

schen Schriften (*Hören und Verstehen* von Rauhe/Reinecke/Ribke sowie *Musik machen – Musik verstehen* von Beck/Fröhlich) auseinander und befragt deren Bezugsdisziplinen („kommunikative Didaktik“ und „kognitive Psychologie“). „Dekonstruktion und Rekonstruktion der Begriffe“ verheißt der Untertitel der Schrift, und diese Bilder lassen sich weiter ausmalen: Flämig geht vor wie ein Gebäudesanierer. Er findet verdächtige Stellen, klopft mit sprachanalytischem Instrumentarium sanft, aber unerbittlich auf den Putz. Schon bröckeln Fassaden; morsches Tragwerk kommt ans Licht und kann alsbald repariert werden. Flämigs Arbeitsbericht ist detailgenau, logisch stringent, sorgfältig in der Argumentation, in klarer Sprache abgefasst, höchst anregend zu lesen und obendrein witzig: Die grandiose Analyse einer Grafik (S. 46 f.) mag als kurzes Muster für Reichtum an Geist und Esprit stehen.

So ist denn diese Arbeit ein dreifacher Gewinn, nämlich in methodischer, sachlicher und sprachlicher Hinsicht. Matthias Flämig legt eine Forschungsleistung vor, die das Fach weiter bringt: Diejenigen, die ihm in einigen Passagen nicht zustimmen können, sind zu entsprechender Stellungnahme herausgefordert. (April 2003) Bernhard Hofmann

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hallische Händel-Ausgabe. Serie IV: Instrumentalmusik. Band 2: Orgelkonzerte I. Sechs Konzerte für Orgel und Orchester op. 4 (HWV 289–294). Konzert für Harfe und Orchester (HWV 294). Hrsg. von Terence BEST und William D. GUDGER. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. XXVII, 168 S.*

Nicht weniger als zwölf Jahre hat es gedauert, bis die Ausgabe der *Sechs Orgelkonzerte* op. 4 sowie der ursprünglichen Version für Harfe und Orchester von HWV 294 die Edition des Opus 7 und zweier weiterer Orgelkonzerte ergänzt und so das Gesamtwerk für Orgel und Orchester auf den letzten wissenschaftlichen Stand gebracht hat. Sowohl Kritischer Bericht und die Erörterung der Quellen als auch ausführliche Anweisungen für die Aufführungspraxis oder ein sehr übersichtlicher Notentext geben exemplarisch Rechenschaft darüber, inwieweit eine wissenschaftliche Ausgabe Anspruch auf praktische Benutzbarkeit erheben soll.

Als besonders aufschlussreich erweist sich, insbesondere in Bezug auf die Funktion der Orgelkonzerte als Gebrauchsmusik in den Pausen der Oratorienaufführungen, bei denen Händel selbst an der Orgel als Solist und Improvisator mehrerer langsamer Sätze oder kadenzartiger Einschübe mitwirkte, die Untersuchung der Entlehnungen aus verschiedenen Stücken von anderen Komponisten oder von ihm selbst, die in bestimmten Fällen wie im *Konzert* HWV 293, das fast wörtlich auf seine *Blockflötensonate* HWV 369 zurückgeht, als direkte Transkriptionen zu bezeichnen sind. Dieses Kapitel bleibt, wie von den Herausgebern im Vorwort angekündigt, sicherlich für weitere Beiträge und Ergänzungen offen und steht in engem Zusammenhang mit improvisatorischem Ursprung und Funktionalität dieser Musik.

Hinweise zur Registerauswahl an der Orgel gibt es in den überlieferten Quellen äußerst wenige, in Opus 4 etwa nur im zweiten Satz von HWV 292. Indes versucht man anhand von Zitaten aus Händels Briefen oder von zeitgenössischen Chronisten immer wieder, sich Angaben aus diesem Bereich zu verschaffen. Dass Händel des öfteren an Orgeln konzertierte oder dirigierte hat, die die Möglichkeiten einer mittelgroßen typisch englischen Kammerorgel weit überstiegen, ist schon zur Genüge dokumentiert. Wie nun bestimmte Register insbesondere der Prinzipal- (open diapason) oder der Zungenfamilie bei diesen Konzerten zum Einsatz kamen und heutzutage kommen sollen, ist eine Frage, die in unmittelbarem Zusammenhang mit der Orchesterbesetzung jedes Konzerts steht und deswegen vorrangig aus einer praktischen Perspektive entschieden werden sollte. (September 2002) Agustí Bruach

*Musik der Mannheimer Hofkapelle. Hrsg. von der Forschungsstelle Mannheimer Hofkapelle der Heidelberger Akademie der Wissenschaften unter Leitung von Ludwig FINSCHER. Band 2: Ignaz Holzbauer/Franz Beck. Solowerke für Sopran und Orchester. Vorgelegt von Bärbel PELKER. Stuttgart: Carus-Verlag 1999. L, 165 S., Abb.*

Solistische Vokalmusik steht im Zusammenhang mit der „Mannheimer Schule“ nicht gera-

de im Mittelpunkt des Interesses. Dass diese Musik nicht weniger interessant ist als die Instrumentalgattungen, beweist der von Bärbel Pelker vorgelegte Band in der Reihe *Musik der Mannheimer Hofkapelle*, der Werke ganz unterschiedlicher Provenienz vereint. Dabei handelt es sich um Ignaz Holzbauers Kantate *La Tempête* (Metastasio) für Solo-Sopran und um dessen Vertonung der horazschen Ode *Degli amor la madre altera* (in der Übersetzung von Bottarelli); ferner um drei Arien von Franz Beck zu dem Schauspiel *Soliman II.* von Charles-Simon Favart. Sowohl Holzbauers Kantate als auch seine Ode besitzen eine auffallend reduzierte Orchestration, bei der zu den Streichern nur zwei Hörner (Kantate) hinzutreten. Dieser Reduktion steht eine vielfältige Palette musikalischer Ausdruckscharaktere gegenüber, die Holzbauer ganz auf der Höhe seines kompositorischen Schaffens Mitte der 1770er-Jahre zeigen. In der Kantate wechseln sich im *Accompagnato* Formteile mit unterschiedlichem dramatischen Gestus ab, die allerdings auf ähnlichem motivischem Material basieren. Während in der ersten Arie („Ma tu tremi“) der Orchesterpart einer sehr differenzierten Behandlung unterworfen ist, steht dieser in der abschließenden Aria ganz im Dienst der Begleitung der raumgreifenden Singstimme. Obschon sehr viel kürzer gehalten, ist die Ode vielleicht das interessantere Stück, vor allem in formaler Hinsicht, trotz der Beteiligung eines ‚antiquierten‘ *Basso continuo*. Gerade in der Verknappung – durch die textliche Vorlage entschieden befördert, da Bottarelli die ursprünglich strophische Form der Ode bereits aufgebrochen hatte – verdichtet sich Holzbauers musikalische Sprache in dieser durchkomponierten Ode und gibt den Blick frei auf das Wesentliche, d. i. die emotionale Befindlichkeit des lyrischen Ichs.

Ist die Quellenlage bei den beiden Holzbauer-Stücken noch übersichtlich, so war Bärbel Pelkers editorische Arbeit für Franz Beck mit Grundlagenforschung verbunden, da sich zum einen die Quellen in weniger erschlossenen französischen Archiven befinden, mehr aber noch, weil wir über Becks Wirken in Bordeaux bis dato kaum Genaueres wussten. So ist das Vorwort zur Arien-Edition nicht nur eine biographische Skizze, sondern eine profunde Dokumentation von Becks ereignisreichem Aufenthalt in Frankreich. Die Arien zählen zu den

wenigen erhaltenen musikdramatischen Kompositionen Becks. Eine exakte Datierung ist schwierig, die Entstehung lässt sich jedoch Mitte der 1770er-Jahre ansetzen. Die dritte Arie ist einer nicht näher bekannten Mademoiselle Monville auf den Leib geschrieben, die sich 1777 in Bordeaux aufhielt. Im Laufe der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatten mehrere Komponisten Schauspielmusiken für Favarts berühmte Orientkomödie *Soliman II ou Les trois sultanes* (1761) verfasst, u. a. Joseph Martin Kraus. Während Kraus alle von Favart geforderten Musiknummern komponierte, schrieb Beck nur Arien für eine Bühnenfigur (Délia). Alle drei Nummern sind virtuos und erfahren ihre dramaturgische Legitimation durch den Umstand, dass sie in der Komödie als drameninhärente Musik figurieren. Wenn man die originale Musik von Paul-César Gibert (1761) zu Favarts Stück kennt, so kann angesichts der beckschen Arien nur ein Paradigmenwechsel innerhalb der französischen Schauspielmusik vermutet werden. Denn was Beck hier z. B. in der ersten Arie aufbietet ist ‚italianità‘ in reinsten Form (ausgedehnte Koloraturen, Trillerketten, großer Ambitus). Die Frage der Funktionalität dieser Musik wird damit nicht unwesentlich, denn in der französischen Oper der 1770er-Jahre waren solche ‚show pieces‘ innerdramatisch nur schwer zu motivieren; insofern ist der Schnittpunkt von Schauspielmusik und Konzertarie, an welchem Becks Vokalstücke angesiedelt sind, ein ganz besonderer. Obwohl Pelker aus ihrem kodikologischen Befund den Schluss zieht, dass das Material des Grand Théâtre „zweifelsfrei zur Aufführung verwendet wurde“ (S. XVI), muss die Tatsache, dass in keiner der Bordelaiser Quellen die Bühnenfigur genannt ist und im Orchestermaterial keine Stichworte aufscheinen, nachdenklich stimmen. Aufführungen der Arien im konzertanten Kontext sind belegt, allerdings erst nachdem Favarts Stück vom Spielplan verschwand, was aber zeigt, dass diese Musik durchaus eine doppelte Destination für Bühne und Konzert besaß. Aufführungspraktische Probleme warf die Rolle der Délia innerhalb der Sprechkomödie nicht auf, da sie bereits von Favart als eine ‚musikalische‘ Figur konzipiert war: Jenseits ihrer Musiknummern hatte Délia buchstäblich wenig zu sagen, insofern konnte sie exklusiv mit einer Sängerin besetzt werden.

Die editorischen Entscheidungen werden im Notentext an jeder Stelle transparent gemacht, wobei allerdings die Option, colla-parte-Partien und Faulenzer in spitze Klammern zu setzen, zunächst etwas irritiert, da sich Ergänzungen in der Horizontalen naturgemäß weniger schnell erschließen als solche in der Vertikalen. In einigen Fällen, wo Ergänzungen aus Nebenquellen und solche der Herausgeberin ‚zusammenstoßen‘ (z. B. bei Becks Arie No. 2, T. 37), ist das Notenbild mitunter etwas überladen. Der Kritische Bericht ist schlicht vorbildlich zu nennen und lässt keine Frage offen: Quellenbeschreibung, Provenienzen, Kopisten, kodikologische Probleme bis hin zum Papierzustand werden dort ausführlich diskutiert. Das Vorwort erscheint in französischer und englischer Übersetzung; auch die Ausstattung (inklusive Faksimile-Abbildungen) ist tadellos. Verwirrend ist einzig und allein der Abdruck der Vokaltex-te (S.158–161), der gleichzeitig ein Lesartenverzeichnis abgibt, welches Quelle und (musikalische) Ausgabe synoptisch gegenüberstellt. Das Bemühen um absolute Klarheit veranlasste die Herausgeberin, alle Textwiederholungen zu erfassen, was zur Folge hat, dass zwar die orthographischen Varianten zwischen Quelle und Ausgabe nachvollziehbar sind, aber auf diese Weise die Struktur der originalen Gesangstexte verloren geht. Dieser Einwand schmälert jedoch keineswegs die hervorragende Qualität dieser Ausgabe, die einen Einblick in bislang unbekannte ‚Mannheimer‘ Vokalmusik gibt und einmal mehr den hohen philologischen Standard der Editionen der Heidelberger Forschungsstelle dokumentiert. (März 2003) Thomas Betzwieser

CARL MARIA VON WEBER: *Sämtliche Werke. Serie I. Kirchenmusik. Band 2. Missa sancta Nr. 1 Es-Dur (WeV A.2) mit Offertorium „Gloria et honore“ (WeV A.3); Missa sancta Nr. 2 G-Dur (WeV A.5) mit Offertorium „In die solemnitas“ (WeV A.4). Hrsg. von Dagmar KREHER. Redaktion: Joachim VEIT und Frank ZIEGLER Mainz: Schott 1998. XXIV, 498 S.*

Mit dem ersten Band der *Weber-Gesamtausgabe* ist ein in jedem Sinne gewichtiger Band erschienen, den man mit Bewunderung zur Hand nimmt. Er enthält die beiden Dresdner

Messen des Komponisten und „lenkt den Blick“ damit, so zu Beginn des von der Herausgeberin und der „Redaktion“ (Joachim Veit und Frank Ziegler) gemeinsam unterzeichneten Vorworts, „auf eine Seite des Weberschen Schaffens, die im musikhistorischen und musikpraktischen Bewußtsein unserer Zeit kaum eine Rolle spielt“, auf zwei bedeutende Werke, die durchaus in der Tradition der Wiener sinfonischen Messen stehen – in Dresden seinerzeit aber als „im neuern, hier noch nie gehörten Style, geschriebene Arbeit“ empfunden wurde (Leipziger Kunstblatt von 1818, zitiert ebenfalls zu Beginn des Vorworts). So legitimiert sich die neue Gesamtausgabe bereits durch ihren ersten Band – und sie tut dies auch durch editorische Besonderheiten, die sie von älteren „Musikergesamtausgaben“ unterscheiden: Unerschrocken präsentiert man neue Editionsprinzipien. Die älteren Ausgaben nämlich wenden sich bekanntlich in gleicher Weise an den Wissenschaftler wie an den musikalischen Praktiker und postulieren dies jeweils zu Beginn der jedem Band beigegebenen Standard-Vorworte „Zur Edition“. Der entsprechende Abschnitt der *Weber-Gesamtausgabe* aber weist nur darauf hin, sie verstehe sich als „historisch-kritische Ausgabe“ und möchte „authentische Werktexte und -fassungen“ vorlegen sowie die „Werkgenese“ dokumentieren. Erst im weiteren Verlauf setzt man dann doch noch hinzu, man möchte „zugleich auch einen verläßlichen Notentext für die werktreue Pflege dieser Musik bereitstellen.“ Ziel der Ausgabe jedenfalls sei es, das Notenbild der jeweiligen Hauptquelle eines Werkes zu dokumentieren, diese solle „in der Edition möglichst deutlich durchscheinen“. Wieweit, so fragt man sich, ist das wohl möglich und entspricht die Ausgabe den so gestellten Erwartungen?

Möglich, so scheint mir, ist dies wohl grundsätzlich, im Sinne einer reinen „Studienausgabe“, wie die Literaturwissenschaften sie vielfach vorlegen. Konkret aber ist es für Musikergesamtausgaben (anders als etwa für Denkmäler-Reihen) kaum durchführbar, weil die Bände, wollten sie den praktischen Gebrauch von vornherein ausklammern, in der Herstellung so teuer würden, dass auch Bibliotheken sie sich nicht mehr leisten könnten. So ist denn auch die *Weber-Gesamtausgabe* zu bezeichnenden Kompromissen gezwungen. Zwar folgt sie