

angeführten Instrumente haben ihren eigenen Abschnitt in dem Buch oder werden am Rande als eher unwichtig definiert, was auch korrekt ist, wenn man etwa an elektronische Streichinstrumente denkt, bei denen sich bis heute – wieder mit teleologischem Blick – höchstens die elektrische Geige halbwegs behaupten konnte. Neben Darmstadt mit Jörg Mager entwickelte sich Berlin zur Hochburg der Erforschung elektrischer Klangmöglichkeiten. Die Gründungen des Heinrich-Hertz-Institutes und einzelner Forschungsinstitute bis nach Wien zogen die Entwicklung zahlreicher Instrumente nach sich, die auf sogenannten »Elektrischen Konzerten« vorgestellt wurden, teilweise sogar im Zusammenspiel. Das Repertoire bestand meist aus kleinen bekannten Werken wie z. B. Etüden von Chopin oder bekannten Arien aus Opern. Darin, zusammen mit der nationalsozialistischen Zeit, bestand der Grund für den »Untergang« dieser Instrumente. Die anfängliche Neugier und der Tatendrang schwanden, da man mit herkömmlichen Instrumenten dasselbe Ergebnis erzielen konnte. So schrieben damals schon Reporter und Redakteure – als kleines Beispiel der von Donhauser gut recherchierten Rezeptionsgeschichte – dass es an den Komponisten liege, was aus den Instrumenten in Zukunft würde. Leider gab es nur wenige, wie Paul Hindemith und Harald Genzmer, die sich mit den neu entstandenen Möglichkeiten vertraut machten und sie nutzten. Die Politik wusste besser

mit der neuen Technologie umzugehen und nutzte sie für ihre Propaganda in den Medien und bei Masenkundgebungen. Die Beschallung großer Räume nimmt daher ein weiteres Kapitel des Buches ein und zeigt die gut durchdachte Anbringung der modernen Elektrotechnik für möglichst große Wirksamkeit auf. Als Abrundung gibt es noch große tabellarische Anführungen von Oskar Salas Auftritten, Aufnahmen der in dem Buch beschriebenen Instrumente (soweit überhaupt noch existierend!) und zuletzt eine Liste aller angemeldeten Patente.

Zur Erforschung der Elektrischen Musik und ihrer Verwendung in der NS-Zeit bietet dieses Buch sicherlich sehr viel Material. Dabei helfen nicht nur die beschriebenen rezeptionsgeschichtlichen Aspekte, sondern auch die akribischen Fußnotenapparate, die weiteres Nachforschen sehr erleichtern. Als Standardwerk ist es allerdings nicht zu werten und sicherlich auch nicht so gemeint. Donhauser versucht eher eine Zusammenfassung der rein technischen Entwicklung und der sich daraus ergebenden wirtschaftlichen und geschichtlichen Probleme. Wer also daran interessiert ist, woher die Anschlagsdynamik beim E-Piano stammt, welche Entwicklungen nötig waren, damit Stockhausen in den 1950er Jahren seine Kompositionen verwirklichen konnte, welche medienwirksame Technik zu Kriegszeiten bestand und wieso die Idee des Player Pianos von Conlon Nancarrow gar nicht so neu ist, dem ist dieses Buch sehr zu empfehlen. [Jan Kästel]

Ute Bär (Hg.): Schumann, Sonaten für Violine und Klavier

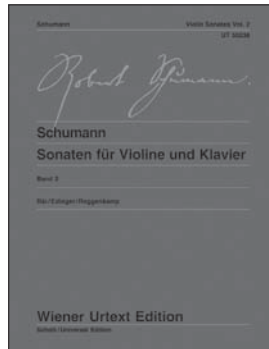
Band 2, Wien (Wiener Urtext Edition, Schott/ Universal Edition) 2007

Robert Schumanns dritte Violinsonate: Zweifellos nach wie vor eines der am besten gehüteten Geheimnisse der romantischen Violinmusik – und zugleich das am wenigsten bekannte Werk innerhalb der Serie von Schumanns späten Duokompositionen, die zwischen 1849 und 1853 für Oboe, Klarinette, Horn, Cello, Bratsche und Violine im Verein mit dem Pianoforte entstanden. Ende Oktober 1853 in Düsseldorf als eine der letzten musikalischen Äußerungen Schumanns überhaupt komponiert, stellt sich die Entstehungs- wie auch

Publikationsgeschichte dieses Werkes, einhergehend mit einer recht unübersichtlichen Quellenlage, höchst komplex dar. Hervorgegangen war sie aus einem anderen Werk, der F.A.E.-Sonate, einer für den Geiger Joseph Joachim bestimmten Gemeinschaftskomposition mit Johannes Brahms und Albert Dietrich. Das darin enthaltene Intermezzo und Finale ergänzte Schumann nur wenige Tage nach Niederschrift durch zwei weitere, nachkomponierte Sätze zu einer neuen dritten Sonate. Joachim, dem damit gleich zwei neue Sonaten beschert wurden,

bedankte sich umgehend bei Schumann für die unerwartet verdoppelte Sonatenüberraschung (wie es Schumann anlässlich der privaten Erstaufführung der F.A.E.-Sonate selbst in seinem Haushaltsbuch vermerkte): »Die Ergänzung der Sonate paßt prächtig in ihrer konzentriert-energischen Weise zu den übrigen Sätzen. Das ist jetzt freilich ein anderes Ganzes!«

Dennoch fand die öffentliche Uraufführung dieses Werkes erst 1956, genau hundert Jahre nach Schumanns Tod, statt. Im gleichen Jahr erschien die Erstausgabe, die 1988 als revidierte Titelaufgabe erneut herausgegeben wurde. Im Jahre 2002 schließlich zeigte sich die Sonate in wiederum neuem Licht. Beruhend auf weiterführenden Forschungsergebnissen präsentierte die Herausgeberin Ute Bär innerhalb der Neuen Schumann-Gesamtausgabe in beeindruckender Weise einen Notentext, der zunächst durch bedeutende Abweichungen gegenüber dem Erstdruck auffällt. So konnte aufgrund eines erstmals publizierten Briefes von Clara Schumann die bislang undeutliche Abfolge der Mittelsätze überzeugend begründet und rekonstruiert werden. Im Erstdruck an exponierter Stelle fälschlicherweise angegebene Wiederholungstakte für den dritten Satz wurden nach Maßgabe von Schumanns Arbeitsmanuskript gestrichen. Dass die nun nach dem Urtext der Neuen Schumann-Gesamtausgabe vorliegende praktische Ausgabe Reinhard Kapps die überaus stimmige Ergänzung eines durch Schumann nicht notierten Klaviertaktes im ersten Satz (T. 100) vorschlägt, spricht ebenfalls für Sorgfalt und Umsicht dieses Unternehmens, das auch einige geringfügige Errata des gewichtigen Gesamtausgabenbandes stillschweigend korrigiert. Herausgeberin und Verlag sind zu dieser bedeutenden Neuerscheinung nur zu gratulieren. Band 1 der praktischen Ausgabe mit den Sonaten opp. 105 und 121 erschien in vergleichbarer Ausstattung bereits 2003 innerhalb der Wiener Urtext Edition.



Es mag zunächst widersprüchlich erscheinen: Neben den offensichtlichen Korrekturen liegt die eigentliche Bedeutung der längst überfälligen Publikation in den unzähligen dynamischen und artikulatorischen Detailpräzisionen, die hier in ihrem vollen Ausmaß erstmals deutlich werden. Schumanns peinlich genaue Spielanweisungen berühren oft Bereiche, die von Interpreten einfach und gerne übersehen werden. Intensive Artikulation bei Ausweitung der Melodiebögen – vielleicht ist das die zentrale Forderung zur Auslotung der interpretatorischen Möglichkeiten dieser Musik, die aus kleinsten musikalischen Zellen große Zusammenhänge entwickelt.

Instruktiv kommentierte »Kritische Anmerkungen« der Herausgeberin sowie in den Notentext eingearbeitete Hinweise und Vorschläge bestätigen das Niveau dieser Ausgabe, mit der neue Maßstäbe in Sachen Schumann-Edition gesetzt werden. Die »Hinweise zur Interpretation« sowie Fingersätze und Vorschläge zur Bogeneinteilung (Peter Roggenkamp und Christiane Edinger) geben wertvolle Ratschläge für eine adäquate Umsetzung auf modernen Instrumenten. Wie sehr sich gleichwohl diese Instrumente von Schumanns ursprünglicher Klangvorstellung entfernt haben, wird in der problematischen klanglichen Balance im Verhältnis von Klavier zu Violine deutlich. Bei der Aufführung auf modernen Instrumenten bleibt dies aufgrund des veränderten Klangvolumens ein grundsätzliches Problem.

Ein Vorwort, das detailfreudig und durch zahlreiche Zitate sehr lebendig auf Entstehung, Drucklegung, Rezeption und Aufführungsgeschichte eingeht, lädt unmittelbar zu einer intensiv-kritischen Beschäftigung ein, welche gerade diese Sonate in besonderem Maße verdient. Ergänzt wird der vorliegende Band durch den ebenfalls in die Neue Schumann-Gesamtausgabe aufgenommenen Urtext der F.A.E.-Sonate, deren vollständiger Erstdruck (1935) bereits seit 1999 in einer von Joachim Draheim mustergetreu revidierten Neuausgabe vorliegt.

Was nun noch zu wünschen ist: Interpreten, die sich dieser Musik verantwortungsvoll annehmen, und dies ganz und durchaus auf den Spuren Clara Schumanns, die zwei Tage nach Einweisung ihres Mannes in die Endericher Heilanstalt notier-

te: »Abends musizierten wir, Joachim und ich [...]. Wir spielten Roberts dritte Sonate in A=moll, und heute haben wir sie erst so recht mit dem Animus gespielt, wie es sein muß. Ich hatte sie schon frü-

her in mich aufgenommen, aber Joachim konnte sich noch das letztemal in Hannover gar nicht recht hereinfinden. Heute war er begeistert und ich mit.« [Tobias Koch]

Jürg Baur: Sonatine für Klaviertrio (1940/2000)

Köln (Dohr) 2006

Die Werke des 1918 in Düsseldorf geborenen Komponisten Jürg Baur gehören zu den spannendsten musikalischen Arbeiten des zwanzigsten und mittlerweile einundzwanzigsten Jahrhunderts. Dies liegt nicht zuletzt daran, dass es Jürg Baur wie kaum ein Zweiter versteht, in seinen Kompositionen die unterschiedlichsten musikalischen Strömungen zu vereinen: Durch das lebendige Wechselspiel von traditionellen und modernen Elementen – wie etwa in der »Musik mit Robert Schumann« aus dem Jahre 1972 – wird der Hörer nicht überfordert, sondern kann seriell konzipierte oder aleatorische Abschnitte aus dem historisch tradierten Musikverständnis heraus begreifen. Im Gegenzug hierzu werden musikalische Zitate durch das moderne Umfeld in ein neues Licht gerückt und können ihrerseits wiederum interessante Aufschlüsse über die Kontexte geben, aus denen sie herausgelöst wurden. Die enge Bindung an die Musikgeschichte bei gleichzeitiger Aktualität der musikalischen Mittel ist es, welche eine gewichtige Facette des Personalstils Jürg Baus ausmacht. Besonders reizvoll ist daher ein Blick auf seine frühen Kompositionen, um zu ergründen, welchem Umfeld dieser freie Umgang mit dem musikalischen Material entwachsen ist.

Die »Sonatine für Violine, Violoncello und Klavier« entstand, nach Angaben des Komponisten, in den ersten Kriegsmonaten auf dem Fliegerhorst Gütersloh, wo Baur als Bodenpersonal-Soldat eingesetzt war. Das Werk besteht aus zwei sich kontrastierenden Sätzen mit den Titeln »Romanze« und »Scherzo«, welche formal – wenn man von der Gattungstradition ausgeht – die Mittelsätze eines herkömmlichen Klaviertrios ausmachen könnten. Dennoch beweist der erste Satz in seiner sonatenhaften Anlage durchaus Kopfsatzqualitäten: Zwei thematische Gebilde, eine bedrückend-schlichte,

in sich abgeschlossene Melodie (die eigentliche »Romanze«) und ein herber, rhythmisch markanter Abschnitt bestimmen den Satz. Nahezu alle überleitenden Passagen werden mit einem gerade einmal zwei 32tel umfassenden Motiv im Abstand einer kleinen Sekunde bestritten. Schließt man in



die Betrachtung mit ein, dass die beiden thematischen Gebilde aus wenigen, häufig sequenziereten und abgewandelten Motiven bestehen, so arbeitet der Komponist mit einer überschaubaren Menge musikalischen Materials. Für das formale Gesamtkonzept der »Romanze« ist

weniger der Gegensatz beider Themen entscheidend. Vielmehr ist es das zweite Thema, welches den musikalischen Fortgang garantiert, denn auf dessen kontrapunktischer Folie kann sich das – ansonsten in sich abgeschlossene – erste entfalten. Der durchführungsartige Mittelteil beginnt mit dem abgespaltenen Kopfmotiv des ersten Themas, welches, imitatorisch verdichtet, seine harmonischen Qualitäten ausspielen kann. Auch das zweite thematische Gebilde wird in einer Art ungenauem Quintkanon verarbeitet, wie überhaupt die gesamte Durchführungsarbeit mittels kontrapunktischer Techniken organisiert ist. Der Abgeschlossenheit wegen ist die Reprise dem ersten Thema in einer durch die Durchführung geprägten, emotional aufgeladenen Variante vorbehalten. Der Kopfsatz der Sonatine für Klaviertrio ist, trotz der Klangsprache des frühen zwanzigsten Jahrhunderts, ganz und gar dem romantischen Erbe verpflichtet. Das erste