

von Musik und Subjektivität in den Artikeln legt die Koordinaten fest, diese werden aber nicht als feststehendes Konstrukt, sondern dynamisch aufgefasst. Eine gemeinsame Horizontlinie ist immer wieder zu erkennen, und Patenschaften wie diejenige eines Hegel scheinen an verschiedenen Stellen im Band auf.

Die Herausgeber*innen sprechen in der Einleitung davon, dass Kunstdiskurse, und hier lässt mich eine Formulierung aufmerken, nur „richtig ein[ge]ordnet“ werden müssten, um zu einem „angemessenen Verständnis künstlerischer Autonomie heute“ zu gelangen (S. 13). Ist es nicht fragwürdig, wenn in den einzelnen Artikeln Öffnung, Dynamik und das Hinterfragen gutgeheißen und „jede Situation des Musizierens und Musikhörens“ (S. 12) wertgeschätzt wird und andererseits „richtige“ Sichtweisen empfohlen werden? Eine mögliche Antwort geben die Herausgeber*innen, wenn sie konstatieren, dass „unsere Verständnisse solche sind, die prinzipiell öffentlich und kritisierbar sind; ein rein privates Wissen und Meinen wäre kein Wissen und Meinen. Verschiedenheit und Individualität gibt es nur vor dem Hintergrund von Gemeinsamkeiten“ (S. 13). So sympathisch ist es dann auch, dass sich die Herausgeber*innen der eigenen Deutung des Subjekt-Begriffs nicht enthalten, sondern Position beziehen, und zwar unter den Bedingungen von „Konstitution“ wie einer „historische[n] Grammatik“ (S. 14). Bei einer solchen Vielzahl an Themenstellungen, zu denen auch „die Rolle musikalischer Subjekt-Objekt-Bezüge in nicht genuin musikalischen Kontexten wie der Globalisierung oder dem Klimawandel“ (S. 9) bedacht wird, läuft ein Buchprojekt zuweilen Gefahr, dass die Zielsetzung etwas zu verwässern droht. Doch der Band leistet, was aktuell vielerorts versucht wird: nämlich eine „Instanz der Navigation“ zur Verfügung zu stellen, die zwischen „zwei Polen“ vermittelt, nämlich „einer musikalischen, sprich: einer auch durch Musikerfahrungen

mitbestimmten Subjektivität in ihren historischen Ausprägungen auf der einen Seite und einem ästhetisch-systematischen Subjektbegriff, der dazu herangezogen wird, musikhistorische Entwicklungen oder Zusammenhänge zu erklären“ (S. 10). Die aufgeworfenen Fragestellungen werden nicht systematisch abgearbeitet, sondern als kaum je befriedigend zu erfassendes Themenfeld akzeptiert, um anhand diskursiver Annäherungen umkreist zu werden. Jene Um- und Einkreisungen bedeuten in fast allen Fällen ein großes Denk- und Lesevergnügen, wozu die graphisch kunstvolle Gestaltung des Bandes unbedingt beiträgt.

(November 2022) *Friederike Wißmann*

Giuseppe Tartini: Edizione nazionale delle opere musicali di Giuseppe Tartini. Serie VI: Opere didattiche. Band 1: L'arte dell'arco. Hrsg. von Matteo COSSU. Kassel u. a.: Bärenreiter 2022. XXII, 56 S.

In den letzten Jahren hat sich mit Sergio Durante (Präsident), Margherita Canale Degrassi, Federico Guglielmo, Milada Jonášová, Metoda Kokole, Agnese Pavanello, Pierpaolo Polzonetti und Neal Zaslaw ein wissenschaftliches Komitee formiert, das die Editionsreihe „Giuseppe Tartini – Edizione nazionale delle opere musicali“ ins Leben rief. Dieses Komitee strebt erstmals eine komplette Ausgabe der Werke Tartinis an. Nun ist der erste Band des ambitionierten Projektes im Bärenreiter-Verlag erschienen, herausgegeben von Matteo Cossu; es handelt sich um das didaktische Werk *L'arte dell'arco* (zu Deutsch die Kunst des Bogens oder die Kunst der Bogenführung). Bevor der Inhalt des Bandes näher vorgestellt wird, lohnt es sich, auf die Editionsrichtlinien und einleitenden Bemerkungen des wissenschaftlichen Komitees einzugehen.

Die Expertengruppe erklärt im Vorwort der zweisprachigen Publikation (italienisch/englisch), dass eine Gesamtedition bisher an

der außergewöhnlich komplexen Quellenlage gescheitert ist. Tatsächlich sind von Tartini, verglichen mit anderen italienischen Geigenvirtuosen der Zeit (Arcangelo Corelli, Francesco Maria Veracini, Francesco Geminiani etc.), besonders viele Werke überliefert, der größte Teil davon handschriftlich. Von vielen existieren zudem verschiedene Versionen. Tartini verfügte nicht nur über einen sehr großen Schülerkreis, sondern händigte – anders als andere Geiger – seine Kompositionen eher großzügig aus. Das komplette Gegenteil lässt sich zum Beispiel von Corelli sagen; von ihm sind kaum handschriftlich überlieferte Kompositionen bekannt, die nicht auch im Druck erschienen wären. Insofern konkludiert das Expertengremium im Zusammenhang mit Tartini aus gutem Grund – wenn auch etwas umständlich formuliert –, dass die Quellenlage nicht in ihrer Komplexität an sich, sondern in der Art dieser Komplexität außergewöhnlich sei („not in its complexity per se, but in the nature of that complexity“, S. VII). Umso beispielhafter und lobenswerter ist es, dass sich die „Edizione nazionale delle opere musicali di Giuseppe Tartini“ gemäß Editionsrichtlinien auf sämtliche bekannte Quellen stützen will, selbst wenn ein Autograph existiert. Die interessierte Leserin/der interessierte Leser darf sich also künftig nebst der erstmaligen kompletten Publikation der Werke Tartinis auch auf verschiedene Fassungen dieser Werke und ergiebige Informationen über die Verbreitung seiner Musik freuen.

Der erste Band gibt bereits eine Kostprobe davon: *L'arte dell'arco* ist ein didaktisches Werk, das aus zahlreichen Variationen über Corellis *Gavotta* aus seinem Opus 5, Nr. 10 besteht und in mehreren sich ergänzenden Quellen überliefert ist, die der Editionsband allesamt berücksichtigt. Hauptquelle ist ein aus dem Umkreis Tartinis stammendes Manuskript aus Padua mit dem Titel „Variazioni [...] del Signor Giuseppe Tartini“. Dieses umfasst 40 Variationen,

wobei der Generalbass von Corellis achttaktiger Vorlage abweicht. Der Titel *L'arte dell'arco* geht wohl kaum auf Tartini zurück, sondern auf die von ihm nicht autorisierte Pariser Publikation „L'arte del [sic] arco ou l'art de l'archet“ von Charles-Nicolas Le Clerc aus dem Jahre 1757. Dieser Pariser Druck umfasst zwei Variationen weniger als das Paduaner Manuskript, ist ansonsten aber weitgehend identisch. Im Anhang des Editionsbandes sind zusätzliche, nicht in der handschriftlichen Hauptquelle überlieferte Variationen aus dem 18. Jahrhundert erhalten. Anhang 1 umfasst 17, dank Pietro Pinelli in einer weiteren Pariser Publikation von Boivin aus dem Jahr 1748, überlieferte Variationen. Anhang 2 wiederum umfasst 12 Variationen, die Luigi Marescalchi 1788 in Neapel veröffentlichte. Marescalchi publizierte insgesamt 50 Variationen, von denen 38 ebenfalls im Paduaner Manuskript tradiert sind. Ob die 12 zusätzlichen Variationen tatsächlich in der Tradition Tartinis stehen oder von Marescalchi selbst stammen, lässt sich nicht klären. Nach Ausführungen über die Quellenlage umreißt der Herausgeber Matteo Cossu die Rezeptionsgeschichte des *L'arte dell'arco* im 19. und 20. Jahrhundert. Dieser Abschnitt ist ein großer Gewinn der Publikation. Indem er interpretationsgeschichtliche Fragen erörtert und zugleich Aufnahmen aus dem 20. Jahrhundert berücksichtigt, spannt er den Bogen vom 18. Jahrhundert in die heutige Zeit. Die klaren und konzisen Darstellungen Cossus sowie die englische Übersetzung von Pierpaolo Polzonetti werden mit zwei Abbildungen von handschriftlichen Quellen ergänzt. Aufschlussreich ist ferner das abschließende Kapitel, in welchem die einzelnen Quellen detailliert beschrieben und beurteilt werden. Der Notentext ist ansprechend und benutzerfreundlich präsentiert. Eine mit so viel Sorgfalt und Kenntnissen erarbeitete historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke Giuseppe Tartinis (1692–1770) entspricht sowohl einem Desiderat

sowohl von Forschern als auch von Musikern und war längst überfällig. Es ist der „Edizione nazionale delle opere musicali di Giuseppe Tartini“ sehr zu wünschen, dass sie ihr ehrgeiziges Ziel erreicht. Mit dem ersten Band ist ihr bereits ein guter Einstand gelungen.

(November 2022)

Christoph Riedo

PAUL HINDEMITH: *Sämtliche Werke. Serie I: Bühnenwerke. Band 10, 1–3. Die Harmonie der Welt. Oper in fünf Aufzügen. 3 Partituren. Hrsg. von Giselher SCHUBERT. Mainz: Schott 2021–2022. Teil 1: XCVII, 124 S. Teil 2: XII, 373 S. Teil 3: XIX, 266 S.*

Wenige Jahre nach der Edition von Paul Hindemiths Symphonie *Die Harmonie der Welt* (UA 1951) legt Giselher Schubert nun auch die gleichnamige Oper im Rahmen der Gesamtausgabe vor. Er macht ihre Partitur damit erstmalig einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich – ein für die praktische und wissenschaftliche Hindemithrezeption äußerst begrüßenswerter Schritt. Schließlich zählt *Die Harmonie der Welt* zu denjenigen Kompositionen, die Hindemith am intensivsten beschäftigt haben: Erstmals 1938 als Idee in Briefen zwischen seiner Frau Gertrud Hindemith und seinem Verleger Willy Strecker greifbar, arbeitete er bis zu ihrer Uraufführung 1957 fast 20 Jahre lang immer wieder an dieser Oper zu unterschiedlichen Lebensstationen des Universalgelehrten Johannes Kepler (1571–1630). Wie bereits bei *Mathis der Maler* (UA 1938) schrieb Hindemith auch das Libretto selbst. Darin stellte er immer wieder auf mannigfaltige, jeweils assoziativ an zeitgenössisch aktuelle gesellschaftliche und politische Geschehnisse anschlussfähige Weisen das menschliche Hoffen auf und Suchen nach (vieldeutiger) ‚Harmonie‘ im Leben dar. Nicht nur die Hauptfigur Kepler, sondern auch sämtliche andere Figuren ließ er dabei bis in die Schlussalle-

gorie hinein ausnahmslos scheitern. Seine Grundidee beschrieb Hindemith in einem Interview von 1957 als „rein menschliche[s] Problem, [...] das eigentlich jeden angeht“ (zit. nach I. Knoth, *Paul Hindemiths Kompositionsprozess ‚Die Harmonie der Welt‘*, Mainz 2016, S. 82). Unter stetem Changieren zwischen klar scheinender Form und Formaauflösung und sich ineinander flechtenden und wieder entwirrenden Simultanszenen entwickelte er eine komplexe Tonsprache, die eben diesem Suchen und Nicht-Finden ästhetische Wirkung verleiht.

Dabei ist es wohl Hindemiths maßgeblicher Orientierung an der Aufführung selbst zuzuschreiben, dass seine Arbeit an der *Harmonie der Welt* keineswegs mit der Uraufführung abgeschlossen war. Er leitete diese und einige weitere Aufführungen der Inszenierung in München (1957/58), eine Aufführung der Folgeinszenierung in Bremen (Premiere 1957; Hindemith-Dirigat 1958) sowie eine konzertante, stark gekürzte Fassung zu seinem 65. Geburtstag in Wien (1960) selbst und nahm jeweils diverse Korrekturen (darunter Reduktionen der Instrumentation und vokale Stimmenergänzungen) und Striche vor. Seinem Verlag Schott kündigte er mehrfach an, größere Umarbeitungen zu planen; zuletzt drang er im Januar 1962 darauf, die Partitur noch nicht drucken zu lassen, da er bei Aussicht auf eine weitere Inszenierung noch „größere[] Sprünge[] und Umarbeitungen“ (zit. nach Bd. 1, S. IX) vornehmen wolle. Eine solche Gelegenheit erhielt Hindemith zu Lebzeiten nicht mehr. Allerdings erarbeitete seine Witwe gemeinsam mit Ljubomir Romansky und Günther Roth eine weitere Fassung für Wuppertal (Premiere 1966), die sie auf Wünsche Hindemiths zurückführte.

Aufgrund dieses äußerst komplexen Kompositionsprozesses ohne eindeutige ‚Endfassung‘ stellt sich auch bei der *Harmonie der Welt* die gerade für Operneditionen immer wieder ebenso komplexe wie virulente Frage, welche Fassung zu edieren sei –