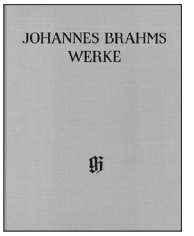


Katrin Eich (Hg.)

Johannes Brahms: Klaviersonaten

(= Brahms-Gesamtausgabe 4, Serie III)

München: G. Henle Verlag 2014; XXXIII + 160 S.; ISMN 9790201860220

Klaus Martin Kopitz

Die Klaviersonate gilt gemeinhin als Domäne der Wiener Klassik, doch haben auch nachfolgende Komponistengenerationen das Genre als große Herausforderung begriffen und Sonaten geschaffen, die durchaus im Zentrum des jeweiligen Œuvres stehen und die Klavierliteratur enorm bereicherten. Die Liste illustrer Namen ist lang und reicht von Weber, Schubert, Chopin, Schumann, Liszt, Brahms, Tschaikowsky, Grieg, Skrjabin, Rachmaninow, Ives, Bartók, Strawinsky, Berg, Prokofjew, Hindemith, Schostakowitsch, Françaix, Lutosławski, Boulez bis zu Kapustin.

Von Brahms sind drei Klaviersonaten überliefert, die zu seinen frühesten Werken gehören: die Sonate Nr. 1 C-Dur op. 1 (1852 / 1853), die Sonate Nr. 2 fis-Moll op. 2 (1852) und die Sonate Nr. 3 f-Moll op. 5 (1853). Verglichen mit späteren Werken erscheinen sie kompositorisch noch nicht so ausgereift. Man warf ihnen auch vor, sie seien zu lang, gar redundant, und namentlich den Ecksätzen fehle es mitunter an prägnanten, tragfähigen Motiven, ebenso an einer gewissen Vielfalt pianistischer Techniken. Daneben gibt es sicherlich eine Tendenz zu undifferenziertem Pathos mit donnernden Oktaven, wie man es allerdings auch bei Liszt reichlich findet. Andererseits: Bei kaum einem anderen Komponisten manifestierte sich bereits im Alter von 19 bzw. 20 Jahren eine so eigenständige, unverwechselbare Persönlichkeit. Brahms war gewiss kein Wunderkind wie Mozart, doch schuf auch dieser erst mit fast 20 Jahren – mit dem A-Dur-Violinkonzert KV 219 – ein wirklich herausragendes Werk. Als der 20-jährige Brahms am 30. September 1853 in Düsseldorf erstmals dem verehrten Robert Schumann gegenüberstand, war er jedenfalls schon ein ›Original‹. Und es waren vor allem die Sonaten – für Schumann »mehr verschleierte Symphonien« –, die den Älteren zutiefst beeindruckten, wie er in seinem berühmten Aufsatz *Neue Bahnen* schrieb, der vier Wochen später erschien. Schumann war es auch, der sich dafür einsetzte, dass Brahms' erste Werke bald einen Verleger fanden.

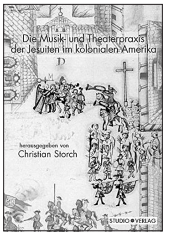
War Schumann auch Brahms' großes Vorbild? Diese Frage ist nicht so leicht zu beantworten, wenn überhaupt. Bei nüchternem, unvorbelastetem Hören drängt sich noch ein anderer Zeitgenosse als möglicher Ideengeber auf: Franz Liszt. Mitten in die Entstehungszeit der Sonaten fällt auch die erste Begegnung beider, die sich im Juni 1853 in Weimar ereignete, wo Liszt als Hofkapellmeister wirkte. Als Brahms dort – auf seiner Tournee mit dem Geiger Eduard Reményi – einige Tage verweilte, wollte Liszt dessen Werke kennenlernen, die ihm dieser im Manuskript zeigte. Liszt spielte daraufhin Brahms' es-Moll-Scherzo op. 4 und Teile der C-Dur-Sonate op. 1, anschließend seine eigene, kurz zuvor beendete h-Moll-Sonate. Der damalige Liszt-Schüler William Mason berichtet, dass Liszt streckenweise »mit extremem Pathos« spielte, doch als er zu Brahms schaute, sah er diesen dösend in seinem Sessel sitzen. Als Liszts Assistent Joachim Raff das Gespräch später auf Chopins b-Moll-Scherzo op. 31 brachte, entgegnete Brahms, er hätte noch nie von Chopin gehört. Gleich am folgenden Morgen soll er abgereist sein. Die unhöfliche Reaktion passt sicherlich zu Brahms' späterer Abneigung gegenüber Liszt, muss aber nicht bedeuten, dass er von dessen Werk unbeeinflusst blieb. Auf jeden Fall sind die Brahms-Sonaten stilistisch nicht weit von Liszts einziger Sonate entfernt, und es verdient bemerkt zu werden, dass sie fast zeitgleich entstanden.

Katrin Eich, die im Rahmen der Brahms-Gesamtausgabe bereits die Klavierstücke (Serie III, Band 6) herausgab, hat mit dem vorliegenden Band erneut eine Arbeit vorgelegt, die weit mehr als nur einen kritisch geprüften Notentext bietet. Hauptquelle war bei allen drei Werken die von Brahms

selbst autorisierte Erstausgabe bzw. Brahms' Handexemplar derselben. Daneben wurden zahlreiche weitere Quellen konsultiert, darunter die Einzelausgabe vom 2. Satz (Andante) der f-Moll-Sonate op. 5, den Brahms offenbar besonders schätzte. In den äußerst informativen Ausführungen über die frühe Interpretations- und Rezeptionsgeschichte wird die Begegnung mit Liszt leider nur am Rande gestreift (S. XIX), dafür aber nebenbei eine interessante Frage beantwortet, die sich schon mancher gestellt haben wird, nicht nur in Bezug auf Brahms: Darf man eigentlich aus zyklischen Werken einzelne Sätze herauslösen und quasi ›allein‹ aufführen?

Orthodoxe Klassikfans glauben mitunter, es sei ein Sakrileg, etwa den beliebten 1. Satz von Beethovens *Mondschein-Sonate* ohne die anderen Sätze zu spielen. Aber das ist es wohl keineswegs. Schon Beethoven selbst hat das vermutlich getan. So ist durch Wenzel Johann Tomaschek immerhin überliefert, dass Beethoven bei einem Konzert, das er 1798 in Prag gab, mit »dem graziösen Rondo der A-Dur-Sonate« (op. 2 Nr. 2) auftrat. Bekannt ist zudem, dass er in jenem denkwürdigen Konzert, das er am 7. Mai 1824 im Kärntnertor-Theater veranstaltete, nur drei Sätze der *Missa solemnis* aufführte – nicht alle fünf. Nicht anders Brahms. Auch für ihn war es normal, speziell die langsamen Sätze – privat und in öffentlichen Konzerten – separat zu spielen. Warum auch nicht? Wenn man in den Ecksätzen noch manches Unausgereifte finden mag, so betrifft das nicht die langsamen – ebenso wenig die drei überaus markanten Scherzi. Insbesondere die meisterhaften Variationen über das Volkslied *Verstohlen geht der Mond auf*, die den langsamen Satz der C-Dur-Sonate bilden, sind in einer Weise in sich geschlossen, dass sie auch ohne den ›Rest‹ eine nachhaltige Wirkung entfalten. Auch der langsame Satz der fis-Moll-Sonate, der gleichfalls auf einem alten Volkslied basiert (S. XVII), funktioniert ohne Weiteres für sich allein. Darüber hinaus weist Katrin Eich nach, dass auch befreundete Pianisten mitunter nur einzelne Sätze gespielt haben. So trat Hans von Bülow am 1. April 1854 in Hamburg mit dem Kopfsatz der C-Dur-Sonate auf, und Clara Schumann spielte am 12. Februar 1856 in Wien »Andante und Scherzo aus der C-Dur-Sonate« (S. XXII). Dass Brahms einen seiner ›Lieblingssätze‹ sogar einzeln publizierte, war insofern nur folgerichtig.

Notensatz und Ausstattung des Bandes, der auch Abbildungen wichtiger Quellen enthält, sind absolut mustergültig, wie bereits bei anderen Bänden der Ausgabe bemerkt wurde (vgl. *Die Tonkunst* 9 [2015], Heft 2, S. 246–248). Nachdem kürzlich noch die Streichquartette in Brahms' eigener Bearbeitung für Klavier zu vier Händen (Serie IIa, Band 3) erschienen sind, liegen nunmehr 24 Bände des Editionsprojekts vor. Insgesamt sind mindestens 65 Bände geplant. ◀◀



Christian Storch (Hg.)

Die Musik- und Theaterpraxis der Jesuiten im kolonialen Amerika

Sinzig: Studio Verlag 2014; 210 S.; ISBN 9783895641633

Sven Schneider

Vorliegendes Werk untersucht die Rolle von Musik und Theater bei der Missionsarbeit der Societas Jesu in Lateinamerika bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Es erweitert die im deutschsprachigen Raum noch sehr lückenhafte Geschichte der Kolonialmusik. Natürlich ist ein derart vielschichtiges Thema nicht in einer einzigen Publikation zu fassen. Dennoch setzt das Werk richtungsweisende Wegmarken in das bisher wenig ausgeleuchtete Themenfeld. Christian Storch, Kenner der Szene und selbst auf dem Gebiet tätig, stellt in seinem einführenden Kapitel »Kolonialgeschichte und Musikhistoriografie« den Stand der bisher überwiegend ethnologisch-soziologisch

© DIE TONKUNST, Oktober 2016, Nr. 4, Jg. 10 (2016), ISSN: 1863-3536