

fasziniert, dass er etwas geheimnisvoll schrieb, es müsse „einer der ganz großen Meister sein, dem wir dieses wundersame Stück verdanken“ – womit im gegebenen Zusammenhang nur Bach gemeint sein konnte. Da sich aber die „wundersame“ Natur des Stückes sonst kaum jemandem erschloss, wurde Seifferts Andeutung als subjektiv betrachtet, und das Stück blieb weitgehend unbeachtet. Erst als H.-J. Schulze und D. Kilian die Aufzeichnung in den 1980er-Jahren als die Handschrift des jugendlichen Bach erkannten, brauchte man an dessen Autorschaft kaum noch zu zweifeln. Keine Schwierigkeiten hat man auch damit, die *Fantasia* G-Dur BWV 561 als authentisch anzuerkennen, jenes mehrteilige Werk mit dem ausgreifenden Umfang von 127 Takten, das nach dem Urteil des Herausgebers „eine zwar unausgeglichenere, doch gewichtige Komposition“ (Kritischer Bericht, S. 58) darstellt. Gegen „Unausgeglichenes“ beim frühen Bach sind wir seit der Erschließung der Neumeister-Choräle in den 1980er-Jahren ohnehin nachsichtiger geworden. Denn diese Werkgruppe hat unser Bild vom Komponieren des jugendlichen Bach wesentlich erweitert, und zwar nicht in der Weise, dass sich ein festgefügter Frühstil definieren ließe, sondern eher so, dass sich ein Experimentierfeld darbietet, das Platz für vieles Überraschende hat.

Schwieriger ist die Einordnung der Werke, die nach gesicherten Bach-Werken arrangiert sind. Für eine Bearbeitung in der Art der Fuge g-Moll BWV 131a (nach der Schlussfuge der Kantate *Aus der Tiefen rufe ich zu dir, Herr*) kennen wir keine eigentliche Parallele. Und was das interessante Arrangement mit der BWV-Nummer „545b“ betrifft, so kann man sich nur schwer vorstellen, dass Bach die C-Dur-Fuge BWV 545/2, deren thematischer Aufbau konsequent auf den letzten Pedaleinsatz vom tiefen Pedal-C hinzielt, in eine Tonart transponiert hätte, die diese Wirkung nicht zulässt. Zwiespältig ist – um ein letztes Beispiel aus den cantus-firmus-freien Orgelwerken zu nennen – die Beurteilungsgrundlage für das *Kleine harmonische Labyrinth* BWV 591, das in Anbetracht seiner Harmonik kein Frühwerk sein kann. Die Überlieferung setzt zwar erst spät ein, zielt aber einhellig auf J. S. Bach, während sich das reichlich ‚ertüftelte‘ Werk doch in Bachs Œuvre seltsam fremd ausnimmt.

Von den drei Choralpartiten ist die über *O Vater, allmächtiger Gott* in einem etwas unpersönlichen Stil gehalten, der „zwar auf eine Entstehung im frühen 18. Jahrhundert deutet, für den jungen Bach jedoch untypisch ist“ (Kritischer Bericht, S. 170). Dagegen liegen in *Herr Christ, der einig Gottes Sohn* BWV Anh. 77 (anonym in einer Abschrift von J. L. Krebs in dem Sammelband P 801 überliefert und von Ph. Spitta Bach zugeschrieben) und in der u. a. von Chr. Fr. Penzel überlieferten Partita *Wenn wir in höchsten Nöten sein* BWV Anh. 78 Werke von großer Originalität vor – wenngleich dies für sich kein untrügliches Indiz für die Autorschaft J. S. Bachs ist. Sätze wie etwa in BWV Anh. 78 die beiden weit ausgreifenden Zwei- und dreißigstel-Figurationen, die Chromatik in Vers IV und die quasi einstimmige Figuration in Variation VI sind nicht alltäglich.

Der Kritische Bericht gibt – wie auch in den anderen Incerta-Bänden – nicht nur Rechenschaft über Editions- und Authentizitätsprobleme der im Notenband vorgelegten Werke, sondern teilt auch den neuesten Stand der Diskussion über die nicht edierten und damit aus der Neuen Bach-Ausgabe definitiv ausgeschlossenen Werke mit. Dieser Anhang beschäftigt sich gewissenhaft auch noch einmal mit solchen Werken wie den *Acht kleinen Präludien und Fugen* BWV 553–560, für die das Urteil „unecht“ seit langem festzustehen scheint, ohne dass sie – man liest es mit Erstaunen – gegen neuerliche Versuche gefeit wären, sie in Bachs Œuvre zurückzuholen. Die Frage, ob ein Werk für Bach „ernsthaft in Betracht zu ziehen bleibt“ (siehe oben), wird wohl nicht immer zur Ruhe kommen. Wenn man sich aber entschließen kann, sich für Kompositionen der Bachzeit um ihrer selbst willen und nicht wegen eines Komponistennamens zu interessieren, so findet man im vorliegenden Band ebenso interessantes Material für das wissenschaftliche Studium wie auch hochwillkommene Bereicherungen des organistischen Repertoires.

(November 2006)

Werner Breig

JOSEF RHEINBERGER: *Sämtliche Werke. Abteilung IV: Weltliche Vokalmusik, Bd. 20: Weltliche Chormusik II für Männerchor a cappella. Vorgelegt von Barbara MOHN. Stuttgart: Carus-Verlag 2002, XL, 224 S., Abb.*

JOSEF RHEINBERGER: *Sämtliche Werke. Abteilung IV: Weltliche Vokalmusik, Bd. 21: Weltliche Chormusik III für gemischte Stimmen a cappella. Vorgelegt von Barbara MOHN. Stuttgart: Carus-Verlag 2001, XLVII, 192 S., Abb.*

Josef Rheinberger hatte engen Kontakt zur großen und vielfältigen Chorszene seiner Zeit. Wenn er auch aktiv vor allem mit Ensembles zu tun hatte, die geistliche Musik pflegten (Münchner Oratorienverein, Kirchenmusik der Allerheiligen Hofkirche), so erhielt er doch immer wieder (u. a. durch seine Frau Fanny und durch zahlreiche Dichter) Anregungen, sich mit weltlichen Texten für Solo- oder Chorstimmen auseinanderzusetzen. Viele Chöre, aber auch Rheinbergers Verleger, traten mit Kompositionswünschen an ihn heran, die er im Allgemeinen umgehend erfüllte. So sind 49 seiner 197 gezählten Opera weltlicher Chormusik gewidmet, darunter 16 Sammlungen (wie die Herausgeberin zu Recht betont, handelt es sich doch nicht um Zyklen) für Männerchor, ein Opus für Frauenchor und 10 Opera für gemischten Chor.

Die hier zu besprechenden Bände enthalten die späten Sammlungen für Männerchor (Band 20; vgl. für die früheren Opera Band 19) sowie alle gedruckten und gezählten Werke für gemischten Chor (die Veröffentlichung von ungedruckten Werken Rheinbergers erfolgt in der Gesamtausgabe im Anhang, vgl. Vorrede, S. IX).

Wie bei der Rheinberger-Gesamtausgabe üblich, enthält jeder Band ein ausführliches Vorwort (deutsch, englisch und französisch), in dem die Stellung der edierten Werke im Gesamtœuvre des Komponisten, die Entstehung der Kompositionen und eine erste Bewertung im Gattungskontext behandelt werden, wobei hier auf Grund der bisher spärlichen Forschungsarbeiten Grundlagenarbeit zu leisten war und umfangreiches, auch bislang unveröffentlichtes Material ausgewertet wurde. Der Kritische Bericht enthält nach einer allgemeinen Beschreibung der Quellenlage und Editionsprinzipien (ebenfalls dreisprachig) die einzelnen Quellenbeschreibungen und Einzelanmerkungen sowie in diesem Fall als besonderes Kapitel den Quellennachweis zu den Textvorlagen mit Auflistung der Textvarianten. Darüber hinaus ist am Ende ein alphabetisches Verzeichnis der Textdichter mit Kurzbiographien

eingefügt. Da Rheinberger sehr häufig Texte heute unbekannter Autoren (z. B. August Gantner, Albert Wittstock oder Georg Scheurlin) als Grundlage seiner Kompositionen wählte, kann man sich vorstellen, wie viel Arbeit in diesen „unscheinbaren“ Verzeichnissen steckt.

Für die Rheinberger-Ausgabe gilt in der Regel der Erstdruck „als Quelle letzter Hand“ als Hauptquelle, da dieser stets von Rheinberger Korrektur gelesen wurde. Das Titelblatt des Erstdrucks ist vor der Edition jeweils als Faksimile wiedergegeben. Wenn dann doch gelegentlich – wie bei op. 31 (Bd. 21) – eine autographe Partitur-Reinschrift zur Hauptquelle gewählt wurde, wird dies im Kritischen Bericht nachvollziehbar begründet. Im Allgemeinen wurden solche Exemplare der Drucke als Vorlage gewählt, die durch Rheinbergers Hand gegangen sind (meist erhalten im Rheinberger-Nachlass der Bayerischen Staatsbibliothek zu München). Die Unterscheidung von Erstdrucken und Nachdrucken von denselben Druckplatten ist nicht einfach, doch konnte die Herausgeberin bei einigen Werken exemplarisch feststellen, dass es zwischen Erst- und Nachdruck keine Abweichungen gibt. Eine Ausnahme bildet nur die in wenigen Fällen vorgenommene Ergänzung eines französischen Gesangstextes (vgl. z. B. op. 130,4, Bd. 20). Etwas gewöhnungsbedürftig ist die Entscheidung, Übernahmen aus anderen Quellen in der Neuedition nicht typographisch sichtbar zu machen: Es entsteht so ein sehr ‚glatter‘ Notentext, der nur mit Hilfe des Kritischen Berichts ‚angeraut‘ werden kann. Doch scheint dies bei dem Repertoire der vorliegenden Bände am wenigsten problematisch, da die Abweichungen der Quellen untereinander gering sind: Sie betreffen meist ‚nur‘ Positionsabweichungen oder das Fehlen von dynamischen oder Artikulationszeichen in einzelnen Stimmen sowie kleine Varianten in der Textunterlegung.

Bei den Werken für gemischten Chor gibt es zu einigen Kompositionen Frühfassungen. Diese wurden nicht neu ediert und nicht ausführlich im Kritischen Bericht beschrieben, sondern zu Beginn des Bandes im Faksimile wiedergegeben.

Mit den Bänden 20 und 21 der Rheinberger-Gesamtausgabe wird – verbunden mit umfangreichem Hintergrundmaterial – ein für die Zeit sehr typisches Repertoire vorgelegt, bei dem

Rheinbergers Anteil bisher wenig bekannt war, obwohl es bei den Zeitgenossen auf große Zustimmung stieß. Alle Bände sind in dem gewohnt hohen Standard der Ausgabe gedruckt. (November 2006) Irmlind Capelle

*PIERRE BOULEZ: Le Marteau sans maître. Faksimile der Partiturskizze und der ersten Reinschrift der Partitur. Hrsg. von Pascal DECROUPET. Basel – Mainz u. a.: Schott 2005. 215 S. (Publikationen der Paul Sacher Stiftung.)*

Ein schönes Buch! Eigentlich sollte der Rezensent einen so unmissverständlichen Ausdruck von Enthusiasmus entweder ganz unterdrücken oder für den Schluss aufsparen. Doch, Ehre, wem Ehre gebührt. Im dunkelorangenen, leinenüberzogenen Schuber mit den stattlichen Ausmaßen 38 × 31 cm befindet sich in passendem Einband eine Faksimileausgabe, die keine Wünsche offen lässt. Vielmehr entpuppt sich der Titel dieser Ausgabe bald als Understatement. Was sachlich genau als „Faksimile der Partiturskizze und der Reinschrift“ bezeichnet wird, geht weit über diese Minimalbeschreibung hinaus, um Funktionen wahrzunehmen, die vom „essayistischen Kommentar“ über die „analytische Grundlage“ bis hin zur Studienpartitur reichen. Ferner werden bisher unbekanntes Material veröffentlicht, die im Zusammenhang mit der Vorbereitung dieses Buches aufgefunden werden konnten. Mehrheitlich stammen die Dokumente aus der Paul Sacher Foundation, Collection Pierre Boulez, aber auch Dokumente aus anderen Sammlungen sind in diesem Band zusammengetragen. Der Kern der Ausgabe, das farbig gedruckte Faksimile der Reinschrift (Partition B), dokumentiert die Handschrift in ihrer Singularität und lässt es auch aufgrund der kalligraphischen Qualität der Notation problemlos zu, sie als Lesepartitur zu benutzen. Man kann mit Recht behaupten, dass dies für die hier dokumentierte Handschrift nach dem Stand der heutigen Technik die optimale editorische Lösung darstellt. Dieser Teil, S. 139–208 der Edition, steht aber nicht alleine. Flankiert wird er von ‚Zugaben‘, die den im Titel versprochenen Rahmen in ungeahnter Weise sprengen. Nach der Einleitung kommt Pierre Boulez zu Wort, vertreten durch seinen Text: „Le petit Marteau de

poche par Boulez“. Zwar ist diese Selbstbeschreibung für das Verständnis des Werkes unerlässlich; die Fülle an Material, die in dem Band zusammengetragen wurde, beweist indes eindrucksvoll, dass dieser Text nur einen Teil der Arbeit darstellt.

In kurzweiligen Texten werden die Chronologie der Entstehung und die Stellung des Werkes in Zusammenhang mit der seriellen Phase Boulez' erläutert. Die Darstellung der Genese, die analytische Befunde intelligent und mit unaufdringlicher Sensibilität zugrunde legt, ist nicht nur eine erleuchtende, sondern auch eine spannende Lektüre. Gerade die Tatsache, dass die Darstellung von Genese diskursiv, in Form einer Erzählung vermittelt wird, zeigt, wie sehr jegliche Hypothese über die Entstehung eines Werkes bei noch so guter Quellenlage Hypothese bleibt. Die umfangreiche und hervorragend kommentierte repräsentative Auswahl von Entstehungsdokumenten ermöglicht es dem Leser über weite Strecken, die Darstellung der Genese zu überprüfen und eigene Hypothesen zu formulieren. Die Entstehungsdokumente werden gleichzeitig ernst genommen und durch die wissenschaftliche Kontextualisierung relativiert und erschlossen. Nach dem Faksimile der ersten Reinschrift in Bleistift (Partition A), im Besitz der Von Strobel Stiftung, und der ersten Reinschrift in Tinte (Partition B) beschließt die zweite Reinschrift von „Avant ‚L'artisan furieux“ diese gewichtige Edition.

Der einzige Wermutstropfen ist die Tatsache, dass eine Übertragung dieser editorischen Lösung auf andere Werke nicht einfach ist. Es lässt sich nämlich keine allgemeine Regel, kein ‚modus operandi‘ daraus ableiten, der sich eins zu eins auf andere Werke übertragen ließe. Dem Herausgeber gelang mittels profunder Kenntnis der Dokumente und einer inspirierten Lektüre und Analyse eine individuelle Lösung, die für dieses Werk und dessen Quellenkonstellation in ihrer Komplexität und Einzigartigkeit geeignet ist. Doch zeigt der Herausgeber damit, dass eine erfolgreiche editorische Annäherung auch bei komplexen Werken möglich ist, wenn editorische Phantasie und analytische Sorgfalt Hand in Hand gehen; dies kann andere Editoren nachhaltig ermutigen und inspirieren.

Man kann ohne zu übertreiben festhalten, dass die Beschäftigung mit Boulez' *Le Marteau*