

erhaltenen Manuskripten Eintragungen finden, die auf eine Abschrift oder Verwendung des Notenmaterials um 1700 oder kurz darauf schließen lassen (so im Bd. 13, Psalm 114 *Dilexi*, bei dem im kritischen Bericht, S. 166, auf die Bezeichnung „con Hautbois“ hingewiesen wird). Darüber hinaus wird diese Problematik im Zusammenhang mit der Generalbasspraxis besonders sichtbar, zu der in dem ansonsten sehr sorgfältig ausgearbeiteten Kritischen Bericht nur allgemein im Hinblick auf die Benutzung eines oder mehrerer Sechzehnfuß-Instrumente Stellung genommen wird (vgl. Bd. 11, Psalm 112 *Laudate pueri I*, S. 212). Die Hauptausgabe, welche die alten Schlüssel aus den Quellen übernimmt, wird durch eine für die Praxis bestimmte Version ergänzt, die mit modernen Schlüsseln versehen ist. Der Notensatz und die editorischen Kriterien sind sehr übersichtlich und entsprechen im Übrigen voll und ganz dem aktuellen wissenschaftlichen Standard. Es bleibt zu hoffen, dass diese in vielerlei Hinsicht lobenswerte Pionierarbeit den Weg dafür ebnet, dass die Vokalmusik Rosenmüllers jenseits der musikwissenschaftlichen Betrachtungen und des höheren Bekanntheitsgrades seiner Instrumentalmusik den Platz in den Konzertreihen – etliche CD-Teileinspielungen liegen bereits vor – einnimmt, der ihr gebührt. An einer geeigneten textlichen Grundlage wird das jedenfalls künftig nicht mehr scheitern.

(September 2011)

Agustí Bruach

*JOHANNES BRAHMS: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VI: Mehrstimmige Gesangswerke mit Klavier oder Orgel. Band 2: Chorwerke und Vokalquartette II. Hrsg. von Bernd WIECHERT. München: G. Henle Verlag 2008. LXI, 220 S.*

Mit der späteren Hälfte klavierbegleiteter Chöre und Vokalquartette erscheint im Rahmen der Neuen Brahmsausgabe (JBG) erstmals ein Band mit Vokalmusik. Derzeit (2011) ist noch kein weiterer als in Bearbeitung angegeben. Es war sicherlich keine leichte Entscheidung, so unterschiedlich geartete, instru-

mental (aber nicht von einem Orchester) begleitete Vokalwerke für mehr als eine Singstimme überhaupt auf die Bände einer Gesamtausgabe zu verteilen: Mehr oder weniger dem thematisch-bibliographischen Werkverzeichnis von Margit L. McCorkle folgend (dort Werkgruppe VIII), umfasst die Serie VI der JBG weltliche und geistliche Werke in solistischer und chorischer Mehrstimmigkeit, die von Klavier, Orgel oder aber auch nur von einer Continuo-Stimme wie im Fall des frühen Kyrie g-Moll (1856) begleitet werden; die Vokalquartette gehören dazu, nicht aber die Duette (bei McCorkle Werkgruppe XI). Die auch im rezenten *Brahms Handbuch* aufgegriffene Gattungseinteilung aus *MGG2* trifft andere Zuordnungen, die einerseits dem dortigen Muster der Werkverzeichnisse geschuldet sind und andererseits ohnehin kleinteiliger ausfallen dürfen, als es die Seriengliederung einer Gesamtausgabe sinnvollerweise sein kann. Aber ohne einen gewissen Pragmatismus können derart divergente Stücke wie die vorliegenden Brahms'schen Kompositionen überhaupt nicht systematisch gebündelt werden.

Das beginnt schon bei der Frage nach solistischer versus chorischer Besetzung der Gesangsstimmen, die Brahms selbst zwar gegenüber dem Verleger als Option für seine Quartette op. 64 erwähnte, um dann aber doch vehement gegen dessen Wunsch der Nennung einer solchen Besetzungsvariante auf dem Titelblatt zu protestieren: Die „heutige Unsitte, alles mit mehr oder weniger Ungeschmack möglichst anders zu musizieren, als der Komponist schrieb“ (Brahms), wollte er nur stillschweigend akzeptieren. Solche Besetzungsvarianten sind nicht nur für die Frage nach der Gattungszugehörigkeit, sondern ganz besonders für die Rezeption der Werke von Bedeutung – für den Ort und Kontext ihrer Aufführung wie für ihre Verbreitung. Und genau in dieser Hinsicht hat das Musizieren im Chor schon rasch die Oberhand gewonnen über die hausmusikalischen Originalfassungen. Brahms selbst war sich durchaus dessen bewusst, dass solche geselligen Vokalstücke zwischen der intimen Stube und dem Gesang-

verein oszillieren, und teilweise sind es mehr die Texte als die Titelblätter, die einen Hinweis darauf geben, welches Ambiente dem Komponisten vorgeschwebt haben mag.

Solche und ähnliche Gedanken finden sich auch in der üppigen Einleitung des Bandes, in der Entstehungs- und Publikationsumstände aller Werke detailliert dargestellt werden. Wiechert kann hier weitaus weniger als die Herausgeber anderer Schaffensbereiche des Komponisten auf bestehende Forschungen zurückgreifen; seine Kärnerarbeit wird aber nicht nur durch ungeahnten faktischen Reichtum belohnt, sondern auch durch ein wesentlich vertieftes Verständnis des Repertoires selbst. Sogar dort, wo manche Hintergründe schon dechiffriert waren, kann Wiechert die Fäden der Deutung weiter oder zumindest dichter spinnen, wie etwa im Falle der zwischen implizit und explizit schwankenden Kommunikationsebenen des Quartetts „O schöne Nacht!“ op. 92 Nr. 1, dessen erotische Deutlichkeit eine gezielte Provokation für Elisabeth von Herzogenberg darstellte und entsprechende Repliken hervorrief, die – ganz wie im Gedicht – ebenfalls zwischen „Nein“ und „Ja bitte“ changieren. Diese Zusammenhänge, die Jan Brachmann bereits skizziert hat, werden hier in aller wünschenswerten Ausführlichkeit dargestellt, indem nicht nur die Quellen selbst sprechen dürfen (Briefwechsel mit den Herzogenbergs, Kommentare Billroths und anderer), sondern auch die musikalische Parodie auf Heinrich von Herzogenbergs *Notturmo II* (aus dem 1876 erschienenen op. 22 des metaphorisch Gehörnten) in Form gegenübergestellter ganzseitiger Notenbeispiele innerhalb der Einleitung aufgezeigt wird, und zwar anhand der ebenfalls mit *Notturmo II* betitelten Frühfassung von 1877. Was unter dem Strich herauskommt, sind nicht nur exaktere Datierungen, sondern auch eine Korrektur von Quellenhypothesen des Werkverzeichnisses – und tiefe Einblicke in das innerste Wesen vokaler Kammermusik im Grenzland von privater Botschaft und gesellschaftlichem Amusement. Die umfangreiche Auswertung von rezeptionsgeschichtlichen Dokumenten sowohl aus dem Umfeld

des Komponisten wie auch in der zeitgenössischen Presse liefert – soweit das bei auch oder vorwiegend für den Privatgebrauch entstandenen Werken eben möglich ist – ein präzises Bild von der Wirkung der Musik, ihrer Bewertung und ihrer Aufführung.

Die Pionierleistung des Herausgebers Bernd Wiechert beruht also nicht auf dem banalen Faktum, den ersten Vokalband der JBG ediert zu haben, sondern auf seinem außergewöhnlich umsichtigen und minutiösen Quellenstudium, das er auf breitester Grundlage vorgenommen hat. Dass er sich dabei – von zwei winzigen Ausnahmen abgesehen – nirgends auf (im digitalen Zeitalter immer üblicher werdende und angesichts der Digitalisate des Brahms-Instituts naheliegende) Reproduktionen gestützt, sondern tatsächlich alle originalen Quellen eigenhändig einer Autopsie unterzogen hat, war beileibe kein unnötiger Luxus: Im Erstdruck von 1874 erscheinen auf der letzten Notenseite des dritten Quartetts aus op. 64 („Fragen“) drei Staccatopunkte der Klavierstimme deswegen nicht, weil der Prägestempel zu schwach mit Farbe getränkt oder aufgedrückt worden war; dieses drucktechnische Malheur betraf 1876 in der 2. Auflage nur noch einen der Punkte, erst die 3. Auflage von 1882 lässt alle Punkte gut erkennen. Da zudem bei dieser Auflage auf den Druckplatten eine Fußzeile ergänzt worden war, also eventuelle Änderungen am Notentext hätten vorgenommen werden können (was nicht geschah), wurde sie als Hauptquelle für die vorliegende Neuedition gewählt, während alle früheren Druckausgaben wie auch das Autograph selbst nur als Referenzquelle eingestuft wurden (Editionsbericht S. 141 f. mit Anmerkung 64).

Über diese und zahllose andere philologischen Details informiert der Editionsbericht in bemerkenswert flüssig lesbarer und zudem sehr übersichtlicher Form. Jedem Werk bzw. jeder Werkgruppe geht zunächst ein Abschnitt zu den Textquellen voran, also den vermuteten oder gesicherten Vorlagen, die Brahms in eigenen handschriftlichen Kompilationen oder in Druckausgaben vorfand. Gestützt auf jüngere Forschungen zu Brahms' Handbiblio-

thek, gibt Wiechert über den engeren Befund wie Vorlage und Textabweichung hinaus auch wertvolle Hinweise auf Inspirationen oder intertextuelle Zusammenhänge wie die Vertonung benachbart überlieferter Gedichte.

Die Beschreibung der musikalischen Quellen ist grundsätzlich mit einem Stemma versehen, aus dem Chronologie und Abhängigkeitsverhältnisse der Überlieferungsträger sofort ersichtlich sind, selbst wenn diese nicht übermäßig komplex sein sollten. Die Rekonstruktion der Quellengeschichte stützt sich nicht nur auf die altbekannten Korrespondenzen und die erst in jüngerer Zeit zugänglich gewordenen Briefwechsel aus dem weiteren Umfeld (wie den Familien Petersen und Beckerath), sondern auch auf unveröffentlichte Quellen – wie etwa die Korrespondenz mit dem Autor der *Zigeunerlieder*, Hugo Conrat, und Erinnerungen seiner Nachkommen – und erstmals auch auf Verlagsunterlagen wie die Absatz- und Auflagenbücher von Peters. Das auf dieser geradezu erschöpfenden Basis entstehende Panorama stellt über die Funktion als editorisches Fundament hinaus einen maßstabsetzenden eigenständigen Forschungsbeitrag dar, in dem ein bislang meist stiefmütterlich behandelter Bereich von Brahms' Schaffen gleichsam auf neue Füße gestellt wird. Wiechert hat zahlreiche Präzisierungen, Ergänzungen und Korrekturen der Angaben bei McCorkle vornehmen können; dass der Quellenbestand der JBG demjenigen des Werkverzeichnisses grundsätzlich gegenübergestellt wird, führt diesen Fortschritt plastisch vor Augen. Alle für den Notentext relevanten Herausgeberentscheidungen sind im tabellarischen Editionsbericht wie stets durch einen Pfeil gekennzeichnet, doch erscheinen die anderen Bestandteile kaum weniger interessant, insbesondere wenn Überarbeitungsstufen erläutert oder gar durch Notenbeispiele vorgeführt werden. Ergänzendes Abbildungsmaterial illustriert einzelne Sachverhalte wie Autor-Korrekturen und schmückt zugleich das Gesamtbild des Bandes.

Die graphische Gestaltung des Notentextes ist generell vorzüglich. Die sehr unterschiedlichen Umfänge der Kompositionen resultieren

glücklicherweise nur selten in unterschiedlich starker (und dadurch unruhig und heterogen wirkender) Seitenfüllung, sie wurden vielmehr durch flexibel wechselnde Rastralgrößen aufgefangen. Vergleicht man das Erscheinungsbild der 32stel-gesättigten Quartette op. 103 Nr. 10 (S. 81 f.) und op. 112 Nr. 2 (S. 92–97), so werden gleichsam die Extreme dieses „Zoomens“ deutlich – vielleicht hätte das eine großzügiger, das andere straffer auf Akkoladen und Seiten verteilt werden können. Der Band ist als Ganzes aber eine Augenweide, und dass die Musik insbesondere auch in ihrer solistisch konzipierten Form eine Weide für die Ohren darstellt, wie es die überschwänglich begeisterten Rezeptionsdokumente zum Ausdruck bringen, diese Erfahrung mag vom vorliegenden Druckwerk angeregt auch klingend befördert werden. Wiecherts Ausgabe ist ein Plädoyer für historisch-kritische Gesamtausgaben, wie man es sich schöner kaum wünschen kann.

(Dezember 2011)

Christoph Flamm

*PAUL HINDEMITH: Sämtliche Werke. Band VIII, 2: Sing- und Spielmusik II. Hrsg. von Luitgard SCHADER. Mainz: Schott Music 2008. L, 248 S.*

Der vorliegende Band der Gesamtausgabe vereint Gelegenheitskompositionen wie das Weihnachtsmärchen *Tuttifantchen* (UA Darmstadt 1922), eine englische Bearbeitung der Kantate *Frau Musica* (*Dame Music* 1943) und einen Streichquartettsatz für das häusliche Musizieren (*Frankenstein's Monstre Repertoire*) mit Hindemiths Beiträgen für die Tagung Neue Musik Berlin 1930. Hierzu gehören das Spiel für Kinder *Wir bauen eine Stadt*, das Rundfunkstück *Sabinchen* sowie die *Wanderlieder*, die Hindemith gemeinsam mit einigen Schülern komponierte. Allen drei Werken liegen Texte von Robert Seitz zu Grunde. Während *Wir bauen eine Stadt* lange Zeit zum Schulmusikrepertoire der Nachkriegszeit zählte und daher auch in gedruckten Ausgaben verfügbar war, werden alle anderen Werke in der Gesamtausgabe zum ersten Mal vollstän-