

Lexikon Schriften über Musik

Band 1: Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart

Hrsg. von Ullrich Scheideler und Felix Wörner.



Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler 2017 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, 7). 550 S., geb., 99,00 EUR ISBN 978-3-7618-2032-2

Dieses Buch ist ein lang ersehntes Desiderat!

Im Laufe der Jahrhunderte ist eine unübersehbar große Menge an musiktheoretischen Schriften entstanden, und sozusagen täglich werden es mehr. Durch den seit einigen Jahren stattfindenden Paradigmenwechsel im Fachbereich Musiktheorie werden vor allem die historischen Schriften und Traktate immer häufiger konsultiert, diskutiert und dadurch zu einer möglichen Grundlage der Neuorientierung, wie denn Musiktheorie vermittelt werden und womit sie sich beschäftigen sollte. Dabei stehen durchaus nicht nur berühmte und gängige Texte im Fokus, im Gegenteil interessieren immer mehr auch unbekannte, abgelegene Texte, denn der oben angedeutete Paradigmenwechsel kann auch daran abgelesen werden, dass ein vor etlichen Jahren noch unhinterfragter Kanon an zentralen Texten in Auflösung begriffen ist – das Interesse richtet sich zunehmend auch auf Nebenströmungen und Seitenwege; das musiktheoretische Bild einer Epoche oder einer Region entsteht nicht mehr nur durch einen Hauptstrang, sondern durch ein buntes Nebeneinander verschiedener Ansätze und Meinungen. Der Wissenspool des Faches Musiktheorie differenziert sich also immer weiter aus – aber eine Übersicht darüber, was es denn durch die Jahrhunderte alles an aussagekräftigen Quellentexten gibt, fehlte bisher.

In diese Bresche springt nun dieses Buch: Wie der Titel verspricht, werden hier viele wesentliche Texte (nach Autoren sortiert) aufgeführt und in höchst sinnvoller Weise lexikalisch behandelt: Jeder Eintrag besteht aus einer biographischen Einführung zum Autor, darauf folgt der wohl wichtigste Abschnitt zum Inhalt der musiktheoretischen Schrift(en) dieses Autors, abschließend wird in einem Kommentar die Bedeutung, Rezeption und Nachwirkung dieser Schrift(en) reflektiert. Ergänzt wird jeweils noch ein kleines Literaturverzeichnis im Kleindruck, ganz wie man das seit Riemann gewohnt ist.

Was die Auswahl der Texte und Autoren betrifft: Vollständigkeit ist im Rahmen auch eines solch umfangreichen Buches (550 Seiten) überhaupt nicht möglich; sicher wird manche Leserin die eine oder andere Schrift vermissen, aber das lässt sich nicht vermeiden. Man kann sich immer fragen, warum z. B. Friedrich Silchers Harmonielehre nicht verzeichnet ist, Siegfried Wilhelm Dehns aber schon, nur um zwei Beispiele aus dem 19. Jahrhundert zu nennen. Dem Rezensenten scheint die getroffene Auswahl sehr gelungen und schlüssig – man bleibt bei der Lektüre immer wieder hängen bei einem Namen, den man irgendwie kennt (oder einer Schrift, deren Titel einem schon begegnet ist), und beginnt zu lesen. Und selbst dem erfahrenen Musiktheoretiker begegnen Namen, die er noch nie gehört hat

und die deshalb sofort Neugier auslösen. Es macht große intellektuelle Freude, dieses Buch zu nutzen, auch weil die Artikel auf angenehme Weise klar, knapp, kenntnisreich und informativ verfasst sind. Um nur ein Beispiel zu nennen: Bei Herbert Eimerts Lehrbuch der Zwölftontechnik wird die Technik der Quart- und Quintverwandlung von Reihen im Lexikon so knapp und einfach erklärt (besser als in der Quelle selbst), dass der Sachverhalt sofort unmittelbar verständlich wird. Überhaupt ist die konsequente Mit-Einbeziehung neuer und neuester Schriften lobenswert und wertvoll. Dadurch kann man sich einen Überblick auch über die vielen theoretischen Schriften nach 1945 verschaffen, die zum Verstehen der Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wesentlich und unverzichtbar sind. Dabei ist die Auswahl durchaus nicht auf den europäischen Raum beschränkt, es finden sich etliche russische und amerikanische Schriften – Texte aus dem arabischen, indischen und ostasiatischen Kulturraum werden, da stärker ästhetisch denn theoretisch relevant, für die nachfolgenden Bände versprochen.

Die Liste der Autoren, die für dieses Lexikon Artikel verfasst haben, ist lang und eindrucklich und verspricht eine durchgängig hohe Qualität der Beiträge.

Abgerundet wird das Buch durch ein ausführliches Schriften- und Personenregister, beide mit Seitenzahlen versehen, so dass die Navigation im Lexikon sehr einfach zu handhaben ist.

Es sind zwei weitere Bände geplant, die, in ähnlicher Weise aufgebaut, sich dann stärker den musikästhetischen Texten widmen werden und somit den ersten Band bestens ergänzen werden. Es lässt sich nicht scharf trennen zwischen theoretischen und ästhetischen Texten, und auch hier mag manche Zuweisung subjektiv erscheinen – geplant ist allerdings sogar, dass manche Quellen mit unterschiedlich akzentuierten Einträgen in beiden Bänden erscheinen werden.

Dieses Buch darf in keiner Bibliothek mit musiktheoretischem Bereich fehlen; es wird die Beschäftigung mit Textquellen nicht nur erheblich vereinfachen, sondern auch den Wissensstand um Geschichte und Inhalte der Musiktheorie auf eine neue Ebene heben. Für interessierte und engagierte Musiktheoriebegeisterte ist dieser Band ein Muss, Studierenden dieses Fachbereichs sei er sehr ans Herz gelegt.

Burkhard Kinzler

Sarah-Lisa Beier
 Benjamin Britten als
 Friedenskomponist –
 Perspektiven zur
 Musikvermittlung.



Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH 2017 (Europäische Hochschulschriften – Musikwissenschaft, 279). 429 S., broschiert, 82.95 EUR
 ISBN 978-3-631-72253-4

Benjamin Brittens Opern sind in den letzten Jahren endlich in den Kanon der deutschsprachigen Opernhäuser aufgenommen worden. Die Stellung z. B. von Brittens Oper *Peter Grimes* (1945) als absolutes Meisterwerk wird heute kaum jemand mehr ernstlich bestreiten wollen. Unverständlich ist es daher, dass die deutschsprachigen Publikationen zum Leben und Werk Brittens bisher an einer Hand abzuzählen waren. Erfreuliche Veröffentlichungen wie beispielsweise Norbert Abels 2008 erschienene Rowohlt-Monographie und dessen großartiges, umfangreicheres Britten-Buch bei Boosey & Hawkes (2017) sollten nicht darüber hinwegtäuschen, dass die deutschsprachige Britten-Forschung (noch?) ein großes Desiderat darstellt. Umso erfreulicher ist die Veröffentlichung von Sarah-Lisa Beiers ebenfalls 2017 bei Peter Lang im Rahmen der Reihe *Europäische Hochschulschriften* erschienenen Dissertation.

Der Fokus von Beiers Arbeit liegt einerseits auf dem „Friedenskomponisten“ Benjamin Britten und andererseits auf einem neuen Blick der erfahrenen Musikvermittlerin auf Brittens Werk. Nach einer Einleitung folgt im zweiten Abschnitt eine konzise Einführung in Brittens Leben und seine persönlichen Beweggründe: „Britten Intention, Friedenswerke zu schreiben, wurzelt in seinen grundlegenden ethischen Überzeugungen zur Würde des Menschen und zum vernunftbetonten Gewaltverzicht“ (S. 19). Es sei Brittens Überzeugung, dass Kreativität langfristig die einzige Möglichkeit zur Überwindung von Destruktion und Gewalt sei.

Am Beispiel zweier ausgewählter Werke aus dem reichen Œuvre des britischen Komponisten zeigt Beier im Folgenden dessen intensives Ringen um einen pazifistischen Blickwinkel und seinen erzieherischen Willen zur „Friedens-Bildung“ seiner Zuhörer. Brittens frühes Meisterwerk, der relativ unbekannte Liederzyklus *Our hunting fathers* auf Gedichte von W. H. Auden und das wesentlich bekanntere *War Requiem* auf Gedichte von W. Owen und der lateinischen Liturgie werden von Beier in Kapitel drei bzw. vier hinsichtlich ihrer offensichtlichen und verborgenen Friedensbotschaften untersucht. Dabei beleuchtet sie den Schaffens- und Entstehungsprozess der Kompositionen ebenso wie textliche, dramaturgische und musiktheoretische Aspekte.

Besonders gut gelingt der Autorin der fünfte Teil, in dem sie zunächst eine sehr gute Einstiegsübersicht zum Thema „Konzertpädagogik und Musikvermittlung heute“ bietet. Darin stellt sie fest, dass es in Konzerthäusern heute nicht an Vermittlungsangeboten für Kinder und Jugendliche, sondern an adäquaten Angeboten für Erwachsene mangelt. Näher beschäftigt sie sich mit dem gängigen Einführungsvortrag vor Konzerten und gibt hilfreiche Anregungen

zur genaueren Zielgruppenorientierung. Schließlich zeigt sie anhand der beiden vorher vorgestellten Britten-Werke die Chancen für ein besseres Musikverständnis der Zuhörer durch die von ihr entwickelten grafisch-intermodalen Partituren auf.

Kleinere Flüchtigkeitsfehler (z. B. bezeichnet Beier den kanadischen Komponisten Raymond Murray Schafer als Briten) sind angesichts der Materialfülle verschmerzbar. Besonders verdienstvoll sind Beiers übersichtliche Tabellen und ihre selbst entwickelten grafisch-intermodalen Partituren, die sich allerdings nicht jedem auf den ersten Blick erschließen.

Die Fertigung der Publikation ist tadellos, einzig den mehrfarbigen Partituren im Anhang fehlt es etwas an Schärfe. Der sehr hohe Preis wird eine weite Verbreitung der Schrift vermutlich verhindern. Allen Britten-Enthusiasten und jedem an Musikvermittlung Interessierten sei die aufschlussreiche Studie jedoch sehr ans Herz gelegt.

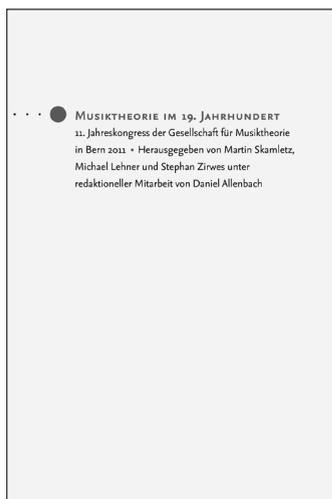
Christian Münch-Cordellier

**Musiktheorie im
19. Jahrhundert.
11. Jahreskongress
der Gesellschaft für
Musiktheorie in
Bern 2011**

Hrsg. von Martin Skamletz,
Michael Lehner und
Stephan Zirwes

Dieses Buch (das die meisten Beiträge des GMTH-Jahreskongresses 2011 dokumentiert) spiegelt das in den letzten Jahren wieder zunehmende Interesse an der musikbezogenen Theoriebildung im 19. Jahrhundert. Was eine Zeit lang als konservatoriumsgrau und wenig inspirierend gegolten hatte, wird nun durch veränderte Blickwinkel und neue Herangehensweisen wieder aktuell; weiterhin werden Nebenwege und Rezeptionsstränge erschlossen, die bisher wenig bekannt waren oder nicht im Fokus standen.

Die angedeutete Akzentverschiebung in der Herangehensweise an die Quellen des 19. Jahrhunderts wird in zwei eröffnenden Keynotes von Markus Böggemann und Thomas Christensen genauer gefasst. Böggemann beschreibt die seit einigen Jahren besonders in der GMTH zunehmende Orientierung am Wissen bzw. die Erarbeitung von sog. Wissenskulturen mit Hilfe der historischen Forschung, um so neue Perspektiven auf scheinbar Bekanntes zu erschließen. Dabei legt er Wert auf die Feststellung, dass Wissen immer eine relative Größe ist, die von vielen lokalen Faktoren abhängt. Die Popularisierung von Wissen, wie sie gerade im 19. Jahrhundert eine große Rolle gespielt hat, kann dazu verhelfen, in einer zunehmend unübersichtlich werdenden Welt Orientierung zu bieten – dass dieses neben dem 19. auch und gerade für unser Jahrhundert gilt, ist evident und kann die derzeitige Attraktivität dieses Perspektivenwechsels zumindest mit erklären. Zentral dabei ist auch das Sich-Verabschieden von einem einzigen allgemein gültigen Theoriesystem; Brügemann



Schliengen: Edition Argus 2017
(Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, 7).
364 S., zahlr. Abb. u. Notenbsp.,
Fadenheftung, Hardcover,
50.00 EUR
ISBN 978-3-931264-87-1

zeigt anhand von Friedrich Silchers und Ernst Böttchers Harmonielehren auf, wie unterschiedlich im 19. Jahrhundert mit scheinbar homogenen Sachverhalten umgegangen werden konnte. Ähnliches gilt für die Kompositionslehren dieser Zeit von Marx und Lobe, die gleichzeitig dem Bedürfnis der Zeit entgegenkommen, Wissen und Wissenschaft öffentlich zugänglich und damit zum Bildungsgut zu machen.

Christensen hingegen nähert sich der Fragestellung nach der Rezeption der musiktheoretischen Literatur des 19. Jahrhunderts anhand des von Carl Dahlhaus formulierten Grundtypus der historischen Musiktheorie, der letztlich zu klarer Kanonbildung geführt hat, sowohl was die theoretischen Autoren als auch was die Komponisten angeht. Diese an den Heroen aufgezeigte „große“ Theoriebildung verdeckt jedoch etwas, was der Autor „verborgene Theorie“ nennt und sich eher auf dem Gebiet der täglichen, unspektakulären Unterrichtspraxis abspielt. Als Musterbeispiel hierfür dient ihm das neu erwachte Interesse an der Partimento-Tradition des 18. und 19. Jahrhunderts, die sich von Neapel ausgehend als Lehrmethode über ganz Europa verbreitet hat, ohne in der Musikgeschichtsschreibung bis weit ins 20. Jahrhundert hinein auch nur Erwähnung zu finden (im vorliegenden Band nun aber zu einem der Hauptstränge wird). Dass dieses Nachwirken des Generalbassdenkens so lange übersehen werden konnte, hängt nach der Meinung des Autors einerseits mit der Fixierung auf die „große“ Theoriebildung zusammen, andererseits aber mit der Art der Überlieferung dieser Tradition, die über praktisches Nachvollziehen auf den Tasten und nicht über die Reflexion von Texten bedeutender Autoren lief. Christensen gibt als weiteres Beispiel das Nach- und Weiterwirken der Lehren des als Person völlig unbekannt gebliebenen Hollandrinus in deutlich praktisch orientierten, deshalb unsystematisch erscheinenden Handschriften seiner Schüler, die wohl eher als Notate von Unterrichtenden gelten können, die das Überlieferte für die eigenen pädagogischen Zwecke neu geordnet und teilweise ergänzt haben. Hieran ist abzulesen, in welchem Maße Vermittlung von Musiktheorie dynamischer pädagogischer Prozess und nicht Diskurs zentraler Textmonumente ist. Umgekehrt wird am Beispiel Rameaus gezeigt, dass die Musiktheoretiker seiner Zeit Rameaus Texte und Bücher, wenn überhaupt, dann nur bruchstückhaft kannten – auch hier fand viel eher eine mündliche, praxisorientierte Überlieferung seiner Ideen statt. Abschließend warnt Christensen davor, ausschließlich aus historischen theoretischen Texten heraus zu definieren, was die jeweilige Musiktheorie sei – die Praxis am Instrument und mit der Stimme spiele hierfür eine mindestens gleichrangige Rolle.

Der Rezensent hat der Besprechung dieser beiden einführenden Texte relativ viel Raum gegeben, weil sie die Stoßrichtung des Buches recht gut erfassen. Die weiteren Beiträge werden nun stark summarisch besprochen, um die Vielfalt der Themen darstellen zu können.

Torsten Augensteins Studie über die von Brahms für die Händel-Gesamtausgabe vorgenommenen Generalbass-Aussetzungen beginnt mit einem wütenden Brief von Robert Franz über jene Ausgabe – der Artikel stellt die unterschiedlichen Herangehensweisen dar, mit denen im späten 19. Jahrhundert bezifferte Bässe der Barockzeit ausgesetzt wurden: Franz favorisierte eher eine (im Sinne seiner Zeit) künstlerisch ausschmückende Bearbeitung, während Brahms, wie der Autor aufzeigt, mit seinen Aussetzungen dem diskreten, improvisatorisch-schlichten Ideal des 18. Jahrhunderts verblüffend nahe kommt.

Wendelin Bitzan weist das Fortwirken des Generalbassdenkens im 19. Jahrhundert anhand des Auftretens der barocken Initialkadenz im Schaffen von Franz Liszt nach.

Das Fugenlehrbuch von Anton André wird Jürgen Blume zum Beispiel, wie die Fuge im 19. Jahrhundert sich weiterhin an den großen Vorbildern des 18. Jahrhunderts orientiert – und wie doch manche Aspekte des spätbarocken Regelwerks aufgeweicht, relativiert oder nicht mehr verstanden werden.

Die von Skrjabin Klavierlehrer Georgij Conus aufgestellte Theorie der Metrotektonik ist Thema des Aufsatzes von Leopold Brauneiss; bei dieser Theorie handelt es sich um einen Versuch, die metrischen Strukturen eines Stückes auf eine quasi naturwissenschaftliche, möglichst allgemeine und objektive Grundlage herunterzubrechen.

Auch der nächste Text von Julian Castel beschäftigt sich mit Taktgruppenstrukturen – und zwar jenen der musiktheoretisch wenig beachteten Schlüsse. Anhand einiger Finalsatz-Schlüsse von Haydns Londoner Sinfonien weist er deren Vielfalt in Bezug auf Metrum und Kadenz nach.

Wie Joachim Hoffmanns zur Zeit Schuberts entstandene Generalbasslehre das Vorbild von Försters Generalbass-Lehrbuch aufgreift, an einigen Punkten die Perspektive jedoch entscheidend erweitert und zur Anregung für heutige analytische und pädagogische Praxis werden könnte, zeigt ein Aufsatz von Felix Diergarten.

Der Text von Nicole E. Di Paolo, einer der wenigen englischsprachigen Beiträge, widmet sich Beethovens Klaviersonate Nr. 31, op. 110 unter der Fragestellung, auf welche Weise komplexe Emotionen in diese Musik hineingeschrieben wurden und wie wir Hörenden das wahrnehmen können. Dabei greift die Autorin auch auf neurobiologische, linguistische und andere Erkenntnisse zurück.

Martin Ebelings Beitrag beschreibt Konsonanztheorien des 19. Jahrhunderts, die ohne die Erkenntnisse der eben erst zur selbständigen Wissenschaft emanzipierten Psychologie nicht denkbar sind und zum Teil bereits auf moderne Neuroakustik hinweisen.

Die *Compositionsschule* von Wilhelm Dykkerhoff steht im Fokus des Aufsatzes von Stefan Eckert. Interessant ist diese unter anderem deswegen, weil sie den ungewöhnlichen und auch für heutige pädagogische Zwecke interessanten Weg über die Melodiebildung einschlägt, von dessen Anwendung im Unterricht der Autor auch gleich berichtet.

Florian Edler reflektiert die Bedeutung der Choralsatzlehre Georg Joseph Voglers für die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert und berichtet über den Einfluss dieser Lehre auf die Komponisten C. M. v. Weber und G. Meyerbeer.

Über Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Schuberts Klaviertänzen und denen seiner Wiener Zeitgenossen denkt Thomas Fesefeldt in seinem Aufsatz nach.

Ludwig Holtmeier beschäftigt sich mit dem Akkordbegriff des 18. Jahrhunderts, ausgehend vom Werk Rameaus. Das harmonische Denken Rameaus wird demjenigen von Georg Andreas Sorge gegenübergestellt und die grundsätzlichen Unterschiede werden herausgearbeitet. Anschließend geht es um die Haptik des Akkordes in der Praxis des Tasten-Akkompagnements, wie sie sich im Rameau-Umfeld manifestiert.

Über die Tradition der pädagogischen Vermittlung von Kontrapunkt mit Hilfe der imitatorischen Improvisation und ihre Auswirkungen bis zu J. S. Bach berichtet Ariane JeBulat.

Die Rezeptionstradition des Rubato, ablesbar an verschiedenen historischen Aufnahmen und Pianorollen-Einspielungen, wird von Martin Kapeller in seinem Aufsatz reflektiert; er unterscheidet dabei zwischen zwei verschiedenen Phänomenen, die entweder das Tempo als Ganzes oder verschiedene Schichten des Satzes betreffen. Auf letzterem Rubato-Typus liegt sein Hauptfokus.

Stephan Lewandowski erforscht Materialzusammenhänge in einigen späten Klavierwerken Franz Liszts mit Hilfe der Theorie der *pitch-class sets*.

Die Beurteilung von Charles-Simon Catels *Traité d'harmonie* steht im Fokus des Aufsatzes von Nathalie Meidhof: Sie zeigt u. a. die Bedeutung dieser Schrift für das Pariser Conservatoire auf und macht klar, wie Alphonse Butignot aus diesem recht kurzen Traktat einen Harmonielehrekurs entwickelt hat und worin seine Bedeutung für die französischen Harmonielehren des 19. Jahrhunderts liegt.

Ausgehend vom Konflikt zwischen Naturverklärung und Technikbegeisterung, wie er sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

manifestiert, greift Johannes Menke zwei Harmonielehren dieser Zeit heraus, die in ihrer Herangehensweise ans Material der einen bzw. der anderen Seite zuneigen: Johann Bernhard Logier entwickelt in seinem Buch alles aus der Obertonreihe, während Carl Friedrich Weitzmanns Schriften aus der technischen Handhabung spezieller Akkorde wie dem übermäßigen Dreiklang Neuland zu erforschen suchen. Beide Ansätze weisen bis ins 20. Jahrhundert voraus.

Astrid Opitz beleuchtet auf der Grundlage von Robert Schumanns Skizzenbüchern dessen Verhältnis zum Generalbass (im Zusammenhang mit seinem Unterricht bei Heinrich Dorn) und verifiziert die Bedeutung des Generalbass-Denkens anhand eines Stückes aus dem *Album für die Jugend*.

Über den Zusammenhang der Bassübungen Joseph Rheinbergers mit der Partimentotradition referiert Birger Petersen in seinem Beitrag, der gleichzeitig die Verortung dieser Übungen im spätrömantischen Kontext reflektiert.

Einen Überblick über die Beschäftigung englischer Autoren mit indischer Musik und Musiktheorie zwischen 1784 und 1914 bietet der Aufsatz von Tihomir Popovic.

Christian Raff geht der Frage nach, in welchen Stücken und an welchen formalen Stellen die Komponisten der Wiener Klassik „veränderte Reprisen“ in ihren Klaviersachen angebracht haben.

Anhand von Chopins Walzer in h-Moll (1829) untersucht Rob Schultz die melodische Kontur des Stückes mittels verschiedener Methoden.

Markus Sotirianos untersucht Schuberts Lied *Die Stadt* auf dem Hintergrund der Irritation einiger Zeitgenossen über „Unziemlichkeiten“ im Spätwerk dieses Komponisten. Er verwendet hierzu die Tonfeld-Theorie nach Simon.

Auf dem Hintergrund von Roland Barthes' Konzept des Fragmentarischen Schreibens denkt Kilian Sprau über die Zyklichkeit romantischer Liederkreise nach.

Ausgehend von Christensens Gedanken der verborgenen Theorie untersucht Marco Targa die Veränderungen und Variabilitäten der Sonatenhauptsatzform im Übergang von der Klassik zur Romantik.

Clotilde Verwaerde beschreibt den Wandel in der französischen Musiktheorie des 18. und 19. Jahrhunderts vom Generalbassdenken zum Harmonielehretraktat.

Abschließend betrachten Stephan Zirwes und Martin Skamletz die Schülerschaft Beethovens bei Albrechtsberger und befreien dieses Verhältnis vom Klischee der Unwilligkeit des Genies Beethoven Albrechtsbergers Unterricht gegenüber. Im Gegenteil wird gezeigt, wie sich Beethovens hier angeeignete kontrapunktische Fertigkeiten in einer differenzierteren Satztechnik niederschlagen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass in diesem Buch mit seinen vielen Beiträgen eine beeindruckende Menge an Wissen versammelt ist, um das man heutzutage als Musiktheoretiker kaum herunkommt. Der Rezensent vermisst jedoch – wie häufig bei solchen Veröffentlichungen – etwas die Relevanz dieses Wissens für die Musik selbst. Bei aller Informationsfülle sind nur einige der Aufsätze in der Lage, etwas von der berührenden Qualität von Musik zu vermitteln – was meines Erachtens die vornehmste Aufgabe gerade auch der Musiktheorie sein sollte: Wenn es der Musiktheorie gelingt, zum expressiven Kern der Musik vorzudringen und dafür differenzierte, selbstverständlich auch wissensbasierte Vokabularien zu entwickeln, ist etwas Wichtiges, ja Zentrales erreicht. Interessanterweise gelingt das in diesem Buche den englischsprachigen Beiträgen tendenziell eher als den deutschsprachigen. Aufgrund der Fülle und Vielfalt an detaillierten Informationen und spannenden Gedanken ist dieses Buch aber in jedem Fall eine lohnenswerte Anschaffung für Musiktheoretiker und Bibliotheken, in denen solche zum Kundenstamm gehören.

Burkhard Kinzler

Tobias Pflieger
 Entschlackte Romantik?
 Die Sinfonien von
 Robert Schumann in
 den Interpretationen
 historisch informierter
 Aufführungspraxis.

Die historisch informierte Aufführungspraxis älterer Musik ist zweifellos eine Erfolgsgeschichte der vergangenen 70 Jahre: anfangs eher als esoterisch belächelt, heute nicht mehr weg zu denken und ernst zu nehmende Alternative zum „traditionellen“ Musizieren. Konzentrierte sie sich zunächst auf die Alte Musik bis zum 18. Jahrhundert, hat sie sich in den letzten vier Jahrzehnten auch das 19. erschlossen, wobei sich historische durchaus mit merkantilen Interessen verbanden: Bot sich doch für die Schallplattenindustrie die Möglichkeit, auch bereits vielfach eingespieltes Repertoire in faszinierend neuen Interpretationen vorzulegen. So offensichtlich diese Erfolgsgeschichte ist, so erstaunlich allerdings der Umstand, dass sie von der Musikwissenschaft in Deutschland lange kaum thematisiert wurde – im Gegensatz zu Großbritannien, wo ja auch viele Spezialensembles beheimatet sind. Es ist also an der Zeit, die Thematik auch hierzulande verstärkt in den Fokus zu nehmen – wie etwa bei Tobias Pflieger in seiner Karlsruher Dissertation am Beispiel der Sinfonien von Robert Schumann.

Seine Ausgangsfrage lautet „Entschlackte Romantik?“ Damit folgt er dem Tenor, der in „zentralen Metaphern der Historischen Aufführungspraxis“ angestimmt wird, wenn es heißt, die „Patina“, die sich im Lauf der Zeit auf die Werke gelegt habe, abzukratzen, „zurück zum Original“ zu gehen oder „die Musik für sich selbst sprechen zu lassen“. Pflieger spricht von „Ideologemen“, die es folglich zu hinter-



Sinzig: Studiopunkt-Verlag
 2016 (Klang – Wort – Ereignis. Schriftenreihe der Hochschule für Musik Karlsruhe, 2). 436 S., Tabellen, Diagramme, Notenbsp., Personenregister, Klappbro-schur, 58.00 EUR
 ISBN 978-3-89564-173-2

fragen gilt. So richtet er seine Aufmerksamkeit vor allem darauf, „in welchen Aspekten Interpretationen historisch informierter Aufführungspraxis wirklich historisch orientiert sind, d.h. welche historische Aufführungspraktiken künstlerisch umgesetzt werden“ (S. 23).

Dazu rekonstruiert er zunächst einen „aufführungspraktischen Möglichkeitsrahmen“, der die ganze Breite an Informationen umfasst, die den Interpreten heute theoretisch zur Verfügung stehen und zur „Inspiration eines historisch orientierten Zugriffs verwendet werden“ können (S. 27). Das reicht von äußeren Faktoren wie der Orchesteraufstellung bzw. -größe im 19. Jahrhundert, der Klanggestaltung, historischem bzw. historisierendem Instrumentarium bis zu „inneren“ Faktoren wie der Vortragsästhetik. Vor allem auf letztere lenkt Pfleger das Augenmerk: auf die in den zeitgenössischen Vortragslehren behandelten Fragen von Tempo, Rubato bzw. anderen Formen der Mikroagogik, von Phrasierung, Artikulation und Akzentuierung, Vibrato und Portamento.

Mit diesem Rahmen des Mitte des 19. Jahrhunderts aufführungspraktisch Denkbaren und des von zeitgenössischen Autoren für einen „schönen Vortrag“ Befürworteten konfrontiert Pfleger vierzehn verschiedene Aufnahmen der Schumann-Sinfonien aus den Jahren 1990 bis 2007. Sein Auswahlkriterium: dass „in mindestens einem der ‚äußeren‘ Elemente der Interpretation (Orchestergröße, -aufstellung, Instrumentarium) eine historische Ausrichtung festzustellen ist“ (S. 109). Das gilt also auch für traditionelle Kammerorchester mit reduzierter Besetzung. Mit dabei sind Aufnahmen unter Dirigenten wie Roger Norrington, John Eliot Gardiner, Philippe Herreweghe, Nikolaus Harnoncourt, David Zinman oder Florian Merz. Im Vergleich der verschiedenen Einspielungen geht Pfleger rein deskriptiv vor, zum Teil computerunterstützt durch das Programm Sonic Visualiser. Um es kurz zu machen: Das wenig überraschende Ergebnis ist, dass sich die historische Orientierung der Interpretationen vorrangig in den genannten äußeren Faktoren wie Orchestergröße, -aufstellung etc. niederschlägt, kaum dagegen in den inneren, die den Vortragsstil betreffen. Selbst der sparsame Gebrauch des Vibratos scheint oft eher an der Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts orientiert zu sein. Und das im 19. Jahrhundert essentielle Portamento, das aus der Orchesterpraxis des 20. geradezu verbannt wurde, ist äußerst selten und allenfalls in Rudimenten anzutreffen. Gerade hier zeigen sich überdeutlich die Grenzen der historischen Rekonstruktion, die nur so weit geht, wie sie das heutige, immer noch von der Moderne des vergangenen Jahrhunderts geprägte ästhetische Empfinden nicht verletzt. Hatte die Moderne zu einer ersten „Entschlackung der Romantik“ geführt, so kommt es durch die historisch informierte Aufführungspraxis lediglich zu einer zweiten, gewissermaßen zu einer „doppelten Entschlackung“.

Dieser Befund, der hier nur im Groben skizziert werden kann, weist weit über Schumann hinaus und gilt für viele historisch informierte Aufnahmen von Werken des 19. Jahrhunderts. Darüber hinaus liefert Pflieger aber auch eine Fülle von grundsätzlichen methodologischen Überlegungen zur Aufführungspraxisforschung, von der Frage der Authentizität bis hin zur Aussagefähigkeit früher Tondokumente. Dabei bezieht er sich weitgehend auf den Diskussionsstand in der angelsächsischen Literatur, über den man einen guten, wenn auch entschieden zu detaillierten Überblick erhält. Überhaupt wäre in mancher Hinsicht weniger mehr gewesen. Das gilt für die

häufigen Redundanzen ebenso wie für den oft unnötig verkomplizierten Stil, der nicht gerade von „fröhlicher Wissenschaft“ zeugt. Schade: Denn das Buch könnte auch eine Fundgrube für historisch interessierte praktische Musiker sein, denen der Stil allerdings nicht gerade entgegenkommen dürfte. Und noch eine letzte Mäkelei an der beachtlichen und verdienstvollen Dissertation: In manchen Kapiteln häufen sich die bisweilen auch sinnentstellenden Druckfehler so, dass man sich fragt, wie viele Teufel denn da am Werk waren?

Norbert Meurs