

JOSEPH HAYDN: *Werke. Reihe XXXII. Band 3: Volksliedbearbeitungen. Nr. 151–268. Schottische Lieder für George Thomson. Hrsg. von Marjorie RYCROFT in Verbindung mit Warwick EDWARDS und Kirsteen McCUE. München: G. Henle Verlag 2001. XXI, 385 S.*

Marjorie Rycroft legt zusammen mit Warwick Edwards und Kirsteen McCue den dritten Band der Reihe „Volksliedbearbeitungen“ der *Haydn-Gesamtausgabe* vor. Die Reihe ist auf fünf Bände angelegt. Band 3 enthält den ersten Teil der für den schottischen Liedsammler George Thomson angefertigten Bearbeitungen aus den Jahren 1800–1802 (Band 4 wird dann die Bearbeitungen von 1803/04 enthalten). In Band 3 werden auch sechs Lieder mit Variationsreihen vorgelegt. Alle Bearbeitungen sind für Singstimme und Klaviertrio geschrieben, die Variationen für die drei Instrumente. Deren komplizierte Quellenlage wird in Vorwort und Kritischem Bericht vorbildlich referiert, seziiert und zu einem überzeugenden editorischen Ergebnis geklärt. Wie so oft ist auch hier Thomsons allzu selbstbewusstes und gleichzeitig chaotisches Eingreifen in die ihm zugesandten Stichvorlagen für das Verwirrspiel verantwortlich.

Thomson wählte die zu bearbeitenden Melodien bis auf sehr wenige Ausnahmen aus früher gedruckten Liedsammlungen, derer es in Schottland seit dem 17. Jahrhundert eine immer stärker wachsende Anzahl gibt. Die Herausgeber haben diese Auswahl nicht mehr dokumentiert, was bei der Fülle der sonst zu berücksichtigenden Details eine sinnvolle Beschränkung bedeutet. Hingegen werden alle Quellen veröffentlicht, die über Entstehung und Chronologie der Bearbeitungen Auskunft geben können, das sind alle Begleitbriefe zu den Notenmanuskript-Sendungen. Die Methode, auf diese Weise die genaue Entstehungsreihenfolge zu rekonstruieren, ist mittlerweile erprobt und erweist sich auch hier als adäquat und zuverlässig.

Da Haydn Liedtexte nicht vorliegen hatte, bilden die Wiederholungen ein echtes editorisches Problem: Oft lassen sich keine eindeutigen Befunde weder für die Binnenwiederholungen (Teilwiederholungen) noch für die strophischen Wiederholungen ausfindig machen. Ob eine Wiederholung vielleicht schon in der Melodievorlage stand oder erst während des

Drucks eingefügt wurde, ob Haydn die Doppelstriche immer korrekt gedeutet hat, ob Thomson möglicherweise Wiederholungen, die im Autograph standen, gestrichen hat (was wir aber nur feststellen können, wenn das Autograph noch erhalten ist) und ob Korrekturen in der Kopistenabschrift noch in Wien oder erst in Edinburgh vorgenommen wurden – all dies bedeutet unangenehme und vielfältige Fallstricke. Die Herausgeber begründen ihr einleuchtendes und klares Vorgehen in diesem Punkt im Vorwort: Sie haben sich so weit als möglich an die Wiener Kopistenabschrift gehalten und an den Stellen, an denen Wiederholungszeichen fehlen, je nach Quellenlage typographisch unterschiedlich ergänzt. Besser kann man es nicht machen.

Die Herausgeber setzen die hier veröffentlichten Sätze in Kontrast zu den 1791/92 und 1794/95 entstandenen Bearbeitungen für den Londoner Verleger William Napier (Bde. 1 und 2 der Reihe XXXII); die Sätze für Thomson enthalten Vor- und Nachspiele und einen ausgeschriebenen Klavierpart, diejenigen für Napier keine „symphonies“ und nur eine Generalbassstimme. Ich bin nicht so sicher, ob man mit dieser Gegenüberstellung das Wesentliche erfasst, wiewohl freilich die äußeren Unterschiede vollkommen richtig beschrieben sind. Sind nicht Sätze wie Nr. 175, *Scornfu' Nansy*, – um nur eines von sehr vielen Beispielen herauszugreifen – ebensolche Generalbasssätze wie die Stücke für Napier, auch wenn der Klavierpart ausnotiert wurde? Jedenfalls schwankt die Wichtigkeit der einzelnen Instrumente für den Satz in den vorliegenden 112 Bearbeitungen (ohne Instrumentalvariationen) ganz erheblich: Es gibt Sätze, in denen die Violinstimme fast durchgehend unisono mit der Singstimme geführt wird (z. B. Nr. 253), Sätze, in denen die Violinstimme kaum je die Singstimme in einem kurzen Unisono streift (z. B. Nr. 175), Cellostimmen mit und Cellostimmen ganz unabhängig von der linken Klavierhand, satztechnisch von der Liedbegleitung abgesetzte Vor- und Nachspiele und solche, die sich nicht absetzen, usw. Nur eines bleibt konstant: Die rechte Klavierhand verdoppelt immer die Liedmelodie. Plötzlich kann man sich des Gedankens nicht erwehren, dass das eine subtile Weise ist, die Singstimme – eigentlich doch das Zentrum der Bearbeitungen – überflüssig zu machen.

Mag sein, dass dies Haydns Reaktion auf die Textlosigkeit seiner Vorlagen war.

Die editorische Leistung ist aufgrund der äußerst unübersichtlichen Quellenlage – hervorgerufen insbesondere durch Thomsons Wiederabdrucke, Neuauflagen, Änderungswünsche für einzelne Stimmen hie und ganze Sätze da, seine Umgruppierungen und Neutextierungen – gewaltig. Es ist ein in allen Belangen zuverlässiger, höchst interessanter und musikalisch überaus ansprechender Band entstanden. Letzteres kann man nur immer wiederholen. Darum: musizieren! Das Sprachproblem haben die schottischen Herausgeber freundlich und mit der Nonchalance der Muttersprachler gelöst: In Anhang II reproduzieren sie Thomsons Vorwort zu einem seiner Liederbände, das ein schottisch-englisches Glossar enthält: nachsehen!

(September 2003) Petra Weber-Bockholdt

*HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 17: Harold en Italie. Edited by Paul BANKS and Hugh MACDONALD. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. XIX, 241 S.*

*HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 4: Incomplete Operas. Edited by Ric GRAEBNER and Paul BANKS. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. XXVI, 345 S.*

Einige Nummern des Werkverzeichnisses von Kern Holoman werden wir nie ediert finden, da sie nur in Hector Berlioz' Kopf existierten und das Notenpapier gar nicht erst erreichten. Nun aber liegt ein Band vor mit zwei unvollendeten Opernprojekten, deren eines, *Les Francs-juges*, relativ umfangreich ist, während das andere, *La Nonne sanglante*, über den Planungsstand kaum hinausgekommen ist. Als Eugène Scribes Libretto der *Nonne sanglante* schließlich 1854 in der Vertonung Charles Gounods aufgeführt wurde, schätzte Berlioz sich glücklich, „es nicht behalten zu haben“ (S. XXV). Dagegen gehört die Oper *Les Francs-juges*, die Berlioz seit 1826 beschäftigte, zu den wichtigsten Projekten seiner frühen Zeit, und manches Stück, wie die Nr. 9 als *Marche au supplice* der *Symphonie fantastique*, überlebte es in späteren Übernahmen. Einzig die Ouvertüre sollte zu einem seiner meist aufgeführten

Werke werden, das ihn vor allem in Deutschland bekannt machte – allerdings durch einen nicht autorisierten Klavierauszug, den Hofmeister in Leipzig veröffentlichte. Berlioz bekümmerte insbesondere, dass Robert Schumann ausgerechnet diese Ausgabe seiner Rezension von 1836 zugrunde legte. Für die Edition der Oper stand nur das Partitur-Autograph zur Verfügung, wobei die Ausgabe so weit geht, für die Nr. 11 die halbzerstörte Abschrift der Übertragung im Faksimile gegenüberzustellen, die dann durch die Fassung der späteren *Oraison funèbre*, dem zweiten Satz der *Grande symphonie funèbre et triomphale* von 1840, ergänzt wurde.

*Harold en Italie*, im November 1834 uraufgeführt, ist Berlioz' erstes wichtiges Werk nach seiner Rückkehr aus Rom, und wie die vielen Album-Eintragungen (S. 206) und auch die Aufführungstabelle in Appendix IV zeigen, eines seiner beliebtesten. Mark Even Bonds hat eindrucksvoll dargestellt, auf welche Weise der Komponist hier die Auseinandersetzung mit dem großen Vorbild Beethoven aufnimmt. Gewidmet hat er es seinem vertrautesten Freund aus Pariser Studienjahren, dem Advokaten Humbert Ferrand aus Bellay. Berlioz' Briefe an ihn geben immer wieder Auskunft über seine persönlichsten Erlebnisse und Beweggründe. Sicherlich ist mit dieser Widmung auch ein besonderer Dank verbunden, gehört doch *Harold en Italie* zu den Werken, mit denen sich Berlioz durch eine künstlerische Stilisierung von den Bedrängnissen seiner Krankheit befreit zu haben scheint, die sich im Rückblick als eine Form der Epilepsie diagnostizieren lässt. Gerade der *Marche des Pèlerins* folgt einer Schilderung in seinen *Mémoires* (hrsg. von Pierre Citron, Bd. 1, Paris 1969, S. 251), in der er erstaunlich genau eines seiner ersten Anfallserlebnisse wiedergibt (dazu Verf. und Dirk-Matthias Altenmüller, *Hector Berlioz*, Freiburg [in Vorb.]).

Umso erfreulicher ist es nun, auch den Entstehungsprozess dieses Werkes genauer nachvollziehen zu können. So hat Berlioz insbesondere mit der Solostimme viel experimentiert, obwohl er schon im August 1834 vermutete, dass Paganini diese Stimme nicht gefallen werde. Aber sie sei eben auch gar nicht in der Absicht geschrieben worden, ein Talent wie das seine brillieren zu lassen! (Brief an Ferrand