

genug, zumal Neefe in seiner Widmung an Bach ausdrücklich das Clavichord als Instrument vorschreibt, doch damit nicht genug: Drechsel stellt Neefes Sonaten auch noch Beethovens drei *Kurfürstensonaten* WoO 47 gegenüber, die 1783 in direktem Kontakt mit dem kurfürstlichen Hoforganisten entstanden waren. Den Verbindungslinien etwa von Neefes gesanglichen Manieren und entsprechenden Vortragsbezeichnungen beim jungen Beethoven nachzuspüren, bereitet uns mit der Neuausgabe in der Hand und Drechsels Interpretation in den Ohren auch heute ein ‚fürstliches‘ Vergnügen. Vielleicht hätte man sich wünschen können, dass auch Neefes zweite und letzte Sonatensammlung (*Sechs Neue Klaviersonaten*, Leipzig 1774), die er Johann Friedrich Agricola gewidmet hat und die seitdem einer Neuedition harret, diesem vorzüglichen Band beigefügt worden wäre. Dies bleibt nun einer zukünftigen Publikation vorbehalten.
(Juli 2007) Christoph Flamm

Schillers lyrische Gedichte mit Musik von Johann Friedrich Reichardt. Hrsg. von Rainer GOSTREIN und Andreas MEIER. München: G. Henle Verlag 2005. XIX, 156 S. (*Das Erbe deutscher Musik. Band 125. Abteilung Frühromantik. Band 7.*)

Als mitentscheidendes Ingrediens in der Ursuppe, aus der das romantische Kunstlied hervorgegangen sein soll, schwimmt laut liedgeschichtlichem Konsens die kompositorische Auseinandersetzung mit Qualitätsdichtung. So erscheint, was das Œuvre des Berliner Liederkomponisten Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) angeht, die Aufnahme der beiden 1810 und 1811 in Leipzig erschienenen Bände seiner Vertonungen von Dichtungen Friedrich Schillers in die *Erbe*-Reihe höchst erwünscht, ja überfällig: Mehr als drei Jahrzehnte sind schließlich vergangen, seit Walter Salmen Reichardts Sammlungen mit Goethekompositionen der Jahre 1809/1811 als Bände 58/59 in dieser Reihe edierte. Reichardt gehört neben Johann Rudolf Zumsteeg, Christian Gottfried Körner und Goethes Hauskomponisten Carl Friedrich Zelter zu den frühesten Vertonern von Schiller-Texten. Zu begrüßen ist daher, dass der Appendix der vorliegenden Edition neben Erstfassungen auch Kompositionen auf

Schillertexte bietet, die nicht in den *Lyrischen Gedichten* enthalten sind.

Die Quellenangaben des Kritischen Berichts machen die philologischen Interdependenzen der Produktion Schillers und Reichardts gut zugänglich. Deutlich wird dabei z. B., dass eine Reichardt'sche Komposition die früheste erhaltene Quelle für ein Gedicht Schillers darstellt: *An den Frühling* (Nr. 14, 15) erschien im Erstdruck von 1799 mit einer Textversion, die erst wieder in Schillers *Gedichten* von 1803 auftaucht. Auf Originalmanuskripte des Jahres 1795 gehen jene Lieder zurück, die Schiller selbst bei Reichardt bestellt hat, also *Würde der Frauen* (Nr. 13) und *Die Macht des Gesanges* (Nr. 20). Beide kamen neben Reichardts Version des viel vertonten *An die Freude* in Schillers Musenalmanach 1796 heraus.

Differenziert genug entwickelt das Vorwort die relativ überschaubare Literatur zum Thema: Dominierend sind hier die Arbeiten Salmens 1963/2002 und Siebers 1930/1971 (zu Reichardt) sowie Fähnrichs 1977 (zu Schillers Musikanschauung). Breite Erwähnung findet einmal mehr das gespannte persönliche Verhältnis Schiller-Reichardt (Stichwort: *Xenien*), obwohl sich konkrete Auswirkungen der Schiller'schen Antipathie in Reichardts Werk nicht nachweisen lassen; die Bände der *Lyrischen Gedichte* sind beredtes Zeugnis dafür.

Prägend für Reichardts Schiller-Anthologie sind strophische oder strophisch variierte Sätze für Solostimme und Tasteninstrument, manchmal auch vierstimmigen gemischten Chor (oder Solo/Chor-Wechsel). Neben Vertonungen lyrischer Poesie im eigentlichen Sinne finden sich auch solche anderer literarischer Gattungen, so etwa die Ballade *Der Graf von Habsburg* (Nr. 47, strophisch variiert gesetzt). Als Reichardts Bestleistungen wurden insbesondere die umfangreichen durchkomponierten Gesänge (oder „Deklamationen“) auf Texte aus epischem und vor allem dramatischem Zusammenhang angesehen. Neben *Aeneas zu Dido* (Nr. 48) und *Hektors Abschied* (Nr. 19 aus Schillers *Räubern*), sind das vor allem die Abschnitte aus den reifen Dramen Schillers (Nr. 28, 29 Theklas Monologe aus der *Wallenstein*-Trilogie; Nr. 30, 31, 49 Johannas Monologe aus der *Jungfrau von Orleans*). Sie fallen durch ihren monologischen Charakter in den Rahmen „lyrischer Gedichte“; formal prägt sie

opernhafter Wechsel zwischen rezitativischen und ariosen Partien.

Mit Recht betont das Vorwort den „differenzierten Textzugriff“ als Charakteristikum der Reichardt'schen Liedästhetik (inklusive Besprechung von Reichardts Textänderungen, die mitunter interpretatorische Relevanz haben). Schiller schrieb an Reichardt 1795 über sein Gedicht *Der Tanz*, dass dessen Versart „für den Musiker nicht sehr bequem“ sei. Welche Rolle das Textmetrum im Liederœuvre Reichardts spielt, ist bisher kaum analysiert worden, trotz seiner rhythmischen Relevanz für eine Vertonung mit „differenziertem Textzugriff“. Den *Tanz* hat Reichardt nicht vertont, sein Distichen-Metrum findet sich aber in Nr. 24 *Das Unwandelbare* und Nr. 58 *Das Kind in der Wiege*, beides Kabinettstückchen aus einer größeren Gruppe von Distichenvertonungen im Werk Reichardts. Auch die fünfhebigen Verse der vertonten Dramentexte (mit oder ohne Reim und zahlreichen Enjambements) dürften eine strukturelle Herausforderung für die Komposition gewesen sein und zur Vielfalt der vorliegenden Formlösungen beigetragen haben.

Es steht zu erwarten, dass künftige Konzertprogramme nach dem Muster „Schiller in der Musik“ auf diese Ausgabe gern zurückgreifen werden. Musikhistorisch fragt sich, ob eine Annäherung an Reichardts Werk in Editionsportionen, die derzeit (fast) ausschließlich von den Weimarer Größen definiert werden, seiner Genese entspricht. Freilich hat Reichardt selbst durch seine Goethe- und Schilleranthologien das Image der Dichturfürsten gesucht, teilweise aber wohl aus absatzfördernden Erwägungen heraus. Die Vertonung der Weimarer Klassiker sollte, daran sei erinnert, auch vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung Reichardts mit Herder, Klopstock, Voß, Hölty und ihren ganz eigenen Problemen für die Komposition gesehen werden.

Der Notensatz des Bandes macht einen gediegenen Eindruck. Stichproben ergaben allerdings zu zahlreiche Abweichungen von den Originaldrucken, die im Kritischen Bericht nicht begründet werden. Hier einige Fundstellen: Nr. 7 *Des Mädchens Klage* T. 1 linke Hand: Original „p“ fehlt; T. 10 rechte Hand: Original „as“ fehlt. Nr. 10 *Die Erwartung* linke Hand: Bögen T. 17–18 verbinden im Original T. 18–19. Nr. 16 *An Emma* T. 8,1 Singstimme: Ori-

ginal *as'* statt *f'*. Nr. 19 *Hektors Abschied* T. 19 linke Hand: im Original punktierte Halbe mit nachfolgender Viertelpause, analog wohl auch T. 35; T. 25,2 Instrument: Original „ff“ fehlt in der Edition; T. 38,2 linke Hand: Original „e“ fälschlich durch „g“ ersetzt; T. 40, T. 56 Instrument: Originale Akkorde werden stillschweigend ersetzt. Nr. 49 *Monolog der Johanna*: T. 123 „f“ erscheint in der Edition fälschlich schon auf der Eins; vgl. das Motiv in T. 116 und öfter. Das getilgte „versehentliche“ piano in T. 119 (linke Hand) könnte übrigens vom Text her erklärt werden.

(September 2007)

Roman Hankeln

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: *Sämtliche Werke. Abteilung II: Oratorien und Kantaten. Band 9: Christoforus op. 120, Das Töchterlein des Jairus op. 32. Vorgelegt von Barbara MOHN. Stuttgart: Carus-Verlag 2006. XLIV, 347 S.*

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: *Sämtliche Werke. Abteilung V: Orchestermusik, Kleinere Orchesterwerke. Band 25: Konzertouvertüren. Vorgelegt von Felix LOY. Stuttgart: Carus-Verlag 2006. XXXVI, 171 S.*

Die 1880 vollendete Legende *Christoforus* op. 120 wurde zu Lebzeiten des Komponisten Josef Gabriel Rheinberger gut hundertfünfzig Mal aufgeführt – und geriet zum Höhepunkt der Laufbahn des lange im Schatten Wagners wirkenden Komponisten. Allerdings ist das Werk nach dem Tod Rheinbergers 1901 nahezu vollkommen aus dem Konzert- und Oratorienrepertoire verschwunden und teilt somit das Schicksal der überwiegenden Mehrheit der im 19. Jahrhundert entstandenen deutschen Oratorien. Im Gegensatz zum späten *Stern von Bethlehem* op. 164 vermochte sich Rheinbergers *Christoforus* weder anhaltendes praktisches noch wissenschaftliches Interesse zu sichern; zu Unrecht, wie die im Rahmen der Gesamtausgabe erschienene und von der Leiterin der Ausgabe Barbara Mohn vorgelegte Edition des Werkes beweist. Dabei hat der Komponist keines seiner Werke ausdrücklich als Oratorium bezeichnet – ein Umstand, der auch mit der Tatsache zusammenhängt, dass die genannten Kompositionen nicht abendfüllend sind. Allerdings weist die „Legende“ (Rheinbergers Frau Fanny wählte als Textvorlage keinen Bibel-