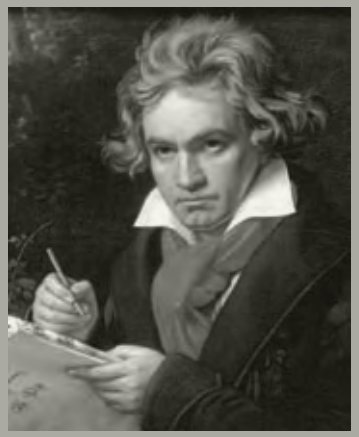
Musikwissenschaftliche Gesamtausgaben in Deutschland

Klingende DENKMÄLER



Katalog zur Ausstellung der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute

Herausgeber: Klaus Döge, Ulrich Krämer und Salome Reiser für die Fachgruppe Freie Forschungsinstitute im Auftrag der Union der deutschen Akademien der Wissenschaften, vertreten durch die Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz.

Bildnachweise finden sich in der Legende der jeweiligen Abbildung. Die Verwendung und der Abdruck der Abbildungen erfolgte mit Erlaubnis der jeweiligen Rechteinhaber in Verantwortung der einzelnen Forschungsinstitute.

© 2007 by Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung, Kassel. Alle Rechte vorbehalten.

Umschlag, Satz und Gestaltung: Hubertus Neidhoefer, Berlin.
Printed in Germany.

ISBN 978-3-00-022346-4

Klingende Denkmäler

Musikwissenschaftliche Gesamtausgaben in Deutschland

Herausgegeben von Klaus Döge, Ulrich Krämer und Salome Reiser

für die Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung

Union der deutschen Akademien der Wissenschaften · Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz

Inhalt

Gruß- und Vorwort 3

Orlando di Lasso – Sämtliche Werke 4

Gesellschaft zur wissenschaftlichen Edition des deutschen Kirchenliedes 6

Neue Bach-Ausgabe 8

Georg Philipp Telemann – Musikalische Werke 14

Hallische Händel-Ausgabe 16

Forschungsstelle Geschichte der südwestdeutschen Hofmusik im 18. Jahrhundert 18

Christoph Willibald Gluck – Sämtliche Werke 20

Joseph Haydn Werke 22

Neue Mozart-Ausgabe 24

Beethoven-Archiv 27

Neue Schubert-Ausgabe 32

Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe 34

Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy 38

Robert Schumann – Neue Ausgabe sämtlicher Werke 41

Johannes Brahms Gesamtausgabe 46

Richard Wagner-Gesamtausgabe 51

Max-Reger-Institut / Elsa-Reger-Stiftung 54

Arnold Schönberg Gesamtausgabe 56

Paul Hindemith – Sämtliche Werke 59

Répertoire International des Sources Musicales (RISM) 62

Adressenverzeichnis 64

Gruß- und Vorwort

Die Ausstellung „Klingende Denkmäler: Musikwissenschaftliche Gesamtausgaben in Deutschland“ ist ein repräsentativer Beitrag, um im „Jahr der Geisteswissenschaften“ auf die auch international sehr anerkannten musikwissenschaftlichen Editionsvorhaben aufmerksam zu machen. An den deutschen Wissenschaftsakademien haben die Geisteswissenschaften traditionell einen Schwerpunkt. Mit ihrem gemeinsamen Forschungsprogramm, dem „Akademienprogramm“, wenden sie sich Themen der Grundlagenforschung zu, für die man einen langen Atem braucht. Der Reichtum unserer Kultur wird in diesen Projekten erschlossen; dafür sind die 18 im Akademienprogramm geförderten musikwissenschaftlichen Editionsvorhaben zentrale und herausragende Beispiele. Durch die editorische Arbeit ermöglichen sie einen unverstellten Zugang zu den Musikwerken des 18. bis 20. Jahrhunderts und sichern für heutige und künftige Generationen, was wir vor allem von der Musik besitzen, nämlich ihre Notentexte. Die Musikergesamtausgaben stellen eine großartige Leistung der deutschen Musikwissenschaft dar, denn die musikalische Editionsphilologie hat Maßstäbe gesetzt. Die in dieser Form erstmals realisierte Ausstellung bietet einem breiten Publikum die Möglichkeit, interessante und aufschlußreiche Einblicke in die musikwissenschaftliche Editionstätigkeit zu erhalten. Ein besonderer Dank geht an die Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung, die die Initiative ergriffen hat, die gemeinsame Präsentation der musikwissenschaftlichen Editions- und Forschungsprojekte zu realisieren.

UNION DER DEUTSCHEN AKADEMIEN
DER WISSENSCHAFTEN

Professor Dr. Gerhard Gottschalk
Präsident der Union der deutschen Akademien der Wissenschaften

Professor Dr. Elke Lütjen-Drecoll
Präsidentin der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz

Am 5. Oktober 2005 wurde in München unter der Schirmherrschaft der Deutschen Gesellschaft für Musikforschung die Ausstellung *Klingende Denkmäler: Musikwissenschaftliche Gesamtausgaben in Deutschland* eröffnet. Die Ausstellung ist ein Gemeinschaftsprojekt der in der Bundesrepublik Deutschland ansässigen musikwissenschaftlichen Editions- und Forschungsinstitute und hat sich zum Ziel gesetzt, etwas von der Faszination der editorischen Arbeit zu vermitteln, die ja normalerweise – wenn nicht gerade spektakuläre Funde das Interesse der Medienöffentlichkeit auf sich ziehen – eher im Stillen stattfindet und deren weniger nachrichtentaugliche, dafür aber den wirklich Interessierten umfassend informierende Erkenntnisse den nicht immer ganz zu Unrecht gefürchteten „Kritischen Berichten“ erst entlockt werden müssen. Obwohl die Ergebnisse dieser Arbeit nicht nur der Fachwelt, sondern auch und vor allem der musikalischen Praxis und damit der Öffentlichkeit insgesamt zugute kommen, ist eine Vorstellung davon, wie diese Arbeit in ihren einzelnen Abläufen aussieht, auf welche Materialien sie sich stützt und was genau ihren besonderen Reiz ausmacht, kaum vorhanden. Und so waren es vor allem drei Überlegungen, die bei der Konzeption der Ausstellung entscheidend waren:

Die erste Überlegung war, dem verbreiteten Klischee vom Musikwissenschaftler, der fernab vom weltlichen Geschehen Tag für Tag über staubigen Notenhandschriften brütet, konkrete Einblicke in die moderne Musikphilologie und ihre Methoden entgegenzusetzen. Diese reichen von der Quellensuche, die bisweilen unerwartet Neues zu Tage fördert, über die Klärung von Echtheitsfragen und den Quellenvergleich, der die Bestimmung einer Hauptquelle zum Ziel hat und dabei immer wieder überraschende Abhängigkeiten der Quellen untereinander ans Licht bringt, bis hin zur wissenschaftlich fundierten Lösung von Widersprüchen und Inkonsequenzen der Hauptquelle und zur Ausarbeitung des „authentischen“ Notentextes.

Die zweite Überlegung ging dahin, die ebenfalls tief verankerte Vorstellung vom Komponisten, dem eine höhere Macht das fertige Werk gleichsam in die Feder diktiert, durch ein differenzierteres Bild zu ersetzen, das weniger durch den romantisierenden Geniekult als durch die Realität der musikalischen Quellen gestützt wird. Dieses Bild zeigt den Komponisten als sorgfältigen Planer, dessen Werk das Ergebnis eines umfangreichen Arbeitsprozesses ist, der vereinfacht dargestellt die Stufen Skizzierung, Entwurf, Ausarbeitung, Reinschrift, Korrektur und nachträgliche Überarbeitung umfaßt.

Die dritte Überlegung schließlich entsprang dem Bedürfnis, das Bewußtsein der musikalischen Öffentlichkeit für den Wert und die Bedeutung der editorischen Arbeit auf dem Gebiet der Musik zu stärken – einer Arbeit, die in mehr als 30 Forschungsinstituten geleistet wird und deren Ergebnisse höchste internationale Anerkennung finden. Die Ergebnisse sind weniger Medien-Sensationen als vielmehr jene Feinheiten des Authentischen, die Musikerpersönlichkeiten wie Claudio Abbado, Nikolaus Harnoncourt oder Zubin Mehta zu schätzen und umzusetzen wissen. Die Forschungsinstitute betreiben Grundlagenarbeit, von deren Ergebnissen nicht nur die musikwissenschaftliche Forschung, sondern die Musikkultur insgesamt profitiert. Dies kann angesichts jener politischen Strömungen, die den Effizienzbegriff naturwissenschaftlichen Forschens auf die Geisteswissenschaften übertragen und in der staatlichen Kulturförderung einen renditeresistenten Luxus sehen, nicht deutlich genug ausgesprochen werden.

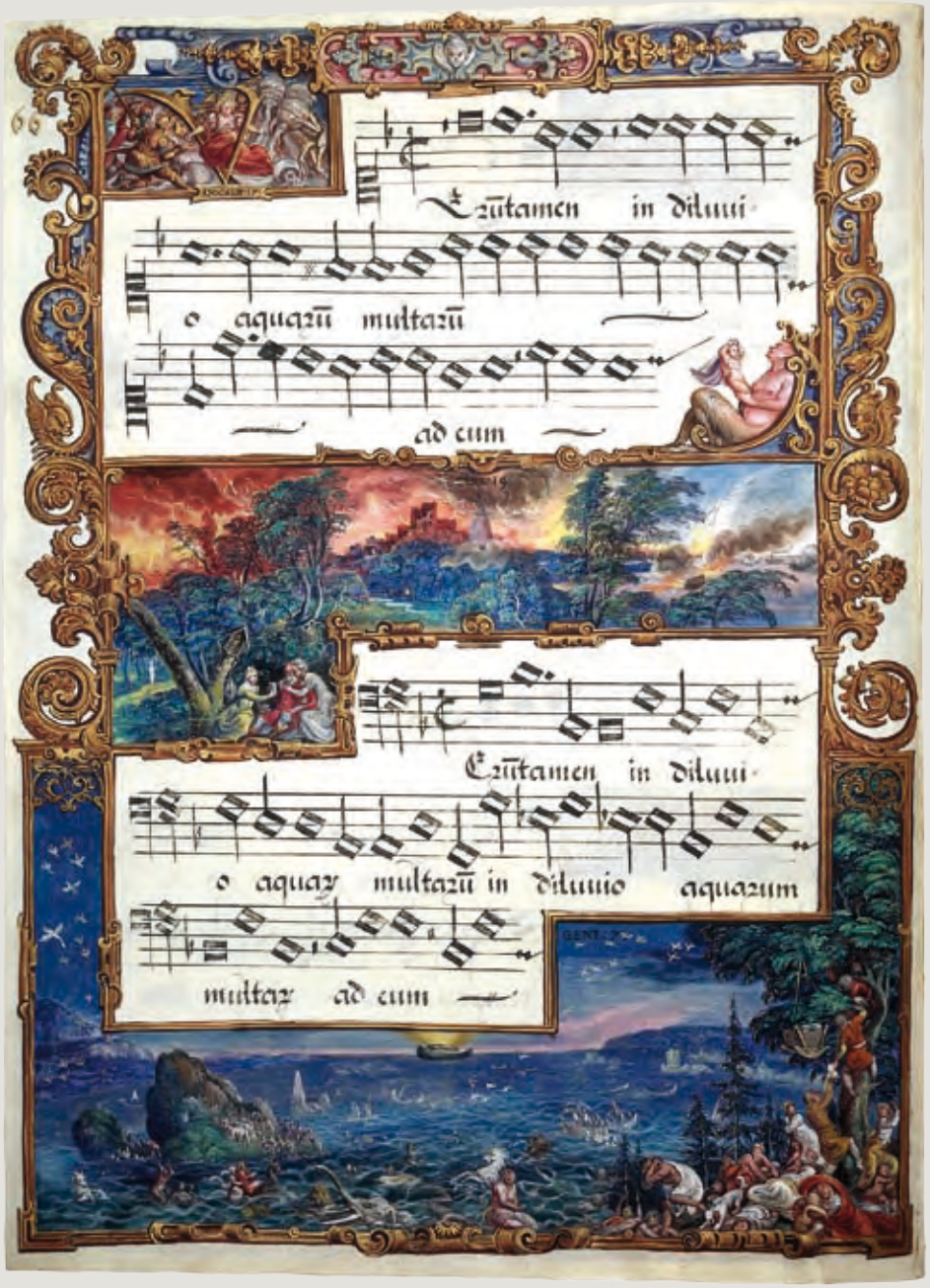
Da viele der beteiligten Institute kurz vor dem Abschluß ihrer Projekte stehen, bietet die Ausstellung zugleich eine einmalige Rückschau auf die Musikphilologie des vergangenen halben Jahrhunderts, die in dieser umfassenden Breite künftig wohl nicht mehr zu realisieren sein wird. Die vorliegende Broschüre ist als Katalog zur Ausstellung konzipiert, deren gesamtes Material sie in Wort und Bild enthält. Sie entstand auf Anregung zahlreicher Besucher, deren Wunsch es war, die dargestellten Zusammenhänge noch einmal in Ruhe zuhause nachzuvollziehen.

Der Dank der Herausgeber gilt den Forschungsinstituten, deren schwierige Aufgabe es war, ihren gewaltigen Wissensfundus auf möglichst kurzweilige Art zu vermitteln, sowie den Musikverlagen Bärenreiter, Breitkopf & Härtel, G. Henle und Schott Music für die großzügige finanzielle Unterstützung.

Die Herausgeber im Juni 2007

Die Bußpsalmen

Die Gesamtausgabe der Werke von Orlando di Lasso wurde 1894 von Adolf Sandberger und Franz Xaver Haberl begonnen. Bis 1926 wurden in 21 Bänden die Motetten, Madrigale, Chansons und deutschen Lieder vorgelegt. Diese aus finanziellen Gründen abgebrochene, heute sogenannte „Alte Gesamtausgabe“ wurde 1956 von der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften durch eine Neue Reihe fortgesetzt, die in 26 Bänden alles enthält, was bis dahin nicht ediert gewesen war: u.a. die vier Passionen, 70 Messen, 110 Magnificat, die *Lagrime di San Pietro* und die *Prophetiae Sibyllarum*. Da die Alte Gesamtausgabe heutigen Ansprüchen an eine quellenkritische Edition nicht mehr genügt – zum einen sind uns heute erheblich mehr Quellen bekannt als den damaligen Herausgebern, zum anderen folgt die Ausgabe nicht immer den besten Quellen – begann man mit einer nach den Quellen revidierten Neuausgabe.



Lassos 1995 im Rahmen der Gesamtausgabe erschienene *Bußpsalmen* sind in zwei zeitgenössischen Quellen überliefert: handschriftlich im sogenannten „Mielich-Codex“ der Bayerischen Staatsbibliothek München und gedruckt bei Adam Berg in München. Die Ausgabe orientiert sich am Druck, den Lasso mutmaßlich selbst überwacht hat. Die zahlreichen Varianten der hinsichtlich des Notentexts mitunter unzuverlässigen Handschrift sind im Kritischen Bericht aufgelistet.

Orlando di Lasso schuf kurz vor 1560 im Auftrag des bayerischen Herzogs Albrechts V., seines Dienstherrn, einen Zyklus von sieben umfangreichen Motetten, denen als Texte die Psalmen 6, 31, 37, 50, 101, 129 und 142 zugrunde liegen, die seit der Spätantike als eine zusammengehörige Gruppe von Texten zur Buße empfunden wurden. In den Jahren bis 1570 wurden die Psalmmotetten von Jean Pollet, einem Sänger der Hofkapelle, in zwei Chorbüchern notiert. Jede Seite wurde vom Münchner Maler Hans Mielich (einem Schüler Albrecht Altdorfers) mit prachtvollen Miniaturen ausgestattet, die zum Bedeutendsten an Buchmalerei aus dem 16. Jahrhundert zählen. Abgebildet sind jeweils Szenen aus der Bibel, die sich als Kommentar oder Illustration zu den komponierten Psalmen deuten lassen.

Die abgebildete Seite aus dem „Mielich-Codex“ (vgl. Abbildung 1) zeigt den Sopran und den Baß am Beginn des achten Abschnitts aus dem zweiten Bußpsalm (Psalm 31): *Verumtamen in diluvio aquarum multarum, ad eum* [*non approximabunt*], das heißt: *fluten hohe Wasser heran, ihn*

Abb. 1: „Mielich-Kodex“, Band 1, S. 66 (Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. A)

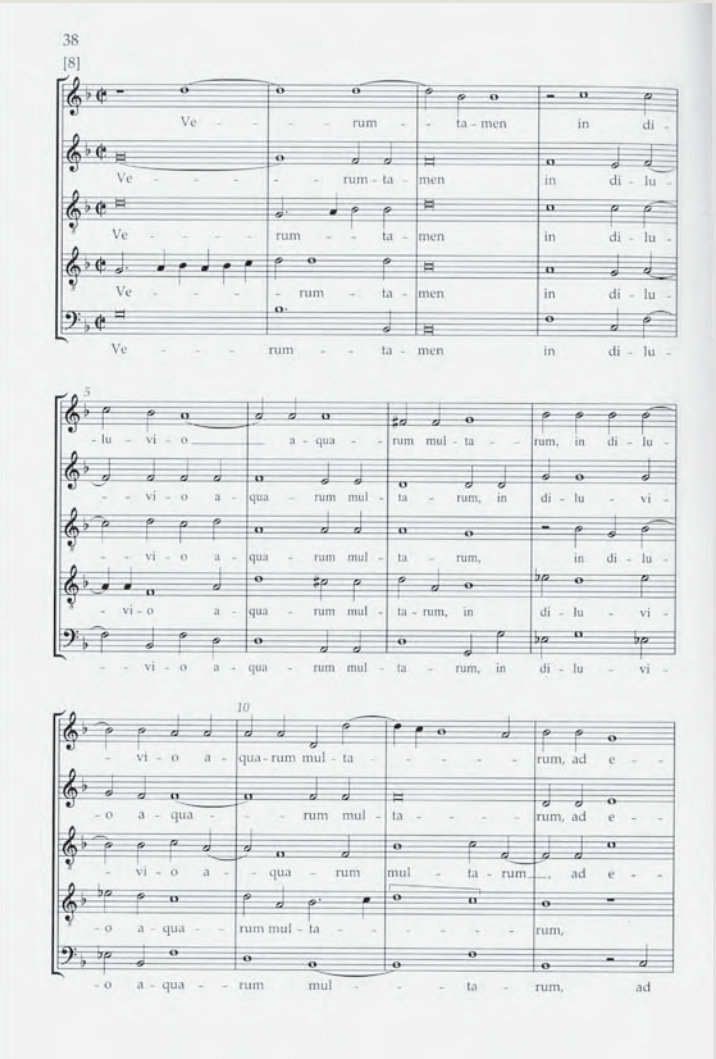


Abb. 2: Orlando di Lasso. *Sämtliche Werke*, Bd. 26 (1995), T. 1–12

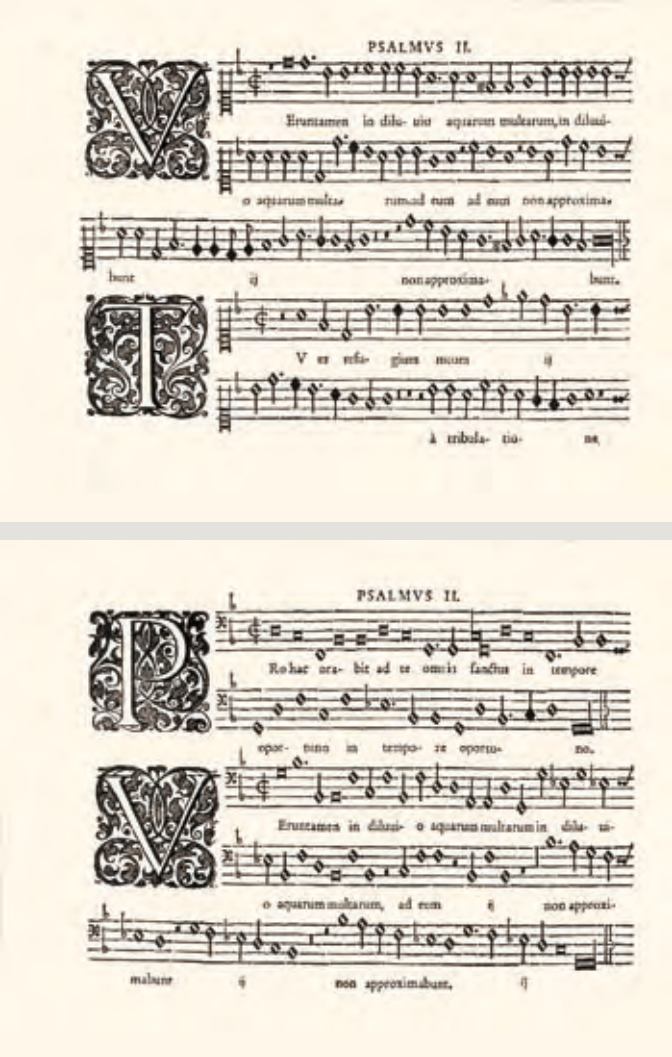


Abb. 3: Erstdruck von Adam Berg (München 1584). Stimmbücher für Sopran und Baß (Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.pr. 133, Beibd. 2)

[*werden sie nicht erreichen*]. (Der eingeklammerte Text ist auf der faksimilierten Seite nicht mehr enthalten.) Dieser Textabschnitt wird durch eine Darstellung der Sintflut illustriert, vor der Menschen und Tiere fliehen, die jedoch Noah in der Arche nicht erreichen kann (Genesis 7, 11–12). Darüber hinausgreifende kommentierende Bezüge ergeben sich in weiteren Darstellungen. In der Mitte Sodom und Gomorrha. Die Bibel berichtet in der Genesis (19, 24–25): *Als die Sonne über dem Land aufgegangen und Lot in Zoar angekommen war, ließ der Herr auf Sodom und Gomorrha Schwefel und Feuer regnen* [...] *Er vernichtete von Grund auf jene Städte*. Auch hier entkommt ein Gerechter, Lot, der Strafe Gottes; die Parallele zur Erzählung von der Arche Noah ist evident. Die Sündhaftigkeit der Menschen als Grund für die Strafgerichte zeigt sich in der Hure Babylon (links oben), von der es in der Apokalypse (17, 1–2) heißt: *Komm, ich zeige dir das Strafgericht über die große Hure, die an den vielen Gewässern sitzt. Denn mit ihr haben die Könige der Erde Unzucht getrieben*. Lassos Musik reagiert in unterschiedlicher Weise auf den Text: farbenreiche Harmonik deutet Wasser und Sintflut aus (vgl. die Vorzeichen bei *aquarum* bzw. *diluvio*; die großen Wassermengen [*aquarum*] *multarum* werden musikalisch mit langen Notenwerten dargestellt (vgl. Abbildung 2, T. 10ff.). Zwischen den Psalmtexten, Lassos textausdeutender Musik und Mielichs Illustrationen ergeben sich vielfältige Sinnbezüge, einander überlagernde Bedeutungsschichten und parallel geführte Gedankenstränge. Aus dem Zusammenwirken von Text, Bild und Musik entstand eine Art Gesamtkunstwerk, das für die herzogliche Kunstkammer und damit zur höfischen Repräsentation bestimmt war.

Erst im Jahr 1584 wurden die Bußpsalmen gedruckt, also etwa 25 Jahre nach ihrer Komposition und fünf Jahre nach dem Tod Herzog Albrechts V. Der Herzog hatte seinem Hofkomponisten verboten, die Psalmmotetten zu veröffentlichen. Er wollte sie der Öffentlichkeit fernhalten und ausschließlich für private Aufführungen nutzen. Diese sogenannte *Musica riservata* blieb also einem ausgewählten Publikum „reserviert“, Kennern und Liebhabern aus höfischen und patrizischen Kreisen, die den stilistisch anspruchsvollen Kompositionen folgen konnten. Das Faksimile zeigt den Sopran und den Baß aus dem Druck (vgl. Abbildung 3). Die Illustrationen waren dort nicht einzubringen, das ursprüngliche „Gesamtkunstwerk“ ist also auf seinen musikalischen Teil reduziert.

Identifikation einer Kirchenlied-Melodie mit einem weltlichen Vorgänger

Der Gesellschaft zur wissenschaftlichen Edition des deutschen Kirchenlieds e.V. mit ihrer Arbeitsstelle in Kassel obliegt die Edition aller Kirchenlied-Melodien auf der Grundlage der gedruckten Überlieferung. Die Weisen werden nach ihren ältesten erhaltenen Drucken mit geistlichem Text vorgelegt. Die Kritischen Kommentare unterrichten über sämtliche nachfolgende Vorkommen und die dortigen Varianten. Der Editionszeitraum reicht von den Anfängen (um 1481) bis zum Jahre 1610. Für diesen Zeitraum ist bei etwa 1.156 Drucken mit insgesamt etwa 4.800 unterschiedlichen Melodien und Melodiefassungen zu rechnen.

Da das Editionsunternehmen zudem das Ziel verfolgt, über die Herkunft der einzelnen Kirchenliedweisen zu unterrichten, ist insbesondere die Suche nach etwaigen Vorgängern der Melodien ein wichtiger Aspekt der Forschungsarbeit. Das Verhältnis einer Melodie zu ihrem Vorläufer kann dabei sehr unterschiedlicher Natur sein. Während manche Weisen durch eine schlichte Neutextierung (Kontrafaktur) mehr oder weniger unverändert erhalten bleiben, können andere Gegenstand weitreichender Bearbeitung bis hin zur völligen Abstraktion sein.

Nicht selten aber ist es allein das Kirchenlied, über das eine Vorgängermelodie überhaupt erhalten blieb. Ein solcher Fall liegt bei dem Lied *Ach lieber Gott im höchsten Thron* im Gesangbuch des Daniel Rump (Ülzen 1587) vor (vgl. Abbildung 1). In der Überschrift des Liedes wird auf die *Melodia vom Haselzweig* hingewiesen. Der Dialog zwischen Mädchen

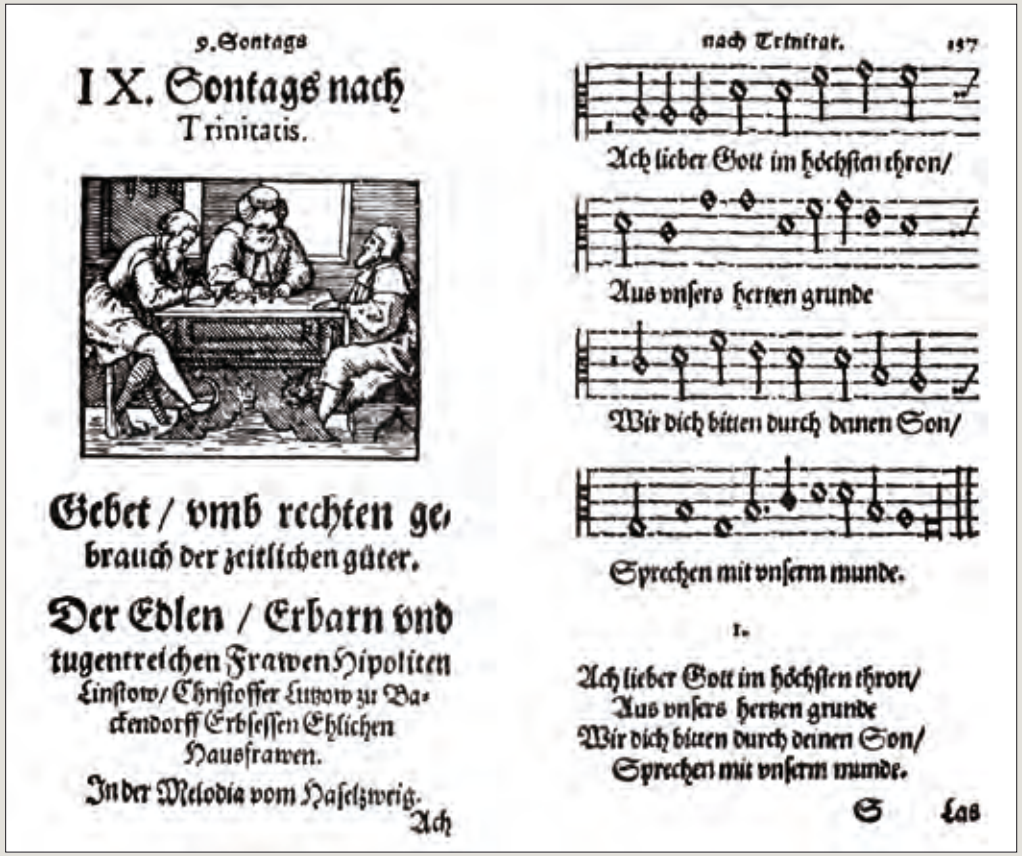


Abb. 1: *Ach lieber Gott im höchsten Thron*. Gesangbuch des Daniel Rump (Ülzen 1587)

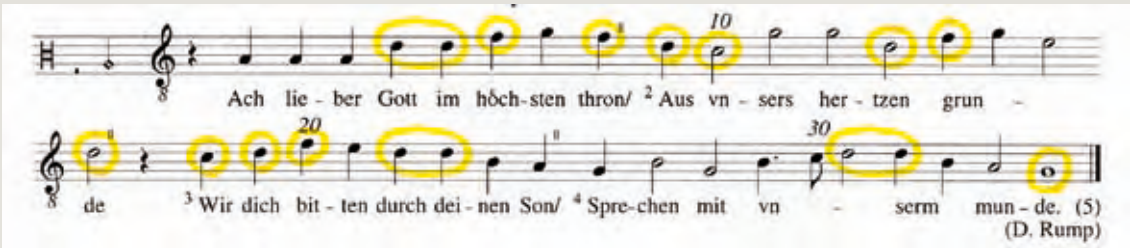


Abb. 2: *Ach lieber Gott im höchsten Thron*. Übertragung nach Rump mit markierten Strukturtönen

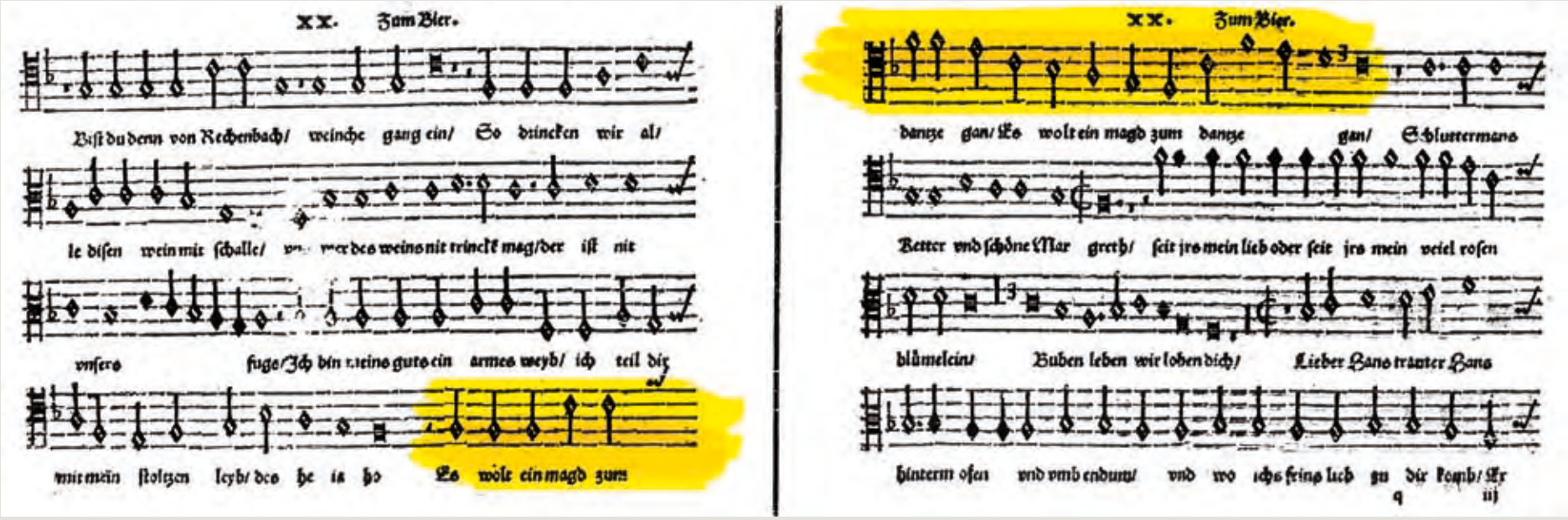
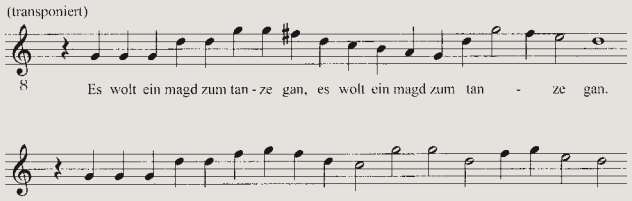


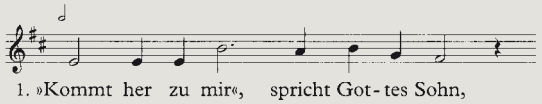
Abb. 3: Wolfgang Schmeltzl. Quodlibet *Zum Biere* (Nürnberg 1544)

und (Haselnuß-) Baum über den Verlust der Mädchenehre und das Grünen des Baumes ist ein Stoff, der sich über die Jahrhunderte durch zahlreiche Balladen zieht. Auf eine von ihnen muß sich Rumps Verweis beziehen. Doch ein weltlicher Vorgänger, dessen Melodie der Rumpschen gleicht, konnte bislang nicht nachgewiesen werden. Bis zum Erscheinen des Gesangbuches läßt sich nur ein einziges Melodiezitat innerhalb des Quodlibets *Zum Biere* bei Wolfgang Schmeltzl (Nürnberg 1544) nachweisen, dessen Text *Es wolt ein magd zum tanze gan* aufgrund ähnlich beginnender jüngerer Behandlungen des Stoffes vom *Mädchen und Hasel* mit einiger Wahrscheinlichkeit als Anfang einer solchen Ballade gelten kann (vgl. Abbildung 3). Nun unterscheidet sich die Weise allerdings erheblich von der bei Rump.

Betrachtet man Rumps Melodie jedoch näher, so stellen sich Zweifel an der Zuverlässigkeit ihrer Niederlegung ein. Die Weise steht in *g* („mixolydisch“), was nicht nur aus dem Schlußton, sondern aus dem ganzen Melodieverlauf hervorgeht. In dieser Tonalität kommt den Tönen *c*, *d* und *f* besonderes Gewicht zu (vgl. Abbildung 2). Hieraus läßt sich folgern, daß es sich bei dem dreimaligen *a* am Beginn der Melodie um einen Fehler handelt, der in ein dreimaliges *g* zu korrigieren ist. Nach diesem Eingriff kommen die beiden ersten Zeilen von *Ach lieber Gott im höchsten Thron* dem bei Schmeltzl wiedergegebenen Zitat recht nahe:



Zugleich bewirkt der Eingriff in Rumps Melodie, daß ihr Anfang in Gestalt des dreimal wiederholten Grundtons mit anschließendem Quintsprung aufwärts eine am Beginn von Erzähl- und Berichtsliedern sehr beliebte Gestalt aufgreift. Ein heute weit bekanntes Beispiel dafür bietet das Kirchenlied *Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn*, dessen Melodie einem weltlichen Bericht entstammt, der nach seinem Protagonisten als *Lindenschmidt-Ton* bezeichnet wurde:



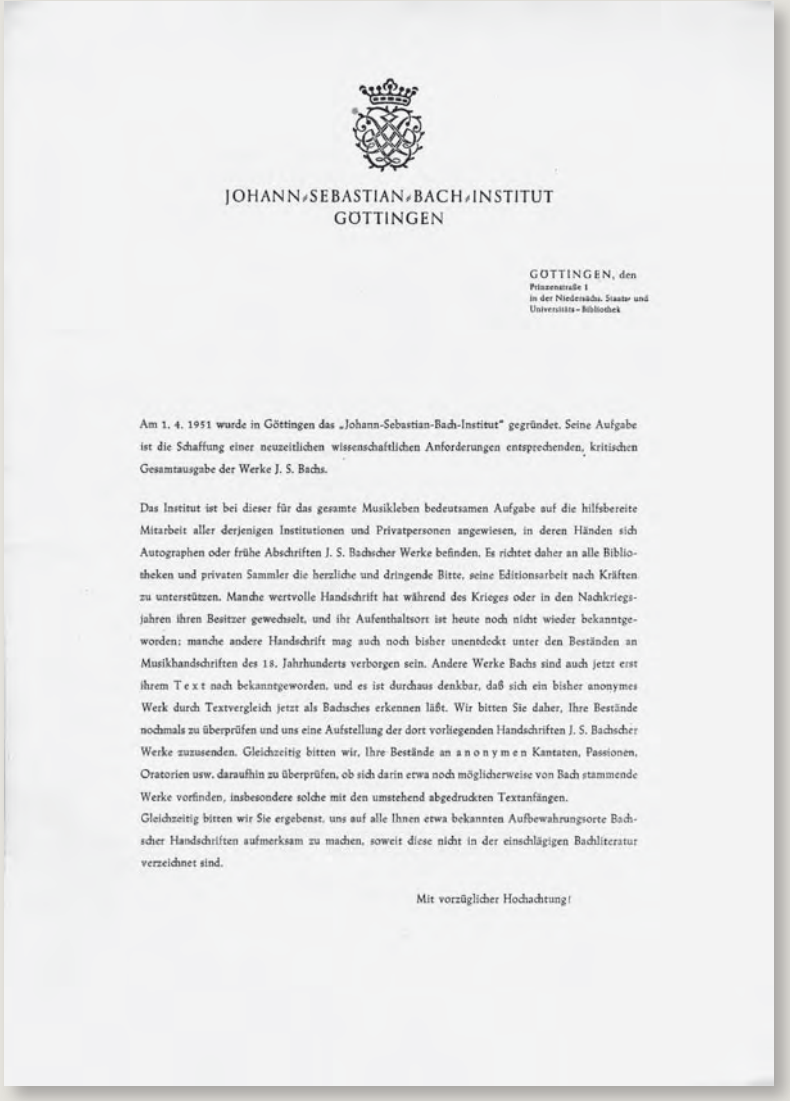
Gewiß bestehen zwischen den Weisen bei Rump und Schmeltzl auch jetzt noch Unterschiede, die sich jedoch mit der vielfältigen mündlichen Überlieferung solcher Balladen erklären lassen.

Rumps Melodie entstammt demnach einer Ballade vom *Mädchen und Hasel*, deren frühesten vollständigen Nachweis sie darstellt.

Anfänge und Arbeitsmethoden

Obwohl die 1899 abgeschlossene alte Bach-Gesamtausgabe als Urtextedition seinerzeit wegweisend gewirkt hat, wurden aufgrund der Weiterentwicklung der Editionspraxis, die mit einem weitreichenden Wandel in der Behandlung, Bewertung und Interpretation der Quellen einherging, einige Unzulänglichkeiten zunehmend offenbar. So fehlten nicht nur exakte Angaben zur Provenienz der Quellen, sondern auch detaillierte Ausführungen zu ihrer Bewertung. Auch die Beschreibung der Handschriften war meist unzureichend. Darüber hinaus waren wichtige Quellen erst nach 1900 entdeckt worden und hatten daher den Herausgebern der alten Bach-Ausgabe nicht zur Verfügung gestanden.

Nachdem sich der Verlag Breitkopf & Härtel in den 1930er Jahren um eine revidierte Neuausgabe bemüht hatte – der Plan wurde aufgegeben, da viele der alten Stichplatten nicht mehr existierten –, fiel die Entscheidung für die längst fällige Neuausgabe im Bach-Jubiläumsjahr 1950. In Anbetracht der Handschriftenverluste des Zweiten Weltkrieges wollten die Herausgeber das noch Vorhandene nunmehr bis ins Detail dokumentieren, die erhaltenen Kompositionen in mustergültigen Editionen vorlegen und der Musikwelt gewissermaßen etwas „Endgültiges“ vorlegen. Am 1. April 1951 wurde das Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen gegründet und damit beauftragt, die Werke Bachs in einer modernen wissenschaftlichen Gesamtausgabe, der „Neuen Bach-Ausgabe“ (NBA), herauszugeben. 1953 trat das im November 1950 gegründete Bach-Archiv Leipzig als Mitherausgeber bei. Für die Veröffentlichung der Ausgabe war schon in der Gründungsphase der Bärenreiter-Verlag Kassel gewonnen worden. 1954 kam als Partner der Deutsche Verlag für Musik Leipzig hinzu, der für die Zeit bis zur politischen „Wende“ für den Notensatz und den Vertrieb in der DDR und den Ländern des Ostblocks zuständig war.



JOHANN·SEBASTIAN·BACH·INSTITUT
GÖTTINGEN

GÖTTINGEN, den
Prinzenstraße 1
in der Niedersächs. Staats- und
Universitäts-Bibliothek

Am 1. 4. 1951 wurde in Göttingen das „Johann-Sebastian-Bach-Institut“ gegründet. Seine Aufgabe ist die Schaffung einer neuzeitlichen wissenschaftlichen Anforderungen entsprechenden, kritischen Gesamtausgabe der Werke J. S. Bachs.

Das Institut ist bei dieser für das gesamte Musikleben bedeutsamen Aufgabe auf die hilfsbereite Mitarbeit aller derjenigen Institutionen und Privatpersonen angewiesen, in deren Händen sich Autographen oder frühe Abschriften J. S. Bachscher Werke befinden. Es richtet daher an alle Bibliotheken und privaten Sammler die herzliche und dringende Bitte, seine Editionsarbeit nach Kräften zu unterstützen. Manche wertvolle Handschrift hat während des Krieges oder in den Nachkriegsjahren ihren Besitzer gewechselt, und ihr Aufenthaltsort ist heute noch nicht wieder bekanntgeworden; manche andere Handschrift mag auch noch bisher unentdeckt unter den Beständen an Musikhandschriften des 18. Jahrhunderts verborgen sein. Andere Werke Bachs sind auch jetzt erst ihrem Text nach bekanntgeworden, und es ist durchaus denkbar, daß sich ein bisher anonymes Werk durch Textvergleich jetzt als Bachsches erkennen läßt. Wir bitten Sie daher, Ihre Bestände nochmals zu überprüfen und uns eine Aufstellung der dort vorliegenden Handschriften J. S. Bachscher Werke zuzusenden. Gleichzeitig bitten wir, Ihre Bestände an anonymen Kantaten, Passionen, Oratorien usw. daraufhin zu überprüfen, ob sich darin etwa noch möglicherweise von Bach stammende Werke vorfinden, insbesondere solche mit den umstehend abgedruckten Textanfängen.
Gleichzeitig bitten wir Sie ergebenst, uns auf alle Ihnen etwa bekannten Aufbewahrungsorte Bachscher Handschriften aufmerksam zu machen, soweit diese nicht in der einschlägigen Bachliteratur verzeichnet sind.

Mit vorzüglicher Hochachtung!

Abb. 1: Rundschreiben zur Quellenermittlung an Bibliotheken, Privatbesitzer, Antiquariate

Die äußeren Umstände der Nachkriegszeit erschwerten die Arbeit an der NBA. Vielfach herrschte Unklarheit über den Verbleib der Quellen, manche Handschriften waren nicht mehr auffindbar. Mit mehreren Rundschreiben wandten sich die Herausgeber an Bibliotheken, Privatbesitzer und Antiquariate, um einen Überblick über die verworrene Quellenlage zu gewinnen (vgl. Abbildung 1). Ungeachtet der politischen Spannungen war die Edition der NBA von Anbeginn ein gesamtdeutsches Projekt. Für die Edition des ersten Bandes der Neuen Bach-Ausgabe teilte man sich entsprechend die Aufgaben: Das Leipziger Bach-Archiv übernahm die Bearbeitung des im Gebiet der damaligen DDR aufbewahrten Quellenmaterials, das Göttinger Bach-Institut bearbeitete die im Westen befindlichen Handschriften. Damit repräsentiert die NBA auch ein Stück deutsch-deutscher Wissenschaftsgeschichte. Sie gehört zu den wenigen gesamtdeutschen Projekten, die auch in politisch konfliktreichen Zeiten weitgehend unbehindert und nahezu unangefochten bestehen und fruchtbar wirken konnten.

Mit der NBA begann ein neues Kapitel in der Geschichte der Musikwissenschaft. Die Ergebnisse der systematischen Aufarbeitung und Auswertung aller vorhandenen Quellen hatte das scheinbar gefestigte Bach-Bild des 19. und frühen 20. Jahrhunderts innerhalb von wenigen Jahren zum Wanken gebracht. Systematische Wasserzeichen- und Handschriftenuntersuchungen führten zu einer neuen Chronologie von Bachs Vokal- und Instrumentalwerken, welche die traditionellen Vorstellungen von seinem historischen und künstlerischen Ort in Frage stellte und erwartungsgemäß zu langanhaltenden Kontroversen unter den Bach-Forschern führte. Die von den Herausgebern der NBA entwickelten Methoden der Quellenbewertung wurden in der

Folgezeit – teilweise in modifizierter Form – auch in anderen Zweigen der Forschung angewandt und festigten die internationale Reputation der NBA und ihre Vorbildrolle für die übrigen Musiker-Gesamtausgaben.

Für die Edition eines Werkes sind vor allem Bachs Autographe und die in seinem Auftrag angefertigten Abschriften von Bedeutung. Spätere Abschriften können aber ebenfalls relevant sein, etwa, wenn sich diese als Kopien heute verschollener Originalquellen erweisen oder wenn sie eine authentische abweichende Fassung überliefern. Um die Bedeutung der jeweiligen Abschrift zu ermitteln, werden alle greifbaren Quellen miteinander verglichen und sämtliche Abweichungen in einem Exemplar festgehalten. Mit Hilfe dieser sogenannten Quellenkollation kann zumeist die Abhängigkeit der Quellen untereinander festgestellt werden. Indizien dafür liefern vor allem Kopierfehler, deren Übernahme auf eine Abhängigkeit deutet (vgl. Abbildung 2).

Doch auch bei Originalquellen ist ein Vergleich unabdingbar, da Bach seine Kompositionen immer wieder überarbeitete. Von einigen wenigen Werken Bachs sind sowohl ein Autograph als auch ein Originaldruck überliefert, so bei den *Kanonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch da komm ich her“*, BWV 769. Schon ein oberflächlicher Vergleich zeigt, daß Bachs Handschrift mit dem Druck nicht übereinstimmt. Im Druck ist die kanonische Mittelstimme nicht ausgeschrieben, sie mußte also vom Benutzer der Ausgabe ergänzt werden (vgl. Abbildung 3 und 4).

Zur Ermittlung der Entstehungszeit von Werken hat die Handschriften- und Schreiberforschung entscheidend beigetragen. Sie untersucht nicht nur die Entwicklung der Bachschen Schrift, sondern auch die der Kopisten, die für J. S. Bach die Aufführungsstimmen hergestellt haben. Die Bestimmung der an den Handschriften beteiligten Schreiber gehört seit der Gründung des Göttinger Instituts zu den besonders intensiv

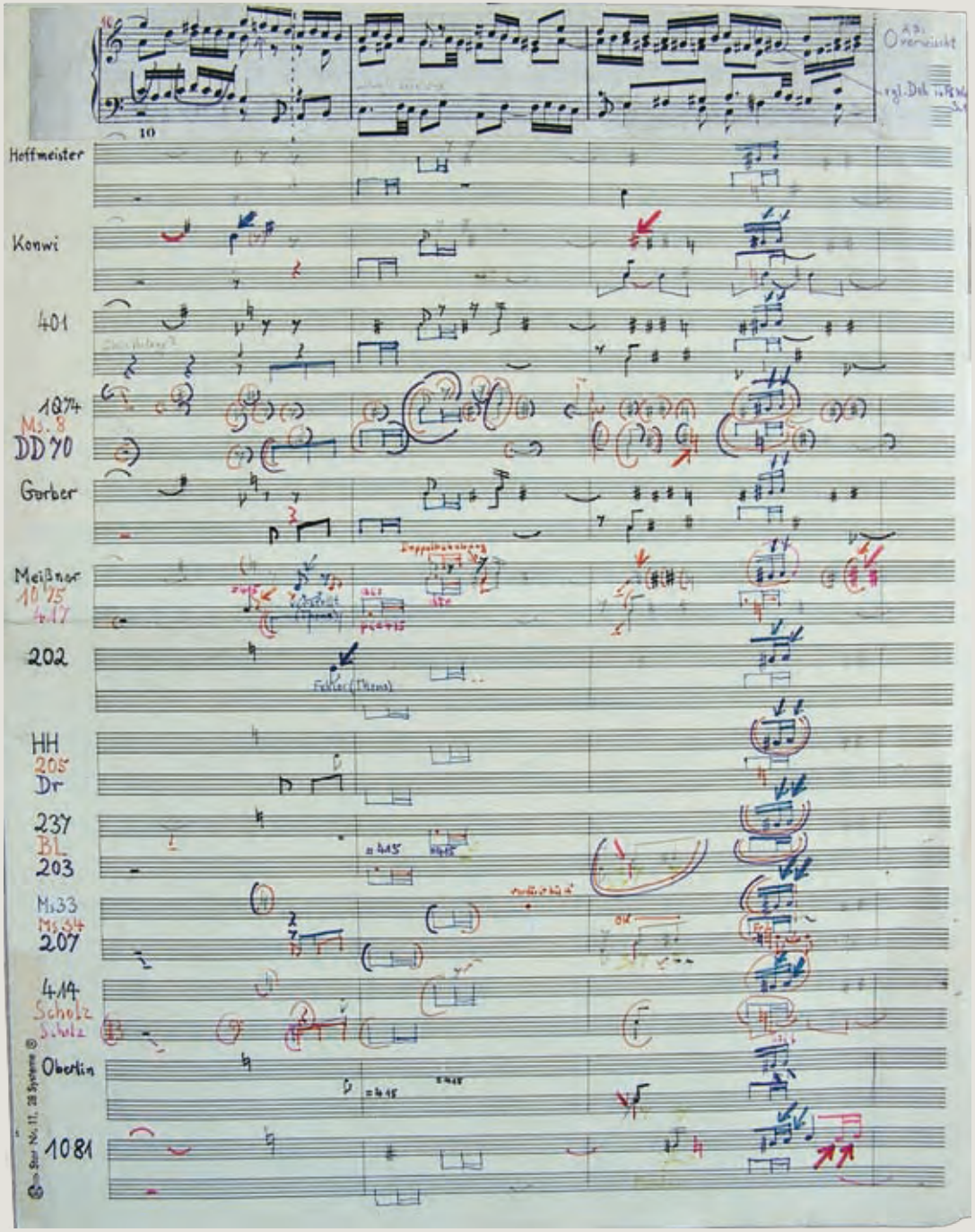


Abb. 2: Ausschnitt eines Kollationierungsbogens zu der Fuge C-Dur aus dem in insgesamt fast 80 handschriftlichen Quellen überlieferten I. Teil des *Wohltemperierten Claviers*

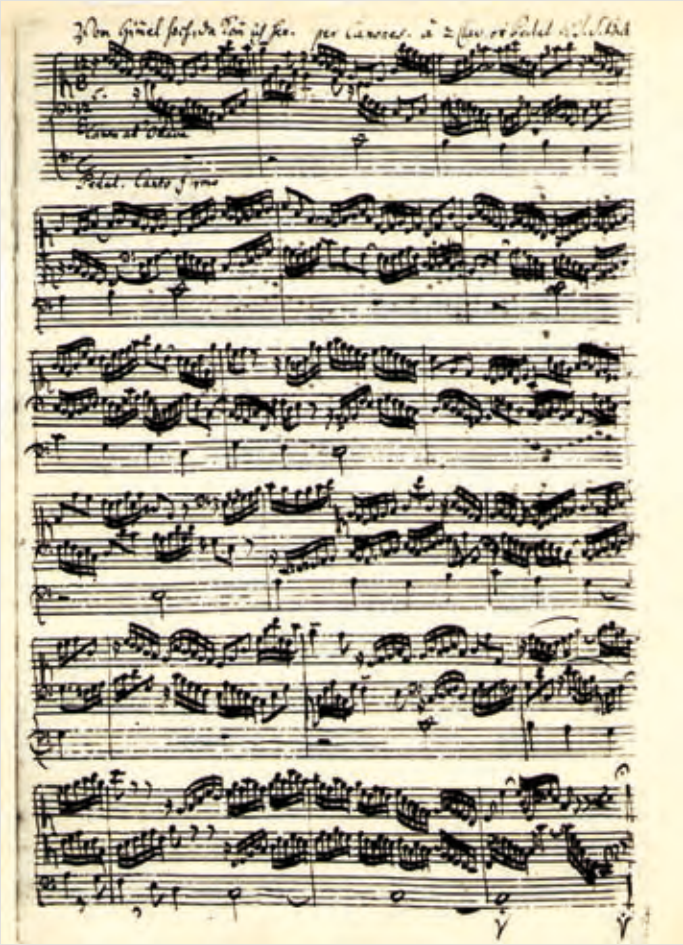


Abb. 3: Autograph der *Kanonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch da komm ich her“*, BWV 769 (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. Bach P 271)

verfolgten Zielen. Zu diesem Zweck wurde eine Schreiberkartei mit charakteristischen Schriftzeichen von allen für Bach tätigen Schreibern angelegt. Die eigens hierfür entwickelten Lochkarten nahmen bereits die Möglichkeiten des Computers vorweg, indem sie die gezielte Suche bestimmter Notationsmerkmale erlauben. Dies geschieht dadurch, daß die „Mutterkarte“ auf einen Stapel Schreiberkarten gelegt und eine Nadel in das entsprechende Loch gesteckt wird. Bei den Karten mit dem gesuchten Merkmal ist das betreffende Loch zum Rand

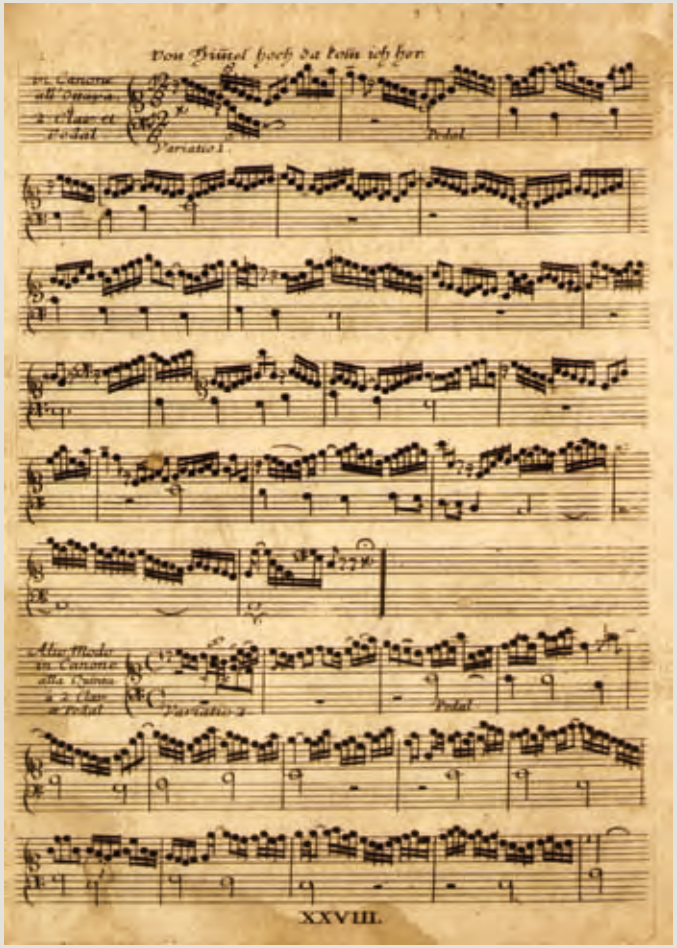


Abb. 4: Originaldruck der *Kanonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch da komm ich her“*, BWV 769

hin geöffnet, bei den übrigen geschlossen. Diese werden von der Nadel festgehalten, die in Frage kommenden Karten aber fallen aus dem Stapel heraus und können anschließend in einem direkten Vergleich überprüft werden (vgl. Abbildung 5). Für die „Addenda“-Reihe der Neuen Bach-Ausgabe wurde ein auf der Basis dieses Lochkartensystems erstellter Schreiberkatalog zum Druck vorbereitet, der alle Kopisten, die an Bachs Originalhandschriften beteiligt waren, mit ihren charakteristischen Schriftproben verzeichnet.

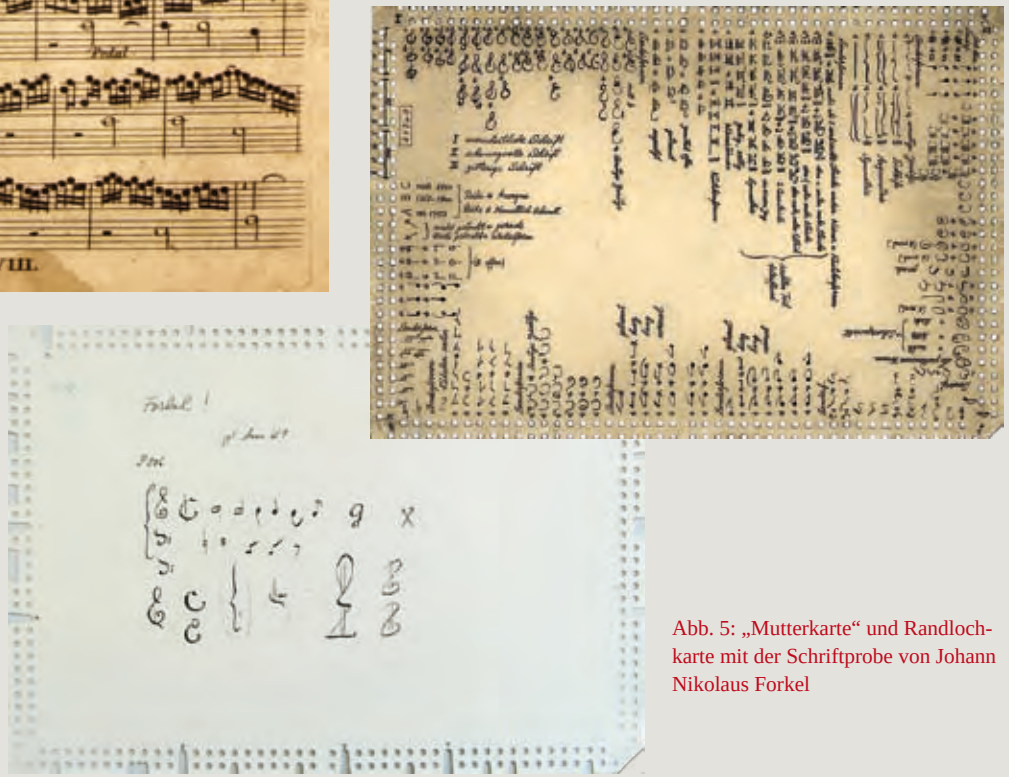


Abb. 5: „Mutterkarte“ und Randlochkarte mit der Schriftprobe von Johann Nikolaus Forkel

Probleme der Edition

Die vermutlich um 1710 in Weimar entstandene *Toccata* für Cembalo BWV 916 ist ein eindrucksvolles Zeugnis von Bachs Auseinandersetzung mit italienischen und norddeutschen Stilmodellen. Als mögliche Vorbilder dienten vermutlich Kompositionen von Giuseppe Torelli und Georg Böhm. Die Überlieferung des Werks lediglich in zahlreichen zeitgenössischen und späteren Abschriften ist charakteristisch für die meisten frühen Klavier- und Orgelwerke Bachs. Die teilweise stark voneinander abweichenden Lesarten stellen den Herausgeber vor schwierige Probleme: Inwieweit kann der überlieferte Notentext als vom Komponisten autorisiert gelten? Wo liegen eigenmächtige Eingriffe von unberufener Hand vor? Innerhalb der NBA hat hinsichtlich dieser Fragen seit den 1950er Jahren ein Perspektivenwechsel stattgefunden. Die Quellenbefunde legten die Annahme nahe, daß es vielfach keine „Fassung letzter Hand", sondern häufig mehrere nebeneinander existierende Stadien eines Werks gegeben hat. Besondere Aufmerksamkeit beanspruchen die speziell in Thüringer Quellen zu findenden stark verzierten Fassungen, die möglicherweise wertvolle Hinweise auf Bachs eigene Spielpraxis geben (vgl. Abbildung 1 und 2) Die *Fantasie ex C d*[is] ist im sogenannten „Andreas-Bach-Buch" – einer von Johann Sebastian Bachs Ohrdrufer Bruder Johann Christoph (1671–1721) angelegten Sammlung früher Klavier- und Orgelkompositionen – als Tabulaturaufzeichnung ohne Angabe des Verfassers überliefert. Das Werk hat der Bach-Forschung lange Zeit Rätsel aufgegeben. Im Vorwort zur Erstausgabe von 1925 etwa heißt es: *Mit seinem formalen Bau und Gedankeninhalt steht es in der Literatur völlig isoliert da. Es muß einer der ganz großen Meister sein, dem wir dies wundersame Stück verdanken*. 1948 wurde aufgrund stilistischer Eigentümlichkeiten eine Verwandtschaft mit der *Canzona* d-Moll BWV 588 festgestellt und erstmals die Vermutung geäußert, die Komposition könnte von Johann Sebastian Bach stammen. Die endgültige Zuweisung an ihren Verfasser gelang erst im Jahre 1982, indem die Tabulaturaufzeichnung durch einen Vergleich mit Bachs Arnstädter Besoldungsquittungen als dessen eigenhändige Niederschrift erkannt wurde. Das Tabulaturautograph läßt sich auf die Zeit um 1706 datieren (vgl. Abbildung 3–5).

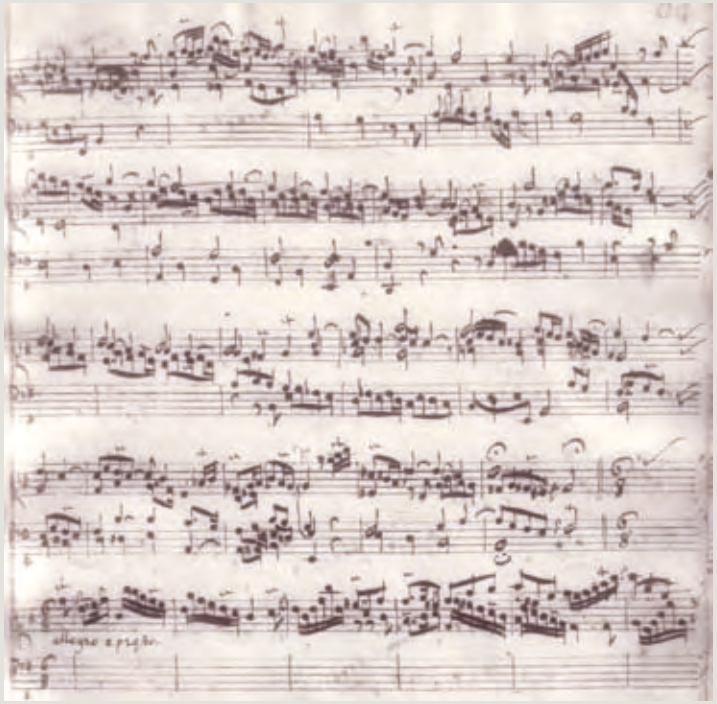


Abb. 1: *Toccata* G-Dur, BWV 916, Adagio. Abschrift von Johann Christoph Bach und zwei unbekannten Kopisten im sog. „Andreas-Bach-Buch", Ohrdruf um 1714 (Leipziger Städtische Bibliotheken, Musikbibliothek, III.8.4)

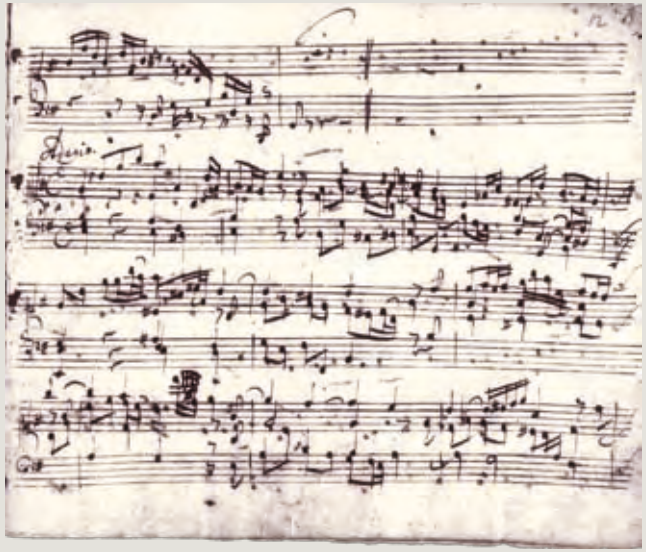


Abb. 2: *Toccata* G-Dur, BWV 916, Adagio. Abschrift von unbekannter Hand aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. Bach P 281)

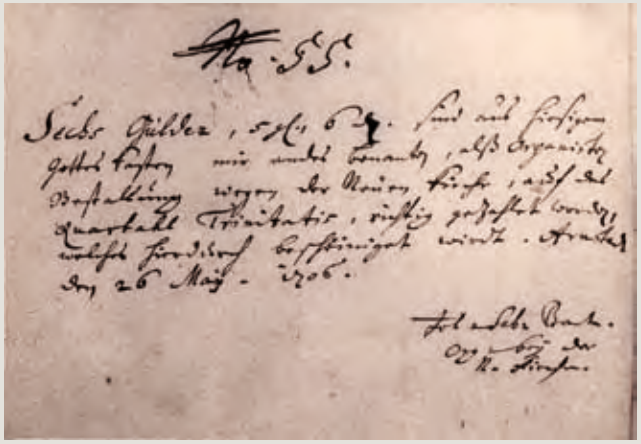


Abb. 3: Eigenhändige Besoldungsquittung vom 26. Mai 1706 (Stadtarchiv Arnstadt, 933–07, publ. in Bachiana 32, Belege zur Rechnung des Gotteskastens, 1705–1706, Nr. 77)

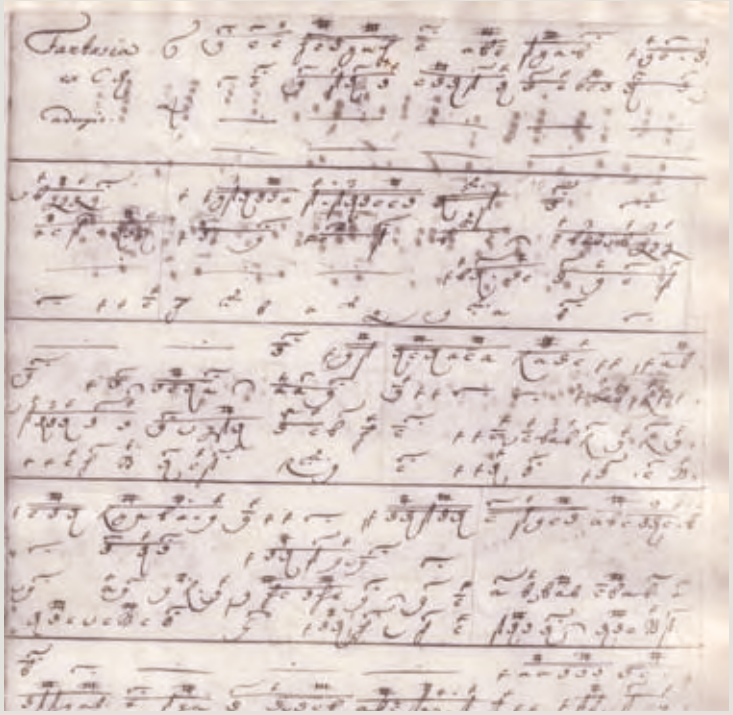


Abb. 4: *Fantasia* c-Moll, BWV 1121. Eigenhändige Aufzeichnung in Tabulaturschrift (Leipziger Städtische Bibliotheken, Musikbibliothek, III. 8 .4., Bl. 72v)

Es ist hinlänglich bekannt, daß Bach die Arien und Chöre seines *Weihnachts-Oratoriums* überwiegend aus älteren Werken übernommen, die entlehnten Sätze mit neuem Text versehen und zumeist nur geringfügig verändert hat. Einige Sätze wurden jedoch ganz neu geschaffen, darunter auch die an zentraler Stelle stehende Alt-Arie „Schließe, mein Herze, dies selige Wunder“. Bach hat seinen ersten Kompositionsentwurf allerdings wieder getilgt. Vermutlich erschien ihm die zunächst gewählte Besetzung mit zwei Traversflöten, Streichern und Basso continuo im direkten Anschluß an die Bibelstelle *Maria aber behielt alle diese Worte und bewegte sie in ihrem Herzen* als zu wenig intim. Die Arie wurde deshalb von Bach für eine wesentlich kleinere Besetzung neu konzipiert (vgl. Abbildung 6).

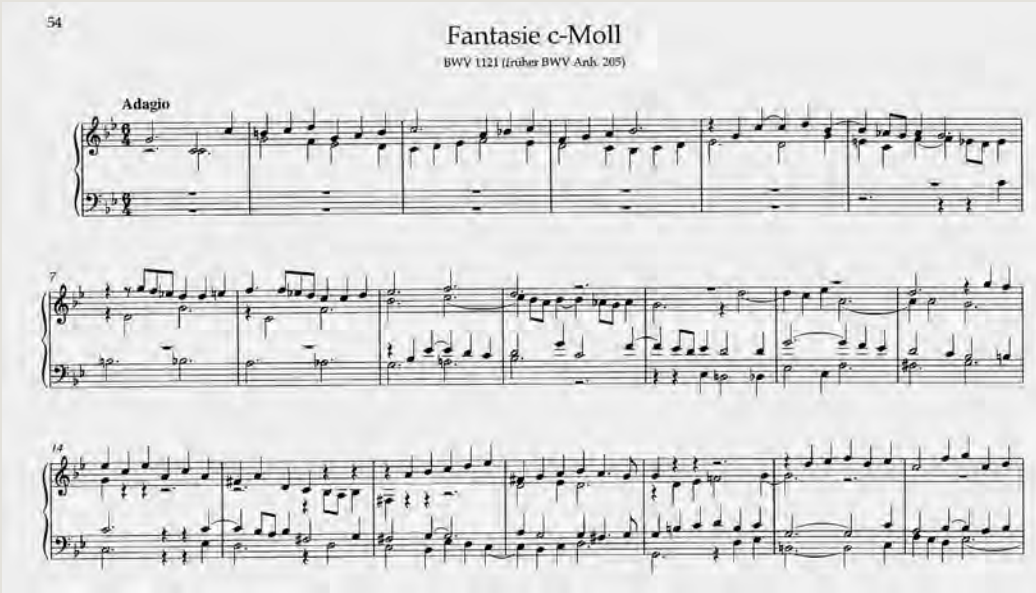


Abb. 5: *Fantasia* c-Moll, BWV 1121. Wiedergabe im modernen Notenbild der Neuen Bach-Ausgabe (Orgelwerke, Band 11, S. 54ff.)

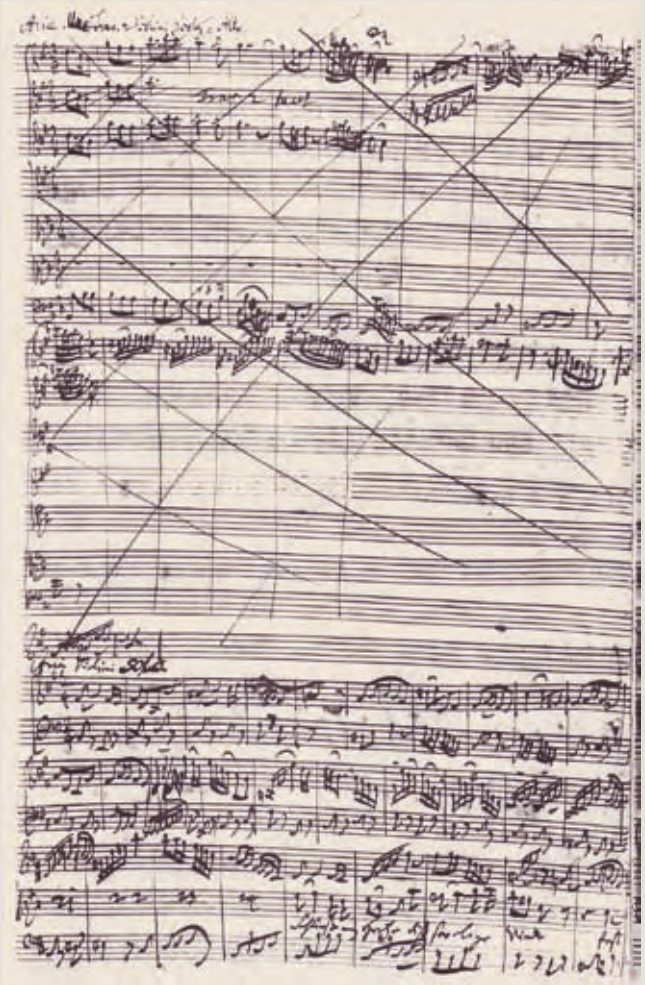


Abb. 6: *Weihnachts-Oratorium*, BWV 248. Entwurf zur Alt-Arie „Schließe, mein Herze“ (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. Bach P 32, Bl. 31v)

Die Kantate *Selig ist der Mann* BWV 57 entstand zum 2. Weihnachtstag 1725. Die Anlage des Partiturautographs ist unübersichtlich, die Schriftzüge sind überaus flüchtig. Die Eile bei der Niederschrift erklärt sich wohl daher, daß Bach zwischen Weihnachten und Neujahr innerhalb von acht Tagen fünf Kirchenkantaten aufzuführen hatte. Seine Partitur enthält keine dynamischen Zeichen; auch finden sich Artikulationsbögen

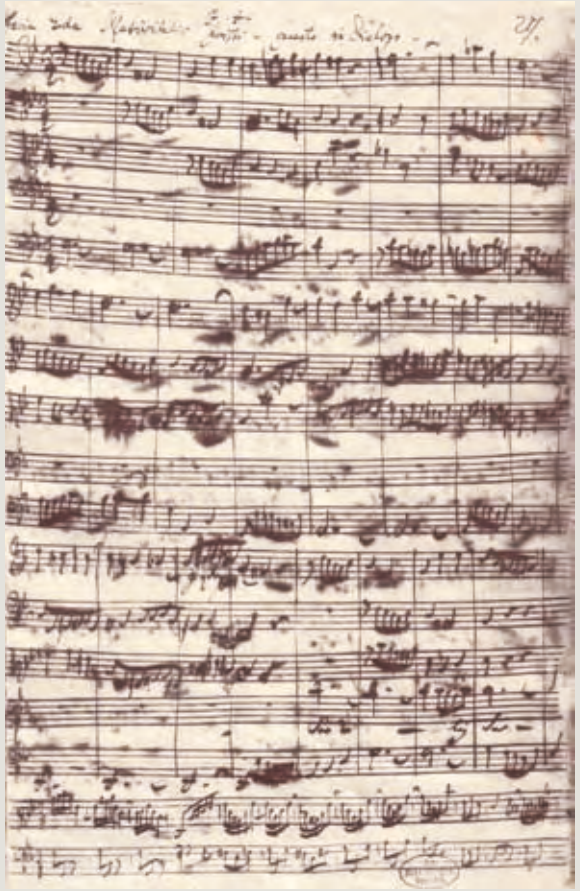


Abb. 7: *Selig ist der Mann*, BWV 57. Partiturautograph (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. Bach P 144, Bl. 1r)

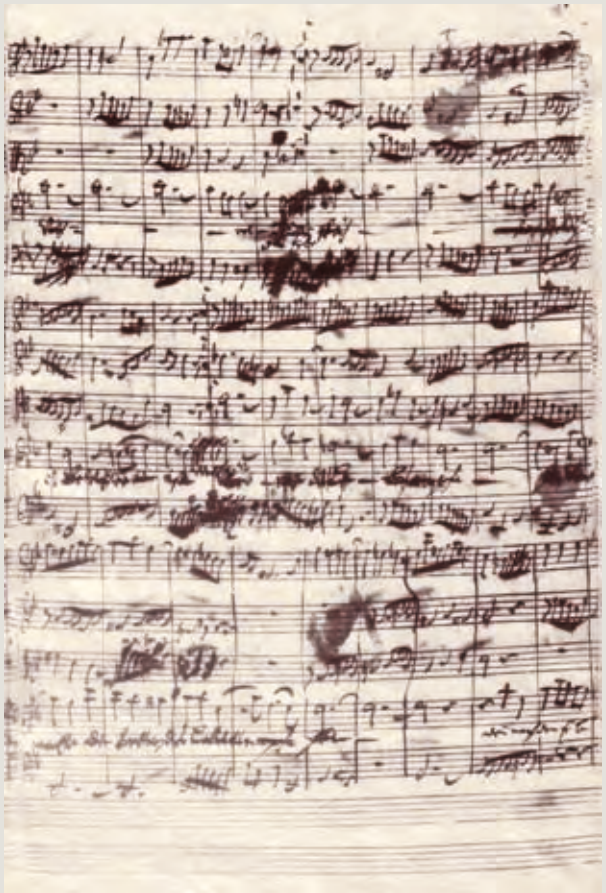


Abb. 8: *Selig ist der Mann*, BWV 57, Mittelteil des 1. Satzes mit Umarbeitungen. Partiturautograph (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. Bach P 144, Bl. 2r)

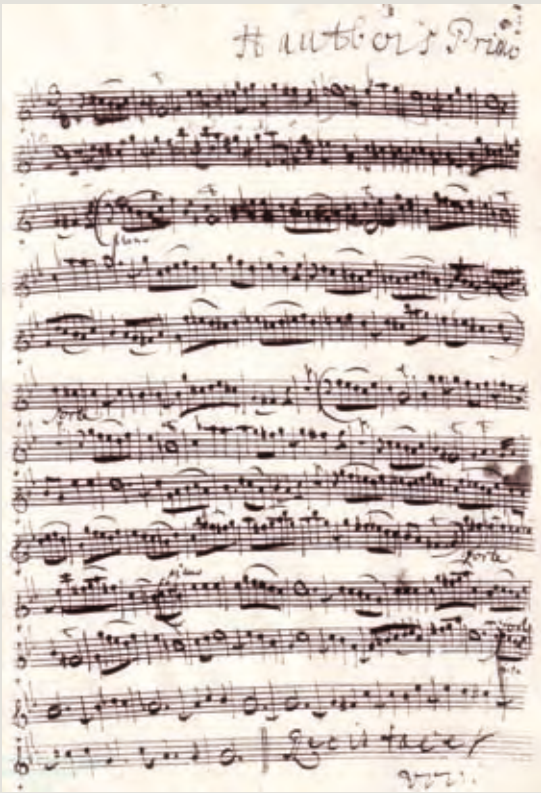


Abb. 9: *Selig ist der Mann*, BWV 57. Stimme der 1. Oboe (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. Bach St. 83)

und Trillerzeichen an nur wenigen Stellen. Selbst Angaben zur Besetzung fehlen fast vollständig. Am unteren Blattrand skizzierte Bach auf zwei Systemen den Beginn des siebten Satzes (vgl. Abbildung 7).

Ein weiteres Problem ist die verwirrende Anzahl von autographen Korrekturen in den Takten 49 bis 84 des ersten Satzes der Kantate. Sie resultieren vor allem daraus, daß Bach hier die ursprünglichen Textworte *Selig ist der Mann, der die Anfechtung erduldet* durch die Textzeilen *denn, nachdem er bewähret ist, wird er die Krone des Lebens empfahen* ersetzte. Aufgrund dieses nachträglichen Eingriffs mußte der Satz an vier Stellen (T. 48–49, T. 54–55, T. 60–61, T. 69–70) umgearbeitet und – zwecks Anpassung an den neu unterlegten Text – um je einen Takt verlängert werden. Da Bach die letzten beiden Textzeilen um annähernd 30 Takte vorverlegte, fiel die Arie wesentlich kürzer aus, als sie zunächst konzipiert worden war. Infolge der durchgängigen Textüberschreibung und durch das Einfügen zusätzlicher Takte sind die Lesarten vor und nach der Korrektur mitunter schwer voneinander zu unterscheiden. Eingriffe solchen Ausmaßes in Bachs autographen Partituren sind allerdings selten. Sie belegen aber, daß er seine Kompositionspläne mitunter sehr kurzfristig änderte (vgl. Abbildung 8).

Nachdem die Aufführungsstimmen von mehreren Kopisten nach dem Partiturautograph angefertigt worden waren, unterzog sie Bach einer sehr sorgfältigen Revision: In den Bläserstimmen (Oboe I, II, Taille) nahm er Einklammerungen vor, die das Pausieren der Instrumente beim Einsatz des Solisten kennzeichnen sollen (vgl. Abbildung 9). Geschah dies etwa mit Rücksicht auf einen stimmlich nicht durchsetzungsfähigen Bassisten? Weiterhin ergänzte Bach zahlreiche Artikulationsbögen, Vorhaltsnoten, Akzidenzien und dynamische Zeichen. Der Continuopart wurde wie immer erst nachträglich beziffert. Für den Herausgeber der Kantate hatten die revidierten Originalstimmen gegenüber dem Partiturautograph daher Priorität.

Zur Edition der Vokalwerke

Die wissenschaftliche und editorische Beschäftigung mit dem Werk Georg Philipp Telemanns begann zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Die ersten Bände der Auswahlausgabe erschienen ab 1953 im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung, 1992 wurde die Ausgabe Teil des Mainzer Akademienprogramms.

Die Telemann-Ausgabe hat die Aufgabe, charakteristische Werke Telemanns vorzulegen und dabei die unterschiedlichen Werkgruppen und Schaffensphasen angemessen zu berücksichtigen. Die ersten Bände waren der in Telemanns eigenem Verlag publizierten Kammermusik gewidmet. In der Folge wurden neben handschriftlich überlieferter Ensemblemusik (Ouvertüren, Violinkonzerte, Konzerte und Sonaten für Streicher) exemplarische Werke vokaler Gattungen einbezogen (Opern, Passionen, Passionsoratorien, Oratorien des Spätwerks, Gelegenheitswerke, Kirchenmusik). Die aktuelle Präzisierung des Editionsplans erfolgte vor allem in Hinblick auf die erhaltenen Opern.

Die Ausgabe will eine verläßliche Grundlage sowohl für die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Musik Telemanns wie auch für deren stilgerechte Interpretation sein. Der edierte Notentext soll den Intentionen des Komponisten nahekommen. Notationseigenarten Telemanns wie etwa die klingende Notation transponierender Instrumente, seine deutschsprachigen Vortragsbezeichnungen, Spielanweisungen und Instrumentennamen bleiben erhalten. Zusätze des Bandbearbeiters werden entweder durch Kleinstich, Strichelung oder Kursivsetzung gekennzeichnet. Jeder Band enthält außer dem Notentext ein Vorwort, das in das Werk oder die Werkgruppe einführt und über die Entstehungs- und Wirkungsgeschichte Auskunft gibt, den Kritischen Bericht, Faksimiles aus den musikalischen Quellen sowie bei Vokalwerken den zugrundeliegenden Text.

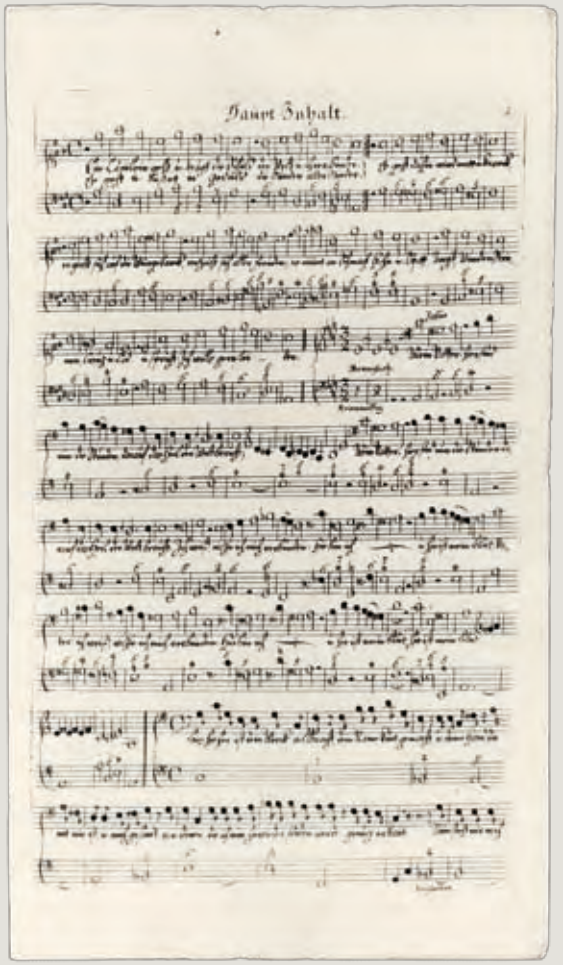


Abb. 1: *Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld*. Originaldruck des Particells (Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern, Musiksammlung, Mus. 5381)

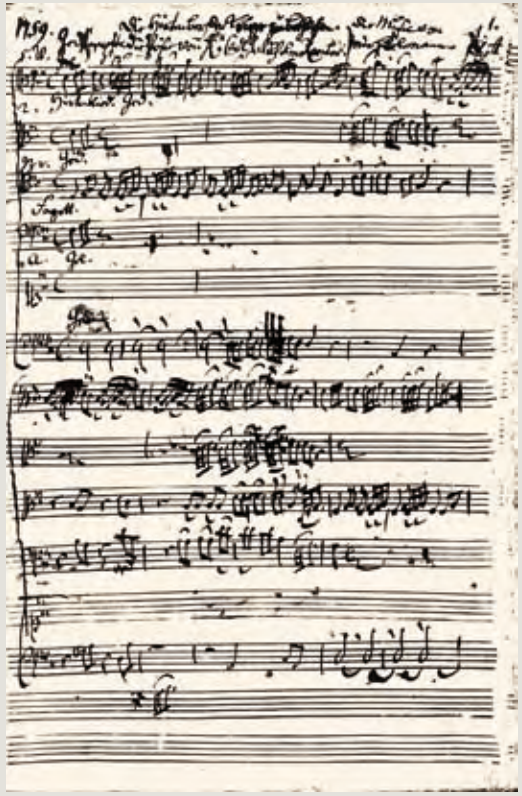


Abb. 2: *Die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem* (TVWV 1:797). Partiturautograph (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. autogr. G. P. Telemann 5)

Telemann ließ seine Johannespassion aus dem Jahr 1745 *Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld* (TVWV 5:30) als exemplarisches Werk der Gattung bei Balthasar Schmid in Nürnberg in Stimmen und einem *Haupt-Inhalt* genannten Particell drucken. Es handelt sich dabei um die einzige gedruckte liturgische Passionsmusik aus dem 18. Jahrhundert. Der Edition liegt der Originaldruck zugrunde (vgl. Abbildung 1).

In die Reihe der großen Spätwerke gehört die geistliche Kantate *Die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem* (TVWV 1:797), aufgeführt in Hamburg 1759, nach einem Text von Karl Wilhelm Ramler. Ediert wurde nach dem Autograph, das am Kopf der ersten Seite Angaben zum Textdichter, zum Entstehungsjahr und zur Beilage mit dem einleitenden Choral sowie die Autorsignatur aufweist. Schon in früherer Zeit signierte Telemann seine Autographe mit *da me* oder *von mir* (vgl. Abbildung 2).

Eine wertvolle zweite Quelle zu dieser Kantate liegt mit der Partiturreinschrift des Hamburger Kopisten Otto Ernst Gregorius Schieferlein vor. Da in dieser Abschrift die im Autograph enthaltenen Choräle fehlen, muß Telemann sie nach Abschluß der Komposition des Ramlerschen Textes nachträglich eingefügt haben (vgl. Abbildung 3).

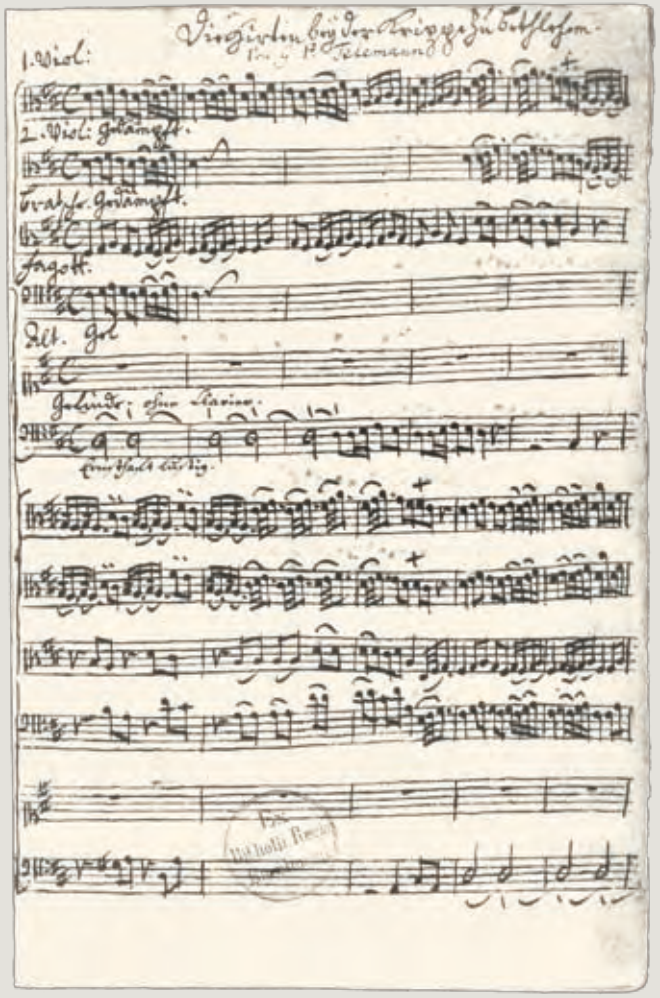


Abb. 3: *Die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem* (TVWV 1:797). Partiturkopie von Otto Ernst Gregorius Schieferlein (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. 21720)

Mehrere Arien aus der 1728 in Hamburg aufgeführten Oper *Die Last-tragende Liebe oder Emma und Eginhard* (TVWV 21:25) bearbeitete Telemann für die Veröffentlichung in seiner Musikalienzeitschrift *Der getreue Music-Meister* (vgl. Abbildung 4).
Sie wurden im Anhang des entsprechenden Bandes der Telemann-Ausgabe ediert.

Seeliges Erwägen
des bittern
Leidens und Sterbens
Jesu Christi,
zur
Beförderung heiliger Andacht,
in verschiedene
Betrachtungen,
die aus dem Haupt-Inhalte
der
PASSIONS-HISTORIE
zusammen gezogen sind,
abgefasset,
und
im Hamburgischen
Werck- und Zuchthause
aufgeführet
von
Telemann.
Hamburg, druckts Johann Georg Schiniter.

Abb. 5: Seliges Erwägen (TVWV 5:2). Titelseite eines Textdrucks (Staatsarchiv Hamburg, Ministerium III A I t, 165)

Von seiner Erstaufführung im Jahr 1722 bis ins frühe 19. Jahrhundert hinein erfreute sich das Passionsoratorium *Seliges Erwägen* (TVWV 5:2) anhaltender Beliebtheit. Von Telemann stammt nicht nur die Musik, sondern auch der Text des Oratoriums (vgl. Abbildung 5).
Eine für Telemanns Wirkungsstätte Hamburg wichtige Werkgruppe bilden die Musiken zu Kircheneinweihungen, die in einem eigenständigen Band der Ausgabe vorgelegt werden (vgl. Abbildung 6).

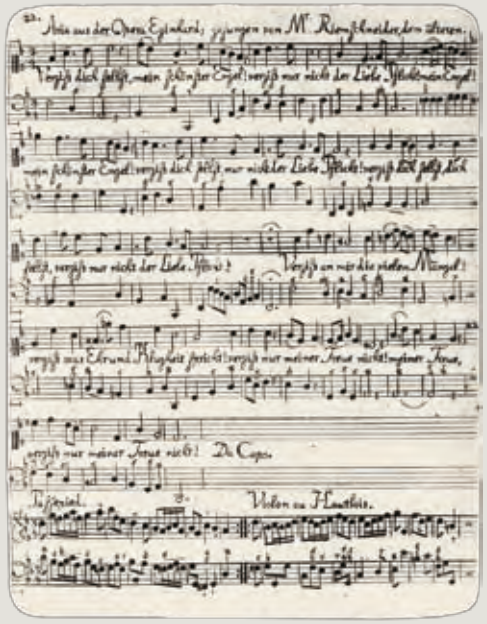


Abb. 4: *Die Last-tragende Liebe oder Emma und Eginhard* (TVWV 21:25). Arie des Eginhard „Vergiß dich selbst, du schöner Engel“ (*Der getreue Music-Meister, Sechste Lection*)

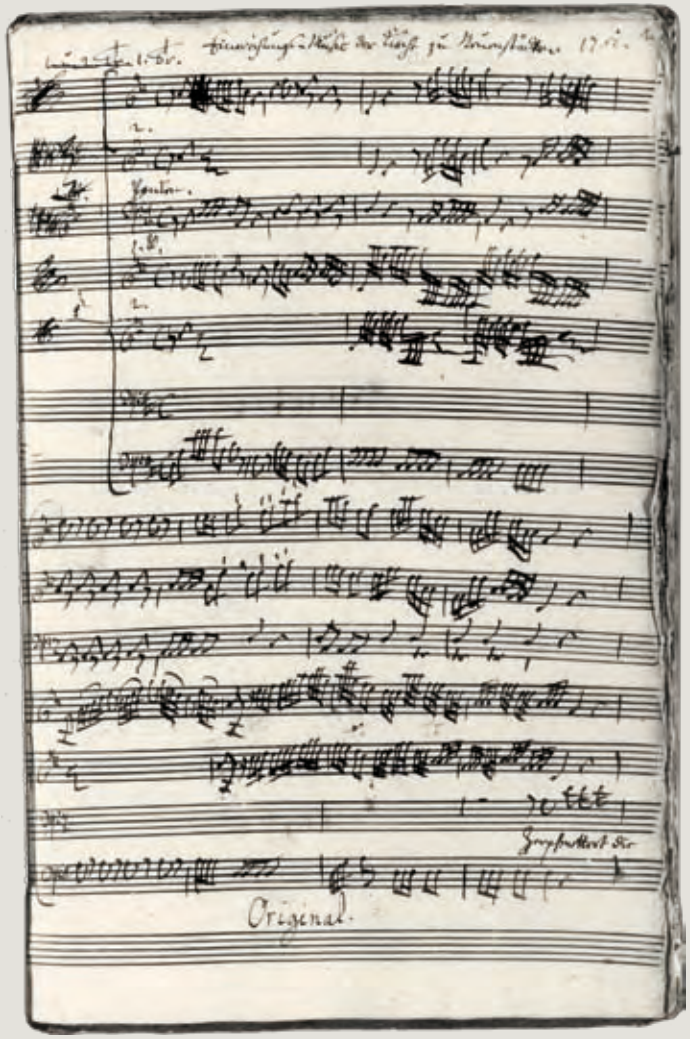


Abb. 6: Musik zur Einweihung der Kirche in Neuenstädten (Nienstedten) 1751 (TVWV 2:7). Partiturautograph (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. autogr. G. P. Telemann 7, Nr. 3)

Zur Edition der Opern

Die Hallische Händel-Ausgabe (HHA) ist eine Kritische Gesamtausgabe der Werke Georg Friedrich Händels (1685–1759) für Wissenschaft und Praxis auf der Grundlage aller bekannten Quellen. Der im Hauptteil der einzelnen Bände vorgelegte Notentext besteht in der Regel aus den Sätzen, die bei der Erstaufführung eines Werkes gespielt wurden. Im Fall von größeren Vokalwerken bietet normalerweise das für die Erstaufführung gedruckte Textbuch die grundlegende Orientierung in Hinblick auf den allgemeinen Inhalt und die Anordnung dieses Haupttextes. Vollständig überlieferte Sätze oder Satzvarianten, die zu früheren oder späteren Werkfassungen gehören und aus den Quellen erschlossen oder durch einleuchtende Rekonstruktionen in einen aufführbaren Text gebracht werden können, werden in Anhängen zusammengefaßt. Das Verhältnis dieser Einzelsätze zu den verschiedenen Versionen des vollständigen Werkes wird im Vorwort so eindeutig dargestellt, daß der Benutzer der Partitur in der Lage ist, jede gewünschte Fassung daraus abzuleiten, soweit es die Überlieferung gestattet.

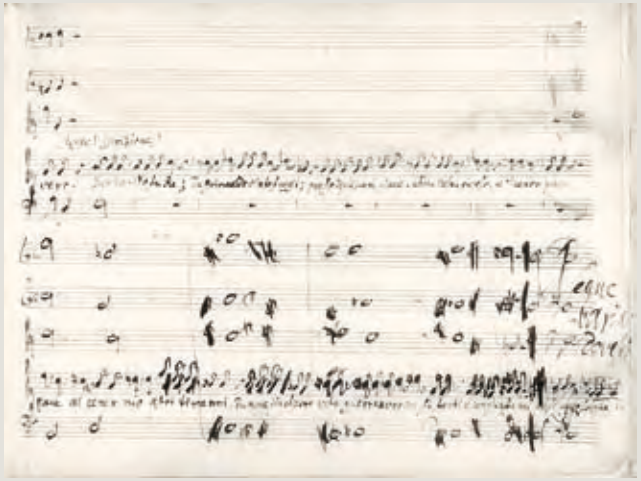


Abb. 1: *Rodelinda* (HWV 19), *Sinfonia ed Accompagnato* (Nr. 6), T. 20–31. Partiturautograph (The British Library R.M.20.c.4, Bl. 25')

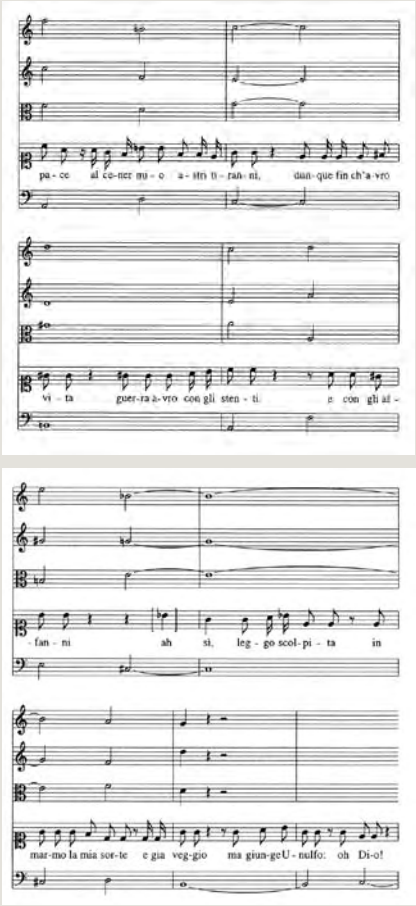


Abb. 2: *Rodelinda* (HWV 19), *Sinfonia ed Accompagnato* (Nr. 6), T. 27ff. (Urfassung)

Der Notentext der einzelnen Sätze eines Werks soll normalerweise dem der autographen Quellen entsprechen, wie diese zur Zeit der Erstaufführung vorlagen. Sämtliche Skizzen, Fragmente und im Verlauf des Kompositionsvorgangs gestrichene oder geänderte Passagen werden im Kritischen Bericht wiedergegeben. Wenn kein Autograph erhalten ist, muß aus einer Untersuchung der Sekundärquellen der bestmögliche Text erschlossen werden. Neben den Autographen sind Händels Direktionspartituren die wichtigsten Quellen für die Edition. Da sie ständig aktualisiert wurden, lassen sich aus ihnen die verschiedenen Stadien innerhalb der Werkgenese ableiten.

Der klassisch-romantische Werkbegriff läßt sich auf Händels Kompositionen nicht anwenden, da es für ihn das in sich abgeschlossene, unveränderliche, einmalige Werk nicht gab. Es war vielmehr ständigen Veränderungen unterworfen, so lange es gespielt und aufgeführt wurde. Es ist heute selbstverständlich, sämtliche Fassungen eines Werkes zu identifizieren und in der Ausgabe so abzudrucken, daß sie nachvollziehbar und – wenn möglich – aufführbar sind. Da Händels Gesamtwerk in einer Fülle von Quellen vorliegt – außer den Autographen und Direktionspartituren sind zahlreiche Abschriften, Frühdrucke, Textbücher, Fragmente und Skizzen überliefert – und sämtliche Quellen im Rahmen der Hallischen Händel-Ausgabe ausgewertet werden, ist die Erarbeitung der Kritischen Berichte in den meisten Fällen sehr aufwendig.

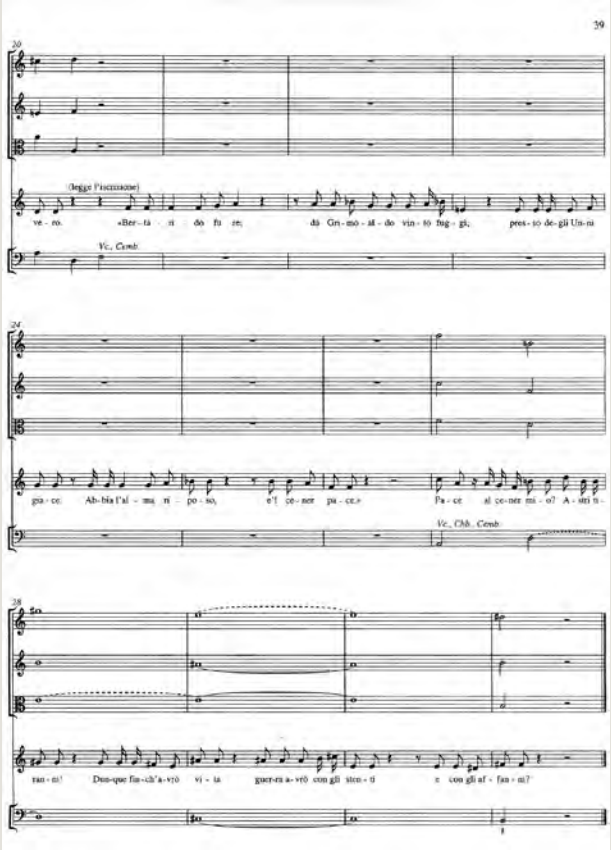


Abb. 3: *Rodelinda* (HWV 19), *Sinfonia ed Accompagnato* (Nr. 6), T. 20–31 (überarbeitete Fassung)

Händels Oper *Rodelinda, Regina de' Longobardi* (HWV 19) wurde am 20. Januar 1725 vollendet und nur kurze Zeit später am 13. Februar 1725 im King's Theatre am Haymarket in London uraufgeführt. Bereits im Dezember 1725 wurde das Werk am selben Theater in einer Folge von acht Vorstellungen wieder aufgenommen.

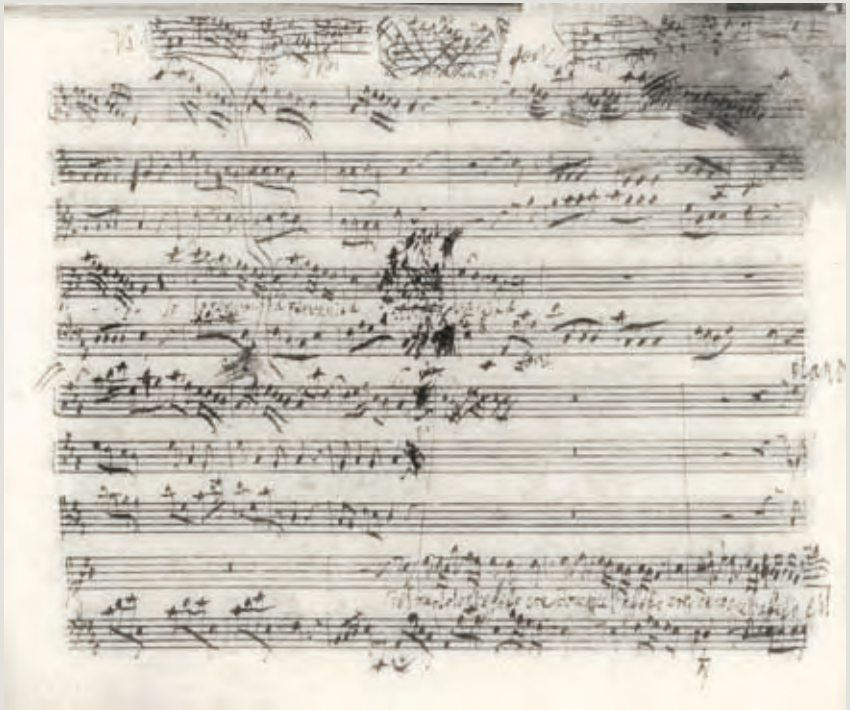
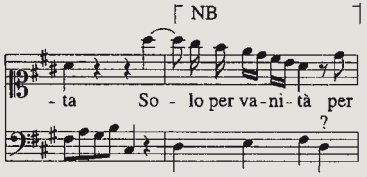


Abb. 4: *Deidamia* (HWV 42), Arie „D'amor ne' primi istanti" (Nr. 16), T. 32–44. Partiturautograph (The British Library R.M.20.a.11, Bl. 38v)

Vermutlich unmittelbar vor der ersten Wiederaufnahme ergänzte Händel einen Übergang vom Ende von Bertaridos begleitetem Rezitativ „Pompe di vane" (Nr. 6) in dessen Arie „Dove sei" (Nr. 7). Das Rezitativ war ursprünglich drei Takte länger und mündete unmittelbar in einem weiteren Rezitativ. Die Änderung trug Händel zusammen mit dem verbalen Hinweis auf die Anfangsworte der Arie in seine Partitur ein. Dazu strich er die letzten drei Rezitativtakte und arbeitete die Takte 27–31 grundlegend um (vgl. Abbildung 1–3).

Die Oper *Deidamia* (HWV 42) wurde am 10. Januar 1741 ebenfalls unter Händels eigener Leitung in London uraufgeführt. Auch die Arie „D'amor ne' primi istanti" (Nr. 16) hat Händel bereits in seiner autographen Partitur überarbeitet. Bei der Revision der Takte 33–36 lassen sich drei Stadien erkennen: Ursprünglich folgte auf die erste Hälfte von T. 33 die zweite Hälfte von T. 34. Dann beschloß Händel, die absteigende Phrase der Singstimme vom *a''* an auf den Text „solo per vanità" zu wiederholen. Aus diesem Grund änderte er T. 35 folgendermaßen:



Hierzu notierte er die mit *NB* markierte Passage auf einem freihändig gezogenen Notensystem am oberen Seitenrand und kennzeichnete die Stelle innerhalb des Notentextes, an der die Einfügung erfolgen sollte, ebenfalls mit *NB*.

Schließlich änderte der Komponist seine ursprüngliche Kompositionsplanung erneut und fügte eine zusätzliche Passage in der Mitte des ursprünglichen Taktes 33 ein. Hierzu zog er abermals freihändig zwei Liniensysteme am oberen Blattrand, und zwar auf der linken Seite für *V.1*, *V.2* und *Viol.* und auf der rechten Seite für Singstimme und Bassi. In diesem Zusammenhang strich er die erste Revision der Singstimme in der Mitte des oberen Seitenrandes durch und stellte den ursprünglichen Notentext von T. 35 mit der Bemerkung *stat* (bleibt), den unter den entsprechenden gestrichenen Noten geschriebenen Notennamen *e a d* und der punktierten Linie unter den gestrichenen Textworten wieder her (vgl. Abbildung 4).

Für das Rezitativ „Placar tosto saprò" aus *Deidamia* ist kein Autograph überliefert. Im Originaldruck des Librettos ist sein Text jedoch enthalten. Bei der Herstellung der Direktionspartitur durch den Kopisten John Christopher Smith hat es jedenfalls noch gefehlt, denn es hätte zwischen dem Schluß der Arie Nr. 23 „Va, perfido!" und dem Beginn der Szene 10 stehen müssen. Vielmehr notierte Smith das offensichtlich zu einem späteren Zeitpunkt ergänzte Rezitativ auf einem Streifen Notenpapier mit vier Systemen und befestigte es am rechten Rand der Seite mit dem Ende der vorangehenden Arie und dem Anfang der folgenden Szene. Bei der Restaurierung der Handschrift wurde der Streifen abgelöst (vgl. Abbildung 5).

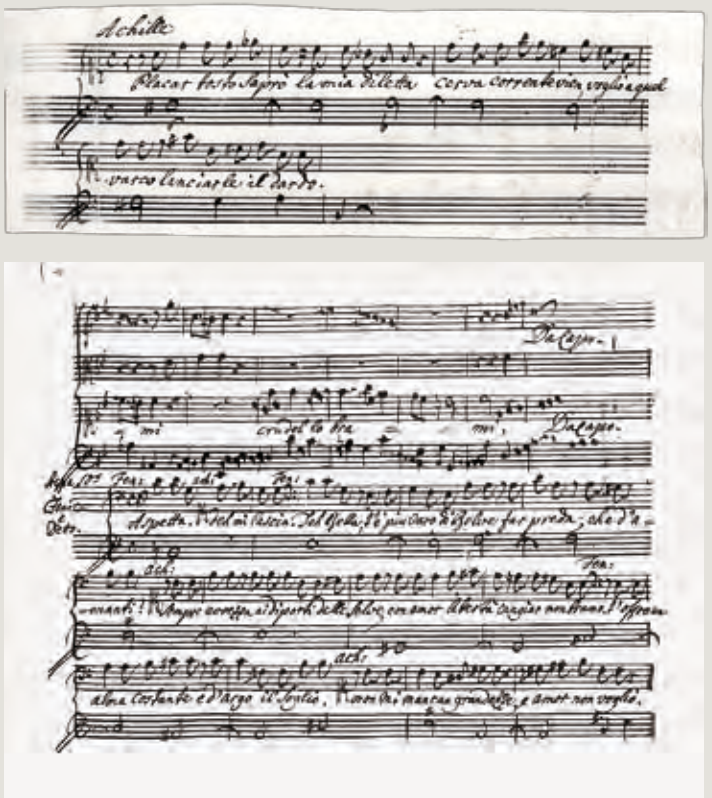


Abb. 5: *Deidamia* (HWV 42), Arie „Va, perfido!" (Nr. 23), T. 120–125 und Rezitativ „Aspetta" (Nr. 24), T. 1–1; Einlageblatt mit dem Rezitativ „Placar tosto saprò". Direktionspartitur (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky M A/1013, Bl. 96v und 96ar)

Ignaz Holzbauers „Günther von Schwarzburg“

Eine der Aufgaben der an der Heidelberger Akademie der Wissenschaften angesiedelten Forschungsstelle ist die Dokumentation der Geschichte der Mannheimer Hofkapelle, die unter Kurfürst Carl Theodor von 1743 bis 1778 institutions- und stilgeschichtlich eine führende Rolle in Europa spielte. Zur Veröffentlichung gelangten Studien zu Kompositionen und Sozialstatus der Hofmusiker sowie ausgewählte Werke wie die Oper *Günther von Schwarzburg* von Ignaz Holzbauer (1711–1783), die im Jahre 2000 in einer kommentierten Faksimile-Edition vorgelegt wurde.

Das dreibändige Partiturautograph gehört aufgrund der musikhistorischen Bedeutung – die Oper wurde nach ihrer Mannheimer Uraufführung am 5. Januar 1777 von den Zeitgenossen als erste deutsche Nationaloper gefeiert – und der einzigartigen handschriftlichen Überlieferung zu den wichtigsten musikalischen Quellen der Mannheimer Hofkapelle. Die Handschrift, die im Hohenlohe Zentralarchiv in Schloß Neuenstein aufbewahrt wird, erweist sich als persönliches Arbeitsexemplar Ignaz Holzbauers und gestattet somit ungewöhnliche Einblicke in die Werkstatt eines Komponisten aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wie sie vergleichbar nur noch bei Wolfgang Amadeus Mozart bekannt sind.

Das augenfälligste Merkmal der Handschrift sind die zahlreichen nachträglichen Korrekturen und Eingriffe, mit denen Holzbauer die ursprüngliche Fassung in mehreren Stufen überarbeitete. Bei vielen dieser Revisionen handelt es sich um Überklebungen, die der Komponist mit Leim oder rotem Siegellack an der entsprechenden Stelle des Autographs befestigte (vgl. Abbildung 1). Um den ursprünglichen Notentext zu erhalten, nahm Holzbauer nachträgliche Kürzungen häufig mit Hilfe eines unbeschriebenen Blattes vor, das er über eine oder mehrere eingeschlagene Notenseiten klebte (vgl. Abbildung 2).

Zur Bestimmung der unterschiedlichen Überarbeitungsphasen sowie zur Ermittlung Holzbauerscher Kompositionsweisen sind die Überklebungen, die sich teilweise in mehreren

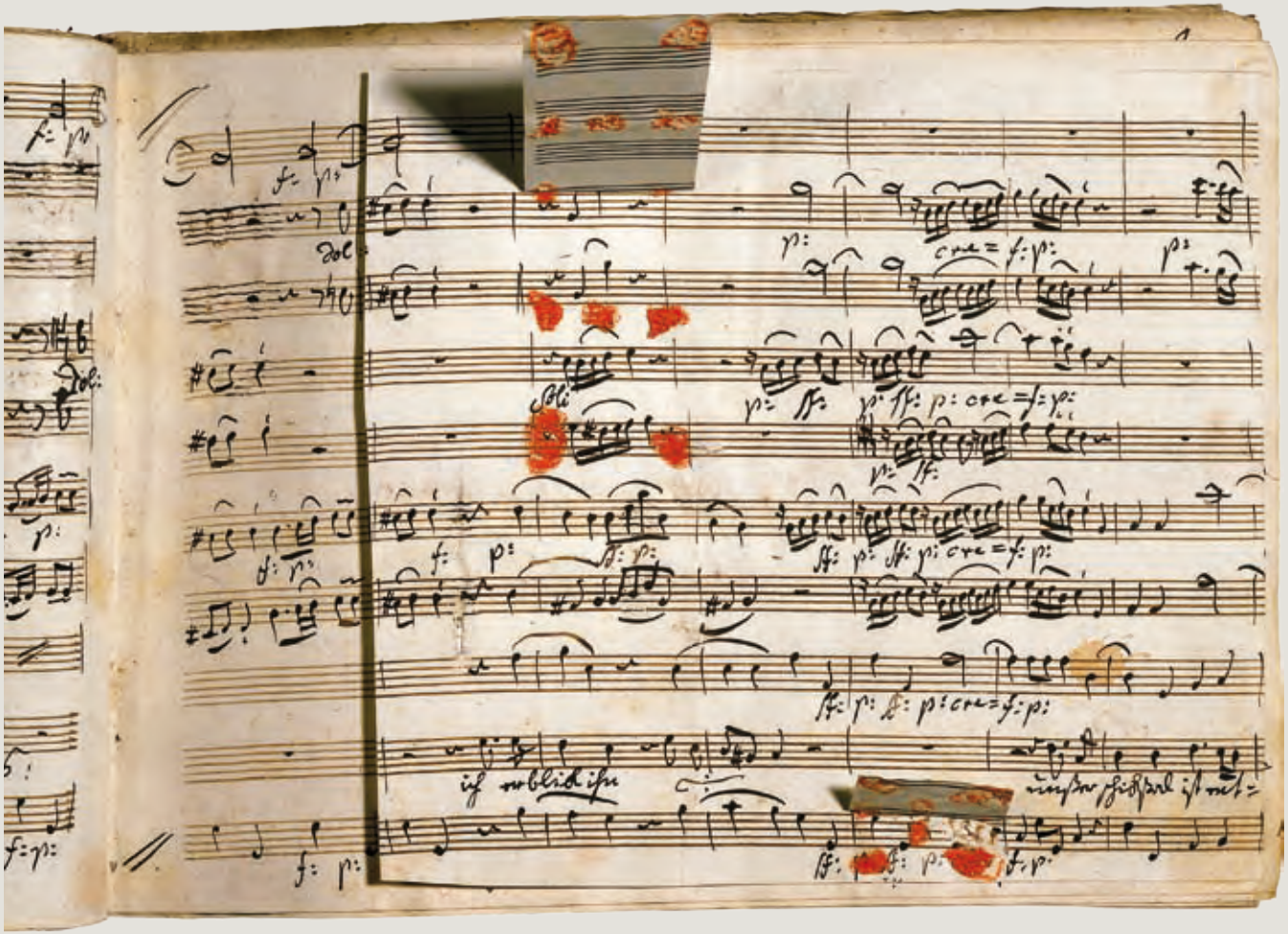


Abbildung 1

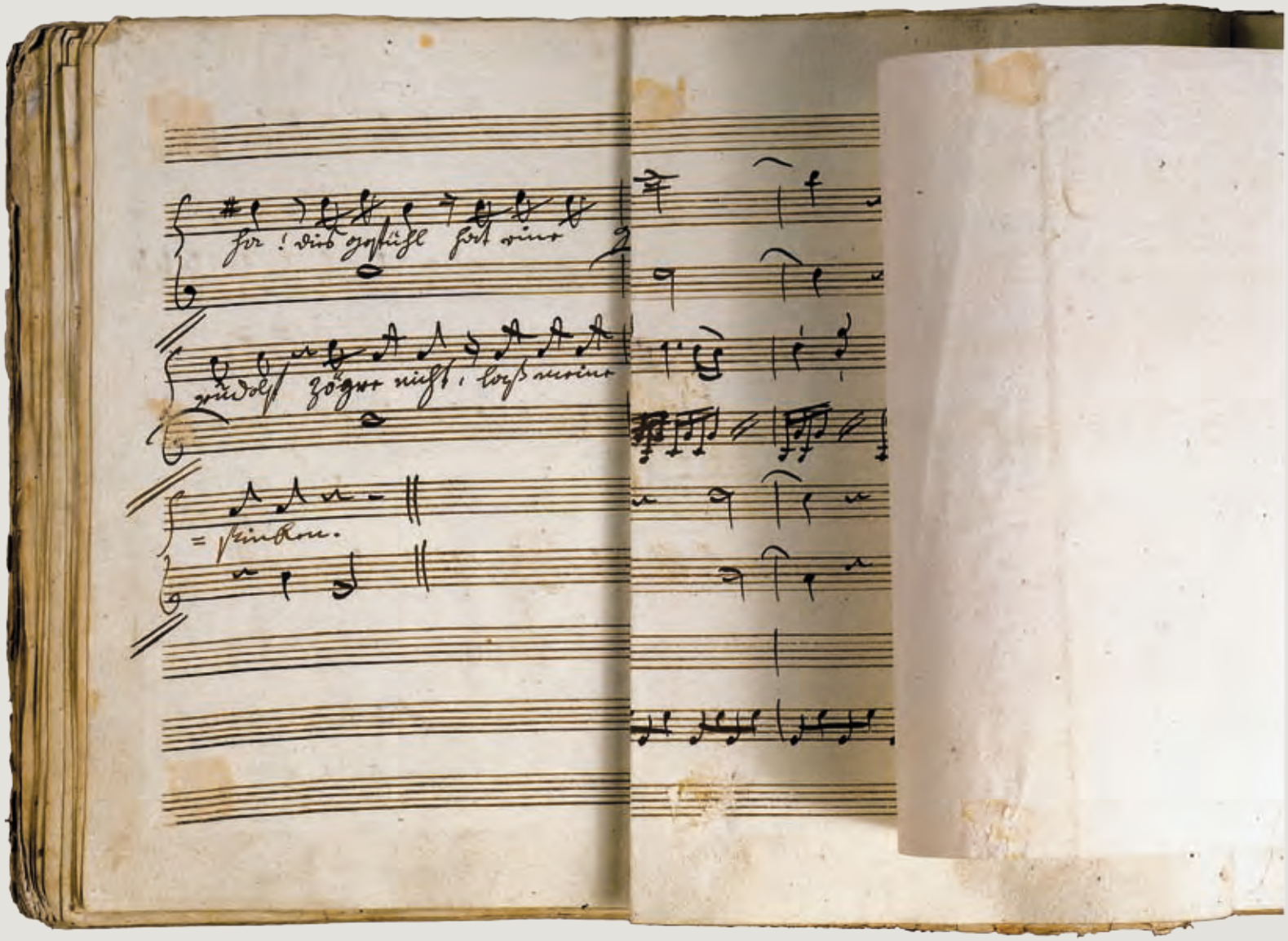


Abbildung 2

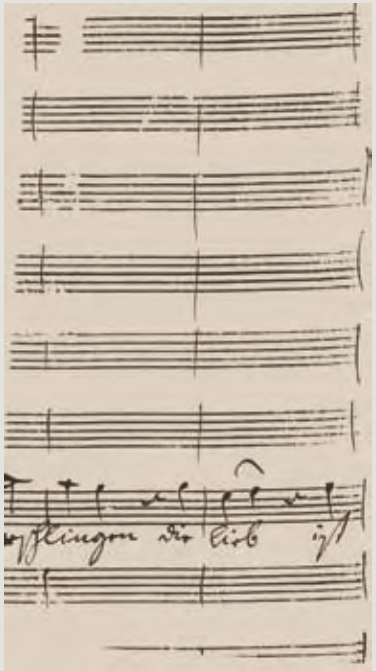


Abbildung 3

Schichten auf insgesamt 132 Seiten des Autographs befinden, von entscheidender Bedeutung. Holzbauer verwendete größtenteils Makulaturblätter, die auf der Rückseite zum Teil noch ältere Notenvarianten zeigen. Diese rückseitigen Notenfragmente belegen beispielsweise, daß die Arien vor den Rezitativen komponiert wurden, wobei der Komponist gewöhnlich zunächst die Singstimme mit unterlegtem Text notierte, dann die Taktstriche der noch freien Notensysteme analog zur Singstimme einrichtete und erst danach die übrigen Stimmen ergänzte (vgl. Abbildung 3). Durch den Vergleich der freigelegten älteren Notenschichten mit dem Erstdruck von 1777 sowie einer weiteren, im selben Jahr entstandenen Partiturabschrift lassen sich überdies vier Fassungen des Notentextes unterscheiden: die Frühfassung, die Uraufführungsfassung von 1776 und zwei nachfolgende Revisionen aus dem Jahr 1777. Auf diese Weise besteht nun erstmals die Möglichkeit, die Uraufführungsfassung bis auf wenige verlorengegangene Rezitativpassagen zu rekonstruieren.

Die Überlieferung von Opern in Handschriften

Die Gluck-Gesamtausgabe blickt auf eine Geschichte zurück, die von den Wirren zweier Weltkriege und deren Nachwirkungen gekennzeichnet ist und die zudem wichtige Entwicklungen des Faches Musikwissenschaft dokumentiert. Sie wurde von Rudolf Gerber, der sich gemäß der musikphilologischen Ziele des Faches für den Erhalt des musikalischen Erbes einsetzte, mit Erscheinen des ersten Bandes 1951 begründet und hiernach von Friedrich-Heinrich Neumann sowie Gerhard Croll fortgeführt. Seit 1996 wird die Gluck-Gesamtausgabe von der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur herausgegeben. Die derzeitige Planung sieht insgesamt 57 Bände vor, von denen bislang zwei Drittel erschienen sind (vgl. Abbildung 1). Gegliedert ist die Gesamtausgabe nach den sechs Werkgruppen I. Musikdramen, II. Tanzdramen, III. Italienische Opere serie und Opernserenaden, IV. Französische Komische Opern, V. Instrumentalmusik und VI. Vokalmusik und schließt zudem eine Supplementreihe ein.

Abb. 1: Christoph Willibald Gluck, Sämtliche Werke

Diese Einteilung läßt bereits erahnen, daß Glucks Œuvre ein vielfältiges Spektrum tradierter und neuer Opernformen des 18. Jahrhunderts sowie Gattungen wie die Triosonate oder das Lied umfaßt. So finden sich nicht nur die weithin bekannten Reformwerke, sondern auch *Opere serie*, *Operás-comiques*, Serenaden und andere Gattungen, die durch die in den letzten Jahren vorgelegten Editionen zunehmend ins Bewußtsein der musikinteressierten Öffentlichkeit gelangen.

Eine wesentliche Voraussetzung für die editorische Arbeit, deren Ziel immer die Publikation eines Werkes sowie dessen Kommentierung in Form eines Einführungstextes sowie eines Kritischen Berichtes ist, besteht in der umfassenden Quellenkenntnis. Im Falle Glucks handelt es sich um einen Komponisten, dessen Werke überwiegend in Abschriften, seltener in zeitgenössischen Drucken und nur vereinzelt in Autographen überliefert sind. Diese nicht ganz unproblematische Situation wird dadurch verschärft, daß all diese Quellen über die Bibliotheken und privaten Archive der ganzen Welt verstreut sind, so daß die Quellenrecherche viele Jahre lang eine besonders wichtige Aufgabe darstellte. Heutzutage sind die Ergebnisse dieser Arbeit in einer Quellendatenbank zusammengefaßt, die ausführliche Einträge zu etwa 3500 erhaltenen Quellen (Handschriften, Libretti und frühe Drucke) verzeichnet und die Grundlage aller Editions- und Forschungsarbeiten zu Gluck bildet (vgl. Abbildung 2).

WERK[Don Juan] GGA[II/1] AR[M] TA[Gz*/Sc]
TITELSTATUS[win] AKTUAL[08.07.03]
BIB[D Mbs, Mus. Mss. 7859 (= Mz 1203/01)]
TITEL[(auf dem Umschlag, von der Hand Aloys Fuchs.) Originale / von / Leopold Mozart (das Folgende in runden Klammern:) in Salzburg / (das Folgende in runden Klammern:) Fürst Erzbischöflicher Cap<el>lm<el>ster / Geb. 1719 + 1787 / (rechts unten:) die Aechtheit der Handschrift / verbürgt Aloys Fuchs.]
P/KA/ST[hs. Partitur der Nrn. 18 (ohne Ob.), 1, 2 und 21]
MAT[Besetzung: V.I, V.II, Va., B., Cor.I, Cor.II; im 4. Satz zudem Fl. und Fg.]
WIDMT[]
DAT[ca. 1770]
PROV[]
VORB[]
FORMAT[Querformat, 22,5 x 31 cm]
PAG/FOL[1 Bogen mit 4 beschriebenen Seiten]
EINB[Fadenheftung]
SCHREIB[Leopold Mozart]
TIN[schwarzbraun]
WZ[keines erkennbar]
PAP[gelblich mit leichten Stockflecken]
RASTR[12zeilig]
RB[unregelmäßige Abstände der Rastrale]
WOT[Musique Instrumentale 2 (lt. RISM München)]
QN[RISM München]
BESCHR[Auf d. Titelbl. oben links "54)", zudem versch. Bibliotheksang. mit Bleistift (u.a. alte Inv.-Nr. o.ä. "Ga/351/101). Auf der vorderen Umschlaginnens aufgeklebtes Porträt L. Mozarts (André, Offenbach). Oberhalb d. Notensyst. mit roter Tinte: "Originalhandschrift des Leopold Mozart /: Vater :/" Nr 18 bez. mit "Allegro gustoso (sic)". Am Ende d. Notentextes von anderer Hand (A. Fuchs ?) "Thum" (?). Ergänzt nach RISM München und Karteikarte aus Salzburg. Auf letzterer Anm.: angeschafft "Ende der 60er Jahre" (Dr. Münster, 17.12.1979) in GGA noch nicht aufgenommen. In D.Mbs befindet sich zudem eine Xerokopie dieses Autographs unter der Sign.: Mus. Mss. App. 1117. Moderner Druck der Bearbeitung durch L. Mozart bei Artaria Editions, hrsg. von Cliff Eisen, 1997 im Mainzer Bestand unter der Inventarnummer 1657/98.]

Abb. 2: Ein Ausdruck aus der Quellendatenbank mit der Beschreibung einer handschriftlichen Quelle

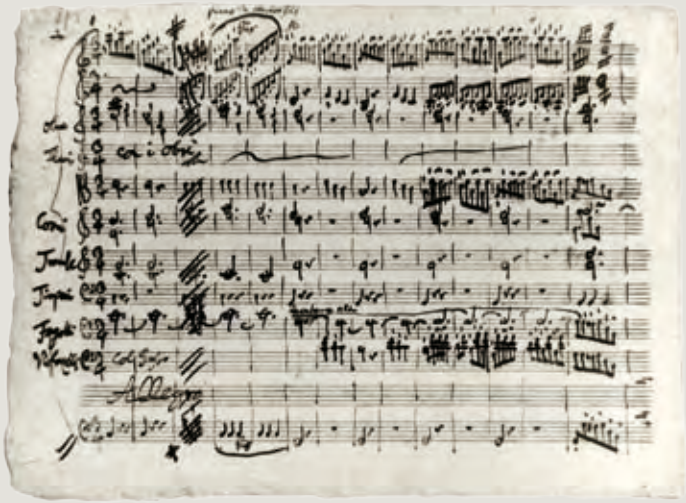


Abb. 3: Autographe Partitur des Beginns der Ouvertüre zu *Il trionfo di Clelia*

Im hier aufgezeigten Notenbeispiel (vgl. Abbildung 3) ist eine spezielle Überlieferungssituation erkennbar, die allerdings auf ein verbreitetes kompositorisches Verfahren des 18. Jahrhunderts hinweist: Die Ouvertüre seiner Opera seria *Il trionfo di Clelia*, komponiert im Jahr 1763, nahm Gluck zur Grundlage für ein späteres Werk. Das erhaltene Autograph zeigt sein Vorgehen bei dieser als „Entlehnungspraxis“ bezeichneten Ar-

beitsweise. Er schrieb die gewünschten Veränderungen in sein älteres Manuskript hinein und ordnete zwei der Ouvertüren-Sätze als *Air vif* und *Menuett* in das Schlußballett der 1774 für Paris erstellten Orfeo-Fassung, den *Orphée*, ein. Dieser neuen Verwendung als Tanzsatz entsprechend, bemühte sich Gluck um eine Glättung der Periodik zu regelmäßiger Vier- und Achttaktigkeit. Die Handschrift überliefert somit ein Überarbeitungsstadium, d. h. sie diente wohl nicht als Stichvorlage für das *Air vif*, da in ihr nicht sämtliche für dieses Stück vorgenommenen Modifikationen notiert sind (vgl. Abbildung 4). Erkennbar sind im Autograph jedoch Streichungen und graphische Gedächtnishilfen für noch einzufügende Takte, und die Tatsache, daß Gluck einzelne Korrekturangaben französisch

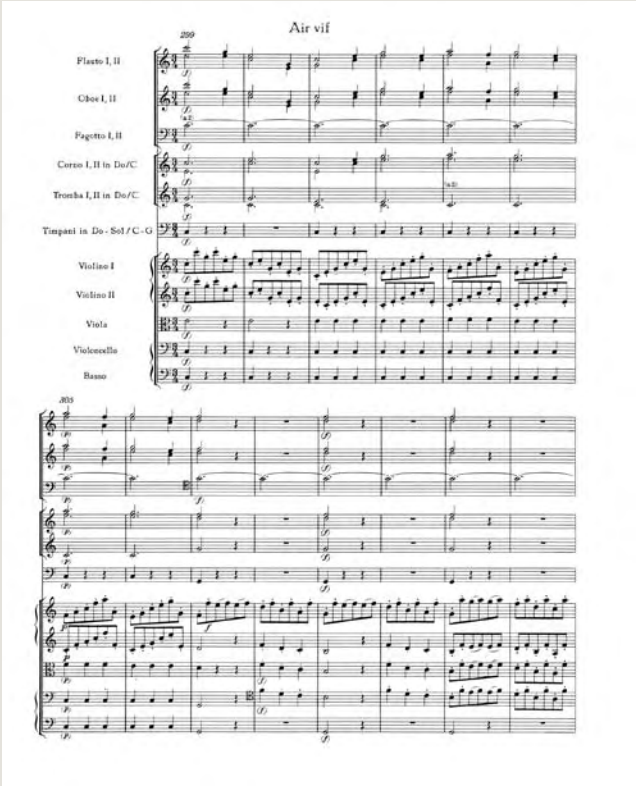


Abb. 4: *Air vif* aus *Orphée et Euridice*, Gluck-Gesamtausgabe I/6, S. 258

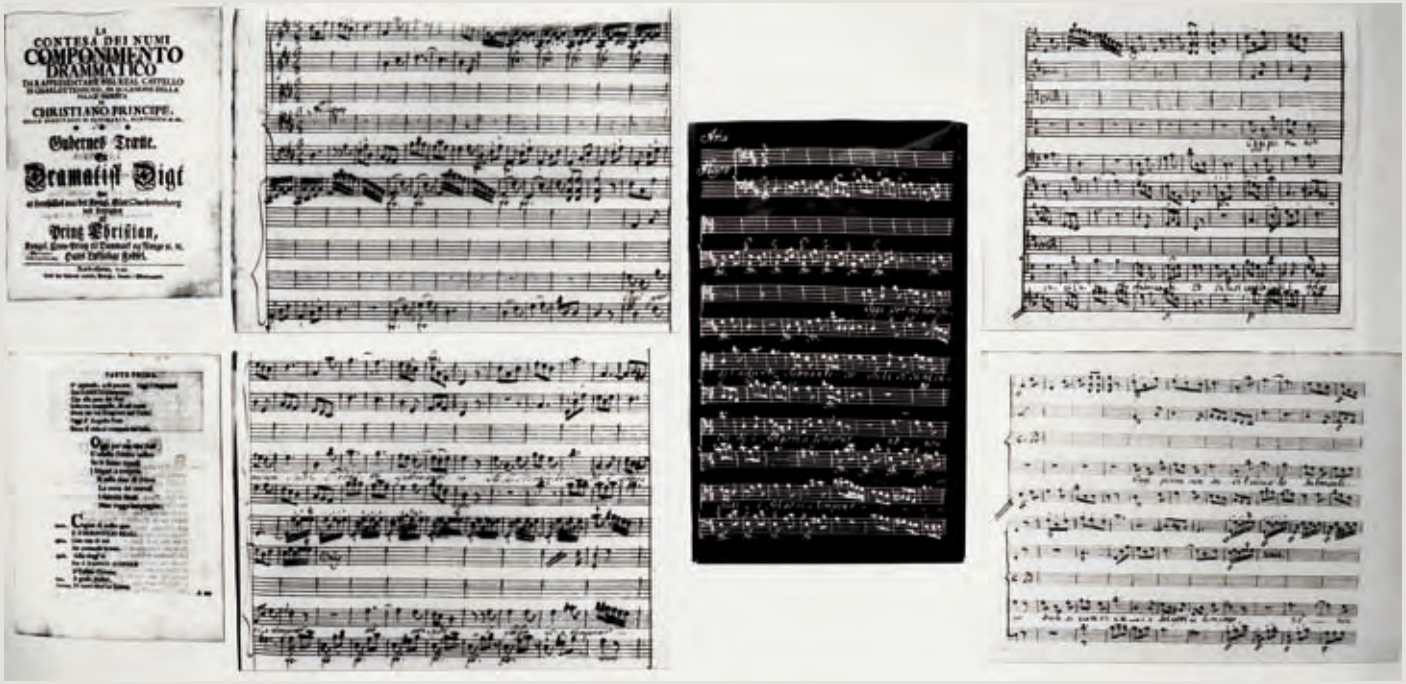


Abb. 5: Librettodruck und Musikhandschriften zu *La contesa dei Numi*

schreibt, wie z. B. „piano la seconde fois“, sprechen für eine Umarbeitung in Paris, wo der *Orphée* uraufgeführt wurde.

Um eine ebenso typische Situation handelt es sich, wenn von einem Werk Glucks kein Autograph und kein sogenannter Originaldruck erhalten sind, die gesamte Musiküberlieferung also allein auf Abschriften beruht. Nicht selten sind solche Abschriften in mehreren zeitgenössischen Handschriften – teils Partituren und Particelle, teils einzelne Stimmen (vgl. Abbildung 5) – überliefert. Die Vielzahl solcher Abschriften macht die editorische Arbeit jedoch nicht einfacher, da deren Grundprinzip darin besteht, d i e Quelle auszuwählen, die das jeweilige Werk in möglichst authentischer Gestalt zeigt. Mit Methoden der Quellenbewertung, die von ausführlichen Analysen der Materialien bis hin zur Kollation des gesamten Notentextes reichen (vgl. Abbildung 6), wird daher eine Filiation erarbeitet, die dann die Basis für die editorischen Entscheidungen liefert.

Abb. 6: Kollations- und Editionsarbeit

Volksliedbearbeitungen

Schon um 1800, noch zu Lebzeiten Joseph Haydns (1732–1809), gab es „Gesamtausgaben“ von Teilen seines Schaffens. So veröffentlichten Breitkopf & Härtel in Leipzig Werke mit Klavier in den zwölf Bänden der *Œuvres complettes de Haydn*. Ignaz Pleyel gab in Paris alle Streichquartette heraus. Eine erste wissenschaftliche Gesamtausgabe wurde 1907 begonnen, kam aber 1933 nach zehn Bänden zum Erliegen. Ein zweiter Versuch, getragen von der Haydn Society (Boston und Wien), brachte es 1950/51 auf nur vier Bände.
1958 erschien dann der erste Band der vom Joseph Haydn-Institut, Köln herausgegebenen Gesamtausgabe. Bei wohl keinem anderen bedeutenden Komponisten des 18. Jahrhunderts ist die Überlieferung so problematisch wie bei Joseph Haydn. Nur etwa ein Drittel der Werke ist im Autograph erhalten; für den überwiegenden Teil bilden Kopistenabschriften den Schwerpunkt der Überlieferung. (Zeitgenössische Drucke sind zwar in großer Zahl vorhanden, spielen für die Edition jedoch selten eine Rolle.) Viele Werke sind ausschließlich in nicht-authentischen Abschriften überliefert, Abschriften also, die nicht in Haydns unmittelbarem Umkreis entstanden. Daher gehen der Edition meist umfangreiche Untersuchungen zur Abhängigkeit der Quellen voraus. Ebenso gilt es, die Echtheit von Werken zu prüfen, denn zahlreiche Kompositionen wurden Haydn fälschlich zugeschrieben – berühmte Beispiele sind die „Kindersinfonie“ und jenes Divertimento, dem Johannes Brahms das Thema seiner *Haydn-Variationen* entnahm.

Zwischen 1792 und 1804 bearbeitete Haydn für Auftraggeber in London und Edinburgh über 400 schottische, walisische und irische Volkslieder. Die meisten dieser Lieder wurden seit Haydns Lebzeiten nicht mehr gedruckt. Viele davon erscheinen in der Gesamtausgabe, in der sie insgesamt fünf Bände einnehmen, als Erstveröffentlichungen.

Etwa die Hälfte der Bearbeitungen entstand für George Thomson, einen Volksliedenthusiasten aus Edinburgh. Er veröffentlichte zwischen 1793 und 1841 zwölf Volksliederbände mit Begleitsätzen namhafter Komponisten. Neben Haydn waren u.a. Beethoven, Pleyel, Kozeluch und Carl Maria von Weber beteiligt. Von Ende 1799 bis weit ins Jahr 1805 hinein schickte Thomson immer wieder neue Melodien an Haydn – ohne Angabe der Titel und ohne Texte. Dieser schrieb dazu Begleitsätze für Klavier, Violine und Violoncello und instrumentale Vor- und Nachspiele. Von den Autographen (vgl. Abbildung 1) wurden Kopistenabschriften angefertigt (vgl. Abbildung 2) und an Thomson in Edinburgh geschickt. Thomson nahm in den Abschriften Korrekturen oder manchmal auch Vereinfachungen schwieriger Passagen vor. Erst kurz vor dem Druck (vgl. Abbildung 3) entschied er, welche Texte den Melodien unterlegt werden sollten. Oft ließ er sie eigens neu dichten.
Auf Grundlage dieser Quellen wurden die beiden Bände mit Volksliedbearbeitungen für George Thomson innerhalb der

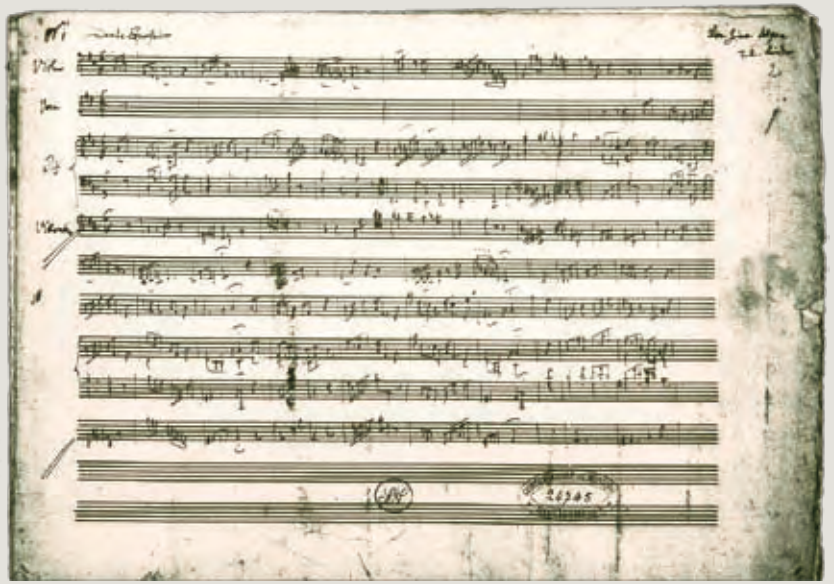


Abb. 1: *Craigieburn Wood*. Autograph (Paris, Bibliothèque Nationale, Département de la Musique [Fonds du Conservatoire de Musique], Ms 139, fol. 2r). – Dieses Autograph enthält insgesamt 13 Bearbeitungen schottischer Volkslieder, darunter als *No 1* diejenige von *Craigieburn Wood*. Die Systemfolge ist (von oben nach unten): *Violino* | *Voce* (Singstimme) | *Pianoforte* (oberes und unteres System) | *Violoncello*. Gesangstext und Titel des Lieds sind nicht eingetragen, da Haydn sie nicht kannte.

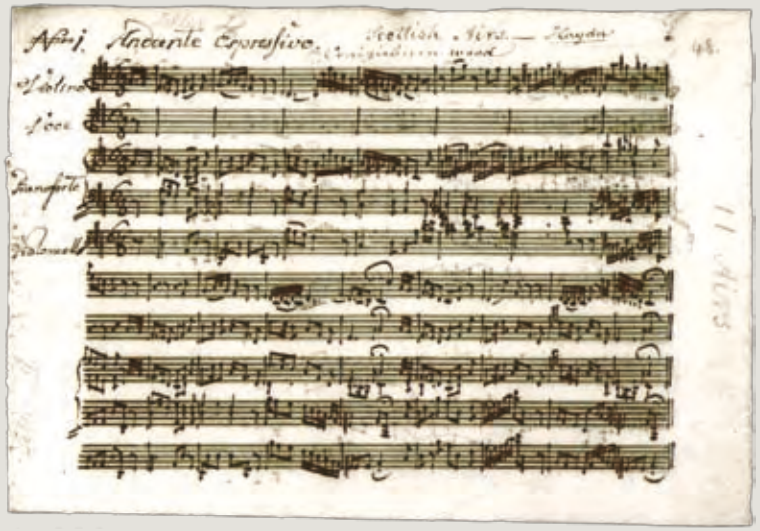


Abb. 2: Kopistenabschrift (London, The British Library, Add. 35273, fol. 48r). – Die Bearbeitung wurde zusammen mit vier weiteren Liedern von dem Kopisten Peter Rampl aus dem Autograph abgeschrieben. Haydn schickte die Abschrift Mitte Januar 1802 an Thomson. Der Liedtitel *Craigieburn Wood* wurde von Thomson ergänzt. Eine Korrektur ist rechts neben dem fünften System (Violoncello) schwach zu sehen: Thomson ergänzte ein Auflösungszeichen und markierte im letzten Takt des Systems durch ein Kreuzchen die Stelle, wo es eingesetzt werden sollte. Nur wenige von Haydns Liedern für Thomson sind als Autographe überliefert. Die Kopistenabschriften sind dagegen vollständig erhalten.

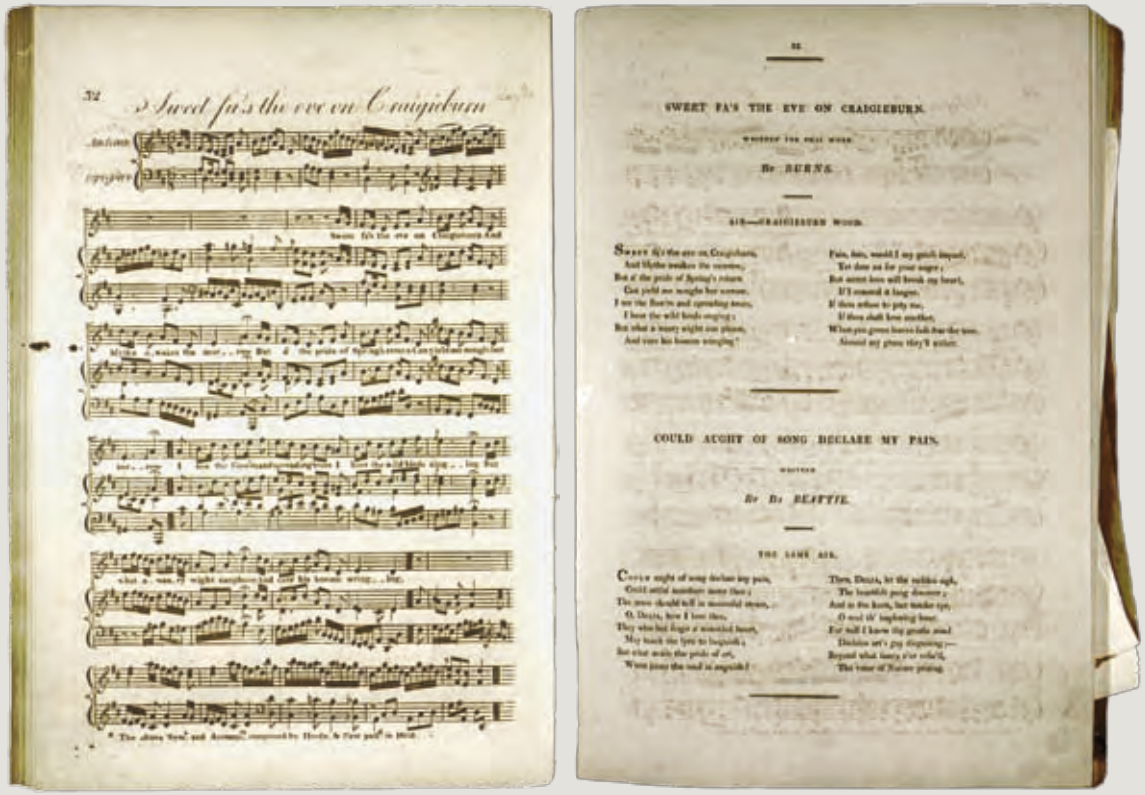
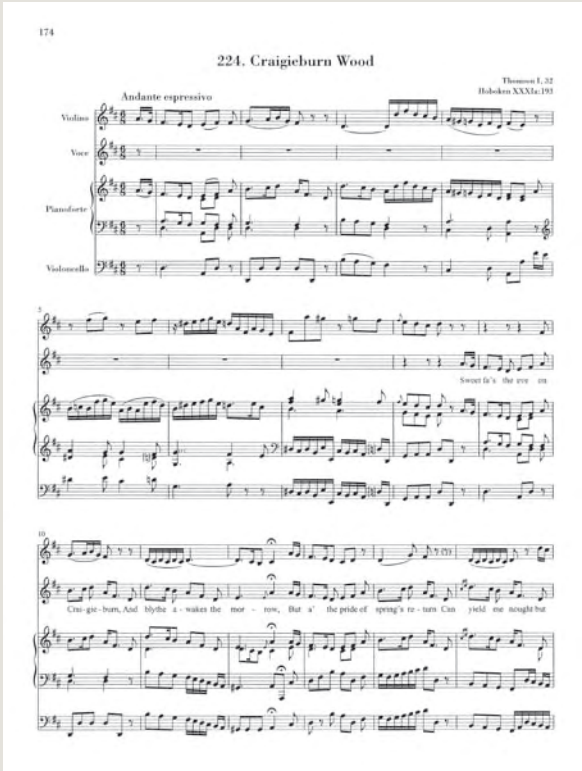


Abb. 3: George Thomson, *A Select Collection of Original Scottish Airs*, Bd. 1 (1803), Klavierpartitur und Seite mit vollständigem Gesangstext und Alternativtext. – Thomson veröffentlichte *Craigieburn Wood* unter dem Titel *Sweet fa's the eve on Craigieburn*. Alle Bände seiner Sammlung schottischer Lieder wurden in drei Stimmheften gedruckt: Klavierpartitur (Singstimme/Klavier), Violine und Violoncello. Jedes Lied umfaßt in der Klavierpartitur je eine Seite Noten und eine Seite Text, auf der alle Strophen, auch die den Noten bereits unterlegten, abgedruckt sind. Häufig findet sich dort auch ein zweiter Text, der alternativ gesungen werden kann. Die Notenseiten wurden bei Thomas Preston in London gestochen und gedruckt, die Textseiten dagegen von Buchdruckern in Edinburgh hergestellt. Erst beim Binden wurden beide Teile zusammengefügt.

Abb. 4a: *Joseph Haydn Werke*, Reihe XXXII, Band 3: *Volksliedbearbeitungen Nr. 151–268. Schottische Lieder für George Thomson*, Notentext der Gesamtausgabe. – Der nach den Quellen konstituierte Notentext enthält auch Zusätze der Herausgeber, die durch Klammerung (siehe z. B. die Auflösungszeichen in den Takten 5 und 7) kenntlich gemacht sind.



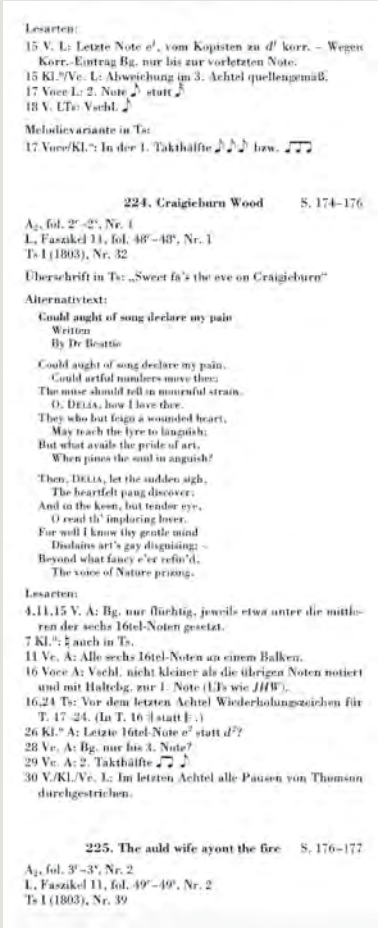


Abb. 4b: *Joseph Haydn Werke*, Reihe XXXII, Band 3: *Volksliedbearbeitungen Nr. 151–268. Schottische Lieder für George Thomson*, Kritischer Bericht, Ausschnitt aus dem Lesartenverzeichnis. – Zu Lied Nr. 224, *Craigieburn Wood*, werden zunächst die für die Edition herangezogenen Quellen aufgezählt: Das Autograph (A), die Kopistenabschrift (L) und der Druck von Thomson (Ts). Anschließend werden sowohl der in Ts abweichende Liedtitel als auch der dort abgedruckte Alternativtext wiedergegeben. Unter „Lesarten“ wird über unklare und verbesserungsbedürftige Stellen der Hauptquelle und besondere Befunde in den anderen Quellen berichtet.

Gesamtausgabe vorbereitet. Der Notentext basiert auf den Autographen und (bzw. in den meisten Fällen ausschließlich) auf den Kopistenabschriften (vgl. Abbildung 4a). Die Liedtexte werden nach den Drucken ergänzt – die aufgrund von Thomsons Eingriffen als Quelle für den Notentext ausscheiden. Im ausführlichen Kritischen Bericht ist die Auseinandersetzung der Herausgeber mit den Quellen dargelegt (vgl. Abbildung 4b).

Ebenfalls im Kritischen Bericht werden zahlreiche Dokumente zur Datierung der Lieder veröffentlicht. Ihre Chronologie konnte erst durch die Untersuchung der Korrespondenz zwischen Haydn und Thomson rekonstruiert werden. Zahlreiche Briefe Thomsons werden in dem Band erstmals wiedergegeben und eingehend kommentiert.

Zur Edition von Opern, Fragmenten und Studien

Die in Verbindung mit den Mozartstädten Augsburg, Salzburg und Wien von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg herausgegebene Neue Mozart-Ausgabe (NMA) ist eine kritisch-wissenschaftliche Gesamtausgabe, die der Forschung und der musikalischen Praxis gleichermaßen dienen will. Ihr erster Notenband erschien 1955. Insgesamt wird die Neue Mozart-Ausgabe ca. 130 Bände umfassen, die sich in zehn systematisch geordneten Serien gliedern. Die Kritischen Berichte erscheinen in der Regel separat. Bereits zum Mozartjahr 1991 konnten die 105 Bände umfassenden Serien I–IX, die das Hauptcorpus der NMA bilden, geschlossen vorgelegt werden, gleichzeitig erschienen sie als 20bändige fotomechanisch verkleinerte Studienausgabe (Bärenreiter-Verlag Kassel und Deutscher Taschenbuch Verlag München). Die Editionsarbeiten werden von einer bei der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg institutionalisierten Editionsleitung durchgeführt, die mit zahlreichen Mozart-Forschern aus aller Welt als externen Bandherausgebern zusammenarbeitet. Die Finanzierung der Editionsarbeiten erfolgt im Rahmen einer Mischfinanzierung aus Mitteln öffentlicher Hände in Deutschland und Österreich und seit einer Reihe von Jahren auch durch The Packard Humanities Institute, Los Altos (Kalifornien). Verlag der Ausgabe ist der Bärenreiter-Verlag Kassel, dank dessen Initiative nahezu sämtliche Werke Mozarts auch in Ausgaben für die musikalische Praxis, basierend auf der NMA als Einzelausgaben, Stimmen-Materiale, Klavierauszüge und Studienpartituren, verfügbar sind.

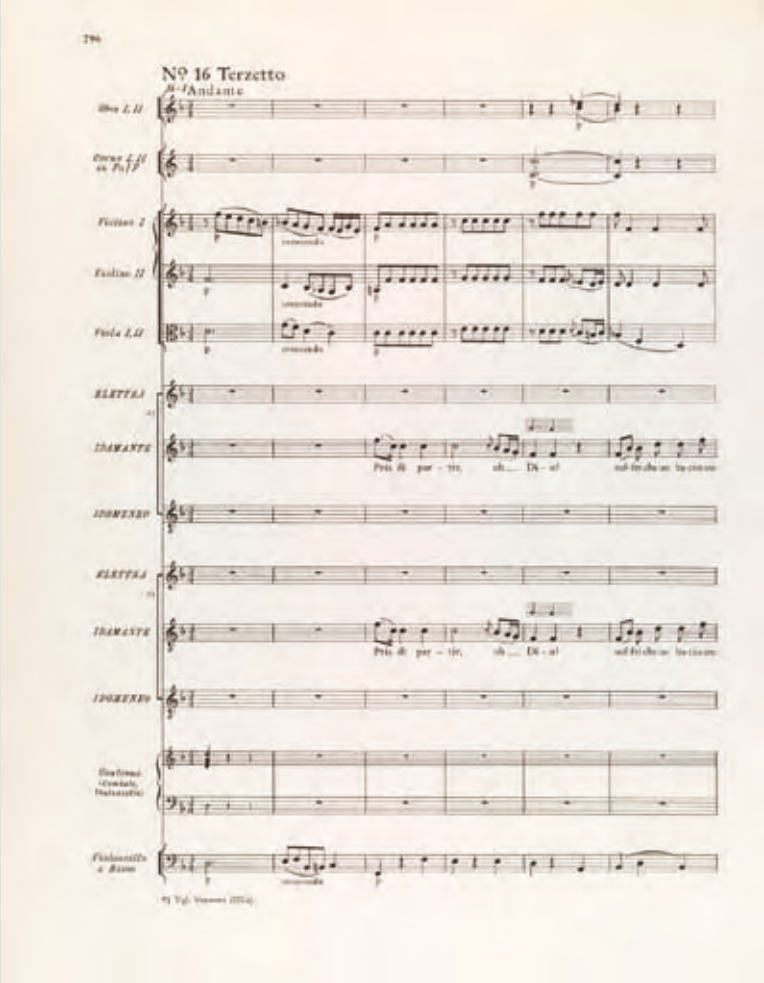


Abb. 1: *Idomeneo* KV 366, Atto II, No. 16 Terzetto. NMA II/5/11, S. 296

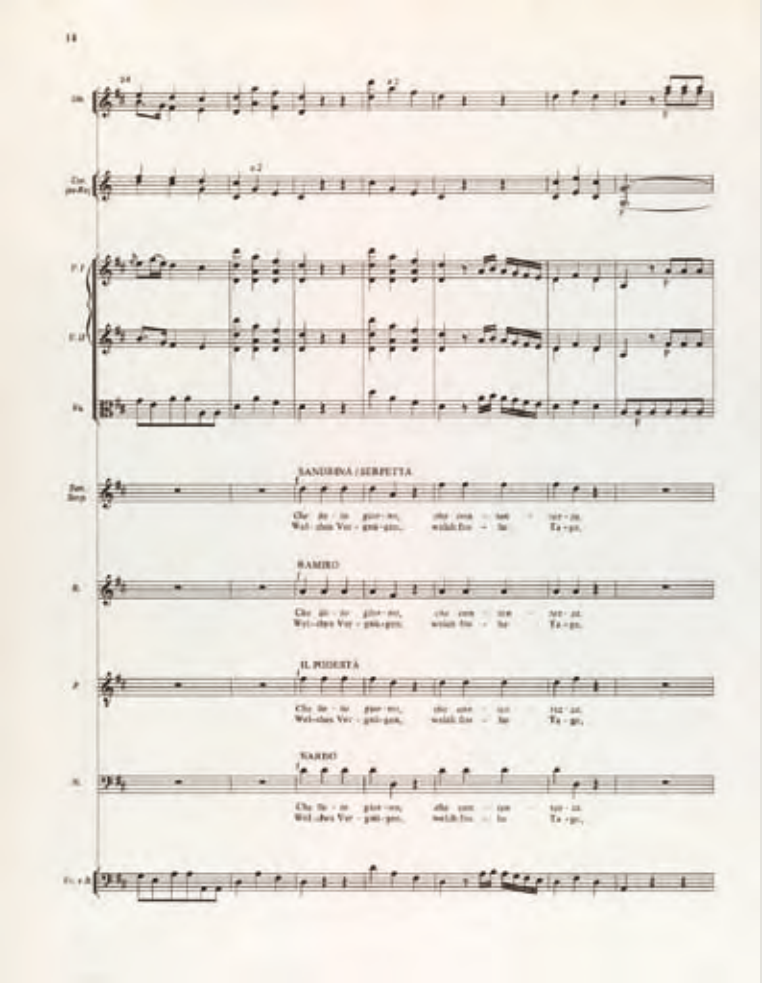


Abb. 2: *La finta giardiniera* KV 196, Atto I, Introduzione, Takt 24ff. NMA II/5/8, S. 14

Die NMA konnte aufgrund intensiver Quellenforschung selbst für zentrale Werke wie *Idomeneo* KV 366, *Don Giovanni* KV 527 und *Le nozze di Figaro* KV 492 die authentischen Werkgestalten ermitteln bzw. – wie für Mozarts letztes Instrumentalwerk, das *Klarinettenkonzert* KV 622 – rekonstruieren.

Bei der Wiener Wiederaufführung des *Idomeneo* wurde die Partie des Idamante nicht von einem Sopran-Kastraten, wie bei der Münchener Uraufführung 1781, sondern von einem Tenor gesungen. Mozart beließ die Partie im Partiturautograph auf weite Strecken unverändert im Sopranschlüssel, sah sich aber in einigen Fällen, wie im Terzett des II. Aktes, zu Umar-

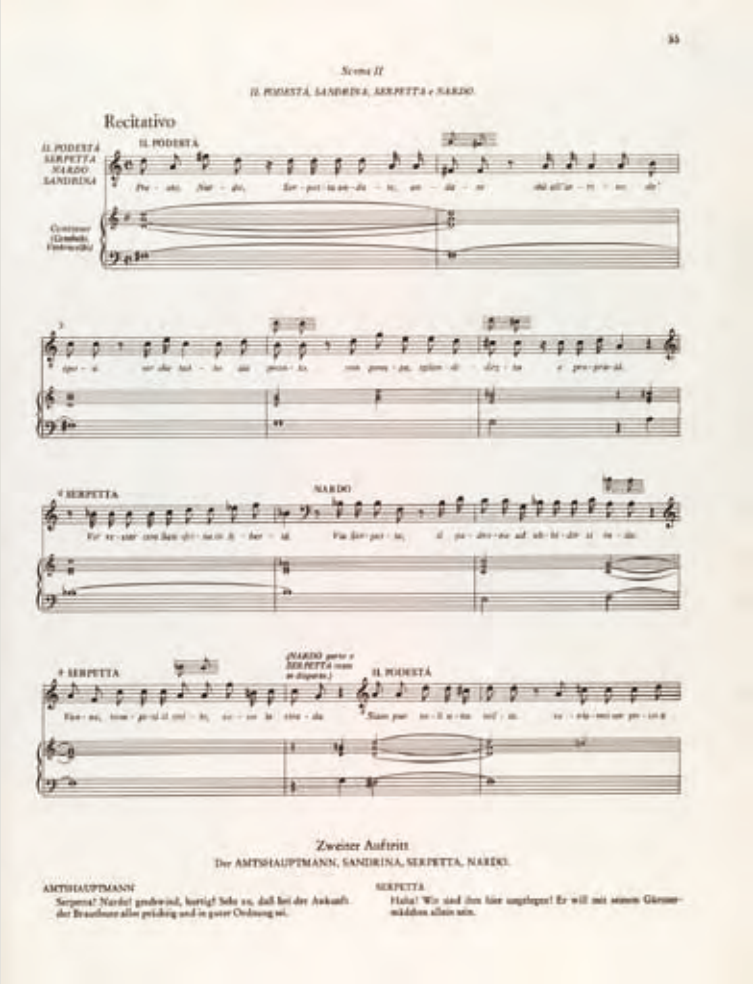


Abb. 3: *La finta giardiniera* KV 196, Atto I, Scena II, Recitativo und Dialog. NMA II/5/8, S. 55

beitungen gezwungen, die auch Veränderungen in den übrigen Singstimmen (Elettra, Idomeneo) nach sich zogen. In der NMA erscheinen deshalb die Singstimmen in den betroffenen Nummern auf Doppelsystemen (vgl. Abbildung 1).

Mozarts frühes Meisterwerk *La finta giardiniera* ist in der NMA in beiden authentischen Fassungen, der italienischen von 1775 und der deutschen Singspielfassung von 1779/80 überhaupt erstmals vollständig erschienen und damit aufführbar geworden. Um die beiden originalen Gesangstexte optisch gegeneinander abzuheben, wurde der italienische Text kursiv gesetzt (vgl. Abbildung 2). Bei der Bearbeitung der italienischen Opera buffa zu einem deutschen Singspiel wurden die Secco-Rezitative durch gesprochene Dialoge ersetzt, die in der NMA unterhalb der ihnen inhaltlich entsprechenden Rezitative gesetzt sind (vgl. Abbildung 3).

Mit der Edition von Mozarts Bearbeitungen fremder Werke (NMA X/28), darunter als bedeutendste die Bearbeitungen von vier Oratorien Georg Friedrich Händels für Baron Gottfried van Swieten, ist dieses Schaffensgebiet Mozarts erstmals umfassend erschlossen worden. Die Studienbücher für Thomas Attwood, Barbara Ployer und Franz Jakob Freystädtler, die Mozarts Tätigkeit als Kompositionslehrer eindrucksvoll belegen, sind in der NMA überhaupt erstmals in einer wissenschaftlich dokumentierten Edition erschienen (vgl. Abbildung 4).

Die NMA hat über die reine Editionsarbeit hinaus auch zu übergeordneten Problemen der Mozartforschung Stellung bezogen. Dies betrifft Fragen der Echtheit von Werken, die unter Mozarts Namen überliefert sind, deren Authentizität jedoch aufgrund verschiedener äußerer und innerer Merkmale als zweifelhaft zu gelten hat. Ein anderes, allerdings verwandtes Problem ist das der Datierung von Werken, Skizzen und Entwürfen, deren Autographe undatiert oder die in nicht-autographen Sekundärquellen überliefert sind. Genaue Untersuchungen der Handschrift Mozarts in Abgrenzung zu der seines Vaters und seiner Schüler und verfeinerte Methoden bei der Analyse der von Mozart verwendeten Notenpapiere haben auf lange Zeit ungelöste Fragen so eine befriedigende Antwort gefunden. Ein wichtiges Instrument ist der von Alan Tyson im Rahmen der NMA herausgegebene *Wasserzeichen-Katalog*. Die abgebildete Seite (vgl. Abbildung 5) zeigt zwei

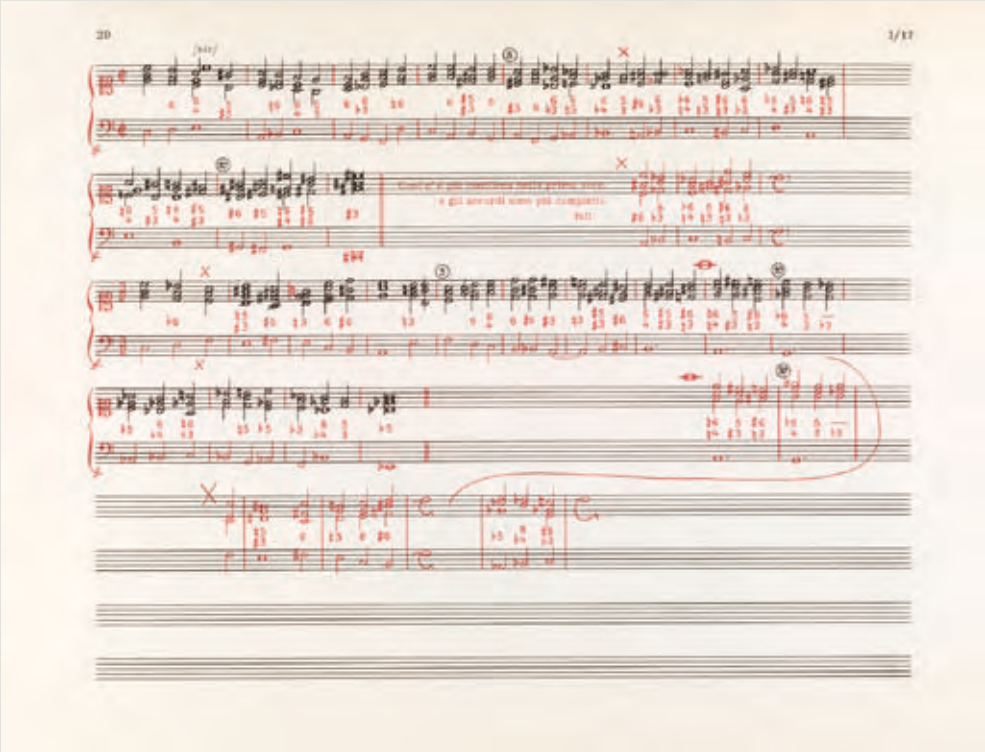


Abb. 4: Wolfgang Amadeus Mozart, Thomas Attwoods Theorie- und Kompositionsstudien bei Mozart. NMA X/30/1, S. 20: Harmonieübungen zur Behandlung des Quartsextakkords. Mozarts Schriftanteil ist rot, der Attwoods schwarz wiedergegeben.

Abb. 5: Alan Tyson, *Wasserzeichen-Katalog*, NMA X/33/Abt. 2, Textband, S. 24. In Originalgröße sind die Wasserzeichen in einem separaten Abbildungsband wiedergegeben

Wasserzeichen und die Auflistung (eines Teils) der ihnen zugewiesenen datierten und undatierten Werke bzw. Werkteile. Zur genaueren Unterscheidung der Papiersorten mit gleichem oder ähnlichem Wasserzeichen der drei abnehmenden Halbmonde hat Tyson die Halbmonde zusätzlich vermessen („Selenometrie“ = sel): Die größere Zahl gibt in Millimetern den Abstand zwischen dem äußeren Rand des größten und dem inneren Rand des kleinsten Halbmondes wieder, die kleinere Zahl die größte Weite des größten Halbmondes. Die Angabe TS („Total Span“) gibt den Abstand zwischen oberster und unterster Linie der Notenrastrale in Millimetern wieder.

Die verläßliche Datierung von in der Regel undatierten Fragmenten und Skizzen hat zu einer gänzlichen Neubewertung dieser hoch interessanten Seite von Mozarts Schaffen geführt und die Basis für tiefere Einblicke in Mozarts schöpferischen Kompositionsprozeß ermöglicht. Die rund 100 erhaltenen Skizzen Mozarts sind in der NMA erstmals in Faksimile, Übertragung und mit kritischem Kommentar versehen vollständig erschienen (vgl. Abbildungen 6 und 7).

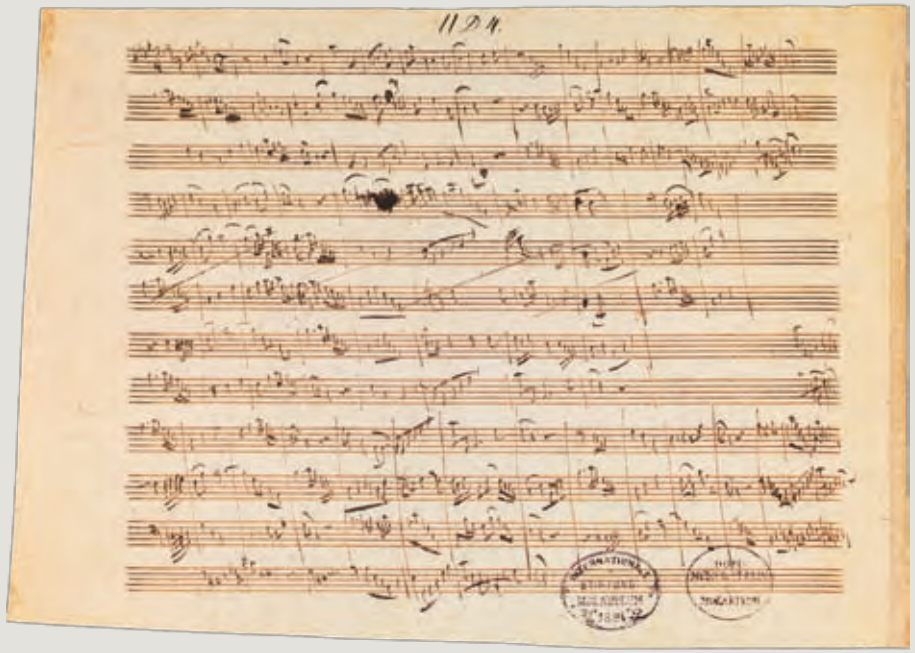


Abb. 6: *Skizzen*, NMA X/30/3, Skizze Skb 1789ß verso zu *Così fan tutte* KV 588, Finale II, Faksimile

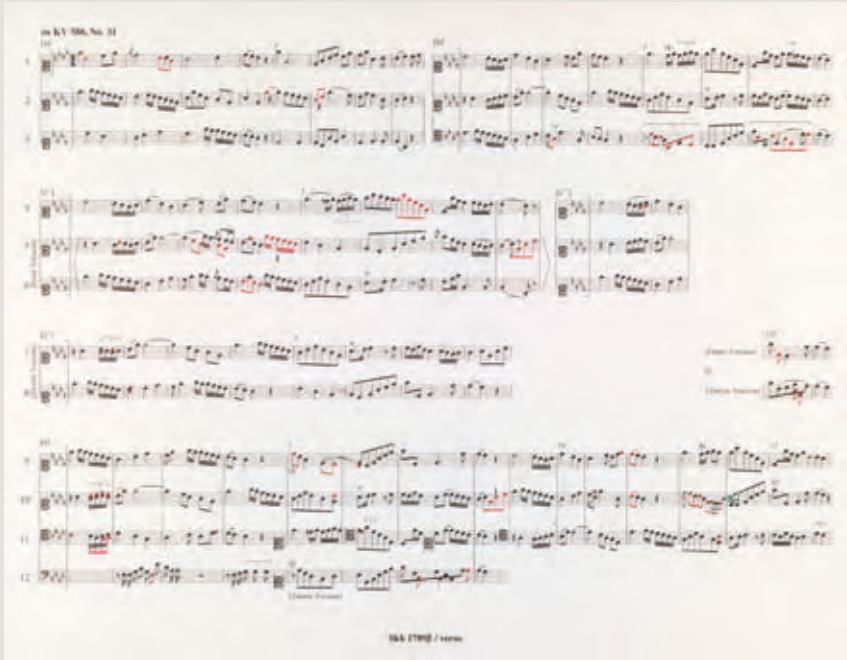


Abb. 7: *Skizzen*, NMA X/30/3, Skizze Skb 1789ß verso zu *Così fan tutte* KV 588, Finale II, Übertragung. Die verschiedenen Schreibschichten des Originals sind durch unterschiedliche Farben (schwarz, rot, grün wiedergegeben

VI. Sinfonie op. 68 (Pastorale)

Die neue wissenschaftlich-kritische Gesamtausgabe der Werke Ludwig van Beethovens (1770–1827) wird vom Beethoven-Archiv in Bonn herausgegeben. Sie umfaßt das gesamte vollendete Schaffen einschließlich der Frühfassungen und authentischen Bearbeitungen; auch größere Fragmente und umfangreichere Entwürfe werden berücksichtigt. Dabei werden sämtliche erreichbaren Quellen zu Rate gezogen, darunter Beethovens Autographe, vom Komponisten überprüfte Kopistenabschriften sowie die zu seinen Lebzeiten gedruckten Originalausgaben. Ziel ist ein Notentext, der den Absichten Beethovens möglichst genau entspricht und sich auch in den Dienst der Musikpraxis stellt.

Die *Pastorale* entstand in einem für Beethoven relativ kurzen Zeitraum von nur wenigen Monaten im Frühjahr und Sommer 1808. Das Gros der Skizzen – fast ausschließlich einstimmige Entwürfe – befindet sich im sogenannten Pastorale-Skizzenbuch in London. Beethoven notierte seine Ideen aber auch auf losen Blättern. Ein Einzelblatt im Beethoven-Haus Bonn enthält Entwürfe und erste Ideen zum 2., 3. und 5. Satz der Sinfonie (vgl. Abbildung 1).

Als Beethoven die Partitur (Beethoven-Haus, BH 64) niederschrieb, war er sich an einigen Punkten noch nicht ganz über die Instrumentierung im klaren. In den beiden unteren freien Systemen des Autographs finden sich an vielen Stellen Skizzen zu Takten in der darüberstehenden Partitur, hauptsächlich Notizen zur Umsetzung des Orchestersatzes.

Trotz zahlreicher Skizzen fand Beethoven bei der Niederschrift der Partitur nicht immer auf Anhieb zu einer befriedigenden Lösung. Ein charakteristisches Beispiel für seine Kompositionsweise ist der Schluß des zweiten Satzes (vgl. Abbildung 2).

Nach der Niederschrift der ersten Version kamen ihm Zweifel. Zunächst bemühte er sich um eine Verbesserung, strich durch und korrigierte einzelne Stellen.

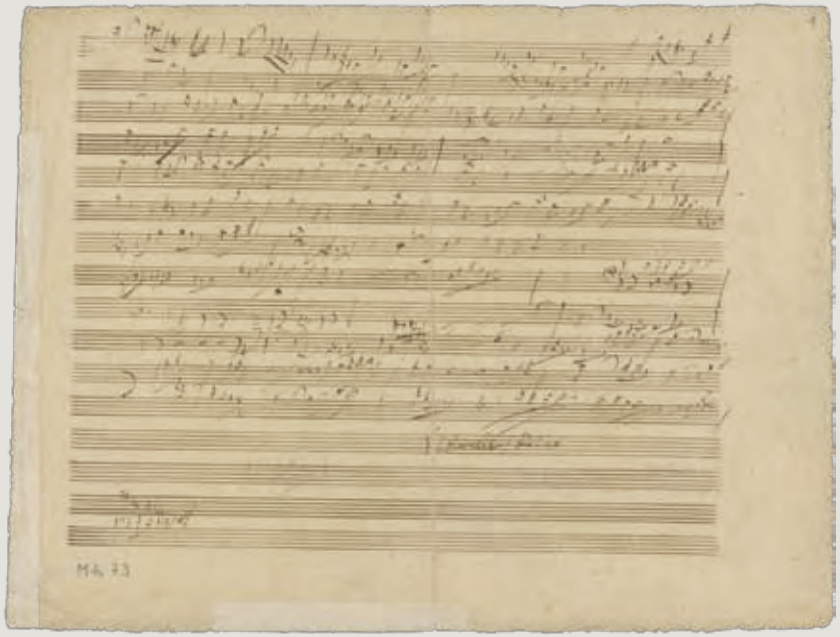


Abb. 1: Entwürfe zum 2., 3. und 5. Satz (HCB Mh 73)

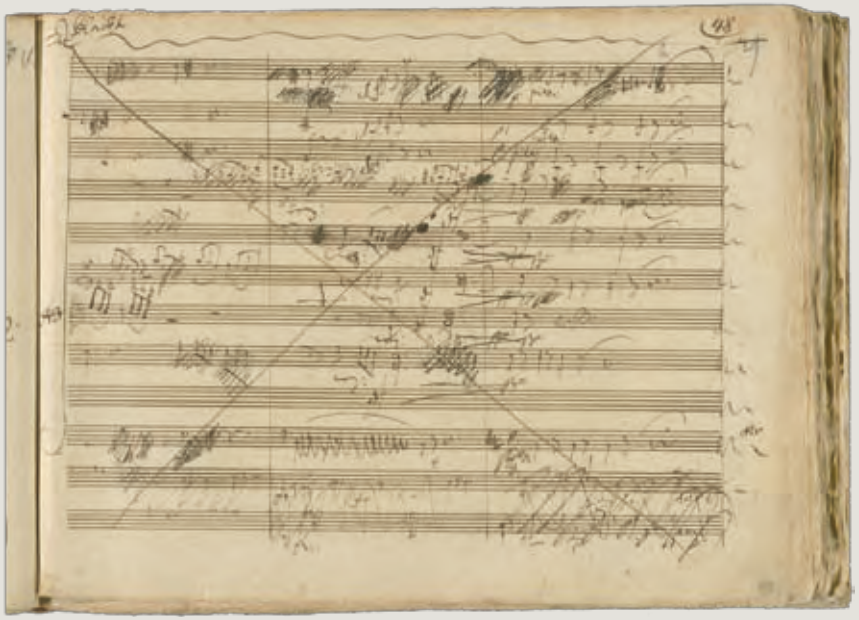


Abb. 2: Autograph (BH 64, Bl. 69r)

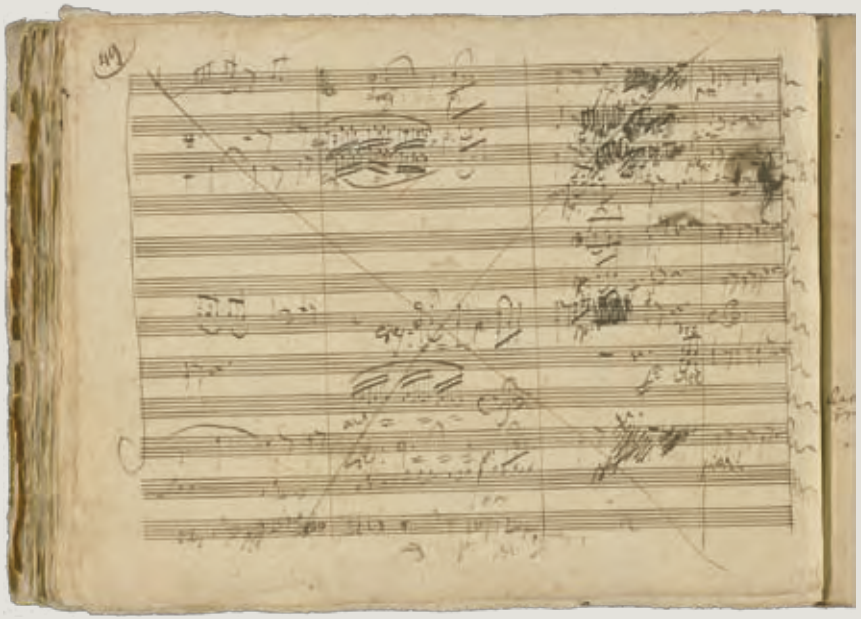


Abb. 3: Autograph (BH 64, Bl. 69v)

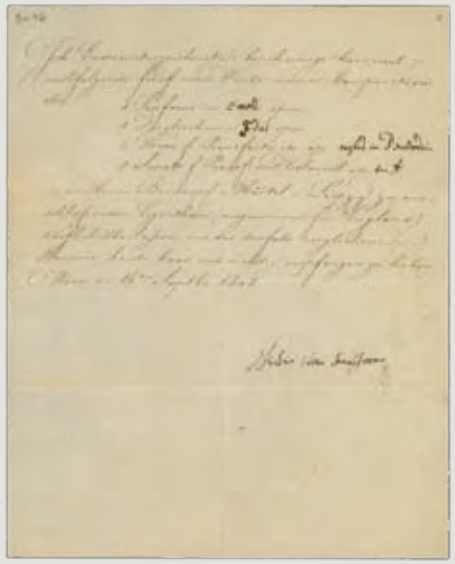


Abb. 4: Eigentumsbestätigung (HCB Br 72)

Schließlich strich er die ganze Seite durch. Die Alternative schrieb er auf die folgende Seite (vgl. Abbildung 3). Doch auch diese neue Lösung hatte keinen Bestand. Nach weiterem Probieren kehrte Beethoven zur ersten Fassung zurück, tilgte die zweite Version und notierte über dem durchgestrichenen ersten Versuch *bleibt*. Intuitiv hatte er das Problem von Anfang an gelöst, aber erst durch Anzweifeln, Ausprobieren, Ändern und Neufassen die Tauglichkeit des ersten Entwurfs erkannt und bestätigt.

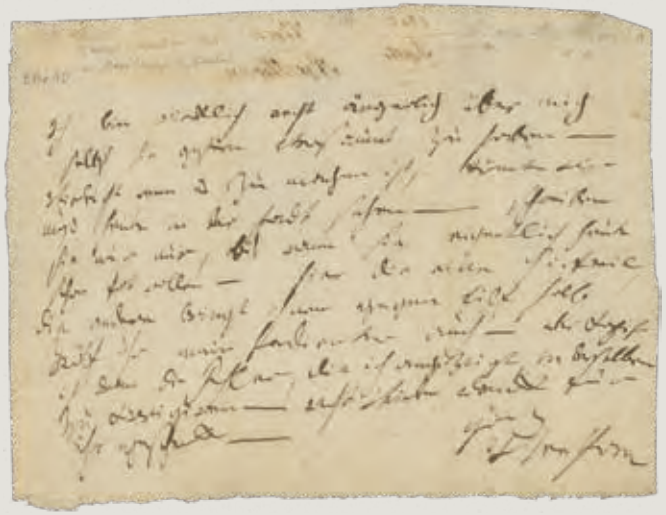


Abb. 5: Brief an Breitkopf & Härtel (HCB BBr 10)

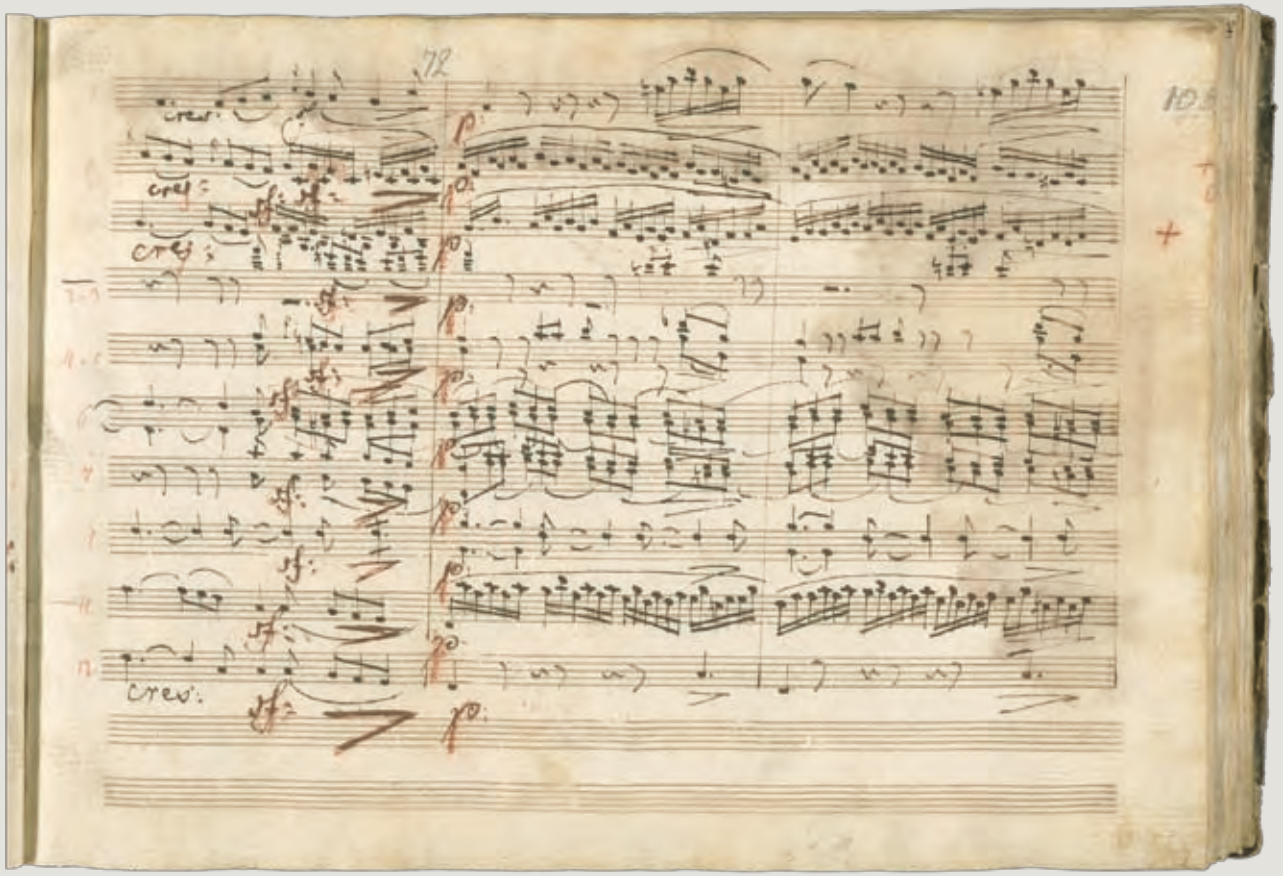


Abb. 6: Stichvorlage (NE 146, Bl. 53r)

Nach Vollendung der Partitur ließ Beethoven sie abschreiben, um für den anstehenden Druck eine saubere Vorlage zu haben. Das Autograph enthält zahlreiche Anweisungen für die Kopiatur, mit der Beethoven Joseph Klumpar beauftragte, einen Berufskopisten, mit dem er in dieser Zeit häufig zusammenarbeitete.

Beethoven hatte die *Pastorale* zusammen mit der V. Sinfonie und einigen weiteren Werken am 14. September 1808 an den Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig verkauft. Dies geht aus einer im Beethoven-Haus aufbewahrten, vom Komponisten unterzeichneten Eigentumsbestätigung hervor (vgl. Abbildung 4).

Die Stichvorlagen beider Sinfonien nahm Härtel im Herbst 1808 bei einem Besuch in Wien persönlich in Empfang. In einem Billet, das sich ebenfalls im Beethoven-Haus befindet, bedauert Beethoven, den Verleger nicht angetroffen zu haben und bekundet seine Hoffnung, ihn noch vor dessen Abreise zu sehen. Als Anlage übersendet er Härtel die Stichvorlage für eine der beiden Sinfonien, die zweite Stichvorlage kündigt er für kurze Zeit später an, da der Kopist noch letzte Korrekturen anbringe (vgl. Abbildung 5).

Die Korrekturen trug Beethoven mit einem rotbraunen Stift („Rötel“) in die Partiturkopie ein, der Kopist zog sie dann teilweise mit Tinte nach, um sie dauerhaft zu machen, da der Rötel leicht verwischte (vgl. Abbildung 6).

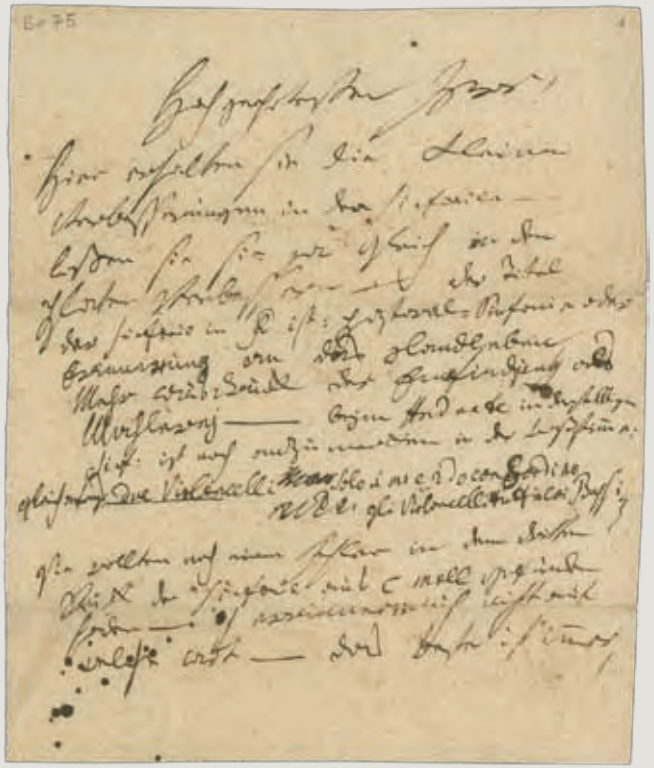


Abb. 7: Brief an Breitkopf & Härtel (HCB Br 75)

Trotz sorgfältiger Korrekturen fielen Beethoven im nachhinein weitere Fehler in der Partitur auf. Er hatte inzwischen Gelegenheit gehabt, das Werk zu hören, woraus sich für ihn die Notwendigkeit einiger kleiner Verbesserungen ergab, die er in einem Brief an den Verlag vom 4. März 1809 ankündigte:
Sie erhalten Morgen eine anzeige von kleinen Verbesserungen, welche ich während Der Aufführung der Sinfonien machte; – als ich sie ihnen gab, hatte ich noch keine davon gehört – und man muß nicht so göttlich seyn wollen, etwas hier oder da in seinen Schöpfungen zu verbessern.
Obwohl das versprochene Korrekturverzeichnis, das Beethoven wahrscheinlich wenige Wochen später am 28. März 1809 an Breitkopf geschickt hatte, nicht erhalten geblieben ist, enthält der beiliegende Brief eine nachgetragene Spielanweisung zum zweiten Satz (vgl. Abbildung 7):
beym Andante in derselbigen Sinf. ist noch anzumerken in der Baßstimme: gleich anfangs: due Violoncello Solo 1mo e 2do con Sordino gli Violoncelli tutti coi Bassi.
Der Verlag hat die Korrektur berücksichtigt. In der Originalausgabe, die im Mai 1809 in Stimmen erschien, ist die Anweisung als Fußnote am unteren Seitenrand eingefügt (vgl. Abbildung 8). Erst 1826 gab Breitkopf & Härtel die Sinfonie auch in Partitur heraus.
Beethoven hatte die Sinfonie in nur wenigen Monaten am Schreibtisch komponiert. Trotzdem entstand bei den Nachgeborenen rasch das romantisierende Bild des am Bach sitzenden Komponisten, der versonnen den Klängen der Natur lauscht und sie zu Papier bringt. Franz Hegi hielt diese Vorstellung 1834 in einer Zeichnung fest (vgl. Abbildung 9).

Abb. 9: Zeichnung von Franz Hegi (HCB BBi 12/29)

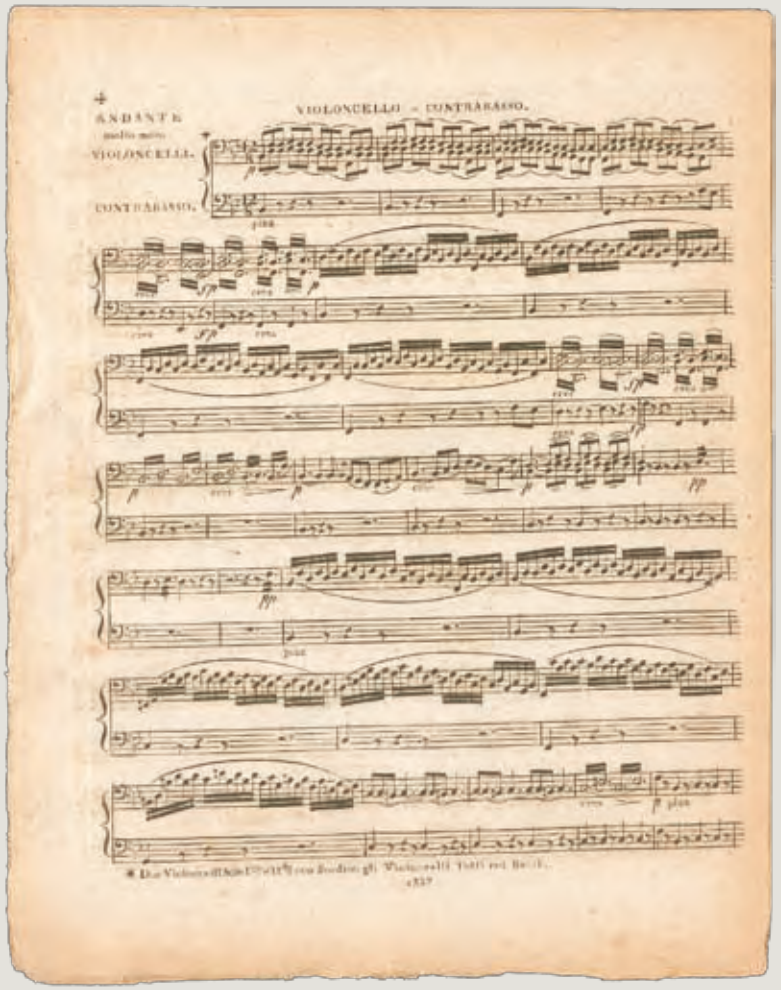


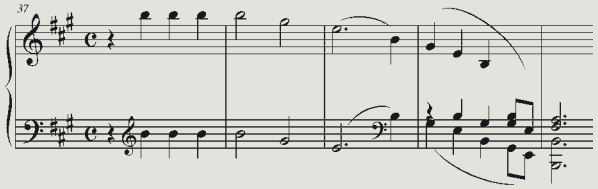
Abb. 8: Originalausgabe, Violoncello- und Kontrabaßstimme (HCB C Md 4)

Sonate op. 69 für Violoncello und Klavier

Zur *Sonate op. 69 für Violoncello und Klavier* sind Quellen aus unterschiedlichen Stadien der Komposition überliefert, anhand derer sich der Kompositionsprozeß eindrucksvoll nachvollziehen läßt. Es handelt sich dabei um eine für Beethovens Werke durchaus charakteristische Quellenlage. Erhalten sind ein Autograph des ersten Satzes (Beethoven-Haus Bonn), eine vollständige Kopistenabschrift mit zahlreichen Korrekturen Beethovens, die als Stichvorlage diente (Amsterdam, Universitätsbibliothek), sowie die Originalausgabe, die 1809 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschien. Ferner sind Briefe des Komponisten an den Verleger überliefert, in denen Beethoven auf Korrekturen hinweist.

Am Beispiel des zweiten Themas aus dem Kopfsatz der Sonate lassen sich die Quellenabhängigkeiten und ihre Konsequenzen für die Edition gut zeigen. Die Violoncellostimme bietet dabei eine Orientierungshilfe, da sie in den gezeigten Takten nahezu unverändert übernommen wird (vgl. Abbildung 1–4).

Im Autograph lassen sich gleich mehrere Korrekturschichten erkennen – Beethoven trug sowohl mit Tinte als auch mit Rötel verschiedene Änderungen ein. Die früheste Notation der Klavierstimme lautete dabei folgendermaßen:



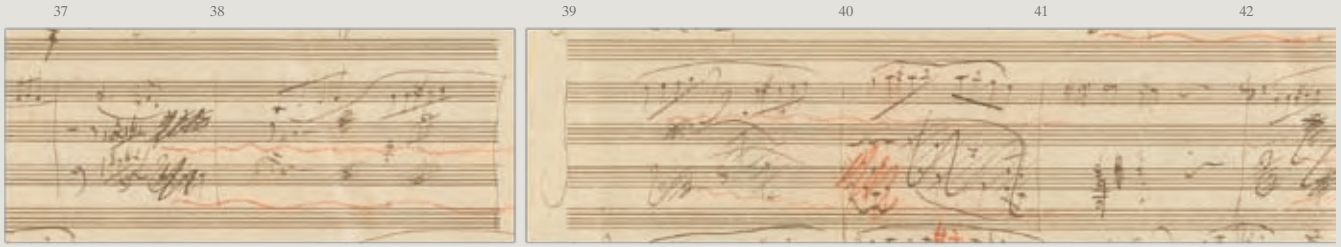


Abb. 1: Autograph, T. 37–42 (Beethoven-Haus Bonn)

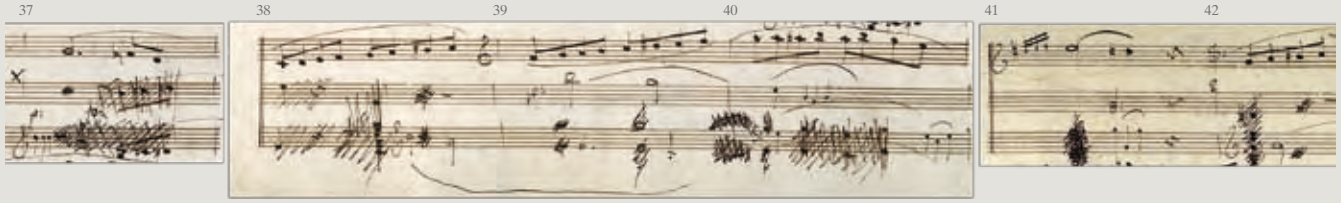


Abb. 2: Stichvorlage (Amsterdam, Universitätsbibliothek)

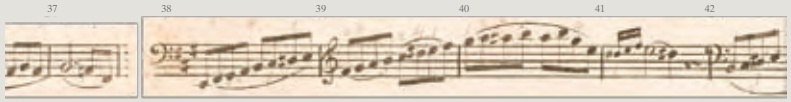


Abb. 3: Originalausgabe, Violoncellostimme (Beethoven-Haus Bonn)

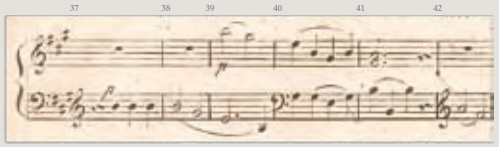
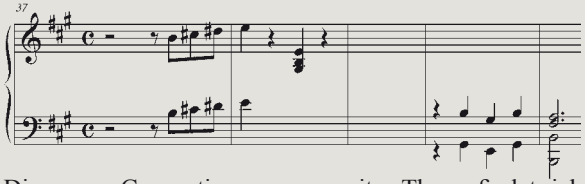
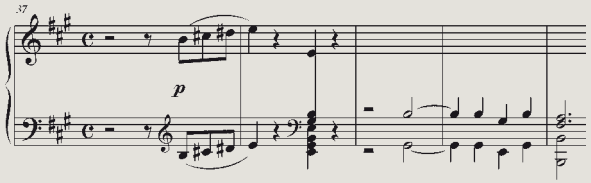


Abb. 4: Originalausgabe, Klavierstimme (Beethoven-Haus Bonn)

Anschließend strich er die meisten Noten jedoch mit Tinte wieder aus und ersetzte sie durch die folgende Lesart:



Diese neue Gegenstimme zum zweiten Thema findet sich auch in der Kopistenabschrift weitgehend wieder. Die ursprüngliche Notierung des Kopisten, die anschließend noch einmal gestrichen wurde, sieht folgendermaßen aus:



Wie zu erkennen ist, finden sich in der Abschrift allerdings auch einige Noten, die der Kopist nicht dem Autograph entnehmen konnte, etwa die nach unten gehalsten Noten im unteren System von T. 38 oder die Halbe Note mit übergebundener Viertelnote in T. 38f. Hieraus (wie auch aus dem Lesartenvergleich zahlreicher anderer Stellen des ersten Satzes) kann geschlossen werden, daß zwischen dem Autograph und der Kopistenabschrift noch eine weitere, heute verschollene Quelle existiert haben muß, bei der es sich vermutlich um eine Reinschrift Beethovens handelte. Es mag auch kaum verwundern, daß der Kopist eine andere Vorlage zur Verfügung hatte als das erhaltene Autograph, das mit seinen oft mehrfach und nahezu bis zur Unlesbarkeit korrigierten Notenseiten selbst einen geübten Schreiber (wie in diesem Fall Joseph Klumpar) überfordert haben dürfte (vgl. Abbildung 5).

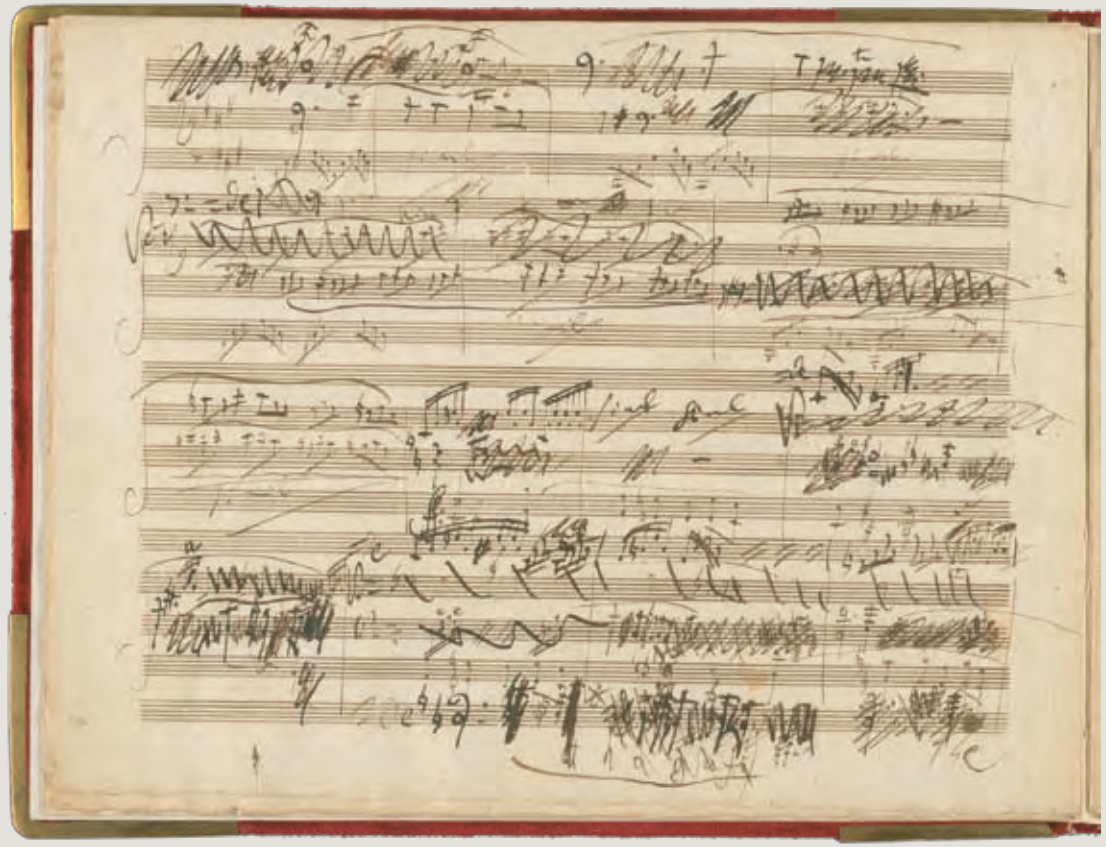


Abb. 5: Autograph, S. 9 (Beethoven-Haus Bonn)

Bei der Stichvorlage (vgl. Abbildung 2) handelt es sich um eine Kopistenabschrift, in der Beethoven noch einmal grundlegende Revisionen vorgenommen hat. Alle Korrekturen und Einträge stammen von der Hand des Komponisten. Erst diese korrigierte Version diente als Vorlage für den Druck.

Verfolgt man den Schaffensprozeß anhand der hier gezeigten Quellen, so fällt nicht nur auf, daß Beethoven offenbar stark um die endgültige Fassung dieser Stelle gerungen hat, sondern auch, daß er sich am Schluß ausgerechnet seinem ursprünglichen Einfall wieder stark annäherte. Dieses Phänomen läßt sich auch an anderen Werken Beethovens zeigen.

Für die Edition ergeben sich aus der Quellenlage Konsequenzen, die typisch für Beethoven sind: Hauptquelle ist die Stichvorlage; bei Abweichungen gegenüber dem von ihr abhängigen Erstdruck ist im Einzelfall zu prüfen, ob es sich um Fehler des Notenstechers handelt oder ob der Komponist möglicherweise selbst noch Änderungen veranlaßt haben könnte. Das Autograph – zweifellos das materiell und ideell wertvollste der Manuskripte – scheidet dagegen als Quelle für die Edition gänzlich aus (allenfalls bei zweifelhaften Lesarten kann es als zusätzliches Entscheidungskriterium herangezogen werden). Selbst dort, wo man Beethovens Notation eindeutig lesen kann, gibt es nicht die Fassung letzter Hand wieder, die in diesem Fall die Grundlage einer kritischen Neuausgabe darstellt. Außerhalb der Edition ist das Autograph freilich interessant für den Schaffensprozeß. Aus diesem Grund wurde dem 1992 erschienenen Faksimile der Handschrift die Rekonstruktion einer Frühfassung des ersten Satzes von op. 69 beigegeben.

In einem Brief an den Verlag Breitkopf & Härtel vom 26. Juni 1809 (vgl. Abbildung 6) weist Beethoven auf *eine Gute Portion Druckfehler* hin, *auf die ich, da ich mich mein Leben nicht mehr bekümmere,* [um] *das, was ich schon geschrieben habe, durch einen guten Freund von mir Aufmerksam gemacht wurde*

Abb. 6: Brief an Breitkopf & Härtel

(nemlich in der Violonschell Sonate) ich laße hier dieses Verzeichniß schreiben oder Drucken, und in der Zeitung ankündigen, daß alle, diejenigen welche sie schon gekauft, dieses holen können. Der angekündigte Abdruck in einer Zeitung ist nie erfolgt, jedoch ist auch der unmittelbar folgende Brief erhalten, in dem Beethoven die Korrekturen im einzelnen aufführt.

Nach Beethovens Angaben soll der Musikalienhändler Traeg (der zu der Zeit Kommissionär von Breitkopf & Härtel war) die Korrekturen in die noch vorrätigen Abzüge der Originalausgabe übertragen haben. Solche Exemplare lassen sich jedoch nicht nachweisen. Da die Stichvorlage bis in die 1980er Jahre als verschollen galt, war das Korrekturverzeichnis für den bereits 1971 erschienenen Band der Beethoven-Gesamtausgabe für einzelne Lesarten die einzige Quelle. Die Kenntnis der Stichvorlage zeigt nun, daß die meisten Korrekturen Stecherfehler betreffen. Die korrekten Lesarten finden sich bereits in der Hauptquelle.

Die Forelle – ein verbindlicher Notentext?

Die in Tübingen und Wien erarbeitete Neue Schubert-Ausgabe ist eine wissenschaftlich-kritische Gesamtausgabe, die die aktuelle Quellenlage und die neuesten Forschungsergebnisse berücksichtigt. Die Ausgabe ist bemüht, dem spezifischen Charakter des Schubertschen Werkverständnisses gerecht zu werden. Dazu gehören etwa die gleichberechtigt nebeneinander stehenden Fassungen eines Werkes sowie die zahlreichen Varianten.

Die Neue Schubert-Ausgabe bietet einen Notentext, der Wissenschaft und Praxis zugleich dienen soll. Im Vordergrund steht dabei das Bestreben, diesen Text auf der Basis eines Vergleichs aller erreichbarer Quellen zu erarbeiten, darüber hinaus das von Schubert Gemeinte deutlich zu machen, soweit sich dies aus den Quellen erschließen läßt, und zugleich die „Spiel-Regeln“, d.h. verlorengegangene Selbstverständlichkeiten seiner Zeit, dem heutigen Musiker einsichtig und anwendbar zu machen.

Zu den meisten Werken haben sich Autographe erhalten. Schuberts scheinbar so klare Notierungsweise ist jedoch vielfach nicht leicht zu deuten: In der Mehrzahl liegen uns nämlich nicht Schuberts Reinschriften, sondern seine ersten Niederschriften vor. Sie zeigen, daß sich die musikalische Gestalt eines Einfalls vielfach erst im Verlauf der Kompositionsarbeit herauskristallisiert hat.

In den Abschriften und Drucken wird zwar der reine Notentext in der Regel korrekt wiedergegeben, die für die Komposition und ihre Wiedergabe ebenso wichtigen Bögen, Akzente, Artikulationszeichen etc. sind aber oft unpräzise dazu gesetzt. Um eine solche verzerrte musikalische Artikulation zurechtzurücken, bedarf es ausführlicher Vergleiche möglichst zahlreicher Quellen. Der Herausgeber muß dabei manchmal ihm lieb gewordene Gewohnheiten überwinden: Die eigene Vorstellung eines bestimmten Werkes ist ja oft von derartigen Verzerrungen mitgeprägt, weil die gebräuchlichen Ausgaben fast alle auf Erstausgaben zurückgehen.

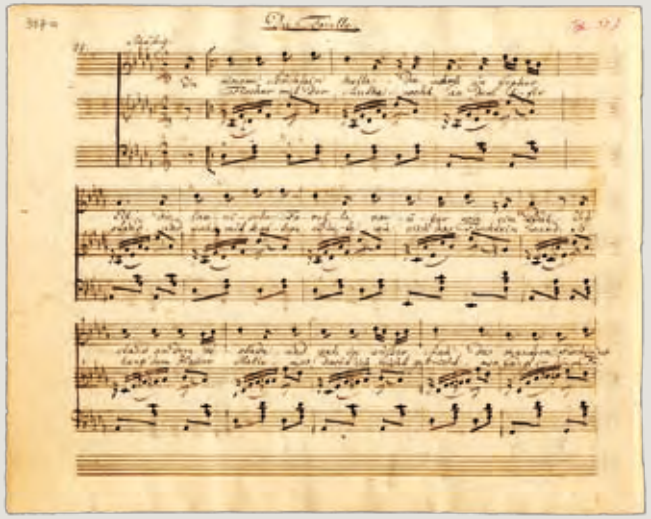


Abb. 1: Erste Fassung (Frühjahr 1817). Abschrift von Albert Stadler in einem mit 1817 datierten Liederalbum (Universitätsbibliothek Lund)

Es ist bezeichnend für Schuberts Schaffensweise, daß er Kompositionen von geringem Umfang – Lieder und Tänze – mehrfach niederschrieb, und niemals in der gleichen Weise. Dabei revidierte oder variierte er ein Werk aus unterschiedlichen Gründen. Die heute noch populäre Melodie seiner *Forelle* ist in nicht weniger als fünf Fassungen überliefert. Von diesem Lied, entstanden vermutlich im Frühjahr 1817, existierten wahrscheinlich einmal sieben Autographe, die allerdings nicht alle erhalten sind. Die erste Niederschrift sowie zwei dieser „Urfassung“ nahestehende autographe Kopien sind verschollen, lassen sich aber aus Abschriften in Schuberts Umkreis erschließen. Dazu gehört die wohl unmittelbar nach der Entstehung der Komposition angefertigte Abschrift seines Freundes Albert Stadler (vgl. Abbildung 1).

Im Juli 1817 hat Schubert *Die Forelle* dann einem anderen Schulfreund, Franz Sales Kandler, in sein Album geschrieben (2. Fassung). Das früheste hier wiedergegebene Autograph, geschrieben am 21. Februar 1818 *Nachts um 12 Uhr* für Josef

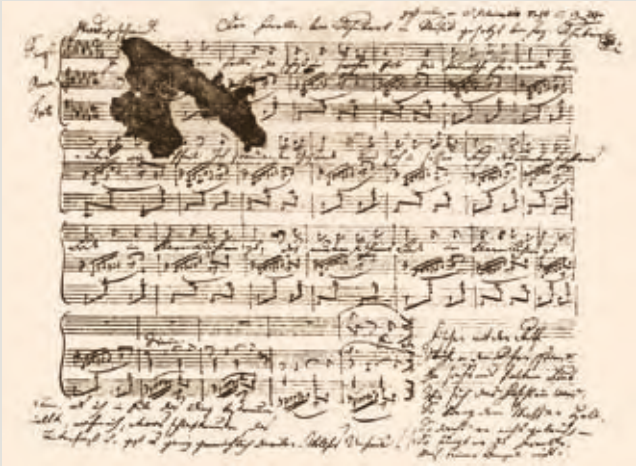


Abb. 2: Dritte Fassung. Autograph für Josef Hüttenbrenner (verschollen; abgebildet nach einem Faksimile von 1881)

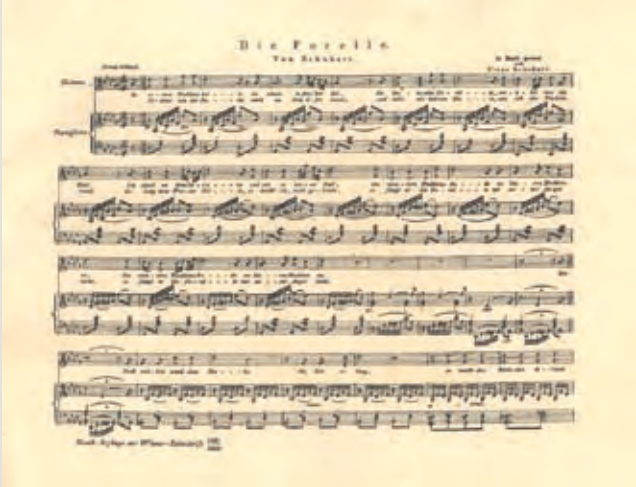


Abb. 3: Vierte Fassung. Erstausgabe als Musikbeilage zur *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* (Typendruck)

Hüttenbrenner, trägt einen persönlichen Charakter, wie der Tintenklecks und die erläuternde Anmerkung zeigt: *Eben, als ich in Eile das Ding* [mit Sand] *bestreuen wollte, nahm ich, etwas schlaftrunken, das Tintenfaß u. goß es ganz gemächlich darüber. Welches Unheil!* (vgl. Abbildung 2).

Am 9. Dezember 1820 erschien das Lied als Musikbeilage einer Wiener Kunstzeitschrift (4. Fassung). Es war das dritte Lied Schuberts, das gedruckt wurde, und es erschien wenige Monate, bevor er mit dem *Erlkönig* sein *Opus 1* herausbrachte (vgl. Abbildung 3).

Eine solche Musikbeilage hatte einen vergleichsweise wenig verbindlichen Charakter und galt Schubert noch nicht als Werkausgabe. Dazu wurde das Lied erst 1825, als der Wiener Verleger Diabelli es in seiner Reihe *Philomele* unter der Opuszahl 32 nachdruckte. 1829, im Jahr nach Schuberts Tod, veröffentlichte Diabelli es nochmals in einer *Neuen Ausgabe*, nun aber mit jenem sechstaktigen Vorspiel, das seither allgemein gespielt wird (vgl. Abbildung 4).

Auch Schubert selbst hat im Oktober 1821 in seiner letzten Niederschrift (5. Fassung) noch ein – fünftaktiges – Vorspiel geschrieben. Er traute dem unbekannten Empfänger der Abschrift offenbar nicht zu, ein Vorspiel nach dem Usus der Zeit selbst zu improvisieren (vgl. Abbildung 5).

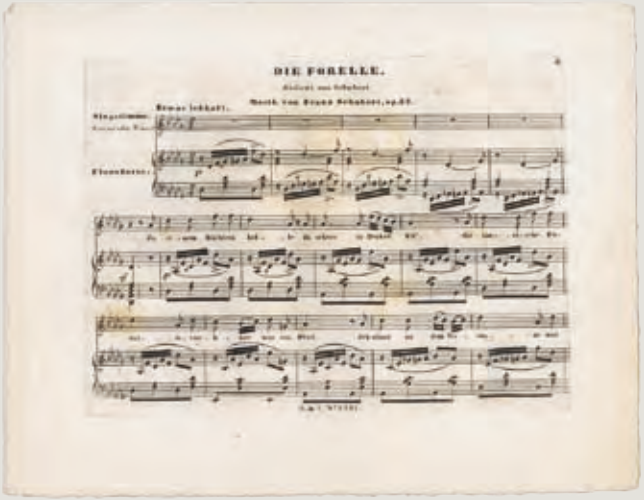


Abb. 4: Vierte Fassung. Neudruck als op. 32, revidiert von Anton Diabelli mit einem von diesem stammendem sechstaktigen Vorspiel

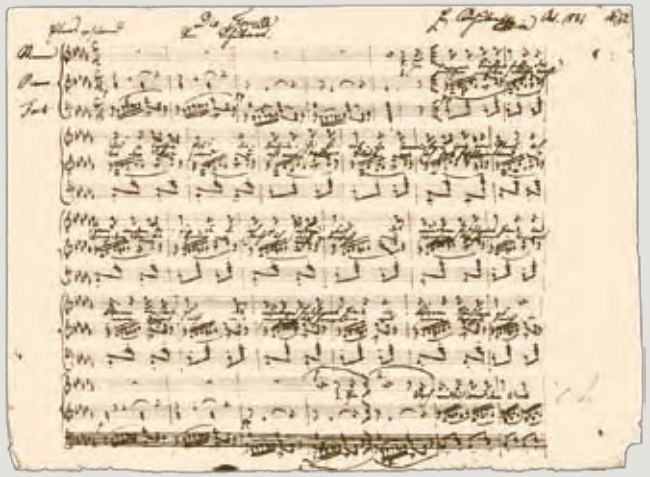


Abb. 5: Fünfte Fassung. Autograph für einen unbekannten Empfänger mit fünftaktigem Vorspiel (The Library of Congress, Washington D.C.)

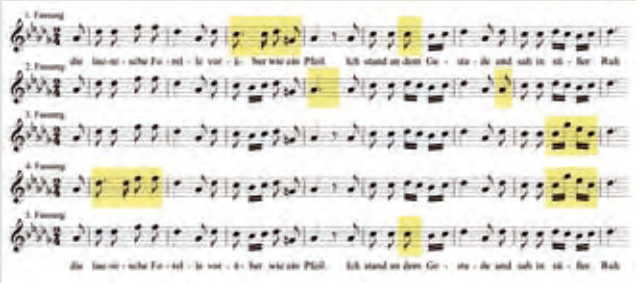


Abb. 6: *Die Forelle*, Vers 3–6. Vergleich der fünf überlieferten Fassungen (Singstimme). Die Varianten sind gelb unterlegt.

Alle fünf Fassungen unterscheiden sich voneinander. Sie lassen aber keine Entwicklung auf einen endgültigen Text, auf eine „Fassung letzter Hand“ hin erkennen: In der 5. Fassung kommt Schubert in einigen Details selbst auf die 1. Fassung zurück (vgl. Abbildung 6).

Die verschiedenen Fassungen sind daher eher als Alternativen zu verstehen. In der *Neuen Schubert-Ausgabe* wird zwar in der Folge der „Lieder mit Opuszahlen“ die 4. Fassung abgedruckt, die übrigen Fassungen aber werden in einem Separatband *Alternativfassungen und Parallelbearbeitungen* jeweils vollständig wiedergegeben (vgl. Abbildung 7). Denn die *Neue*

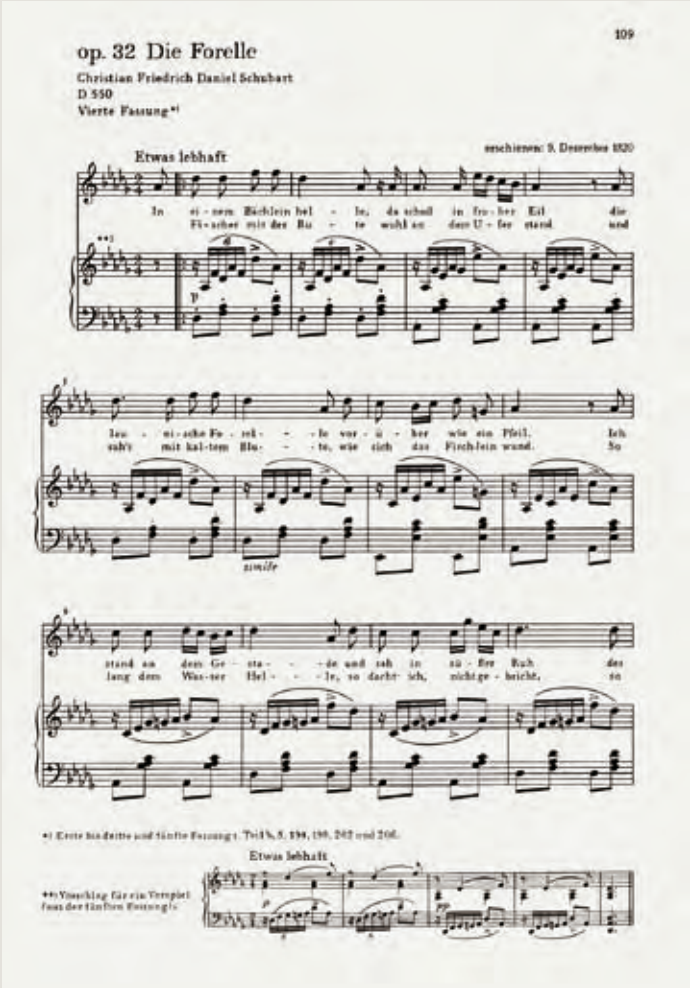


Abb. 7: *Neue Schubert-Ausgabe*, Serie IV, Lieder, Band 2, Teil a: Vierte Fassung als op. 32 (Vorlagen: Autograph der vierten Fassung und Erstausgabe unter Berücksichtigung des 1825 als op. 32 bei Diabelli erschienenen ersten Nachdrucks dieser Fassung)

Schubert-Ausgabe versteht sich als „offene Ausgabe“, die nicht *einen* verbindlichen Text vorlegen will, sondern alle Fassungen zugänglich macht und Interpreten die Möglichkeit gibt, aus den Varianten eine dem eigenen Geschmack entsprechende „persönliche“ Fassung zu erarbeiten.

Die Edition des Freischütz-Textbuchs

Die Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe will bis zum 200. Todestag Webers im Jahr 2026 seine sämtlichen Kompositionen, Briefe, Tagebücher und Schriften in einer wissenschaftlich-kritischen Gesamtausgabe vorlegen. Die Ausgabe, die an zwei Arbeitsstellen in Berlin und Detmold erarbeitet wird, wird ca. 46 Notenbände einschließlich Kritischer Berichte, ca. 8 Bände Tagebücher, 10 Bände Briefe, 2 Bände Schriften, ein Werkverzeichnis sowie mehrere Dokumentenbände umfassen. Parallel zur Ausgabe erscheint die Schriftenreihe *Weber-Studien*.

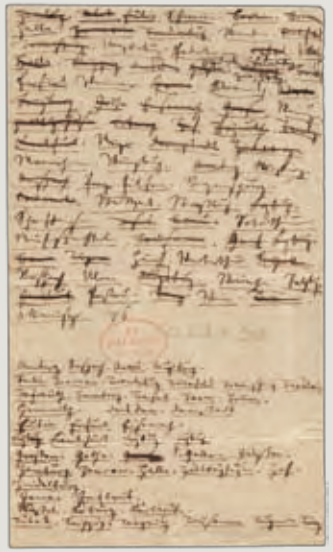


Abb. 1: Eigenhändige Liste Webers mit Ortsnamen

Im Rahmen der Neuausgabe von Webers *Freischütz* wird erstmals eine auf authentischen Quellen basierende Edition des Librettos von Kind vorgelegt. (Schon Goethe hatte gegenüber Eckermann auf das gute *Süjet* der Oper hingewiesen und dafür plädiert, *dem Herrn Kind auch einige Ehre* [zu] *erzeigen*.) Die Quellenlage für die Edition ist günstig. Neben Webers Partitur-Autograph (ohne Dialogtexte) liegen mehrere Textzeugen für das Libretto vor: ein Autograph Kinds, Webers korrigiertes Handexemplar sowie autorisierte (d. h. von Weber in Auftrag gegebene und versandte) Kopien des Operntextes und der Erstdruck der Gesänge anläßlich der Berliner Uraufführung. Die Edition folgt der Version der Uraufführung; im Kritischen Apparat wird die Textgenese zwischen dem ersten Entwurf 1817 und der Premiere am 18. Juni 1821 dargestellt, die sich in folgende Etappen gliedern läßt:

Abb. 2: Autograph des Librettos von Kind

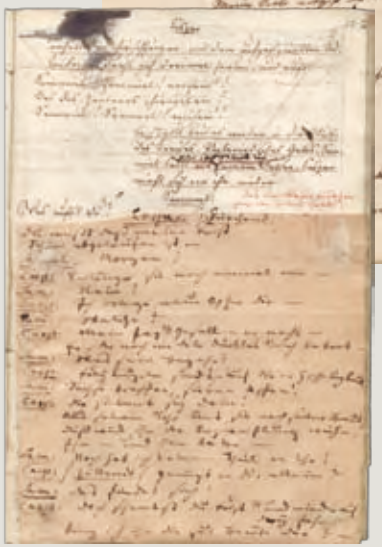


Abb. 3: Webers Handexemplar des Librettos, S. 20

Mitte bis Ende Februar 1817: Sujet-Auswahl und erste Handlungsskizze zur Oper mit dem Titel *Der Probeschuß*; anschließend 1. Fassung des Librettos mit zwei einleitenden, später von Weber nicht vertonten Szenen und abweichendem Finale mit dem Titel *Die Jägersbraut*

Mai 1817: 2. Fassung des Librettos mit gestrichenen Einleitungsszenen (entspricht dem erhaltenen Libretto-Autograph von Kind)

August 1819 bis Mai 1820: Umarbeitungen des Textes während der Komposition; hiervon ist u. a. das Finale des II. Akts betroffen

Mai 1820 bis März 1821: Umarbeitungen im Vorfeld der Uraufführung mit Ergänzung der Arie Nr. 13 und der endgültigen Titelwahl *Der Freyschütz*

Mai/Juni 1821: Kürzung im Finale des III. Akts

Webers Handexemplar des Librettos liegt eine Liste mit 80 Ortsnamen bei – vermutlich eine Übersicht, wohin Weber Abschriften des Textes senden wollte. Diese Zusammenstellung (vgl. Abbildung 1) dient heute als Wegweiser auf der Suche nach autorisierten Quellen, wenn auch die meisten dieser Exemplare inzwischen vernichtet wurden. Nachweisbar sind nur noch vier der Kopien: Berlin, Gotha, Hamburg und Wien, wobei das letztgenannte Buch durch die tiefgreifenden Zensureingriffe derart „entstellt“ wurde, daß es als Textzeuge nicht mehr in Betracht kommt.

Den ersten gemeinsamen Dialog von Caspar und Samiel hatte Kind als Prosadichtung angelegt (vgl. Abbildung 2). Weber gestaltete die Passage nach ersten Entwürfen Ende 1819 grundlegend um; in sein Tagebuch notierte er am 29. März 1820: *neues Duett 2t Finale zwischen Kaspar und Samiel gemacht*. Die entsprechende Textänderung ist in Webers Handexemplar des Librettos (vgl. Abbildung 3) durch Überklebung eingefügt. Das Manuskript, das sowohl als Kompositions- wie auch als

Abb. 4: Berliner Textkopie. Caspars Tinklied mit nachträglichen Änderungen

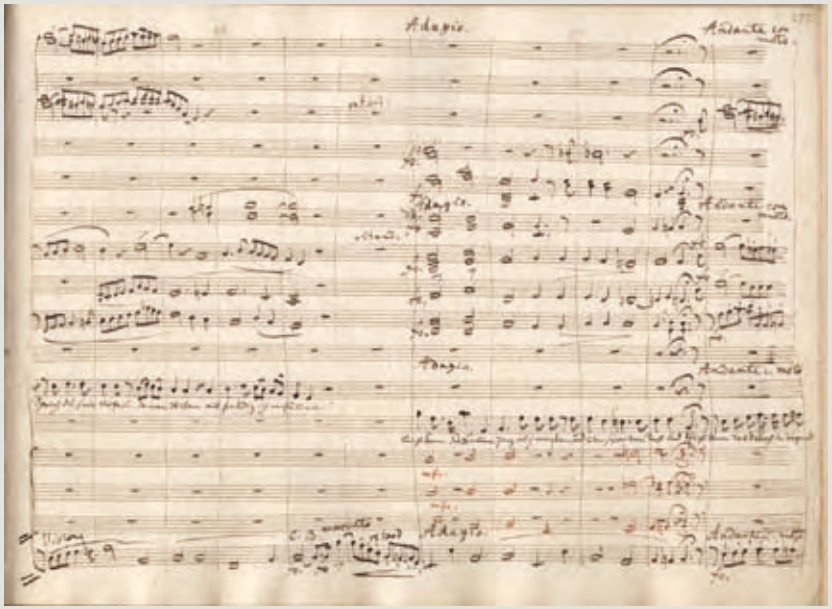


Abb. 6: Partitur-Reinschrift

Abb. 5: Libretto der Berliner Uraufführung mit Text der eingelegten Arie Nr. 13. Originaldruck

Abb. 7: Webers Handexemplar des Librettos mit gestrichener Partie des Eremiten

Kopiervorlage diente, wurde fortlaufend aktualisiert, so daß sich darin Spuren aller Überarbeitungsphasen am Text ab Mai 1817 finden, teils von Webers eigener Hand, teils von ihm autorisiert.

Die Berliner Textkopie dokumentiert ursprünglich die 2. Fassung des Librettos vor September 1819. Von Weber in Auftrag gegebene Korrekturen (teils durch Überklebungen) stammen aus den Monaten Juni 1820 bis zur Uraufführung. Die gezeigte Änderung der 3. Strophe von Caspars Trinklied Nr. 4 (vgl. Abbildung 4) dürfte in Hinblick auf die Zensur vorgenommen worden sein, wobei der sehr freizügige Text zur „Dreifaltigkeit“ von Wein, Weib und Kartenspiel seine Schärfe verlor:

ursprüngliche Version	*abgemilderte Version*
	Ohne dies Trifolium Giebts kein wahres Gaudium, Seit dem ersten Uebel. Fläschgen, sey mein A. B. C.
Mein Gebetbuch Catherle, Karte, meine Bibel!	Würfel, Karte, Catherle, Meine Bilder Fibel.

Die Komposition der zweiten Solo-Nummer für das Annchen (bzw. Ännchen) war ein Zugeständnis an die Sängerin Johanna Eunicke. Der von Kind im März 1821 nachgelieferte Text ist erstmals durch den Druck der Gesangstexte zur Berliner Uraufführung (vgl. Abbildung 5) nachgewiesen, den neuen Dialog-Anschluß überliefert eine Textkopie für das Hamburger Theater vom Oktober 1821. Weber stellte die Verwendung der Einlagearie frei; erst durch die Rezeptionsgeschichte wurde die Nummer ein unverzichtbarer Bestandteil des Werks.

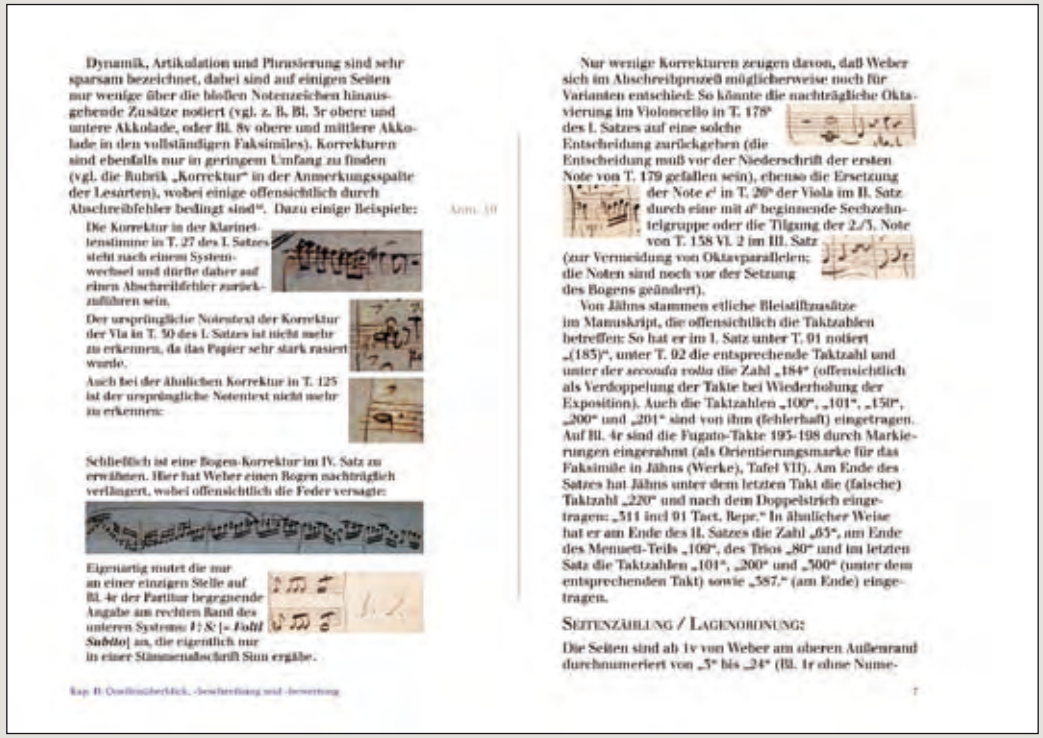
Im Umfeld der Uraufführung nahm Weber eine Kürzung im Finale des III. Aktes vor, dem 22 Takte der Partie des Eremiten zum Opfer fielen. In Webers Partitur-Reinschrift (vgl. Abbildung 6) ist diese Streichung nicht vermerkt, wohl aber im Handexemplar des Librettos (vgl. Abbildung 7). Alle in der Folge von Weber versandten Partitur- und Textkopien des Werks enthielten die Kürzung, die sich allerdings in der Praxis nicht durchsetzte.

Das Edirom-Projekt

Als Beilage zu Serie VI, Band 3 der Weber-Gesamtausgabe erschien 2005 erstmals innerhalb der von der Union der Akademien der Wissenschaften betreuten Musikerausgaben eine Edition in digitaler Form. Die Idee zu dieser CD-ROM mit Webers *Klarinettenquintett* op. 34 entstand im Detmolder *Edirom*-Projekt. Ausgangspunkt war das umfangreiche Lesartenverzeichnis des gedruckten Bandes, für das eine anschaulichere Vermittlungsform gesucht wurde. Die Besonderheiten der Quellen (außer dem Autograph eine Stichvorlage mit zahlreichen eigenhändigen Nachträgen Webers sowie zwei korrigierte Druckausgaben) und die Abweichungen zwischen diesen sollten nicht mehr allein verbal beschrieben, sondern durch entsprechende Faksimile-Ausschnitte direkt sichtbar gemacht werden (vgl. Abbildung 1).

Der Benutzer kann damit die in ca. 380 Anmerkungen erläuterten Entscheidungen des Herausgebers unmittelbar an den relevanten Quellen nachvollziehen und gegebenenfalls aufgrund eigener Einsichten den edierten Notentext revidieren. Wesentlich erleichtert wird dieser (erwünschte) kritische Umgang mit der Edition auch dadurch, daß zusätzlich vollständige Faksimiles aller Quellen in die Ausgabe integriert wurden. Zahlreiche Details lassen sich durch die Abbildungen rascher erfassen: So sind hier z. B. Webers Einträge in der Stichvorlage durch rote Markierungen gekennzeichnet und müssen daher nicht umständlich beschrieben werden (vgl. Abbildung 2). Die einzelnen Quellenfenster lassen sich bei Bedarf in 10er-Schritten beliebig vergrößern.

Während für die Textteile des Kritischen Berichts (Werkgenese, Überlieferung, Quellenbeschreibung) in der bisherigen Version der *Edirom* lediglich Vorteile durch zusätzliche farbige Abbildungsmöglichkeiten entstehen, kann innerhalb des Editionsberichts eine Such- und Sortierfunktion genutzt werden, die gezielt die Auswahl von Anmerkungen nur zu einem Instrument oder einer bestimmten Kategorie (z. B. Artikulation, Dynamik, Phrasierung, Korrekturen im Manuskript u. a.) erlaubt (vgl. Abbildung 3 und 4).



Dynamik, Artikulation und Phrasierung sind sehr sparsam bezeichnet, dabei sind auf einigen Seiten nur wenige über die bloßen Notenzeichen hinausgehende Zusätze notiert (vgl. z. B. Bl. 3r obere und untere Akkolade, oder Bl. 8v obere und mittlere Akkolade in den vollständigen Faksimiles). Korrekturen sind ebenfalls nur in geringem Umfang zu finden (vgl. die Rubrik „Korrektur" in der Anmerkungsspalte der Lesarten), wobei einige offensichtlich durch Abschreibfehler bedingt sind[*]. Dazu einige Beispiele:

Die Korrektur in der Klarinettenstimme in T. 27 des I. Satzes sieht nach einem Systemwechsel und dürfte daher auf einen Abschreibfehler zurückzuführen sein.

Der ursprüngliche Notentext der Korrektur der Vla in T. 50 des I. Satzes ist nicht mehr zu erkennen, da das Papier sehr stark rasiert wurde.

Auch bei der ähnlichen Korrektur in T. 125 ist der ursprüngliche Notentext nicht mehr zu erkennen:

Schließlich ist eine Bogen-Korrektur im IV. Satz zu erwähnen. Hier hat Weber einen Bogen nachträglich verlängert, wobei offensichtlich die Feder versagte:

Eigenartig mutet die nur an einer einzigen Stelle auf Bl. 4r der Partitur begegnende Angabe am rechten Rand des unteren Systems *1:S:|= Fobil Subito]* an, die eigentlich nur in einer Stimmenabschrift Sinn ergäbe.

Nur wenige Korrekturen zeugen davon, daß Weber sich im Abschreibprozeß möglicherweise noch für Varianten entschied: So könnte die nachträgliche Oktavierung im Violoncello in T. 178[a] des I. Satzes auf eine solche Entscheidung zurückgehen (die Entscheidung muß vor der Niederschrift der ersten Note von T. 179 gefallen sein), ebenso die Ersetzung der Note c^1 in T. 26[b] der Viola im II. Satz durch eine mit d^1 beginnende Sechzehnteigruppe oder die Tilgung der 2./3. Note von T. 158 Vl. 2 im III. Satz (zur Vermeidung von Oktavparallelen; die Noten sind noch vor der Setzung des Bogens geändert).

Von Jähns stammen etliche Bleistiftzusätze im Manuskript, die offensichtlich die Taktzahlen betreffen: So hat er im I. Satz unter T. 01 notiert „(185)", unter T. 02 die entsprechende Taktzahl und unter der *seconda volta* die Zahl „184" (offensichtlich als Verdoppelung der Takte bei Wiederholung der Exposition). Auch die Taktzahlen „100", „101", „150", „200" und „201" sind von ihm (fehlerhaft) eingetragen. Auf Bl. 4r sind die Fugato-Takte 195–198 durch Markierungen eingerahmt (als Orientierungsmarke für das Faksimile in Jähns (Werke), Tafel VII). Am Ende des Satzes hat Jähns unter dem letzten Takt die (falsche) Taktzahl „220" und nach dem Doppelstrich eingetragen: „311 incl 01 Tact. Repr." In ähnlicher Weise hat er am Ende des II. Satzes die Zahl „65", am Ende des Menuett-Teils „100", des Trios „80" und im letzten Satz die Taktzahlen „101", „200" und „500" (unter dem entsprechenden Takt) sowie „587." (am Ende) eingetragen.

SEITENZÄHLUNG / LAGENORDNUNG:

Die Seiten sind ab 1v von Weber am oberen Außenrand durchnumeriert von „5" bis „24" (Bl. 1r ohne Nume-

Abbildung 3

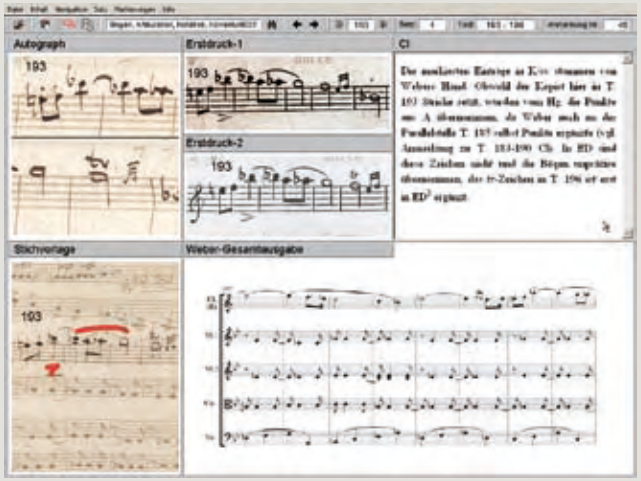


Abbildung 1

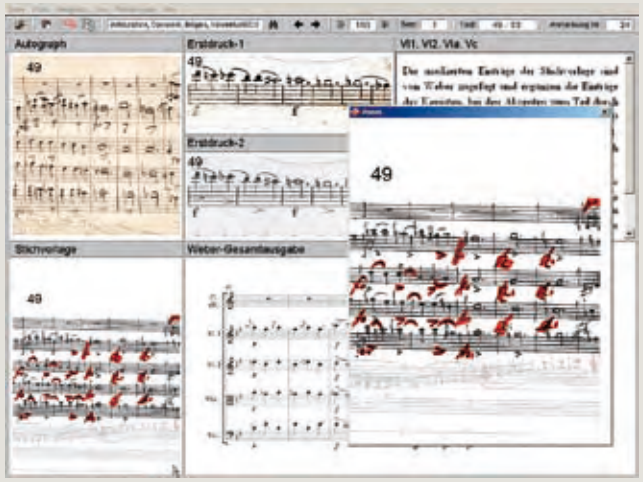


Abbildung 2

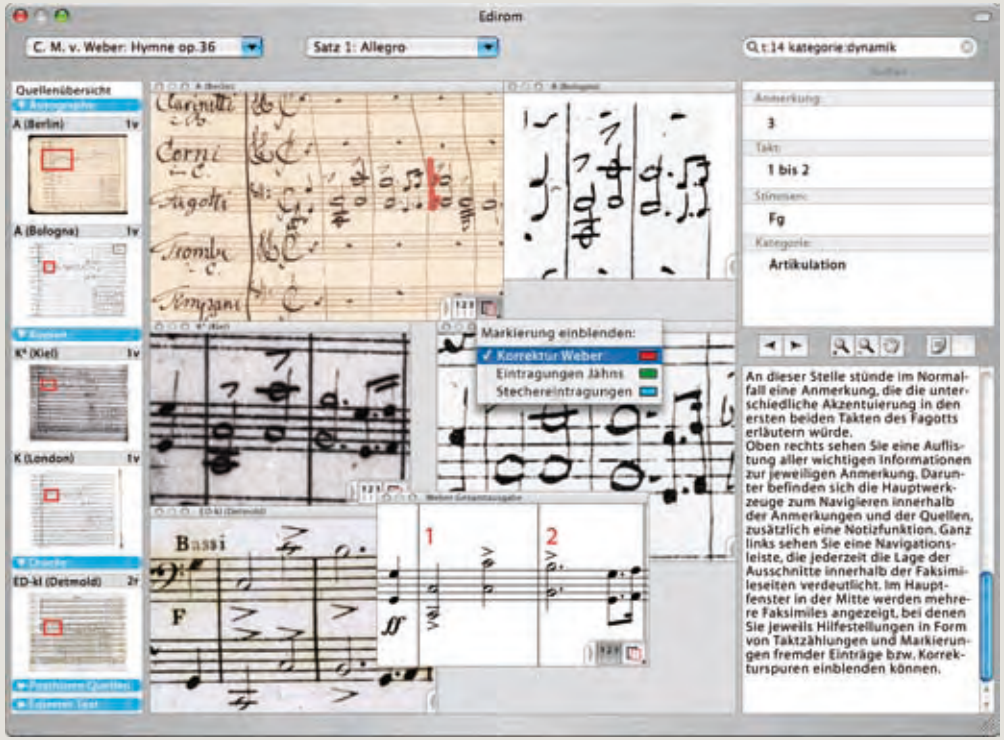


Abbildung 5

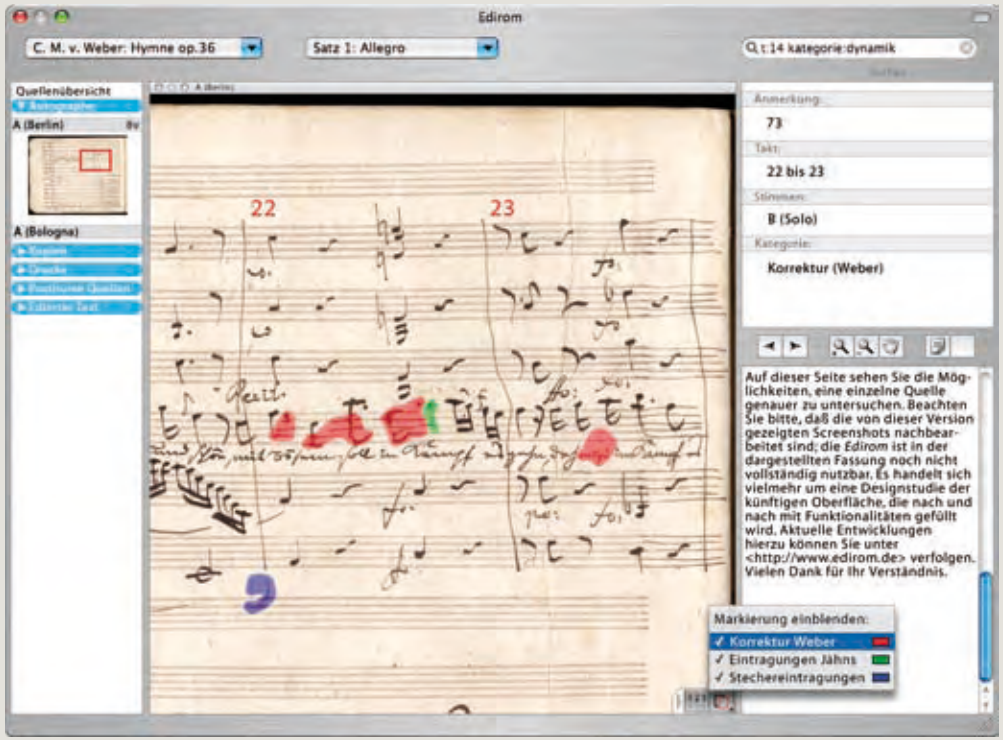


Abbildung 6

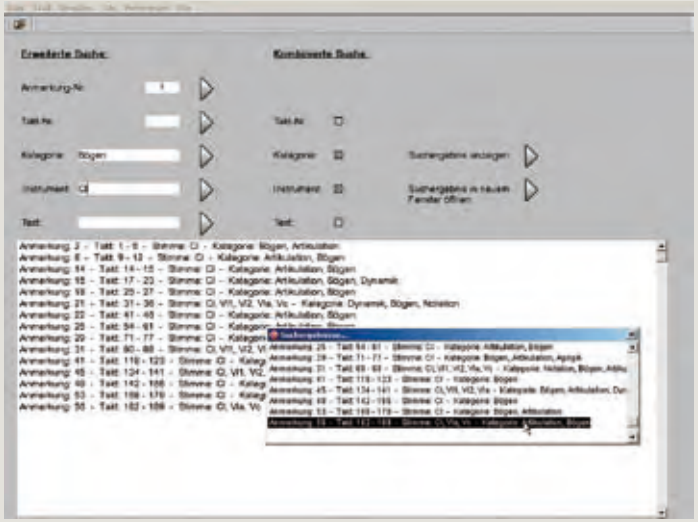


Abbildung 4

Zu der in Detmold entwickelten *Edirom*-Idee gehört zwingend eine enge Verbindung von Musikwissenschaft und Informatik. An der Weiterentwicklung des zunächst mit einer Probe-Edition von Webers Klarinettenquintett vorgestellten Programms arbeiten daher Musik- und Medienwissenschaftler zusammen mit einem Wirtschaftsinformatiker.

Das Konzept der zur Zeit entwickelten neuen *Edirom*-Version soll zunächst wiederum mit einer Komposition Webers (der groß besetzten *Hymne* op. 36) vorgestellt werden, aber mühelos auf nahezu jede andere Gesamtausgabe anwendbar sein. Die nun von Grund auf neu programmierte *Edirom* wird den flexibleren Zugriff auf die zugeordneten Teilfaksimiles (die direkt auf größere Ausschnitte oder Gesamtseiten erweitert werden können) erlauben (vgl. Abbildung 5). Die Anordnung der benötigten Ausschnitte wird jeweils vom Programm optimiert, alle Quellenfaksimiles sind aber auch als frei skalierbare Fenster zu behandeln (vgl. Abbildung 6) und optische Hilfen (wie etwa die Taktzählung oder die Kennzeichnung bestimmter Eintragungen in den Quellen) in beliebiger Kombination ein- bzw. ausblendbar. Da für die Edition zudem auf offene Standards zurückgegriffen wird, ist eine langfristige Haltbarkeit der Daten garantiert. Die inzwischen fertiggestellte neue Programmoberfläche unterscheidet sich nochmals deutlich von der hier vorgestellten Zwischenversion.

Musik zu „Ein Sommernachtstraum“ von Shakespeare

Die *Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy* erarbeitet die erste Gesamtausgabe, die dem Œuvre des Komponisten zuteil wird. Die von Julius Rietz in den Jahren 1874–1877 vorgelegte Werkausgabe, oft irrig „Alte Gesamtausgabe“ genannt, war alles andere als vollständig. Die dort getroffene Werkauswahl hatte zur Folge, daß ein beträchtlicher Teil der Kompositionen Mendelssohns noch immer der Veröffentlichung harrt und ein weiterer bislang nur unzulänglich publiziert ist. Daran haben die wenigen Bände der seit 1960 im Deutschen Verlag für Musik, Leipzig, erschienenen Neuausgabe kaum etwas zu ändern vermocht. Das an der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig beheimatete Projekt schließt an diese *Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys* an, trägt dabei aber dem neuesten Stand der Editionsprinzipien wissenschaftlicher Gesamtausgaben Rechnung.

Abb. 1: Felix Mendelssohn Bartholdy, Aquarell *Thun, d. 9. Juli 47* (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz)

Im Zentrum der Arbeit an der Leipziger Forschungsstelle stehen derzeit die musikalischen Werke. Hierbei werden nicht nur die vollendeten Kompositionen in all ihren Fassungen berücksichtigt, sondern auch Dokumente des Entstehungsprozesses (Skizzen und Entwürfe) sowie unfertige Kompositionen (Fragmente). Daneben ist der von Mendelssohn geführte Briefwechsel von außerordentlichem Interesse. Die Erkenntnis, daß die zuverlässige Edition von Briefen unabdingbar für die wissenschaftliche Erschließung eines kompositorischen Œuvres ist, gilt allgemein. Bei Mendelssohn indes gewinnt die Korrespondenz, die den Komponisten als Zeitzeugen ersten Ranges ausweist, durch den hohen literarischen Wert vieler seiner Briefe eine zusätzliche Bedeutung. Schließlich dürfen die bildnerischen Werke, vornehmlich Zeichnungen und Aquarelle, nicht fehlen, will man ein umfassendes Bild des Künstlers Mendelssohn erhalten (vgl. Abbildung 1). Ein Werkverzeichnis soll den raschen Zugriff auf das Gesamtwerk ermöglichen.

Die meisten seiner Werke schrieb Mendelssohn in voneinander abweichenden Fassungen nieder. Häufig legen diese unterschiedlichen Fassungen Zeugnis ab für die spezifische musikhistorische Situation, in der Mendelssohn sich befand und die ihn veranlaßte, den ästhetischen Anspruch des autonomen, ein für allemal abgeschlossenen Kunstwerkes in ganz unterschiedlichen Graden der Vollendung zu realisieren. Dies wiederum stellt die Hermeneutik der Quellen, die den editorischen Entscheidungen vorangehen muß, vor eine schwierige Aufgabe, eröffnet aber auch die Chance, bei unfertigen oder unvollendeten Kompositionen beispielgebende Verfahrensweisen der

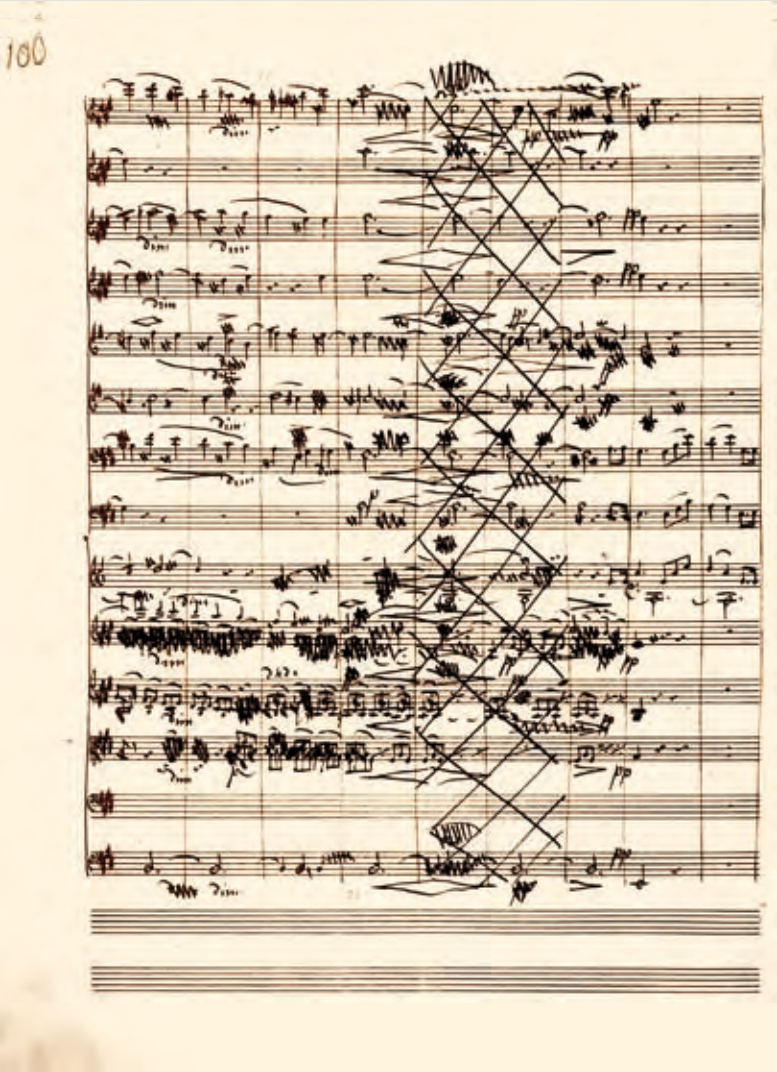


Abb. 2: Autographe Partitur zu *Ein Sommernachtstraum* op. 61, S. 100, Nr. 7, T. 104–110 mit den gestrichenen Takten 107A und 107B (Biblioteka Jagiellońska, Krakau, Mendelssohn Aut. 33)

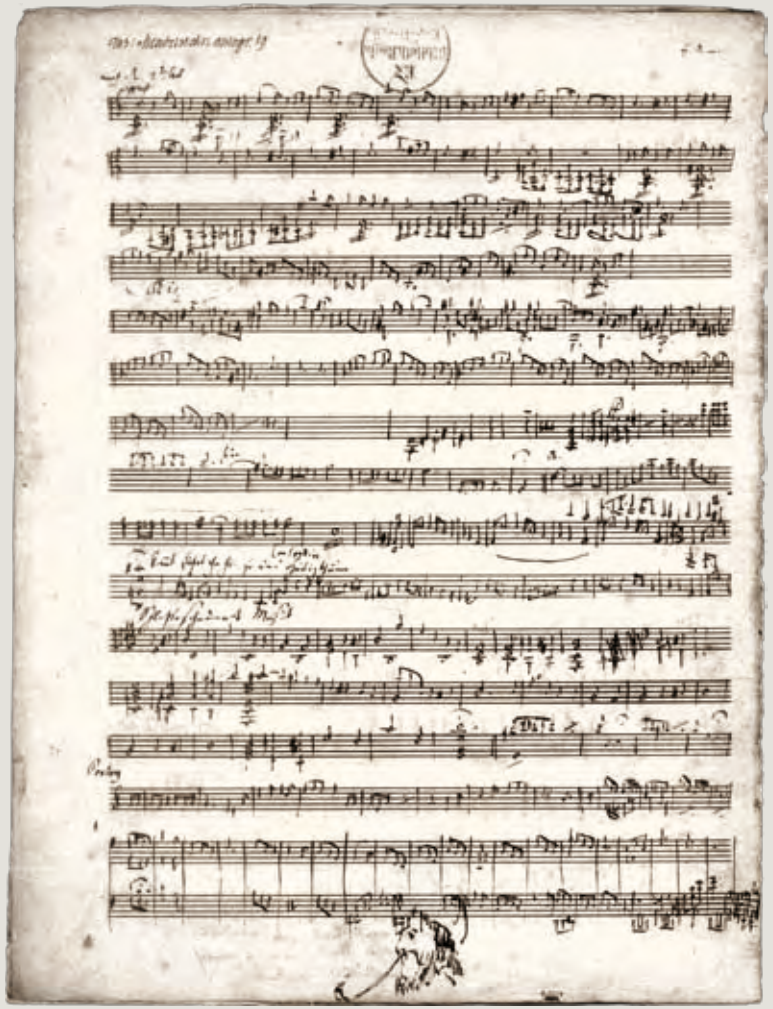


Abb. 3: Autographe Skizzen zu mehreren Sätzen, am Fuß der Seite Zeichnung eines Männerkopfes (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. autogr. Mendelssohn 19)

Edition zu entwickeln. *Die Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy* folgt der heute allgemein akzeptierten Überzeugung, daß alle Stationen des Entstehungsprozesses zum Werk selbst gehören. Die Werke bzw. diejenigen Fassungen der Kompositionen, denen Werkcharakter zukommt, erscheinen deshalb zusammen mit den jeweiligen Skizzen in den Hauptbänden, die auch den Kritischen Bericht enthalten. Sekundäre Fassungen und Klavierauszüge zu den Werken der Serien I bis VII werden in Supplementbänden vorgelegt.

Die *Musik zu „Ein Sommernachtstraum" von Shakespeare* op. 61 entstand während Mendelssohns Anstellung in Berlin 1842/43 im Auftrag des preußischen Königs Friedrich Wilhelm IV. Sie umfaßt Sätze unterschiedlicher chronologischer Provenienz: Zum einen die Ouvertüre von 1826, die mit der Opuszahl 21 in den Jahren 1832 (Stimmen) und 1835 (Partitur) gedruckt wurde, zum anderen die restlichen Sätze von 1843, welche die eigentliche Schauspielmusik konstituieren und originär zu Opus 61 gehören. Zusammen erschienen alle Sätze ausschließlich im Erstdruck des Opus 61; dieser legt gleichwohl eine Fassung der Ouvertüre vor, die sich deutlich von den Fassungen etwa des Autographs bzw. des Erstdrucks von Opus 21 unterscheidet. Dennoch kann auch die Edition der Schauspielmusik für sich genommen eine Vielzahl an Quellen nachweisen. Hierzu gehören außer der autographen Partitur (vgl. Abbildung 2) Skizzen zu mehreren Sätzen (vgl. Abbildung 3 und 4), Entwürfe zu den Nummern 6 und 7, die verschollene autographe Einzelstimme der Becken zu Nr. 9, Mendelssohns eigenhändiges Arrangement der gesamten Schauspielmusik (ohne Ouvertüre) für Klavier zu vier Händen sowie die ebenfalls eigenhändigen Arrangements der Nummern 1, 7 und 9 für Klavier zu 2 Händen. Hinzu kommen eine ebenfalls beträchtliche Zahl von Kopistenabschriften sowohl der Partitur als auch der Klavierbearbeitungen sowie die ebenfalls von Kopisten hergestellten Stimmen. Zwar sind die meisten dieser Abschriften verschollen, jedoch belegt ein Brief Mendelssohns an den Kopisten Louis Weissenborn die Vergabe von Kopieraufträgen (vgl. Abbildung 5).

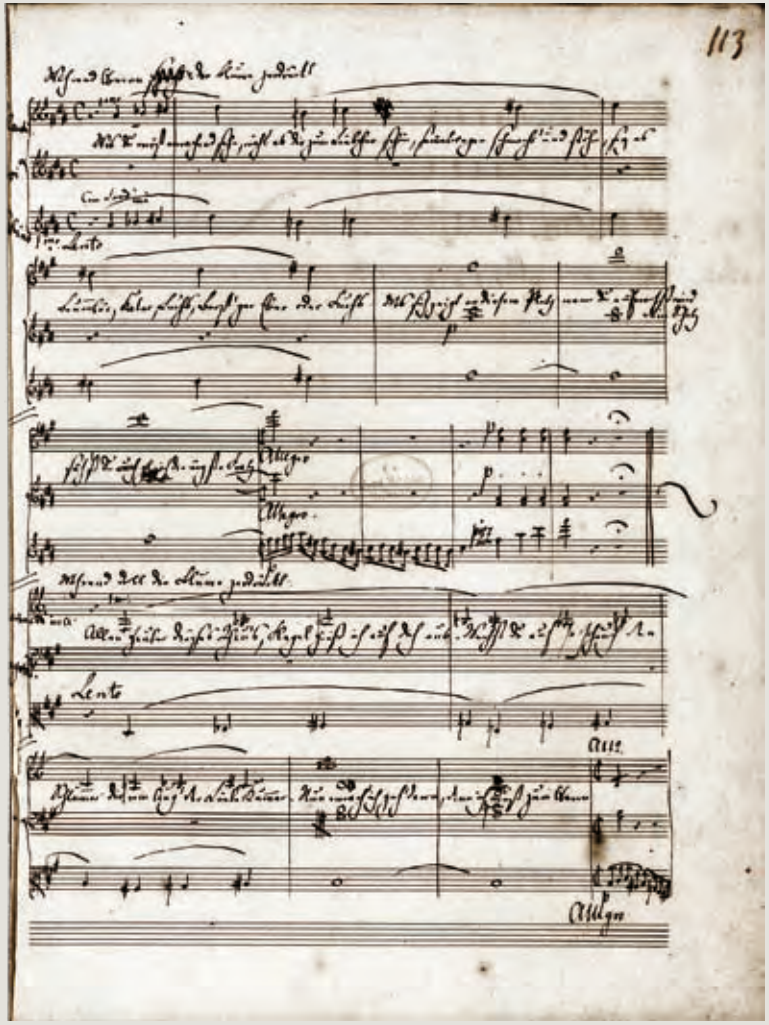


Abb. 4: Autographer Entwurf zu Nr. 4, T. 1–16 (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. autogr. Mendelssohn 19)

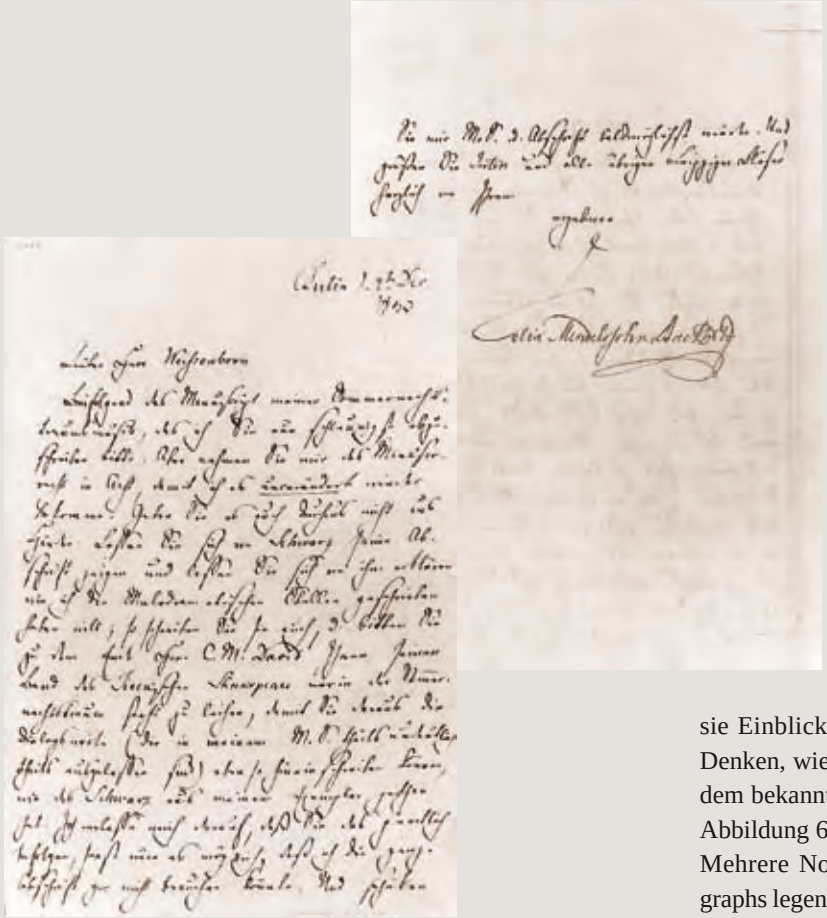


Abb. 5: Autographer Brief an den Kopisten Louis Weissenborn vom 2. Dezember 1843 (The Folger Shakespeare Library, Washington D.C., Y.c. 1486/2)

Der Erstdruck der Partitur im Verlag Breitkopf & Härtel, dem Drucke der Gesangsstimmen sowie der Klavierarrangements vorausgingen, wurde von Mendelssohn im Oktober 1847 unmittelbar vor seinem frühen Tod initiiert, erschien jedoch erst im Juni 1848. Ebenfalls erst 1848 wurde bei Breitkopf & Härtel der Erstdruck der Orchesterstimmen (ohne Ouvertüre) herausgegeben.

Haupt- und Leitquelle für die Edition des Werkes bildet der Erstdruck der Partitur, der bereits all jene Korrektur- und Änderungswünsche berücksichtigt, die der Komponist nach Niederschrift der autographen Partitur noch angewiesen hatte, was z. T. brieflich an einen der Kopisten geschah. Der Vergleich der Quellen einschließlich der Brieftexte zeigt, in welch hohem Maße Mendelssohn quellenübergreifend gearbeitet hat und wie weit er sich dabei von der ursprünglichen Niederschrift entfernte. Dies kann als Charakteristikum seines Schaffensprozesses insgesamt gelten.

Dennoch dient die von Mendelssohn eigenhändig niedergeschriebene Partitur nicht allein als Korrektiv der durch den Notenstecher verursachten Fehler in den kompositorisch unverändert gebliebenen Passagen. Vielmehr eröffnet auch sie Einblicke in Mendelssohns kompositorisches Denken, wie dies etwa gleich zu Beginn der Nr. 9, dem bekannten Hochzeitsmarsch, der Fall ist (vgl. Abbildung 6).

Mehrere Notationseigentümlichkeiten des Autographs legen die Vermutung nahe, daß Mendelssohn am Beginn des Hochzeitsmarsches ursprünglich zwei statt drei Trompeten zu verwenden beabsichtigte. In der Instrumentenleiste vor der ersten Akkolade notierte er zuerst nur *Trombe*. Die mit großem Abstand – also wohl später – davorgesetzte Zahl 3 ist wahrscheinlich als Korrekturergebnis für die ursprüngliche Ziffer 2 zu werten. Spätestens in T. 5 jedoch, in dem nur ein dreistimmiger Trompetensatz musikalisch Sinn macht, muß sich die Erweiterung auf das Trompetentrio im Prinzip durchgesetzt haben. Auch im weiteren Verlauf des Satzes läßt die Notation an mehreren Stellen vermuten, daß die 3. Trompete dort ebenfalls erst nachträglich hinzugefügt wurde.

Im ursprünglichen Zustand weist das Partituautograph keine Notation für Becken (Piatti) auf; aller Wahrscheinlichkeit nach gehörte diese Stimme also nicht zur zunächst beabsichtigten Klangkonzeption des Satzes. Sicher ist hingegen, daß die Becken bereits bei der Uraufführung Verwendung fanden. Dennoch wurde die Notation der Piatti erst nachträglich in das unterhalb der Akkoladen freigebliebene System autograph mit Bleistift eingetragen.

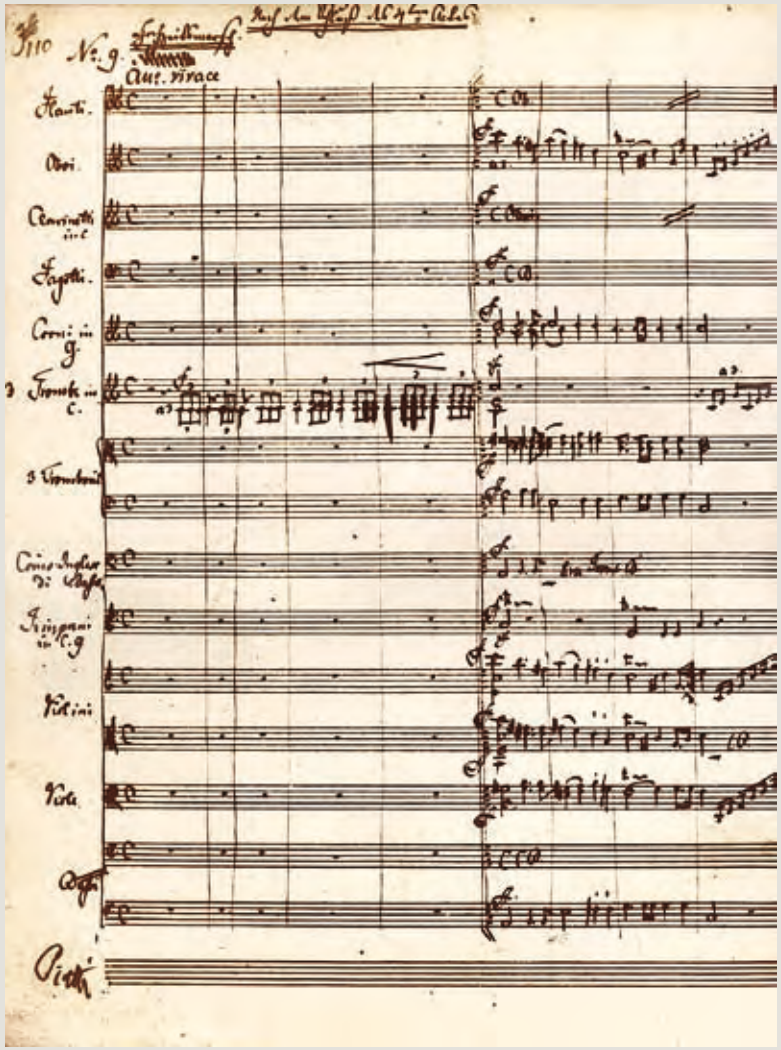


Abb. 6: Autographe Partitur, Anfang von Nr. 9, Hochzeitsmarsch, T. 1–9 (Biblioteka Jagiellońska, Krakau, Mendelssohn Aut. 33)

Klavierkonzert op. 54

Die Neue Ausgabe sämtlicher Werke Robert Schumanns wird in Düsseldorf, der letzten Wirkungsstätte des Komponisten, in Verbindung mit dem Robert-Schumann-Haus in Zwickau (Sachsen) erarbeitet. Ziel und Zweck der Kritischen Gesamtausgabe ist es, sämtliche abgeschlossenen Kompositionen, Frühfassungen, Werkfragmente, Skizzen und Arbeitsmanuskripte zu dokumentieren. Neben Werkpartituren stellt die Ausgabe Skizzentranskriptionen und Quellenfaksimiles bereit und liefert neben einer ausführlichen Darstellung der jeweiligen Werkgenese im Kritischen Apparat Quellendokumentationen, Transkriptionen und einen ausführlichen Revisionsbericht. Die Ausgabe dient somit der Wissenschaft und zugleich der musikalischen Praxis.

Trotz ihres hohen Quellenwerts erlauben historische Originalausgaben (Notendrucke) von Kompositionen natürlicherweise keine Rückschlüsse auf den ihnen zugrundeliegenden Schaffensprozeß. Im Unterschied zum statischen Notendruck besitzen Autographe dagegen eine hohe Textdynamik, aus der sich die Arbeitsschritte eines Komponisten im einzelnen herausfiltern lassen.

Die Neue Schumann Gesamtausgabe ist bemüht, nicht nur den authentischen Notentext der einzelnen Kompositionen kritisch zu konstituieren, sondern auch deren Genese zu dokumentieren. Hierzu werden einerseits die entstehungsgeschichtlichen Zusammenhänge zwischen den

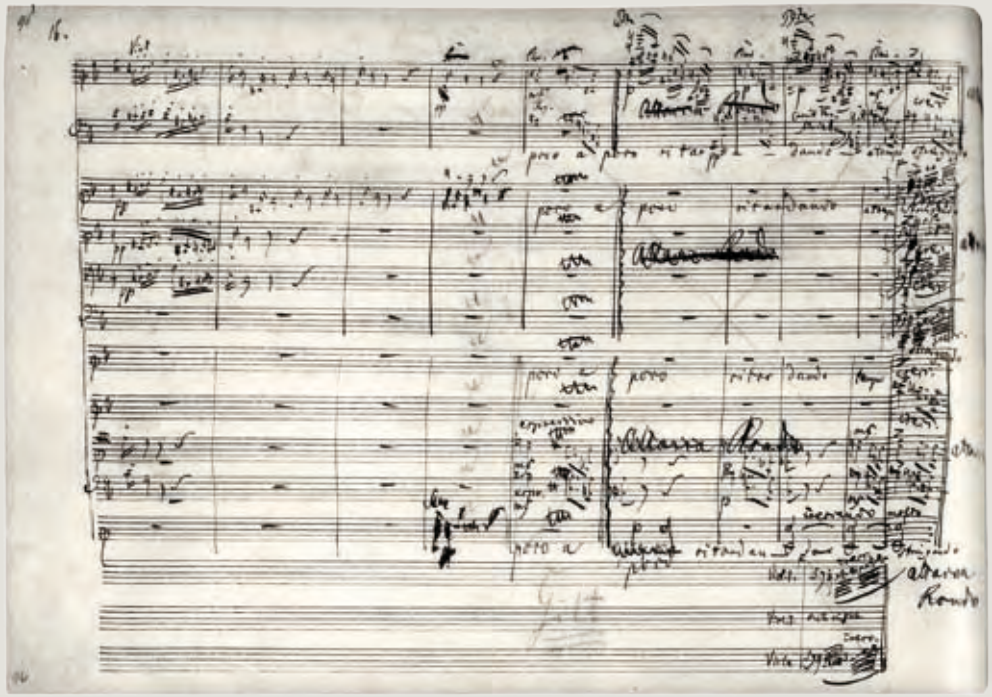


Abb. 1: Partiturautograph. Überleitung vom 2. zum 3. Satz (Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf, 98.5027 T.G.)

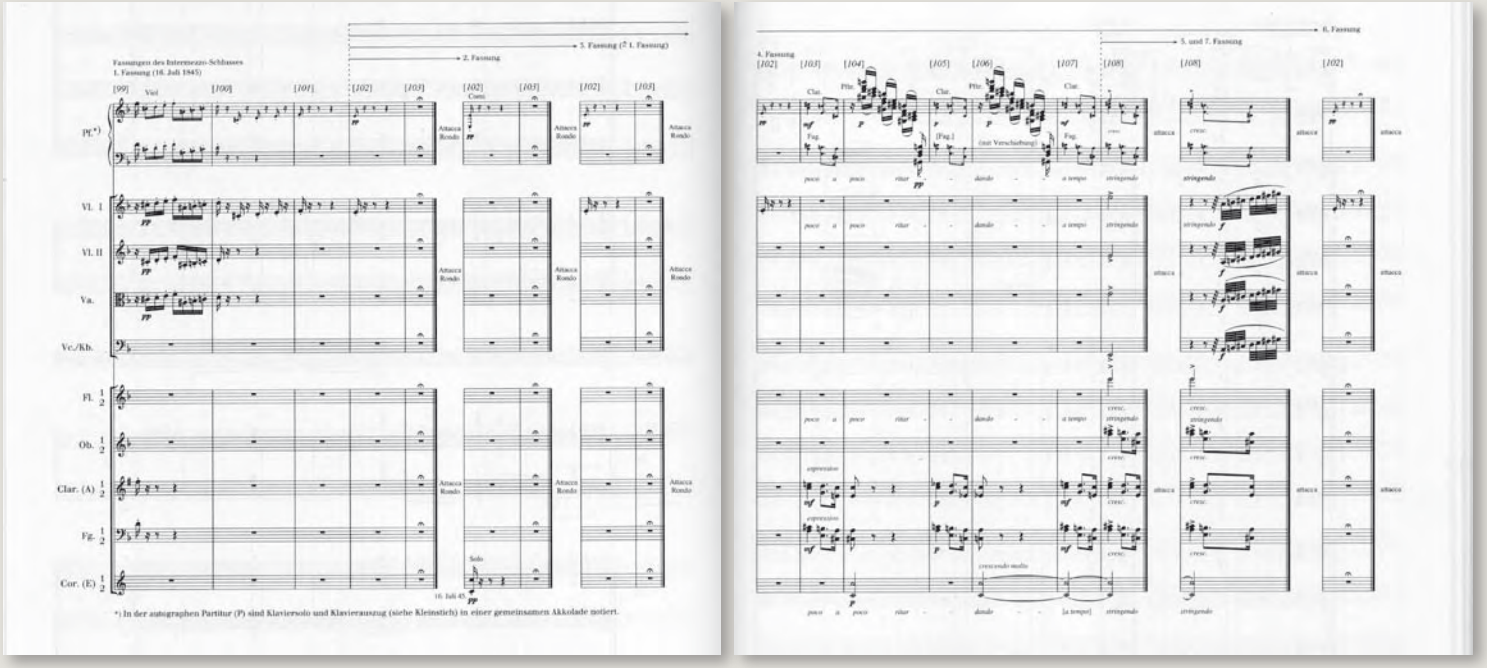


Abb. 3: Transkription der im Autograph vorliegenden Fassungen 4–7 der Überleitung

Abb. 2: Transkription der im Autograph vorliegenden Fassungen 1–3 der Überleitung

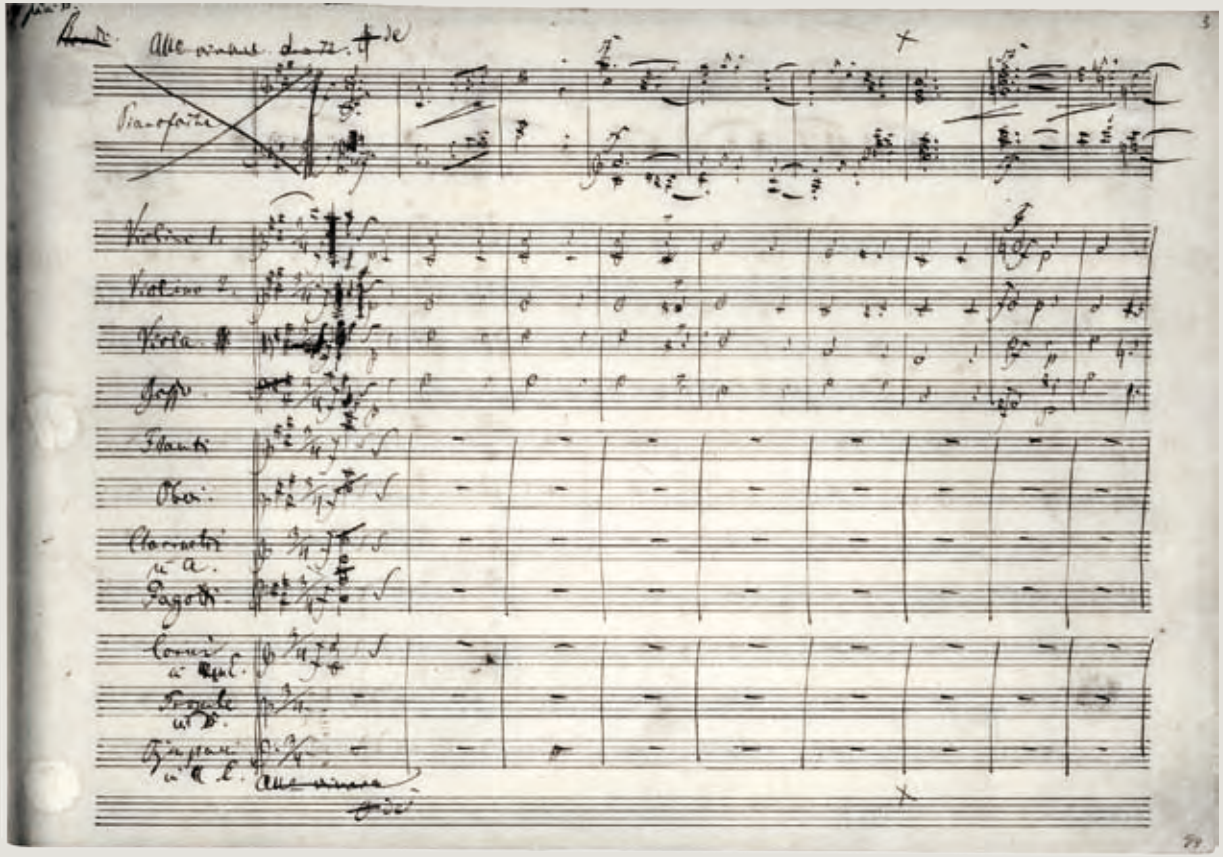


Abb. 4: Partiturautograph. Ursprünglicher Beginn des Finalsatzes

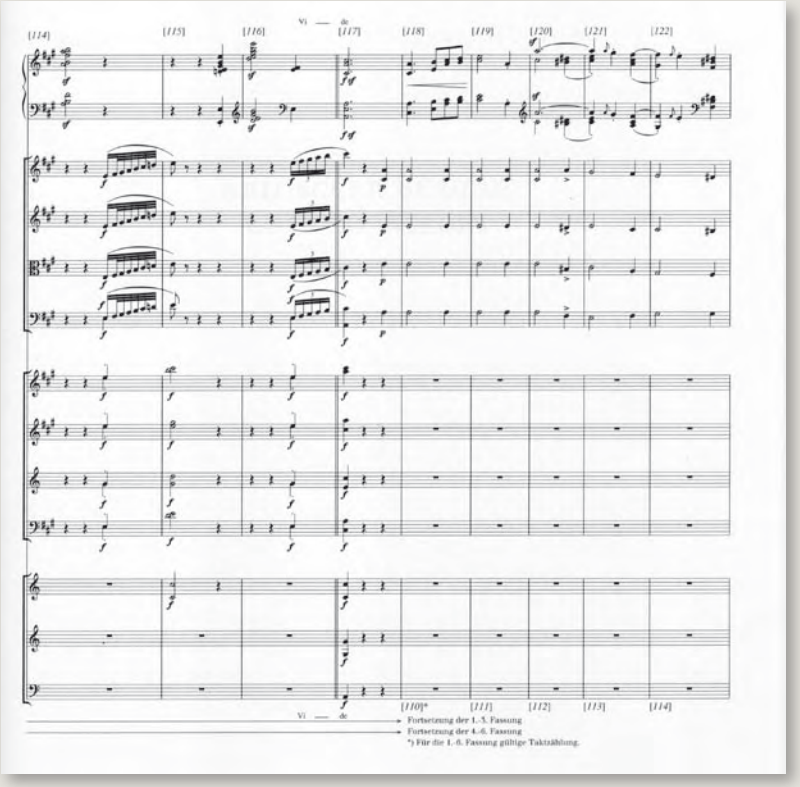


Abb. 5: Transkription des im Autograph vorliegenden ursprünglichen Beginns des Finalsatzes

überlieferten Quellen (Skizzen, Entwürfe, Arbeitsmanuskripte, Reinschriften, Kopistenabschriften, Aufführungsstimmen, Stichvorlagen, Korrekturfahnen) und andererseits die Schreibprozesse in Einzelmanuskripten analysiert.

In Robert Schumanns berühmtem Klavierkonzert a-Moll op. 54 beispielsweise ist die Überleitung vom zweiten zum dritten Satz die korrekturintensivste Passage der handschriftlichen Partitur (vgl. Abbildung 1). Offenbar stellte die Überleitung ein besonderes kompositorisches Problem dar, für dessen Lösung Schumann sechs verschiedene Fassungen erprobt hat, bevor er eine akzeptable Version fand. Die letzte und nunmehr verbindliche siebte Fassung der Überleitung zog eine Veränderung am Beginn des Schlußsatzes nach sich. Dem ursprünglichen Anfang des Finalsatzes (vgl. Abbildung 4) wurden acht Takte vorgeschaltet, die auf einem separaten Einlageblatt (vgl. Abbildung 7) notiert sind, das in die Partitur eingeklebt wurde.

Durch die Trennung der sich in der Handschrift überlagernden Textschichten werden einzelne Fassungen voneinander isoliert und in ihrer relativen Chronologie erkennbar. Die Trennung von Text- bzw. Korrekturschichten basiert vornehmlich auf der Analyse von Schreibmitteln (unterschiedliche Tinten, Schreibfederstärken, Bleistift, Rötel), der Differenzierung einzelner Schreibvorgänge (anhand von Untersatz- und Taktstrichverschiebungen, Überschreibungen, Streichungen, Rasuren), der Überprüfung der Satzkonsistenz („musikalische Logik“ der

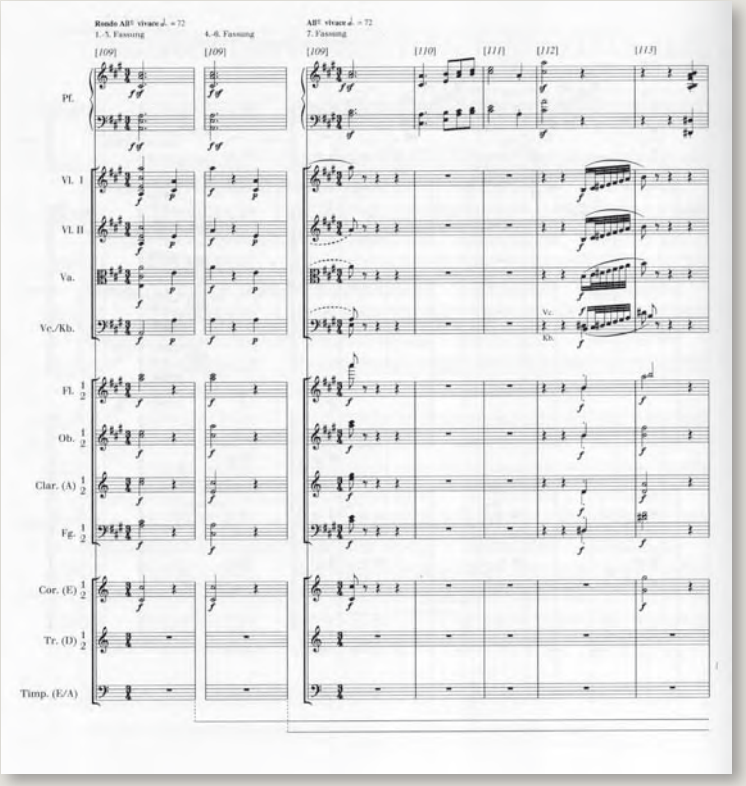


Abb. 6: Transkription der im Autograph vorliegenden Endfassung des Finalsatzbeginns

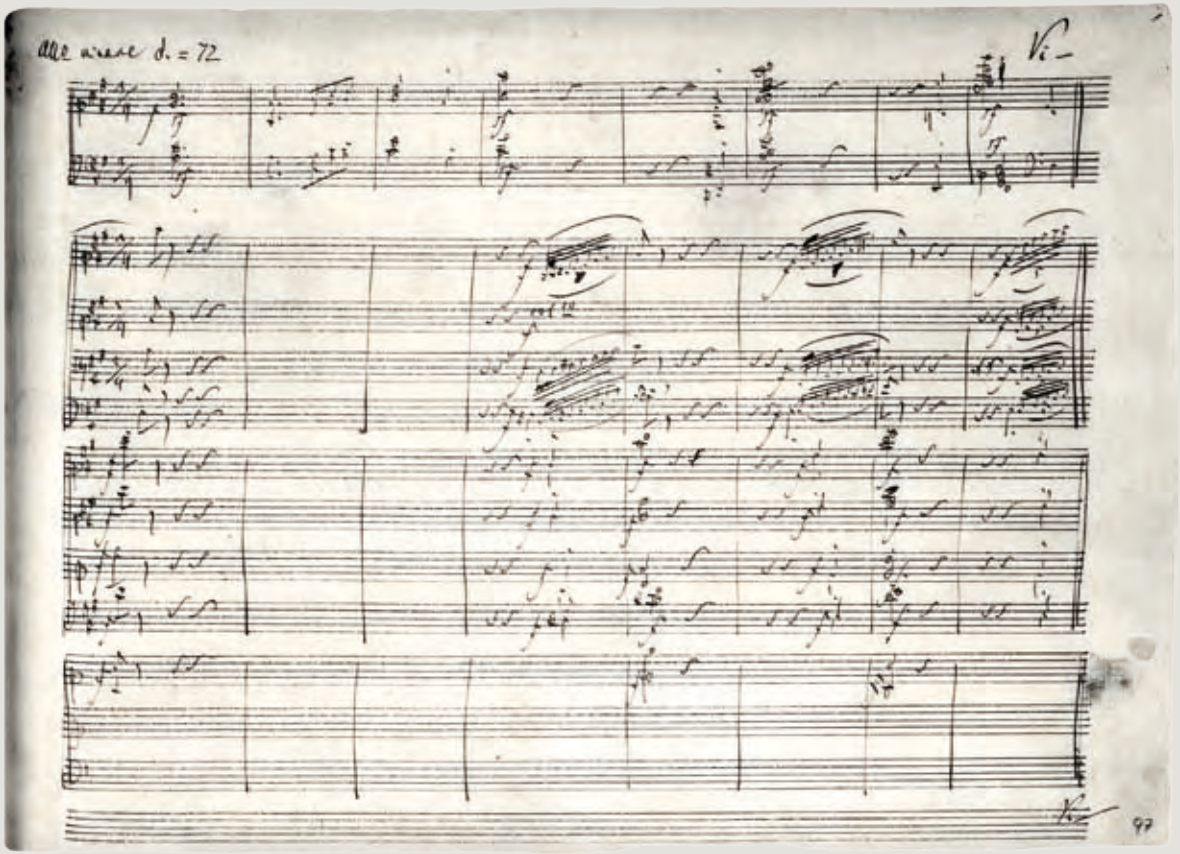


Abb. 7: Partiturautograph. Endfassung des Finalsatzbeginns auf einem separaten Einlageblatt

harmonischen und rhythmischen Verläufe) und der Interpretation scheinbar nebensächlicher Quellenmerkmale (Datumsangaben, Randbemerkungen, Tintenabklatsch, irreguläre Blattfolgen im Manuskript etc.). Auch Brief- und Tagebuchzeugnisse können Handschriftenbefunde (z. B. Datierungen) klären.
Durch Bündelung der sich wechselseitig erhellenden Textbefunde lassen sich die im Autograph vorliegenden simultanen Textschichten als getrennte Einzelfassungen transkribieren und sukzessive darstellen. Die Kombination von Quellenfaksimile (vgl. Abbildung 1, 4, 7), Transkription der Fassungsschichten (vgl. Abbildung 2, 3, 5, 6) und philologischem Kommentar ermöglicht dem Benutzer der Ausgabe, den Quellenbefund nachzuvollziehen. Dem ausführenden Musiker wird die Möglichkeit geboten, einzelne Fassungen praktisch zu erproben.
Die Analyse von Schreib- und Arbeitsprozessen fundiert nicht nur editorische Einzelentscheidungen bei der Textkonstitution (d. h. bei der Erarbeitung der Notenpartitur), denn aus der Summe aller textgenetischen Untersuchungen an anderen Werken formt sich darüber hinaus allmählich ein deutliches Bild von der individuellen Schaffensweise des Komponisten. Dies wiederum vertieft einerseits das hörende Verstehen eines Musikwerks und definiert andererseits seinen musikhistorischen Stellenwert, indem es seine konventionellen Bindungen und seine innovative Kraft aufscheinen läßt.

Arbeitsschritte bei der Komposition am Beispiel der doppelchörigen Motette „Verzweifle nicht im Schmerzensthal“ op. 93

Anders als bei einem literarischen Text, der sich in aller Regel geradlinig und zeitlich eindimensional entwickelt, wird das Material beim musikalischen Kunstwerk auf der Zeitachse nicht nur horizontal, sondern auch vertikal, nämlich im Klangraum angeordnet. Zwangsläufig stellt es für jeden Komponisten daher ein Problem dar, die im Endresultat zeitgleich erklingenden Töne etwa einer Symphonie im mehr oder weniger linear verlaufenden Schaffensprozeß graphisch in den Griff zu bekommen. Jeder Komponist hat seine ganz eigene Methode entwickelt, seine Ideen nach und nach in Notenschrift umzusetzen und so das Gesamtwerk entstehen zu lassen.

Schumann ging hierbei wie sehr viele seiner Kollegen folgendermaßen vor: Er begann mit einem auf die Skelettstruktur des späteren Werks reduzierten, oft schon vierstimmigen Entwurf (**EW**), dem einzelne Ideenskizzen (**IS**) oder Textskizzen (**TS**) vorausgehen konnten. Dieser Entwurf enthält bereits den melodischen Verlauf der Hauptpartien samt Besetzung, mitunter auch Ideen für den melodischen Verlauf von Nebenstimmen. Der Entwurf zeigt häufig Spuren mehrfacher Überarbeitung, weshalb von Philologen hierfür oft auch der Begriff Arbeitsmanuskript (**AM**) verwendet wird. Bei Vokalwerken ist in diesem Stadium eine rudimentäre, kaum entzifferbare Textunterlegung vorhanden. In der ersten Niederschrift der Motette op. 93 (vgl. Abbildung 1) notierte Schumann nur die acht Stimmen der beiden Männerchöre. Instrumente waren noch nicht vorgesehen.

Die weitere Ausarbeitung fand anschließend in einer (teil-) autographen Partitur (**AP**) statt, in die Schumann selbst oder ein Kopist das Endergebnis aus dem Arbeitsmanuskript in die entsprechenden Partitursysteme übertragen hatte. Schumann begann nun, die eigentliche Verteilung der musikalischen Substanz im Klangraum vertikal zu organisieren, „aufzuschreiben“, wie er selbst es nannte. Hierzu gehört das bloße Instrumentieren, aber auch die Einführung vieler neuer, im Entwurf noch nicht vorhandener Ideen. Häufig werden in Nebenskizzen (**NS**) alternative Varianten ausprobiert und wieder verworfen. In der teilautographen Partitur der Motette op. 93 (vgl. Abbildung 2) stammen nur die Noten der jetzt erst hinzugekommenen Instrumentalsysteme von Schumann, der Vokalsatz und die meisten Instrumentenbezeichnungen dagegen von einem Kopisten.

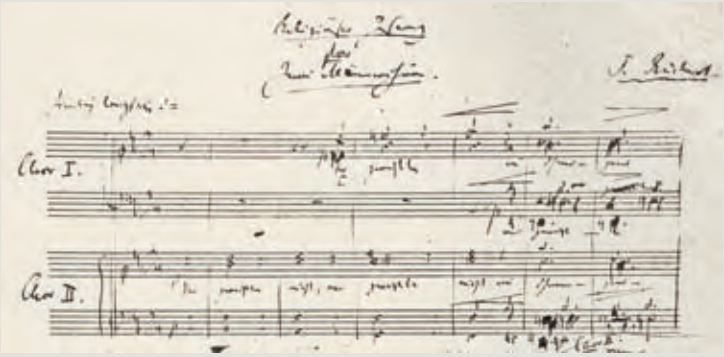


Abb. 1: Erste Niederschrift (Robert-Schumann-Haus Zwickau, Archiv-Nr. 7590-A1)

Mit dem Ansetzen einer Probeaufführung des Werks hatte die Partitur ihr erstes Reifestadium erreicht. Hierfür mußte – außer bei reinen Klavierwerken – ein handschriftlicher Stimmensatz (**HS**) angefertigt werden, was üblicherweise ein Kopist vornahm. Da Schumann während der Proben Gelegenheit hatte, die Wirkung des Werks zu studieren und eventuell notwendige Änderungen vorzunehmen, wurde weiter an der Partiturfassung gefeilt und die Veränderungen in die Stimmen übertragen. Doch spätestens mit der ersten Probe begannen Partitur und Stimmen ein Eigenleben zu entwickeln, da die Musiker in ihre jeweilige Stimme Korrekturen und Ergänzungen wie Stricharten und Bogensetzungen eintrugen. Auch Schumann selbst überprüfte die Stimmen auf Fehler und ergänzte hierbei mitunter einzelne Zeichen, ohne diese in die Partitur einzutragen.

Nach erfolgter Probeaufführung und eventuellen weiteren Überarbeitungen erklärte Schumann das Werk für beendet und bemühte sich um einen Verlag. Zum Druck wurden die Partitur und ein Teil der Stimmen als sogenannte Stichvorlagen (**SVP** und **SVS**) benutzt. Die Publikation von Noten war auch Mitte des 19. Jahrhunderts ein teures, weitgehend auf Handarbeit beruhendes Unterfangen. Die Noten konnten, anders als der Schriftsatz, nicht massenhaft billig mit Setzmaschinen hergestellt werden, sondern mußten mit Hilfe von kostspieligen und langwierigen, dem Kupferstich ähnlichen Verfahren seitenweise gestochen werden und anschließend einzeln von den Druckplatten abgezogen werden. Konsequenterweise druckten Verleger bereitwillig nur, was in großer Auflage abgesetzt werden konnte. Große Auflagen ließen sich aber nur mit Klavierwerken und Liedern sowie einigen anderen Kammermusikwerken erzielen. Auflagenstark waren auch die Streicherstimmen von Symphonien sowie Chorstimmen, da hier für eine Aufführung immer mehrere Exemplare

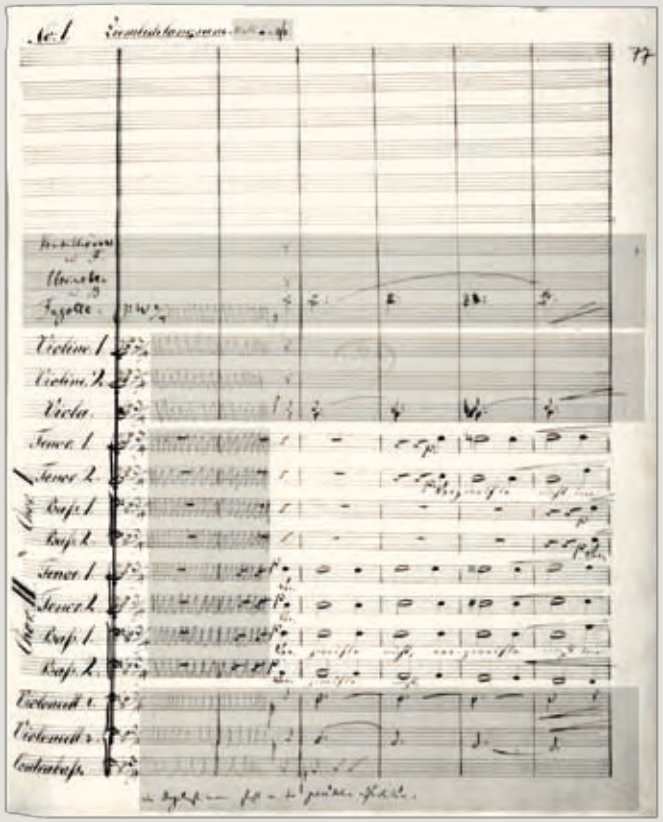


Abb. 2: Teilautographe Partitur (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. autogr. R. Schumann 9)

benötigt wurden, während Bläserstimmen (als Unikate) zur Schumannzeit nur widerstrebend gedruckt und daher oft nur als Handschriften vertrieben wurden. Auch Partituren waren ein reines Verlustgeschäft und wurden – wenn überhaupt – nur aus reiner Gefälligkeit gedruckt.

Sehr beliebt war dagegen die Publikation von Klavierauszügen, da diese dem klavierspielenden Liebhaber das Kennenlernen symphonischer Musik am häuslichen Klavier ermöglichten und große Absatzchancen boten. Klavierauszüge (vom Komponisten selbst oder von einem Bearbeiter arrangiert) erschienen daher oft parallel zur Erstausgabe des Werkes. Auch hierfür mußte zunächst eine Stichvorlage (**SVK**) gefertigt werden, deren Notentext nach der autographen Partitur arrangiert worden war.

Nach Fertigstellung des Stichs erhielt Schumann erste Probeabzüge von Partitur, Stimmen und gegebenenfalls dem Klavierauszug, die sogenannten „Korrekturfahnen“ (**KP, KS, KK**), vom Verlag. Hier war die letzte Gelegenheit, bei der Schumann noch verändernd in den Notentext eingreifen konnte und oft genug auch eingriff. Nach erfolgter Korrektur wurde das Werk vom Komponisten für druckreif erklärt und vom Verlag als Partitur (**OP**), Stimmen (**OS**) oder Klavierauszug (**OK**) ausgeliefert.

Für den heutigen Herausgeber Schumannscher Werke, von dem selbstverständlich erwartet wird, daß er die Werke in Partiturform vorlegt, resultieren hieraus verschiedene Probleme:

1. Eine einzige Hauptquelle, die als Grundlage der Neuedition innerhalb der Gesamtausgabe dienen könnte, existiert bei Musikwerken nicht unbedingt. Häufig hat man mit gleichrangigen, zumeist zeitgleich entstandenen Publikationsformen, nämlich der Ausgabe in Partitur und Stimmen zu rechnen.
2. Eine von Schumann selbst durchgesehene Originalausgabe der Partitur ist nicht immer zu erwarten, so daß oft auf andere Quellen zurückgegriffen werden muß. Da auch die originalen Stimmensätze durchaus nicht komplett im Druck erschienen sein müssen, ist es oft notwendig, auch auf frühere Quellen, etwa die autographe Partitur, zurückzugreifen.
3. Bedingt durch die während der Probenarbeit vorgenommenen Modifikationen ist immer mit substantiellen Abweichungen zwischen den Stimmensätzen und der Partitur zu rechnen.
4. In jedem Stadium der Werkgenese können Abweichungen auftreten, die so vom Komponisten gar nicht beabsichtigt waren, sei es, daß Kopierfehler beim Abschreiben unterliefen, Fehler beim Stich auftraten oder der Verlagslektor eigenmächtig in den Notentext eingegriffen hat.
5. Bei der Vielzahl der am werkgenetischen Prozeß beteiligten Quellen ist immer mit dem Verlust einzelner Quellengruppen zu rechnen. So fehlen etwa die für den heutigen Herausgeber so wesentlichen originalen Korrekturabzüge fast durchgehend.

Im Fall der Motette op. 93 beispielsweise mußte der Herausgeber auf unterschiedliche Quellen zurückgreifen, da weder ein originaler Partiturdruck noch ein originaler Instrumentalstimmendruck, sondern nur die teilautographe Partitur (vgl. Abbildung 2) und eine ersatzweise gedruckte Fassung mit Orgelbegleitung existiert. Die Orgelstimme allerdings fehlt in der teilautographen Partitur. Dort findet sich nur Schumanns Hinweis *Die Orgelstimme steht in der gedruckten Partitur*. Für die Edition der Orchesterfassung innerhalb der Schumann-Gesamtausgabe (vgl. Abbildung 3) mußte daher eine Fassung kompiliert werden, die so zu Lebzeiten des Komponisten in keiner Quelle existiert hat, sondern nur aus den erhaltenen Quellen konstruiert werden konnte.

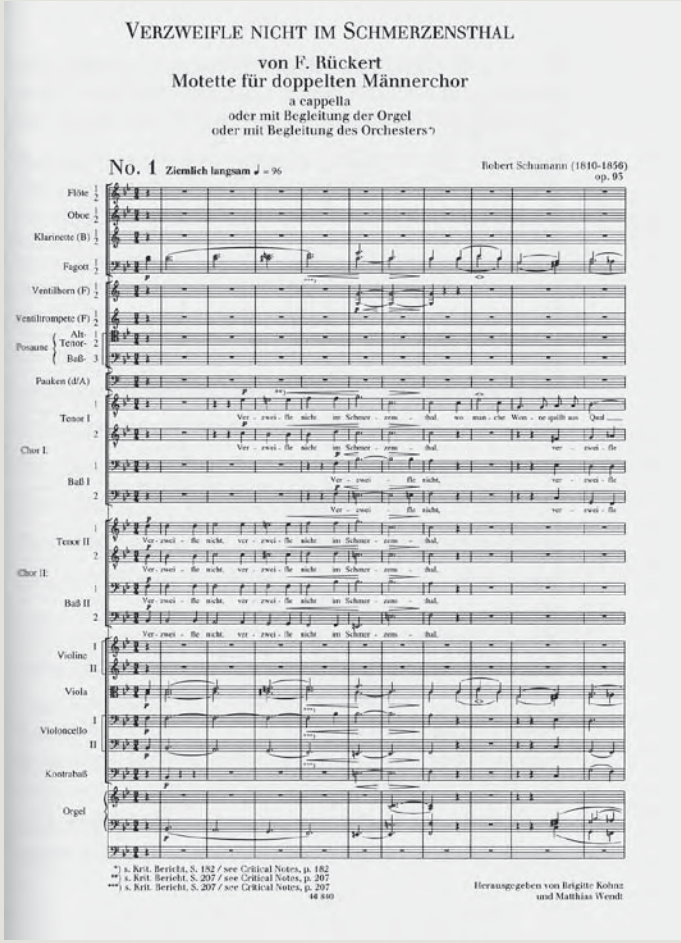


Abb. 3: Neue Schumann-Ausgabe, Bd. IV/3/3,1

Zur Edition

Bereits in den Jahren 1926/27 erschien eine erste Ausgabe „sämtlicher Werke“ von Johannes Brahms (1833–1897) in 26 Bänden. Diese Ausgabe besorgten der mit Brahms befreundete Eusebius Mandyczewski und dessen Schüler Hans Gál im Auftrag der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, deren Ehrenmitglied der Wahlwiener Brahms war und der er einen Großteil seines Nachlasses anvertraut hatte. So beeindruckend zügig konnte die alte Ausgabe nicht zuletzt deshalb erscheinen, weil die Herausgeber nur wenige Quellen – vor allem die Autographe sowie Brahms’ Erstdruck-Handexemplare aus jenem Nachlaß – heranzogen und die Revisionsberichte auf ein Minimum beschränkten. Außerdem ist jene Ausgabe aus heutiger Sicht unvollständig.

Forschungen zur Quellenlage bei Brahms machten seit den späten 1960er Jahren deutlich, daß eine neue historisch-kritische Ausgabe seiner Werke erforderlich ist. Spätestens mit der Publikation von Margit L. McCorkles *Brahms-Werkverzeichnis* von 1984 wurde offensichtlich, wie viele wichtige Materialien in der alten Gesamtausgabe unberücksichtigt geblieben sind.

Seit dem Erscheinen des Verzeichnisses, das erstmals umfassend über die Quellen der Werke Auskunft gibt, sind wiederum mehrere Dutzend verschollen geglaubte oder unbekannte Quellen aufgetaucht. Dazu gehören u.a. die von Kopisten angefertigten Stichvorlagen des Kopfsatzes (vgl. Abbildung 1) und des Finales der *I. Symphonie* c-Moll op. 68, die Anfang der 1990er Jahre mit einer Reihe weiterer Abschriften auf einem Schweizer Dachboden aufgefunden wurden. Für den damals im Entstehen begriffenen Pilotband der neuen Brahms-Gesamtausgabe konnten sie noch rechtzeitig ausgewertet werden.

Eine andere bedeutsame Quelle wurde erst kürzlich entdeckt: eine Abschrift der Kadenz des berühmten Geigers Joseph Joachim zum *Violinkonzert* D-Dur op. 77, angefertigt von der Joachim-Schülerin Marie Soldat (vgl. Abbildung 2). Das Besondere dabei ist, daß Brahms in der Handschrift eigenhändig kürzte, da er Joachims Kadenz, wie Soldat berichtete, *zu lang* fand. Die junge, von Brahms sehr geschätzte Musikerin überarbeitete ihre Abschrift daraufhin. Im jüngst erschienenen Band der Brahms-Gesamtausgabe mit dem *Violinkonzert* wurde diese von Brahms bevorzugte Kadenzfassung erstmals veröffentlicht.

Die neue Johannes Brahms Gesamtausgabe, die in Verbindung mit der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien entsteht, wird seit 1991 von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, unterstützt. Die Forschungsstelle ist am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Kiel angesiedelt. Ein Kooperationsvertrag verbindet sie mit dem Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck. Geplant sind 60–65 Notenbände einschließlich Kritischer Berichte, die im Verlag G. Henle, München, erscheinen. Einbezogen werden neben allen heute zugänglichen Werken von Brahms auch seine Klavierarrangements und Klavierauszüge, die aufführungshistorisch bedeutsam und pianistisch lohnend sind (vgl. Abbildung 3), sowie seine Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten.

Für die umfassenden Quellenvergleiche, die die Grundlage der modernen editorischen Arbeit bilden, werden alle erreichbaren relevanten Quellen herangezogen. Das sind zunächst Skizzen und Entwürfe, die Brahms allerdings meist vernichtet hat. Große Bedeutung haben neben Brahms’ Autographen auch

Abb. 1: Partiturabschrift des 1. Satzes der *I. Symphonie*, Titelseite von Joseph Joachim (?) mit Nachträgen von Brahms und Vermerken des Simrock-Verlages (Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck)

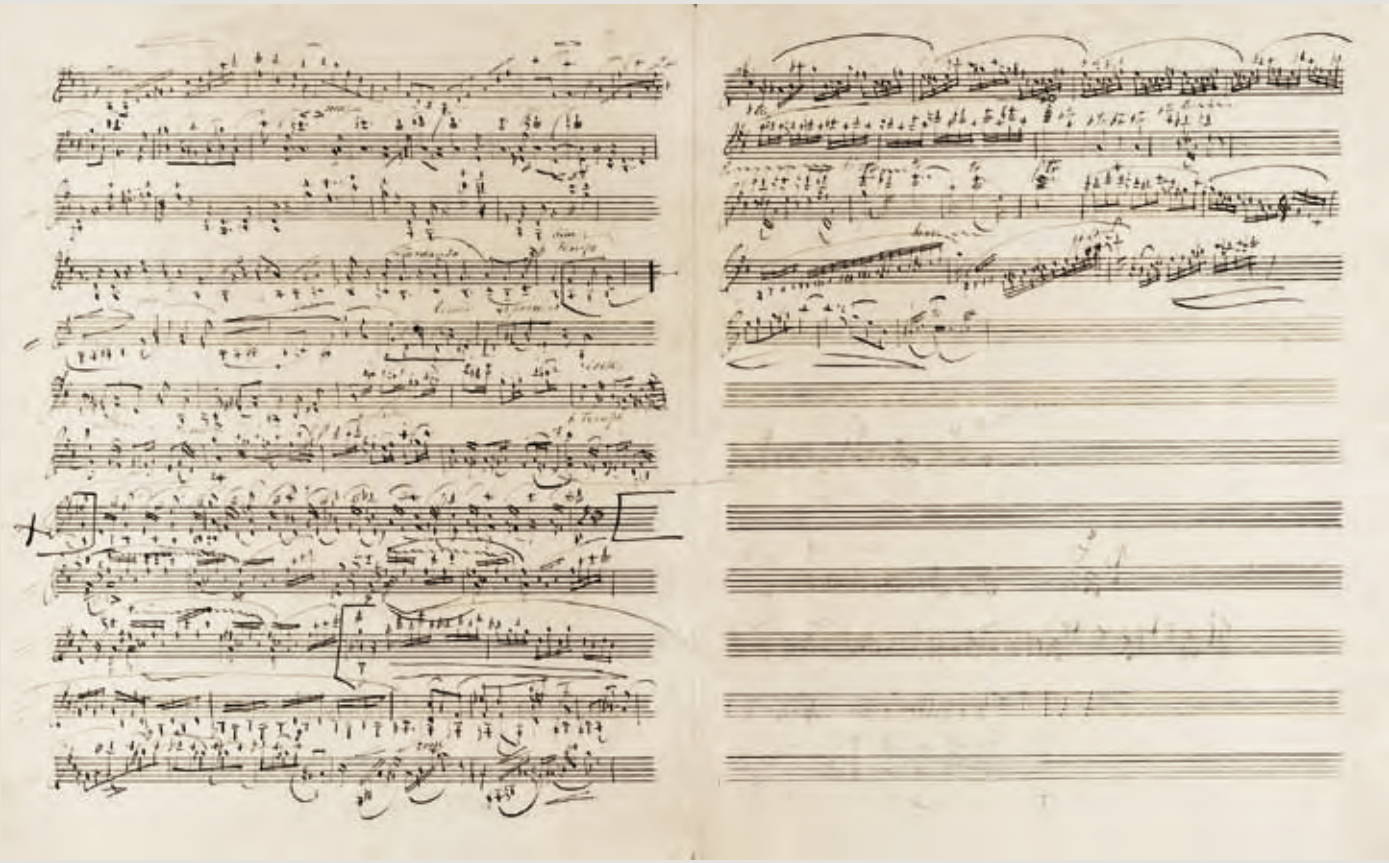
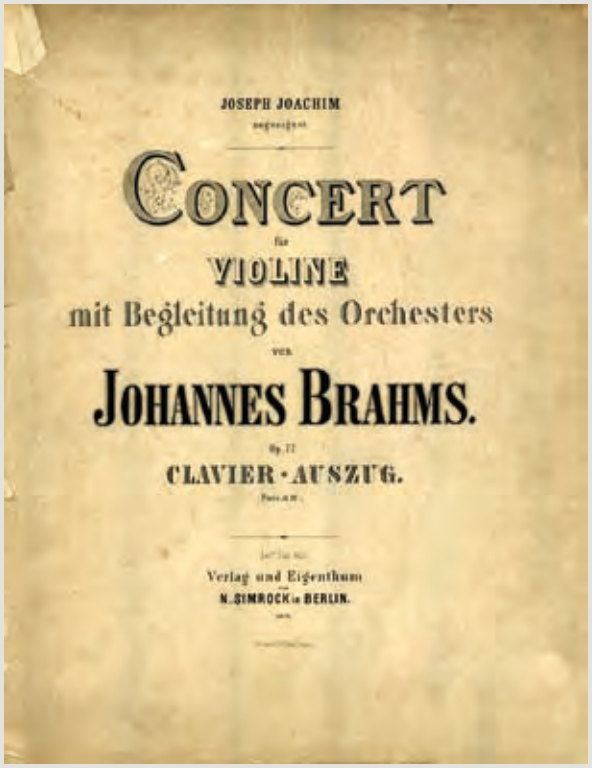


Abb. 2: Marie Soldats Abschrift von Joseph Joachims Solokadenz zum 1. Satz des *Violinkonzerts* mit Nachträgen von Brahms und Marie Soldat (Gesellschaft der Musikfreunde in Wien)



JOSEPH JOACHIM

CONCERT

für

VIOLINE

mit Begleitung des Orchesters

von

JOHANNES BRAHMS.

CLAVIER-AUSZUG.

Verlag und Eigenthum

N. SIMROCK in BERLIN.

Abb. 3: Erstdruck des Klavierauszuges zum *Violinkonzert*, Titelseite

abschriftliche Stichvorlagen, denn oft korrigierte oder änderte Brahms hier seinen Notentext noch. Dazu kommen Korrektur- oder Probeabzüge von den schon gestochenen Platten, die allerdings nur spärlich erhalten sind. Wichtig sind darüber hinaus der Erstdruck und Brahms' eigenes Erstdruck-Handexemplar sowie weitere Auflagen und neu gestochene Ausgaben, in denen Brahms noch Änderungen veranlaßt haben kann.

Ein ausführlicher Kritischer Bericht informiert im wesentlichen über zwei Bereiche. Zum einen sind das die „Eingriffe" der Herausgeber in diejenige Quelle, die als Vorlage für die Neuausgabe dient („Hauptquelle"). Hier kann man erfahren, warum der Notentext der Gesamtausgabe an einer bestimmten Stelle einer anderen als der Hauptquelle folgt. Zum anderen werden Brahms' kompositorische Änderungen dokumentiert, gerade weil der Komponist den Blick in seine Werkeschmiede gern verschleierte. Solche Änderungen stehen zugleich oftmals in Zusammenhang mit von den Herausgebern zu treffenden Entscheidungen, welche „Lesart" einer Stelle schließlich im Notentext der Gesamtausgabe stehen soll.

Ein mittlerweile abgeschlossenes Zusatzprojekt der Brahms-Gesamtausgabe bestand in der Auswertung maßgeblicher Zeitschriften des 19. Jahrhunderts. Denn die Einleitungen zu den einzelnen Bänden, in denen die Entstehung und Drucklegung der im jeweiligen Band enthaltenen Werke dargelegt werden, enthalten auch Hinweise darauf, wie Brahms' Zeitgenossen die Werke aufgenommen haben und welche Aufführungsprofile sich abzeichnen. Auch auf diesem Feld lassen sich – ähnlich wie bei der Quellenforschung – immer noch neue Erkenntnisse gewinnen.

Klavierquintett op. 34

Das *Klavierquintett* op. 34 liefert ein ebenso reizvolles wie komplexes Beispiel für den Weg eines Werkes von der frühesten erhaltenen Niederschrift über die Erstausgabe bis zur historisch-kritischen Edition der neuen Johannes Brahms Gesamtausgabe. Die ursprüngliche Fassung war ein Streichquintett, das Brahms etwa Anfang September 1862 in Hamm bei Hamburg beendete. Diese Werkgestalt ist verschollen; von ihr zeugt nur ein Erinnerungsblatt, das Brahms für die Familie seiner Hamburger Vermieterin Elisabeth Roesing anfertigte, ehe er erstmals nach Wien reiste (vgl. Abbildung 1).

Während das Streichquintett von Brahms' Freunden als Komposition sehr gelobt wurde, übte vor allem der Geiger Joseph Joachim harsche Kritik an dessen Klanggestalt: *So wie es ist, möchte ich es nicht öffentlich produzieren.* […] *Klangreiz* […] *ist's, was mir daran zum ungetrübten Genuß fehlt.* Zwischen Mai 1863 und Februar 1864 arbeitete Brahms das Werk daraufhin zur Sonate für zwei Klaviere um, die er am 17. April 1864 zusammen mit Carl Tausig in Wien uraufführte.

Clara Schumann

Aber auch diese Fassung stieß auf Kritik – vor allem bei der Pianistin Clara Schumann: *Eine Menge der schönsten Gedanken gehen auf dem Klavier verloren* […]. *Ich hatte gleich beim ersten Male Spielen das Gefühl eines arrangierten Werkes.*

Noch einmal arbeitete Brahms das Werk um – diesmal zum Klavierquintett. Die Verbindung von Klavier und Streichquartett kombiniert die Vorzüge der beiden früheren Fassungen ingeniös: *Das Quintett ist über alle Maaßen schön; wer es nicht unter den früheren Firmen: Streichquintett und Sonate gekannt hat, der wird nicht glauben, daß es für andere Instrumente gedacht und geschrieben ist,* schwärmte Brahms' Freund Hermann Levi am 9. November 1864 (vgl. Abbildung 2).

Joseph Joachim

Dennoch erschien das *Klavierquintett* erst zur Jahreswende 1865/66 im Druck. Bis dahin hatte sich Brahms letzte Einwände seiner Freunde durch den Kopf gehen lassen und während der Drucklegung mehrfach Korrektur gelesen. Die *Sonate für zwei Klaviere* ließ Brahms erst 1871/72 unter der Opuszahl *34,bis* drucken.

Die Edition des *Klavierquintetts* im Rahmen der neuen Johannes Brahms Gesamtausgabe stützt sich auf eine Vielzahl von Dokumenten. Insbesondere das Partiturautograph und die von Brahms überwachte Erstausgabe (vgl. Abbildungen 3 und 4) mußten eingehend miteinander verglichen werden.

Brahms mit Hermann Levi (rechts) und Julius Allgeyer (links)

Dabei stellte sich die Frage, wie wesentliche Abweichungen zwischen Autograph und Partitur-Erstdruck zu erklären sind. Ein aufschlußreiches Beispiel liefern gleich die Anfangstakte des 1. Satzes: Im Partiturautograph erhalten die Streicherpartien im fünften und siebten Takt Akzente, die im Druck fehlen.

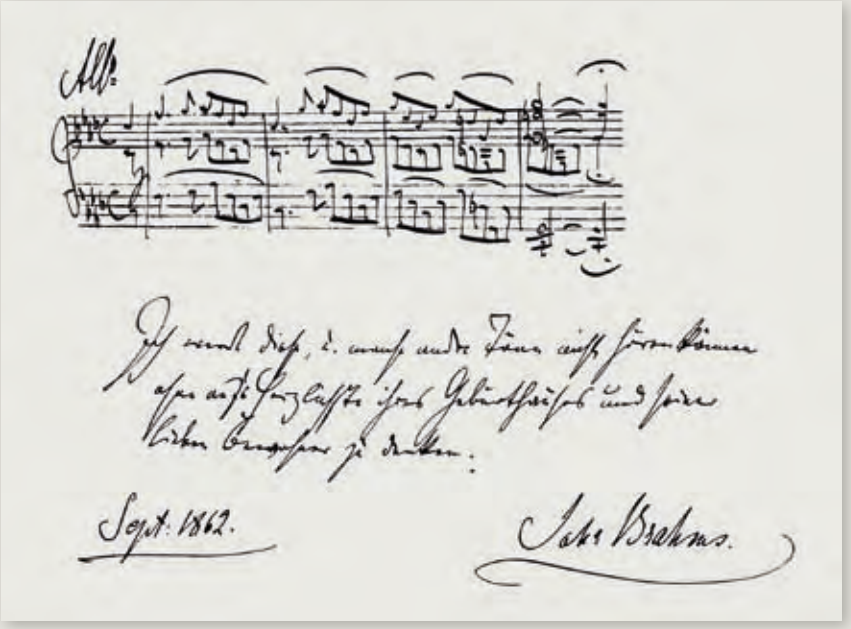


Abb. 1: Albumblatt für Familie Roesing mit dem Beginn des 1. Satzes in der verschollenen Urfassung als Streichquintett (Verbleib unbekannt, Faksimile in: *Neue Zeitschrift für Musik* 94 [1927], vor S. 401)

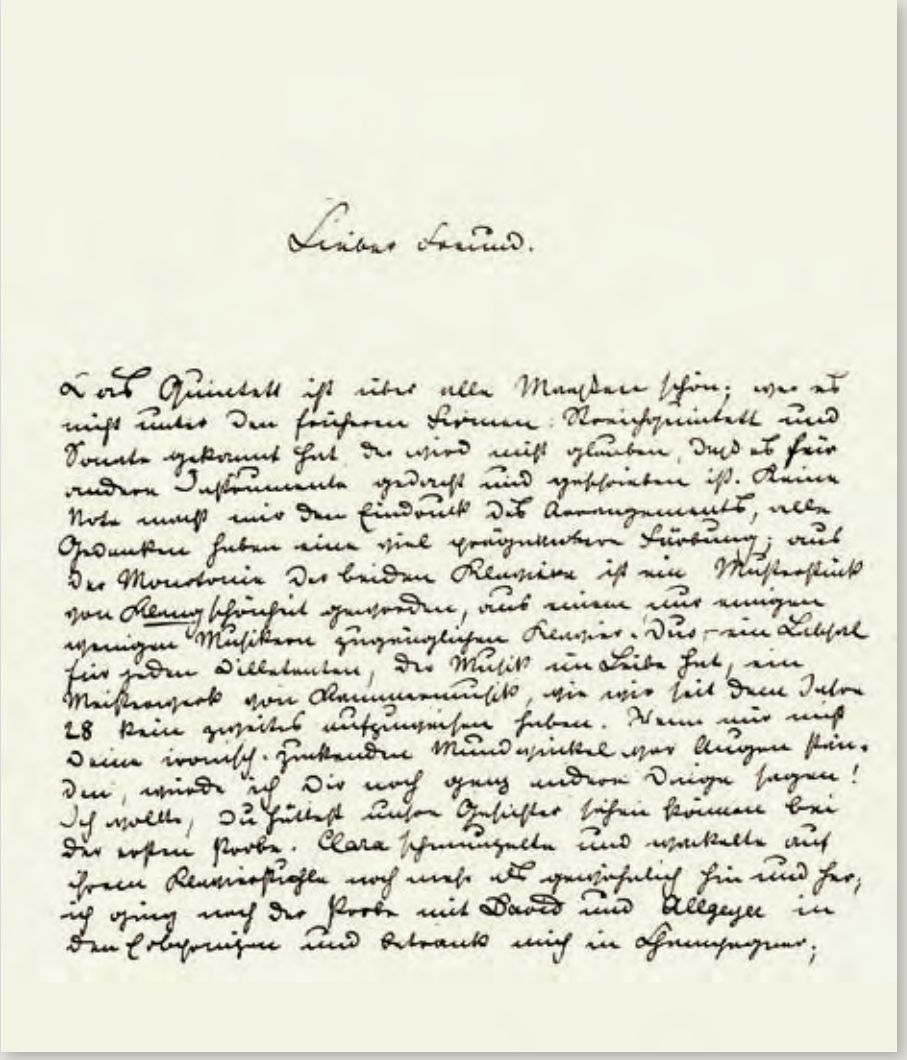


Abb. 2: Brief von Hermann Levi an Johannes Brahms, 9. November 1864 (Library of Congress, Washington D. C.)

Hat der Stecher die Akzente hier und an weiteren Stellen vergessen? Oder tilgte Brahms sie nachträglich?
Während die „Urtext"-Ausgabe von 1971 (Henle) die Akzente mit Blick aufs Autograph wieder in den Notentext hineinkorrigierte, zeigte sich bei der Arbeit in der Brahms-Forschungsstelle, daß der Komponist die Akzente beim Korrekturlesen entfernt haben muß. Dafür gibt es zwei Belege:

1. In einem Vorabzug der Partitur (Gesellschaft der Musikfreunde in Wien), der während des Korrekturlesens angefertigt wurde und zunächst in Brahms' Besitz war, sind die zunächst gestochenen Akzente mit Bleistift gestrichen.
2. Manche der zu Brahms' Lebzeiten erschienenen Druckexemplare enthalten Korrekturspuren: Im gestochenen Notenbild sieht man dabei Umrisse des zunächst nach dem Autograph gestochenen Zustandes, der bei der Druckkorrektur durch Aushämmern der gestochenen Metallplatten und Neustich geändert wurde. Durch Abnutzung der Platten wurde der ursprüngliche Zustand später andeutungsweise wieder sichtbar.
So resultierte die Abweichung zwischen Autograph und Druck hier nicht aus einem Irrtum des Stechers, sondern aus einer

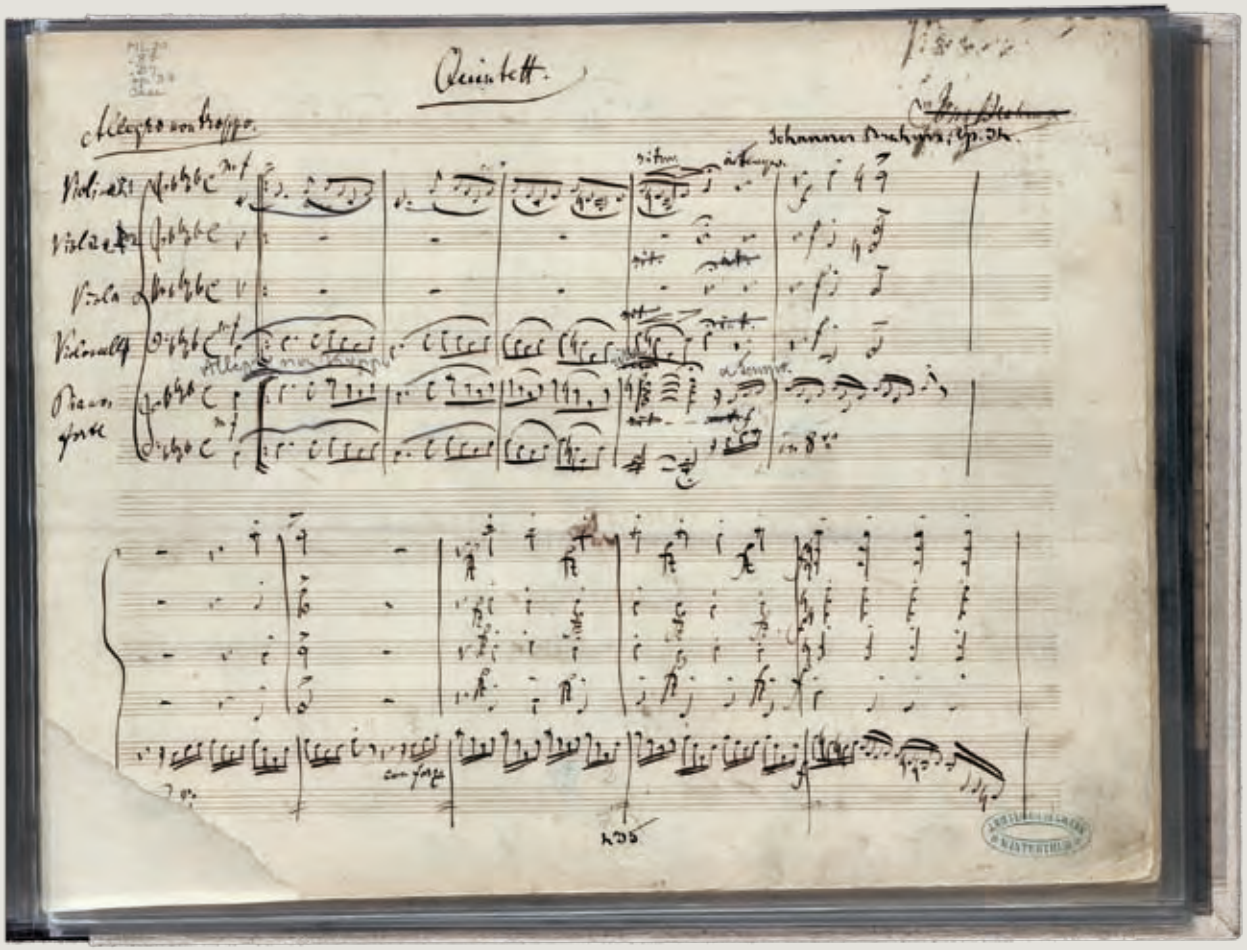


Abb. 3: Partiturautograph (Library of Congress, Washington D. C.)

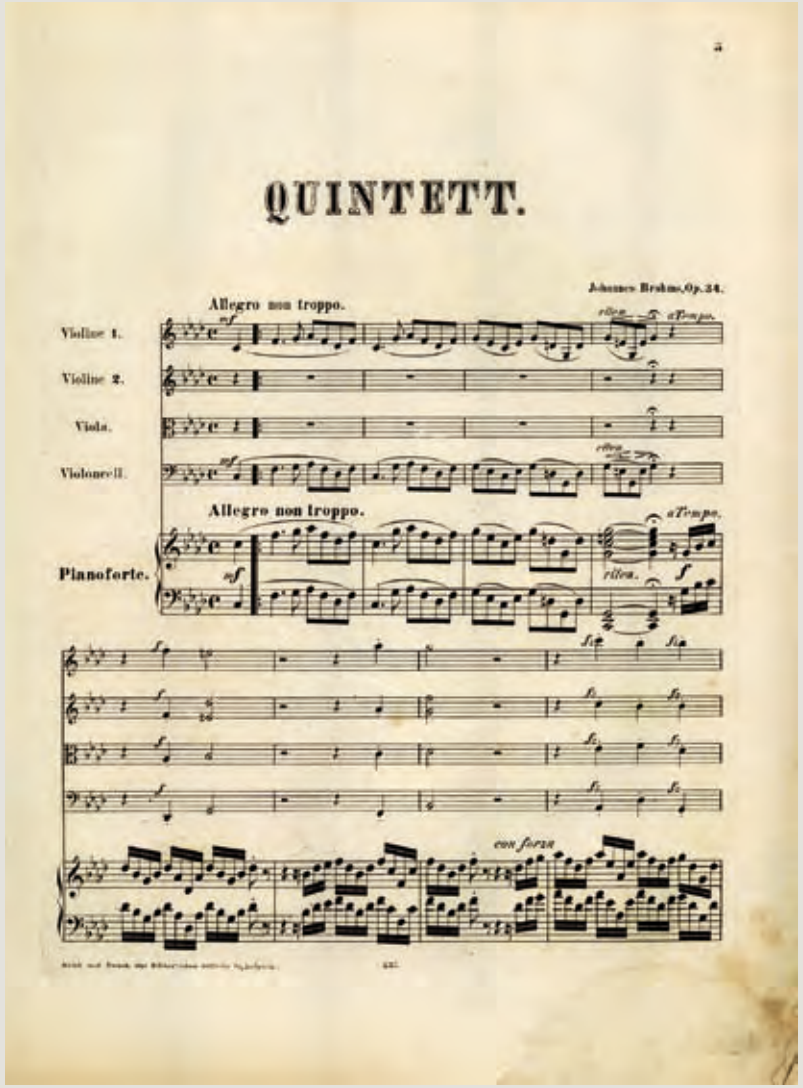


Abb. 4: Erstdruck, korrigierte Auflage (Hauptquelle für die Edition in der neuen Johannes Brahms Gesamtausgabe)

nachträglichen Änderung durch den Komponisten. In diesem und anderen Fällen ist nicht das Autograph die entscheidende Instanz für Brahms' endgültigen Willen, sondern der Druck! Das berücksichtigt der Gesamtausgaben-Band ebenso wie die auf ihm fußende neue „Urtext"-Ausgabe von 2001.

In meinem Verlage erschienen soeben:

JOHANNES BRAHMS

Op. 34. Quintett f. Pfte., 2 Violinen, Viola u. Violoncello. 5 Thlr.
– 35. Studien für Pianoforte. Variationen über ein Thema von Paganini. Heft 1. 2 à 1 Thlr.
– 37. 3 geistliche Chöre für Frauenstimmen ohne Begleitung. Partitur und Stimmen. 22½ Ngr.

J. Rieter-Biedermann in Leipzig u. Winterthur.

Früheste nachweisbare Verlagsanzeige des *Klavierquintetts* (*Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung* 1 [1866], S. 20)

„Treulich geführt“ – Lohengrin: Von der ersten Niederschrift zur Kritischen Ausgabe

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Wagners Werk korrespondiert mit Wagners eigener Affinität zur Philologie, und nimmt man hinzu, daß Wagner im Jahre 1872 bezeichnenderweise im Zusammenhang mit der Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses den Wunsch nach einer *Gesammtausgabe aller meiner musikalisch-dramatischen Werke* äußerte, dann bedarf eine Richard Wagner-Gesamtausgabe keiner besonderen Legitimation. Ihre Zielsetzung reicht allerdings weit hinaus über das, was Wagner selbst sich vorgestellt haben dürfte. Sie beschränkt sich nicht auf die *musikalisch-dramatischen Werke*, sondern bezieht sämtliche Kompositionen ein. Ediert wird nicht nur der *Ring des Nibelungen*, sondern auch der *Wahlspruch für die deutsche Feuerwehr*.

Voraussetzung für eine Ausgabe sämtlicher Werke ist deren Kenntnis und Überlieferung. Beides ist dokumentiert im *Wagner Werkverzeichnis* (WWV), das auch ein Verzeichnis der Quellen zu den Werken ist. Sie bilden die Grundlage der Editionen. Dazu gehören vorab Wagners Handschriften von den ersten Skizzen bis zu den fertigen Partituren und, da Wagner sein eigener Textdichter war, auch die Textbuchniederschriften aller Stadien der Entstehung. Dazu gehören ferner Abschriften von anderer Hand, die für Aufführungen oder als Vorlage für die Drucklegung verwendet wurden,

Abb. 1: Marienbad, Sommer 1845 – Wagner verfaßt den Prosa-Entwurf.
„Der Brautzug nähert sich, gelangt unter sanfter Musik u. dem Gesang eines Brautliedes in das Gemach.“

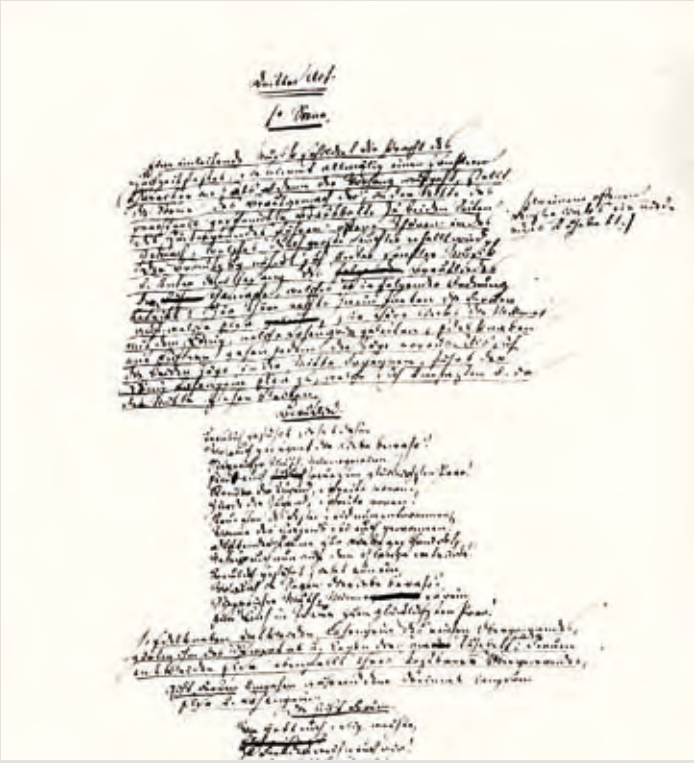


Abb. 2: Dresden, Herbst 1845 – Wagner dichtet und reimt.
„Treulich geführt ziehet dahin | wo euch gesegnet die Liebe bewahr’! | Siegreicher Muth, Minnegewinn | Ein’euch durch Treue zum glücklichsten Paar!“

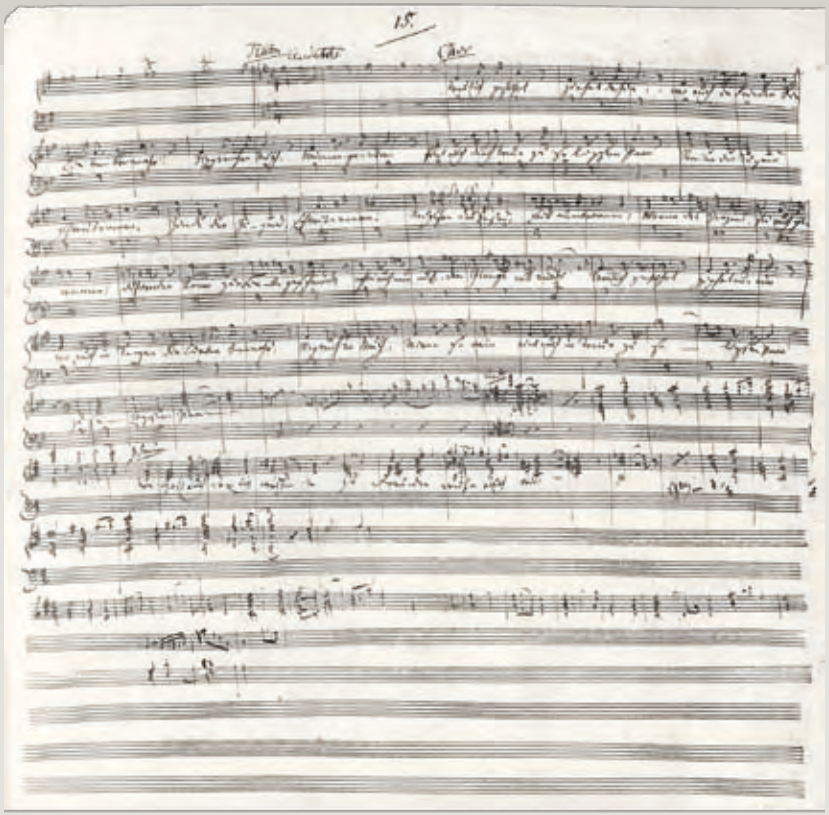


Abb. 3: Groß-Graupa, Mai bis Ende Juli 1846 – Die Kompositionsskizze entsteht, in der Wagner das Textbuch durchgehend vom ersten bis zum letzten Wort vertont. Dabei erfährt der Text mitunter Veränderungen:
„Treulich geführt ziehet dahin | wo euch in Frieden die Liebe bewahr’! | Siegreicher Muth, Minnegewinn | Eint euch durch Treue zu seligstem Paar!“

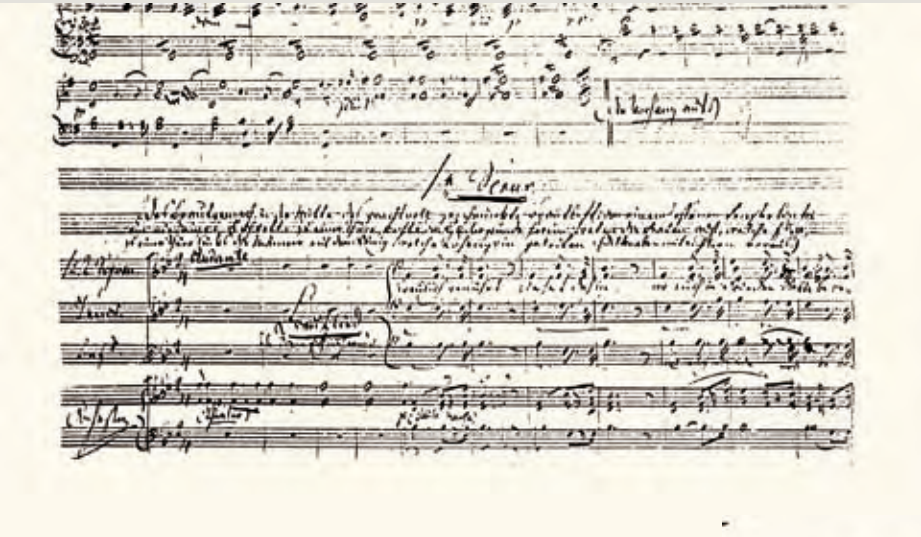
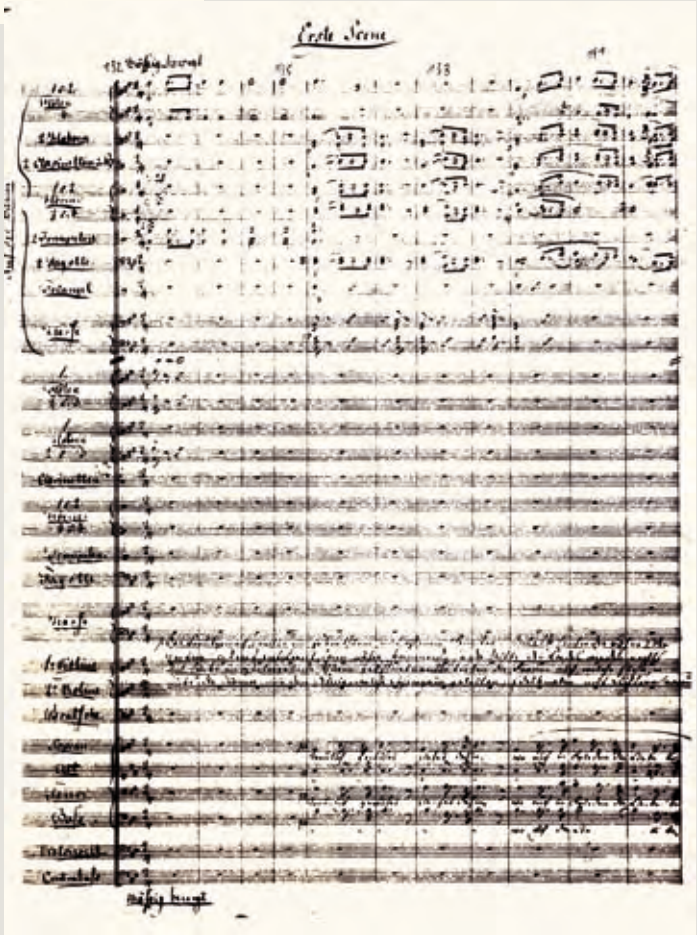


Abb. 4: Dresden, Sept. 1846 bis August 1847 – Das in der Kompositionsskizze grob notierte wird nun in der Orchesterskizze, in der Wagner wiederum den Lohengrin durchgehend von der ersten bis zur letzten Note niederschreibt, ausgearbeitet und verfeinert.

sowie Dokumente des Publikationsvorganges wie Korrekturfahnen und vor allem die Drucke selbst. Voraussetzung ist selbstverständlich stets Wagners Beteiligung oder Autorisation. Da Wagner oft bei den Aufführungen seiner Werke selbst mitwirkte, sind die entsprechenden Aufführungsmaterialien, sofern noch vorhanden, naturgemäß wichtige Auskunftsmittel über seine Absichten (und deren Wandel). Der Editor hat es also mit einer Fülle von überliefertem Material zu tun, und seine Aufgabe ist es nun, auf dem Wege des Vergleichs und der Bewertung der Quellen jenen Wort- und Notentext zu ermitteln, der den Intentionen Wagners am nächsten kommt und Anspruch auf Authentizität erheben kann. In sogenannten Kritischen Berichten wird Rechenschaft über das Tun abgelegt und all das verzeichnet, was nicht in die Edition selbst Eingang finden kann, jedoch als Alternative, als sogenannte Lesart, in Betracht kommt.

Wissenschaftlichkeit ist indessen nur das eine Ziel der Edition; sie will zugleich eine Ausgabe für die musikalische Praxis sein, getreu Wagners Maxime, daß das Werk sich erst in der Aufführung wahrhaft realisiert.

Die Richard Wagner-Gesamtausgabe, deren Arbeitsstelle sich in München befindet, wurde nach diversen Vorarbeiten 1968 begonnen. Sie erscheint im Verlag Schott Musik International.



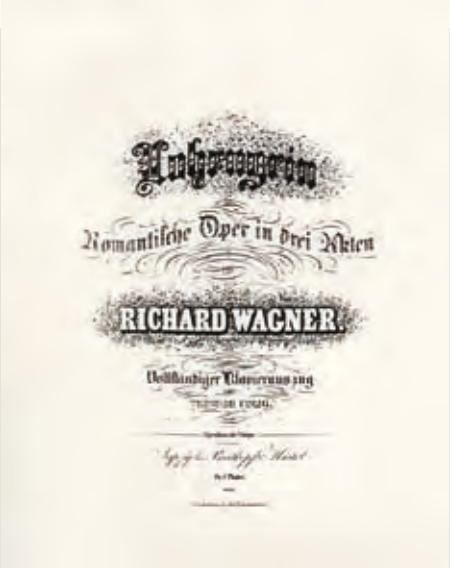


Abb 5: Den Abschluß des Kompositionsprozesses bildet die Partitur-Reinschrift. Sie entstand zwischen 1. Januar und 28. April 1848 und war – Wagners eigenen Worten zufolge – seine „best-geschriebene Partitur“.

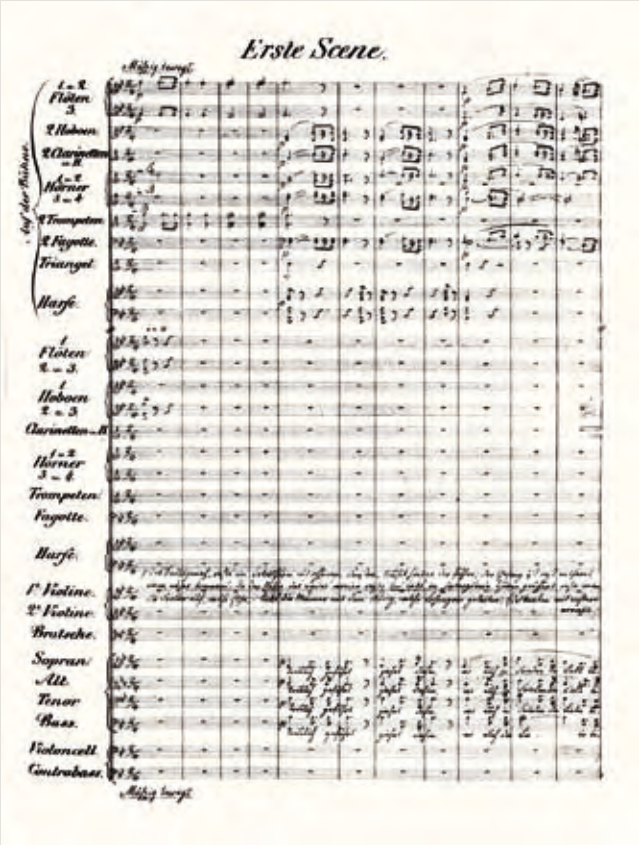


Abb. 6: Leipzig, 1851 und 1852 – Im Verlag Breitkopf & Härtel erscheinen die gestochene Erstausgabe des Klavierauszuges und der autographierte Erstdruck der Partitur.

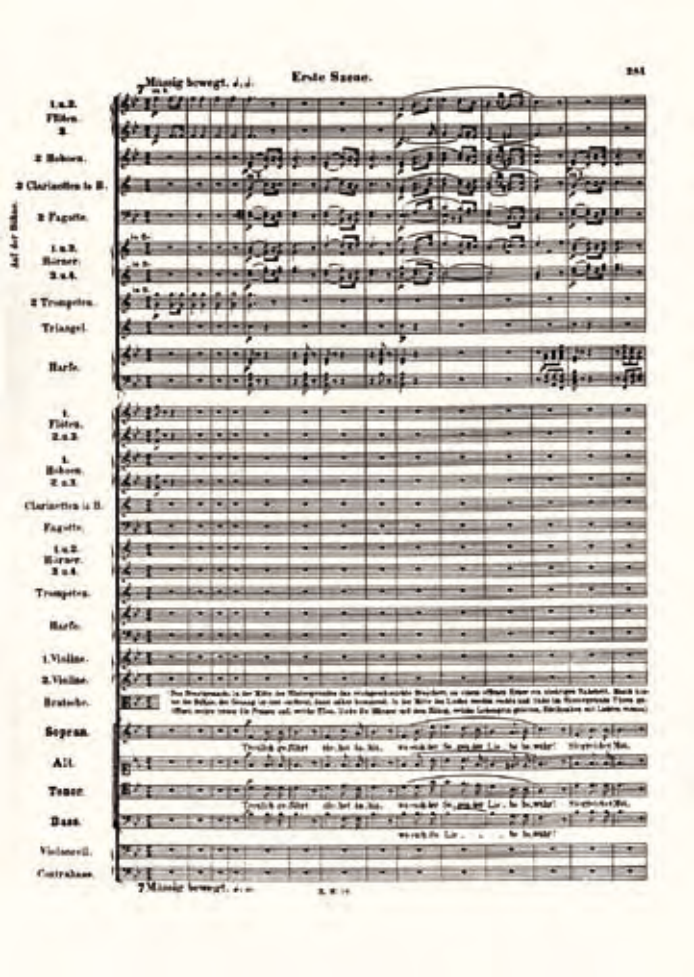
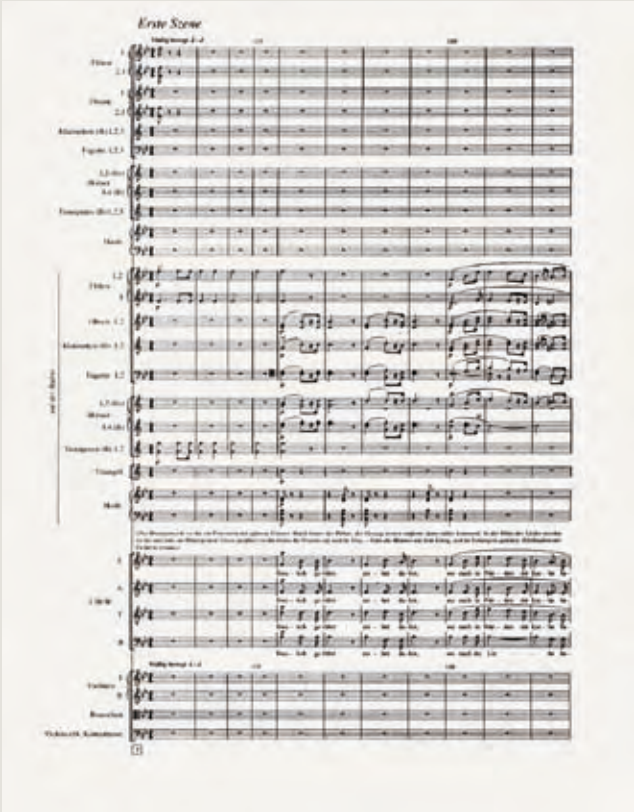


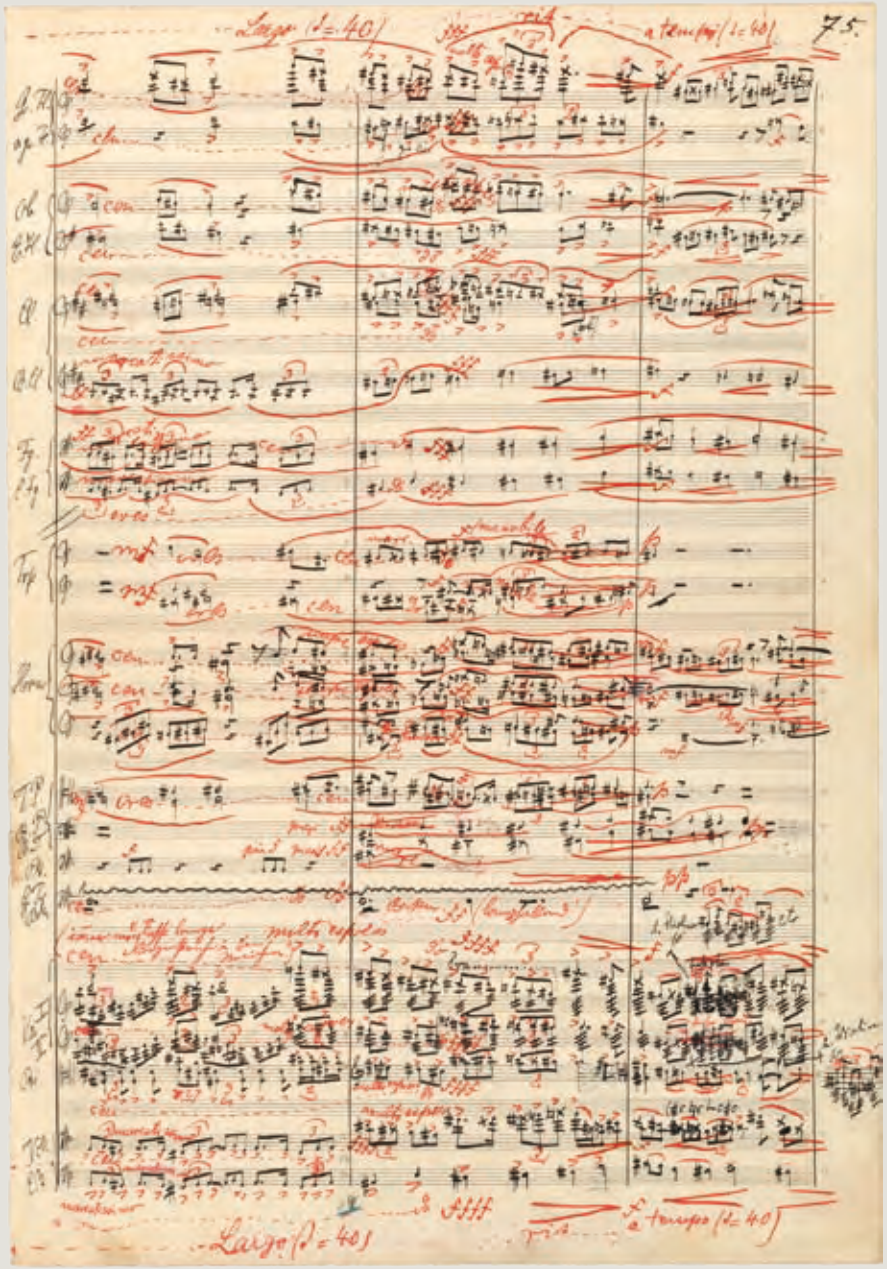
Abb. 7: Im Rahmen der ersten, unvollendet gebliebenen Gesamtausgabe der Werke Wagners wurde im Jahre 1914 eine Neuausgabe der Partitur vorgelegt. In gutem Glauben vermischte der Herausgeber dabei die Anmerkungen zur Szene, wie sie seit 1848 in der Partitur erschienen, mit denen aus dem Textbuch und schuf damit einen Lohengrin, der in dieser Form zwar neu, aber in keiner Weise authentisch war.

Abb. 8: Höchstmögliche Authentizität aber ist die Maxime der historisch-kritischen Richard Wagner-Gesamtausgabe. Zu ihrer Lohengrin-Edition gehört neben der Partitur mit Anhang und dem Kritischen Bericht auch ein Dokumentenband. In ihm sind Quellen zur autorbezogenen Werk- und Aufführungsgeschichte zu finden, wie etwa das Lohengrin-Szenarium, welches der Dresdner Bühnenmaler Ferdinand Heine auf Bitten Wagners und unter Benutzung einer eigenhändigen Skizze des Komponisten angefertigt hatte.



Reger und sein Werk

Das Max-Reger-Institut in Karlsruhe (MRI) verfolgt gemäß seinem Stiftungsauftrag das doppelte Ziel der wissenschaftlichen Beleuchtung von Regers Leben und Werk einerseits und der Vermittlung seiner Musik andererseits. Die Verbindung von wissenschaftlichem Anspruch, intensiver Quellensammlung und öffentlichem Auftreten durch Konzerte und Ausstellungen wirkt wechselseitig fruchtbar.
Finanziert wird die Arbeit durch Stiftungsmittel und Spenden, institutionelle Förderung des Landes Baden-Württemberg und der Stadt Karlsruhe sowie Projektmittel von dritter Seite. Durch eine Reihe von Kooperationen mit verschiedenen Hochschulen und Forschungseinrichtungen, Verlagen, zahlreichen Kulturschaffenden und -veranstaltern ist es eng vernetzt und kann wichtige Impulse geben. Dazu gehört aktuell ein internationaler Kammermusikwettbewerb für Nachwuchsmusiker, der gemeinsam mit der Musikhochschule Karlsruhe durchgeführt wird, oder langfristig etwa die sachgemäße Unterbringung der umfangreichen Manuskripte- und Briefesammlung des MRI in der Badischen Landesbibliothek.



Max Reger schrieb seine Autographe direkt aus ausgesprochen flüchtigen Verlaufsskizzen ins Reine. Ihre konsequent zweifarbige Ausarbeitung – zunächst schwarz für den eigentlichen Notentext, dann rot für die Ausführungsanweisungen (vgl. Abbildung 1) – verleiht den Quellen eine besondere kalligraphische Qualität. Das Beispiel der *Sinfonietta* op. 90 für Orchester (vgl. Abbildung 3) illustriert, daß bei einem solchen Verfahren der Niederschrift das Autograph ein „work in progress“ wiedergibt: Umfangreiche Streichungen in verschiedenen Stadien der Entstehung sind vom Komponisten wiederum graphisch ansprechend vorgenommen – sorgsam, beinahe liebevoll eliminierte Reger diese Partien, als bedauerte er es, sie zu streichen. Veränderlich blieben die Werke auch noch während der Drucklegung, wie aus den Korrekturfahnen der *Fantasie und Fuge* op. 135b für Orgel (vgl. Abbildung 2) ersichtlich ist.
Derzeit wird im Max-Reger-Institut mit Mitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft ein neues Reger-Werk-Verzeichnis erarbeitet,

Abb. 1: *Symphonischer Prolog zu einer Tragödie* op. 108. Autograph, S. 75

das sowohl die Entstehungsgeschichte als auch die Quellensituation der Werke intensiv beleuchtet und in Beziehung zueinander setzt. Eine gleichermaßen wissenschaftlich getreue und praktisch nutzbare Werkausgabe ist höchst überfällig und sollte die bisherige Forschungsarbeit folgerichtig fortführen.

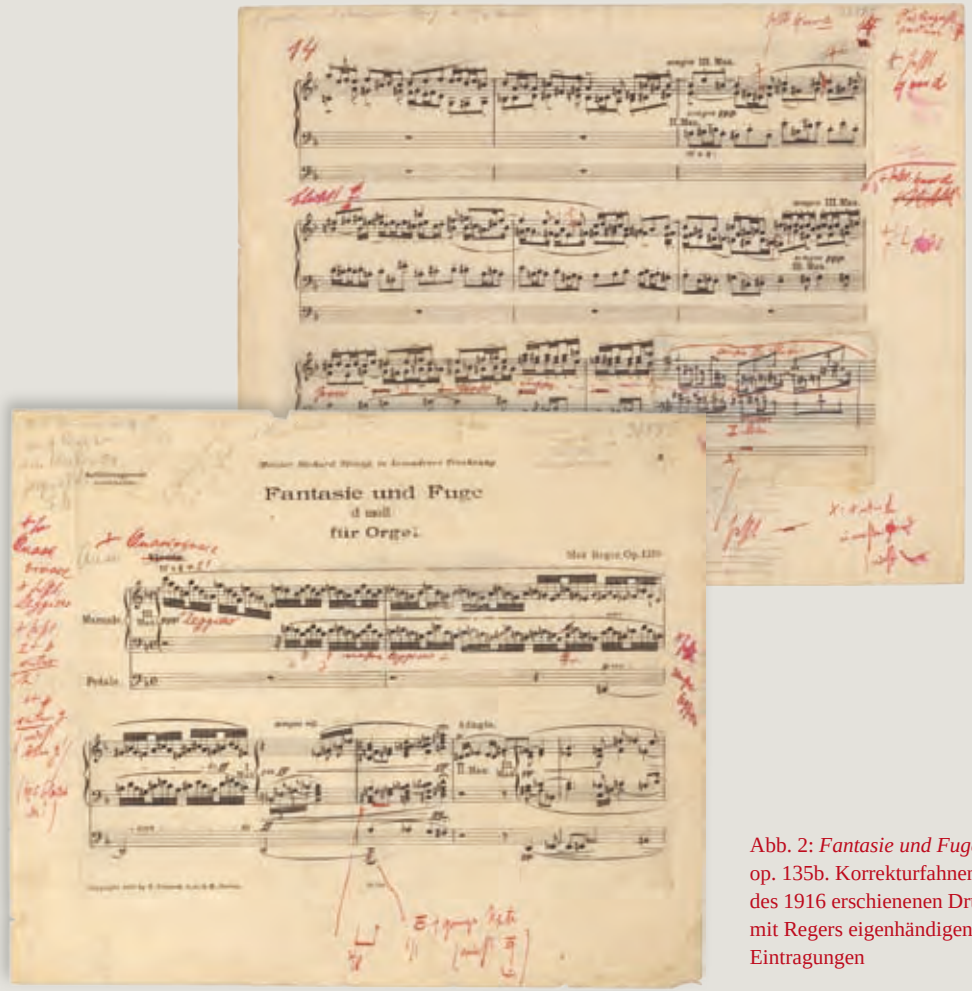


Abb. 2: *Fantasie und Fuge* op. 135b. Korrekturfahnen des 1916 erschienenen Drucks mit Regers eigenhändigen Eintragungen

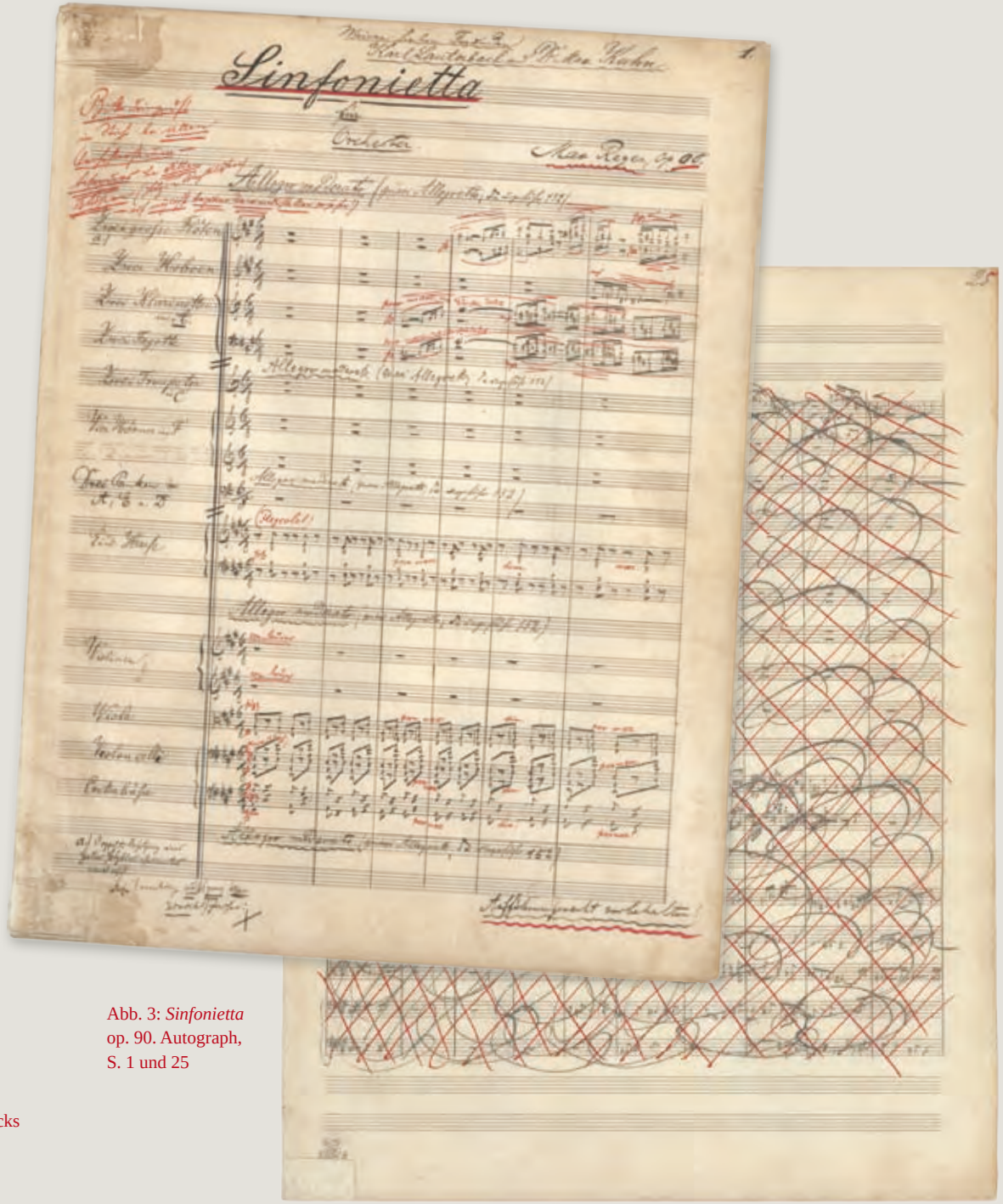
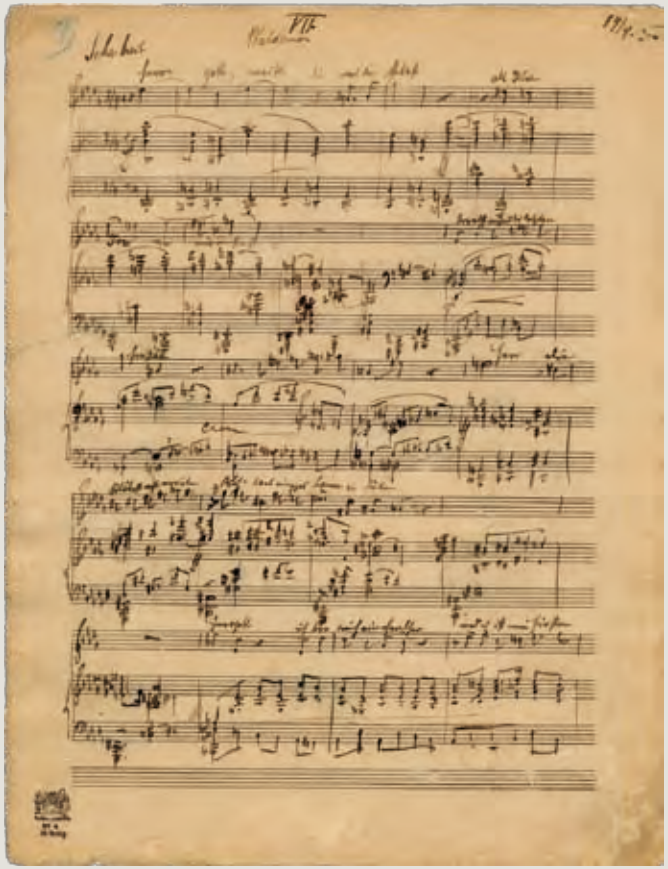


Abb. 3: *Sinfonietta* op. 90. Autograph, S. 1 und 25

Die Frühfassungen der Gurre-Lieder

Gegenstand der *Arnold Schönberg Gesamtausgabe* ist das kompositorische Schaffen Arnold Schönbergs (1874–1951) in seiner ganzen Breite. Dazu gehören nicht nur die in den Bänden der Reihe A enthaltenen musikalischen Werke einschließlich der Bearbeitungen eigener und fremder Kompositionen in allen ihren Fassungen, sondern auch die Skizzen und Fragmente, die zusammen mit dem jeweiligen Revisionsbericht, einer Darstellung der Entstehungs- und Aufführungsgeschichte anhand der überlieferten Dokumente sowie gegebenenfalls Erläuterungen zum Verständnis des Materials in den Bänden der Reihe B geboten werden.

Schönberg komponierte Jens Peter Jacobsens Gedichtzyklus *Gurre-Lieder* zwischen März 1900 und März 1901 in dem für seine Schaffensweise charakteristischen kurzen Zeitraum von nur einem Jahr. Die Fertigstellung der Partitur zog sich dagegen aufgrund zahlreicher Unterbrechungen der Instrumentation, aber auch wegen der zu erwartenden Schwierigkeiten, eine Aufführung des monumentalen Werkes für Soli, Chor und großes Orchester zu realisieren, bis November 1911 hin. Doch auch die Komposition selbst verlief nicht geradlinig. Vielmehr hat Schönberg in späteren Phasen des Kompositionsprozesses einzelne Lieder aus dem *Gurre-Lieder*-Zyklus überarbeitet, erweitert und teilweise sogar ganz



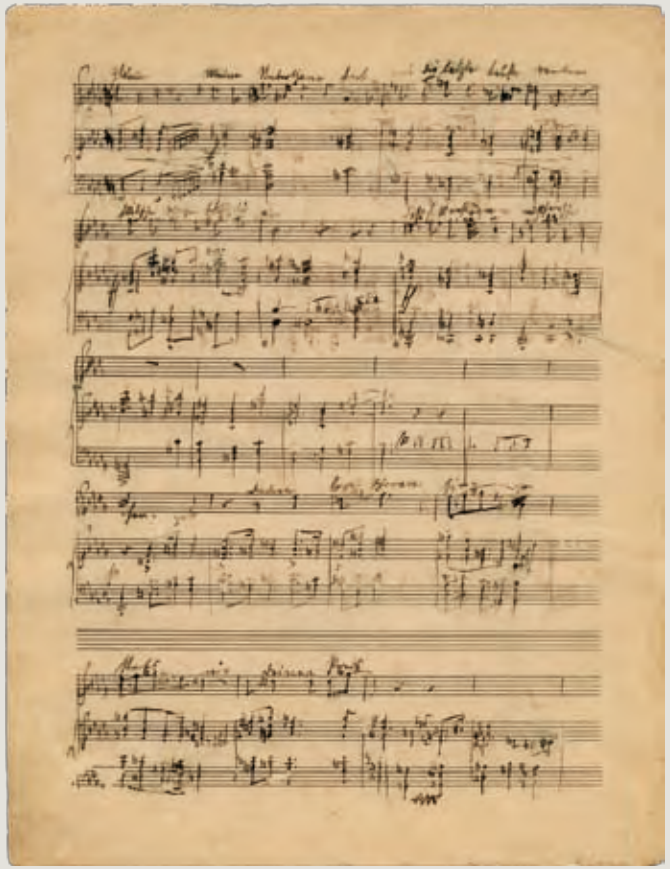
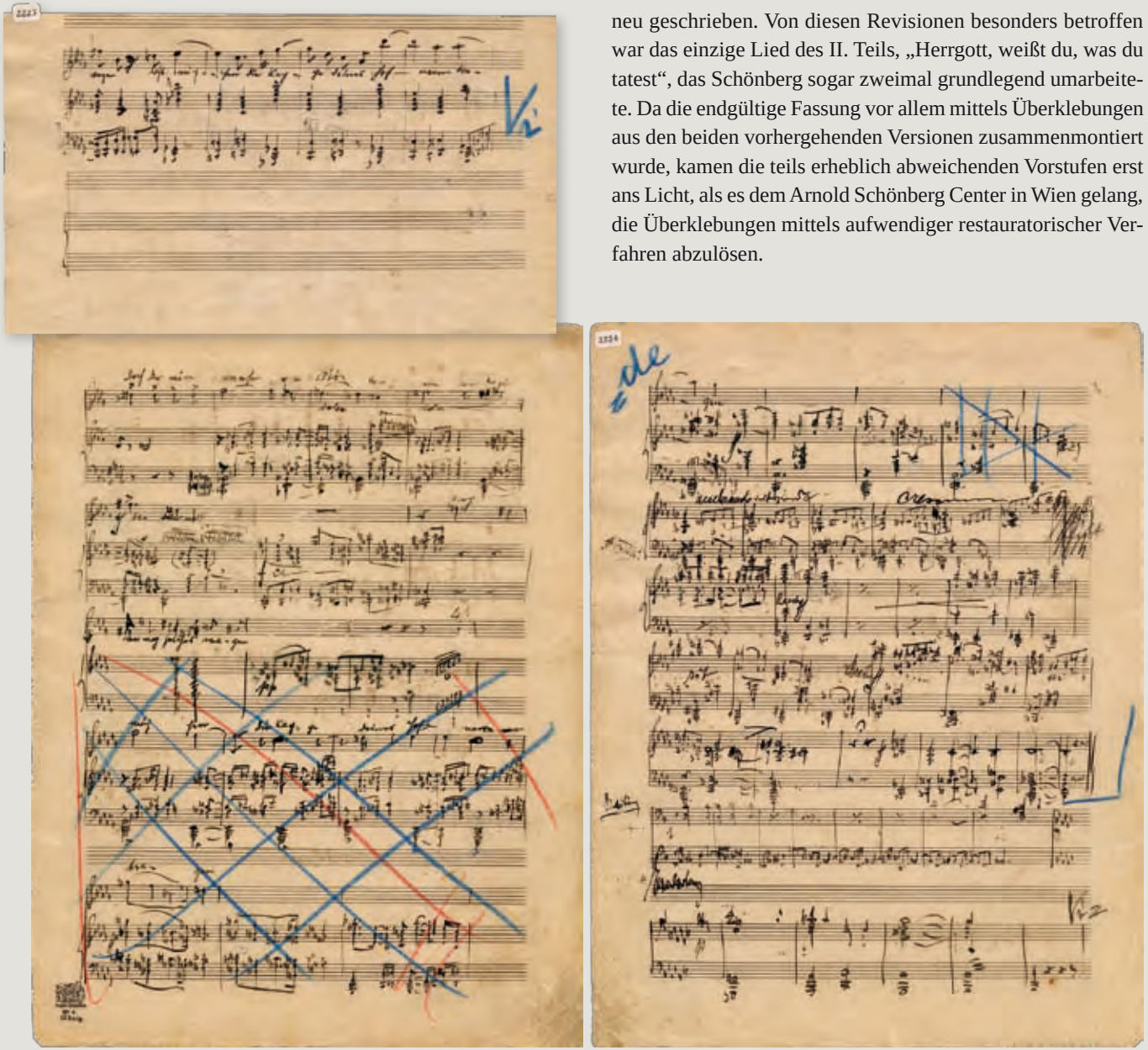
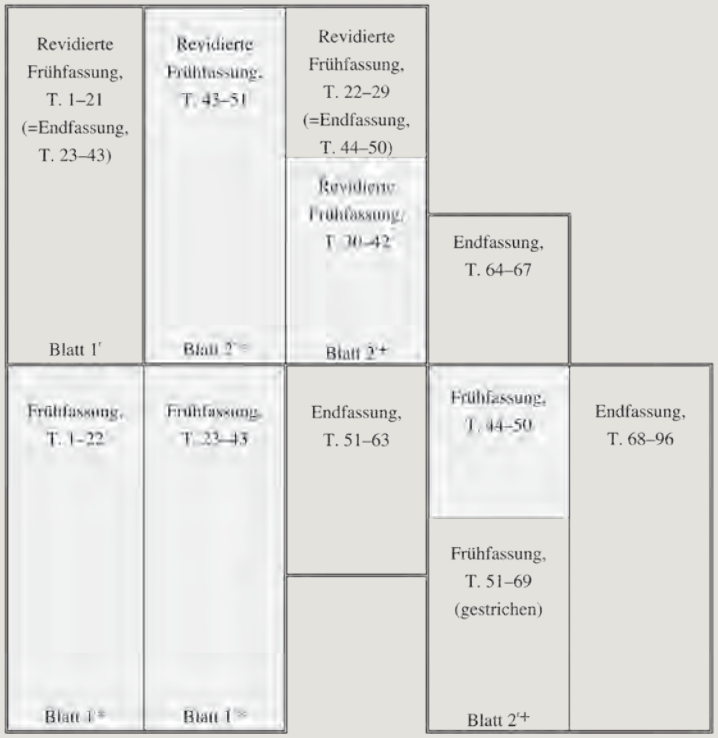


Abb. 1: „Herrgott, weißt du, was du tatest“. Frühfassung mit Überklebung der Takte 44–50 und nachträglich ergänztem Schluß der Endfassung (Arnold Schönberg Center, Wien, Archiv-Nr. 2221–2224, 2223a)

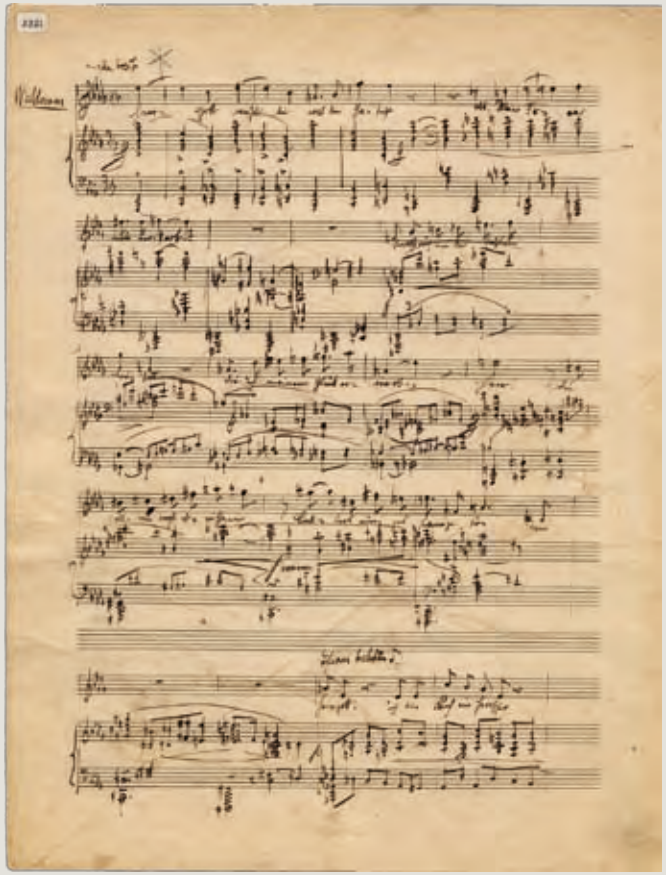


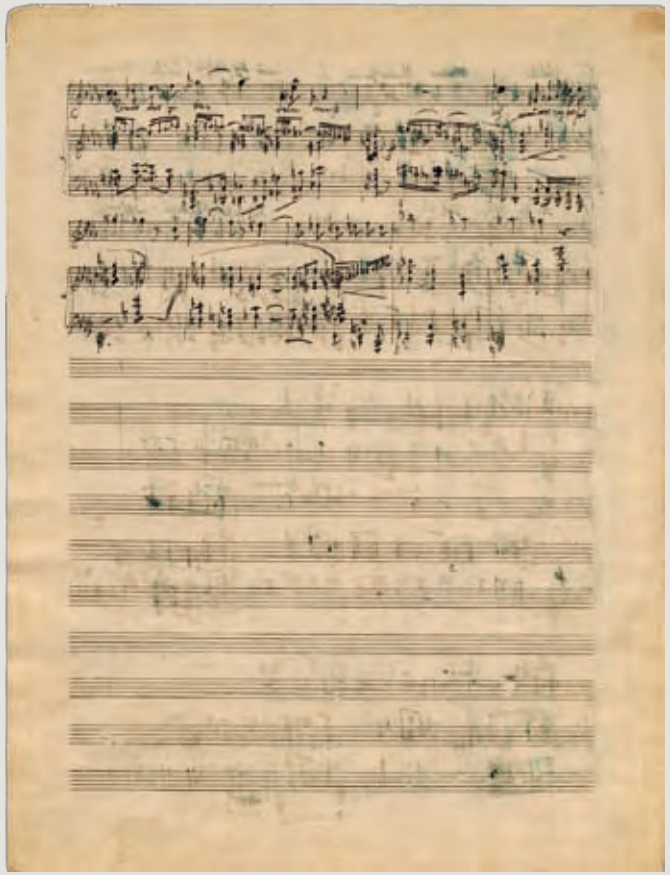
neu geschrieben. Von diesen Revisionen besonders betroffen war das einzige Lied des II. Teils, „Herrgott, weißt du, was du tatest“, das Schönberg sogar zweimal grundlegend umarbeitete. Da die endgültige Fassung vor allem mittels Überklebungen aus den beiden vorhergehenden Versionen zusammenmontiert wurde, kamen die teils erheblich abweichenden Vorstufen erst ans Licht, als es dem Arnold Schönberg Center in Wien gelang, die Überklebungen mittels aufwendiger restauratorischer Verfahren abzulösen.



*vollständig überklebte Seite
+teilweise überklebte Seite

Die Abbildungen dokumentieren die komplizierte Entstehung des Liedes in sämtlichen Phasen, wobei das obenstehende Diagramm den Zustand des Manuskripts vor und nach den Überklebungen verdeutlicht. (Der ursprüngliche Quellenzustand ist hell unterlegt). Die Frühfassung (vgl. Abbildung 1) hatte Schönberg auf zwei Einzelblättern notiert, dessen zweites ursprünglich nur auf einer Seite beschriftet war. Zur Notation der revidierten Frühfassung (vgl. Abbildung 2) genügte zunächst ein einziges, beidseitig beschriebenes Blatt (= Blatt 2), das mit dem ersten von der Frühfassung abweichenden Takt (T. 22) beginnt. Die „fehlenden“ ersten 21 Takte, die mit dem Anfang der Frühfassung nahezu identisch sind, schrieb er erst im nachhinein auf der Vorderseite eines weiteren Blattes (= Blatt 1) ab.





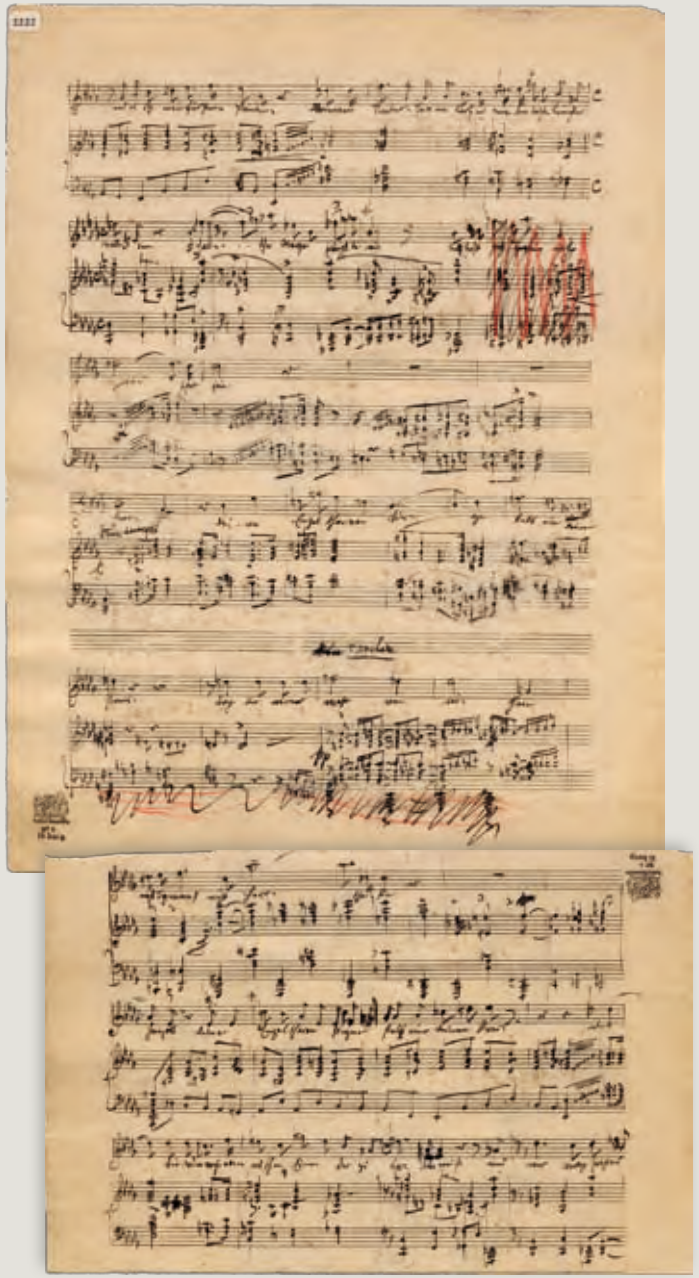


Abb. 2: „Herrgott, weißt du, was du tatest“. Revidierte Frühfassung mit Überklebung der Takte 30–42 (Arnold Schönberg Center, Wien, Archiv-Nr. 2221a, 2222a–2222b, 2222c)

Zur Herstellung der endgültigen Fassung schließlich verwendete Schönberg die beiden Hälften eines zuvor durchgehend auf einer Seite beschriebenen neuen Blattes. Mit dem oberen Teil überklebte er die zu ersetzenden Takte auf der Vorderseite von Blatt 2 der revidierten Frühfassung, den unteren Teil klebte er dagegen auf die Vorderseite von Blatt 2 der Frühfassung, dessen bis dahin leere Rückseite zur Niederschrift des Schlusses diente. Zur Herstellung der fortlaufenden endgültigen Fassung brauchte Schönberg nur noch die Rückseite des bereits präparierten zweiten Blattes der revidierten Frühfassung mit der Rückseite des ersten Blattes der Frühfassung und die (leere) Rückseite des ersten Blattes der revidierten Frühfassung mit der Vorderseite des ersten Blattes der Frühfassung zu verkleben.

Die Frühfassungen der *Gurre-Lieder* bieten einen einzigartigen Einblick in die Werkstatt des Komponisten. Sie sind zusammen mit den Skizzen in Band 16,2 der Reihe B der Gesamtausgabe erschienen.

Erste Sonate für Klavier

Die Edition *Paul Hindemith. Sämtliche Werke* wird im Auftrag der Hindemith-Stiftung im Hindemith-Institut, Frankfurt/M. herausgegeben. Sie ist eine historisch kritische Ausgabe, in der nicht nur alle vollständigen Werke des deutsch-amerikanischen Komponisten (1895–1963) in allen vorliegenden Fassungen, sondern auch seine Entwürfe und Fragmente veröffentlicht werden. Jeder einzelne Band enthält neben dem Notenteil eine Einleitung mit Angaben zur Entstehung und Rezeption des Werkes und den Kritischen Bericht.

Abb. 1: Aufkleber eines aus den USA gesandten Manuskript-Pakets

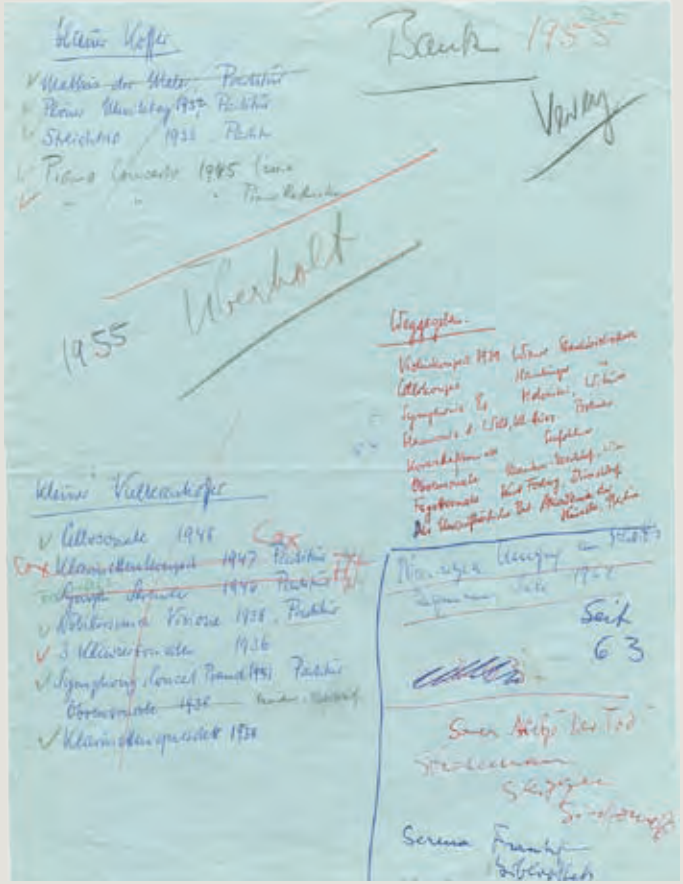


Abb. 2: Eigenhändiges Verzeichnis des Verbleibs der Manuskripte Hindemiths, fortgeführt von Gertrud Hindemith

Durch die erzwungene Auswanderung des Komponisten, die Paul und Gertrud Hindemith zunächst ins schweizerische, 1940 schließlich ins amerikanische Exil führte, wurde sein Besitz an unterschiedlichen Orten verteilt. Einige der Quellen ließ Hindemith in Deutschland zurück, andere deponierte er in der Schweiz, wieder andere nahm er mit in die Vereinigten Staaten (vgl. Abbildung 1). Bei der Rückkehr nach Europa führte Hindemith die in seinem Besitz befindlichen Manuskripte an seinem letzten Wohnort in Blonay am Genfer See zusammen

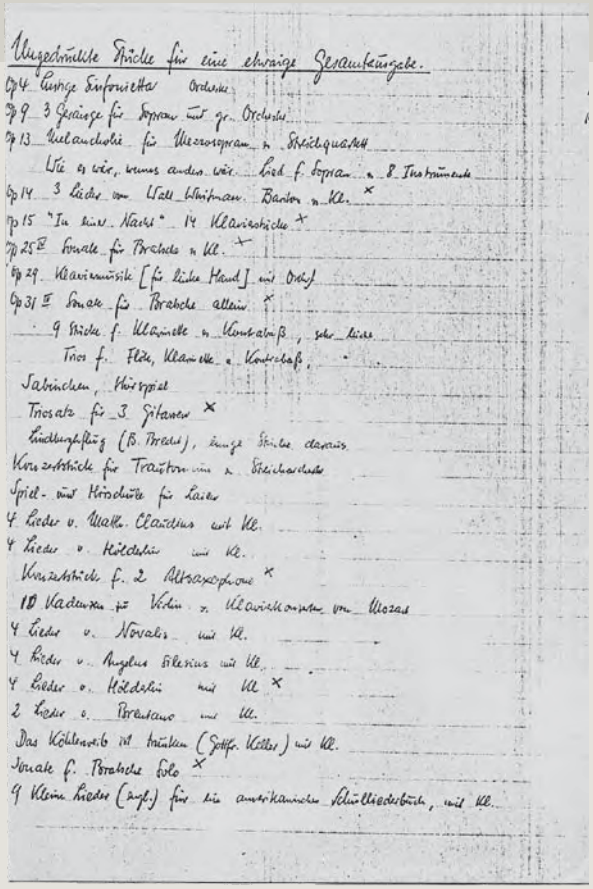


Abb. 3: Eigenhändiges Verzeichnis *Ungedruckte Stücke für eine etwaige Gesamtausgabe* (nur als Photokopie erhalten)

und dokumentierte in akribisch zusammengestellten Listen den Verbleib der übrigen Quellen (vgl. Abbildung 2). Wohl in dieser Situation des Sichtens und Ordnens entstand auch ein Verzeichnis, das der Komponist mit der Überschrift: *Ungedruckte Stücke für eine etwaige Gesamtausgabe* versah (vgl. Abbildung 3).

Die Veröffentlichung sämtlicher Werke Paul Hindemiths ist jedoch nicht allein durch den ausdrücklichen Wunsch des Komponisten legitimiert; eine Besonderheit der Ausgabe liegt in der Tatsache, daß die Hindemith-Stiftung die Edition der Gesamtausgabe vollständig aus dem Erbe des Komponisten finanziert.

Abb. 4: Eigenhändiges *Verzeichnis aller fertigen Kompositionen* (S. [128])

Abb. 5: Eigenhändiges *Verzeichnis aller fertigen Kompositionen* (S. [131])

Im Jahr 1936 schrieb Hindemith innerhalb weniger Monate drei Sonaten für Klavier. Zu diesem Zeitpunkt war der Komponist von den Nationalsozialisten längst als „entartet“ gebrandmarkt worden. Die Aufführung seiner Werke in Deutschland galt als gefährlich, er selbst hatte sich aus der Öffentlichkeit zurückgezogen und Aufträge im Ausland angenommen. Trotz dieser gravierenden Probleme publizierte der Schott-Verlag die Sonaten noch im selben Jahr, und der Pianist Walter Gieseking plante für Mitte Oktober 1936 die Uraufführung der *Ersten Sonate*. Da sich jedoch die Anfeindungen gegen Hindemith im Laufe des Jahres verschärften, nahm Gieseking Abstand von der Uraufführung der Sonate.

Die *Erste Sonate für Klavier* trägt als Untertitel den Zusatz: *Das Gedicht „Der Main“ von Friedrich Hölderlin gab die Anregung zur Komposition dieser Sonate.* In Hindemiths autographem Werkverzeichnis lesen wir hingegen die Bemerkung: *nach „Der Main“ von Hölderlin* (vgl. Abbildung 4). Dieser knappe Hinweis drückt den Bezug der Klaviersonate zu Hölderlins Gedicht deutlicher aus als der publizierte Zusatz, denn eine Gegenüberstellung der Sonate mit dem Gedicht zeigt, daß Hölderlins Text viel mehr als lediglich eine „Anregung“ zur Komposition darstellt. Hindemith orientierte sich bei der Gestaltung seiner Sonate weitgehend am Aufbau des Gedichtes, das auf diese Weise zum impliziten Bestandteil der Instrumentalkomposition wurde.

Hölderlins Gedicht nimmt Hindemiths biographische Situation im Jahre 1936 in erschreckender Weise vorweg. Es schildert die Gedanken eines heimatlosen Sängers, der sich in der Fremde nach dem Main sehnt. Offensichtlich sah sich der in Hanau und Frankfurt am Main aufgewachsene Komponist Paul Hindemith in dieser Gestalt des „heimatlosen Sängers“, als er während seiner Tätigkeit in der Türkei die Arbeit an der *Ersten Sonate für Klavier* aufnahm.

In einem anderen Punkt stiften Hindemiths Notizen im Werkverzeichnis allerdings zunächst Verwirrung, denn der Komponist nennt den zweiten Satz der Sonate *Variationen*, während in

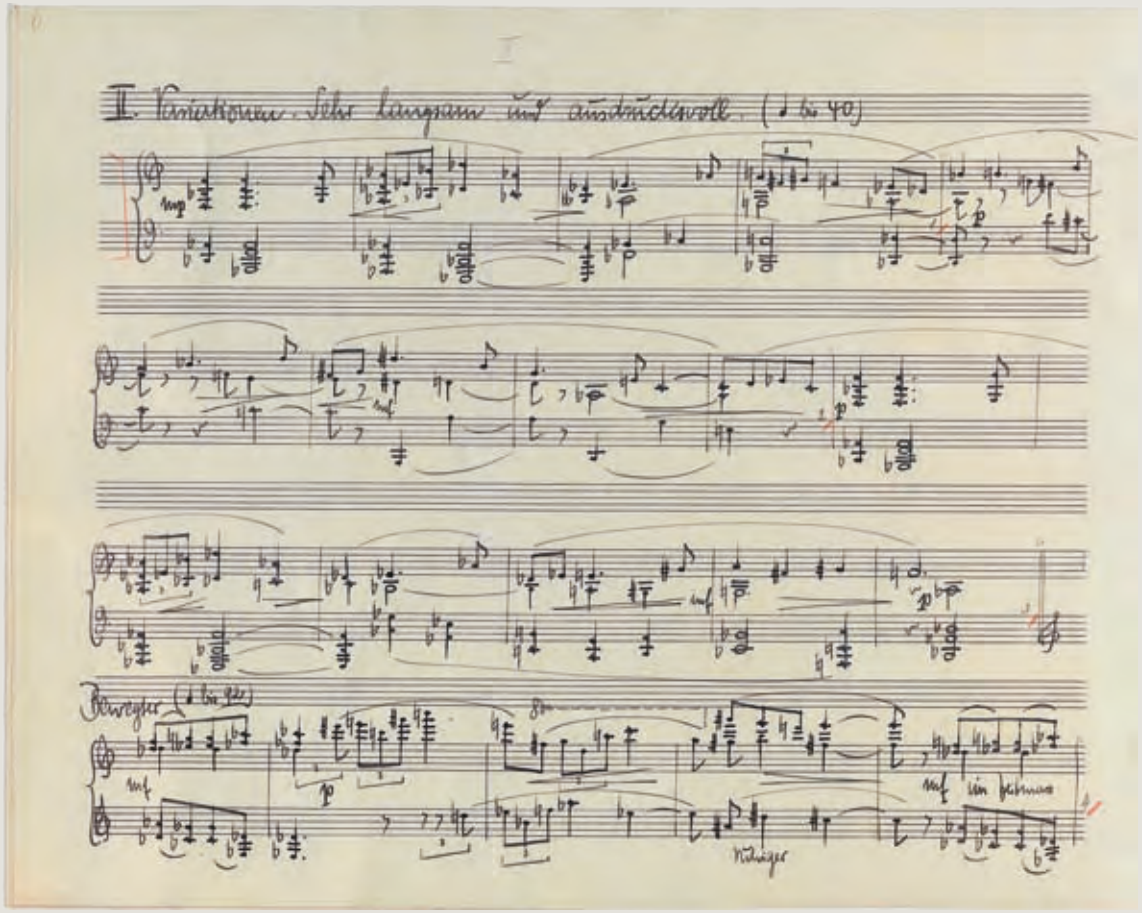


Abb. 6: Autograph des ursprünglichen 2. Satzes *Variationen* mit Verlagseintragungen zur Drucklegung

der publizierten Fassung an dieser Stelle ein langsamer Marsch steht (vgl. Abbildung 5). Doch ein Blick in Hindemiths Skizzenhefte und in das Autograph der *Ersten Sonate* bestätigt, daß im Frühsommer 1936 tatsächlich zunächst ein Variationensatz entstanden war (vgl. Abbildungen 6 und 7).

Die Arbeiten zur Drucklegung der Sonate waren schon begonnen worden, als Hindemith am 18. Juli 1936 seinem Verleger mitteilte, Walter Gieseking habe sich mit dem Variationensatz nicht anfreunden können. Der Komponist führt weiter aus: *Wenn schon die nächsten Interessenten Bedenken hatten, wäre es sicher gerade in der augenblicklichen Lage nicht klug gewesen, auf dem eigenen Dickkopf zu bestehen, umso weniger als man ja leicht die Leute auch anders bedienen kann, wie Sie sehen.*

Hindemith sandte dem Verlag einen neuen zweiten Satz, den er speziell für Gieseking geschrieben hatte (vgl. Abbildung 8). Der nie in die Öffentlichkeit gelangte Variationensatz geriet in Vergessenheit. Lediglich im Nachlaß Hindemiths erhielt sich das Werk in seiner originalen Gestalt: Der Band mit den drei Klaviersonaten von 1936 beginnt mit der *Ersten Sonate* in ihrer ursprünglichen Fassung, nach den Autographen der zweiten und der dritten Klaviersonate folgt dann der publizierte zweite Satz mit dem Titelblatt: *Paul Hindemith* | *Erste Klaviersonate.* | *Neuer zweiter Satz.* In dem 1981 erschienenen Band *Klaviermusik II* der Hindemith-Gesamtausgabe ist die *Erste Sonate für Klavier* in der gedruckten Version publiziert. Schließlich handelt es sich um eine vom Komponisten selbst sanktionierte „Fassung letzter Hand“. Der ursprüngliche zweite Satz wurde 45 Jahre nach seiner Entstehung im Anhang des Bandes erstmals publiziert (vgl. Abbildung 9).

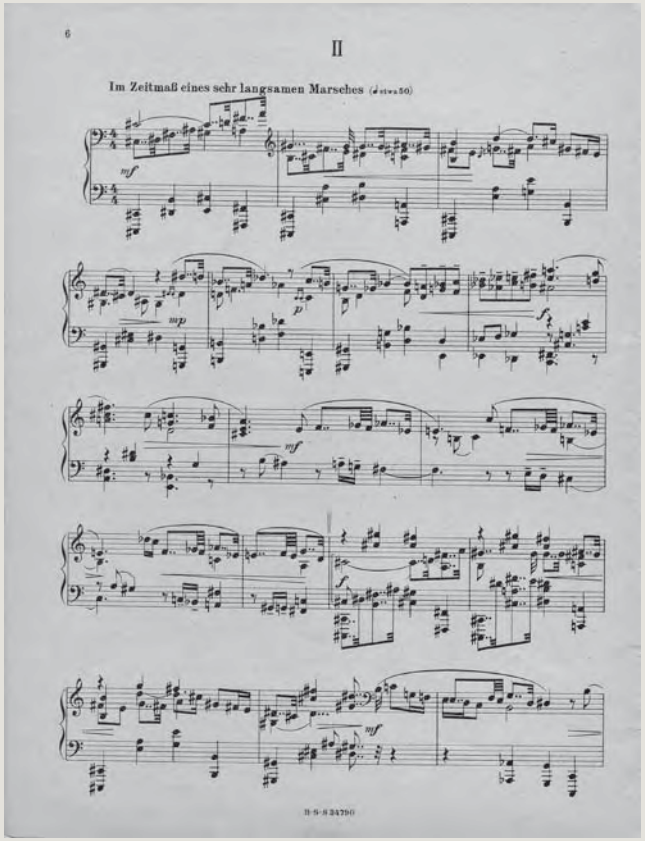


Abb. 8: Erstausgabe, 2. Satz

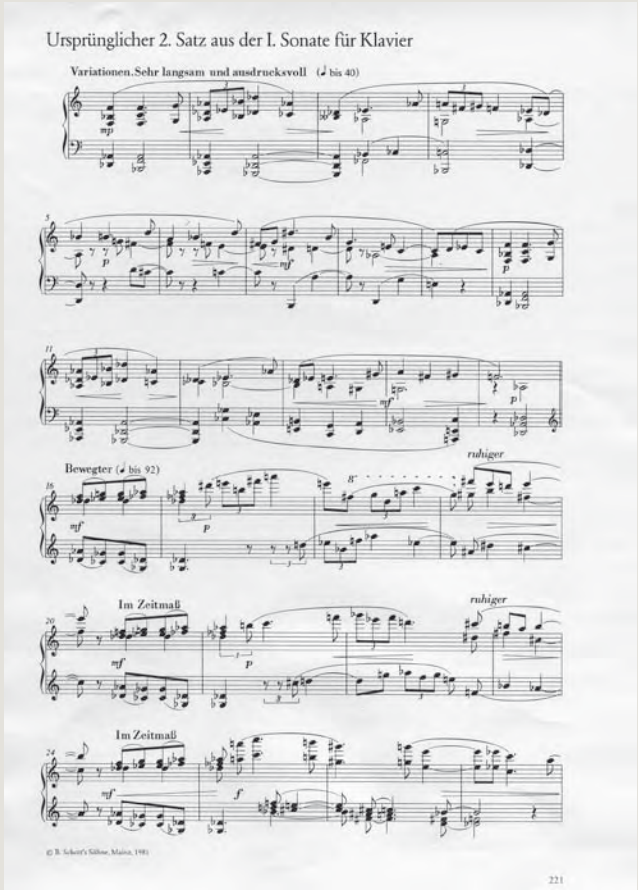


Abb. 9: *Sämtliche Werke* Band V, 10. Erstausgabe des ursprünglichen 2. Satzes.

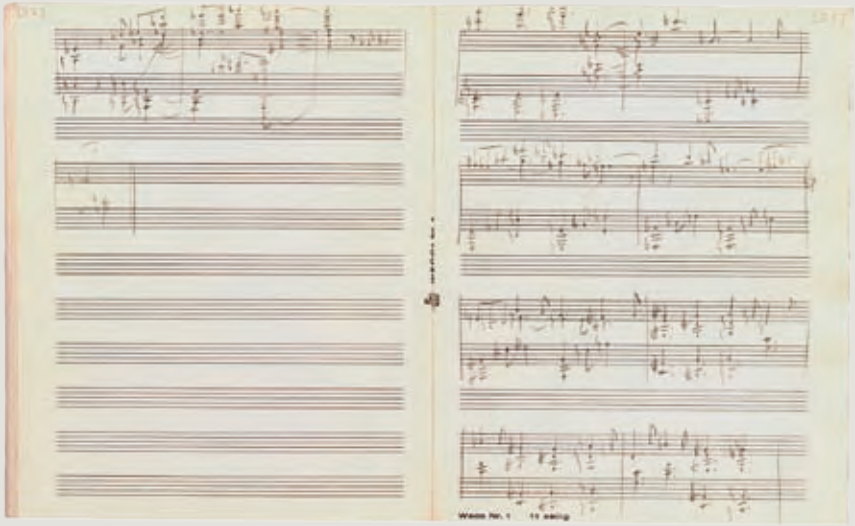


Abb. 7: Skizzenheft von 1936 mit den Schlußtakten des ursprünglichen 2. Satzes (S. [22]) und den Takten 49–56 des neuen 2. Satzes (S. [23])

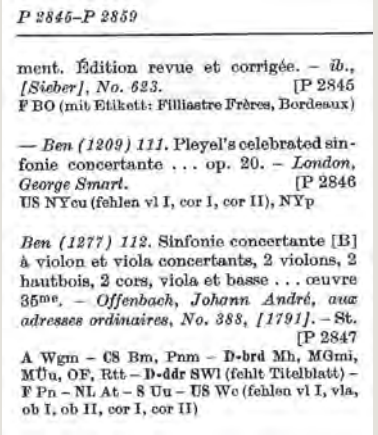
Das Internationale Quellenlexikon der Musik (*Répertoire International des Sources Musicales*, kurz RISM) ist ein länderübergreifendes Unternehmen mit der Aufgabe, die weltweit überlieferten Quellen zur Musik umfassend zu dokumentieren. Die erfaßten musikalischen Quellen sind handschriftliche oder gedruckte Noten, Schriften über Musik und Textbücher. Sie werden in Bibliotheken, Archiven, Klöstern, Schulen und Privatsammlungen aufbewahrt.

Abb. 1: Ignace Pleyel, *Sinfonie concertante*. Titelvignette des Drucks von Johann André, Offenbach 1791 (D-OF)

RISM weist nach, was vorhanden ist und wo es aufbewahrt wird und stellt gemäß dem Motto des Begründers der modernen Musikbibliographie Robert Eitner *Die Musikbibliographie ist die Grundlage allen musikhistorischen Wissens* den Ausgangspunkt für jede weitergehende Beschäftigung mit Musik dar.

Die 1952 in Paris gegründete Organisation ist das größte und einzige global operierende Unternehmen zur Dokumentation schriftlicher musikalischer Quellen. In 32 Ländern beteiligen sich eine oder mehrere nationale RISM-Arbeitsgruppen an diesem Projekt. Rund 100 Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter beschreiben die musikalischen Quellen, die in ihren Ländern aufbewahrt werden. Die Arbeitsergebnisse geben sie an die RISM-Zentralredaktion in Frankfurt am Main weiter, welche die Titelmeldungen redaktionell bearbeitet und in der entsprechenden Serie veröffentlicht. Die Publikationen des RISM sind in drei Reihen unterteilt: die alphabetische Serie A, die systematische Serie B und das Musikbibliotheksverzeichnis Serie C.

Die RISM Serie A ist entsprechend der unterschiedlichen Überlieferungsformen von Musik in zwei Abteilungen unterteilt. Die erste Abteilung (Serie A/I) *Einzeldrucke vor 1800* katalogisiert gedruckte Noten aus der Zeit von 1500 bis 1800.


P 2845–P 2859

ment. Édition revue et corrigée. – *ib.*, *[Sieber]*, *No. 623.* [P 2845
F BO (mit Etikett: Filliastre Frères, Bordeaux)

— *Ben (1209) 111.* Pleyel's celebrated sinfonie concertante . . . op. 20. – *London*, *George Smart.* [P 2846
US NYcu (fehlen vl I, cor I, cor II), NYp

Ben (1277) 112. Sinfonie concertante [B] à violon et viola concertants, 2 violons, 2 hautbois, 2 cors, viola et basse . . . œuvre 35me. – *Offenbach*, *Johann André*, *aux adresses ordinaires*, *No. 388*, *[1791]*. – St. [P 2847
A Wgm – CS Bm, Pnm – D-brd Mh, MGmi, MÜu, OF, Rtt – D-ddr SWl (fehlt Titelblatt) – F Pn – NL At – S Uu – US Wc (fehlen vl I, vla, ob I, ob II, cor I, cor II)

Abb. 2: RISM Serie A/I: *Einzeldrucke vor 1800*, Band 6, Kassel 1976, S. 531: Eintrag *Ignace Pleyel*

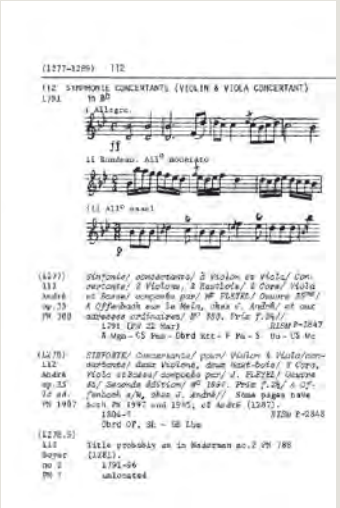


Abb. 3: Rita Benton, *Ignace Pleyel. A Thematic Catalogue of his Compositions*, New York 1977, S. 18

In neun Bänden der Reihe sind Nachweise von über 78.000 Musikdrucken von 7.616 Komponisten aus 2.178 Bibliotheken veröffentlicht. In der Zeit von 1986 bis 1999 wurden darüber hinaus vier Supplement-Bände publiziert. Der alphabetisch nach Komponistennamen geordnete Katalog enthält ausschließlich Individualdrucke. Das sind Notendrucke, die Werke eines einzigen Komponisten enthalten. Sammeldrucke (Notendrucke mit Werken verschiedener Komponisten) werden in der RISM Serie B veröffentlicht.

Die zweite Abteilung (Serie A/II) *Musikhandschriften nach 1600* verzeichnet ausschließlich handgeschriebene Noten. Sie werden nach einem einheitlichen, in über 100 Kategorien untergliederten System detailliert beschrieben. Die Beschreibungen werden in einer Datenbank in der Zentralredaktion gespeichert. Seit 1995 wird daraus jährlich eine kumulierte Ausgabe auf CD-ROM veröffentlicht. Und seit 2002 wird sie auch im Internet publiziert. Mittlerweile stehen mehr als 545.000 Werknachweise von ca. 29.500 Komponisten zur Verfügung, die aus 766 Bibliotheken in 31 Ländern stammen. Die Gesamtzahl der weltweit vorhandenen Musikhandschriften ist um ein Vielfaches höher.

Die CD-ROM der RISM Serie A/II stellt für die Informationen über Musikhandschriften eine Vielfalt von Zugriffsmöglichkeiten bei der Recherche zur Verfügung. Die Benutzeroberfläche und die Hilfetexte sind in fünf Sprachen verfügbar. Spezielle Fragestellungen können durch die vielschichtige Verknüpfung der Indizes beantwortet werden.

Die Anfangstöne eines Werkes bilden gewissermaßen den genetischen Fingerabdruck einer Komposition und ermöglichen in vielen Fällen die Identifikation unbekannter Werke. Daher stellt die Suche nach Musik-Incipits eine besonders hilfreiche Recherchemöglichkeit dar. Versucht der Benutzer beispiels-

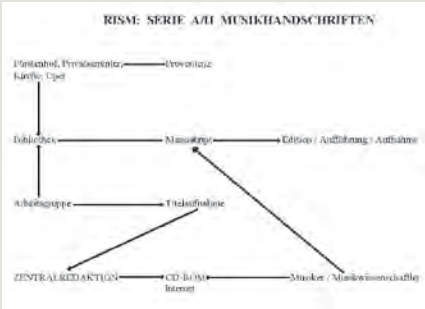


Abb. 4: Schema von der Herkunft einer Musikquelle bis zur heutigen Aufführung

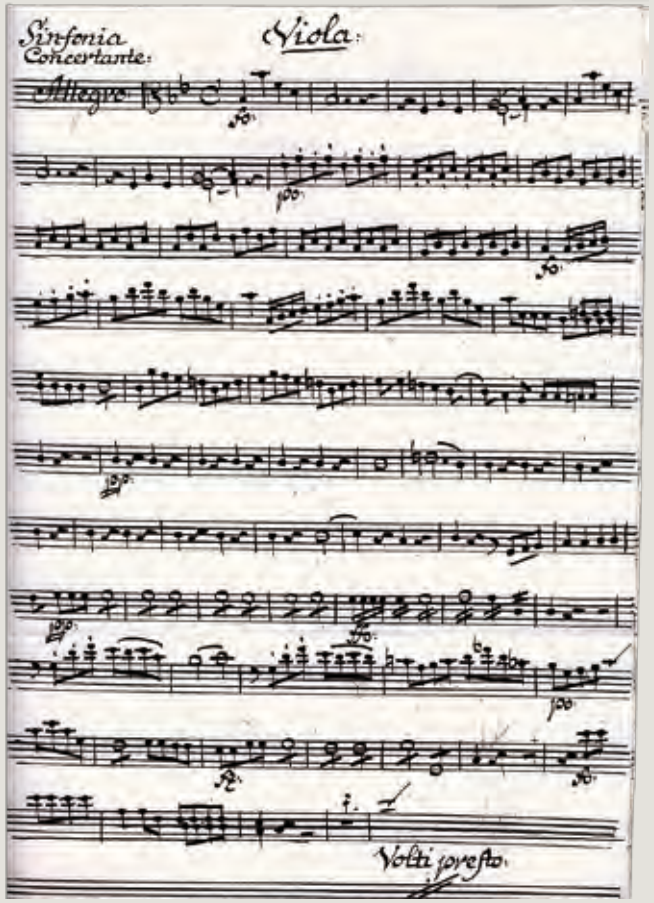


Abb. 5: Ignace Pleyel, *Sinfonia concertante* B-Dur. Abschrift der Viola concertante. Fürst zu Hohenlohe Bartensteinsches Archiv (D-BAR)

weise, ein anonym überliefertes Werk einem Komponisten zuzuordnen, so gibt er den Notenanfang des Werkes über die Computer-Tastatur mittels eines Zahlen- und Buchstabencodes ein. Daraufhin erscheinen die Noten in grafischer Darstellung, von denen aus der entsprechende Eintrag eingesehen werden kann. Der Notenanfang wird dabei in Sekundenschnelle mit den über 700.000 Incipits des gesamten thematischen Katalogs verglichen.

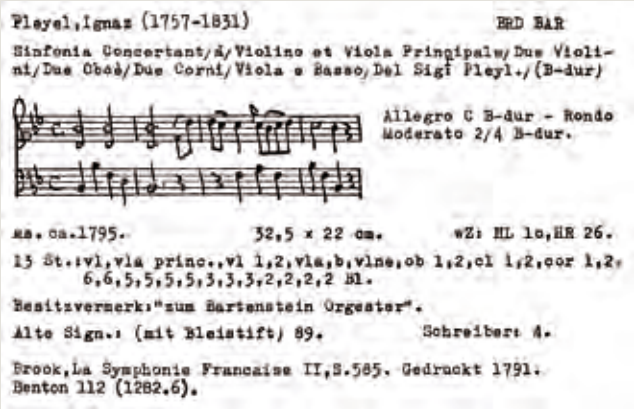

Pleyel,Ignaz (1757-1831) BRD BAR
Sinfonia Concertant/á/Violino et Viola Principalw/Due Violini/Due Oboè/Due Corni/Viola e Basso/Del Sigr Pleyl./(B-dur)
Allegro C B-dur - Rondo Moderato 2/4 B-dur.
ms. ca.1795. 32,5 x 22 cm. wZ: HL 1o,HR 26.
13 St.:vl,vla princ.,vl 1,2,vla,b,vlne,ob 1,2,cl 1,2,cor 1,2, 6,6,5,5,5,5,3,3,3,2,2,2,2 Bl.
Besitzvermerk:"zum Bartenstein Orgester".
Alte Sign.: (mit Bleistift) 89. Schreiber: 4.
Brook,La Symphonie Francaise II,S.585. Gedruckt 1791.
Benton 112 (1282.6).

Abb. 6: Ignace Pleyel, *Sinfonia concertant* B-Dur. Titelaufnahme für die Serie A/II (1985)

Die RISM Serie B bildet eine systematische Reihe, die geschlossene Quellengruppen wie z.B. Sammeldrucke des 16. bis 18. Jahrhunderts (Band B/I und B/II), Handschriften mit mehrstimmiger Musik des 11. bis 16. Jahrhunderts (Band B/IV), Tropen- und Sequenzhandschriften (Band B/V), aber auch hebräische Quellen (Band B/IX) oder Musiktheorie in arabischen Schriften (Band B/X) dokumentiert. Bis heute sind 29 Bände erschienen.

Die RISM Serie C verzeichnet unter dem Titel *Directory of Music Research Libraries* in fünf Bänden alle Musikbibliotheken, die historisches Material aufbewahren. Dieses Musikbibliotheksverzeichnis entsteht in Zusammenarbeit mit der Association Internationale des Bibliothèques in Paris.
Die Benutzer des RISM sind vor allem Musikwissenschaftler, Musikbibliothekare und Musiker, aber auch Antiquare und sonstige interessierte Personen wie z.B. Ahnenforscher.
Musikwissenschaftler suchen bei RISM meistens Antwort auf die Frage, welche Quellen von einem bestimmten, meist wenig bekannten Komponisten überliefert sind. Darüber hinaus kann RISM aber auch beispielsweise Antworten auf folgende weitergehende Fragen geben:

- Wann erschien der erste Notendruck der Musikgeschichte?
- Welche Verleger waren im 16. Jahrhundert tätig? Gab es regionale Schwerpunkte?
- Welche regionalen Traditionen gibt es in einem bestimmten Kulturraum?
- Welche Bearbeitungen gibt es z.B. von Mozarts Oper *Die Zauberflöte*?

Musikbibliothekare können mit Hilfe des RISM die historischen Quellen identifizieren, die ihre jeweilige Bibliothek besitzt, indem sie anhand des Incipits feststellen, daß ein anonym überliefertes Werk einem bestimmten Komponisten zugeschrieben werden kann.
Und auch Musiker können sich RISM zunutze machen, indem sie in bislang ungekannter Breite weniger bekannte Werke für ein ungewöhnliches Konzertangebot jenseits des gängigen Repertoires ermitteln können.

Abb. 7: Ignace Pleyel, *Sinfonia concertant* B-Dur. Eintrag in RISM Serie A/II: *Musikhandschriften nach 1600*, 14. Ausgabe (12. CD-ROM) München 2006

Adressenverzeichnis

Arnold Schönberg Gesamtausgabe
Jägerstraße 22–23
D-10117 Berlin
Telefon (030) 20 370-338
www.adwmainz.de

Bach-Archiv Leipzig
Thomaskirchhof 15/16
D-04109 Leipzig
Telefon (0341) 9137-0
www.bach-leipzig.de

Beethoven-Archiv
Beethoven-Haus Bonn
Bonngasse 18–26
D-53111 Bonn
Telefon (0228) 98 175-0
www.beethoven-haus-bonn.de

Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe
Arbeitsstelle Berlin
Staatsbibliothek zu Berlin
Musikabteilung
Unter den Linden 8
D-10117 Berlin
Telefon (030) 266-1321, -1324

Arbeitsstelle Detmold
Musikwissenschaftliches Seminar
Gartenstraße 20
D-32756 Detmold
Telefon (05231) 975-663
www.weber-gesamtausgabe.de

Forschungsstelle „Südwestdeutsche Hofmusik“
der Heidelberger Akademie der Wissenschaften
Augustinergasse 7
D-69117 Heidelberg
Telefon (06221) 5427-28, -86
www.haw.baden-wuerttemberg.de

Gluck-Gesamtausgabe
Akademie der Wissenschaften und der Literatur
Geschwister-Scholl-Straße 2
D-55131 Mainz
Telefon (06131) 577-240, -241
www.adwmainz.de

Hallische Händel-Ausgabe
Große Nikolaistraße 5
D-06108 Halle
Telefon (0345) 500 90-230, -231, -232, -233
www.haendelgesellschaft.haendelhaus.de

Hindemith-Institut Frankfurt
Eschersheimer Landstraße 29–39
D-60322 Frankfurt am Main
Telefon (069) 597 03 62
www.hindemith.org

Johannes Brahms Gesamtausgabe
Forschungsstelle: Musikwissenschaftliches
Institut der Christian-Albrechts-Universität
Olshausenstraße 40
D-24098 Kiel
Telefon (0431) 880-2304
www.brahmsausgabe.uni-kiel.de

Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen
seit 31.12.2006 geschlossen
www.bach-institut.de

Joseph Haydn-Institut
Blumenthalstraße 23
D-50670 Köln
Telefon (0221) 73 37 96
www.haydn-institut.de

Leipziger Ausgabe der Werke von
Felix Mendelssohn Bartholdy
Sächsische Akademie der Wissenschaften
Postfach 100 440
D-04004 Leipzig
Telefon (0341) 711 53-36
www.saw-leipzig.de

Max-Reger-Institut / Elsa-Reger-Stiftung
Alte Karlsburg Durlach
Pfinztalstraße 7
D-76227 Karlsruhe
Telefon (0721) 854 501
www.max-reger-institut.de

Neue Mozart-Ausgabe
Schwarzstraße 26
A-5020 Salzburg
Telefon (0043-662) 88940-67
www.nma.at

Neue Schubert-Ausgabe
Arbeitsstelle Tübingen
Schulberg 2
D-72070 Tübingen
Telefon (07071) 228 10
www.schubert-ausgabe.de

Arbeitsstelle Wien
Österreichische Akademie der Wissenschaften
Dr. Ignaz Seipel-Platz 2
A-1010 Wien
Telefon (0043-1) 515 81 24 40
www.oeaw.ac.at/kmf/projekte/schubert

Orlando di Lasso-Gesamtausgabe
Bayerische Akademie der Wissenschaften
Alfons-Goppel-Straße 11
D-80539 München
Telefon (089) 230 31 11 91
www.lasso.badw.de

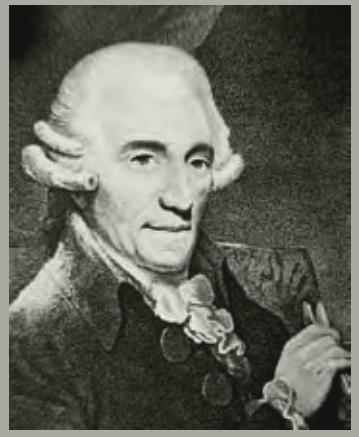
Répertoire International
des Sources Musicales (RISM)
Zentralredaktion
Sophienstraße 26
D-60487 Frankfurt am Main
Telefon (069) 70 62 31
http://rism.ub.uni-frankfurt.de

Richard Wagner-Gesamtausgabe
c/o G. Henle-Verlag
Forstenrieder Allee 122
D-81476 München
Telefon (089) 759 82-64
www.adwmainz.de

Robert-Schumann-Forschungsstelle
Haus der Wissenschaften
Palmenstraße 16
D-40217 Düsseldorf
Telefon (0211) 13 11 02
www.schumann-ga.de

Robert-Schumann-Haus Zwickau
Hauptmarkt 5
D-08056 Zwickau
Telefon (0375) 21 37 57
www.schumannzwickau.de

Telemann-Auswahlausgabe
Schönebecker Straße 129
D-39104 Magdeburg
Telefon (0391) 540 67 59
www.telemann.org

Wissenschaftliche Edition
des deutschen Kirchenlieds
Gießbergstraße 41–47
D-34127 Kassel
Telefon (0561) 89 32 16
www.das-deutsche-kirchenlied.de

Mit freundlicher Unterstützung der Verlage