

Umso erstaunlicher ist dann die Anlage einer der Originalkompositionen, der Mozart-Variationen op. 27. Sie beginnen ebenfalls mit einer Introduction (*Introduction. Allegro*), die aber keinerlei Ähnlichkeit mit den üblichen langsamen Einleitungen hat. Sie beginnt stürmisch in C-Dur, als sei es der erste Satz einer Sonate. Ein dominantisches Feld mit überleitender Figur, und noch einmal kommt dieses »Sonatenthema« gedrängt, moduliert dann nach Des-Dur, wird durchgeführt, dann folgt wieder ein dominantisches Feld, allerdings nach F-Dur. In dieser Tonart tritt ein »zweites Thema« auf, das sich später als eine Variation des noch gar nicht vorgestellten Mozart-Themas entpuppt. Es wird auch gar nicht zu Ende gebracht, sondern modulatorisch abgelenkt in eine figurative Partie, die letztlich nach H-Dur führt. Es folgt wieder ein dominantisches Feld, nach H-Dur, dann erscheint unter einem Triller das Mozart-Thema, kurz in H-Dur angespielt. Über eine fast komisch wirkende figurative Partie in G-Dur geht es zurück zu einer Art Reprise des »Sonatenthemas« in C-Dur, dann folgt ein großes dominantisches Feld und – endlich – das Mozart-Thema in C-Dur. Was ist geschehen? Eine höchst originelle, den Hörer oft narrende Hinführung (oder oft Nicht-Hinführung) zum Thema, so als wäre ein Sonatensatz von Teilen

einer Variationsfolge übermalt. Die Variationen selber sind ungewöhnlich insofern, als sie durch viele Tonarten geführt werden, über c-Moll, Es-Dur, As-Dur, f-Moll und A-Dur zurück nach C-Dur – ein für die Zeit ungewöhnliches Verfahren, das den Zyklus durch einen großen harmonischen Bogen zusammenhält.

So findet man bei den sogenannten »Kleinmeistern« immer wieder höchst originelle Ideen und stellt fest, dass der Abstand zu den »Großen« so groß oft gar nicht ist. Auf den ersten Blick wirkt die Musik von Wilms bisweilen konventionell und einfach, aber er schauspielert mit diesen Elementen; deshalb muss seine Musik auch mit Witz und Delikatesse gespielt werden, dann wird sie lebendig.

Die Ausgabe wird ergänzt durch Faksimiles einer Klavierschule von Wilms mit sehr leichten, aber sehr gut komponierten »5-Finger-Stücken«, die durchaus Eingang in neuere Klavierschulen finden sollten. Hinzugefügt ist eine CD mit einigen vom Herausgeber eingespielten Stücken, die das Kennenlernen erleichtert. Ein Druckfehler, den man leicht als solchen erkennt, wäre kein Problem, etwas ärgerlich ist Takt 421 der Mozart-Variationen, wo der Basston der zweiten Takthälfte *g* heißen muss (wie im Hoffmeister-Druck von 1813). Davon abgesehen: eine lohnende und gelungene Entdeckung! ◀◀

Louis Spohr

### **Gesamtausgabe der Lieder, hgg. von Susan Owen-Leinert, Michael Leinert**

Köln: Dohr 2009–2010; 12 Bände; M202013808

Ferdinand von Bothmer

Die von Susan Owen-Leinert und Michael Leinert herausgegebene Gesamtausgabe ist die erste vollständige kritische Edition aller ein- und zweistimmigen Klavierlieder von Louis Spohr. Der Recherche der beiden Herausgeber ist es zu verdanken, dass auch zehn bisher verloren geglaubte Lieder erstmals im Druck erscheinen können.

Die übersichtliche und äußerst praxisfreundliche Edition ist nach inhaltlichen Kriterien in

zwölf Hefte eingeteilt: Band 1–4 enthalten je zwei Liederhefte für eine Singstimme und Klavier in chronologischer Reihenfolge. In Band 5–7 ist jeweils ein weiteres Instrument besetzt (Gitarre/Klarinette/Violine), Heft 8 und 9 beinhalten die Duette, und die letzten drei Bände enthalten die unter dem Titel »Einzellieder« erstmals publizierten Werke. Diese differenzierte Einteilung ermöglicht zum Beispiel SängerInnen eine Auswahl, die dem jeweils



konkreten Bedarf entspricht. Jeder Einzelband enthält außer dem Notentext die Einleitung zur Gesamtausgabe, zu jedem veröffentlichten Liederheft ein Vorwort sowie den kritischen Bericht.

Schon die Einleitung zur Gesamtausgabe begeistert durch ihre inhaltliche und sprachliche Prägnanz. Sie konzentriert sich auf das Wesentliche und präsentiert auf ansprechende Weise zentrale Informationen über Spohr in seiner Eigenschaft als Liederkomponist. In jedem der zwölf Bände liegt das Hauptaugenmerk auf Spohrs immenser Bedeutung für die Entwicklung des deutschen Klavierliedes – von seiner »vorbildlichen, sensiblen Textinterpretation« (Bd. 1, S. 3), über außergewöhnliche Ansprüche an die gesangliche Deklamation, bis hin zu seiner oft zukunftsweisenden Harmonik.

Den Bänden 1 und 11 ist eine ausführlichere, in mehreren Hinsichten außerordentlich lesenswerte Einleitung vorangestellt. Die kurze Spohr-Biographie zu Beginn dieser Einleitung vergegenwärtigt auf kleinstem Raum eindrucksvoll und facettenreich das Leben und die Persönlichkeit des Komponisten. Dieser biographische Abschnitt ist besonders deshalb so angenehm zu lesen, weil er klar nach inhaltlichen Gesichtspunkten strukturiert ist und ohne »trockene« Theorie von einem interessanten Punkt zum nächsten führt. Zunächst werden Spohrs Lebensdaten in den Kontext der von ihnen berührten literaturhistorischen Epochen gestellt. Dies lenkt die Aufmerksamkeit auf die unterschiedlichen musikalischen Stilrichtungen, die Spohr prägten und auf die er seinerseits Einfluss nahm. Hier und im Folgenden verweisen die Autoren wiederholt auf Quellen ihrer eigenen Nachforschungen, die zugleich äußerst geeignete Literaturhinweise für interessierte LeserInnen darstellen. Eine kurze, eindringliche Präsentation hervorstechender charakterlicher Merkmale sowie politischer Einstellungen weckt das Interesse für den Menschen Louis Spohr. Diese Eigenschaften werden jeweils an wissenschaftlich belegbaren Beispielen sehr konkret veranschaulicht. Auf eine informative Darlegung von Spohrs beruflicher Laufbahn folgt der Fokus auf sein Wirken als Liederkomponist.

Ein weiterer Aspekt, den die ausführliche Einleitung thematisiert, gibt zum einen Aufschluss über eine schwierige Aufgabe, vor die sich die

Edition gestellt fand und die letztlich einen, wenn nicht den wesentlichen Faktor ihrer wissenschaftlichen Bedeutung ausmacht. Zum anderen dürfte dieser Aspekt alle Interpreten in besonderem Maße interessieren, weil er direkt den Inhalt einiger Lieder betrifft. Es handelt sich um die unübersichtliche Quellenlage bezüglich Spohrs Liedschaffen. Spohrs Erbe wurde im Jahr 1860 aufgeteilt, der geordnete Bestand der Internationalen Louis Spohr Gesellschaft e. V. wurde 1933 größtenteils konfisziert, und nur sehr wenige direkte Kommentare Spohrs zu seinen Liedern sind bekannt. Besonders die Textdichter konnten häufig nur äußerst schwierig und in einzelnen Fällen gar nicht identifiziert werden. Spohr vertonte in seinen Liedern Gedichte von (mindestens) 66 Autoren unterschiedlichster Prominenz. Einige DichterInnen veröffentlichten ihre Texte unter Pseudonymen, und Spohr selbst scheint dem Ursprung seiner Liedtexte nicht immer große Bedeutung beigemessen zu haben, denn in einigen Fällen hat er selbst keinen Dichternamen neben dem Titel vermerkt. Bei anderen Liedern handelt es sich um direkte Auftragskompositionen, etwa im Dienst befreundeter AutorInnen. Es ist beachtenswert, welche Mühen die Herausgeber bei ihrer diesbezüglichen Forschungsarbeit auf sich genommen haben.

Die Vorworte zu den Liederheften bieten den LeserInnen auf leicht verständliche Weise genau die Informationen, die sie suchen: Die Lieder werden in ihre Entstehungszeit eingeordnet; dabei werden verständnisrelevante Hintergrundinformationen über Spohrs Leben und zeitnah komponierte Werke eingeflochten. Von unvergleichlichem Wert für die Einschätzung der genauen Bedeutung einiger Lieder ist es, dass nach Möglichkeit erläutert wird, in welcher Beziehung Spohr zum jeweiligen Textdichter stand. Die Hinweise auf weitere Personen, die an der Entstehung der Werke beteiligt waren (z. B. Auftraggeber, Widmungsträgerinnen, usw.), sind ähnlich hilfreich. Außerdem verstehen es die Herausgeber, das künstlerische Empfinden zu inspirieren, ohne dabei in unwissenschaftliche Spekulationen zu verfallen. Dies gelingt ihnen, indem sie etwa sachlich die oft emotionsgeladenen Vorgänge schildern, die in den Gedichten zum Ausdruck kommen. Oder sie beschreiben objektiv gegebene

Laut- und Tonmalerei, deren Wahrnehmung bzw. Bewusstsein allein die entsprechenden Eindrücke erzeugt.

Die Noten sind sehr übersichtlich gedruckt; auch bezüglich der Textverteilung bleiben keine unnötigen Fragen offen. Für den praktischen Gebrauch sind den Partituren der Lieder mit einem zusätzlichen Instrument separate Einzelstimmen beigelegt. Die Textdichter sind jeweils in Klammern unter dem Lied-Titel genannt, wobei von Spohr selbst nicht angegebene Vornamen ergänzt wurden. Falls ein Autor einmal nicht ausfindig gemacht werden konnte oder seine Urheberschaft zwar wahrscheinlich ist, aber nicht eindeutig bewiesen werden kann, ist dies an der entsprechenden Stelle vermerkt. Dann werden, wie etwa im Fall von *Beruhigung* op. 72 Nr. 4, die entsprechenden Nachforschungen mit den resultierenden Möglichkeiten, Wahrscheinlichkeiten und Unmöglichkeiten im Vorwort näher erläutert. Der

deutliche Druck bringt auch folgende fortschrittliche Eigenart Spohrs zur gebührenden Geltung: Während die Komponisten vor ihm zu Beginn ihrer Werke in der Regel das bloße Tempo vorgaben, erteilt Spohr bereits an dieser Stelle sehr klare Anweisungen zum Charakter, in dem das betreffende Stück zu interpretieren ist. Bereits in seinem ersten Liederheft op. 25 lauten entsprechende Angaben »Mit innigem tief bewegtem Gefühl« (Nr. 2), »Flüchtig und mit ängstlich gedämpfter Stimme« (Nr. 5) und »Schwärmerisch fröhlich« (Nr. 6).

Die auch äußerlich mit einem Selbstbildnis Spohrs ansprechend illustrierte *Louis Spohr Lied Edition* stellt als ein wahres Prachtexemplar unter den Lied-Editionen der Fachwelt eine Fülle von unverzichtbaren Informationen zur Verfügung – und dies auf wissenschaftlich korrekte, leicht verständliche und erfrischend lebendige Art und Weise. ◀◀

Hans Brandner, Matthias Falke (Hgg.)

**Felix Mendelssohn Bartholdy, Dritte Symphonie a-moll, Opus 56, »Die Schottische«;  
Jean Sibelius, Fünfte Symphonie Es-Dur, Opus 82; Nikolai J. Miaskowsky,  
Erste Symphonie c-moll, Opus 3**

Norderstedt: Books on Demand 2009, 2010 (= Symphonische Monographien Bd. 1–3)

Christoph Flamm

Mit einer Arbeit über die Symphonie in Dahlhaus' »toter Zeit« und speziell über Bruch und Volkmann ist Matthias Falke vor einigen Jahren hervorgetreten (*Die Symphonie zwischen Schumann und Brahms*, Berlin 2006). Nun hat der Autor im Selbstverlag den zu Riemanns Zeiten florierenden Typus der analytischen Werkeinführung wiederbelebt mit den ersten Bänden einer Reihe von »Symphonischen Monographien«, die sich jeweils einer einzigen Symphonie widmen und sich dabei an ein breites Publikum richten. Idee und Initiativegeist sind sicherlich zu begrüßen: Es dürfte in den meisten Fällen schwer bis unmöglich sein, abseits der wissenschaftlichen Fachliteratur einerseits und den gängigen Leben-und-Werk-Darstellungen aus dem Buchladen andererseits etwas Spezifisches und zugleich Allgemeinverständliches zu je einzelnen Symphonien in die Hände zu bekommen. Was natürlich auch daran

liegen könnte, dass jenes bildungsbürgerliche Publikum, das nach mehr als den vorgekauften Häppchen üblicher Konzertführer verlangt (wenn es denn überhaupt nach etwas verlangt), langsam aber sicher auszusterben droht. Der Schnitter und Dieter Bohlen haben hier über Jahrzehnte unbarmherzig Schneisen der Verwüstung geschlagen. Riemann dagegen wusste, was er von interessierten Konzertgängern verlangen konnte: das Notenlesen beispielsweise.

Und damit fangen schon die Probleme an, mit denen auch die Monographien von Falke konfrontiert sind. Er verzichtet in den Hauptteilen seiner Bände, die jeweils der satzweise durchgeführten, analytischen Werkbetrachtung gewidmet sind, gänzlich auf Notenbeispiele, gibt also weder Partiturausschnitte noch Haupt-Motive oder -Themen als melodische Auszüge. Da aber die Formbeschreibungen der Einzelsätze nicht nur