

## Music Reviews



J.P.E. Hartmann, *Liden Kirsten / Little Kirsten / Klein Karin*, op. 44. Opera in two acts. Text by Hans Christian Andersen, ed. Inger Sørensen and Niels Krabbe  
The Hartmann Edition, IV, 1; Copenhagen: The Royal Library, 2005  
lxii + 446 pp., illus., fascimiles  
ISMN M-706763-08-8  
DKK 1125



J.P.E. Hartmann, *Vølvens Spaadom / The Prophecy of the Sibyl / Wahrspruch der Wölwe*, op. 71. Digt af den ældre Edda / Poem from the Poetic Edda / Lied der Älteren Edda, adapted by Fr. Winkel Horn, ed. Niels Krabbe  
The Hartmann Edition, V, 1; Copenhagen: The Royal Library, 2006  
xxxii + 94 pp., illus., fascimiles  
ISMN M-706763-09-5  
DKK 562,50

Wieder hat eine der drei gewichtigen musikalischen Editionen Dänemarks – die Auswahl-  
ausgabe der Werke Johan Peter Emilius Hartmanns (1805–1900) – kurz nacheinander zwei  
Bände vorgelegt. Anders als bei den beiden Symphonie-Bänden geht es diesmal um Werke  
mit Gesang, die ganz direkt das nationale Musikverständnis (oder anders formuliert: das  
musikalische Selbstverständnis) Dänemarks im 19. Jahrhundert betrafen. Allerdings gehören  
sie unterschiedlichen Gattungen und Schaffenszeiten Hartmanns an, denn die Oper *Liden  
Kirsten* und die Vertonung des altnordischen Göttergedichtes *Vølvens Spaadom* für Männer-  
chor und großes Orchester, bei der eine eindeutige Gattungsbezeichnung schwer fällt, liegen  
mehr als ein Vierteljahrhundert auseinander (1844/46 – 1870/72). Gemeinsam ist beiden Wer-  
ken, dass sie sich im dänischen Musikleben des 19. Jahrhunderts erst allmählich, dann aber  
umso nachhaltiger durchsetzten.

*Liden Kirsten* op. 44, komponiert auf das Libretto Hans Christian Andersens, ist nach *Ravnen*  
op. 12 (1830/32) und *Korsarerne* op. 16 (1832/35) die letzte der drei vollendeten Opern Hart-  
manns, zu denen noch ein *Saul*-Fragment von 1864/65 kommt. Sie hat nicht nur den Rang  
eines ‘Hauptwerkes’ in Hartmanns Œuvre, sondern bildet auch einen nationalmusikalischen  
Markstein. Letzteres kann man ebenso von *Vølvens Spaadom* sagen – einer Komposition, die  
als Inbegriff von Hartmanns Kompositionen für den akademischen Gesangverein Kopenha-  
gen – oder genauer: für die akademischen Gesangvereine von Kopenhagen und Lund – galt  
und zugleich dazu beitrug, dass Hartmann anlässlich der Aufführung des Werkes beim ersten  
nordischen Musikfest im Juni 1888, dem eigentlichen ‘Durchbruch’ des Werkes, als “den  
største Repræsentant for nordisk Musikkunst” (“größter Vertreter der nordischen Musik-  
kunst”) bezeichnet werden konnte. Noch über Hartmanns Tod hinaus wurde *Vølvens Spaadom*  
zumindest bis zum Gedenkkonzert zum 100. Geburtstag des Komponisten am 11. Mai 1905  
sonderer häufig aufgeführt (S. IX f./XV f./XXI f. im dänischen/englischen/deutschen Text).  
Pikanterweise geraten die beiden hier zu besprechenden Bände in puncto Popularität indirekt  
sogar in eine gewisse Rivalität: Da wird in Niels Krabbes Einleitung zur 2006 erschienenen  
Edition von *Vølvens Spaadom* ausdrücklich reklamiert, dieses Werk sei “zu Hartmanns Lebzei-  
ten wohl das am häufigsten aufgeführte Werk des Komponisten” gewesen, wenn die Einlei-

tung auch nur bestimmte Aufführungen zwischen 1872 und 1905 nachweist, ohne eine Gesamtzahl zu nennen (Ebd., S. IX/XV/XXII). Doch schon 2005 hatten Inger Sørensen und Niels Krabbe in ihrer Edition von *Liden Kirsten* insgesamt 130 Aufführungen der Oper “zu Hartmanns Lebzeiten” erwähnt (S. XVI/XXIX/XLI), so dass man sich als Leser automatisch fragt, ob diese Zahl von *Volvens Spaadom* denn wirklich übertroffen wurde.

Seit dem frühen 20. Jahrhundert scheinen sich die Popularitätsgewichte weiter zugunsten der Oper verschoben zu haben. Denn für *Liden Kirsten* werden – an recht versteckter Stelle, nämlich bei der Quellenbeschreibung der Gesangs- und Orchesterstimmen im *Critical Commentary* – insgesamt 332 Aufführungen aus den Vokal- und Orchesterstimmen des Königlichen Theaters genannt (S. 418, Quelle F). Seit 1999 liegt zudem eine neue dänische CD-Produktion von *Liden Kirsten* vor (*J.P.E. Hartmann: Liden Kirsten*. Danish National Radio Choir, Danish National Radio Symphony Orchestra, Michael Schönwandt. Copenhagen 1999, dacapo 8.224106-07). Dagegen scheint es um *Volvens Spaadom* längere Zeit still geworden zu sein, was in der Einleitung des Bandes nur dezent angedeutet wird. Immerhin erschien 2007 eine Aufnahme (*J.P.E. Hartmann: Volvens Spaadom, Overtures*. Lund University Male-Voice Choir, Danish National Symphony Orchestra/DR, Thomas Dausgaard. Copenhagen 2007, dacapo 8.226061).

Fällt schon der unterschiedliche äußere Umfang beider Werke unmittelbar ins Auge, so scheint die Oper auch kompositorisch letztlich das gewichtigere, vielseitigere, weniger zeitgebundene Werk zu sein. Freilich verdient *Volvens Spaadom* ebenfalls Interesse: Mit seiner herben, manchmal massiven, manchmal gleichsam lyrisch-deklamatorischen Tonsprache, die teilweise auf dem Grat von Oper und Oratorium balanciert und harmonisch immer wieder überrascht, schlägt das Werk auf eigene Weise die Brücke zwischen Mendelssohn und Wagner und mündet im *Slutningschor* in eine harfenumrankte lyrisch-hymnische A-Dur-Apotheose; bei all dem steht das Orchester dem Männerchor zumindest gleichberechtigt gegenüber. Hört man andererseits die genannte Einspielung von *Liden Kirsten*, dann ist man beeindruckt von der Mischung aus spontan Erfundenem und Zeittypischem, aus Nationalkolorit – wie es in Dänemark in den Jahrzehnten nach der Uraufführung zunehmend empfunden, akzeptiert und gefeiert wurde – und charakteristischen Bezügen zu mitteleuropäischen Konventionen und Traditionen der Opernkomposition, etwa bei bestimmten Schreckenstopoi, Singspiel-Tonfällen oder auch Anklängen an Webers Opernidiom. Man begegnet nicht allein einem ‘historisch’ wichtigen Dokument, sondern einer musikalisch lebenskräftigen Partitur, die in manchen Vokal- und Tanznummern veritable ‘Hits’ enthält. In ihrer Verbindung von ‘nordischem Ton’, eigentümlichen, gegenüber *Volvens Spaadom* freilich ganz anders eingesetzten modalen Färbungen (siehe schon Nr. 1!), teils idyllischem, teils eigentümlich blechgepanzertem Singspiel-Idiom, quellfrisch-herbsüßer Melodik, agiler Intimität und bemerkenswerter Vitalität wirkt Hartmanns Opern-Tonsprache ausgesprochen reizvoll. So kann man die Popularität von *Liden Kirsten* in Dänemark gut nachvollziehen. Dagegen war die mit vielen Hoffnungen verknüpfte Weimarer Inszenierung von 1856 trotz der Propagierung durch Franz Liszt nicht von Erfolg begleitet und verschwand bereits nach zwei Aufführungen wieder vom Spielplan. Dabei waren anlässlich der deutschen Erstaufführung eine deutschsprachige Textfassung und entsprechende Aufführungsmaterialien erstellt worden, wobei man die Namen der Hauptrollen aus teils verständlichen, teils unklaren, auch von den Herausgebern nicht näher erörterten Gründen geändert hatte (*Martha* statt *Malfred*, *Karin* statt *Kirsten*, *Hjalmar* statt *Sverkel*). Entsprechend änderte sich auch der Titel der Oper: Aus *Liden Kirsten* wurde – im Deutschen nicht besonders günstig für eine Oper – *Klein Karin*. Weitere deutsche Aufführungspläne für Mannheim und Dresden zerschlugen sich bald.

Wenden wir uns den beiden neuen Editionen selbst zu: Wesentliche Charakteristika der *Hartmann-Ausgabe* wurden bereits bei der Rezension des Pilotbandes mit Hartmanns *1. Sym-*

*phonie* angesprochen, begrüßt, in editionsmethodischer Sicht teilweise aber auch kritisch hinterfragt.<sup>1</sup> In den beiden neuen Bänden hat sich konzeptionell wenig geändert: Dies gilt für die noble äußere Aufmachung und das großzügige Layout ebenso wie für die attraktiven Farbfaksimilia nach der Einleitung, die bei *Liden Kirsten* noch durch Schwarzweiß-Faksimilia dreier Textmanuskripte sowie des Erstdruckes von Andersens Libretto ergänzt werden. Unverändert ist auch das Ziel der Ausgabe, wissenschaftliche und künstlerisch-praktische Anforderungen miteinander zu verbinden. Und für die erhoffte und verdiente internationale Rezeption von Hartmanns Werken bleibt es ein praktikabler, sinnvoller Kompromiss, dass Titel, Inhaltsverzeichnis und editorische Generalbemerkungen dreisprachig (dänisch/englisch/deutsch), der *Critical Commentary* mit Abkürzungsverzeichnis, Quellenbeschreibung, Quellenbewertung, Stemma und Editionsbericht (“Editorial Emendations and Alternative Readings”) dagegen ausschließlich in englischer Sprache wiedergegeben wird. Auch en détail ist die *Hartmann-Ausgabe* bestimmten editorischen Eigentümlichkeiten treu geblieben – etwa dem Verzicht auf die Kennzeichnung freier, nur per Analogie vorgenommener Ergänzungen im Notentext oder dem im Englischen unüblichen Terminus “*marc.*” für Akzente (der leicht zu Verwechslungen mit der bei Hartmann ebenfalls verwendeten verbalen Anweisung *marc./marcato* führen kann). Wie schon bei der *1. Symphonie* werden auch in den neuen Bänden die beiden hohen Posaunenpartien stets im Tenorschlüssel notiert, obwohl Hartmann selbst, wie die entsprechenden Faksimilia zeigen, zwischen Alt-schlüssel-Notation in der Ouvertüre zu *Liden Kirsten* und Tenorschlüssel-Orthographie in Nr. II von *Vølvens Spaadom* unterscheidet, was vom Tonhöhenprofil der jeweiligen Partien her zweifellos sinnvoll war. (Vgl. in *Liden Kirsten* die Faksimilia auf S. LII f. mit dem Notentext auf S. 344 f. und auf S. 40 (Ausschnitte aus ursprünglicher und definitiver Fassung der Ouvertüre); in *Vølvens Spaadom* vgl. das Faksimile auf S. XXX mit S. 18 f. des Notentextes).

Viel wichtiger als solche editorischen Charakteristika ist natürlich, dass *Liden Kirsten* erstmals in einer textkritisch erarbeiteten, sorgfältig gedruckten Partitur vorliegt, nachdem zu Hartmanns Lebzeiten nur Libretto und Klavierauszug (jeweils 1846) erschienen; posthum folgte lediglich noch eine Partiturausgabe der Ouvertüre (1905). Hoffentlich weckt dieser Quantensprung der Werkpräsenz in Zukunft nicht nur in Dänemark, sondern auch international neues Interesse an dem attraktiven Werk. Ansprechend ist bereits die Einleitung des *Liden-Kirsten*-Bandes, die konzis über Entstehung, Uraufführung, weitere Aufführungsserien und die frühe Rezeption informiert und wesentliche werk- und rezeptionsgeschichtliche Dokumente zitiert. Auch weiteren prägnanten Markierungspunkten der Werk- und Rezeptionsgeschichte wird gebührende Aufmerksamkeit gewidmet, beispielsweise dem Austausch der alten Nr. 7 (*Arioso*) gegen die textlich-musikalisch neu konzipierte, erstmals am 4. März 1847 aufgeführte Kombination *Recitativ og Romance* oder den kontroversen Diskussionen über die 1869/70 vom Regisseur August Bournonville vorgenommenen Kürzungen sowie der wenig erfolgreichen deutschen Erstaufführung in Weimar. Liszts Engagement für das Werk wird durch eine kleine, im Weimarer Aufführungsmaterial gefundene, erst auf den zweiten Blick deutlicher zu erkennende Bleistiftskizze dokumentiert, die vermutlich während der Proben entstand (S. LIX; um was für ein Noten- und Text-Manuskript es sich handelt, erfährt man leider nicht). Ausgeklammert bleibt die posthume Rezeption des Werkes, über dessen mehr als 200 Aufführungen man sich gerade als nicht-dänischer Leser zumindest einen kurzen Hinweis gewünscht hätte.

Auch in anderen Fällen wäre ich als interessierter Benutzer der in jeder Beziehung gewichtigen, inhaltlich attraktiven Edition für mehr Benutzerfreundlichkeit dankbar gewesen. Denn gerade weil in beiden Editionen enorm viel philologische Mühe und ertragreiche editorische

1 Siehe *Danish Yearbook of Musicology*, 31 (2003), 121–29.

Arbeit steckt, sollten die Benutzer die Ergebnisse solcher Forschungsleistungen so problemlos wie möglich rezipieren können. Statt dessen waren Lektüre und Nachvollzug der editorischen Arbeit zumindest bei *Liden Kirsten* in der Praxis einigermaßen mühsam. Wer beispielsweise in dem insgesamt mehr als 500-seitigen Band die Anfänge der 12 Nummern im Notentext sucht, wird – im Gegensatz zu *Volvens Spaadom* – nicht im Inhaltsverzeichnis fündig, sondern erst unmittelbar vor Beginn des Notentextes, das heißt nach Einleitung, Farbfaksimilia, Angabe der Orchesterbesetzung und Rollenliste. Und beim Versuch, Notentext und *Critical Commentary* aufeinander zu beziehen (was für die intensive wissenschaftliche und künstlerische Nutzung des Bandes unausweichlich ist), musste ich mir die Zahlen der Notentext-Seiten für den Anfang jeder Nummer selbst zu den entsprechenden Abschnitten des *Critical Commentary* schreiben, um schnellen Zugriff zu haben. Solche Hilfsmittel möchte man sich bei derart umfangreichen Werken und Bänden im *Critical Commentary* denn doch wünschen.

Die Sigelung der Quellen erfolgt in der *Hartmann-Ausgabe* nicht nach dem Prinzip 'sprechender' Sigel, sondern alphabetisch. Dabei sigeln beide Bände nach unterschiedlichen Gliederungsprinzipien, was zwar teilweise aus der unterschiedlichen Überlieferung der Werke und der Zugehörigkeit zu unterschiedlichen Gattungen zu erklären ist, das Memorieren der Sigel und das Nachvollziehen der editorischen Argumentation aber nicht gerade erleichtert. Auch manche Inkonsequenzen irritieren: Warum Herausgeber Krabbe in der Edition von *Volvens Spaadom* beispielsweise die Druck- und Manuskriptquellen zu Otto Mallings Klavierreduktionen (Drucke F–H, Manuskript J) nicht zusammenfasst, bleibt unklar. Zudem wäre es angemessener gewesen, wenn er die Druckausgaben zweier ganz unterschiedlicher Typen der Klavierreduktion konsequent differenziert hätte, statt sie zu vermischen: Der zweihändige Klavierauszug nämlich enthält textierte Gesangspartien (Quelle F mit dänischem Text, Quelle H mit deutschem Text), während das von Krabbe dazwischen eingeschobene vierhändige Klavierarrangement untextiert ist (Quelle G). Ebenso ungünstig ist es, dass zwischen Hartmanns eigenhändige Skizzen- und Entwurfsmanuskripte (I: "short score, autograph, draft"; K, L: jeweils "sketches") Otto Mallings eigenhändige Niederschrift seines Klavierauszuges eingeschoben wird (J), was philologisch überhaupt keinen Sinn ergibt.

Hinzu kommen weitere Umständlichkeiten: Zwar ist es hilfreich, dass für beide Werke zwischen Notentext und *Critical Commentary* englische und deutsche Übersetzungen des Librettos bzw. Gesangstextes mitgeteilt werden. Doch es ist für die Nutzer dieser Übersetzungen in beiden Fällen recht mühsam, Bezüge zum dänischen Originaltext herzustellen, da die Texte nicht in einer Synopse erscheinen. Vielmehr folgen die Übersetzungen bei *Liden Kirsten* nach den (durchaus aufschlussreichen) Schwarzweiß-Faksimilia, die verschiedene Versionen des dänischsprachigen Librettos einschließlich des Textbuch-Erstdruckes wiedergeben. In *Volvens Spaadom* erscheint der dänische Haupttext dagegen nur innerhalb des Notentextes, was den Vergleich mit den beiden im Anschluss an den Partiturdruk wiedergegebenen Übersetzungen zusätzlich erschwert. Hier hätte eine Synopse nach dem Notentext oder aber ein vorgeschalteter dreisprachiger Textvorspann helfen können. Zugleich fragt man sich indes, warum die Herausgeber nicht ihrer Hauptquelle (A), dem Partitur-Erstdruck von 1886, folgten. Denn dort waren die Vokalpartien mit dänischem *und* deutschem Text unterlegt, ehe 1889 auch noch eine rein deutschsprachige Partiturausgabe erschien (B).<sup>2</sup> Krabbes Edition beschränkt sich im Partiturdruk dagegen, aus welchen Gründen auch immer, auf den däni-

2 Bereits 1876 war Otto Mallings Klavierauszug – die erste Druckausgabe von *Volvens Spaadom* überhaupt – mit dänischem Text erschienen (F); etwa 1893/94 folgte ein deutschsprachiger Klavierauszug (H); siehe *Volvens Spaadom*, 83 f. Dagegen erfährt man als Leser nicht explizit, ob die vermutlich 1886 gedruckten Vokalstimmen (Teil von Quelle D) ein- oder zweisprachig waren (wobei Letzteres zu vermuten ist).

schen Text. Und die Frage, welche Hoffnungen Hartmann bzw. sein Verleger mit der Wiedergabe des deutschen Gesangstextes verbunden haben könnten, wird von Krabbe gar nicht erst gestellt. Dabei wäre es für den Herausgeber dieses so explizit “nordischen” Werkes vielleicht nicht unwichtig gewesen, dem Verhältnis zwischen intendierter und tatsächlicher Rezeption zumindest ansatzweise nachzugehen.

Soweit die rein immanente Lektüre erkennen lässt, scheinen beide Bände im Notentext sorgfältig redigiert zu sein. Als kleine, bei Stichproben aufgefallene Corrigenda wäre für *Liden Kirsten* zu nennen: das Fehlen eines Auflösungszeichens (S. 222, Nr. 9, T. 6, VI. I: für  $c^2$ ) und wohl auch eines Pralltriller-Zeichens (S. 245, Nr. 9, T. 191, 1. Note, VI. solo – analog T. 187, VI. solo, sowie analog T. 100/104, T. 152/156, jeweils Klar. 1, sofern es sich um keinen bloßen Druckfehler der neuen Edition handelt). Für den *Critical Commentary* zum *Recitativ* Nr. 2A muss es auf S. 429 beim “Comment” zu T. 23 statt “corrected to  $g$ ” gemäß dem orthographischen Kontext heißen: “corrected to  $g$  sharp”; in der gleichen Bemerkung und im Notenbeispiel zu T. 26 ist außerdem die irrtümliche Angabe “NARREN” jeweils durch “INGEBORG” zu ersetzen, wie der Notentext auf S. 91 zeigt.

Viele der im *Critical Commentary* beider Bände begründeten editorischen Eingriffe, die zumeist aus Ergänzungen per analogiam bestehen, leuchten unmittelbar ein. Sie optimieren die optisch ansprechenden, eher grazil als gedrungen wirkenden Notentexte. Positiv sind auch die Informationen des *Critical Commentary* über ursprüngliche Lesarten zu werten, etwa zum Orchestersatz in den Takten 162–63 und 164 der Ouvertüre zu *Liden Kirsten* (S. 425 f.). Gewöhnungsbedürftig wirkt die ungewöhnlich große Schrift bei den jeweils über der Holzbläser- und der Streicherakkolade platzierten, für alle Partien verbindlichen agogischen, dynamischen, artikulatorischen oder expressiven Binnendifferenzierungen wie *poco ritenuto*, *al tempo*, *colla parte*, *dim. e smorzando* oder *con fuoco*, zumal sie der Schriftgröße der generellen Tempo- und Typusbezeichnungen (*Allegro*, *Maestoso*, *Recitativ* etc.) entspricht. Doch das mag für Dirigenten des Werkes letztlich sogar hilfreich sein.

Die Wahl der jeweiligen Hauptquelle(n) wird im *Critical Commentary* begründet. Im Falle von *Liden Kirsten* entschieden sich die Herausgeber, die Vokalpartien primär nach dem 1846 gedruckten Klavierauszug wiederzugeben und als Kollationsquelle lediglich den autographen Klavierauszug zu nutzen, nicht aber die überlieferten abschriftlichen bzw. (für den 2. Akt) autographen Partiturquellen (S. 422 f.). Die Entscheidung überzeugt nur bedingt, zumal sie nur mit der Vernichtung des Partiturautographs zum 1. Akt begründet wird, während die Geschichte und Funktion der erhaltenen Quellen kaum nachhaltig einbezogen wird. Überhaupt hätte man sich für die Editionen von *Liden Kirsten* und *Volvens Spaadom* ein differenzierteres Vorgehen vorstellen können, ja gewünscht, wo es um die Rekonstruktion der Quellen- und Publikationsgeschichte und um die Quellenbewertung geht – auch wenn dann teilweise nur mit Hypothesen gearbeitet werden kann. Andere moderne Gesamtausgabenprojekte wagen hier mehr und gewinnen selbst dort, wo Überlieferungs- und Erkenntnislücken bleiben, mehr philologische Transparenz, die das Verständnis für den erarbeiteten Notentext fördert. In dieser Beziehung erscheinen beide Editionen oft zu deskriptiv, zu unentschieden.

In bestimmten Extremfällen fehlt es der philologischen Argumentation und den hieraus resultierenden editorischen Entscheidungen so sehr an historisch-quellenkritischem Problembewusstsein, dass man von ernsthaften Defiziten der Editionsmethodik sprechen muss. Einige Beispiele seien genannt:

1. Der von Hartmann selbst erstellte, 1846 im Druck erschienene Klavierauszug von *Liden Kirsten* (Da) wird von den Herausgebern mit Recht als wichtige musikalische Quelle bezeichnet. Denn nur in Gestalt von Klavierreduktionen lag das Werk zu Hartmanns Lebzeiten gedruckt vor: Dem Klavierauszug-Erstdruck (Da) folgte später eine revidierte Auflage (Db);

hinzu kommt eine – satztechnisch ganz eigenständige – Fassung für Klavier zu zwei Händen (Dc). Für die *Vokalpartien* der Oper wird der Klavierauszug daraufhin, wie schon erwähnt, zur Hauptquelle und lediglich mit dem Klavierauszug-Autograph (B) kollationiert. Warum aber spielen das erhaltene Partiturautograph des 2. Aktes (K) und die häufig bei Aufführungen verwendete, das heißt klanglich intensiv evaluierte Partiturnachdruckkopie beider Akte (C) für die Vokalpartien nicht zumindest als Kollations- bzw. Referenzquellen eine Rolle? (Siehe S. 423 mit der Übersicht über Haupt- und Referenzquellen.) Warum sind die genannten Partiturquellen überhaupt *Hauptquellen* der *Instrumentalpartien*, nicht aber für die *Vokalpartien*? Wird hier nicht ein Fassungs- und Notationsgefüge aufgebrochen, das möglicherweise bei vielen kleinen editorischen Angleichungen hilfreiche Begründungen geliefert hätte? All das wird weder in der Einleitung noch im Rahmen der Quellenbeschreibung und Quellenbewertung des *Critical Commentary* (S. 417 ff.) hinlänglich erläutert. So bleibt unklar, ob der Klavierauszug gegenüber den erhaltenen Partiturquellen für die Vokalpartien werkgenetisch fortgeschrittenere Lesarten bietet, die einer 'Fassung letzter Hand' zuzurechnen wären. Überhaupt führt der Klavierauszug in der Einleitung des Bandes ein seltsames Schattendasein, was ein Teil des editorischen Mankos ist: Dass er – ebenso wie das Libretto – bereits 1846 im Druck erschien, erfährt man 'offiziell' erst in der Quellenbeschreibung des *Critical Commentary* (Da), ganz nebenbei freilich auch schon in der Legende zum Partiturautograph des 2. Aktes, wo man eine solche Information nicht gerade suchen würde (S. 418 und XLVI). Erwartet hätte man sie dagegen im Einleitungs-Kapitel *Musikalske Kilder/Musical Sources/Musikquellen*. Dort aber wird weder das Erscheinungsjahr des Erstdruckes (Da, 1846) noch dasjenige der revidierten späteren Auflage (Db, 1875) genannt, sondern lediglich mitgeteilt, dass das Klavierauszug-Autograph auf der Grundlage des damals noch vorhandenen Partiturautographs entstand. Zudem behaupten die Herausgeber hier und bei der Quellenbeschreibung, das Klavierauszug-Autograph (B) und eine Abschrift des Klavierauszuges (C) hätten als Stichvorlage des gedruckten Klavierauszuges gedient, da beide Quellen Eintragungen für Stecher enthielten (S. XIX/XXXI/XLIV und 418). Doch Doppel-Stichvorlagen waren in solchen Fällen nicht gerade üblich; außerdem wird nur auf zwei – in beiden Klavierauszug-Manuskripten gleichlautende – Fälle derartiger Eintragungen verwiesen, während Stichvorlagen normalerweise fortlaufende Markierungen der Seiten- und Akkoladenwechsel enthalten. Einen gewissen Widerspruch hierzu bildet schließlich das Stemma, das nur eine Beziehung zwischen dem Autograph und dem Erstdruck des Klavierauszuges herstellt (S. 423). So hätte man als Leser einen genaueren publikations-logischen Erklärungsversuch an Stelle von purer und darüber hinaus widersprüchlicher Deskription erwartet. Einmal mehr bleibt man als Leser auf sich gestellt, wenn man Quellenlage, Quellengeschichte und Quellenbewertung sowie die daraus resultierenden editorischen Entscheidungen der Herausgeber verstehen möchte.

2. Wenn man trotz der genannten Bedenken akzeptiert, dass der gedruckte Klavierauszug zur Hauptquelle einer wesentlichen Werkschicht von *Liden Kirsten* – nämlich der Vokalstimmen – wird, dann stellt sich sogleich eine andere Frage: Warum haben Sørensen und Krabbe diese für ihre Edition so eminent wichtige Quelle im Hinblick auf die metronomischen Tempoanweisungen der Oper nur halbherzig genutzt? In den Partiturmanuskripten der Oper gibt es offenbar nur für die Ouvertüre, für die Nummern 1–4 und 8 sowie für die ursprüngliche Fassung von Nr. 7 Metronomzahlen, da der Notentext der Edition nur für diese Teile entsprechende numerische Tempoanweisungen enthält. Dagegen liefert der gedruckte Klavierauszug für Nr. 6, die neue Nr. 7 sowie für Nr. 9–12 Metronomzahlen, die in Sørensens und Krabbes Edition nur im *Critical Commentary* – also relativ versteckt – mitgeteilt werden. Wollten die Herausgeber speziell in diesem Fall eine Quellen- bzw. Fassungs Mischung vermeiden? Wir erfahren es nicht. Wir erfahren nicht einmal, ob die im Notentext der *Hartmann-Ausgabe*

aufgrund der Partiturquellen mitgeteilten Metronomzahlen ebenfalls im Klavierauszug zu finden sind. Zweifellos wäre es für Musiker und Musikwissenschaftler hilfreich gewesen, wenn die Neuedition von *Liden Kirsten* die doch wohl authentischen Metronomangaben des Klavierauszuges für die in den Partiturquellen unmetronomisierten Teile der Oper übernommen oder zumindest in Fußnoten unten auf den Notenseiten mitgeteilt hätte.

3. Viel problematischer sind jedoch – wie schon in Krabbes Edition der 1. Symphonie – bestimmte Analogie-Ergänzungen sowie Quellen- und Fassungs-mischungen. In manchen Fällen erscheinen Eingriffe und deren Begründung so fragwürdig, ja verhängnisvoll, dass man sich fragt, was für ein philologisch-editorisches Konzept die *Hartmann-Ausgabe* überhaupt verfolgt und wie weit sie ihr Vorgehen editionsmethodisch reflektiert hat.

Zu Beginn der Ouvertüre von *Liden Kirsten* ergänzen die Herausgeber in T. 1 beim zweiten Harfenakkord ein Arpeggio “by analogy with chord 1 and as in F [= abschriftliche Gesangs- und Orchesterstimmen]” und wiederholen den Eingriff in T. 2 “by analogy with b. 1” (S. 1 und 424). Dahinter steht offenbar die Vermutung, es handle sich um eine Abkürzungsnotation, bei der das Arpeggiozeichen nur einmal notiert worden sei und für die folgenden Akkorde ergänzt werden müsse. Das wäre sicherlich bedenkenswert, zumal die Harfenstimme von Quelle F für den zweiten Akkord ebenfalls Arpeggio fordert. Doch so einfach ist die Sache nicht. Denn an anderen Stellen von *Liden Kirsten* notierte Hartmann ganz penibel vor jedem Harfenakkord, den er arpeggiert wünschte, ein eigenes Arpeggiozeichen. Das heißt: Für die erhaltenen Teile der autographen Partitur ist keine generelle Abkürzungs-Theorie zulässig (siehe Nr. 10: S. 316, T. 154, 158, vor allem aber S. 319 f., T. 173–80; Nr. 12: S. 332, T. 57–60). Außerdem geht es nicht um ein rein theoretisches oder notationspraktisch-‘optisches’ Lesartenproblem. Vielmehr ändert sich durch Sørensens und Krabbes Arpeggio-Ergänzungen das real erklingende Artikulationsprofil zu Beginn der Ouvertüre: Zwei gleichmäßig arpeggierte Akkorde wirken im vorgeschriebenen 3/4-Takt metrisch weniger abgestuft als die in der Hauptquelle geforderte Folge von ausdrücklich arpeggiertem erstem Akkord und nicht (oder nur geringfügig) arpeggiertem zweitem Akkord. Leider erfährt man im *Critical Commentary* nicht, ob die Quellen des Klavierauszuges in dieser Beziehung Entscheidungshilfe bieten – obwohl als Kollationsquelle für die Ouvertüre neben dem Aufführungs-Stimmensatz F auch der gedruckte Klavierauszug Da genannt wird (S. 423). Angesichts all dieser editorischen Unklarheiten halte ich die Eingriffe in T. 1–2 vorläufig für problematisch und ihre Begründung für oberflächlich. Hinzu kommt, dass der Eingriff eine Dominowirkung hat: Denn wenn die Harfenakkorde vor dem Beginn des durchführungsartigen Mittelteils der Ouvertüre in T. 137–40 modifiziert wiederkehren, werden alle Arpeggios ergänzt, wobei die Begründung des *Critical Commentary* lautet: “by analogy with bb. 1–2”. So bewegen sich die Herausgeber auf zunehmend unsicherem editorischem Boden.

Zwei weitere Eingriffe erscheinen mir – gemessen am heutigen Stand der Editionsmethodik und in Anbetracht weithin standardisierter Publikationsverfahren des späteren 19. Jahrhunderts – nicht nur problematisch, sondern konzeptionell fatal:

In Nr. II von *Volvens Spaadom* forderte der Partitur-Erstdruck (A), der mit Recht die Hauptquelle der Edition bildet, dass das 1. Ventilhorn in T. 35–38<sup>1</sup> die Partie der 1. Violinen klanglich verstärkt, die mit markanter Motivik die repetitive Deklamation des Chores überlagert. Krabbe aber eliminiert die Hornpartie im Notentext seiner Edition, gibt sie im *Critical Commentary* per Notenbeispiel als Lesart der Hauptquelle wieder und begründet den Eingriff mit dem Argument: “omitted by analogy with bb. 87–90 and as in C, E” (S. 21 f. und 88). Tatsächlich sind die Takte 87–90, auf die er verweist, Bestandteil eines musikalischen (aber nicht textlichen) Wiederholungsabschnittes, der satztechnisch-instrumentatorisch erheblich modifiziert ist. Warum soll die Hornpartie von diesen Modifikationen ausgenommen werden? So erscheint mir Krabbes Eingriff in mehrfacher Hinsicht verfehlt. Wenn die “Filiation” für Haupt-

quelle A ausdrücklich konstatiert: “A reveals a number of revisions and completions compared with C” (S. 85), dürfte das doch nichts anderes bedeuten, als dass solche “revisions and completions” als Bestandteile des definitiven Notentextes – oder anders formuliert: als ‘Fassung letzter Hand’ – gelten müssen, die von Hartmann initiiert und autorisiert wurden. (Ausnahmen wären nur solche Fälle, in denen nachweislich oder vermutlich fehlerhafte Lesarten in den Druck gelangten, die aufgrund der genannten Manuskriptquellen korrigiert werden könnten). Das heißt: Musikalisch schlüssige Abweichungen der 1886 gedruckten Partitur (A) von Hartmanns 1872 abgeschlossenem Partiturotograph (C) und vom abschriftlichen Stimmensatz (E) müssen zunächst einmal als Resultate von Hartmanns Revision vor oder bei der Drucklegung gelten. So ist im hier diskutierten Fall nicht einzusehen, warum diese editorische Prämisse nicht auch für die im Druck gegenüber den Manuskriptquellen hinzugefügte Ventilhorn-Stimme gelten sollte. (Bedauerlicherweise teilt Krabbes Kommentar nicht mit, ob die betreffenden Takte in der gedruckten Hornstimme D dem Partiturdruk A entsprechen, was wohl vermutet werden darf). Welches editorische Konzept hinter dem verhängnisvollen Eingriff steht, der leider auch in die oben genannte neue Einspielung von *Volvens Spaadom* gelangte – die entsprechende Stelle findet sich in Track 2, ca. 0’53”–0’58” –, bleibt unklar: Der zitierte editorische Kommentar Krabbes könnte suggerieren, dass für ihn an dieser Stelle die in Hartmanns eigener Handschrift im Partiturotograph C sichtbaren und von den Stimmenabschriften E bestätigten Pausentakte die einzig legitimen Belege für Hartmanns kompositorischen Willen sind, so dass er dem (frühen) Autograph mehr traut als der (späteren) Druckausgabe. Aber ist das nicht zu kurz und unhistorisch gedacht? Anders gefragt: Was sollte bei einer *adäquaten* editorischen Entscheidung bedacht werden? Nach Krabbes Rekonstruktion der Quellengeschichte diene die autographe Partiturreinschrift C nicht als Stichvorlage, obwohl sie Eintragungen für den Stich enthält, die jedoch nicht mit dem Seitenumbruch des Partitur-Erstdruckes A übereinstimmen. Stattdessen benutzte Hartmann eine (verschollene) Partiturabschrift (X) des akademischen Gesangvereins (S. XIII f./XIX f./XXVI; im Text der Einleitung wird das Sigel der verschollenen Partiturabschrift (X) nicht genannt, sondern lediglich in “Filiation” und “Stemma” des *Critical Commentary*, S. 85). Wenn man also bei der Mitwirkung des 1. Ventilhorns in den genannten Takten weder von einem ‘Irrtum’ sprechen kann noch eine arglistige Fälschung des Kopisten oder des Notenstechers unterstellen will – was angesichts der professionellen Drucklegungs-Verfahren des späteren 19. Jahrhunderts und angesichts von Hartmanns damaliger künstlerischer Position eine ziemlich naive Vorstellung wäre –, dann kann die Lesart des Erstdruckes nur auf einen Eingriff des Komponisten selbst zurückgehen. Hartmann muss also entweder in der verschollenen Partiturabschrift (X) oder spätestens beim Korrekturlesen des gestochenen Notentextes eine Änderung vorgenommen haben, die das 1. Ventilhorn zur Verstärkung der 1. Violinen heranzieht. Dadurch erhöhte er die satztechnisch-instrumentatorische Komplexität der Stelle: Anders als später in T. 87 ff., wo das Horn zunächst pausiert und dann zusammen mit den hohen Holzbläsern die halbtaktige kanonische Imitation der Bassstimmen übernimmt, hat die Hornpartie nach Lesart des Partitur-Erstdruckes in T. 35 ff. eine andere Funktion, die durch den andersartigen Orchestersatz geprägt und bedingt ist: Hier wechselt das Horn als ‘Scharnier-Instrument’ die klanglichen Rollen, indem es vom Gleichklang mit den 1. Violinen (T. 35–38<sup>1</sup>) ab T. 38<sup>2</sup> in die Kanonstimmen springt. Hartmann muss bei den Aufführungen vor der Drucklegung irgendwann den Wunsch nach einer solchen Variante empfunden und diese spätestens beim Korrekturlesen der gestochenen Partitur, vielleicht aber auch schon vorher, schriftlich fixiert haben. Genau diesen kompositorischen Arbeitsschritt macht Herausgeber Krabbe aus unerfindlichen Gründen wieder zunichte.

In zahlreichen anderen Fällen verfährt Krabbes historisch-kritische Edition von *Volvens Spaadom*, wie man gerechterweise hinzufügen muss, durchaus adäquat – etwa wenn im *Slut-*



*ningschor* (Nr. V) für T. 44–46 die Version von Partiturautograph C und die hiervon ihrerseits abweichende Lesart der abschriftlichen Orchesterstimmen E im *Critical Commentary* als frühere Lesarten per Notenbeispiel dokumentiert werden, während der Notentext selbst die Lesart des Partitur-Erstdruckes A wiedergibt (S. 93 und 72 f.). Gerade dieser Fall belegt aber auch, dass das Werk zwischen autographischer Reinschrift und Partiturdruk an bestimmten Stellen mehrere ‘ Fassungen ’ durchlief. Darüber wird in Krabbes Edition insgesamt zu wenig reflektiert.

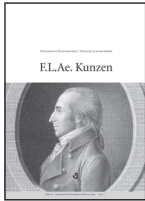
Nicht nachvollziehbar und möglicherweise durch ein überholtes ‘Urtext’-Verständnis geprägt ist auch ein weiterer problematischer Eingriff in den Schlusstakten von *Volvens Spaadom*: Im *Slutningschor* (Nr. V) eliminiert Krabbe in den Takten 62–65<sup>1</sup> die Lesart des Partitur-Erstdruckes (C), bei der die Schlusswendung solistisch vorbereitet und chorisches bekräftigt wird. Statt dessen gibt er die quasi-doppelchörige Fassung mit Überlappung von solistischem und chorischem Einsatz wieder, wie sie in sämtlichen anderen Quellen – angefangen bei den Skizzen bis hin zum 1876 publizierten Klavierauszug Otto Mallings – zu finden ist. Auch diesmal vermisst man eine generelle oder spezielle Reflexion über das Zustandekommen der gedruckten Lesart. Und auch hier macht Krabbe – so meine Vermutung – fatalerweise genau das rückgängig, was Hartmann spätestens bei der Drucklegung der Partitur gegenüber den früheren Manuskript- und Druckquellen änderte. Leider folgt die erwähnte neue Einspielung auch in diesem Fall Krabbes Edition statt Hartmanns satztechnisch einfacherer, klanglich klarerer Druckfassung (Track 5, ca. 4’26”–4’42”). Das bedeutet: Auch hier wird die von Hartmann mit Erscheinen des Partitur-Erstdruckes autorisierte, *definitive* Lesart (‘Fassung letzter Hand’) durch ein werkgenetisch früheres Stadium ersetzt.

Leider erreicht die deutsche Übersetzung – anders als bei der *I. Symphonie* – in beiden Bänden das Niveau der englischen Übersetzung nicht. Oft wird so wörtlich aus dem Dänischen übertragen, dass man als Leser nicht genau weiß, was gemeint ist, und sich an die weit bessere englische Übersetzung oder ans dänische Original halten muss. Auch die Redaktion beider Übersetzungen, vor allem aber des deutschen Textes, ist teilweise unzureichend: In *Volvens Spaadom* ist die Wiedergabe des deutschen Gesangstextes alles andere als fehlerfrei (S. 81), und schon im Inhaltsverzeichnis mutiert H.C. Andersens zweiter Vorname zu “Chrisitan”. Die deutsche Übersetzung von *Volvens Spaadom* schreibt sich auf dem Titelblatt und in der Textübersetzung gemäß der dänisch-deutschen Partitur-Erstaussgabe *Wahrspruch der Wölve*, während sie in der deutschen Einleitung stets als *Wahrspruch der Wölve* erscheint. Die sorglose Redaktion der Übersetzungen kann bis zu inhaltlichen Irritationen führen. So mutiert in der Edition von *Liden Kirsten* das im Dänischen korrekt als X bezeichnete Quellensigel des verschollenen Autographs zum 1. Akt im englischen und deutschen Text teilweise zu XX, bis im *Critical Commentary* nur noch das falsche Sigel XX übrig bleibt (vgl. S. XVIII f.: X; S. XXX f.: zweimal X, einmal XX; S. XLIII f.: einmal X, zweimal XX; S. 417 (im Zusammenhang mit Quelle A) und S. 423 (Stemma): jeweils XX). Als Leser glaubt man zunächst natürlich, man habe es mit zwei Quellen zu tun.

Trotz der Einwände, die hier gegen Handhabbarkeit und Editionsmethodik der beiden neuen Bände vorgebracht wurden, ist und bleibt die Hartmann-Auswahlausgabe ein wichtiges, ernsthaftes Projekt. Sie gilt Werken, die unbestreitbar ihren Platz in der Musikgeschichte Dänemarks und Europas haben und die auch im Musikleben eine Rolle spielen oder spielen sollten. Man möchte diesem Projekt dreierlei dringend wünschen. Erstens: eine verlässliche und kontinuierliche finanzielle, organisatorische und personelle Planungssicherheit, die im Generalvorwort der Bände zwei verhängnisvolle Sätze künftig überflüssig macht, nämlich: “Die Ausgabe folgt keinem von Beginn an festgelegten Editionsplan. Das Erscheinen der Bände richtet sich vielmehr nach den jeweils vorhandenen Ressourcen.” (S. VIII). Zweitens: eine sorgfältigere redaktionelle Betreuung, die angesichts der dreisprachig-internationalen

Präsentation der *Hartmann-Ausgabe* unverzichtbar ist. Drittens: eine revidierte Editions-methodik. Deren Konzept sollten die Herausgeber in der Auseinandersetzung mit anderen aktuellen historisch-kritischen Musiker-Gesamtausgaben evaluieren und revidieren und dabei der Rekonstruktion von Entstehungs- und Publikationsprozessen größere Aufmerksamkeit widmen. Sonst sind neue Bände der *Hartmann-Ausgabe* teilweise schon veraltet, wenn sie erscheinen.

Michael Struck



F.L.Ae. Kunzen, *Gesammelte Klavierwerke / Samlede klaververker*  
ed. Gorm Busk and Heinrich W. Schwab  
Capella hafniensis editions, series K, 1  
Copenhagen: The Royal Library, 2004  
xviii + 101 pp.  
ISNM M-706785-04-2  
DKK 250

*Capella Hafniensis Editions* were established in 2000 with the aim of publishing music, primarily vocal, from the Renaissance to the present day, and from an area described (liberally) as ‘the Baltic Sea area’. For early vocal music this is a very valuable process; the sources are often scattered, and almost certainly in separate part-books. There will be questions of obsolete clefs and notation which would baffle a modern singer, as there might well be for *ficta*, underlay, spelling, bar-lines, proportional tempi and many other *arcana*. All these have to be solved and transliterated by a modern editor into a full-score format.

This volume of keyboard music by Kunzen junior, the only instrumental music so far issued in this project, does not on the whole present these problems. With the exception of the occasional C-clef, the notation and layout of late eighteenth-century keyboard music sources are almost immediately accessible to a modern player; while there may be the odd quirk of calligraphy in a manuscript, or moments of careless engraving in a printed text, the music is basically as we would expect to read it today. So, if we are to reissue such music for the contemporary performer, the question becomes ‘to what extent can we improve on the original in presentation without compromising musicological exactness?’.

Some series editors have decided that little improvement is possible or practical and settled for a facsimile product, such as ‘The London Pianoforte School’, a 20-volume facsimile series issued by Garland and edited (‘overseen’ is probably the better verb) by Nicholas Temperley, the same publisher’s collection of C.P.E. Bach keyboard music, controlled by Darrell Berg or the Scarlatti ‘Parma MS’ sonatas supervised by Kenneth Gilbert. With such a policy, the music is presented ‘as was’, maybe with accompanying comments to alert the modern user to any changes of usage that might confuse them (‘pp’ meaning ‘più piano’ rather than ‘pianissimo’, for example) or practices of the time which have since altered (until well into the nineteenth century a Minuetto *da capo* was to be played *with* both its repeats, for instance, unless specified to the contrary).

Overlooking the enormous problems faced by a Denkmäler-style edition which covers more than five centuries (will any single homogenised editorial policy be possible over such a range? – I rather think not), one is forced to ask what re-editing and re-engraving can offer in any individual case. The answers can be legibility, uniformity, accuracy, convenience (format, page-turns, etc.) plus the contextual and performing help given in commentary and critical apparatus (here both in German and Danish). In most of these categories the new edition