

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

vom 31. 8. 1834, in: *Correspondance générale II*, hrsg. von Frédéric Robert, Paris 1975, Nr. 408, S. 196]. Von besonderem Interesse ist auch die Geschichte der Cornett-Stimme, die geradezu zu einem Dokument der Entwicklung dieses Instruments wird. Dass Berlioz diese Experimente nicht entschlossen zu Ende führte, zeigt die fast resignierende Bemerkung der Herausgeber, dass „bestimmte Stellen im letzten Satz [...] niemals in umfassender Weise revidiert worden [sind], wie es Berlioz' offenkundigen Absichten entsprochen hätte“ (S. XIX). Aber die Möglichkeit solcher Schlussfolgerungen ist ja erst das Ergebnis einer genauen und kritischen Editionsarbeit, wie sie hier wieder vorgelegt worden ist.

Nur fehlt unverständlichlicherweise in allen Bänden der Serie ein Hinweis darauf, dass fast sämtliche Buchstaben, die ein Dirigent zur knappen Orientierung nimmt, von den Herausgebern stammen, obwohl im Erstdruck des *Harold en Italie* genau die Eintragungen Berlioz' aus seinem Autograph übernommen wurden. Das führte bei Wiederholungen, die Berlioz nicht ausschrieb, sondern dem Drucker nur als leer gezählte Takte angab, zu später unverständlichen Verdopplungen (etwa I, 358–394 = 400–436, weshalb die „dim.“-Angabe in den T. 435–438 eine Korrektur Berlioz' gegenüber dem Autograph sein muss, da diese Takte in A gar nicht eingezeichnet sind und die Angabe in den analogen T. 392–395 nicht erscheint). Weiterhin können die originalen Buchstaben, anders als die der Herausgeber, für eine metrische Analyse, die für Berlioz' Musik von großer Bedeutung ist, hilfreich sein. Und nicht zuletzt spricht aus manchen Setzungen die praktische Erfahrung des Dirigenten Berlioz, wenn er etwa im 1. Satz in T. 71 und nicht in T. 73 oder in T. 106 und nicht erst in T. 109 einen Buchstaben setzt. Deshalb seien hier die Takte für die Buchstaben, wie Berlioz sie eingezeichnet hat, angegeben: 1. Satz: A 71, B 106, (C wäre T. 173, der aber gestrichen wurde), D 189, (E wäre 200 [und nicht 199], gestrichen), H 285, I 323, K 372, K' 414, L 438; 2. Satz: A 16, B 36, C 46, D 64, E 111, F 131, G 161, H 187, J 215, K 258, (nur im Autograph: L 315); 3. Satz: A 53, B 62, C 164 (nicht 166!); 4. Satz: A 12, B 32 (nicht 34), C 59, D 77, E 97, F 128, G 213, F' 291, G' 376, H 411, I 516. Es wird also immer noch trotz der unübersehbaren Fülle

kritischer Ausgaben notwendig bleiben, die Originale in den Bibliotheken zu konsultieren, auch wenn einem das mit dem Verweis auf die vorhandenen Editionen nicht gerade leicht gemacht wird!

(Oktober 2003)

Christian Berger

FÉLIX-ALEXANDRE GUILMANT: *Ausgewählte Orgelwerke I: Sonates 1–4. Urtext. Hrsg. von Wolf KALIPP. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. XXXVIII, 108 S. Faks.*

FÉLIX-ALEXANDRE GUILMANT: *Ausgewählte Orgelwerke II: Sonates 5–8. Urtext. Hrsg. von Wolf KALIPP. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. XXVIII, 167 S. Faks.*

LÉON BOËLLMANN: *Sämtliche Orgelwerke I. Zu Lebzeiten des Autors veröffentlichte Werke. Urtext. Hrsg. von Helga SCHAUERTE-MAUBOUET. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. XXXI, 104 S., Faks.*

LÉON BOËLLMANN: *Sämtliche Orgelwerke II. Suiten, posthum veröffentlichte und unveröffentlichte Werke. Urtext. Hrsg. von Helga SCHAUERTE-MAUBOUET. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. LI, 97 S., Faks.*

Das 19. Jahrhundert erobert die Orgelbänke schon seit längerer Zeit; Frankreich hat dabei Vorfahrt, während die „deutsche Orgelromantik“ etwas nachhinkt. Altmeister Félix-Alexandre Guilmant ist zur Zeit mit mehreren Ausgaben vertreten: Einmal ist die praktische Ausgabe der Sonaten von Eaglefield-Hull (1911) noch immer präsent (vielleicht auch wegen des gut lesbaren Notenbildes und der einzeln veröffentlichten Sonaten: wer spielt schon alle?!); aus den USA kommt die reich kommentierte Reprint-Ausgabe von Wayne Leupold in letzter Zeit stärker auf den europäischen Markt. „Selbst in praktischer Neueinrichtung entfernen sie“ [diese und zahlreiche andere Teilausgaben] „sich durchaus nicht allzuweit vom Guilmantschen Originaltext“ (Vorwort Kalipp). Dennoch ist die Klärung der Textfragen zu begrüßen. Die Bärenreiter-Ausgabe bietet in gut lesbarem Druck, mit dreisprachigen Vorworten und Kritischem Bericht ein ebenso praktikables wie verlässliches Fundament für die Interpretation der immer soliden, noblen und orgelgemäßen Sonaten Guilmants. Dass er kein Revolutionär war, sondern ein Erbe vor allem Schumanns nebst zahlrei-