

sioner hos bl.a. Michel Foucault, Ferdinand de Saussure, Anthony Giddens og Ulf Hannerz holdes op overfor den mere populærvidenskabelige fremstilling af emnet, som findes i bøger og tidsskrifter som *Folk Roots* og *Rough Guide to World Music*, og disse kilder bruges med stor indsigt til eksemplificering af bogens diskussion af meninger og holdninger.

Empirien er tæt beskrevet og består ud over analysen af verdensmusikbegrebet og dets historie af de tre case studies. Gruppen Bhundu Boys, som spiller en elektrificeret populærmusik og som har haft relativ succes i vesten, undersøges for de svingninger ud og ind af popularitet, som både ses som havende musikalske, økonomiske og kulturpolitiske årsager. Virginia Mukwesa, som er datter af den i verdensmusikkredse velkendte Stella Chiweshe, bor og arbejder i Tyskland, og hendes musik analyseres ud fra sin klare forhandling af forholdet til traditionsbevarelse. Endelig diskuteres koret og musikgruppen Sunduza, hvis musik er tydeligt relateret til den sydafrikanske mbube-kor tradition. I alle tre cases demonstreres kompleksiteten i den forhandling som kontinuerligt foregår, og som betyder at både den globale musikbranche (som ellers opfattes som en fast størrelse), og de enkelte musikere og producenter til stadighed forandrer strategi og stil i håbet om at slå igennem og på samme tid fastholde identitet og fokus.

Det er derfor helt overordnet set en meget læseværdig bog, som giver et rigtig godt overblik over verdensmusikkens problematikker, og som samtidig er så loyalt og fast forankret i den empiri, som den undersøger. Der er rigtig mange kilder og referencer til forskellige teoretikere og man kunne vel her og der ønske sig en lidt strammere redigering. Også tolkningen af de forskellige tekster kan naturligt diskuteres – jeg for min del synes måske at læsningen af Veit Erlmann er lidt skidt –, men det ændrer ikke ved at der her er kommet en meget kompetent og vigtig bog om et aktuelt og komplekst emne.

*Annemette Kirkegaard*

## Music Reviews



J.P.E. Hartmann, *Symfoni nr. 1 / Symphony No. 1 / Symphonie Nr. 1 Opus 17*, ed. Niels Krabbe (J.P.E. Hartmann: Udvalgte Værker / Selected Works / Ausgewählte Werke, series I, vol. 1). København: Hartmann Udgaven, Det Kongelige Bibliotek, 2002  
xxviii, 148 pp., facsimiles, music exx., ISMN M-706763-06-4  
DKK 812,50

Dänemarks Musikforschung hat sich in den letzten Jahren mit bemerkenswerter Energie daran gemacht, seine drei führenden Komponisten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts – Johan Peter Emilius Hartmann, Niels W. Gade und Carl Nielsen – auf neuem Forschungsniveau wissenschaftlich-künstlerisch zu präsentieren. Außerhalb Dänemarks bedeutet diese Präsentation vielfach eine veritable Wieder-, ja Neuentdeckung. Sie sorgt für eine präzisere Sicht auf die europäische Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts und garantiert einen weitaus besseren Zugriff auf die betreffenden Werke.

Besonders viel Vergessenes dürfte die neue Auswahlsgabe der Kompositionen von Johan Peter Emilius Hartmann (1805-1900) zutage fördern (*Hartmann Udgaven – Udvalgte Værker /*

*Hartmann-Ausgabe – Ausgewählte Werke*). Reicht Hartmanns Lebenszeit, musikhistorisch gesehen, vom mittleren Beethoven bis zu den frühen Schaffensphasen Schönbergs, Ravels, Bartóks oder Strawinskys, so ist sein Wirken als Komponist, Interpret, Organisator und Pädagoge für Dänemarks Musikgeschichte kaum zu überschätzen.<sup>1</sup> Sein Œuvre umfaßt annähernd 300 Werke, von denen 86 Opuszahlen tragen. Doch lediglich eine Handvoll davon liegt in neueren Editionen vor; der überwiegende Teil ist nur in Drucken des 19. Jahrhunderts oder im Manuskript überliefert. So ist das editorische Engagement der Kongelige Bibliotek København nicht nur berechtigt, sondern dringend geboten. Nachhaltig verdeutlicht das schon der Pilotband der *Hartmann-Ausgabe*, der die 1835 komponierte 1. *Symphonie g-Moll op. 17* in der revidierten Fassung von (ca.) 1850 enthält. Für den zweiten Band ist die 2. *Symphonie E-Dur op. 48b* vorgesehen, der dem Subskriptionsprospekt zufolge zunächst Klavier- und Kammermusik sowie Hartmanns dritte Oper *Liden Kirsten* folgen sollen. Die Ausgabe gliedert sich in sieben Serien (I: Orchestermusik; II: Kammermusik; III: Werke für Tasteninstrumente; IV: Bühnenmusik; V: Chorwerke; VI: Lieder und Gesänge; VII: Supplement). Über den geplanten oder möglichen Umfang der *Hartmann-Ausgabe* macht der Subskriptionsprospekt keine näheren Angaben. Einer lapidaren Bemerkung im einleitenden Abschnitt *Zur Edition* des ersten Bandes ist zu entnehmen, daß der Fortgang der *Hartmann-Ausgabe* von den jeweils vorhandenen (finanziellen) Ressourcen abhängig ist (S. viii).

Die Edition der 1. *Symphonie*, vorgelegt vom Redaktionsleiter Niels Krabbe, gilt einem Werk, das zwar nicht 'faktisch', doch 'potentiell' ein wichtiges Wort bei der Entwicklung der Gattung Symphonie zwischen Beethoven und Schumann mitzureden hatte. Die erste Fassung von Hartmanns 'Erster' entstand in zeitlicher Nähe zu den 'mittleren' Symphonien Louis Spohrs und Felix Mendelssohn Bartholdys, den zwei Symphonien des frühverstorbenen Norbert Burgmüller und Robert Schumanns ersten Symphonieversuchen – also aus der Zeit vor der Wiederentdeckung von Franz Schuberts großer *C-Dur-Symphonie*, die der Entwicklung der Gattung zwischen 1840 und 1850 so starke Impulse geben sollte. Freilich blieb das Potential von Hartmanns 1. *Symphonie* weithin unentdeckt: Die Kopenhagener Uraufführung im April 1836 scheint auf keine relevante musikkritische Resonanz gestoßen zu sein. Danach brachte Spohr das (ihm gewidmete) Werk zwar im Dezember 1837 in Kassel zur deutschen Erstaufführung, doch weder Mendelssohns Absicht, die Symphonie in Leipzig aufzuführen, noch die Publikationspläne von Hartmanns Leipziger Verleger Friedrich Hofmeister wurden realisiert. Nachdem 1849 die 2. *Symphonie* uraufgeführt worden war, überarbeitete Hartmann seine 1. *Symphonie* im (oder bis zum) Jahre 1850.<sup>2</sup> Die Wiedergabe der revidierten Fassung in einem Konzert des Kopenhagener Musikvereins im Mai 1851 war anscheinend die letzte Aufführung zu Lebzeiten Hartmanns. Gegenüber der ursprünglichen, recht konventionellen langsamen Einleitung von 1835 – die Krabbes Edition im *Noten-Anhang* komplett überträgt und durch zwei Farbfaksimilia veranschaulicht – zielte die neu komponierte *Introduction* auf eine weit engere und zugleich individuellere Verknüpfung mit dem Werkganzen; hier klingt nicht nur das Hauptthema des 1. Satzes bereits an, sondern auch das *Andante* und unterschwellig sogar das *Finale*. Trotz mancher Affinitäten zu Spohr, Weber oder Mendelssohn bahnte sich Hartmanns *g-Moll-Symphonie* ihren eigenen Weg von Beethoven – und an Beethoven vorbei – zur romantischen Symphonik: In den Ecksätzen beeindruckt sie mit symphonischem Selbstbewußt-

<sup>1</sup> In jüngster Zeit haben vor allem die Publikationen Inger Sørensens erneut eindringlich darauf aufmerksam gemacht (Inger Sørensen: *Hartmann. Et dansk komponistdynasti*, København 1999; *J.P.E. Hartmann og hans kreds. En komponistfamilies breve 1780–1900*, hrsg. von Inger Sørensen, 3 Bde., København, 1999; Bd. 4. *Breve i privat eje*, København, 2002).

<sup>2</sup> Zwar war Hartmann 1850 nachweislich mit der Revision beschäftigt, doch ist unklar, in welchem Zeitrahmen die vollständige Umarbeitung erfolgte.

sein, aparten harmonischen Schattierungen und einer spannungsvollen Balance aus feingliedriger Thematik und orchestraler Vitalität. Dabei werfen die Ecksätze neben anderen reizvollen instrumentatorischen Details das klangliche Schwergewicht dreier Posaunen in die Waagschale. Das *Andante* ist mit der doppelten Kontrapunktik seines Hauptthemas hintergründiger, als es der scheinbar idyllische Beginn vermuten läßt. Gerade hier, aber auch in den anderen Sätzen stößt man kurzzeitig auf Tonfälle, die später symptomatisch für Bruckner, Mahler oder Dvořák werden sollten. Doch 1851 schien die Zeit über Hartmanns 'Erste' schon wieder hinweggegangen zu sein, so viel hatte sich seit 1835 auf dem Feld der Symphonik ereignet.

Mit der philologischen Seriosität und der organisatorischen Schubkraft eines historisch-kritischen Editionsprojektes erschließt die *Hartmann-Ausgabe* jetzt die 1. *Symphonie* einerseits für die künstlerische Praxis – vor allem dadurch, daß in Verbindung mit dem vorliegenden Band auch Orchesterstimmen publiziert werden. Andererseits wird Hartmanns symphonisches Debütwerk in umfassender Weise für die Forschung verfügbar. Daß diese Impulse auf fruchtbaren Boden fallen, kann man dem engagierten, organisatorisch effektiven Projekt der *Hartmann-Ausgabe* nur wünschen. Schon der noble weinrote Leineneinband signalisiert, wie ernst Det Kongelige Bibliotek das von ihr initiierte Projekt nimmt. Das ansprechende, in der Titelei originelle Layout animiert zur Lektüre der Worttexte; nur die Fußnoten mit ihrer zwar klaren, doch sehr kleinen Schrift könnten manchen Augen Probleme bereiten. Realistisch – das heißt an der erhofften Zielgruppe orientiert – präsentieren sich die Worttexte: Der einleitende Abschnitt *Zur Edition*, die *Introduktion* und Abbildungslegenden werden auf Dänisch, Englisch und Deutsch wiedergegeben, während der *Critical Commentary* am Ende des Bandes nur in englischer Sprache erscheint. Dessen knappe Quellenbeschreibung (*Sources*) sowie der textkritische Kommentar, der Revisionsbericht und Lesartenverzeichnis koppelt (*Editorial Emendations and Alternative Readings*), sind in der Regel problemlos verständlich. Das elegant-zierliche Notenbild, das einen behutsam modernisierten Notentext bietet, ist optisch gut lesbar; dort wo zwei Akkoladen auf einer Seite stehen, wäre vielleicht etwas mehr Zwischenraum zur schnellen Orientierung hilfreich gewesen. Die sechs beigegebenen Farbfaksimilia haben gute Qualität und sind treffend ausgewählt.

Nur ganz am Rande erfährt man übrigens, daß der Pilotband der *Hartmann-Ausgabe* nicht die erste Publikation der 1. *Symphonie* bietet (wenn auch die erste wirkliche Druckausgabe): Im *Critical Commentary* wird am Ende der Quellenbeschreibung (S. 140) als posthume Quelle K eine 1956 von Johannes Willersløv für die Kongelige Bibliotek angefertigte kalligraphische Partiturschrift angeführt, die – wie der bibliographische Nachweis lakonisch belegt – 1983 im Rahmen der Reihe *The Symphony 1720–1840* im Schwarzweiß-Faksimile veröffentlicht wurde (Garland Publishing).<sup>3</sup> Das ist indes der einzige Hinweis auf jene ältere Edition, die immerhin als Indiz posthumer Rezeption gelten kann und einige interessante indirekte Rückschlüsse auf die Hauptquelle der neuen Edition erlaubt.

Doch natürlich ist die spärlich kommentierte Ablichtung einer posthumer Abschrift, wie sie die Garland-Edition bietet, nicht mit Niels Krabbes neuer historisch-kritischer Edition im Rahmen der *Ausgewählten Werke* zu vergleichen. Gerade weil es sich um den Pilotband des neuen, historisch-kritisch fundierten Editionsprojektes handelt, sollte eine Rezension das philologische und editorische Vorgehen zumindest ansatzweise erörtern. Erkennbar wird, so viel sei vorweg gesagt, ein Konzept, das in vieler Hinsicht überzeugt und auch für die weite-

<sup>3</sup> *The Symphony in Denmark*, hrsg. von Carsten E. Hatting, Niels Krabbe und Nanna Schiødt (Series F, vol. 6; New York und London: Garland, 1983). Die Garland-Edition, die neben einzelnen textkritischen Hinweisen einige (teilweise mit der *Hartmann-Ausgabe* identische) Schwarzweiß-Faksimilia sowie knappe Angaben über das Verhältnis beider Werkfassungen enthält, nennt den Komponisten übrigens ebenso hartnäckig wie falsch Johan Peter *Ernst* Hartmann.

ren Bände der *Hartmann-Ausgabe* tragfähig sein dürfte, wenngleich man über einige philologische Grundsätze und gewisse editorische Detailsentscheidungen durchaus kontrovers diskutieren kann.

Eine maßgebliche Prämisse der vorliegenden Edition ist, daß die *1. Symphonie* zu Hartmanns Lebzeiten nicht in den Druck gelangte. Somit entfallen viele Standardisierungen, aber auch Fehlermöglichkeiten, die man bei einem vom Komponisten autorisierten Druck hätte erwarten können. Daß der Band die *1. Symphonie* in der 1851 erstmals aufgeführten revidierten Fassung wiedergibt, erscheint durchaus angemessen. (Nicht jede Ausgabe kann sich ja den 'Luxus' erlauben, unterschiedliche Versionen eines Werkes separat abzudrucken). Hauptquelle der Edition ist das im 1.-3. Satz abschriftliche, im Finale autographe Partiturmanuskript der revidierten Fassung (Quelle B); dieses fixiert die Änderungen, die Hartmann im Partiturotograph der ersten Fassung (Quelle A) in Gestalt von Korrekturen, Streichungen und Korrekturblättern vornahm, in der Regel bereits reinschriftlich.

Über die Entstehungs- und Aufführungsgeschichte der *1. Symphonie* gibt Krabbes Einleitungskapitel (*Introduktion*) fundiert Auskunft. Der Herausgeber hat offenbar keine Mühe gescheut, die eher spärlichen Spuren der Entstehung und Rezeption möglichst genau zu recherchieren und präzise aufzuarbeiten. Vereinzelt hätte sich der Text vielleicht minimal straffen lassen, etwa beim teilweise parallelen Bericht über die Anbahnung der Uraufführung in Anmerkung 4 und im folgenden Haupttext (S. xix). Gleiches gilt für die private Rezension, die der Obergerichtsassessor und Amateurcellist Ernst Weis im Mai 1851 nach der Erstaufführung der revidierten Fassung an Hartmann sandte: Seinen Bemerkungen wird wohl doch zu viel Ehre und Platz einräumt, da sie zum Teil fast absurd anmuten – insbesondere die Anregung, Hartmann möge den 1. Satz eliminieren und das Menuett (!) zum Kopfsatz umfunktionieren.

Auch das eigentliche editorische Konzept des Bandes überzeugt in vieler Hinsicht. Viele der von Krabbe vorgenommenen Eingriffe in den Notentext der Hauptquelle wirken zwingend. Sie erklären sich aus offenkundigen Kopistenfehlern (1.-3. Satz) sowie aus Schreibflüchtigkeiten bzw. Schreibabbeviaturen des Kopisten oder Komponisten. In all diesen Fällen holt der Herausgeber gewissermaßen die Arbeit nach, die zeitgenössische Lektoren und Stecher, möglicherweise auch Hartmann selbst bei einem Druck des Werkes geleistet hätten. Trotz der relativ knappen Bemerkungen des *Critical Commentary* sind Krabbes Emendationen fast immer gut nachzuvollziehen.

Bei der Dokumentation der unterschiedlichen Werkstadien geht die Edition der *1. Symphonie* eine Art Mittelweg: Die langsame Einleitung der Erstfassung, die von der *Introduction* der revidierten Fassung vollständig abweicht, sowie die ursprüngliche Version der Posaunenpartien im 1. Satz werden im *Anhang* zum Notentext (S. 132-37) jeweils so vollständig wie möglich dokumentiert. (Leider wird das Einleitungskapitel in allen drei Sprachen von einem irreführenden Verweis durchzogen: Anders als auf S. xii, xvii f. und xxiii fälschlich angegeben, gibt der *Anhang* natürlich nicht Hartmanns *neue*, auf den Beilageblättern von Quelle C notierte und vom Partiturotographen in Hauptquelle B übernommene *Introduction* zum 1. Satz wieder, sondern die *ursprüngliche* Einleitung von 1835 aus Partiturotograph A). Dagegen erfährt man zwar im *Introduktions*-Kapitel und im *Critical Commentary* andeutungsweise von zwei weiteren Versionen des *Menuetts* sowie von einem *Andante Sostenuto*, das Hartmann zwischen der ursprünglichen und der definitiven Version des langsamen Satzes komponierte, dann aber verwarf (S. xxii f. mit Anmerkungen 27 und 29; S. 139 f.). Doch werden jene werkgenetischen Stadien weder komplett noch in exemplarischen Notenbeispielen dokumentiert. Wohl aber nennt der *Critical Commentary* abweichende Einzelarten und kompositorische Detailkorrekturen Hartmanns (evtl. auch anderer Schreiber?) in den Manuskripten der frühen und späten Version.

Gerade weil der editorische Ansatz des Pilotbandes überwiegend so einleuchtend wirkt, soll auf einige Aspekte hingewiesen werden, bei denen Fragen offen bleiben, Diskussionen naheliegen oder Revisionen notwendig sind:

1. BEWERTUNG VON QUELLEN UND REVISIONEN. Im *Critical Commentary* wird wiederholt auf Bleistift-Revisionen in der Hauptquelle B hingewiesen, die aber meist nicht in die Edition übernommen werden. Vergeblich sucht man in der Quellenbewertung des *Introduktions*-Kapitels (S. xxii f.) und im *Critical Commentary* (S. 139, 141) nach einer generellen Bewertung dieser nachträglichen Eingriffe. Von wem stammen sie, könnten sie stammen oder stammen sie keinesfalls? Warum gelten sie überwiegend nicht als authentisch, gelegentlich aber doch? Müssen sie, sofern sie nicht als authentisch gelten, überhaupt detailliert im *Critical Commentary* erwähnt werden?

2. EINSATZ UND ORTHOGRAPHIE DER POSAUNEN. Hartmann hat im *Finale* und wohl auch im 1. Satz den dreistimmigen Posaunensatz ausdrücklich für Alt-, Tenor- und Baßposaune konzipiert und dabei die in einem System zusammengefaßten beiden oberen Partien im Alt-schlüssel notiert. Krabbe ordnet dagegen die obere Partie der Tenorposaune zu und notiert beide Partien im Tenorschlüssel (was für die hohe Posaunenpartie unnötig viele Hilfslinien erfordert). Warum wird in der historisch-kritisch fundierten *Hartmann-Ausgabe* die Instrumenten- und Orthographie Hartmanns, die auch heute keinesfalls ungewöhnlich ist, überhaupt geändert? (Moderne textkritisch-praktische Ausgaben verwenden die Altposaunen-Notation bei Werken Beethovens, Mendelssohns oder Schumanns ja problemlos, während bei zahlreichen anderen Komponisten die Tenorschlüssel-Notation dominiert und sich die Tenorposaune in der heutigen Orchesterpraxis weithin durchgesetzt hat). Und warum vermerkt der *Critical Commentary* Krabbes Änderung gegenüber der Hauptquelle nur für das *Finale* (S. 146), nicht aber für den 1. Satz?<sup>4</sup>

3. MISCHUNG VON QUELLEN UND FASSUNGEN. In einigen Fällen scheinen Krabbes philologische Prämissen und sein konkretes editorisches Vorgehen im Widerspruch zueinander zu stehen. Das gilt beispielsweise für die Posaunenpartien des 1. Satzes. Mit Recht weist der *Critical Commentary* darauf hin, daß Hartmann den Posaunensatz in der revidierten Fassung gegenüber der Version von 1835 erheblich vereinfachte (S. 141). Da die ursprünglichen Posaunenpartien im Notenanhang auf S. 136 f. mitgeteilt werden, kann man sich ein genaues Bild von der Umgestaltung machen, die, wie Krabbe schlüssig darlegt, in einem heute verschollenen Korrekturmanuskript erfolgt sein muß (S. 141). Gerade weil frühe und späte Fassung eindeutig zu unterscheiden sind, wirkt es irritierend, daß Krabbes Edition den Rhythmus der Posaunenpartien in sechs Takten des 1. Satzes dann doch nicht gemäß der Hauptquelle wiedergibt, sondern – “by analogy with the other brass parts, ob. cl., and fg.” – dem frühen Partiturautograph A folgt (siehe S. 141, Generalbemerkung zum 1. Satz). Denn in der Fassung von 1835 waren die Posaunenpartien rhythmisch oft erheblich mobiler konzipiert und orientierten sich vielfach an den übrigen Bläsern. Genau das aber muß der Komponist später für klanglich überzeugend, ja für instrumentationsästhetisch inadäquat<sup>5</sup> gehalten haben. Indem die

<sup>4</sup> Die *Hartmann-Ausgabe* folgt dabei den Änderungen der Garland-Edition. Bei den Hörnern behält der Pilotband der *Hartmann-Ausgabe* dagegen die ‘alte’ Vielfalt der Stimmungen (G, B basso, Es, C, F) bei.

<sup>5</sup> Die im 18. Jahrhundert primär mit sakralen oder musikdramatischen Konnotationen verknüpften Posaunen hatten sich in der Symphonik nach 1800 gerade emanzipiert (was später auch auf die Orchesterbesetzung mancher Klavierkonzerte ausstrahlte).

*Hartmann-Ausgabe* in diesen Takten Hartmanns konsequente Reduktion der Posaunenpartien ignoriert, mischt sie nicht nur verschiedene Quellen, sondern auch beide Fassungen der 1. *Symphonie*. (Eine solche Mischung ist qualitativ etwas völlig anderes, als wenn eine offensichtlich fehlerhafte Lesart der Hauptquelle aufgrund der an jener Stelle kompositorisch identischen Erstfassung korrigiert würde.) So verläßt Krabbes Edition in diesem Punkt ihre 'philologische' Argumentationsbasis, die mit der Wahl der revidierten Fassung prinzipiell alle Änderungen zu akzeptieren hatte, die der älter gewordene Hartmann für notwendig hielt. Statt dessen konstruiert der Herausgeber punktuell eine virtuelle dritte Version, die er (subjektiv) anscheinend für 'besser', das heißt für instrumentatorisch einheitlicher (und wohl auch effektvoller) hält, die aber nicht philologisch begründbar ist. Dem Problem vorschneller Quellenmischung begegnet man auch am Ende des *Andante*. Hier wird in Krabbes Edition eine dynamische Angabe an den abschriftlichen Orchesterstimmen der revidierten Fassung (Quelle I) übernommen, die sich weder in der Hauptquelle noch im Partiturotograph der frühen Version findet: Die *p*-Anweisung der abschriftlichen Hornstimmen für T. 68/69 bricht aus dem *pp*-Niveau aus, das die Partiturquellen der alten und neuen Fassung *allen* Instrumenten vorgeben.<sup>6</sup> Sicherlich kann bei einer Aufführung des Satzes eine subtile Hervorhebung der motivisch profilierten Hornpartien sinnvoll sein. Doch unter philologischem Blickwinkel wäre im *Critical Commentary* zunächst prinzipiell zu definieren, wie entsprechende Abweichungen zwischen Partitur und Stimmen zu erklären und zu bewerten sind: War die Manuskriptvorlage der Orchesterstimmen mißverständlich? Oder handelt es sich möglicherweise um handschriftliche Nachträge des Komponisten, bestimmter Spieler oder eines Dirigenten in den Stimmen? Wie steht es in Hartmanns 1. *Symphonie* generell um die Zuverlässigkeit der Orchesterstimmen? Daß handschriftliche bzw. gedruckte Orchesterstimmen zusätzliche oder abweichende Spielanweisungen enthalten können, ist ein in der Musik des 19. Jahrhunderts durchaus bekanntes Phänomen. Gerade historisch-kritische Ausgaben müssen sich mit der Frage auseinandersetzen, ob oder inwieweit Divergenzen zwischen Stimmen und Partitur auf Versehen zurückgehen oder eine vom Komponisten intendierte bzw. gebilligte Aufgabenteilung zwischen 'vereinheitlichter' Partiturbezeichnung und prophylaktisch 'überbezeichneten' Stimmen reflektieren.<sup>7</sup> Während im genannten Beispiel die motivische Profilierung der Hornpartien in den Orchesterstimmen durch das von der Hauptquelle abweichende *p* 'individuell' unterstrichen wird, ist sie aus dem 'strukturellen' Gesamt-Notenbild der Partitur auch ohne dynamische Sonderbezeichnung zu ersehen. So ist es nicht unproblematisch, wenn Krabbes Edition beide Quellentypen hier ohne weiteres vermischt, indem sie das 'individuelle' Orchesterstimmen-*p* (das gleichsam "*quasi piano*" bedeutet) ins 'strukturelle' Notenbild der neuen Partituredition importiert. Dadurch wird den Partiturlesern suggeriert, die Hornpartien sollten den *pp*-Bereich des übrigen Orchestergefüges ausdrücklich verlassen, was offenbar nicht Hartmanns Intention war. Eine reine Lesartenbeschreibung im *Critical Commentary* wäre philologisch weniger heikel gewesen.

4. PROBLEMATISCHE EDITORISCHE ANGLEICHUNGEN. Zweifellos sind die allermeisten editorischen Eingriffe, die Krabbe gegenüber dem Notentext seiner nicht immer konsequent

<sup>6</sup> Sie wird in T. 69 (Schlußtakt) durch die ebenfalls aus Quelle I übernommene *pp*-Anweisung aufgehoben.

<sup>7</sup> In diesem Fall müßten sie auf Anweisungen während der Proben oder auf eine nachträgliche gezielte Überarbeitung der Stimmen zurückgehen. Ein Komponist wie Johannes Brahms ließ solche Divergenzen mitunter gezielt zu, um einerseits das Partiturbild möglichst klar und einheitlich zu belassen und andererseits in den separaten Stimmen warnende, intensivierende oder spieltechnisch differenzierende Hinweise zu geben. In den Editionen der neuen *Johannes Brahms Gesamtausgabe* (München, 1996 ff.) wird darauf ausdrücklich hingewiesen.

bezeichneten Hauptquelle B mit Hilfe korrigierender Referenzquellen oder ‘per analogiam’ vornimmt, absolut notwendig und überzeugend. Gelegentlich aber geht der Herausgeber bei der editorischen Angleichung *sehr* oder *zu* weit. Es mag noch Geschmackssache sein zu entscheiden, ob manche Wiederholungen bereits gültiger Dynamikangaben per analogiam in der vorliegenden Edition nicht zu einer allzu kleinschrittigen, redundanten dynamischen Bezeichnung führen (siehe etwa auf S. 81 die editorische Ergänzung des redundanten *p* in T. 7 des *Finales* für Flöten, Klarinette 1 und obere Streicher analog den Takten 1 und 3-4; vgl. *Critical Commentary*, S. 146<sup>8</sup>). In anderen Fällen ist die Konstellation problematischer, vor allem wenn die Argumentation in die Nähe zirkelhafter Logik gerät. Dies gilt etwa für die Änderung der Artikulation in den Takten 16<sup>ii</sup> und 60<sup>i</sup> des *Menuetto* (Notentext, S. 65 und 70; *Critical Commentary*, S. 145 f.): Für T. 16<sup>ii</sup> wird das relativ konsequente Hauptquellen-Staccato der Violinen durch die Tenuto-Artikulation der Frühversion (Quelle A) ersetzt und das Tenuto daraufhin per analogiam für die in der Hauptquelle ohne Artikulation notierten Klarinetten ergänzt; in T. 60<sup>i</sup> erfolgt die Änderung der Artikulation für Klarinetten und alle spielenden Streicher dann lediglich in purer Analogie zum Eingriff in T. 16<sup>ii</sup>. Doch dieser Änderungskomplex steht auf schwachen Füßen: Gegen ihn spricht einerseits die Problematik der Quellen- und Fassungs-mischung. Andererseits führen Krabbes Eingriffe zu artikulatorischer Inkonsequenz des Notentextes, weil im motivisch parallelen Takt 20 für Fagotte, Bratschen, Celli und Kontrabässe das Staccato stehen bleibt.

Das letztgenannte Beispiel liefert ein erstes Indiz dafür, daß manche per analogiam vorgenommenen Angleichungen sich als problematisch erweisen, wenn man sie aus der *philologisch-analytischen* Perspektive betrachtet – das heißt: wenn man bei der philologischen Problem-Anamnese den motivisch-thematischen, satztechnischen und spieltechnischen Kontext mitbedenkt. (Eine *philologisch-analytische* Argumentation führt sicherlich nicht automatisch zu ‘besseren’ editorischen Ergebnissen, kann aber einer vorschnellen Nivellierung des Notentextes vorbeugen.) Drei Beispiele seien genannt:

a. In T. 60<sup>ii</sup> des *Menuetto* notiert die Hauptquelle für Klarinette 1 einen Ganztaktbogen, den der Herausgeber ändert und analog der Bratschenpartie erst mit der 2. Note beginnen läßt (Notentext, S. 70; *Critical Commentary*, S. 146). Das wirkt nur auf den ersten Blick plausibel. Denn daß der Legatobogen der Bratschen erst mit der zweiten Note beginnt, ist offenbar durch die Tonrepetition am Taktbeginn bedingt, die sich in der Klarinettenpartie nicht findet. Eine Bogendivergenz zwischen beiden Parteien wäre also durchaus ‘legitim’. Daher sollte der Herausgeber entweder ein stärkeres Argument für seine Bogenänderung als das der (scheinbaren) Analogie bringen – oder auf eine Angleichung verzichten.

b. Aus *philologisch-analytischer* Perspektive könnte man ausgiebig über Krabbes Bogenkorrekturen für Flöte, Violinen und Bratschen in den Takten 23/24-25 des *Andante* und über die editorische Behandlung von Bögen in den Paralleltakten 50/51-52 diskutieren: Nimmt Krabbe beispielsweise dadurch, daß er die Bögen von T. 23/24-25 an die Anfangstakte anpaßt, eine notwendige Korrektur vor? Oder nivelliert er Artikulations-Unterschiede, die aus der motivischen Abspaltung und Variantenbildung im Satzverlauf zu erklären sind?<sup>9</sup>

c. Im *Finale* ergänzt der Herausgeber beim Übergang T. 20/21 für Oboen, Klarinetten, Fagotte und Bratschen jeweils einen Legatobogen in Analogie zu Flöte 2; entsprechend verfährt er im Übergang T. 24/25 mit den Oboenpartien (nicht aber mit den Fagotten!). Doch ist das, was der Herausgeber analog artikulieren möchte, kompositorisch überhaupt analog? Skepsis

<sup>8</sup> Der *Critical Commentary* bleibt hier ungenau, weil bei der Instrumentenangabe “str.[ings]” das abweichende Kontrabaß-*pp* weder berücksichtigt noch erörtert wird (vgl. das Pauken-*pp*).

<sup>9</sup> Immerhin erscheint das kantable Hauptthema in T. 56/57 ff. sogar in einer Staccatovariante.

ist erlaubt. Denn Flöte 2, die Krabbe als editorischen Orientierungspunkt für den Eingriff nennt, imitiert in T. 20/21 das absteigende Sekundmotiv, das Oboen, Klarinetten und Fagotte einen Takt zuvor präsentiert hatten (T. 19/20). Das heißt: Flöte 2 spielt in T. 20/21 gar nicht das gleiche wie Oboen, Klarinetten und Fagotte, die das absteigende Motiv des vorangehenden Taktüberganges bereits in die Gegenrichtung weiterführen. Warum aber sollten sie das nicht *ohne* Legatobogen tun? Die Frage ist nicht rhetorisch, sondern von einiger *philologisch-analytischer* Brisanz. Denn der gesamte motivisch-thematische Prozeß, der in T. 17/18-18/19 beginnt und in T. 45-51 vorläufig kulminiert (ohne dort schon abgeschlossen zu sein), entwickelt immer wieder neue Varianten des markanten ‘fugatohaften’ viertönigen Unisonomotivs. Diese Varianten betreffen ausdrücklich auch die Artikulation, da die Takte 17/18 f. ganz ohne Bögen, T. 53/54 f. dagegen mit zwei Bögen und T. 19/20 f. mit genau der ‘gemischten’ Artikulation notiert sind, die in T. 45-47 und 49-51 ausdrücklich bekräftigt wird! Auch hier gerät der Pilotband der *Hartmann-Ausgabe* in Gefahr, die differenzierte kompositorische Feinstruktur von Hartmanns 1. *Symphonie* in der Artikulation zu nivellieren, ja zu verfälschen. Die Gefahr ist einerseits philologisch zu begründen, weil der Eingriff ohne überzeugende Fundierung durch die Quellen erfolgt. Andererseits ist sie analytisch zu erhärten, weil Krabbes Argumentation einseitig homophon-vertikal ausgerichtet ist und die kontrapunktisch-horizontale ‘prozessuale’ Dimension vernachlässigt. Unter *philologisch-analytischem* Blickwinkel erscheint im genannten Fall wohl nur Krabbes Bogenergänzung für die Bratschenpartie in T. 20/21 zwingend, zumal sie durch den Sequenzierungstakt 24/25 legitimiert wird. Die gleichen Einwände gelten natürlich für die vom Komponisten nicht ausgeschriebenen<sup>10</sup> Repräsentakte T. 292/293 (während die Edition in T. 296/297 für die Oboen keinen Bogen ergänzt – aus Sicht des Herausgebers wohl versehentlich, nach Meinung des Rezensenten indes zu Recht).

5. CORRIGENDA. Irrtümer oder editorische Unschärfen finden sich im vorliegenden Pilotband relativ selten. So verstehen sich die folgenden Corrigenda als ausgewählte Hinweise zur Optimierung einer wichtigen Edition. Im Notentext fällt als kleine redaktionelle Unebenheit die unterschiedliche Behaltungs-Orthographie der Oboenpartien in den Paralleltakten 19-21 und 291-93 des *Finales* auf (S. 82, 113), die schon deshalb nicht plausibel ist, weil die Hauptquelle die Repräsentakte für die Oboen ja gar nicht ausnotiert. Daß aus einigen Bemerkungen des *Critical Commentary* nicht oder nicht eindeutig hervorgeht, welcher Zustand vom Herausgeber emendiert oder vom Komponisten korrigiert wurde (S. 143, T. 191-96, Pauken; S. 144, T. 269, Klarinette 2; S. 148, T. 399, 401, Ob. 2 bzw. Klar. 2), dürfte ebenso auf Versehen zurückzuführen sein wie einzelne Schreib- und Setzirtümer (beispielsweise S. 144, T. 274-76, Flöte 2: Notenbeispiel mit falscher Generalvorzeichnung; S. 147, T. 64, Posaune 1: rhythmisches Notenbeispiel irrtümlich ohne Verlängerungspunkte). Zwei Corrigenda betreffen die gut lesbaren, kompetenten Übersetzungen: Daß im *Critical Commentary* das Akzentzeichen > stets mit “marcato” (statt mit “accent”) übersetzt wird, entspricht weder englischer noch amerikanischer Terminologie. Und während die dänische *Indledning* in Fußnote 27 bei den Streicherstimmen-Exemplaren von Quelle I zutreffend von “pult” 1, 2, 3 usw. spricht, ist das englische “ex.” (= “exemplar”?) vielleicht schon mißverständlich und das deutsche “Bsp.” (“Beispiel”) eindeutig verfehlt. Fraglich ist zudem die Übertragung von Hartmanns Korrekturhinweis auf der gestrichelten Seite 69 des frühen Partiturautographs A: Statt der Lesart *see de 5 Tacter paa det løse Pagina* sprechen Schriftbild und Grammatik eher für: *see de 5 Takter paa det løse Papiir* (siehe Faksimile, S. xxv, Legende; *Critical Commentary*, S. 145, Bemerkung zu T. 46-60). Inhaltlich läßt sich Krabbes ‘richtigstellende’ Anmerkung 26 in der *Introduction* (S. xxii) insofern

<sup>10</sup> Siehe *Critical Commentary*, S. 147, Bemerkung zu T. 280-316.

ein wenig relativieren, als im 19. Jahrhundert bei der Diskussion mehrsätziger Werke oft nicht die reale Satzbezeichnung, sondern der Satztypus gemeint war, wenn in Briefen oder Rezensionen von bestimmten Sätzen die Rede war: “Adagio” war in solchen Fällen also die Sammelbezeichnung für einen langsamen Satz, während “Rondo” das Finale bezeichnete.

Sicherlich kann man die in dieser Rezension angesprochenen philologischen Problemfälle kontrovers diskutieren. Doch das spricht nicht gegen den ersten Band der begrüßenswerten *Hartmann-Ausgabe*. Vielmehr lohnt sich die Diskussion über die adäquate editorische Aufarbeitung von Hartmanns 1. *Symphonie* in doppelter Hinsicht: Sie gilt einem historisch-ästhetisch ehrgeizigen, anregenden, gehaltvollen Werk aus einer fruchtbaren Gärungsphase ‘romantischer’ Symphonik. Und sie betrifft den attraktiven, gewichtigen Pilotband eines bedeutsamen Editionsprojektes. Viele der editorischen Aufgaben, die dem Herausgeber von den Werkquellen auferlegt werden, hat Niels Krabbe überzeugend gelöst. Doch sollte die *Hartmann-Ausgabe* einige editorische Entscheidungsverfahren überdenken. Dies betrifft vor allem das Verhältnis der Fassungen und Quellen, die Frage, inwieweit die einzelnen Partien und Phasen eines kompositorischen Satzes aneinander anzugleichen oder zu differenzieren sind, sowie die Dokumentation ursprünglicher und zwischenzeitlich gültiger Werkstadien. Damit würden das philologische Konzept und die editorische Argumentation noch transparenter, konsequenter und problembewußter.

Michael Struck



Johann Schop

*Erster Theil newer Paduanen*, ed. Arne Spohr (Recent Reseaches in the Music of the Baroque Era, 125). Middleton, Wis.: A-R Editions

xv, 179 pp., facsimiles

ISBN 0-89579-523-X

USD 90

Among the most recent volumes published by A-R Editions in their series, Recent Researches in the Music of the Baroque Era, is Johann Schop's *Erster Theil newer Paduanen* of 1633 (reprint 1640). Though some of his music has appeared in modern but unsatisfactory editions, this is the first complete modern edition of Schop's instrumental music.

Besides the music the volume includes a detailed introduction to the composer, a critical report and an explanation of the editorial policy. There are also illustrations including the title page, dedication and preface of the cantus part of the 1633-edition, the preface and the first part of the bassus generalis from the 1640-edition, and a very nice portrait of Schop from his *Erster Theil geistlicher Concerten* (1644).

Johann Schop (c. 1590-1667) probably learned the musical trade from his father who was a city wait in Hamburg. He was later apprenticed in the Hamburg Ratmusik. As was customary Schop played several different instruments, though he later became more famous as a violinist. The editor, Arne Spohr, suggests that Schop might have studied with William Brade, a famous English (or possibly Scottish) string player working at various courts and in various cities on the continent. He served, among others, Christian IV during at least two periods and was employed at the Hamburg Ratmusik. The Danish chapel royal was famous and of the highest standard and employed numerous foreign musicians and composers such as John Dowland, Heinrich Schütz, Gabriel Voigtländer and Thomas Simpson. Schop, too, joined Christian IV's chapel, at least for two periods: 1615-19 and – according to Mattheson (*Grund-*