

skripte von 24 „Sinfonie da Camera“ aus den Jahren 1760–1764 finden sich in der British Library) und der Familie Linley wird geradezu stiefmütterlich behandelt. Der wichtigste Komponist von Sinfonien in Großbritannien außerhalb Londons allerdings war John Marsh, dessen Tagebücher 1998 vorgelegt wurden: *The John Marsh Journals: The Life and Times of a Gentlemen Composer (1752–1828)*, edited, introduced and annotated by Brian Robins, Stuyvesant 1998 (*Sociology of Music*, No. 9). Auffallend sind zunächst zwei Dinge: Erstens, dass sich bis heute außer Robins und Graham-Jones kaum ein Autor mit Marsh befasst hat, und zweitens, dass alle auf ihn bezogenen Publikationen in den Vereinigten Staaten erschienen sind. Fakt ist, dass die Publikation der hier vorgelegten Partituren durch die ablehnende Haltung britischer Verlage jahrelang verzögert wurde.

1752 in Dorking (Surrey) geboren, war Marsh ältester Sohn eines Hauptmanns der britischen Marine. Nach erstem Schulunterricht in Greenwich erhielt er seinen ersten Violin- und Musiktheorieunterricht in der Nähe von Portsmouth. Kurze Zeit später begann er eine Ausbildung zum Anwaltsgehilfen in Romsey (Hampshire); in dem musikinteressierten Haushalt konnte er auch seine musikalischen Fertigkeiten vervollkommen. Nach seinem Anwaltsexamen zog er 1776 mit seiner jungen Familie in das nahe gelegene Salisbury, wo er seine mittlerweile *Siebte Sinfonie* schrieb (sie, wie zahlreiche andere, wurde nie gedruckt und ist heute verschollen). 1781 erbte Marsh den Familiensitz in Nethersole südlich von Canterbury und traf im selben Jahr mit Johann Christian Bach zusammen. Mit dem Umzug nach Canterbury 1783 beschloss Marsh seine juristische Karriere, seine erste gedruckte Sinfonie erschien 1784 unter dem Namen „Sharm“, einem Anagramm seines Namens. 1787 ging er nach Chichester, wo er bis zu seinem Tod 1828 lebte. Seine letzten Sinfonien entstanden 1816, drei Jahre nach seinem Rückzug aus dem städtischen Konzertleben.

Graham-Jones' Beschäftigung mit den Werken resultierte erst nach über zwanzig Jahren in diesen Editionen, die Graham-Jones selbst nach in Cambridge, Canterbury und London aufgefundenen zeitgenössischen gedruckten (teilweise vom Komponisten korrigierten und

erweiterten) Stimmen gesetzt hat. Der Notentext hat die Klarheit und Übersichtlichkeit vieler britischer Editionen, und von der Ausführung her entspricht die Ausgabe (die Papierqualität vielleicht ausgenommen) Editionen der *Musica Britannica*, einer Reihe, in der sie eigentlich hätte erscheinen müssen. Sie entspricht in jeder Hinsicht wissenschaftlichen und praktischen Erfordernissen, mit gut gegliederter Einleitung und überschaubarem Kritischen Bericht; nur die Würdigung der unterschiedlichen Quellen kommt etwas zu kurz. Graham-Jones hat schon 1989 fünf der nun vorgelegten Sinfonien in Chichester mit dem von ihm neu gegründeten Chichester Concert eingespielt (Olympia OCD 400).

Die Auflösung der komplizierten Nummerierung der Marsh-Sinfonien (vgl. die genannten *Journals*, S. 768–770) unterlässt Graham-Jones in dieser Ausgabe bewusst, sind doch von den 39 in den Jahren 1770–1816 entstandenen Sinfonien (in den Violinstimmen sind die Werke immer als „Sinfonia“ bezeichnet), die den ganzen Entwicklungsradius von der Mannheimer Sinfonie über Johann Christian Bach und Joseph Haydn aus Marshs Perspektive widerspiegeln, nur neun erhalten geblieben, davon eine für zwei Orchester. Sechs Sinfonien erschienen zu Marshs Lebzeiten in unregelmäßiger Folge als *Six Favourite Symphonies*, die erhaltene Sinfonie *La Chasse* als gezählte siebte. Nur die chronologisch zuerst komponierte Sinfonie ist in den Quellen nicht gezählt, wird von Graham-Jones aber in einem handschriftlichen Verzeichnis Marshs mit einer achten Sinfonie dieser Reihe gleichgesetzt (S. 249 in Part 1 bzw. S. 207 in Part 2). Die genutzten Nummerierungen werden leider erst im Kritischen Bericht erläutert und bleiben inkonsistent.

(Februar 2003) Jürgen Schaarwächter

*Das Husumer Orgelbuch von 1758. Sammlung Benedix Friedrich Zinck. Eingeleitet und hrsg. von Konrad KÜSTER. Stuttgart: Carus 2002. XXI, 136 S.*

Abseits der Hochburgen der „Norddeutschen Orgelschule“ und Orgelbaukunst, wie z. B. Hamburg, Lübeck, Lüneburg und Celle, die geprägt sind durch Musiker wie Heinrich Scheidemann, Jacob Prätorius, Georg Böhm, Franz

Tunder und Dietrich Buxtehude, hatte sich im nordfriesischen Husum der Buxtehude-Schüler Nicolaus Bruhns (1666–97) einen Namen als überragender Organist und Komponist gemacht.

Außer in der Marienkirche, wo Bruhns tätig war, gab es noch im Schloss zu Husum eine größere Orgel. Das Schloss, das damals der dänischen Krone gehörte, war gleichzeitig Dienstsitz des Husumer Amtmanns. 100 Jahre bevor Theodor Storm die graue Stadt am Meer in seinem literarischen Schaffen berühmt machte, wirkte dort einige Jahre (nebenberuflich) als Organist Benedix Friedrich Zinck (1715–99), der Verfasser des Orgelbuches von 1758, des Gegenstandes dieser Besprechung.

Ein genauer Anlass für das Entstehen der Handschrift ist nicht festzustellen. Der Titel *Das Husumer Orgelbuch von 1758* stammt nicht von Zinck. Auf dem Titelblatt der Sammlung (Faksimile S. XV) ist zu lesen: „Praeludien, Fugen und Concerten für die Orgel mit Pedal“. Autor und Datum sowie Vermerke späterer Besitzer bringen die Orgelsammlung nicht mit Husum in Verbindung. Die Eintragungen, alle aus der Feder Zincks, umfassen 17 Titel, davon sechs Musikstücke anonymer Komponisten, des Weiteren Werke von Christoph Wolfgang Druckenmüller (5) und Marx Philipp Zeyhold (4). Druckenmüller wirkte hauptsächlich in Stade und Verden (im heutigen Niedersachsen, ca. 200 km von Husum entfernt); Zeyhold in Drochtersen, das wie Verden damals zum schwedischen Herzogtum Bremen-Verden gehörte.

Mit einer einzigen Miniatur von 28 Takten (*Adagio in D*) von N. Bruhns und einem viersätzigen Gebilde (*Präludium, Fuge, Adagio und Chaconne in D*) von Hinrich Zinck (1677–1751, Benedix Friedrichs Onkel, der in Tönning, Itzehoe – Orgel aus der Arp Schnitger-Schule in St. Laurentii – und in Wilster wirkte), fällt die lokale Vertretung im Husumer Orgelbuch bescheiden aus. Als Komponist versucht Hinrich Zinck an die bedeutende norddeutsche Gattung des mehrteiligen Präludium (Toccata) und Fuge von Buxtehude und Bruhns anzuknüpfen. So auch das anonyme erste Werk der Sammlung *Präludium, Fuge, Allegro/Adagio und Chaconne*, das womöglich auch von Hinrich Zinck stammt oder gar ein Elaborat des Neffen ist. Letztere bleibt nach vier Takten ein Frag-

ment. Definitiv tritt Benedix Friedrich Zinck als Lieferant eines alternativen langsamen Satzes („Largo“) von 12 Takten anstelle des ursprünglichen Adagios im anonymen *Concerto in D* (Nr. 17 der Sammlung) in Erscheinung (S. 124 f.). Dieses Ersatzstück wurde 1788 eingetragen und steht im Widerspruch zur Äußerung im Vorwort „Die Entstehung seines Orgelbuches erstreckte sich kaum über längere Zeit, sondern dürfte eng mit der Datumsangabe auf der Titelseite ‚1758 Martij‘ zusammenhängen“ (S. IV). Auf der folgenden Seite ist zu lesen: „Zinck hat sich nach 1758 jahrzehntelang mit dem Band beschäftigt [...]“. Und 1788 war Zinck schon 17 Jahre lang Domorganist in Schleswig. Doch zeigt sich der Ausgabebetitel *Das Husumer Orgelbuch von 1758* als editorisch gelungene, marktwirksame Lösung, die vermutlich den einen oder anderen Sponsor und Käufer an der Nordseeküste angesprochen hat.

Verschiedene Komponisten legten Sammlungen mit kurzen Einzelstücken an, deren pädagogische Intention bekannt ist. Ein Paradebeispiel ist Johann Sebastian Bachs *Orgelbüchlein*, in dem in hoher Kunstfertigkeit und mit bemerkenswertem spieltechnischen Anspruch Kirchenlieder bearbeitet sind. In Zincks Orgelbuch fällt die Kürze der Sätze auf. Am besten gearbeitet sind die Sätze der Concerti von Druckenmüller, in denen thematische Ideen, formaler Aufbau und spieltechnischer Anspruch in einem niveaувollen Verhältnis zueinander stehen. Dies trifft auch auf Zeyhold und die anonymen Concerti zu. Durchschnittlich haben die schnellen Sätze 55 Takte, die langsamen Sätze 20 Takte, wobei diese durch ihr ruhiges Tempo länger dauern können als die schnellen Ecksätze der Concerti. Da fällt Druckenmüllers „Vivace“ des *Concerto in A* (14) mit genau 101 Takten zumindest quantitativ auf.

Ist die Kurzatmigkeit der von Zinck aufgezeichneten Sätze mit der wirtschaftlich angespannten Lage des Organisten begründet, der einem Kalkanten kaum Geld zahlen konnte? War es Mode, kleine Unterhaltungsstücke vorzutragen, losgelöst von liturgischen Zeiten, geeignet als Musik zur Marktzeit oder um Schlossbesucher zu unterhalten? Oder war gar der Blasebalg der Schlosskapellenorgel, die in Zincks Sterbejahr abgebaut und in Kopenhagen wieder aufgebaut wurde, undicht und lieferte nur Winddruck für kleine Sätze? Wir wissen es

nicht – wir freuen uns mit den Husumern, dass Zinck Noten lesen und schreiben konnte.

Das Besondere des „Husumer Orgelbuches von 1758 [bis 1788]“ sind die 12 Konzerte, die offenkundig keine Bearbeitungen sind, sondern Originalliteratur für die Orgel (S. IV). Sie bringen einen ganz neuen Aspekt in die norddeutsche Orgelmusik ein. (Orgelwerke Druckenmüllers erschienen 1996 als Erstausgabe im Strube Verlag, Berlin/München.) Das Orgelbuch Zincks bereichert durch Erstausgaben der Concerti von Zeyhold und anonymen Verfassern den besagten Aspekt. Die drucktechnisch und benutzerfreundlich gelungene wissenschaftlich-kritische Praktikerausgabe des *Husumer Orgelbuchs* im Carus-Verlag bemerkt auf den Anfangsseiten der 17 Orgelwerke, ob es sich um eine Erstausgabe handelt.

Ein Anliegen Zincks scheint es gewesen zu sein, die Tradition, in der N. Bruhns stand und an die sein Onkel mit einem mehrteiligen Präludium/Fuge-Komplex (Nr. 2, vielleicht sogar Nr. 1 des Manuskriptes) anzuknüpfen versuchte, mit der neuen (norddeutschen) Mode der Konzerte für Orgel in Verbindung zu bringen. Allerdings hat er die 28 Adagio-Takte von Bruhns später gestrichen. Das spieltechnische Niveau weist B. F. Zinck als passablen Orgelspieler mit rudimentärem Interesse am Pedalspiel aus. Wer Zincks Orgelsätze anschaut und spielt, wird wahrscheinlich jenseits aller Geschmacksstreitigkeiten gleichfalls zu dem Ergebnis kommen, dass man ohne jede Inspiration leider nur Akkorde, Sequenzketten und Figurenmuster aneinander reihen wollte und sich als Kontrapunktiker größter Zurückhaltung unterwarf. Musikalisch besonders traurig ist die *Fuga* des ersten Werkes der Sammlung Zinck, 55 Breventakte über die Tonfolge *g' as' f'* (immerhin mit Triller) *g' es' f'* (gleichfalls Triller) *g' c'* in der Qualität eines langweiligen Kantionalsatzes. Es stellt sich die Frage, wie der Musikant aus Husum zu der Stelle des Organisten am Dom zu Schleswig kam, „die traditionell bestbezahlte Organistenstelle im historischen Schleswig-Holstein“ (S. IV), und wie er dort seinen Dienst versehen konnte.

Das Vorwort beschreibt gut die geokulturelle Situation Husums sowie des Alten Landes und Kehdingens, wo Druckenmüller und Zeyhold, die mehr als die Hälfte der Sammlung Zincks komponierten, wirkten, und liefert gute Erklä-

rungen dafür, wie deren Kompositionen zu Benedix Friedrich Zinck (nach Husum) gelangten. (Februar 2003) Johannes Ring

ROBERT SCHUMANN: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Kammermusik, Werkgruppe 2: Werke für Streicher und Klavier, Band 3: 1. Sonate für Pianoforte und Violine op. 105, 2. Sonate für Violine und Pianoforte op. 121, F. A. E.-Sonate, 3. Violinsonate WoO 2.* Hrsg. von Ute BÄR. Mainz u. a.: Schott 2001. XVII, 471 S., Faksimile-Beiheft, 68 S.

Robert Schumanns Sonatenschaffen konzentriert sich auf zwei Bereiche mit je drei Beiträgen. Den Klaviersonaten aus den 1830er-Jahren steht die späte Trias der Violinsonaten gegenüber, deren Entstehung und Erprobung eng mit den Namen der Geiger Ferdinand David, Wilhelm Joseph von Wasielewski und Joseph Joachim verknüpft ist. Wurden die ersten beiden, zwischen September und November 1851 entstandenen *Violinsonaten a-Moll* op. 105 und *d-Moll* op. 121 noch zu Schumanns Lebzeiten publiziert, so hat die im Oktober 1853 komponierte 3. *Violinsonate* eine bezeichnend gespaltene, komplikationsreiche Geschichte: „Intermezzo“ und „Finale“ waren zunächst Bestandteile der sogenannten *F. A. E.-Sonate*, die Schumann gemeinsam mit Albert Dietrich und Johannes Brahms als Freundschafts- und Rätselwerk für Joseph Joachim schrieb. Nur wenige Tage später ersetzte er die Beiträge seiner Koautoren durch zwei eigene Sätze. Die Vorbehalte gegenüber Schumanns spätem Schaffen mussten die 3. *Sonate*, eines seiner letzten Werke überhaupt, in besonderem Maße treffen. Entsprechend gelangte sie mit Verzögerung in nicht eben überzeugenden Editionen an die Öffentlichkeit: Während „Intermezzo“ und „Finale“ 1935 in der Erstausgabe der *F. A. E.-Sonate* publiziert wurden, lag die 3. *Sonate* als Ganzes erst 100 Jahre nach Schumanns Tod gedruckt vor. Das hatte zur Folge, dass Schumann-Biographen und Musiker bis in jüngste Zeit vielfach nur von den ersten beiden Werken Notiz nahmen.

Der von Ute Bär im Rahmen der neuen *Schumann-Gesamtausgabe* vorgelegte Band mit den Violinsonaten dürfte solcher Partialwahrnehmung künftig qualitativ und quantitativ gewichtig entgegenwirken. Dass die Edition ne-