

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I. Band 3.2: Kantaten zum Sonntag nach Weihnachten. Hrsg. von Klaus HOFMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. XII, 102 S.*

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I. Band 3.2: Kantaten zum Sonntag nach Weihnachten. Kritischer Bericht von Klaus HOFMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. 94 S.*

Mit dem in zwei Teilbände aufgespaltenen dritten Band der Kantaten-Serie liegen in der *Neuen Bach-Ausgabe* nunmehr die auf das Kirchenjahr bezogenen Kantaten vollständig vor. Alleiniger Herausgeber des Bandes 3.2 (enthaltend BWV 152, 122 und 28) ist Klaus Hofmann. In seinen Händen lag auch die Gesamtedition des ersten Teilbandes, an dem außer dem Redaktor selbst (BWV 40) Alfred Dürr (BWV 181), Andreas Glöckner (BWV 57, 133), Uwe Wolf (BWV 121) und Peter Wollny (BWV 64) als Werkherausgeber beteiligt waren.

Die Wiedergabe der Notentexte macht den Eindruck größter Zuverlässigkeit. Bei den meisten Werken waren die Herausgeber in der günstigen Lage, sich sowohl auf die autographen Partituren als auch auf das originale Stimmenmaterial stützen zu können. Ausgenommen sind lediglich die Kantate BWV 64, deren Partiturautograph verschollen ist, und die Kantate BWV 152, deren Originalstimmen nicht erhalten sind. Dass indessen auch eine günstige Quellenlage Editionsprobleme nicht ausschließt, zeigt sich an der Kantate *Süßer Trost, mein Jesus kömmt* BWV 151, deren Partiturautograph „von einer selbst bei Bach unüblichen Kargheit“ ist (Dürr im Kritischen Bericht zu Bd. 3.1, S. 161), was der Herausgeber auf „die vielfältige Beschäftigung der Chor- und Orchestermitglieder in den Weihnachtstagen“ zurückführt, „die es lange Zeit unsicher erscheinen ließ, welche Musiker am 3. Weihnachtstag verfügbar sein würden“ (ebenda). So konnte die Meinung aufkommen, dass es sich bei der Partitur um eine „Urfassung“, bei den Berliner Stimmen dagegen um Träger einer „späteren Fassung“ handle (Diethard Hellmann in seiner Ausgabe im Hänssler-Verlag). Dürr vermag demgegenüber bündig darzulegen, dass die Stimmen „keine Absichtsänderung des Komponisten“, sondern „eine Konkretisierung des in der Partitur [...] nur Angedeuteten“ darstellen (ebenda, S. 168). – Auch

wenn man demnach an keiner Stelle von „Fassungen“ sprechen kann, haben sich dennoch Bach'sche Arbeitsprozesse in den zahlreichen Korrekturen der Partiturautographen niedergeschlagen, die in den ausführlichen Quellenbeschreibungen umfassend dokumentiert sind.

Umfangreichere Eingriffe Bachs veranschaulichen die Herausgeber als Anhänge in den Notenbänden (in Bd. 3.1 Anhang I zu BWV 151; in Bd. 3.2 Anhang II zu BWV 151) oder im Kritischen Bericht (3.1, S. 7476 zu BWV 57). Instrukтив ist in Band 3.2 der Doppelabdruck der Weimarer Kantate *Tritt auf die Glaubensbahn* BWV 152. Hier wird nach der tonartlich einheitlichen und in der Schlüsselung normierten Partitur, wie sie nach modernem Usus als Haupttext benötigt wird, auf S. 25 ff. als Anhang I noch die Partitur in der Notierung des Autographs wiedergegeben, d. h. mit originaler Schlüsselung und mit zwischen Kammer- und Chorton sowie zwischen Moll und Dorisch aufgespaltenen Tonartnotation.

Ein Detail sei schließlich noch angesprochen. Im Eingangschor der Kantate *Sehet, welch eine Liebe* BWV 64 würde man in T. 33 als zweite Note des Soprans nicht e', sondern eher g' erwarten; denn dann wäre sowohl die Einklangsparallele mit dem Tenor als auch der leere Quartklang auf dem zweiten Taktviertel vermieden. Könnte das (verschollene) Autograph an dieser Stelle undeutlich oder korrigiert gewesen sein, so dass sowohl der Stimmenkopist A. Kuhnau als auch die späteren Benutzer der Partitur falsch gelesen haben?

(Mai 2004)

Werner Breig

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten. Band 41: Varia: Kantaten, Quodlibet, Einzelsätze, Bearbeitungen. Hrsg. von Andreas GLÖCKNER. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. XIII, 237 S.*

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I. Band 41: Varia: Kantaten, Quodlibet, Einzelsätze, Bearbeitungen. Kritischer Bericht. Mit einem Bericht über J. S. Bach irrtümlich zugeschriebene Kantaten von Andreas GLÖCKNER. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. 145 S.*

Die „Varia“, die dieser Band laut Titel enthält, setzen sich aus einem Bündel von Werken

zusammen, deren Entstehung sich von der Phase Arnstadt/Mühlhausen bis zu Bachs Leipziger Spätzeit erstreckt. Im Einzelnen handelt es sich um eine deutschtextige Kirchenkantate (*Nach dir, Herr, verlangst mich* BWV 150), zwei weltliche Kantaten mit italienischem Text (*Amore traditore* BWV 203 und *Non sa che sia dolore* BWV 209), das fragmentarisch erhaltene Hochzeits-Quodlibet BWV 524, drei Einzelsätze aus dem Passions-Pasticcio *Wer ist der, so von Edom kömmt* und schließlich um Bearbeitungen nach Conti, Telemann und Pergolesi.

Dass die frühe Kantate *Nach dir, Herr, verlangst mich* im vorliegenden Band erscheint (man würde sie eigentlich in Bd. I/34 suchen), erklärt sich daraus, dass für sie lange Zeit Echtheitszweifel bestanden haben, die Glöckner im Anschluss an Alfred Dürr überzeugend als unbeeinträchtigt erweisen konnte. Auch die Echtheit der beiden weltlichen Kantaten wurde mehrfach angezweifelt. Glöckners zusammenfassendes Urteil lautet für beide Werke: „Bis zum Beweis des Gegenteils oder bis zum Auftauchen neuer Quellen muß das Werk daher als echt gelten“ (Kritischer Bericht, S. 33 bzw. 44) – nur dass im Falle von *Amore traditore* BWV 203 die kleine Einschränkung „höchstwahrscheinlich“ hinzugesetzt ist. Hier ist aber vielleicht doch stärker zu differenzieren, denn die beiden Kantaten, die sich durch ihre italienischen Texte als Schwesterwerke darstellen, sind in Wirklichkeit von recht ungleicher Qualität. BWV 209 fasziniert durch eine Kombination von meisterhafter polyphoner Durcharbeitung und modernistischen Zügen, wie sie bei Bach in den 1730er-Jahren wiederholt begegnen, während BWV 203 durch satztechnische Missgeschicke verschiedener Art (die empfindlichsten finden sich im obligaten Cembalosatz der Schlussarie) befremdet, die es schwer machen, an ein Werk Bachs zu glauben. Dies gilt besonders seit dem Vorliegen von Glöckners Neuausgabe; denn da man nun von einem an den Quellen sorgfältig kontrollierten Notentext ausgehen kann, hat man nicht mehr zu befürchten, anstatt Mängel des Werkes solche der benutzten Ausgabe zu kritisieren (was seinerzeit Johannes Schreyer widerfuhr). Wenn Glöckner zur Textdichtung feststellt, dass zahlreiche Grammatikfehler „auf einen Verfasser mit mangelhaften Italienisch-Kenntnissen“ deuten (Kritischer Bericht, S. 30), so ist der Rezensent geneigt, diesem Urteil ein analoges über

den Komponisten und seine satztechnischen Fähigkeiten an die Seite zu stellen.

Neben BWV 150 und BWV 209 ist das gewichtigste Werk des Bandes die Bearbeitung von Pergolesis *Stabat mater* mit dem deutschen Text *Tilge, Höchster, meine Sünden* (BWV 1083), die erst in den 1960er-Jahren bekannt wurde. Sie dokumentiert die bemerkenswerte Zuwendung des späten Bach zu einem der Schlüsselwerke der empfindsamen Kirchenmusik der jüngeren Generation, zeigt aber gleichzeitig, dass Bach bei seiner polyphonisierenden Bearbeitung keine Bedenken gegen eine Stilmischung hatte.

Das auf einem Werk von Carl Heinrich Graun basierende Passionspasticcio *Wer ist der, so von Edom kömmt* wird vom Herausgeber „zu den rätselhaftesten Werken aus Bachs Leipziger Umfeld“ gerechnet (Vorwort des Notenbandes, S. VI). Zwar ist die Verbindung des Choralatzes *Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott* in der hier vorkommenden Fassung (Variante von BWV 127/1), des Rezitativs „So heb ich denn mein Auge sehnlich auf“ (BWV 1088) und der Bearbeitung der Kuhnau zugeschriebenen Motette *Tristis est anima* („Der Gerechte kommt um“) zu Bach nur hypothetisch herzustellen; dennoch bieten der Abdruck in der *NBA* und die zugehörige textkritische Erörterung im Kritischen Bericht die nötige Handhabe, diesen Werkkomplex zu studieren.

Mit Sicherheit von Bach stammen die kompositorischen Eingriffe in den Schlusssatz („Alleluja“) von Francesco Bartolomeo Contis Kantate *Languet anima mea* sowie die Ergänzung von verloren gegangenen Stimmen in zwei Sätzen der Telemann-Kantate *Der Herr ist König*. (Hier hat Bach einmal das getan, was heutige Editoren häufig mit seinen Kompositionen tun: Er hat fehlende Stimmen rekonstruiert.)

Im Anhang des Kritischen Berichts gibt Glöckner einen überaus hilfreichen Überblick über diejenigen mit BWV-Nummern belegten Kantaten, die nach heutiger Kenntnis Bach irrtümlich zugeschrieben sind. Es sind immerhin 15 Werke (BWV 15, 53, 141, 142, 160, 189, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 224, Anh. 156, Anh. 157), von denen hier die Quellen, die Textherkunft, die Editionen sowie die derzeitige Kenntnis über den Autor der jeweiligen Komposition mitgeteilt werden.

Zwar ist eine Rezension des Abschlussbandes nicht der Ort zu einer Laudatio auf die ganze Se-

rie. Trotzdem fällt der Blick unweigerlich auch auf das Ganze der nun vollständigen Kantaten-Neuedition, deren Eröffnungsband (Adventskantaten) 1954 von Alfred Dürr vorgelegt wurde. Diese 47 Einzelbände samt ihren Kritischen Berichten haben nicht nur das geleistet, was im Vorwort jedes Bandes als Ziel formuliert wird, nämlich „der Wissenschaft einen einwandfreien Originaltext“ zu „bieten und gleichzeitig als zuverlässige Grundlage für praktische Aufführungen [zu] dienen“, sondern sie haben darüber hinaus – es ist schwer, es weniger emphatisch auszudrücken – Wissenschaftsgeschichte geschrieben. Denn es war die erneute intensive philologische Beschäftigung mit diesem zentralen Bach'schen Werk-Korpus, an der sich, ansetzend bei der Erarbeitung der „neuen Chronologie“, eine Diskussion über grundsätzliche Fragen von Biographie und Werk Bachs entzündete, die das Bachbild im Laufe der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts grundlegend verändert hat. (Mai 2004) Werner Breig

*ROBERT SCHUMANN: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie III: Klavier- und Orgelwerke. Werkgruppe 2: Werke für Klavier zu vier Händen bzw. für zwei Klaviere. Hrsg. von Joachim DRAHEIM und Bernhard R. APPEL. Mainz u. a.: Schott 2001. XII, 475 S., Faksimile-Beiheft, 56 S.*

Die *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* Robert Schumanns schreitet zielstrebig voran. Der vorliegende Band enthält die sechs vierhändigen Werke für ein oder zwei Klaviere (samt Frühfassungen einzelner Stücke) und teilt im Anhang noch sechs separate Werkfragmente mit. Die Herausgeber zählen zu den führenden deutschen Schumann-Forschern und haben zugleich immense editorische Erfahrung. Der Band profitiert denn auch – so viel sei gleich festgestellt – von der hohen Kompetenz des Editorenteams, das die quellenkritischen, werkgenetischen, veröffentlichungs- und rezeptionsgeschichtlichen Dimensionen der Werke ebenso kenntnisreich wie problembewusst aufgearbeitet und auf dieser Basis fundierte, quellenkritisch sorgsam abgesicherte Notentexte vorgelegt hat. Dass die Kritischen Berichte diesen editorisch-inhaltlichen Standard durch (insbesondere redaktionelle) Mängel unterschreiten, lässt sich letztlich

wohl noch als Schönheitsfehler abtun, gibt aber doch Anlass zu gewisser Besorgnis.

Schumanns *Ceuvre* bestätigt anschaulich, dass vierhändige Werke für ein Klavier im 19. Jahrhundert primär aufs private Spiel, vierhändige Kompositionen für zwei Klaviere dagegen tendenziell stärker auf konzertante Darbietung zielten: Unter den von Schumann autorisierten Werken wurden nur *Andante und Variationen* op. 46 für zwei Klaviere häufiger öffentlich vorgelesen und entsprechend rezipiert. Die übrigen zu Schumanns Lebzeiten gedruckten Kompositionen (*Bilder aus Osten* op. 66, *Klavier-Stücke für kleine und große Kinder* op. 85, *Ball-Szenen* op. 109 und *Kinderball* op. 130), die 1933 von Karl Geiringer erstmals publizierten, doch erst im vorliegenden Band wirklich textkritisch edierten *Polonaisen* von 1828 und die Fragmente des Anhangs beschränken sich jeweils auf ein Klavier und somit weithin auf den privaten Reproduktions- und Rezeptionsbereich. Dennoch sollte man ihre kompositorisch-ästhetische Wirkung nicht unterschätzen: So zählten die nach Schumanns offiziellem Bekunden von Friedrich Rückerts *Makamen des Hariri* angeregten *Bilder aus Osten* im 19. Jahrhundert zu den „bekanntesten und beliebtesten Werken“ des Komponisten (S. 350) und dokumentieren neben seiner Rückert-Rezeption auch die generelle Auseinandersetzung des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts mit „Geisteswelt und Poesie des Orients“ (S. 346).

In der Anlage und im philologischen Konzept erscheint der Band durchweg schlüssig: Dankenswerterweise wird der Notentext der vierhändigen Werke für ein Klavier in Partiturgestalt wiedergegeben. Endlich können Forscher und strukturbewusste Klavierduo-Ensembles also den gesamten Klaviersatz mühelos überschauen und sich den nervtötenden Pendelblick zwischen Primo- und Secondoseite sparen, den ihnen die Originalausgaben wie auch spätere Neudrucke verordnet. Leise könnte man demgegenüber fragen, warum die Herausgeber zwar in den verschiedenen Werken die wechselnden Bezeichnungen beider Spieler (Primo/Secondo; Erster/Zweiter Spieler; Spieler rechts/links) stets originalgetreu übernahmen, während sie die in einigen Werken für beide Spieler separat verzeichneten Pedalanweisungen nur noch der Secondopartie zuwiesen (siehe S. 362, 400): Abgesehen von der Frage, wie die Doppel-