

das Beispiel des Kopenhagenschen Gesangsbuchs von 1730 und den Beitrag von Steffen Arndal, S. 243 ff.).

Das von Christian Bunnars am Beispiel des *Mecklenburgischen Kirchen-Gesangbuchs* festgestellte „Changieren von Pietismus und Empfindsamkeit“ (S. 238) kann so an konkreten Fallbeispielen nachvollzogen werden. Grundlegende Fragen und Probleme der Pietismus- und der Liedforschung sowie der Musikgeschichte schlechthin scheinen so nicht nur auf, sondern werden konkret benannt: Rainer Bayreuther gelingt dies, indem er – ausgehend von Christian Friedrich Richters Lied *Der schmale Weg ist breit genug zum Leben* – das Verhältnis von Pietismus und Orthodoxie und insbesondere von pietistischem Lied und Kunstmusik erläutert (S. 129–141). Am Beispiel eines Ausblicks auf die Restauration des 19. Jahrhunderts und die Gesangbuchgeschichte des 20. Jahrhunderts stellt Bunnars „Querstände zur historischen Entwicklung“ fest (S. 240) und ausgehend von der *Wernigerödischen Neuen Sammlung geistlicher Lieder* (Halle 1767) beschreibt Gudrun Busch das „Liedernetz der frommen Fürstenhöfe zwischen Sorau, Köthen und Wernigerode“ (und wirft dabei einen Blick auf die in der Bach-Literatur oft erwähnte Gattin des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen, die berühmte „amusa“; S. 255–285).

Die beiden letzten Beiträge schlagen eine Brücke zur Geschichte des herrnhutischen Liedes, insbesondere zur Musikpädagogik und dem jüngst publizierten *Handbuch bey der Music-Information (1758)* von Johann Daniel Grimm (vgl. die Rezension in *Mf* 57, 2004, Heft 2, S. 187 f.).

Abbildungen, Notenbeispiele, Tabellen, Abkürzungsverzeichnis, Register und hervorgehobener Kleindruck längerer, häufig erstmals publizierter Primärquellen machen den Band benutzerfreundlich. Weit stärker aber ist dies durch das programmatische Vorwort sichergestellt, das Bezug zum aktuellen Stand der Pietismusforschung, zu Martin Brechts Kritik des Vorgängerbandes nimmt und einen vorausschauenden Blick auf die Freylinghausen-Tagung im Herbst 2004 wagt.

(September 2004)

Joachim Kremer

Musikedition. Mittler zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis. Hrsg. von Helga LÜHNING. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2002. VIII, 349 S., Abb., Nbsp. (Beihefte zu *Editio*. Band 17.)

Ursprünglich als „Editorenseminare“ geplant, die „nur der Fortbildung von Musikeditoren, philologisch versierten Universitätslehrern, fortgeschrittenen Studenten und interessierten Musikern“ dienen sollten (Vorwort, S. VII), erweiterten sich die beiden 1998 und 2000 in Berlin abgehaltenen Tagungen, deren schriftlicher Bericht nun vorliegt, zu umfangreichen Symposien. Der prägnante Untertitel des Berichts bezeichnet nicht nur die zentrale Funktion jeder musikalischen Edition – die Bereitstellung eines wissenschaftlich erarbeiteten Notentextes für die Praxis im Sinne der Vermittlung zwischen Komposition und Aufführung –, sondern akzentuiert auch ein grundlegendes Problem, das sich jedem Herausgeber kritischer Ausgaben stellt: die Ausrichtung der Edition zwischen den Polen Wissenschaftlichkeit und Praxisorientierung.

Trotz dieser gemeinsamen Leitlinie liegt keine umfassende Behandlung aller maßgeblichen Aspekte der Thematik vor; eine solche war weder beabsichtigt, noch wäre sie durch die hier überwiegend als Werkstattberichte – sprich: aus der konkreten editorischen Arbeit heraus – konzipierten Artikel überhaupt möglich. So ergibt sich eine durchaus gewollte Heterogenität, die von der Darstellung der allgemeinen Konzeption einer Gesamtausgabe (Thomas Ahrend, Friederike Wißmann, Gert Mattenkloß: „Die Hanns Eisler Gesamtausgabe“) bis zu Diskussionen sehr spezifischer Probleme (wie etwa Gerhard Allroggens Erörterungen zu Carl Maria von Webers *Klarinetten-Quintett*) reicht. Auch Stil und didaktische Ausrichtung sind alles andere als homogen. Während etwa der Beitrag von Oliver Huck Fachkenntnisse zur Notation des Trecento voraussetzt, liefert Werner Breig („Probleme der Edition älterer deutscher Orgelmusik“) alle notwendigen Erklärungen, um seinen Ausführungen auch als Nicht-Spezialist folgen zu können.

Der Band wird mit zwei Vorträgen eröffnet, deren Autorenwahl bereits das zentrale Spannungsfeld zwischen Wissenschaft und Praxis unterstreicht: Christian Martin Schmidt skizziert als erfahrener Editor die Grundlagen der

Gesamtausgaben im Spiegel ihrer Geschichte und Entwicklung; Peter Gülke fokussiert als philologisch versierter Dirigent Deutungsprobleme anhand von Mozart-Werken. Die nachfolgenden Beiträge wurden von der Herausgeberin in vier Abschnitte gegliedert: „I. Autor und Editor“, „II. Vom Umgang mit den Quellen“, „III. Fassungsfragen“ sowie, die Leitlinie des Bandes besonders hervorhebend, „IV. Edition und musikalische Praxis“. Im ersten dieser Abschnitte wird insbesondere ein zentrales Problem der Edition von Zwölftonmusik behandelt: Inwieweit darf ein Herausgeber so genannte „Reihenabweichungen“ korrigieren? Martina Sichardt gelangt für Schönberg-Werke zu dem Ergebnis, dass es hierbei keine Grundsatzentscheidung geben kann, vielmehr sind bei der Abwägung solcher Konjekturen nicht nur die Quellenlage und Textgenese, sondern auch die ästhetisch-kompositorische Grundkonzeption im jeweiligen Fall mit einzubeziehen. Zurückhaltend gegenüber Eingriffen äußern sich auch Regina Busch in Bezug auf Webern und Thomas Ertelt im Hinblick auf Berg, wenn auch aus unterschiedlichen Gründen: Während es bei Webern ohnehin kaum solche eindeutigen Abweichungen gibt, handhabt Berg die Reihen mit so großer Freiheit, dass sich die Analyse dieser Reihen als für die Textkritik eher untauglich erweist.

Im zweiten Abschnitt behandelt die Herausgeberin die Bedeutung des Autographs für die Beethoven-Edition, Reinmar Emans (zur *Neuen Bach-Ausgabe*) und Walther Dürr (zum Schubert-Lied *Fahrt zum Hades*) brechen eine Lanze für die bei musikalischen Editionen in vielen Fällen unvermeidlichen Quellenmischungen. Ullrich Scheideler am Beispiel von Schönbergs *Erwartung* sowie Joachim Veit und Frank Ziegler nehmen sich dagegen einen für die Musikedition nach wie vor weithin unterschätzten Quellentypus, den Klavierauszug, vor; die beiden letztgenannten Autoren weiten die Perspektive von „ihrem“ Komponisten Weber weit nach rückwärts aus und liefern nichts weniger als eine Frühgeschichte des Klavierauszugs.

Im Mittelpunkt der Artikel des dritten Abschnittes stehen erneut Werke von Bach, Schubert und Schönberg. Dabei zeigt insbesondere die Untersuchung von Emans, wie schwer es im Einzelfall ist, zwischen Lesart und Fassung

einerseits und Fassung und Bearbeitung andererseits zu unterscheiden. Besondere Erwartungen sind mit dem vierten Abschnitt verknüpft, der die Frage des Verhältnisses zur musikalischen Praxis explizit stellt. Der Bogen der Ausführungen reicht von der „Editionsgeschichte der *Geistlichen Chormusik* von Heinrich Schütz“ (Breig) bis zu „Brahms' Notentext zwischen Werkgestalt und Aufführungsanweisungen“ (Salome Reiser). Die Abhängigkeit von zeitgenössischen Lese- und Musiziergewohnheiten verdeutlicht Breigs Vergleich verschiedener Ausgaben der *Geistlichen Chormusik* vom Originaldruck bis zur Gegenwart. Demgegenüber ergeben sich aus für bestimmte Solisten komponierten konzertanten Werken – demonstriert von Frank Heidlberger anhand der Weber-Kompositionen für Klarinette und Orchester – Probleme für die Autorisierung insbesondere von Ausführungsanweisungen der Solo-Stimme (Artikulation, Dynamik, Vortragsanweisungen). Besonderheiten der Schubert'schen Notierung im Blick auf die Praxis – Erinnerungsnotate von Artikulationen oder auch die bekannte Schwierigkeit, zwischen Crescendo-Gabel und Akzent zu unterscheiden – stellt Walther Dürr in umfassender Weise vor. Seine Unterscheidung zwischen substantieller (Noten selbst mit den Parametern Tonhöhe und -dauer) und akzidenteller Schicht der Notenschrift (alle auf den Vortrag bezogene Parameter: Besetzung, Tempo, vor allem aber Artikulation und Dynamik) öffnet den Blick für eine gewisse intendierte Freiheit der Ausführung, die im Widerspruch zur Forderung nach präzisen Angaben der heutigen Aufführungspraxis steht. Nicht weniger problematisch für Editoren, wenngleich anders gelagert, ist die Situation bei Brahms, dessen Zusatzeintragungen in den Autographen und gedruckten Stimmen gegenüber den Partitur-Drucken nach Reiser aus konkreten Aufführungen resultieren und seine spezifische Reaktion auf die damalige Musizierweise dokumentieren.

Nachdrücklich demonstriert gerade dieser letzte Teil, dass die überlieferten Quellen je nach Epoche, Komponist oder Werkgattung Besonderheiten enthalten, die sich kaum auf andere Fälle übertragen lassen. Eine „Fortbildung von Musikeditoren“ im Sinne eines fruchtbaren Erfahrungsaustausches für die eigene Tätigkeit ist daher kaum möglich; umso stärker

zeigt der vorliegende, durchweg fesselnde Band aber, in welchem Maße die Editionstätigkeit zur Erhellung von Grundfragen historischer Musikwissenschaft – von der Quellenüberlieferung bis zur Aufführungspraxis – beiträgt. Zu bedauern sind lediglich das fehlende Register und der hohe Verkaufspreis.
(Dezember 2004) Peter Jost

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Messen, Passionen, oratorische Werke. Band 9: Lateinische Kirchenmusik, Passionen: Werke zweifelhafter Echtheit, Bearbeitungen fremder Kompositionen.* Hrsg. von Kirsten BEISSWENGER. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. XIII, 98 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Messen, Passionen, oratorische Werke. Band 9: Lateinische Kirchenmusik, Passionen: Werke zweifelhafter Echtheit, Bearbeitungen fremder Kompositionen. Kritischer Bericht mit einem Bericht über Johann Sebastian Bach ehemals zugeschriebene Werke* von Kirsten BEISSWENGER. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. 134 S.

Nicht aller Anfang, sondern alles Ende ist schwer. Jedenfalls gilt dies von musikalischen Gesamtausgaben, deren Editionsleitungen und Bandbearbeiter dafür zu sorgen haben, dass am Ende sämtliche Werke bzw. sämtliche Werke vorliegen, dass aber andererseits allzu schwach Beglaubigtes oder Notentexte, die nicht als Werke zu bezeichnen sind, ausgeschlossen bleiben. Der hier zu besprechende Band der *Neuen Bach-Ausgabe* hatte es kaum mit der Frage „Bach oder nicht Bach“ zu tun, sondern mit der Frage „Werk oder nicht Werk“. Es ist ein weit gefasster Werkbegriff, der die Edition des hier vorgelegten Werkbestandes legitimiert, eines Repertoires, das vorwiegend aus fremden Werken mit Zusätzen Bachs besteht. Dabei hat Bachs Umgang mit seinen Vorlagen, besonders wenn es sich um hinzugefügte Stimmen zu an und für sich vollständigen Kompositionen handelt, den Charakter von Kompositionsstudien, was diese Bearbeitungen innerlich in die Nachbarschaft der kürzlich aufgefundenen und von Walter Werbeck im *Bach-Jahrbuch* 2003 beschriebenen Kontrapunktstudien Bachs stellt.

Der größere Teil des Inhalts stammt aus den 1740er-Jahren und bezeugt das in dieser Zeit besonders starke Interesse Bachs an älterer Musik im strengen Stil. Chronologisch am Anfang steht die um 1740/42 angefertigte Partiturnabschrift des *Magnificat C-Dur* von Antonio Caldara, in der der vierstimmige Satz „Suscepit Israel“ um zwei obligate Instrumentalstimmen erweitert ist. (Nur dieser Satz, dessen Neufassung durch Bach die BWV-Nummer 1082 erhalten hat, ist hier abgedruckt.) Um 1742 hat Bach zusammen mit seinem (namentlich bisher nicht bekannten) „Hauptkopisten I“ die Aufführungsmaterialien für das *Sanctus* in G-Dur BWV 240 und die *Missa sine nomine* von Palestrina (5. Messenbuch) hergestellt. Bei BWV 240 dürfte es sich der Substanz nach um das Werk eines anderen, bisher nicht identifizierten Komponisten handeln, zu dem Bach wohl nur die Textierung (Umtextierung?) und den Continuoart beigesteuert hat; die Partitur von „Kyrie“ und „Gloria“ der Palestrina-Messe hat Bach durch *colla parte* verlaufende Instrumentalstimmen und wiederum durch einen Continuo erweitert. – Den fünfstimmigen Choralatz *Aus der Tiefen rufe ich* notierte Bach für eine Wiederaufführung der anonymen *Lukas-Passion* (BWV 246) zwischen 1743 und 1746 auf einem Einlageblatt; dabei wurde der schlichte Satz für Tenor und Continuo, den Bach in der Vorlage vorfand, durch die Hinzufügung von drei instrumentalen Zusatzstimmen (wohl 2 Violinen und Viola) zu einem gewichtigen Schlusstück des 1. Teils der Passion aufgewertet. Das späteste Stück dieser Gruppe ist das „Sanctus“ aus der *Missa superba* von Johann Caspar Kerll, das Bach durch Zusatzstimmen und bearbeitende Eingriffe verändert hat (BWV 241); es gehört wohl in die Jahre 1747/48 und steht damit in der Nähe von Bachs Umtextierung und Bearbeitung von Pergolesis *Stabat Mater* (*Tilge, Höchster, meine Sünden* BWV 1083).

Die am Ende des Notenteils stehenden Choralätze nehmen nur wenige Seiten ein, doch verbindet sich mit ihnen das schwierigste Problem des vorliegenden Bandes. Diese drei Choräle (zwei davon in je zwei Fassungen) stehen innerhalb jener von Bach dreimal (einmal in Weimar, zweimal in Leipzig) aufgeführten Passionsmusik, die lange Zeit als Werk von Reinhard Keiser galt, neuerdings aber dem Ham-