

aufgrund ausgelassener Takte im betreffenden Stimmheft (S. 124 f.). Die vom Herausgeber ergänzten Töne machen durch Umfangüberschreitung um eine Terz aus dem Alt einen Sopran. Bei einem anachronistischen Non-Septakkord (T. 48) bleibt unklar, ob hier ein Druckfehler oder der Versuch einer besonders pointierten Wortausdeutung („der Sünde Gesetz“) vorliegt. Und obwohl nur für T. 40, Zählzeit 3, bis T. 46, Zählzeit 2, kein gültiger Text existiert, reicht die Neukomposition Wolfram Steudes von T. 40, Zählzeit 1, bis T. 49, Zählzeit 3, – drei Takte werden als angeblich unbrauchbar in den Kritischen Bericht verbannt.

Ein an drei beigegebenen Notenfaksimileseiten der Quellen möglicher Vergleich zeigt die hohe Zuverlässigkeit der (zunächst überwiegend von Silvia Schuster besorgten) Übertragungen, auch wenn keine einheitlichen Balkungs-Prinzipien erkennbar sind. Kleinere Probleme zeigen sich nur im Akzidentienbereich: Editorisch ergänzte Akzidentien sollen den Editionsrichtlinien gemäß in Kleinstich wiedergegeben werden. Bei einem in der Quelle fehlenden Kreuz vor der letzten Note S. 163, T. 115, Vl. 1, allerdings wird die (notwendige) Ergänzung weder durch Kleinstich gekennzeichnet noch im Kritischen Bericht nachgewiesen. Und gleich vielen ähnlichen Ausgaben, die sich zu einer „stillschweigend“ vorgenommenen Modernisierung der historischen Akzidentienpraxis entscheiden, bleibt ein in der historischen Notation oft gegebener Deutungsspielraum dem Benutzer vorenthalten: Ob bei einer Sechzehntelnoten-Folge *e-f-g-a-#f'-g'-e-f'* (S. 189, T. 152) die letzten beiden Töne als *e'-f'*, *es'-f'* oder *e'-fis'* zu lesen sind, ist Interpretationssache, wird hier jedoch stillschweigend zur letzteren Variante hin modernisiert.

Das Vorwort enthält wertvolle aufführungspraktische Hinweise, etwa zum Problem chorischer oder solistischer Besetzung oder zur Frage von Falsettisten oder Knaben für die Sopranpartien. Auch ein sehr reizvoller Vorschlag zur Pizzicato-Ausführung in TWV 1:1284 bleibt erfreulicherweise dem Vorwort vorbehalten und geht nicht direkt in den Notentext ein. Dort findet sich – den Prinzipien der *Telemann-Ausgabe* entsprechend – eine Generalbassaussetzung, die insgesamt gut praktikabel ist, ohne sich allerdings an der konsequenten Vierstimmigkeit und dem Verzicht auf Ober-

stimmenfigurationen in Telemanns eigenen Musteraussetzungen von 1732 zu orientieren.

Interessanterweise ist die Besetzung des Generalbasses in den Dietel-Quellen fast konsequent auf die Orgel beschränkt. Wo es Streichbass-Stimmen gibt, da pausieren diese beispielsweise in Rezitativteilen (TWV 1:1392). Wolfram Steude hält eine solche Darbietung offenbar für unplausibel und ergänzt im Notentext konsequent „Violone“ – durch Kursivschrift als editorische Zutat gekennzeichnet. Er geht sogar so weit, für diese hypothetische Violonestimme Tacet-Stellen anzumerken, wobei er sich offenbar an ähnlichen Anweisungen für 16'-Instrumente orientiert. Doch da in Leipzig erst um 1715 Violoncelli eingeführt wurden, dürfte bei diesen Werken noch oft von Violone-Spiel in 8'-Lage auszugehen sein. In TWV 1:1284 gibt es eine als „Fagotto s. Violone“ bezeichnete Stimme, im edierten Notentext wird aus der Alternative eine Dopplung. Den der Quelle entnommenen Tacet-Vermerken zufolge setzt das Fagott nur im Verbund mit den höheren Streicherstimmen ein. Vermutlich ist Gleiches für die Violone-Stimme anzunehmen, auch wenn ein einzelner (versehentlich ohne Kursivierung gedruckter?) Tacet-Vermerk „senza Vlna“ dem Benutzer das Gegenteil nahe legt. Derartige aufführungspraktische und stilistische Details harren der weiteren Erforschung, Ausgaben wie diese sind ein wichtiger Beitrag dazu.

(März 2005)

Thomas Synofzik

*LEOPOLD SCHEFER: Ausgewählte Lieder und Gesänge zum Pianoforte. Hrsg. von Ernst-Jürgen DREYER. München: G. Henle Verlag 2004. XV, 151 S. (Das Erbe deutscher Musik. Band 122./Abteilung Frühromantik. Band 6.)*

Leopold Schefer gehört zu jenen Doppelbegabungen, deren Charakteristik man nicht vorschnell mit Wertungen verbinden sollte; wenn einer einmal der zweiten und dritten Garnitur zugeordnet ist, kommt er aus dieser kaum wieder heraus. In Bezug auf den Literaten Schefer haben das Arno Schmidt und mehrere Germanisten zu korrigieren versucht, in Bezug auf den Komponisten versucht es seit längerem, umsichtig und behutsam, der Herausgeber des vorliegenden Bandes.

Dessen Lektüre bestätigt, dass Schefer die Fürsprache verdient. Nicht zuletzt hat er Pech gehabt: die erste Gedichtsammlung anonym vom Grafen Pückler-Muskau veröffentlicht, den man zunächst für den Verfasser hielt; die erste Liedsammlung 1813 in Leipzig gedruckt und in den Wirren nach der Völkerschlacht nahezu verschollen. Danach war es auf dem Markt – freundliche Aufmerksamkeiten von Schumann haben daran wenig geändert – um den Musiker Schefer bereits still. Insofern erscheint fast stimmig, dass die vorliegende kluge Auswahl durch einen verdruckst intonierten Vorspruch der Redaktion des *Erbes deutscher Musik* eröffnet wird, welche die Publikation unnötigerweise zu entschuldigen sucht.

Wenn wir dagegensetzen, dass Schefers Musik manches in der Reihe Veröffentlichte übertrifft und dass die Liedkomposition (ähnlich wie Lyrik) etliche Handhabe bietet, den Dilettanten nicht nur als Entschuldigungsvokabel zu bemühen, benutzen wir dennoch die falsche, weil von unten hinaufgeschobene Messlatte. In dem Bande begegnen Lieder, bei denen auch Schubert-Kenner kaum zu sagen wüssten, weshalb sie nicht von Schubert stammen könnten.

Das bedeutet nicht wenig, weil Schefer, als er zum offenbar ersten und einzigen Mal, zudem nur kurz, von Antonio Salieri und einem Adlatus in Wien professionell unterwiesen wurde, zwei Liedschübe bereits hinter sich hatte – den durch den Tod eines nahen Freundes ausgelösten Liederzyklus *Um dich weint meine Seele* (1805, in dem Bande die Nrn. 22 bis 29) und die umfangreiche, 1813 gedruckte Liedsammlung (hiervon ausgewählt die Nrn. 1 bis 21), welche durch die Liebe zu des Grafen Pückler Schwester Agnes angeregt ist. Dem folgen, nicht vergleichbar verbunden, die zwischen 1807 und 1814 entstandenen Lieder Nrn. 30–39, möglicherweise seine bedeutendsten, und nach großem Abstand, durch den Tod seiner Frau veranlasst, drei hochoriginelle Altersgesänge (Nrn. 40–42). Die persönliche Beglaubigung der Lieder unterstreicht Schefer auch dadurch, dass er einige in Novellen – teilweise kryptisch – einflücht, bei denen autobiographische Momente mitspielen.

Angesichts eines teilweise hohen, freilich nicht konsequent durchgehaltenen Anspruchs könnte man alibihaft Hinweise auf Kühnheiten, Vorwegnahmen o. ä. unterlassen, böte

Schefer hier nicht verschwenderische Handhabe. Mit *Um dich weint meine Seele* komponiert er zehn Jahre vor Beethovens „ferner Geliebter“ einen Liederzyklus und nimmt die Zyklichkeit u. a. in Motivbezügen, Korrespondenzen des ersten und letzten Stückes, harmonischen Kurven usw. sehr bewusst wahr (Ernst-Jürgen Dreyer, „Leopold Schefer und die ‚in der Luft schwebende Musik‘. Ein Beitrag zur Frühgeschichte des Liederzyklus“, in: *Mf* 51, 1998, S. 438 ff.). Mindestens jedes zweite der in dem Bande veröffentlichten Lieder enthält kleine harmonische Abenteuer, und in etlichen (u. a. den Nrn. 1, 4 und 19) wartet Schefer mit schlechtweg aufregenden Lösungen auf, welche als Zufallsfunde eines Zweitrangigen nur derjenige einordnen könnte, der an der Integration des Liedganzen vorbeihört. Diese verdankt sich nicht zuletzt einem feinen Sinn für den Ausgleich strophischer und durchkomponierter Momente, für metrische Subtilitäten, Verschiebungen usw. Krittelnd könnte man am ehesten (immerhin eine Zeit betreffend, da die Liedkomposition sich neu definierte) von vielerlei originellen Details sprechen, welche mitunter sich vordrängen, ehe der Blick auf ein Ganzes geworfen, dessen Charakter definiert ist, Abbiegungen in durchkomponierende Verfahrensweisen, bevor der strophische Raster gesichert ist, gegen den sie sich plastisch abheben würden – Schefers Belletristik vergleichbar, bei der zuweilen hinreißende Einzelschilderungen oftmals überzeugender ausfallen als der Plot, der ihnen den Rahmen gibt.

Dass Schefer eigene Texte komponiert – keine große, durchweg liedgerechte, manchmal redselige, nie peinliche Lyrik –, nimmt er in feinsinnigen Koordinationen von Wort und Ton wahr, u. a., wenn er in wechselvoll gestalteten Strophenliedern (u. a. Nrn. 2, 3, 8, 16) in den verschiedenen Textstrophen je neue Sinnnuancen unterstreicht – genug Anhalt für die Vermutung, musikalische und textliche Konzeption seien oft Hand in Hand gegangen.

Dilettantismus im Lied, welches als leicht erreichbares Genre eher gesellschaftlich als ästhetisch Ansehen genoss, sah damals anders aus: klappernde, harmonisch schlecht abgefederter Viertaktigkeit, Musik, welche auf eine Strophe gut, auf die übrigen schlecht passt usw. Dergleichen findet sich bei Schefer kaum, er riskiert mehr – über das Angesprochene hinaus

u. a. in interessanten, oft ausgedehnten Voroder Nachspielen oder, wo eine einzige Wendung ein ganzes Lied prägt (Nr. 8), in motivischer Arbeit unter erschwerten Bedingungen. Zu den hier erkennbaren Ambitionen, bestätigt u. a. durch das Projekt einer „Fugen-Sinfonie“, steht Schefers fakultative Benutzung seiner Begabung, auch der poetischen, in seltsamem Widerspruch. Der offenkundige, persönlich beglaubigte Ernst der Anliegen und mangelnde Konsequenz bei ihrer Verfolgung, erst recht manche großsprecherische Flunkerei um angeblich schon Komponiertes, passen schlecht zueinander.

Nur Gewicht und Wichtigkeit dieser Musik entschuldigen halbwegs, dass der Rezensierende – was zur Beurteilung der Herausgeberarbeit wohl notwendig wäre – weder Schefers gesamtes Liedwerk noch die Vorlagen kennt. Nach zwei kleinen, an entlegener Stelle veröffentlichten Editionen des Herausgebers (Bargfeld 1995, Stuttgart 1998) bietet die vorliegende, umstandslos praktisch benutzbare, durch akribische Philologie abgesicherte Ausgabe die beste Grundlage, einen Musiker nicht zurück, sondern neu zu gewinnen, dessen Nischenexistenz ihn zu unterschätzen und übersehen leicht gemacht hat. Da die Perlen gefischt sind, geht die nächste Frage an Sänger, Veranstalter und Produzenten.

(November 2004)

Peter Gülke

*HUBERT PARRY: Sonatas for Violin and Piano forte. Hrsg. von Jeremy DIBBLE. London: Stainer & Bell 2003. XXXVII, 90 S. (Musica Britannica. Volume LXXX.)*

Die Auswahl der Komponisten in *Musica Britannica* ist eine teilweise etwas irritierende. Während Zeitgenossen des Komponisten des hier vorgelegten Bandes weitgehend ignoriert werden (beispielsweise wäre die Befassung mit Samuel Coleridge-Taylor, Peter Warlock oder auch Parrys Lehrer George Alexander Macfarren wünschenswert), ist zu Charles Hubert Hastings Parry (1848–1918) bereits ein dritter Band in Vorbereitung. Dies ist fraglos dem unermüdlichen Einsatz Jeremy Dibles zu verdanken, dessen Parry-Biographie (1992) schon mehrfach nachgedruckt werden musste. Der Rezensent möchte nicht nahe legen, dass mittelmäßige Kompositionen gedruckt

werden sollten, doch sollte die Einschätzung von Parrys Leistungen im Vergleich zu seinen Zeitgenossen, wie sie im Vorwort geradezu gebetsmühlenartig formuliert wird, zumindest überprüft werden.

Merkwürdigerweise sind die nun vorgelegten drei Werke nie zuvor gedruckt erschienen – auch zu Parrys Lebzeiten nicht, obschon er als relativ erfolgreicher Komponist bezeichnet werden kann. Doch hatte er vor allem durch seine Vokalwerke und seine Sinfonien Berühmtheit erlangt, alle anderen WerkGattungen blieben lange relativ unbekannt; dazu bestand in Großbritannien kaum Interesse an der Veröffentlichung von Kammermusik. Parry war ein Komponist, der bis zur Veröffentlichung vielfach Überarbeitungen an seinen Kompositionen vornahm, so auch bei diesen Werken aus dem Zeitraum 1875–1894, zwei Sonaten (in *d*-Moll bzw. *D*-Dur) und einer *Fantasie-Sonate* in einem Satz (warum Dibble den verworfenen Titel *Fantasie Sonata* nutzt, bleibt nach Lesen der Einleitung unklar). Endgültige Versionen liegen bei keiner der Sonaten vor, Revisionen bieten teilweise abweichende Lesarten.

Sorgfältiger Satz und sogar abweichende Lesarten, die dem Notentext als Varianten beigegeben sind, lassen es um so betrüblicher erscheinen, dass Quellenbeschreibung und Kritischer Bericht so ausgesprochen kurz ausgefallen sind. Da bietet auch die beeindruckende Anzahl Fußnoten im Notentext keinen vollwertigen Ersatz. So bleibt dem Leser etwa bei der Quellenbeschreibung (S. XXVI–XXIX; der Kritische Bericht selbst findet sich, eine äußerst unglückliche Entscheidung im Falle man die Quellen prüfen möchte, erst am Ende des Bandes auf den Seiten 88–90) die ursprüngliche Reihenfolge der Blätter in den Quellen *S1* zur frühen *d*-Moll-Sonate wie auch zur späteren *D*-Dur-Sonate gänzlich unbekannt. Aus dem Ziel von *Musica Britannica*, so praktisch nutzbar als möglich zu sein, sind zahlreiche Entscheidungen des Herausgebers zu erklären, insbesondere auch die folgende: Mit Bleistift geschriebene Alternativen in Quellen, die Dibble als „mostly very fragmentary“ bezeichnet (er überlässt dies nicht dem Benutzer der Partitur), „have been disregarded“ (S. XXX) – mit anderen Worten wurden sie ignoriert und scheinen auch im Kritischen Bericht nicht auf. Auch Eintragungen fremder Hand, die teilweise in die Druckausga-