

zugrunde. Durch eine Moduszuweisung über das Kriterium der Finalis hinaus, das bereits von Marchettus de Padua als nicht mehr ausreichend beschrieben wurde, zeigt Janke anhand des Gesangs modusspezifische Eingangsformeln und melodische Wendungen sowie durch Akzidentien notwendig gewordene Hexachordwechsel auf, die den Gesang eindeutig einem Modus zuweisen. Damit belegt er die Thesen von Opitz ebenso wie Brieger, der in Anfängen römischer Motetten des 16. Jahrhunderts eine melodische Formelhaftigkeit mit ihrem Ursprung in der Gregorianik demonstriert. Daneben zeigt er den Einfluss der Hexachordlehre, durch die die charakteristischen Quint- und Quartspecies eines Modus durch Solmisationssilben bezeichnet werden. Somit war die Hexachordkombination festgelegt, in der dieser Modus normalerweise ausgeführt werden sollte. Abschließend verweist Brieger auf Cristle Collins Judds trimodales System der drei Tonqualitäten der Finalis, *ut*, *re* oder *mi*, das er leider nur stark verkürzt benennt, so dass es in diesem Zusammenhang schwer nachzuvollziehen ist.

Mit Marc Föckings und Oliver Hucks Aufsatz wird das Bild um das modale System auf den Affekt übertragen. Das von Monteverdi zu einem konzertierenden Madrigal vertonte Sonett Giambattista Marinos, *Misero Alceo*, gestaltete er zum Szenetypus des *Lamento* um. Die Autoren erkennen in der Deutung des Namens der Protagonistin *Lidia* die lydische Tonart, die bereits von zeitgenössischen Theoretikern wie Zarlino und Glarean als Ausdruck eines klagenden Affekts charakterisiert und dem Stück durch Monteverdi zugrunde gelegt wurde.

Abschließend ist anzumerken, dass zur besseren Verdeutlichung besprochener Inhalte Kennzeichnungen im Notenbild hilfreich gewesen wären. Den Zitaten in Originalsprache könnten zum leichteren Verständnis Übersetzungen beigefügt werden. Dies schmälert jedoch nicht die Leistungen der Autoren, sich dem modalen System zwischen Theoriemodellen und Praxisbezug aus unterschiedlichen Perspektiven genähert und Impulse für eine weitere Beschäftigung mit der Thematik gesetzt zu haben. ◀◀

Johannes Behr (Hg.)

Johannes Brahms

Klavierkonzert Nr. 2 B-Dur op. 83 (= Brahms-Gesamtausgabe, Serie I, Band 8)

München: G. Henle Verlag 2013; XXXIX + 244 S.; ISMN 9790201860206

Klaus Martin Kopitz

Es war vermutlich der Wiener Musikkritiker und spätere Brahms-Biograph Max Kalbeck, der am Freitag, den 14. Oktober 1881, im Morgenblatt der *Wiener Allgemeinen Zeitung* meldete: »In intimsten Freundeskreisen hat Johannes Brahms am Mittwoch sein neuestes Werk, ein großes Clavier-Concert in B-Dur, zu Gehör gebracht. Brahms spielte die Principalstimme mit dem ganzen Feuer seiner leidenschaftlichen Künstlerseele; die Orchester-Partie führte Ignaz Brüll auf einem zweiten Clavier aus. Das Werk, ein wahres Riesen-Opus, ist eine vollständige Clavier-Symphonie in vier Sätzen und steht seinem äußeren Umfange und seiner gewaltigen Intentionen nach in der gesamten Musik-Literatur ohne Beispiel da. Trotz der

ungewöhnlichen Ausdehnung des anstrengenden Vortrages, den die Zuhörer mit gespannter Aufmerksamkeit verfolgten, hätte man am liebsten am Schlusse da capo gerufen. Jeder war, obwohl auf Großes und Herrliches vorbereitet, von der Genialität des Componisten und den vielen erhabenen Schönheiten seines Concertes überrascht.«

Die Zuhörerschaft, die Brahms und Brüll für diesen Tag in den Konzertsaal des Palais Ehrbar – dem Domizil des Wiener Klavierbauers Friedrich Ehrbar – geladen hatten, war klein, bestand aber aus einem wahrhaft illustren Kreis, darunter Kalbeck selbst, der Chirurg und Brahms-Freund Theodor Billroth, der Musikkritiker Hanslick und Hans Richter, Kapellmeister der Wiener Hofoper. Was



folgte, war ein einzigartiger Siegeszug: Brahms ging mit dem Werk regelrecht auf Tournee, beginnend am 9. November 1881 in Budapest, fast überall enthusiastisch gefeiert. Schon bald folgten andere Interpreten, darunter Eugen d'Albert, bei dessen Aufführung am 14. November 1886 diesmal Brahms im Auditorium saß. Nach dem Zeugnis eines Freundes äußerte er sich »geradezu ergriffen von d'Alberts Spiel, überglücklich, wie ich ihn selten sah« (vgl. S. XXVI). In der Folge spielte d'Albert sogar mehrfach beide Brahms-Konzerte an einem Abend hintereinander.

Sein 1. Klavierkonzert, das Brahms am 27. Januar 1859 im Leipziger Gewandhaus ebenfalls selbst aus der Taufe gehoben hatte, war zunächst ein Misserfolg für den jungen, erst 25-jährigen Komponisten, obwohl – oder gerade weil – kein Geringerer als Robert Schumann ihn wenige Jahre zuvor prophetisch als zukünftiges Epochen-Genie angekündigt hatte. Mit der Arbeit an seinem 2. Klavierkonzert hatte der nunmehr 45-Jährige dann erst im Frühjahr 1878 begonnen, beendet wurde es im Juni 1881. Zur Entstehungsgeschichte gibt es kaum dokumentarische Belege, keine Briefe, ebenso wenig Skizzen. Heute zählt es unbestritten zu den Meisterwerken des Genres, unverwechselbar in seiner kraftvoll-melancholischen Grundstimmung, obendrein ein pianistisches Glanzstück mit Passagen, die so ganz aus der Natur des Instruments heraus erfunden sind. Hervorzuheben ist die für ein Konzert ungewöhnliche Viersätzigkeit, mit einem Scherzo an zweiter Stelle, und dass im dritten Satz, den Billroth als »Mondscheinnacht in Taormina« bezeichnete (vgl. S. XV), ein Solo-Violoncello hinzutritt. Warum immer wieder die angeblich enormen Ausmaße des Werks betont wurden, verwundert, kann es sich doch dabei allenfalls um die »gefühlte« Länge handeln. Mit einer Spieldauer von ca. 48 Minuten ist das 2. Klavierkonzert nur unwesentlich länger als sein Vorgänger – sofern der Solist in der Lage ist, Brahms' Metronomangaben einigermaßen zu befolgen.

Herausgeber Johannes Behr ist als Mitarbeiter der Kieler Brahms-Gesamtausgabe ausgewiesener Kenner der Materie, hatte er doch zuvor am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Kiel gemeinsam mit Kathrin Kirsch das Forschungsprojekt

Ein neuentdeckter Quellentypus in der Brahms-Philologie. Rekonstruktion später werkgenetischer Stadien in Johannes Brahms' 2. Klavierkonzert B-Dur op. 83 bearbeitet. So ist auch der vorliegende Band der neuen Brahms-Gesamtausgabe über jeden Zweifel erhaben und ein Meilenstein der Brahms-Edition. Das betrifft im Übrigen auch die Neuausgabe der von Brahms selbst vorgenommenen Bearbeitung für zwei Klaviere, für die gleichfalls Behr verantwortlich zeichnet (Serie Ia, Band 6).

Die zahlreichen Quellen, die Behr für seine Ausgabe heranzieht, unterteilt er systematisch in Quellen zur Partitur, Quellen zu den Orchesterstimmen, Quellen zur Solostimme und Quellen zum Klavierauszug, innerhalb der jeweiligen Rubrik wiederum zwischen Hauptquelle, Referenzquellen und Nebenquellen unterscheidend. Hauptquelle ist die Erstausgabe der Partitur, die 1882 im Verlag F. Simrock erschien, und die in der Regel den Notentext »in der von Brahms selbst zur Veröffentlichung bestimmten Gestalt« überliefert. Zu den Referenzquellen zählt die autographe Partiturreinschrift, die der Erstausgabe seinerzeit als Stichvorlage diente und heute im Brahms-Archiv der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg verwahrt wird. 2013 wurde sie als Faksimile-Druck einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich. Weitere wichtige Quellen sind Brahms' Handexemplar einer »Vorausgabe« des Partitur-Erstdrucks (Wien, Gesellschaft der Musikfreunde) sowie sein Exemplar des gedruckten Klavierauszugs, von ihm selbst als Stichvorlage für die Solostimme eingerichtet (New York, The Juilliard School).

Die hochrangige Edition zeichnet ein so souveräner Umgang mit dieser nicht eben leicht zu überschauenden, aus 17 Quellen bestehenden Materialbasis aus, dass sie konkurrierende Ausgaben weit hinter sich lässt und geeignet ist, für Interpreten und Musikwissenschaftler selbst zu einer Art »Hauptquelle« zu werden.

22 Bände haben die fleißigen Mitarbeiter der in Kiel beheimateten Brahms-Gesamtausgabe, die 1996 mit der 1. Sinfonie startete, inzwischen vorgelegt, darunter die beiden Versionen des 2. Klavierkonzerts. Alle enthalten einen umfangreichen Kritischen Bericht und eine Vielzahl von Abbildungen, und alle zeichnen sich durch einen exzellenten Notensatz

aus. Der Rezensent wies bereits mehrfach auf die großartige Arbeit des Teams hin, zu dem auch der Henle-Verlag zu zählen ist (vgl. *Die Tonkunst*, Jg. 4, Nr. 1 vom Januar 2010, S. 129f. und Jg. 7, Nr. 1 vom

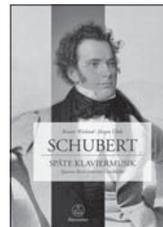
Januar 2013, S. 143–145). Man kann dieser in jeder Hinsicht mustergültigen Edition, die neue Standards setzt, nur weiterhin das Beste wünschen. Mindestens 65 Bände sollen es insgesamt werden. ◀◀

Renate Wieland, Jürgen Uhde

Schubert. Späte Klaviermusik **Spuren ihrer inneren Geschichte**

Kassel [u. a.]: Bärenreiter 2014; 297 S.; ISBN 9783761823330

Christoph Flamm



Wer an Schubert vor allem andern das Aussingen seliger Melodien schätzt, sollte dieses Buch besser nicht in die Hand nehmen. (Oder doch, gerade dieser.) Renate Wielands, unter Zuhilfenahme mancher Texte aus dem Nachlass von Jürgen Uhde (1913–1991) und einiger schon zuvor publizierter Aufsätze zusammengestellter Querschnitt durch Schuberts späte Klaviermusik, ist ein Wegweiser nicht zum Schönen, sondern zum Existenziellen der behandelten Werke. Schon im Vorwort zieht sie eine Summe, die das Radikale, Katastrophische, Extreme der Musik ins Zentrum stellt: eine »Dramaturgie des verfehlten Ziels« (S. 11). Die dann vorgelegten Werkbetrachtungen bündeln zwei methodische Ansätze, die sowohl für die pädagogisch-literarischen Aktivitäten von Wielands Klavierlehrer Uhde wie auch für beider Auseinandersetzung mit Philosophie und speziell Adorno charakteristisch sind. Zum einen wird die musikalische Struktur, besonders auch die Phrasengestaltung, im Hinblick auf pianistische Interpretation offengelegt, wovon grafische Symbole über den Notenbeispielen zeugen (entwickelt hatten dies Wieland und Uhde in *Denken und Spielen. Studien zu einer Theorie der musikalischen Darstellung*, Kassel 1988). Zum anderen wird musikalische Struktur aber – sowohl im mikroskopischen Motividetail wie auf der makroskopischen Ebene von Satz- oder gar Werkzyklen – dargestellt als Sinnträger, als Medium, in dem und durch das sich eine »innere Geschichte« offenbart, fernab programmusikalischer Konkretion und Begrifflichkeit. Diese Grundüberzeugung, dass die poetische Idee in Schuberts

Musik ein Sinnzusammenhang ist, der mithilfe analytischer Betrachtung aus ihren Strukturen zwar nicht einfach abgelesen, aber doch annäherungsweise und immer von neuem abgeleitet werden kann und muss, trägt die gesamte Darstellung.

Im Duktus durchaus verwandt, verstehen es Uhde und Wieland meisterhaft, sprachliche Äquivalente zu finden für das, was sich in Noten und Tönen vor uns ereignet. Ihre Metaphern sind – nicht nur wegen der überquellenden Fülle an Zitaten von Dichtern und Denkern zwischen Goethe, Hölderlin, Ausländer und Hegel, Bloch, Adorno (Gülke möchte man auch bereits dazustellen) – niemals halbherzig, sondern mutige Projektionen psychologischer und ästhetischer Welten, die im Lyrischen potentiell den Irrealis, das Ferne, den Traum, im Schroffen dagegen den Einbruch der Realität, den Reflex von Schuberts Erfahrung der »miserablen Wirklichkeit« erblicken. (Bricht der Traum ins Leben ein – oder umgekehrt? Das Diametrale scheint jedenfalls konstitutiv, die Idee des Bruchs.) Und zugleich wird die sprachliche Ergründung dieser Musik permanent gestützt von den starken Schultern der Schubertforschung, jedenfalls der deutschsprachigen. Das Buch bietet also keineswegs nur Musikern eine deutende Vertiefung, sondern offenbart auch Wissenschaftlern die Tiefendimensionen einer Musik, derer sie mit Formanalysen allein nicht habhaft werden können.

Als Heidelberger Student ist mir nachdrücklich in Erinnerung geblieben, wie Ludwig Finscher in seiner Einführung in die Werkanalyse nach dem langsamen Satz von Schuberts B-Dur-Sonate