

eine Hauptquelle die Basis bildet und spätere Modifikationen auch des Autors selbst im editorischen Anhang dokumentiert werden, um auf diese Weise die Überlieferungsgeschichte (sowie eine mutmaßliche Entwicklung des Komponisten) nachvollziehbar zu machen. So werden denn neben dem Kompositionsautograph (sofern vorhanden) die zeitgenössischen Abschriften sorgfältig hinsichtlich aller Varianten noch im Detail diskutiert – Abweichungen freilich finden sich meist nur bei Vortragsanweisungen, Phrasierungs- resp. Bindebögen, in Bezug auf Textfassung und/oder -unterlegung etc.; die kompositorische Substanz bleibt in all diesen Stadien unverändert, und wo Differenzen einzelner Töne festzustellen sind, können leicht Flüchtigkeitsfehler des Schreibers plausibel gemacht werden.

Entsprechend dem hohen Standard der Edition sind alle Lesartenvarianten (mit Ausnahme der offenkundig schon von Weber selbst und seinen Zeitgenossen nicht konsequent gesetzten Interpunktion) genauestens verzeichnet; Eingriffe der Herausgeber, die jedoch selten mehr als die Angleichung von dynamischen Angaben und die Vereinheitlichung der Artikulation betreffen, werden typografisch hervorgehoben und im Notentext durch Asterisken und Fußnoten nochmals akzentuiert. Wo die Quelle ihrerseits Interpretationsspielräume eröffnet, machen Faksimile-Ausschnitte (in Briefmarkengröße) die Entscheidungen der Herausgeber verständlich. So beeindruckend diese Editionsprinzipien auch sind und so viel Hochachtung die immense Arbeit der Editoren verdient, so vorsichtig sei doch auch gefragt, ob der Gegenstand diesen Aufwand hier tatsächlich lohnt: Die Erkenntnisse, die sich aus der Edition für die Arbeitsweise Webers oder für die Theaterpraxis des frühen 19. Jahrhunderts ergeben, sind letztlich gering, was gewiss auch dem hier vorgestellten Genre geschuldet ist: ingeniös konzipierte Musik, deren Varianten jedoch primär usuell motiviert gewesen sein dürften, kaum aber durch geänderte kompositorische Intentionen. Mehr, das jedenfalls ist gewiss und unterstreicht die Bedeutung der Ausgabe, wird man zu diesen Werken Webers nicht mehr ermitteln können.

(Mai 2011)

Michael Heinemann

ROBERT SCHUMANN: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Orchesterwerke. Werkgruppe 2: Konzerte. Band 2: Introduction und Allegro appassionato. Concertstück für Pianoforte und Orchester op. 92, Concert-Allegro mit Introduction für Pianoforte und Orchester op. 134. Hrsg. von Ute BÄR. Klavierkonzertsatz d-Moll, Anhang B5. Hrsg. von Bernhard R. APPEL. Mainz u. a.: Schott Music 2007. XV, 326 S., Faksimile-Beiheft: 72 S.*

Nach dem 2003 in der *Neuen Ausgabe sämtlicher Werke Robert Schumanns* (RSA) erschienenen Klavierkonzert folgen im zweiten Band konzertanter Klavierwerke die 1852 bzw. 1855 publizierten Konzertstücke op. 92 und 134, die jeweils langsame Einleitung und schnellen Hauptteil umfassen und von der Zwickauer Mitarbeiterin der Schumann-Forschungsstelle, Ute Bär, herausgegeben wurden. Den Schluss des Bandes bildet der unvollendete Klavierkonzertsatz d-Moll (Anhang B 5), an dem Schumann Anfang 1839 in Wien arbeitete. Im Gegensatz zu der von Jozef De Beenhouwer ergänzten und 1986 uraufgeführten, 1988 von Joachim Draheim edierten Gestalt legt Bernhard R. Appel im Rahmen der RSA mit Recht keine Werk-, sondern eine (Doppel-)Quellenedition vor. Diese basiert auf Schumanns Particellentwurf (einschließlich eines fünftaktigen Scherzo-Ansatzes) und der im Satzverlauf weiter als das Particell gediehenen Arbeitspartitur. Das Fragment korrespondiert, wie Appel erhellend zeigt, mit Schumanns konzertästhetischen Erörterungen jener Zeit. Dass sich die monomane Passagenmotivik trotz reizvoller Sequenzharmonik im Kreis dreht, trug wohl zum kompositorischen Scheitern bei. Appels Edition verdient volle Zustimmung – abgesehen von der mit Blick aufs Scherzo-Fragment getroffenen Behauptung, „erst Johannes Brahms“ habe das Solokonzert durch ein Scherzo zur Viersätzigkeit erweitert (S. 309, Anm. 19): Vor allem Henry Ch. Litolffs „symphonische“ Konzerte und Franz Liszts Es-Dur-Konzert taten das auf je eigene Weise ja weit früher.

Von den Konzertstücken op. 92 und 134 wurden zu Schumanns Lebzeiten jeweils nur (Klavier- und Orchester-)Stimmen publiziert. Als Hauptquellen von Ute Bärs Edition fungieren beim 1849 komponierten Konzertstück *Introduction und Allegro appassionato* op. 92 denn auch die von Schumann bei der Drucklegung

überwachten Stimmen-Erstaussagen. Heikler ist die Lage beim 1853 entstandenen *Concert-Allegro mit Introduction* op. 134, das erst nach Schumanns Erkrankung zum Druck angenommen wurde. Zwar beteiligte sich der seit mehr als einem Jahr in der Endenicher Anstalt weilende Komponist 1855 am Korrekturlesen, war im Konzentrationsvermögen indes offenbar schon so stark beeinträchtigt, dass der junge Johannes Brahms im Auftrag Clara Schumanns nacharbeiten musste. Bärs Aussage, Schumanns Rolle habe sich „von der des Komponisten zu der – wenn überhaupt – des Lektors“ geändert (S. XI, 252), erscheint insofern etwas schief, als Schumann ja in beiderlei Hinsicht gehandicapt war. Mit Recht stützt sich Bär hier primär auf das Partiturotograph. Entstehung, Publikation sowie frühe Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte legt sie überzeugend und mit aufschlussreichen Dokumenten dar. Und auch die Publikationsprobleme beim *Concert-Allegro* (dem im Kopftitel auf Notenseite 97 der Bindestrich fehlt) benennt sie zutreffend. Unübersichtbar sind freilich einige zumeist wohl dem Zeitdruck geschuldete Defizite. Dass im Vorwort nur Appels, nicht aber Bärs Name erscheint (S. XI) und bei der Beschreibung des Orchesterstimmens-Erstdruckes von op. 134 die – im Notentext des Bandes natürlich gedruckte – Tenorposaune unerwähnt bleibt (S. 282), sind Schönheitsfehler. Schwerer wiegt, dass man beim Lesen, ohne böswillig zu suchen, gleich auf etliche Notentext-Fehler stößt (z. B. op. 92, S. 48, T. 48<sup>3-4</sup>, Fg. 1: *eis'* statt *recte gis'*; op. 134, S. 101, T. 28, Ob. 1/2: überschüssiger Taktstrich, entsprechend falsche Pausensetzung; T. 29<sup>2-4</sup>, Klav., unteres Sys.: Unternote *d* statt *recte f*; S. 102/120, T. 37/155, Klav., o./u. Sys.: Bogen ab 1./9. statt *recte ab 2./10.* Sechzehntel; S. 104, T. 49<sup>2-3</sup>, Klav., u. Sys.: Unternote *F* statt *recte D*; S. 131, T. 240<sup>2,2</sup>, Klav., o. Sys.: Achtelklang *ais'/cis''* *recte* mit separater Achtelfahne; S. 132, T. 246<sup>2</sup>, Klav., o. Sys.: *d''* statt *recte fis''*; S. 134, T. 268<sup>4,2</sup>, Fl. 1/2 und Klav., o. Sys.: falsch platziertes Achtel *recte* zu Beginn der letzten Zwei- und dreißigstelgruppe). Dokumentarisch unzutreffend sind Bärs Darlegungen zur Widmung des *Concert-Allegros*. Bezieht man Brahms' Briefe vom 29. Januar 1855 an Clara und vom 30. Januar 1855 an Robert Schumann, indirekte Informationen über ein verschollenes Schrei-

ben Roberts an Clara vom 22. Januar 1855 und Belege über Widmung und Drucklegung präzise aufeinander, wird Folgendes klar: Anders als von Bär behauptet, entschloss sich Schumann nicht bei, sondern erst nach Brahms' Endenicher-Besuch am 11. Januar 1855, diesem das Werk zu widmen, was er am 22. Januar seiner Frau berichtet, die wiederum Brahms informierte. Brahms dankte Schumann brieflich, ließ sich beim nächsten Besuch am 24. Februar die Widmungsformulierung notieren und sandte Partitur samt vervollständigtem Titel Anfang März 1855 an Clara nach Berlin. Entsprechend zu korrigieren sind S. 254f. mit Anmerkung 26 und die Datierung der „Stichvorlage zum Titelblatt“ – Quelle SVT – auf S. 278 (statt „Düsseldorf, zwischen dem 11. Januar und dem 19. Februar 1855“ *recte*: Berlin, ab/nach 7. März 1855). Über einzelne editorische Entscheidungen ließe sich kontrovers diskutieren – so über den gelegentlich überzogenen Hang zur Angleichung divergierender Angaben (siehe S. 67/241 zu op. 92, T. 342, Klav.: *Markirt*), den leicht beckmesserischen Umgang mit Schumanns unkonventionell-phantastischer Notation oder die stillschweigende Tilgung der strukturell signifikanten Angabe „Solo“ bei den Bläsern (S. 225, 285f.). Trotz solcher Einschränkungen und kleiner sprachlich-terminologischer Unebenheiten lohnt und erleichtert Bärs Edition die Beschäftigung mit reizvollen Werken jenseits der Konzert-Konvention erheblich.

(April 2011)

Michael Struck

## Eingegangene Schriften

An den Rhein und weiter. Woldemar Bargiel zu Gast bei Robert und Clara Schumann. Ein Tagebuch von 1852. Hrsg. von Elisabeth SCHMIEDEL und Joachim DRAHEIM. Sinzig: Studio Verlag 2011. 114 S., Abb. (Schumann-Studien. Sonderband 6.)

MARCO BEGHELLI und RAFFAELE TALMELLI: *Ermafrodite armoniche. Il contralto nell'Ottocento*. Varese: Zecchini Editore 2011. VII, 216 S., Abb., CD, Nbsp. (Personaggi della Musica. Band 7.)

FRANZ WILHELM BEIDLER: *Cosima Wagner. Ein Porträt. Richard Wagners erster Enkel: Ausgewählte Schriften und Briefwechsel mit Thomas Mann*. Hrsg., kommentiert und mit einem biographischen Essay von Dieter BORCHMEYER. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. 430 S., Abb.