

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-

ben den drei Schumann-Sonaten auch die komplette *F. A. E.-Sonate* umfasst, ist aufgrund der entstehungsgeschichtlichen Zusammenhänge ebenso sinn- wie reizvoll (Schumanns „Intermezzo“ und „Finale“ werden dadurch in diesem Band zweimal wiedergegeben). Der Kritische Bericht, der viele unbekannte Quellen einbezieht, informiert reichhaltig und vielseitig über Entstehung, Drucklegung, Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte der Werke; hier wird der bisherige Forschungsstand zweifellos erheblich erweitert und optimiert. So wird die Publikationsgeschichte der ersten beiden Sonaten weit stärker als bisher ausgeleuchtet. Und ein in dieser Edition erstmals veröffentlichter Brief Clara Schumanns von Ende 1859, der ihre vorübergehende Absicht enthüllt, die Mittelsätze der 3. *Sonate* vom Hamburger Verleger Julius Schubert als „zwei Fantasiestücke“ oder „Andante und Scherzo aus einer noch unvollendeten (!) Sonate“ publizieren zu lassen, ist ein entscheidender Hinweis auf die – unter Forschern jahrzehntelang strittige – authentische Folge der Mittelsätze.

Bei der Edition des Notentextes wurde die Herausgeberin mit wechselnden Quellenkonstellationen konfrontiert: Fehlen für die 1. *Sonate* die editorisch entscheidenden abschriftlichen Stichvorlagen von Klavierpartitur und Violinstimme, so sind für die 2. *Sonate* alle relevanten Quellen überliefert (Korrekturabzüge beider Werke sind nicht mehr vorhanden). Am unbefriedigendsten bleibt die Quellenlage bei der 3. *Sonate*. Alle vier Sätze liegen zwar in Schumanns Niederschrift vor: „Intermezzo“ und „Finale“ sind im Sammelautograph der *F. A. E.-Sonate* enthalten, während ein weiteres, ziemlich flüchtig geschriebenes Manuskript die nachkomponierten Sätze (Kopf- und Scherzosatz) umfasst; hinzu kommt eine abschriftliche Violinstimme zur *F. A. E.-Sonate*, die Schumann in seinen Sätzen noch merklich überarbeitete. Doch die von ihm ebenfalls revidierten und somit editorisch entscheidenden abschriftlichen Klavierpartituren der *F. A. E.-Sonate* und der 3. *Sonate* sind verschollen. Da vor allem die Abschrift der 3. *Sonate* zahlreiche substantielle Präzisierungen, Korrekturen und Ergänzungen enthalten haben muss, ist für dieses Werk nur das vorletzte Werkstadium überliefert. Aus dieser Notsituation hat Ute Bär weithin das editorisch Beste gemacht, was zu

machen war. Die Reihenfolge der Mittelsätze wurde nach Auswertung der maßgeblichen Werk- und Briefquellen gegenüber der problematischen Erstausgabe von 1956 geändert: Das Intermezzo steht jetzt mit Recht an zweiter, das Scherzo an dritter Stelle. Korrigiert ist auch die Fehleinschätzung der Erstausgabe im Hinblick auf den Verlauf des Scherzosatzes. Derart gravierende Änderungen waren bei der Edition der beiden anderen Sonaten nicht notwendig, obgleich auch dort eine ganze Reihe von Emdationen und Konjekturen gegenüber den jeweiligen Hauptquellen (Originalausgaben von Partitur und Violinstimme) vorgenommen wurden.

Das editorische Konzept des Bandes, der mit Ausnahme der tabellarischen Revisionsberichte zweisprachig (deutsch-englisch) angelegt ist, wirkt weithin überzeugend. Dass die Revisionsberichte zwar in der Regel „alle Unterschiede zwischen den Quellen“ auflisten, doch frühere, von Schumann durch Korrektur verworfene Lesarten der Arbeitsmanuskripte nur dann dokumentieren, wenn diese im Erstdruck restituiert wurden (siehe S. 218, 298), mag man im Hinblick auf die Werkgenese bedauern. Doch das in den Band eingelegte Faksimile-Beiheft stellt erfreulich reiches Studienmaterial zum kompositorischen Arbeitsprozess zur Verfügung: Hier sind die autographen Manuskripte aller drei Sonaten abgebildet; zusätzlich gibt der Hauptband die beiden fremden *F. A. E.-Sätze* in Dietrichs und Brahms' eigenhändigen Niederschriften wieder (Beispielseiten aus den von Schumann korrigierten Abschriften bleiben dagegen ausgespart).

Der Violinsonaten-Band gewinnt durch die hilfreich kommentierten Schwarz-weiss-Faksimilia zugleich ein hohes Maß an philologischer Transparenz. Denn mit ihrer Hilfe lassen sich viele editorische Entscheidungen nachvollziehen, evaluieren – und gegebenenfalls auch kritisieren. Die folgenden Hinweise seien somit vor allem als dankbare Reaktion auf die Einladung zur aktiven Auseinandersetzung mit Ute Bärs beeindruckender Edition verstanden.

Fragen könnte man beispielsweise, ob die Tendenz zur editorischen Angleichung tatsächlicher oder scheinbarer Parallelstellen dem historisch-kritischen Ansatz der Edition immer dienlich ist. Dabei wird in der Regel „der differenzierteren Variante der Vorzug ge-

geben“ (siehe S. 299, vgl. S. 218). Als strittiges Beispiel sei ein Eingriff der Herausgeberin in die rhythmische Orthographie des Hauptthemas aus dem Kopfsatz der 1. Sonate genannt: Schumann hatte in den vier eröffnenden Themenzeilen den jeweils zweiten Zeilentakt durch hemiolische Viertelnoten im 6/8-Metrum orthographisch akzentuiert (siehe T. 2, 7, 12, 17). Im Gegensatz zu Autograph und Originalausgabe sowie zu den drei ersten Themenzeilen ersetzt Bär in der vierten Zeile die Viertelnoten-Hemiolik von T. 17 durch übergebundene Achtelnoten (S. 2) und verweist im Revisionsbericht zur Begründung auf die Achtelnoten-Orthographie des Repräsentaktes 131 (S. 220, vgl. S. 225). Dieser Takt ist im Autograph jedoch nicht ausnotiert, während er in der Originalausgabe aus ungeklärten Gründen Schumanns anfängliches Differenzierungssystem durchbricht (die abschriftliche Stichvorlage ist, wie erwähnt, verschollen). Doch setzt Bär's editorische Entscheidung nicht an der falschen Stelle – das heißt am orthographisch stringenten Satzbeginn statt im problematischen Repräsentakt – an? Lässt sie nicht außer Acht, dass Schumann die anfangs gleichsam exterritorial notierte Hemiolik erst im weiteren Verlauf der Exposition zunehmend ins 6/8-Metrum integrierte? Verunklart der punktuell begründbare Eingriff nicht Schumanns anfangs geradezu ‚analytische‘ rhythmische Orthographie?

Weitere Beispiele für starke editorische Vereinheitlichungen und Modernisierungen ließen sich mühelos anführen, ob es um die Bogensetzung oder um die Verteilung des Klaviersatzes auf zwei Systeme geht. Vor allem in ihrem Bestreben, Schumanns Klaviernotation in puncto „stimmiger“ Pausensetzung zu vervollständigen, modernisiert die Herausgeberin in ihrer historisch-kritischen Ausgabe paradoxerweise stärker, als es gängige praktische Ausgaben des 20. Jahrhunderts taten. Ein Beispiel liefert der langsame Satz der 2. Sonate (vor allem die Schluss-Seiten 69–71). Dort wirkt Schumanns charakteristische changierende Stimmigkeit durch die pausenorthographischen Perfektionierungen im neuen Notenbild letztlich überladen – wobei die Ergänzungen im Einzelfall noch inkonsequent bleiben (vgl. auf S. 69 die Takte 106 und 111 im unteren Klaviersystem).

Dass sich für einen so umfangreichen, gehaltvollen Band im Detail Addenda und Corrigenda nennen lassen, kann kaum verwundern. Sie betreffen in den Worttexten überwiegend die Fußnoten, die wichtige Nachweise, Ergänzungen und Begründungen zum Haupttext liefern. Einige Corrigenda seien genannt: Joseph Joachim's und Clara Schumanns private Düsseldorfer Aufführung einer laut Bär's Angaben nicht eindeutig identifizierbaren schumannschen Violinsonate am 18. Mai 1853 (S. 204, Anmerkung 78; S. 264, Anmerkung 86) betraf nachweislich die 1. Sonate (siehe Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben*, Bd. 2, Leipzig <sup>5</sup>1918, S. 278). Die Frage, ob beim Bonner Besuch Robert und Clara Schumanns am 15. November 1853 Teile der 2. oder 3. Sonate musiziert wurden, wird in den werkgeschichtlichen Kapiteln beider Werke inkonsistent diskutiert (S. 267 f. mit schiefer Darstellung, doch korrekter Literaturangabe zu Litzmann; S. 387 mit korrekter Darstellung, doch unzutreffendem Verweis auf Litzmanns Biographie). Mit dem auf S. 205 in Anmerkung 84 erwähnten „Andante“ der 1. Sonate war sicher nicht der Kopfsatz gemeint, wie Bär vermutet, sondern der Mittelsatz; der Rezensent verwies nach damaliger Gepflogenheit auf den Satz-Typus („Andante“ als langsamer Binnensatz). Auf S. 206 samt Anmerkung 90 geht es nicht um Georg, sondern um Joseph Hellmesberger (auf S. 205 zweimal korrekt angegeben – dort allerdings mit inkorrekt geschriebenen Nachnamen). Und auf S. 202 ist in Anmerkung 72 (Zeile 6) an Stelle des irrtümlichen Briefdatums „22. Januar 1854“ zu lesen: 22. Oktober 1853.

Gravierender für die musikalische Praxis sind einige Errata im Notentext, die hoffentlich noch korrigiert werden, wenn aus dem Gesamtausgaben-Band praktische Editionen abgeleitet werden. Genannt seien folgende, bei Stichproben entdeckte Fälle: S. 2 (Opus 105, 1. Satz), Takt 5, Klavier, unteres System: letzter Note fehlt Achtfahne; S. 9 (ebenda), T. 114, Kl., u. Sys.: letzte Note irrtümlich *F* statt *A*; S. 43 (op. 121, 1. Satz), T. 147, Kl., o. Sys.: erste übergebundene Unternoten irrtümlich *e-e* statt *g-g*; S. 50 (ebenda), T. 243, Kl., o. Sys.: letzte Note irrtümlich ohne Staccato; S. 133 (*F. A. E.-Sonate*, 4. Satz), T. 43, Violine: 3. Zählzeit ist zu korrigieren gemäß S. 173, T. 43.

Im Notentext der 3. *Sonate* finden sich einige durch Schumanns recht flüchtige Niederschrift der nachkomponierten Sätze provozierte Übertragungsirrtümer wieder, unter denen schon die Erstaussgabe von 1956 litt. So ist in T. 143 des 1. Satzes (S. 157) im Violinpart nach dem übergebundenen  $g^3$  statt der sinnwidrigen Folge von kleiner Vorschlagnote  $a^2$  und Sechzehntelnote  $d^3$  die Sechzehntelnote  $\#d^3$  zu lesen und zu spielen (vgl. auch Paralleltakte 31, 70, 104); das Faksimile-Beiheft (S. 63) zeigt, dass Schumanns leicht kryptisch, doch nicht untypisch geformtes #-Vorzeichen missdeutet wurde. Ebenso lässt das Beiheft (S. 66) vermuten, dass im 3. Satz beim Übergang T. 47/48 (Hauptband, S. 165) für den Klavierbass statt der Folge  $C/c-C/c$  mit frei ergänzten Haltebögen die Folge  $C/c-\#C/\#c$  zu lesen ist, die aus einer Korrektur hervorging und mit der Violinpartie reizvoll chromatisch dissoniert. Hinzu kommen neue Textprobleme: Im 3. Satz ist für die 3. Zählzeit von T. 8, 44 und 78 (S. 163, 165, 167) im oberen System des Klavierparts statt der Unternote  $a$  wohl  $d^1$  zu lesen (Beiheft, S. 64). Und in T. 57 des 1. Satzes notierte Schumann die 1. Zählzeit im Klavierbass zweifellos missverständlich (Beiheft, S. 60); doch die Übertragung, die zugleich den im Autograph nicht ausnotierten Repräsentakt 130 tangiert, überzeugt satztechnisch-klanglich nicht (Hauptband, S. 150, 156); eher war in T. 57<sup>1</sup> die Undezime  $C/f$  intendiert.

Auch über andere editorische Entscheidungen und Kommentierungen ließe sich anhand des Beiheftes trefflich diskutieren, etwa über die abschließenden Klavierpassagen im Finale der 1. *Sonate*. Dort bleibt für T. 207 eine Notendivergenz zwischen Autograph und Originalausgabe im Revisionsbericht unerwähnt (S. 242); eine weitere Divergenz in T. 209, die durchaus als Resultat einer klang- und spieltechnischen Korrektur interpretierbar wäre, wird zugunsten der autographen Lesart entschieden.

Zweifellos wird die Herausgeberin in einer praktischen Ausgabe der 3. *Sonate* in einigen Fällen praktikablere Spielvorschläge unterbreiten als in ihrer wissenschaftlichen Edition. Dies betrifft insbesondere Reprises- bzw. Wiederholungsteile, die Schumann im Autograph der nachkomponierten Sätze nicht ausnotierte. Seine verbalen Verlaufsangaben blieben hier

im Hinblick auf Details des Notentextes zu ungenau, so dass bei quellengetreuer Auflösung des Notentextes der Tonumfang der Violine gelegentlich unterschritten wird (siehe S. 156, T. 130–131 und 134) und ein Takt teilweise leer bleibt (S. 157, T. 139). Bei derartigen Notenversehen, die in der verschollenen Abschrift zweifellos bereinigt wurden, folgt die historisch-kritische Ausgabe der philologischen Reinheit zuliebe genau der fehlerhaften oder unvollständigen Quelle und beschränkt sich auf Lösungsvorschläge im Revisionsbericht. Dagegen wird Schumanns rhythmisches Versehen in T. 36 des Scherzosatzes schon im Notentext selbst korrigiert (siehe S. 165 und 430).

Ungeachtet solcher Fragen und Einwände aber bildet Ute Bärs Edition für die künftige wissenschaftliche und künstlerische Auseinandersetzung mit Schumanns Violinsonaten eine hochwillkommene Arbeitsbasis, auf die man keinesfalls mehr verzichten möchte.

(März 2003)

Michael Struck

*FERENC ERKEL: Bátori Mária. Opera két felvonásban/Opera in two acts. Szöveg/Text by Benjámín Egressy. Közreadja/Edited by Miklós DOLINSZKY, Katalin SZACSVAI-KIM. 2 Bände. XLV, 785 S. Budapest: Rózsavölgyi és Társa kiadása 2002 (Operák/Operas 1,1 and 1,2.)*

Der Komponist, Pianist, Dirigent und Musikpädagoge Ferenc Erkel (1810–1893) war zweifelsohne die bedeutendste Persönlichkeit im ungarischen Musikleben des 19. Jahrhunderts; er war an der Leitung bzw. Gründung fast aller wichtigen musikalischen Institutionen in Ungarn beteiligt. Zwischen 1838 und 1874 wirkte er als Dirigent des Opernvereins am Ungarischen Nationaltheater, war ab 1884 Generalmusikdirektor des Budapester Opernhauses, leitete von 1853 bis 1874 die Ungarische Philharmonische Gesellschaft und fungierte zwischen 1875 und 1887 als Direktor des Budapester Konservatoriums.

Über die Grenzen des nationalen Musiklebens hinaus machte sich Erkel u. a. als Komponist der bis heute gültigen ungarischen Nationalhymne, vor allem aber als Begründer der ungarischen Nationaloper einen Namen. Erkels zwischen 1840 und 1885 entstandenen,