

schieden werden, da keine handschriftlichen oder gedruckten Quellen aus dem 19. Jahrhundert existieren (S. XI, Fn. 1).

Auf andere Bände der Reihe verteilt sind lediglich die Jugendwerke *Sei Sonate a quattro* und die späten Werkfragmente für Kammerensembles ohne Klavier; diese werden in anderen Bänden erscheinen (letztere sind den *Péchés de vieillesse* zugeordnet; S. XI, Fn. 1). Hier wären genauere Angaben zu den Bandnummern und den geplanten Erscheinungsdaten wünschenswert gewesen.

Die Ausstattung des ausgesprochen schön gestalteten Bandes in gelbem Leineneinband ist aufwändig und entsprechend komfortabel: Ein allgemeiner Text zu den grundlegenden Editionsprinzipien, ein Abkürzungsverzeichnis, ein Verzeichnis der wichtigsten Quellen, ein ausführliches, zwölf Seiten umfassendes Vorwort zum Band und zu den enthaltenen Werken (jeweils in englischer und italienischer Sprache) sowie vier Abbildungstabellen ergänzen den Partiturband, der damit auch ohne den Kritischen Bericht schon wesentliche Informationen zu den Werken und dem Notentext liefert. Für spezielle und Detailfragen zu Quellen und Notentext steht der Kritische Bericht in einem gesonderten broschierten Heft in kleinem Format Rede und Antwort (in englischer Sprache; die englischen Übersetzungen sämtlicher Worttexte stammen von Patricia B. Brauner und Philip Gossett). Hier finden sich zu jedem Werk die ausführlichen Quellenbeschreibungen sowie die Lesartenverzeichnisse. Die Abtrennung in ein eigenes Heft vereinfacht das gleichzeitige Lesen von Partitur und Lesarten wesentlich.

Neben den Bandherausgeberinnen waren auch Philip Gossett und Patricia Brauner aus der Editionsleitung maßgeblich an der Entstehung des Bandes beteiligt; sie haben einen Großteil der Stichvorlagen erarbeitet. Martina Grempler und Daniela Macchione zeichnen für das Vorwort verantwortlich, wobei zwei Abschnitte aus vorigen Veröffentlichungen der Autorinnen stammen. Diese „Wiederverwertung“ könnte man bemängeln, sie unterstreicht jedoch auch die Beheimatung der Herausgeberinnen in der Rossini-Forschung und damit ihre Kompetenz. Auch die genaue Aufschlüsselung der Arbeitsteilung ist zu begrüßen.

Das Vorwort zum Notenband gliedert sich in einen einleitenden Teil mit einer Übersicht

über alle Werke hinsichtlich ihrer Entstehung, Formen (viermal Variationen und dreimal andere Formen) und Besetzungen, ihrer Stellung in Rossinis *Ceuvre* etc.

Eigene Abschnitte zu jedem einzelnen Werk enthalten Detailinformationen zu Datierung, Entstehungsumständen und Widmungsträgern sowie oftmals weitreichende stilistische Anmerkungen. Auch Erörterungen spezieller editorischer Probleme und zu Fragen der Aufführungspraxis finden sich hier. Alle Texte sind verständlich und informativ – das gilt erfreulicherweise auch für die Lesartenverzeichnisse, deren Lektüre ja gemeinhin eher trocken ist und einige Geduld erfordert.

Das Notenbild der Partituren ist sehr klar und gut leserlich, die Verwendung von diakritischen Zeichen sparsam, was vor allem der Praxis entgegenkommt. Die Auswahl der ohne Kennzeichnung vorgenommenen Ergänzungen und Modernisierungen einerseits und der beibehaltenen Originalschreibweisen Rossinis andererseits ist gut nachvollziehbar. Für Wissenschaftler eher unübersichtlich ist die Vielzahl an verschiedenen Kennzeichnungsarten für Ergänzungen der Herausgeber; dieser Umstand wird aber dadurch relativiert, dass Lesarten aus Nebenquellen nicht im Notentext gekennzeichnet, sondern im Lesartenverzeichnis diskutiert werden, so dass eine Unterscheidung von Ergänzungen mit und ohne Quellengrundlage sich erübrigt.

Der Band ist nicht nur für sich selbst, sondern auch als erster Repräsentant der Reihe eine sehr gelungene und willkommene Bereicherung für die Rossini-Forschung.

(Januar 2009)

Christin Heitmann

*JOHANNES BRAHMS: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie III: Klavierwerke. Band 7: Klavierwerke ohne Opuszahl. Hrsg. von Camilla CAI. München: G. Henle Verlag 2007. XXXV, 223 S.*

Gleichsam im Krebsgang nähert sich die neue Brahms-Ausgabe den Klavierwerken: Sie beginnt nicht mit dem bekannten Kanon der Sonaten, Variationen und Klavierstücke, sondern mit Kompositionen ohne Opuszahl – Musik, die selten oder niemals gespielt wird. Das betrifft seltsamerweise auch das prominenteste Werk des Bandes und damit gleich-

sam das Hauptkaufargument für den klavier spielenden ‚Normalbenutzer‘: die zweihändige Fassung der *Ungarischen Tänze* (WoO 1), die bis auf die frühe Begegnung mit Eduard Reményi 1853 zurückgeht und aus der Brahms wohl auch einige Vorformen als Zugaben zu spielen pflegte; Clara Schumann besaß immerhin eine zeitlang entsprechende Manuskripte, die dann der berüchtigten Selbstkritik des Autors zum Opfer fielen.

Die Herausgeberin Camilla Cai hatte schon beim Hamburger Brahms-Kongress 1997 die Quellen-, Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte der *Ungarischen Tänze* aufgedrösel, also die Grundlagenarbeit für die Edition im vorliegenden Band geleistet. Auch wenn das ganzseitige Stemma auf S. 178 vielleicht einen gegenteiligen Eindruck macht: Die Zahl der Quellen ist gering. Neben dem Erstdruck existieren zwei Handexemplare des Komponisten, die aber keine Eintragungen aufweisen, dann eine leicht korrigierte zweite Auflage als Hauptquelle; fremde Editionen wie die von Salomon Jadassohn scheiden ebenso aus wie die wenigen Melodienskizzen der 1850er-Jahre; die vierhändige Fassung dient als Referenz und Entscheidungshilfe.

Das Erstellen eines genau fixierten Notentextes aus den quasi improvisatorischen Grundlagen, die er nach eigenem Bekunden „so lange und wild bloß gespielt“ hatte (an Simrock, 3. Februar 1872), bereitete Brahms offensichtlich nicht geringe Schwierigkeiten. Doch das Ergebnis lohnte, auch wenn sie Brahms selbst als Nebenwerke betrachtet haben mag: „Opuszahl ist nich“ (an Simrock, Februar 1869). Während die Rezeptionsgeschichte der 1869 erschienenen vierhändigen Fassung zur Genüge bekannt ist – gibt es Vierhändiges, das mehr gespielt wurde und wird? –, blicken wir bei der zweihändigen Fassung fast in eine Black Box. Warum ausgerechnet diese Stücke, die als vierhändige Hausmusik und orchestrale Dauerbrenner ihren Komponisten weltberühmt machten, so selten Eingang ins Repertoire der Konzertpianisten gefunden haben, ist eine nicht leicht zu beantwortende Frage.

Eine Teilantwort liefert das Problem, das schon Brahms selbst beim Abfassen vor Augen hatte: „Die Ungarischen kann ich nicht gut l e i c h t aufschreiben. Es sind meistens Konzertstücke und einige an Tausig zu empfeh-

len“ (an Simrock, Februar 1869). Will meinen: Die technischen Ansprüche der zweihändigen Fassung sind mitunter derart exorbitant, dass sie schon damals nur einer kleinen Virtuosenelite wirklich erreichbar war. Hört man das mörderische Tempo, mit dem Brahms 1889 seinen g-Moll-Tanz in die Wachswalze hieb, lässt sich erahnen, welche technischen Reserven er von den Interpreten der ganzen Sammlung forderte. Die Akkordsprünge der Begleitung wirken ja nicht selten so, als habe Brahms den Secondo-Part einfach für eine Hand zusammengezurr, am deutlichsten in dem auf drei Systemen notierten Mittelteil der Nummer 4 in fis-Moll: Wer diese Passage im geforderten Tempo meistert, also Molto allegro, dann sempre crescendo e stringendo bis zu einem unausgesprochenen Presto, so dass ein Takt kaum noch eine halbe Sekunde währt und die auf- und abrasende linke Hand optisch zu einem rasenden Streifen verschmilzt – der hat nicht mehr viel zu fürchten.

Oder vielleicht doch: nämlich die *51 Übungen* (WoO 6), die Brahms ab etwa 1880 zusammengestellt hat und 1893 publizieren ließ. Auch hier informiert Cais Edition minutiös über die jahrzehntelange Entstehungsgeschichte dieser technischen Studien, die denen von Liszt an die Seite zu stellen wären und trotz mancher Anleihen bei Clementi (z. B. Nr. 22) doch ganz spezifisch Brahms'sche Probleme stellen; Nr. 29 steht den *Paganini-Variationen* zitathaft nahe. Die Bewältigung mancher Aufgabenstellung, etwa groteske Fingersätze, um Außenstimmen legato spielen zu können (Nr. 37 und 44), oder Dehnübungen bis hin zur Oktavspannung zwischen 2. und 5. Finger (Nr. 9b), reicht bis an die Schmerzgrenze – tut das eigentlich nur mir so weh? Dass Brahms dieses Pandämonium fingertechnischer Akrobatik ernst nahm, sogar sehr ernst, wird im Vorwort und Editorischen Bericht vorzüglich dargestellt; einige zusätzliche Übungen und abweichende Versionen aus anderen Quellen und Schülerberichten sind im Anhang wiedergegeben.

Den restlichen Inhalt des Bandes stellen der erst 1995 erstmals edierte Rákóczi-Marsch von 1854 (Anh. III Nr. 10), die insgesamt sechs Tanzsätze aus historisierenden Suiten in a-Moll und h-Moll von 1855 (WoO posth. 3–5), einige verstreute Einzelstücke sowie Brahms' Kadenz zu Klavierkonzerten von Bach, Beet-

hoven und Mozart. Bei Letzteren bestand eine editorische Hauptaufgabe darin, die Urheberschaft zu überprüfen, da einige Kadenzten nur Überarbeitungen von Kadenzten Clara Schumanns darstellen, die aber teilweise ihrerseits auf verschollenen Kadenzten von Brahms beruhen. Hier herrscht nun größtmögliche Klarheit sowohl in der Bewertung als auch in der Wiedergabe aller verfügbaren Quellen.

Dieser ungewöhnliche Gesamtausgaben-Auftritt zu Brahms' Klavierwerken – von den Rändern in die Mitte? – bietet wissenschaftlich hervorragend dokumentierte Notentexte und ist editorisch sorgfältig ausgestattet. Vielleicht hätten sich manche Wiederholungen in der Darstellung von Einleitung und Bericht vermeiden lassen; dann wäre auch eine größere Lesefreundlichkeit erreichbar gewesen (die Einleitung umfasst 264 Fußnoten auf 24 Seiten). Warum die wenigen erhaltenen Vorformen der *Ungarischen Tänze* nicht gleich im Anhang stehen, sondern wohl einem Supplement vorbehalten bleiben, ist mir unbegreiflich. Ernsthafte Benutzer wird das nicht abschrecken. Praktische Benutzer hingegen mögen sich fragen, ob das Layout der Notenseiten wirklich so optimal ist, wie wir es von Henle gewöhnt sind: Oftmals stehen sechs von Brahms' weit ausgreifenden Akkoladen auf den Seiten; diese sind nicht selten bis tief an den unteren Rand bedruckt (S. 136); umgekehrt wirkt der unterschiedliche obere Rand des Satzspiegels verwirrend (vgl. S. 116 und 117, 129 und 130); manche Seite ist schlicht vollgepfropft (S. 127). Gut, das liegt auch etwas in der Natur der kunterbunten Sache; die Kieler Forschungsstelle selbst spricht auf ihrer Homepage vom „inhaltlich bislang heterogensten“ Band. Deswegen müsste aber die moderne Edition dieser Brahms'schen Parerga und Paralipomena nicht bisweilen nach „Kraut und Rüben“ aussehen – dies könnte manchen „vertreiben“.

(Dezember 2008) Christoph Flamm

## Eingegangene Schriften

HEINZ ACKER: Modulationslehre. Übungen, Analysen, Literaturbeispiele. Ein Handbuch für Studium und Lehre. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. 469 S., Nbsp. (Bärenreiter Studienbücher Musik. Band 17.)

DANIEL ALBRIGHT: Music speaks. On the Language of Opera, Dance, and Song. Rochester: University of Rochester Press 2009. XIV, 218 S., Abb., Nbsp. (Eastman Studies in Music.)

Ars musica & naissance d'une chrétienté moderne. Histoire musicale des réformes religieuses (XVI<sup>e</sup>–XVII<sup>e</sup> siècles). Hrsg. von Xavier BISARO und Jean-Yves HAMELINE. Tours: Centre d'études supérieures de la Renaissance 2008. 186 S., Abb., Nbsp.

Aus dir wird nie ein Pianist. Die Autobiographie von Artur Schnabel. Hrsg. von Werner GRÜNZWEIG und Lynn MATHESON. Aus dem Englischen von Hermann J. METZLER. Hofheim: Wolke Verlag 2009. 318 S., Abb.

Bach oder nicht Bach? Bericht über das 5. Dortmunder Bach-Symposium 2004. Hrsg. von Reinmar EMANS und Martin GECK. Dortmund: Klangfarben Musikverlag 2009. 180 S., Nbsp. (Dortmunder Bach-Forschungen. Band 8.)

Bach und die deutsche Tradition des Komponierens. Wirklichkeit und Ideologie. Festschrift Martin Geck zum 70. Geburtstag. Bericht über das 6. Dortmunder Bach-Symposium 2006. Hrsg. von Reinmar EMANS und Wolfram STEINBECK. Dortmund: Klangfarben Musikverlag 2009. 237 S., Nbsp. (Dortmunder Bach-Forschungen. Band 9.)

Beethoven's Tempest Sonata: Perspectives of Analysis and Performance. Hrsg. von Pieter BERGÉ. Leuven – Walpole, MA: Peeters 2009. IX, 341 S., Nbsp. (Analysis in Context. Leuven Studies in Musicology. Volume 2.)

XAVIER BISARO: Une Nation de fidèles. L'église et la liturgie parisienne au XVIII<sup>e</sup> siècle. Turnhout: Brepols Publishers 2006. 475 S., Abb., Nbsp. (Collection „Épitome musical“.)

CORNELIA BROCKMANN: Instrumentalmusik in Weimar um 1800. *Aufführungspraxis – Repertoire – Eigenkompositionen*. Sinzig: Studio Verlag 2009. 435 S., Abb., Nbsp., CD-ROM (Musik und Theater. Band 7.)

FRANCESCO BUSSI: Brahms dopo Brahms. Tracce panoramiche di una discendenza e di un'eredità. Lucca: Libreria Musicale Italiana 2009. 132 S.

GIULIANO CASTELLANI: Ferdinando Paer. Biografia, opere e documenti degli anni parigini. Bern u. a.: Peter Lang 2008. 668 S., Nbsp. (Varia Musicologica 15.)

Johannes Ciconia. Musicien de la transition. Hrsg. von Philippe VENDRIX. Turnhout: Brepols Publishers 2003. 326 S., Abb., Nbsp. (Collection „Épitome musical“.)

Das deutsche Kirchenlied. Abteilung II: Geistliche Gesänge des deutschen Mittelalters. Melodien und Texte handschriftlicher Überlieferung bis um 1530. Band 3: Gesänge I–M (Nr. 331–536). Hrsg. von Max