

sowie Anleitungen zu Kolorierungen, Ritornell- und Fugen-Bildung oder Septakkord-Führungen.

Bewusst wählt Krieg einen sehr persönlichen, bei aller Fundierung leicht zugänglichen Sprachstil. Er vermeidet den akademischen Blickwinkel eines vermeintlich objektiv beschreibenden Dritten, sondern nimmt den Leser an die Hand; es entsteht gewissermaßen ein Lehrer-Schüler-Verhältnis. Das mag nicht jedermanns Sache sein – mancher Theoretiker wird womöglich ob soviel Subjektivität skeptisch werden. Weniger ermüdend ist es allemal – und hat sich in der

Regel als effektive Lehrmethode erwiesen. Durch die klare Gliederung ist der individuelle Einstieg je nach Interesse und Kenntnisstand möglich – dies scheint auch notwendig, denn allein aufgrund des Umfangs wird man vor einer systematischen Durcharbeitung zunächst zurückschrecken. Die Fülle an Informationen und Modellen, die akkurate Aufbereitung und gute Lesbarkeit machen Gustav. A. Kriegs Buch zu einem umfassenden Lehrwerk, dessen Anschaffung Improvisatoren wie Theoretikern gleichermaßen empfohlen sei. [Dominik Axtmann]

Ralf Wehner (Hg.): Felix Mendelssohn Bartholdy: Oktett op. 20 Wiesbaden [u.a.] (Breitkopf & Härtel) 2007

Das Oktett op. 20 für vier Violinen, zwei Violoncelli und zwei Violoncelli von Felix Mendelssohn Bartholdy entstand 1825 und gilt als Geniestreich des jugendlichen Komponisten. Es gehört zugleich zu den bekanntesten Kammermusikwerken des 19. Jahrhunderts. Mit nur 16 Jahren zeigte der junge Komponist ein erstaunliches künstlerisches Profil und prägte mit der Besetzung von acht Streichern eine neue Gattung, die es in der Folge allerdings zu keiner sehr verbreiteten Tradition brachte; nur einzelne Werke wie z. B. von Johann Svendsen folgten dieser Tradition. Anders als bei Louis Spohrs Doppelquartett steht im Oktett nicht die Gegenüberstellung von zwei Gruppen, sondern die Einheit der Mitspieler im Vordergrund. Das noch zu Lebzeiten Beethovens entstandene Werk erschien in Brahms' Geburtsjahr erstmalig unter der Opuszahl 20 im Druck. Diese Rahmendaten spiegeln die Bedeutung des Oktetts mit Beethoven als Wegbereiter und Brahms als einem der wichtigsten Erben (mit Werken wie den Streichsextetten) wider.

Kurz vor Entstehung des Oktetts hielt sich Mendelssohn im Frühjahr 1825 in Paris auf und besuchte auf der Rückreise Goethe bereits zum zweiten Mal.



Das im Spätsommer entstandene Werk vollendete er am 15. Oktober 1825 und widmete es zwei Tage später seinem Geigenlehrer Eduard Rietz zum Geburtstag. Obwohl Mendelssohn schon zahlreiche Werke komponiert hatte, stellte das neue Opus alle vorherigen in den Schatten. Dabei spielt der dritte Satz, das Scherzo, eine besondere Rolle, weil Mendelssohn ihn in einer um Bläserstimmen erweiterten Form mit seiner ersten Symphonie op. 11 aufführen ließ. Die sonst sehr kritische Schwester Fanny bezeichnete diesen Satz als »wahrlich gelungen« und enthüllte, woher ihr Bruder die Anregung erhalten hatte. Ein Vierzeiler aus Goethes Faust hatte ihn animiert: »Wolkenzug und Nebelflor / Erhellen sich von oben, / Luft im Laub und Wind im Rohr / Und alles ist zerstoben.« Die Stimmung dieser Zeilen ist in dem komplett im Pianissimo gehaltenen g-Moll-Satz eindrucksvoll festgehalten.

Der ersten Druckausgabe wurde 1833 folgende »Nota« vorangestellt: »Dies Ottet muss im Styl einer Sinfonie in allen Stimmen gespielt werden, die *Pianos* und *Fortés* müssen sehr genau und deutlich schärfer hervorgehoben werden, als es sonst bei Stücken dieser Gattung geschieht.« Diese Anmerkung verrät viel über den orchestralen Charakter des Werks. Insbesondere der erste Satz in Es-Dur lebt von starken dynamischen Kontrasten. Die acht Streicher vereinen sich oft zu einem vollen Klang, der die herkömmlichen Grenzen der Kammermusik überschreitet. Auch wenn Mendelssohn formal den traditionellen

Rahmen nicht überschreitet, zeigen seine Harmonien und Klangfarben einen enormen Erfindungsreichtum, auch in den übrigen drei Sätzen. Der dramatisch getragene zweite Satz in c-Moll besticht durch seine grüblerisch-aufrührende Introvertiertheit, während sich das im Fugato beginnende Finale in seiner stürmischen Bewegtheit ganz nach außen kehrt.

Der Notentext der vorliegenden Studienpartitur basiert auf dem 2003 veröffentlichten Band der Leipziger Mendelssohn-Gesamtausgabe (Serie III/Band 5). Die 1959 begonnene Werkausgabe wurde seit 1992 auf eine neue wissenschaftliche Grundlage gestellt (vgl. DIE TONKUNST 2/2007, S. 108ff.). In diesem Rahmen wurden bereits eine Reihe von bislang unveröffentlichten Werken herausgebracht. Nach dem Klaviersextett ist das Oktett das zweite Kammermusikwerk, das in jüngster Zeit erschienen ist. Mit der Partitur des Oktetts entstand ein verlässli-

cher Notentext, der auf allen wesentlichen Quellen basiert. Dieser besteht weniger aus radikalen Neuerungen, sondern zeigt im Detail die textkritische Arbeit, indem viele Legatobögen, Artikulationszeichen und Dynamikvorschriften entsprechend der Quellenlage verändert wurden. Die musikalische Kernsubstanz ist davon kaum berührt, doch ermöglichen die auf der Grundlage der Partitur ebenfalls erschienenen Stimmen (KM 2297) eine Neubegegnung mit dem Werk sowohl als Interpret wie auch als aufgeschlossener Zuhörer und Wissenschaftler. Allerdings fehlt der Kritische Bericht in der Studienpartitur, in der den 97 Seiten Notentext ein zweiseitiges Vorwort auf deutsch und englisch vorangestellt ist. Alles in allem ist die Partitur-Bibliothek von Breitkopf & Härtel mit der Studienpartitur des Oktetts op. 20 von Mendelssohn Bartholdy um einen attraktiven Band reicher. [Jorma Daniel Lünenbürger]

Becker, Vogel (Hgg.): Musikalischer Sinn.

Beiträge zu einer Philosophie der Musik, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2007

Der 2007 erschienene Aufsatzband »Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik« stellt einen wissenschaftlichen Brückenschlag zwischen dem deutschsprachigen und anglo-britischen Forscherkreis dar. Neben Beiträgen der beiden Herausgeber Alexander Becker und Matthias Vogel nehmen Stephen Davies, Nicholas Cook, Max Paddison und Stefan Koelsch/Tom Fritz zur der – nicht erst seit Dahlhaus' und Eggebrechts Disputatio »Was ist Musik« (1985) – allgegenwärtigen Frage der musikästhetischen Betrachtung Stellung: Was ist musikalischer Sinn?

Dabei ist ein differenziertes Bild entstanden, welches sich einerseits durch Methodenvielfalt unterschiedlichster Wissenschaftsdisziplinen auszeichnet. Andererseits verstehen es die Autoren, nicht im luftleeren Raum zu argumentieren. Sie nehmen gegenseitig differenziert aufeinander Bezug und diskutieren die aktuelle Forschung.

Stephen Davies verweist direkt zu Beginn in »Musikalisches Verstehen« auf die notwendige Fähigkeit eines Hörers, Musik von nicht-musikalischen Geräuschen und Klängen in der Umgebung unter-

scheiden zu können. Der Fragestellung, wie etwa ein während einer Orchesteraufführung erklingender Mobiltelefonklingelton, z. B. die Wilhelm-Tell-



Ouvertürenmelodie, während einer »Jeu de Cartes«-Strawinsky-Aufführung dennoch eine Störung im Sinne eines überflüssigen Geräuschs darstelle, – obgleich dieses Thema auch von Strawinsky selber später im musikalischen Verlauf zitiert wird –, wird überzeugend dialektisch nachgegangen.

Davies analysiert nun das Verstehen der Aufführenden und problematisiert ihr Dilemma. Wie weit vermag die Prädetermination der Partitur das Ermessen des Interpreten zu beeinflussen: »Wie *staccato* ist diese *Staccato*-Note?« (S. 54) Und geben sich Musiker stets Rechenschaft darüber oder grei-