

Die von Beethoven nicht autorisierten Änderungen, die Breitkopf & Härtel an der Partitur vornahm, betreffen insbesondere den Text des vor allem als Opernlibrettist bekannten Franz Xaver Huber. Mühlenwegs Edition übernimmt die von Christian Schreiber durchgeführte Neutextierung nicht, da Beethoven sich brieflich deutlich davon distanzierte: „ich weiß der text [Hubers] ist äußerst schlecht, aber hat man auch sich einmal aus einem schlechten text sich ein ganzes gedacht, so ist es schwer durch einzelne Änderungen zu vermeiden, daß eben dieses nicht gestört werde“ (S. 236). Konsequenterweise gibt Mühlenweg den von Beethoven vertonten Text in der Originalgestalt wieder. Damit unterscheidet sich der in der *Neuen Beethoven-Gesamtausgabe* vorgelegte Text deutlich von der bekannten Werkfassung. Schreibers Text wird in einer übersichtlichen Synopse der Worttextfassungen (S. 298–303) dokumentiert.

Bedauerlich ist hingegen die Entscheidung, die in einem handschriftlichen Wiener Libretto sowie in zwei zu Wiener Aufführungen gedruckten Textbüchern vorhandenen Szenenanweisungen nicht mit in den Notentext aufzunehmen, obwohl sie teilweise von Beethoven in der Quelle B nachgetragen (später allerdings wieder gestrichen) wurden. Sie dürften auch in dem verschollenen Uraufführunglibretto vorhanden gewesen sein. Zwar sollten diese Szenenanweisungen, worauf die Herausgeberin zu Recht hinweist, „nicht als Hinweis auf eine geplante szenische Aufführung des Oratoriums missverstanden werden“ (S. 238). Doch sind sie Ausdruck des theatralen Potenzials, das Beethovens *Christus* wie dem Oratorium als Gattung innewohnt. Dies scheint auch deshalb von entscheidender Bedeutung, weil *Christus am Ölberge* seine Uraufführung am Theater an der Wien erlebte. Der theatrale Kontext war also allgegenwärtig. Zudem ermöglichen die Szenenanweisungen nicht nur „ein besseres inhaltliches Verständnis des Librettos“ (S. 237), sondern auch ein besseres Verständnis von Beethovens Komposition, wenn es zu dem anschwellenden Paukenwirbel und Streichertremolo zu Beginn des Rezitativs „Erzittere, Erde! Jehovas Sohn liegt hier“ heißt: „[...] Die Gegend erbebet umher von dem rollenden Donner, der die Ankunft des Seraphs verkündet“. Die Anweisung „Chor der Kriegsknechte in der Nähe, da sie Christum erblicken“ gehört

nicht zur Nummer 4, wie auf S. 238 irrtümlich angegeben, sondern zu Nummer 5. Auch sie ist von musikalischer Relevanz, da sie den großen dynamischen Kontrast gegenüber der Nummer 4 (*fortissimo* versus *pianissimo*) erklärt, zu der es heißt: „Chor der Kriegsknechte in der Ferne, welche Christum aufsuchen“. Beethoven hat diese imaginierte räumliche Disposition verbunden mit dem semantisch den Kriegsknechten zugeordneten Bewegungselement des Marsches kompositorisch verwirklicht. Die musikalische Analyse vermag Mühlenwegs Vermutung, dass „[m]öglicherweise [...] die szenischen Bemerkungen in Beethovens Textvorlage noch nicht vorhanden waren“ (S. 238), also nicht zu stützen, zumal dieselbe Raumvorstellung auch dem gesungenen Text inhärent ist.

Bezogen auf die Edition wiegt der Einwand indes nicht schwer, da das handschriftliche Textbuch vollständig faksimiliert ist (S. 290–297), und jeder Benutzer sich auf dieser Basis selbst ein Bild machen kann. Ohnehin ist die Quelldokumentation, beginnend mit dem Farbdruck zweier Seiten aus der Partiturschrift der British Library mit der Neutextierung Christian Schreibers (B), hervorragend. Dies gilt vor allem für die rekonstruierbaren Teile der ersten Fassung, die Mühlenweg in einer kommentierten Übertragung im Anhang zur Verfügung stellt (S. 280–289; im Haupttext wird jeweils mit Fußnoten auf die entsprechenden Stellen verwiesen). Die Dokumentation der Frühfassungen ermöglicht dem Benutzer interessante Einblicke in Beethovens Kompositionswerkstatt und in die Variabilität der Werkgestalt seines einzigen Oratoriums.

(Januar 2010)

Christine Siegert

*GIOACHINO ROSSINI: Il barbiere di Siviglia [Almaviva o sia L'inuzile precauzione]. Commedia in due atti. Libretto di Cesare STERBINI. Edited by Patricia B. BRAUNER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. LXXIV, 552 S.*

*GIOACHINO ROSSINI: Il barbiere di Siviglia [Almaviva o sia L'inuzile precauzione]. Commedia in due atti. Critical Commentary by Patricia B. BRAUNER. With an Appendix on Early Vocal Ornamentation by Will Crutchfield. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. LXXIV, 420 S.*

Die Tatsache, dass viele der bekanntesten Opern des Repertoires auch heute noch regel-

mäßig nach fehlerhaften oder philologisch fragwürdigen Ausgaben musiziert werden, hat weniger mit der Routine der Theaterpraxis als vielmehr damit zu tun, dass es noch immer an wissenschaftlichen Editionen zumal italienischer musikalischer Bühnenwerke mangelt. Eine erfreuliche Ausnahme bilden hier die Opern Gioachino Rossinis, die seit 1979 nahezu vollständig in der vorbildlichen Gesamtausgabe der Fondazione Rossini unter der wissenschaftlichen Leitung von Philip Gossett erschienen sind. Diese Ausgabe bildet auch in methodologischer Hinsicht eine Pioniertat, denn der Erkenntnis, dass Opern multimediale Kunstwerke sind, die sich nicht allein auf die schriftliche Fixierung der Partitur reduzieren lassen, wurde hier durch eine konsequente editorische Erweiterung Rechnung getragen: Neben den Partiturbänden und Kritischen Berichten hat die Fondazione separate Librettoeditionen (einschließlich alternativer Fassungen und Editionen der Sujetvorlagen) und sogar ikonographische Inszenierungsdokumentationen veröffentlicht.

Ausgerechnet den *Barbiere di Siviglia* sucht man in der ‚alten‘ Rossini-Gesamtausgabe bislang jedoch vergeblich. Stattdessen legt nun der Bärenreiter-Verlag die berühmteste Oper Rossinis innerhalb einer eigenen, ebenfalls von Gossett geleiteten Werkausgabe vor. Die Hintergründe für dieses Kuriosum in der musikwissenschaftlichen Editions-geschichte sind längst kein Geheimnis mehr: Nachdem die der Stadtverwaltung von Pesaro unterstehende Fondazione ihren wissenschaftlichen Direktor Anfang 2006 offenbar aus primär kommunalpolitischen Gründen entlassen hatte, wurden Gossett und sein hochkarätig besetztes wissenschaftliches Team vom Bärenreiter-Verlag mit offenen Armen empfangen, um dort die vergleichsweise wenigen bislang noch nicht kritisch edierten Werke herauszubringen. Da die Fondazione ihrerseits ankündigte, ihr eigenes Editionsprojekt unter neuer Leitung zum Abschluss bringen zu wollen, verwundert es nicht, dass man sich in Kassel gerade mit der Edition des *Barbiere* besonders beeilte.

Das vorzeitige Erscheinen des zunächst erst für 2010 angekündigten Bandes hat der herausragenden philologischen Qualität der nun vorliegenden Edition keinerlei Abbruch getan, da Patricia B. Brauner natürlich bereits lange vor dem ‚Rossini-Schisma‘ hieran arbeitete. Als Ko-

ordinatorin des ebenfalls unter Gossetts Direktion stehenden Center for Italian Opera Studies an der Universität Chicago hat sie zugleich die Redaktionsleitung der neuen Rossini-Ausgabe inne. Aufgrund der personellen Kontinuitäten ist es nicht verwunderlich, dass die grundsätzlichen Editions-kriterien denen der Fondazione Rossini entsprechen. Dem Notenband ist neben einer umfangreichen zweisprachigen Einleitung (Englisch und Italienisch), die über die historischen Hintergründe der Werkentstehung, die Premiere und weitere frühe Aufführungen sowie die Quellenlage informiert, auch eine kritische Edition des Librettos in der von Rossini komponierten Fassung vorangestellt. Brauners Edition des *Barbiere* basiert auf rund sechzig Hauptquellen, darunter fünf autographen Quellen, zwanzig vollständigen Partiturschriften, fünfzehn weiteren Abschriften allein der Sinfonia (die ursprünglich für die Oper *Aureliano in Palmira* geschrieben worden war), drei zeitgenössischen Partiturdrukken, zwölf Klavierauszügen, fünf Librettoeditionen sowie diversen Einzelnummern. Neben dem bis auf die Sinfonia vollständigen Partiturautograph des Civico Museo Bibliografica Musicale di Bologna (das bereits seit 1993 in einer Faksimile-Edition vorliegt) hat Rossini für die Cavatina Rosinas, das Duett Rosina-Figaro und das Terzett Rosina-Figaro-Conte autographe Verzierungen hinterlassen, die im Anhang I ediert sind. Allein für Rosinas Cavatine „Una voce poco fa“ sind hier vier verschiedene Varianten dokumentiert, die für künftige Aufführungen eine wesentliche Bereicherung darstellen. Anhang II bringt die von Rossini für die Sängerin Giuseppina Fodor-Mainvielle 1819 in Venedig hinzugefügte Arie „Ah se è ver che in tal momento“, die etwas höher gelagert ist als die übrige Partie und sich also für eine Sopranbesetzung der Mezzorolle anbietet. Anhang III enthält einige Veränderungen, die Rossini noch im Uraufführungsjahr 1816 für die ersten Neuinszenierungen in Bologna und Florenz vornahm.

Zwei weitere Anhänge sind, da sie nicht persönlich auf Rossini zurückgehen, nicht im Notenband, sondern nur im Kritischen Bericht platziert. Der erste dokumentiert eine neapolitanische Fassung von 1818, die nach damaligem Lokalbrauch mit gesprochenen Dialogen zur Aufführung kam und in der die Rolle des Don Bartolo in neapolitanischem Dialekt dargebo-

ten wurde. Den Abschluss bildet eine von Will Crutchfield zusammengestellte Anthologie der in mannigfachen Drucken und Manuskripten überlieferten unterschiedlichen Verzierungen aus den ersten Jahrzehnten der Rezeptionsgeschichte, die ein außergewöhnliches Kompendium für die vokale Aufführungspraxis darstellt.

Verglichen mit diesen reichen und aufführungsrelevanten Ergänzungen bietet der Haupttext vergleichsweise weniger Überraschungen. Immerhin finden sich hier zahllose korrigierte Lesarten, die vor allem hinsichtlich der von Rossini extrem differenzierten Artikulationsangaben durchaus hörbare Veränderungen bedeuten und das gewohnte Klangbild schärfen. Erst recht gilt dies für die korrekte Lesart doppelter anstelle von einfachen Punktierungen in einigen Passagen der Introduction. Die Gesamtstruktur des Werkes ist von diesen Korrekturen freilich nicht betroffen. Auch dass sämtliche Seccorezitative nicht in Rossinis Hand überliefert sind, ist der Forschung bereits bekannt.

Am kompliziertesten liegen die Verhältnisse bei der Sinfonia, für die es überhaupt keine autographe Quelle gibt, dafür aber zahlreiche untereinander teilweise erheblich abweichende Abschriften. Dass die Originalfassung der Ouvertüre zu der Opera seria *Aureliano in Palmira* reicher besetzt ist als das Orchester der Vokalnummern des *Barbiere* (statt einer je zwei Flöten und Oboen, ferner Pauken), deutet nicht darauf hin, diese drei Jahre ältere Version für die Opera buffa als verbindlich anzusehen. Auf diese nicht mehr restlos auflösbaren Abweichungen wird nicht nur im Kritischen Bericht, sondern auch im Notenband in einer Fußnote gleich zu Beginn der Ouvertüre hingewiesen. Hier wie in jeder anderen Hinsicht befriedigt die vorbildlich gestaltete Edition sowohl die wissenschaftlichen wie die aufführungspraktischen Bedürfnisse. Nun ist es an den Bühnen und Interpreten, nicht nur auf dieses verlockende Angebot an Möglichkeiten und Alternativen zurückzugreifen, sondern sich zugleich auch zu einem gewissenhafteren Umgang mit dem Werk des bedeutendsten Opernkomponisten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu verstehen.

(September 2009) Arnold Jacobshagen

JOHANNES BRAHMS: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IA Klavierbearbeitungen: Orchesterwerke, Band 1: Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 68, Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 73. Arrangements für ein Klavier zu vier Händen.* Hrsg. von Robert PASCALL. München: G. Henle Verlag 2008. XIX, 250 S.

Mandyczweski hatte sie in den 1920er-Jahren einer Aufnahme in die Gesamtausgabe nicht für wert befunden: Brahms' vierhändige Klavierbearbeitungen seiner Symphonien. Wie die meisten anderen derartigen Fassungen eigener Werke führen sie tatsächlich ein stiefmütterliches Dasein. Das liegt weniger an der Verfügbarkeit von Notendruckern als an der Tatsache, dass die Funktion solcher Arrangements seit gut einem Jahrhundert weggebrochen ist – mit dem Erscheinen von Schallaufnahmen sind auch größere besetzte Werke dem Musikliebhaber jederzeit zugänglich, er muss sich nicht mehr mit einem Kompagnon ans Klavier begeben und mit dem üblicherweise vierhändigen Surrogat vorliebnehmen. Ausnahmen hiervon sind bei Brahms nur die Klavierfassungen des *Klavierquintetts* und der *Haydn-Variationen*, aber bezeichnenderweise handelt es sich dabei ja nicht um vierhändige Hausmusik, sondern um Konzertstücke für zwei Klaviere, also grundsätzlich anders intendierte und gearbeitete Werkalternativen. Doch die Vorzeichen der Gesamtausgabenpolitik haben sich gewandelt; selbstverständlich sind auch die eher merkantilen als ästhetischen Bedürfnissen geschuldeten vierhändigen Bearbeitungen wichtige und gültige Teile von Brahms' Schaffen.

Robert Pascall, der schon 1996 und 2001 die Partituren der *Ersten* und *Zweiten Symphonie* für die Kieler Gesamtausgabe ediert hat, legt nun die vierhändigen Fassungen dieser Werke vor. In der Einleitung skizziert der Herausgeber, gestützt auf Brahms' Briefwechsel mit Simrock sowie auf spezielle Darstellungen von Michael Struck und Valerie Goertzen, die spezifische Art des Arrangierens: „Ich gehe eben dreister, frecher mit m[einem] Stück um, als Sie d[as] oder ein Anderer kann“, schrieb Brahms am 8. Oktober 1884 an Robert Keller, der vieles von Brahms zu zwei und acht Händen eingerichtet hatte, selten allerdings zur Zufriedenheit des Komponisten. Sehr dreist ist das, was Brahms aus seinen beiden ersten Symphonien auf dem Klavier zu vier Händen macht, allerdings wohl