

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

Op. 39. Hrsg. von Timo VIRTANEN. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2008. XXXI, 254 S.

JEAN SIBELIUS: *Sämtliche Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 10: En saga Op. 9.* Hrsg. von Tuija WICKLUND. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2009. XXIV, 275 S.

JEAN SIBELIUS: *Sämtliche Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 4: Symphonie Nr. 3 in C-Dur Op. 52.* Hrsg. von Timo VIRTANEN. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2009. XXIV, 184 S.

In relativ kurzen Abständen vervollständigt sich die Ausgabe der Werke von Jean Sibelius. Fünfzehn Bände sind seit 1998 erschienen. Nun liegen zwei neue Symphonien, drei weitere Orchesterwerke und eine Reihe von Klavierzyklen vor. Von Timo Virtanen stammt die erste Symphonie op. 39, ausgestattet wie gewohnt mit einem zweisprachigen Einleitungse-essay, üppigen zweiundzwanzig Blättern Faksimile in Sibelius' Handschrift, einem Anhang zur ersten Fassung und zu anderen Streichungen sowie ca. 40 Seiten kritischem Kommentar auf Englisch. Das Material veranschaulicht, wie Sibelius auch diese Symphonie 1900 erst im zweiten Anlauf fertig stellte.

Zu welch labyrinthischer Meinungsvielfalt historische Aufnahmen (hier Robert Kajanus mit dem LSO, 1930) und mehr oder minder zuverlässige Dirigentennotizen (hier insbesondere von Jussi Jalas) als unkonventionelle Sekundärquellen führen können, lässt sich an einem Beispiel demonstrieren. Im Finale folgt bereits nach 37 Takten ein Abschnitt, den Sibelius als „Meno andante“ bezeichnet. In der ersten Fassung wird als nicht-authentische Metronommarkierung für eine Note, die wie eine halbe aussieht, „108“ angegeben. Das ist wohl ein Lapsus: Gemeint ist eine Viertelnote entsprechend einer alten Liste mit *Metronombezeichnungen zu seinen Symphonien* (Leipzig [1942]). Diese Angabe, auf die der Herausgeber im Kommentar hinweist, ist bemerkenswert, da zu Beginn des Satzes (Andante) das Tempo nicht festgelegt wird. Denkt man ein wenig weiter, als es im kritischen Kommentar offenbar möglich war, könnte die Markierung für das thematische Vorbild des Themas zu Beginn des ersten Satzes in „Andante, ma non troppo“ eine Richtlinie sein, denn dafür legen die *Metronombezeichnungen* 48 Halbe pro Minute fest. Mit „ma non troppo“ meint Si-

belius hier also „nicht zu schnell“. Der zweite Satz wiederum sollte „Andante ma non troppo lento“ musiziert werden, und dazu gibt es auf der Liste die Bezeichnung 54 Halbe pro Minute – also schneller als „Andante, ma non troppo“ bzw. „Meno andante“. Unstrittig ist, dass „ma non troppo lento“ vor zu langsamem Musizieren warnt. Das ist so weit ziemlich klar. Nun gibt es aber bei Jussi Jalas die von Virtanen allzu sparsam kommentiert zitierte Notiz, wonach die Zahl 108 ohnehin ein „Druckfehler“ sei, denn „meno andante bedeutet doch die Beschleunigung des Tempos“. Hier scheint Jalas – so unser dringender Einwand – Unrecht zu haben, denn meno andante bedeutet hier keineswegs „accelerando“ (auch wenn Simon Rattle genau das in einem aktuellen Interview Sibelius betreffend behauptet; vgl. *das magazin*, Mai–Juni 2010), zumal Sibelius wenige Takte später „stringendo“ schreibt. Dass „meno andante“ ein langsames Tempo indiziert als „andante“ („molto andante“ dagegen, wie etwa bei Johannes Brahms, ein schnelleres), lesen wir bei Willi Apel in *Harvard Dictionary of Music* (1944), und es gibt keinen zwingenden Grund davon auszugehen, dass Sibelius es anders meinte. Dass er im Bereich der Notationspraxis generell die Wiener Tradition vertritt (nicht etwa eine englische, russische oder spezifisch finnische), lässt sich an vielen ansonsten rätselhaft wirkenden Details in seinen Manuskripten feststellen. Wird das Finale der ersten Sinfonie also meistens viel zu langsam begonnen? Nur wenn das Tempo zu Beginn schneller als in den meisten Aufnahmen ist (ohne Weiteres wären sogar 120 Viertel pro Minute möglich), ergibt „Meno andante“ mit „108“ musikalisch Sinn. Wie wichtig diese Frage ist, sieht man, wenn man die orientierungslosen Internetdebatten zu diesem Thema (speziell auch zu dieser Stelle) studiert. Dass Kajanus mit dem London Symphony Orchestra den Beginn der Sinfonie 1930 sehr langsam nahm und dann das Tempo stufenweise anzog, ist interessant, beweist aber gar nichts.

Es gibt eine kommerzielle Aufnahme mit schnellerem Andante: Paavo Berglund und das Chamber Orchestra of Europe (1997). Berglund beginnt das Finale mit ca. 116 Vierteln pro Minute. In „Meno andante“ landet er bei ca. 108 Vierteln pro Minute. Erstaunlich ist dabei, dass Rattle, der der Ansicht ist, dass Sibelius nicht

wusste, was „Meno andante“ bedeutet, in dem bereits zitierten Interview ausgerechnet Berglund als seinen persönlichen Lehrmeister zitiert (nota bene: Berglund war sein Vorgänger in Birmingham). Fazit: Wie nützlich sind Interpretationen und Dirigentennotizen oder -interviews als Quellen für eine akademische Ausgabe?

Orchesterkompositionen ganz anderer Art sind *Skogsrådet* und *Vårsång* (jeweils in zwei Fassungen). Durch diese heute nur den Kennern bekannten Projekte wird Sibelius' Schaffen im ausgehenden 19. Jahrhundert, vor der ersten Symphonie, plastisch. Ausgestattet ist auch dieser Band mit einem Einleitungssessay. Angesichts der geringen Bekanntheit und des problematischen Charakters der Werke hätte der Essay gerade hier etwas ausführlicher ausfallen können. Zwanzig Faksimiles illustrieren den kritischen Kommentar. Wie so oft bietet der Text eines relativ unbedeutenden Werkes für die wissenschaftlich fundierte Herausgabe besonders viele Hürden. Hinsichtlich von *Vårsångs* ist interessant, dass Gustav Mahler die Komposition 1907 in Helsinki hörte und seine Meinung über Sibelius auf dieser Basis (neben *Valse triste*) bildete. Zu den wesentlichen Aspekten in *Skogsrådet* gehört wiederum Viktor Rydbergs Dichtung aus der Sammlung *Dikter* von 1882 als Inspiration. Rydbergs Text kommt in einer anderen Komposition des gleichen Namens vor: in einem Melodram quasi als nachträgliche und kommentierte Zusammenfassung der von Tuija Wicklund herausgegebenen symphonischen Dichtung (auch „Ballade“ genannt). Rydberg wird oft substanzlos als „Romantiker“ beschrieben. Dazu passt, wie in *Skogsrådet* über das unbestimmte Geschlecht einer schwedischen Waldnympe („skogsrået“) gerätselt wird. So hat das Werk Spekulationen um ambivalente Erotik, die Sibelius wichtig sein soll, inspiriert.

Erstaunlich wenig Beachtung fand bisher die auch von Wicklund ausgesparte Tatsache, dass Rydberg einer der weltanschaulich radikalsten und am besten gebildeten Dichter des Nordens seiner Zeit war. Alle seine Texte müssen im ideenhistorischen Zusammenhang gelesen werden, was, davon ist auszugehen, Sibelius bewusst war. Wer will, kann in Sibelius' „Ballade“ ein Stück Musik gewordener Philosophie hören, die mit künstlerischen Mitteln

das Thema Zivilisation und Natur packt und somit eine reife Frucht der Ära Nietzsche-Zarathustra darstellt. Jedenfalls leben *Skogsrådet* und *Vårsång* nicht von tönender Architektur, sondern stellen Beispiele eines musikalischen Symbolismus dar, den Sibelius in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts auch weit über *Der Schwan von Tuonela* hinaus vertreten hat. In der Tat könnten wir das Melodram sogar als sinnvolle Einleitung zu einer gleichnamigen Orchesterballade vorschlagen; die letztere ließe sich wiederum mit passenden Projektionen symbolistischer Malerei à la Ernst Josephson ästhetisch erträglicher machen.

Während die populäre „Tondichtung“ *En saga*, die Tuija Wicklund in zwei unterschiedlichen Fassungen (mit zwölf Faksimiles und brillant recherchierten Kommentaren) präsentiert, von ähnlichen Problemen umschlungen wird wie *Skogsrådet* und ebenfalls zutiefst im Geiste des Symbolismus zu verorten ist, zeigt die dritte Symphonie op. 52 eine andere Seite von Sibelius. Hier hat Timo Virtanen einen opulenten Band mit faszinierend kommentierten Autographen und einem dichten Labyrinth von anderen Quellen hinterlegt, wofür seine Dissertation *Jean Sibelius, Symphony No. 3: manuscript study and analysis* (Sibelius-Akademie 2005) die Grundlage geschaffen hat. Auch die bereits langjährige JSW-Praxis (das Wissen um die Idiosynkrasien des Komponisten) kommt diesem höchst detailliert kommentierten Band zugute, dessen Lektüre allen, die sich für die Herausforderung begeistern, eine akademische Ausgabe tatsächlich beim Lesen nachzuvollziehen, Wonne bereiten wird.

Ein ganz anderes Publikum spricht die vorliegende JSW-Ausgabe mit Klavierwerken an. Ein relativ schlanker Einleitungssessay, der nur punktuell über die ausführlichen Angaben in Fabian Dahlströms Werkverzeichnis (2003) hinausgeht, elf Blätter in Faksimile und der kritische Kommentar entsprechen der üblichen JSW-Ausstattung. Bei der Edition von drei Sonatinen op. 67 (1912) gibt es jedoch einige überraschende und hörbare Änderungen des bisher gängigen Notenbildes – etwa im Vergleich zur Breitkopf-Ausgabe von 1980. Nicht immer ist es einfach, der Meinung des Herausgebers zu folgen, und die Probleme sind, fatal genug, ästhetischer Natur. In der ersten Sonatine ändert Kari Kilpeläinen in Takt 24 das tiefe *Fis*¹ zu

*D*¹. Das ergibt lokal eine bequemere Harmonie, missachtet aber die Basslinie, die letztlich über *Gis*¹ zu *Cis*¹ in Takt 24 führt. Der etwas sperrige terzbetonte Klang mit *Fis*¹ kann durchaus als „typisch Sibelius“ bezeichnet werden. Insbesondere entspricht er dem sperrigen Klang der ersten Sonatine. Auch die Korrektur in Takt 25 derselben Sonatine (obwohl einer Markierung in Ainos Handschrift entsprechend) ist fragwürdig. Wer dort *d*¹ anstelle von *dis*¹ spielt, wie Kilpeläinen vorschlägt, produziert eine harmonisch wohltuende, konventionelle Linie, verzichtet aber auf die für Sibelius typische modale Färbung und Infragestellung der Tonalität. Gerade weil der Ton *dis*¹ ein wenig rau ist, betont er die primär lineare Anlage der Sonatine. Auch wenn es Gründe gibt, die alte Ausgabe zu bevorzugen, demonstrieren gerade solche Beispiele den Wert von akademischen Ausgaben, die die Möglichkeit eröffnen, über legitime Alternativen zu diskutieren. Im Falle der Sonatinen lohnt sich die Diskussion ohne Einschränkung. Die Quellen bestimmen jedoch nicht die einzige Lösung und auch der Herausgeber muss interpretieren.

Das Potenzial einer akademischen Ausgabe lässt sich auch durch das überaus populäre Klavierstück *Granen* op. 75 Nr. 5 im gleichen Band demonstrieren. Als Faksimile legt Kilpeläinen hier eine karge Urfassung vor. Im Haupttext wird eine im Detail von der gängigen abweichende Fassung präsentiert, bei der sich allerdings wieder ähnliche Fragen stellen wie bei der ersten Sonatine op. 67. Kilpeläinen verlässt das Notenbild der Erstausgabe (Hansen 1922) gleich im ersten Takt, wo er (der Reinschrift eines Kopisten entsprechend) eine Crescendo-Gabel setzt. Hier kann ich nur hoffen, dass kein Pianist diese umsetzt, da es die Zerbrechlichkeit des Satzes zerstören würde. Auch hat Julia A. Burt als Herausgeberin der Erstausgabe etliche kurze Phrasierungsbögen weggelassen, die in der (übrigens nicht autorisierten) Kopistenreinschrift, die Kilpeläinen weitestgehend respektiert, vorkommen. Überflüssigerweise hat Kilpeläinen diese Bögen rehabilitiert (etwa Takt 1 ff., linke Hand, Takt 7, mittlere Stimme usw.), denn das Notenbild wird dadurch unklarer. Aus gutem Grund fehlt in Burts Ausgabe in Takt 19 der mittlere Ton *a*¹, den Kilpeläinen aus der Kopistenreinschrift in die JSW-Ausgabe gerettet hat. So geht die lineare Transpa-

renz gänzlich verloren und der Akkord D-Dur wirkt übersättigt; ohne Quint klingt die Stelle elegant à la Sibelius, wenngleich harmonisch eine Spur ambivalenter, was jedoch kein Nachteil (oder gar für Sibelius untypisch) ist.

(September 2010)

Tomi Mäkelä

Eingegangene Schriften

BERNHARD R. APPEL: Robert Schumanns „Album für die Jugend“. Einführung und Kommentar. Mit einem Geleitwort von Peter Härtling. Mainz u. a.: Schott Music 2010. 319 S., Abb., Nbsp. (Studienbuch Musik.)

Ars musica septentrionalis. De l'interprétation du patrimoine musical à l'historiographie. Hrsg. von Barbara HAGGH und Frédéric BILLIET. Paris: Presses de l'université Paris-Sorbonne 2011. 262 S., Abb., Nbsp.

Aspekte der Freien Improvisation in der Musik. Hrsg. von Dieter A. NANZ. Hofheim: Wolke Verlag 2011. 223 S., Abb.

Aspekte der Haydn-Rezeption. Beiträge der gleichnamigen Tagung vom 20. bis 22. November 2009 in Salzburg. Hrsg. von Joachim BRÜGGE und Ulrich LEISINGER. Freiburg i. Br. u. a.: Rombach Verlag 2011. 299 S., Abb., Nbsp. (Klang-Reden. Schriften zur Musikalischen Rezeptions- und Interpretationsgeschichte. Band 6.)

ELISABETH BENDER: Čajkovskijs Programmuik. Mainz u. a.: Schott 2009. 484 S., Abb., Nbsp. (Čajkovskij-Studien. Band 11.)

URSULA BENZING: Oper ohne Worte? Versuch einer Bestimmung von Standort und Selbstverständnis des heutigen Musiktheaters. Kassel: Euregioverlag/Merseburger Verlag 2011. V, 377 S.

FABIAN BERGENER: Die Ouvertüren Robert Schumanns. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2011, X, 260 S., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 62.)

Beziehungszauber. Johannes Brahms – Widmungen, Werke, Weggefährten. Eine Ausstellung des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck. Hrsg. von Wolfgang SANDBERGER und Stefan WEYMAR. 79 S., Abb. (Veröffentlichungen des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck. Band V.)

UTE BÜCHTER-RÖMER: Spitzenkarrieren von Frauen in der Musik. München: G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag 2011. 198 S., Abb.

ALFREDO CASELLA, VIRGILIO MORTARI: Die Technik des modernen Orchesters. Deutsche Über-