

anderen Autoren nichts vergeben, etwas allgemeinverständlicher zu schreiben: Weiß etwa der durchschnittliche Orgel-Interessierte auf Anhieb, was z. B. unter »idiophonen Registern« zu verstehen ist?

Das gewichtige Werk wird ergänzt durch mehrere (Stichwort-) Register, eine Aufschlüsselung der Verfasserkürzel, eine knappe, aber durchaus repräsentative Auswahlbibliographie, ein hilfreiches Glossar und einen Bildteil, der sich hauptsächlich historischen Orgeln verschiedener Stile und Epochen widmet. Schön, dass sich auch ein Verzeichnis von Orgelmuseen in Europa und eine Auflistung orgelspezifischer Internetseiten finden. Wenngleich wirtschaftlich verständlich, so doch etwas irritierend wirkt der beigefügte Anzeigenteil von Verlagen und Orgelbaufirmen, auch wenn sich kein Einfluss auf die redaktionelle Gewichtung er-

kennen lässt. Ein weiteres optisch leicht störendes Detail ist der mitunter wenig geglückte Spaltenumbruch, der dafür sorgt, dass manche Artikelüberschriften am unteren Spaltenende zu stehen kommen, der eigentliche Artikel dann aber erst in der nächsten Spalte erscheint.

Insgesamt ist dieses Buch aber trotz der wenigen und teils bei dieser Aufgabenstellung unvermeidbaren Mängel ein umfassendes Standardwerk, das dem im Klappentext genannten Anspruch, »in konzentrierter Form über alle wesentlichen Aspekte des Instruments und seiner Musik« zu informieren, durchaus gerecht wird. Es wäre zu wünschen, dass es sich künftig nicht nur bei Orgelliebhabern, sondern auch z. B. bei Verantwortlichen der Kirchen in steter Griffweite befindet – und auch benutzt wird. [Joachim Roller]

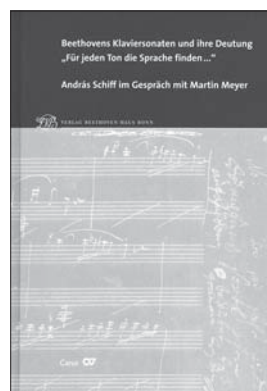
András Schiff: Beethovens Klaviersonaten und ihre Deutung

hg. von Martin Meyer, Stuttgart (Carus) 2007

Es ist mehr als eine Binsenwahrheit, dass ausführende Künstler nicht immer die besten Adressaten sind, wenn es darum geht, auch mit Worten und womöglich in vermittelnder Absicht über ihren Gegenstand zu sprechen. Dort, wo es dem Interpreten gelingt, auf originelle Art Brücken zwischen seiner Tätigkeit und dem Notentext zu schlagen, ohne eine Seite zu sehr zu gewichten, ist die Chance groß. Als einer der herausragenden Pianisten der Gegenwart wagt sich nun András Schiff auf dieses Feld. In seinem Vorwort setzt Michael Ladenburger das vorliegende Bändchen in Beziehung zu schriftlichen Einlassungen wichtiger Pianisten der Vergangenheit, »wie etwa jene Edwin Fischers oder in der jüngeren Vergangenheit Alfred Brendels«. Das Interesse ist auf diese Weise also geweckt, erst recht, wenn die Aussage nicht gescheut wird, András Schiffs »Einsichten beruh[t]en gleichermassen auf intellektueller wie emotionaler Durchdringung.« Und: »Sie werden über den aktuellen Anlass [...] hinaus ihre Gültigkeit behalten und verdienen breite Beachtung.«

Ebendieser Anlass war die zyklische Ausführung der 32 Beethovenschen Klaviersonaten

durch András Schiff, beginnend 2004 in Bonn. Die mittlerweile auf CD erschienenen Mitschnitte haben seither Furore gemacht, so dass der Rezensent sich dem Buch mit durchaus freudiger



Erwartung nähert. Ein Schwachpunkt des Buches offenbart sich jedoch bald darin, dass sich die beiden Gesprächspartner über ihren Gegenstand stets einig sind. Das liegt zum Großteil daran, dass sich Herausgeber Martin Meyer in die Rolle eines Stichwortgebers drängen lässt,

und nicht viel mehr als schriftliches Kopfnicken ob der Aussagen seines Gesprächspartners beisteuert. In keinem Fall stößt der Leser auf auch nur minimal abweichende Meinungen der Autoren. Dies ist die Fiktion eines Gesprächs, und daraus folgt für den Gegenstand und dessen Vermittlung (auf etwas in dieser Richtung hatte man es doch

wohl angelegt?) Fatales. Wo zwei sachkundige Menschen sich überall einig sind, muss sich dem musikalisch weniger geschulten Leser die Assoziation eines Bollwerks, einer »ausgemachten Sache« und eines geschlossenen Diskurses aufdrängen, vor dem man als »Kenner und Liebhaber« – diese werden im Reihentitel angesprochen – nur noch stumm verharren kann. Auch eignet dem Rede-/Schreibstil des analysierenden Pianisten Schiff stellenweise ein geradezu ehrfürchtiger Tonfall angesichts des »Neuen Testaments der Klaviermusik«, ein Tonfall, den man von einem Vertreter seiner Generation mit Erstaunen vernimmt, und der inkongruente Perspektiven oder überraschende analytische Einsichten gar nicht erst aufkommen lässt. (Auch die Titulierung eines Komponisten mit »Meister«, wie es mehr als einmal geschieht, hat man lange nicht vernommen – und nicht vermisst.) Es entsteht so der Eindruck eines letzten Wortes, das es im Bereich der Musik nie geben kann. Das Gegenteil wäre zu wünschen. Ohne persönliche Idiosynkrasien zu stark in den Vordergrund rücken zu müssen, hätte es dem Text gut getan, divergierende Auffassungen zu apodiktischen Einschätzungen wie der, dass die Sonate op. 81a »mehr Empfindung als Tonmalerei [ist]«, Raum zu geben. Mag diese Einschätzung auch im konkreten Fall ihre Berechtigung haben, so fragt es sich doch, ob eine solche Entgegensetzung einem Verständnis der pianistisch-kompositorischen Zusammenhänge förderlich ist. Zumal der eine oder andere weniger sattelfeste Leser sicher für den Hinweis dankbar gewesen wäre, dass der Urheber dieser Begriffsdichotomie der Komponist selber gewesen ist, als dieser – notabene bezogen auf seine Sinfonie Nr. 6 – von »mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei« gesprochen hat.

Man vermisst einen Blickwinkel, der statt einer unreflektierten Übernahme von »empfindsamer« Begrifflichkeit etwa eine Kategorie wie die des Charakteristischen zu handhaben wüsste. So aber bilden die Betrachtungen oftmals ein Beispiel für schwache, weil über den Notentext jagende Analyse, gepaart mit einer vorschnellen Hermeneutik der altbekannten »Bekanntismusk«. Die Sonaten werden dabei in das unvermeidliche, seit Johann Aloys Schlossers erster Beethoven-Biographie aus

dem Jahr 1828 vertraute Dreiphasenschema eingepasst, woraus sich ergibt, dass man sich auch wirklich mit jeder Sonate befasst – eine Vorgehensweise, die im Rahmen von gerade einmal 112 Seiten gewisse Einschränkungen unvermeidbar macht und einige andere Eigenheiten der Vorgehensweise noch verstärkt. Vielleicht hätte man sich stattdessen lediglich auf einige ausgesuchte Werke beschränken sollen, statt der Versuchung nachzugeben, das Ganze zu erfassen.

Zu konstatieren ist, dass der Pianist Schiff der biographischen Methode den Vorrang gegenüber eher positivistischen Herangehensweisen einräumt, wobei hier nicht behauptet werden soll, es mangle dem Buch an Detailfülle. Jedoch verharret der Interpret beharrlich in einer Haltung des beschreibenden und beflissenen Sammelns. So wird eine Vollständigkeit vorgegaukelt, die doch nur dort zustandekäme, wo die Details in den Zusammenhang einer konkreten kompositorischen Fragestellung gesetzt würden. Dies allerdings hätte – schlagwortartig gesprochen – impliziert, den Beethovenschen Kompositionsprozess auch als Beitrag einer »Problemgeschichte des Komponierens«, ernst zu nehmen, und das vermeintlich Bekenntnishafte in ihm nur in zwingenden Fällen zu bemühen.

Der verbreiteten Eigenart, Beethovens Produktion vor allem aus der Perspektive der späteren Entwicklung zu betrachten, begegnet man auch hier wieder. Nicht dass es verfehlt wäre, an manchen Stellen an Schubert, Schumann oder Liszt zu denken, aber die Gefahr, durch die Häufung solcher Assoziationen überkommene Vorstellungen von Organismus-Modellen in der Musikgeschichtsschreibung wenn auch ungewollt zu reanimieren, ist sehr real. Eine Umkehrung der Blickrichtung (der nicht prinzipiell das Wort geredet werden soll), brächte zumindest eine Erweiterung der Sicht auf parallele Entwicklungen und die reiche Diversifikation der Klaviermusik aus Beethovens frühen Jahren, so dass es mehr als Pedanterie ist, festzuhalten, dass der Name eines der wichtigsten Anreger Beethovens und der Klaviermusik insgesamt – Carl Philipp Emanuel Bach – kein einziges Mal fällt.

Es stellt sich die Frage, für wen ein solches Buch gemacht ist und welche Funktion es erfüllt,

und man wird den Verdacht nicht los, dass Bequemlichkeit des Verlags und der Herausgeber als Argument fungieren. Das Ausflagen als »Gespräch« (wiewohl Etikettenschwindel) suggeriert erleichterte Zugänglichkeit und lässt höhere Verkaufszahlen erwarten, wohingegen die Produktionsbedingungen verglichen mit einer Monogra-

phie oder einer Rundfunkproduktion nerven- und budgetschonender ausfallen dürften. So verständlich eine solche Strategie sein mag: dem Ziel einer Vermittlung interessanter musikanalytischer und interpretatorischer Erkenntnisse ist sie – trotz der Autorität eines herausragenden Pianisten der Gegenwart – nicht förderlich. [Peter Dragon]

Sweelinck: Sämtliche Werke für Tasteninstrumente

Bd. 2, hg. von Pieter Dirksen, Wiesbaden (Edition Breitkopf) 2007

Mit dem Erscheinen des zweiten Bandes ist die vierbändige Ausgabe sämtlicher Werke Sweelincks für Tasteninstrumente nun komplett. Wie schon für Band 4 (Lied- und Tanzvariationen) zeichnet für die Herausgabe der Fantasien Pieter Dirksen verantwortlich – die Bände 1 und 3 (Toccaten, bzw. Choral- und Psalmvariationen) wurden von Harald Vogel herausgegeben.

Einer Einleitung und einem Text zu den Fantasien (beide in deutscher und englischer Sprache) folgt der Notenteil, der zuerst die in Liniennotation, danach die ausschließlich in Tabulatur überlieferten Werke und als Abschluss einen Anhang mit *Incerta* enthält. Im Inhaltsverzeichnis werden zu jedem Stück die Nummer des in Vorbereitung befindlichen Sweelinck-Werkverzeichnisses (SwWV) von Pieter Dirksen, sowie die Identifikation nach Tonarten gemäß des Anhangs 2 seiner Dissertation »The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck« angeführt. An den Notenteil schließen ein Essay »Zur Instrumentenfrage« (englisch und deutsch) und der Kritische Bericht (deutsch), bestehend aus einem knappen Quellenverzeichnis, Hinweisen zur Edition und den Einzelanmerkungen, an. Zwei Faksimile-Abbildungen zeigen je ein Beispiel der beiden Überlieferungstraditionen (Linien- bzw. Buchstabennotation) der Werke Sweelincks.

Das Hauptanliegen der Herausgeber ist, die Notation der Quellen und die in ihnen enthaltene Information möglichst unverändert in ein modernes Notenbild zu übertragen. Das ist bei den in Liniennotation (üblicherweise zwei Zeilen zu je sechs Linien) überlieferten Werken naturgemäß einfacher zu realisieren als bei solchen, die in Buch-

staben notiert sind, weil wichtige Informationen wie Taktvorzeichnung, Taktlängen, Balkung und Aufteilung der Stimmen auf die beiden Zeilen – entsprechend der Handverteilung – im heutigen 5-Linien-System beibehalten werden können, womit wertvolle Hinweise zu Spieltechnik und Interpretation erhalten bleiben. So kann beispielsweise die originale Handverteilung Aufschluss über Fingersätze und Artikulation geben. Bei der Übertragung wurden auch Details beachtet, wie kleine Abstände in der Mitte von Takten, welche die Länge einer *Brevis* aufweisen, wodurch die Lesbarkeit erleichtert wird. Ein

Vorsatz, über dem die Hauptquelle vermerkt ist, gibt zu jedem Stück die originale Notation wider, und selbst die Ausweisung von Sweelinck als Urheber entspricht der ursprünglichen Schreibweise der Quelle. Modernisierungen beschränken sich auf die Setzung von Versetzungszeichen, die Taktzählung, das Ersetzen von über die Taktgrenze punktierten Noten durch Überbindungen, die fallweise Ergänzung von Pausen sowie dünne Linien zur Kennzeichnung der Stimmführung – durchgezogen als Übertragung der originalen Kustoden, gestrichelt als Hinzufügung des Herausgebers.

Versetzungszeichen in *Brevistakten* sind jedoch nur bis zur Taktmitte gültig. Diese Abweichung von modernen Notationsgebräuchen erschließt sich

