in die Oper eingegangenen Züge hin zu analysieren. Der Notentext ist in allen drei Bänden, den Standards der NGA entsprechend, hervorragend ediert. Der dritte Band enthält zusätzlich auch das von Schuberts Bekanntem Joseph Kupelwieser stammende Libretto, dessen separate kritische Edition einige willkommene Zusatzinformationen liefert (wie zum Beispiel die Tatsache, dass die Wiener Zensur den militärischen Titel des feindlichen Maurenfürsten gestrichen hat: Der nicht-christliche „Hispanische Admiral“ des frühen Mittelalters wurde offenbar aus neuzeitlich-habsburgischer Perspektive zum *factum non gratum*).

Neu ist an dem vorgelegten Material, dass jetzt auch alle erhaltenen Vorstufen der Arbeit, die Particell-Entwürfe (also jenes Stadium, das im Fall der *Sacotala* fehlt) dokumentiert und kritisch erschlossen sind. Und genau hier tun sich zwischen den Herausgebern klare Differenzen auf, die sich in der Ausgabe selbst in getrennten Vorworten und Quellenbeschreibungen abbilden. Während Denny die wenigen Entwürfe für parallel zur Reinschriftausarbeitung entstandene Dokumente einer problemorientierten Selbstverständigung hält, stellen sie für Christine Martin die zufällig erhaltenen Reste einer ausführlichen vorgängigen Entwurfsarbeit dar. Bisher ist es nicht gelungen, diese Entwürfe exakt zu datieren, so dass inhaltliche Evidenz den Ausschlag geben muss. Leider ist dies in einem Falle, beim Vergleich des Ent-

wurfs mit der (in unzugänglichem Privatbesitz befindlichen) Overtüre, bis heute nicht möglich, was nicht nur für die Editoren schmerzlich ist. Beide Herausgeber haben in einer Vielzahl von begleitenden Aufsätzen die Diskussion aus dem engeren Bereich der Ausgabe selbst heraus getragen, so dass man diese Texte unbedingt noch zum paratextlichen Bestand der Edition hinzuzählen muss: Thomas A. Denny u. a. in einem ausführlichen Artikel in den *Schubert : Perspektiven* 5 (2005), der vor allem durch die vorzügliche Analyse der Wiener Musiktheaterlandschaft als Kontext für den *Fierabras* besticht, und Christine Martin ebenfalls in einem Aufsatz in den *Schubert : Perspektiven* 8 (2008), dessen präzise Argumentation ihren in der Edition nur knapp gehaltenen Hypothesen zur Entstehungschronologie die höhere Plausibilität verleiht. So wird die Ausgabe zugleich zum Dokument der produktiven Irritation über ein großes Bühnenwerk, dessen Entstehungsumstände schon immer einige Rätsel aufgegeben haben. Ob das Werk, das spätestens seit der Wiener Festwochen-Produktion von 1988 allmählich ins Repertoire des Opernbetriebs vorzudringen scheint, auf den Bühnen der Gegenwart wirklich eine Chance hat, wird sich zeigen; vor allem müsste sich hier die Regie nicht erst zur Abarbeitung an einer Rezeptionsgeschichte berufen fühlen, die es ja noch gar nicht gibt. Jedenfalls steht fest, dass mit der vorliegenden Edition nun die in jeder Hinsicht vorbildliche Grundlage auch für solche Unternehmungen bereitgestellt worden ist.

(Februar 2011) Hans-Joachim Hinrichsen

JEAN SIBELIUS: Sämtliche Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 9: Skogsrådet Op. 15. Hrsg. von Tuija WICKLUND in Zusammenarbeit mit Peter REVERS. Improvisation/Vårsång Op. 16/1894. Vårsång Op. 16. Hrsg. von Tuija WICKLUND. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2006. XXIV, 236 S.

JEAN SIBELIUS: Sämtliche Werke. Serie V: Klavierwerke. Band 2: Klavierwerke Opp. 58, 67, 68, 74, 75, 76. Hrsg. von Kari KILPELÄINEN. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2008. XVII, 188 S.

JEAN SIBELIUS: Sämtliche Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 2: Symphonie Nr. 1 e-moll