

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.

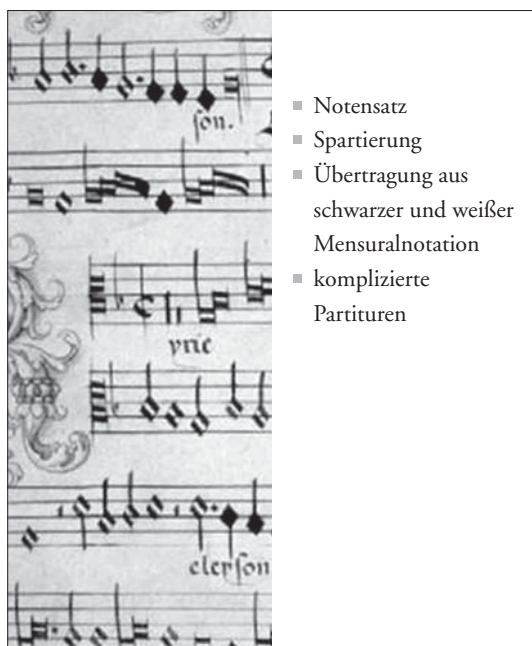
Stephen Davies verweist direkt zu Beginn in »Musikalisches Verstehen« auf die notwendige Fähigkeit eines Hörers, Musik von nicht-musikalischen Geräuschen und Klängen in der Umgebung unter-

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-



- Notensatz
- Spartierung
- Übertragung aus schwarzer und weißer Mensuralnotation
- komplizierte Partituren

www.belles-lettres.de



**belles
lettres**

TYPOGRAPHIE

Schützenstr. 63
48143 Münster
info@belles-lettres.de

Anzeige

fen sie nicht eher auf erworbenes praktisches Wissen »Know-how« zurück? Davies' Artikel schließt mit einer Diskussion des Verständnisprozesses von Musik mittels der Musikanalyse sowie dem Verstehen der Komponisten ab.

Nicholas Cook hat sich in seinem Beitrag »Musikalische Bedeutung und Theorie« der besten wissenschaftlichen Diskurstradition verschrieben. Gleich zu Beginn greift er Patrick McCreless' 1996 veröffentlichten Abgesang auf die Musiktheorie auf und geht auf die noch immer währende Diskussion um diesen Artikel ein. Er konstatiert ein Fehlen einer »angemessenen theoriebasierten Konzeption, wie Musik die Bedeutungen, die ihr zugeschrieben werden, tragen kann (oder auch nicht)« (S. 82). Er weist auf eine zumindest in Ansätzen erkennbare Tendenz hin, Hanslicks »Vom Musikalisch-Schönen« als eine »Leugnung der Fähigkeit von Musik aufgefasst wurde, expressive Bedeutung zu tragen« zu deuten (S. 88). Den Hauptanteil seiner Analyse nimmt eine Fallstudie zur Konstruktion von Bedeutung ein (S. 102–116). Er greift hier McClarys Analyse des ersten Satzes von Beethovens Neunter Symphonie aus dem Jahre 1991 auf und zitiert dessen Beschreibung der Reprise als Ausdruck »mörderischer Wut und doch einer Art von Vergnügen an der Erfüllung formaler Anforderung«. Er nimmt an, dass diese Reprise eines Tages mit genau dieser gleichen Selbstverständlichkeit gehört werden könne und frühere Wertungen dann eher in den Hintergrund träten. Die pluralistische Bedeutung von Musik müsse aus dem Studium ihrer Rezeption abgeleitet werden (S. 103). Doch Cook belässt es nicht bei reiner Beschreibung, sondern skizziert eine Parallele, die auf die Erfahrung von Musik und multimedialer Gattungsmusik (Werbespots, Film oder Video) abzielt. In dieser Gattung erscheinen Worte, Bilder und Musiker als miteinander verbunden und somit mit Bedeutung angefüllt. Dieses, an einem Citroën-Werbspot demonstriert, überträgt er zurück auf Beethovens Neunte Symphonie (S. 105f). Mag dieser Exkurs zunächst eigenartig anmuten: Cooks Fähigkeit, ein konkretes Integrationsnetzwerkdiagramm vorzuschlagen, ist die Stärke seines Beitrags.

Albrecht von Massows Beitrag »Ästhetik und Analyse« strebt eine Verknüpfung beider oftmals gerade im deutschsprachigen Raum getrennten Sphären von Ästhetik und Analyse an. Er kritisiert diese

»Arbeitsteilung« (S. 130) und konkretisiert klar und überzeugend ihre Defizite, indem er exemplarisch den musikterminologischen Begriff *melodia*/Melodie und seine Historie herausarbeitet (S. 135ff). Von besonderer Präzision sind Massows Aussagen hinsichtlich der Fragestellung, ob musikalische Sachverhalte nur durch den historischen Kontext in ihrer Bedeutung erschlossen werden können, in dem sie sich begegnen (S. 143ff). Er demonstriert dies anhand sechs verschiedener musikalischer Beispiele, die von Neumen aus Sankt Gallen über Johann Sebastian Bachs »Chromatischer Fantasie und Fuge« bis hin zu Ligetis »Nouvelles Aventures« reichen (S. 149f). All diesen Ausschnitten sei ihr sprachähnlicher Duktus und ihr Willen zur Kommunikation gemein, zusammengefasst in Massows Aussage der »Tonformen als Ausdruck von Intentionen« (S. 158). Seine Argumentation ist schlüssig und überzeugend, zumal er diesen musikalischen Sachverhalt anschließend einer ästhetischen Diskussion aussetzt (S. 159ff).

Max Paddison konzentriert seine Gedanken zur »vermittelten Unmittelbarkeit der Musik« auf die Diskussion des Vermittlungsbegriff der Adornoschen Musikästhetik. Kernpunkt seiner Exegese ist die These, dass der Begriff der Vermittlung in Adornos Denken über Musik eine viel größere Reichweite besitze, und dass Adorno – im Gegensatz zur oftmals erhobenen Anschuldigung – weitaus differenzierter und nuancierter sei als dargestellt. Paddison zeigt auf, dass im wissenschaftlichen Diskurs immer noch Missverständnisse des Adornoschen Denken existieren, die auf fehlerhafter Sekundärrezeption beruhen. Dem Problem, dass aus Adornos Ästhetik eine Ideologie entsteht, stellt er sein Konzept der drei Modalitäten, »Theorie als Kodifizierung, Theorie als Legitimation und die Theorie der kritischen Reflexion« (S. 229), entgegen. Sein Beitrag darf als gewichtig bezeichnet werden und wird hoffentlich von ähnlicher Akzeptanz sein wie Ulrich Kohlmans »Dialektik der Moral. Untersuchungen zur Moralphilosophie Adornos« (1997).

Einen ganz anderen methodischen Zugang wählen Stefan Koelsch und Tom Fritz in »Musik verstehen – Eine neurowissenschaftliche Perspektive«. Ihr Handwerkszeug ist die neuronale Wissenschaft, ihr Messverfahren ist auf die hirnelektrischen Potentiale ausgerichtet, und sie bedienen sich einer qualitativen

Auswertungsmethode. Sie untersuchen zunächst verschiedene Vorgänge der Dur-Moll-tonalen Musik, verschiedene Akkord-Sequenzketten sowie die Frage, wie musikalische Semantik, etwa in einem Kunstlied, verarbeitet wird. Wenn auch manche Verallgemeinerung hinsichtlich musikalischer Vorgänge (»das Ende einer harmonischen Sequenz [...] wird jedoch nie durch eine Tonika-Dominante-Fortschreitung angezeigt«, S. 238) verwundert, ist ihr Beitrag zu diesem Aufsatzband als wichtig anzusehen – vor allem ist der Mut der beiden Herausgeber zu würdigen, den Naturwissenschaften damit Raum zu geben.

In »Wie erfahren wir Musik« greift Alexander Becker den immanenten Spannungsgegensatz zwischen musikalischer Erfahrung, die allein rein musikalisch bestimmt sein soll, und außermusikalischen Assoziationen auf (S. 268). Er entwirft dafür zunächst zwei Szenarien: Ein gehörtes Werk bestimme die Erfahrung (S. 269–275) und Musik wirke, »packe« und »ergreife« uns (S. 275ff). Ersteres erläutert er am Beispiel des »Dissonanzenquartetts« Mozarts, zweites anhand des »Doppelgängers« von Franz Schubert. Aus diesen beiden Szenarien entwickelt er ein Modell der Musikerfahrung, welches sich auf folgendes Moment konzentriert: Die musikalische Erfahrung bestehe nicht nur aus der Wahrnehmung des Stückes, sondern aus der nachvollziehenden Wahrnehmung, »erst die Verbindung oder Korrelation von ursprünglichem Hören und nachvollziehender Wahrnehmung macht *eine* Erfahrung aus« (S. 286).

Der direkt folgende Beitrag von Matthias Vogel, »Nachvollzug und die Erfahrung musikalischen Sinns«, suggeriert zunächst, dieser habe Beckers Motto aufgegriffen. Beckers Beitrag ist hingegen eigenständig und viel stärker an einer ästhetischen und philosophischen Aufarbeitung interessiert. Ausgangspunkt seiner Argumentation ist Bergs Oper »Lulu«, vor allem aber der 1977 dazu wissenschaftlich gelieferte Hintergrund des amerikanischen Musikwissenschaftlers George Perle, welcher ein geheimes Programm der Lyrischen Suite darlegte. Berg setzt der Prager Industriellengattin Hanna Fuchs-Robettin ein Denkmal, indem er ihren Namen enigmatisch in der Zwölf-tonkomposition verbirgt. Doch dieses Wissen bringe uns, formuliert von Becker pointiert, nicht weiter. Er spricht diesen Forschungen zwar nicht die Legitimation ab, aber er relativiert sie – zu Recht (S. 315). Er

konkretisiert dieses ferner mit der Feststellung, dass musikalisches Verstehen nicht nur an den Prozess des Verstehens der *Bedeutung* eines Musikstückes gebunden sei, sondern vor allem daran, dass man den *Sinn* verstehe (S. 316). Er plädiert dafür, Musik als »Musik-machen« zu begreifen (S. 316ff.), aber gleichermaßen das »Verstehen als Nachvollziehen« nicht draußen vor zu lassen (S. 326ff.). Von besonderer Qualität sind Beckers Aussagen zur Fragestellung, warum wir Musik hören (S. 355). Er greift hier die Kantsche Bemerkung der »Lust am Spiel« auf (S. 336ff.). Letzteres führt er geschickt über in eine »Lust an der Musik« (S. 352ff.), wobei er eine Kernthese anbietet: Da in der Musik Werke immer wieder aufgeführt, somit

ständig wiederholt rezipiert würden, könne ein Lustgewinn an ästhetischer Erfahrung nur dann eintreten, solange der »Herausforderungscharakter« (S. 363) der Erfahrung noch vorhanden sei. Wo hingegen Routine vorherrsche, sei die Möglichkeit, »ästhetische Lust an diesem Stück zu erfahren« (ebd.), verloren gegangen.

Den beteiligten Autoren ist es gelungen, in der allgegenwärtigen Thematik, was musikalischer Sinn darstelle, neue Akzente zu setzen, bisherige Forschungsergebnisse kritisch zu diskutieren und vor allem eine interdisziplinäre Sichtweise verschiedener Wissenschaftsfächer zu betonen. Es ist zu hoffen, dass das Werk allgemein eine weitreichende Rezeption findet. [Raphael D. Thöne]

Marx, Sandberger (Hgg.): Göttinger Händel-Beiträge XI

Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 2006

Zwei Festvorträge der Göttinger Händel-Festspiele, elf Aufsätze, Rezensionen sowie die Bibliographie der Händel-Literatur 2004/2005 sind im vorliegenden Band XI der »Göttinger Händel-Beiträge« versammelt. Die Aufsätze lassen sich zu thematischen Gruppen zusammenfassen: Vier von ihnen thematisieren Quellenprobleme beziehungsweise Fragen der Autorschaft. Donald Burrows, der 1994 gemeinsam mit Martha J. Ronish einen Katalog der Händel-Autographen vorlegte, stellt »Two more musical autographs by Handel« vor. Es handelt sich um den Mittelteil einer Arie, die wahrscheinlich zu »Il pastor fido« gehört, sowie die Kantate »Crudel tiranno Amor« (HWV 97). Die Authentizität der Kantate »Quando o mai tiranno amore«, die in einer Handschrift im Fondo Altieri der Biblioteca Comunale in Noto Händel zugeschrieben wird, bleibt auch nach Nicolò Maccarinos detaillierter Quellenbeschreibung und stilkritischer Untersuchung zweifelhaft.

Mit Echtheitsfragen bei Händel beschäftigt sich auch ein von der Deutschen Forschungsgemeinschaft finanziertes Projekt, das von 1999 bis 2003 an der Universität Hamburg durchgeführt wurde. Hans Joachim Marx (Leitung) und Steffen Voss (Wissenschaftlicher Mitarbeiter) legen in ihrem Beitrag »Die Händel zugeschriebenen Kompositionen I« den er-

sten Teil ihrer Ergebnisse vor. Zwölf der insgesamt fraglichen 33 Arien und Lieder bleiben zweifelhaft, acht sind tatsächlich oder höchstwahrscheinlich Händel zuzuschreiben, der Rest stammt von an-



deren Komponisten: Johann Adolf Hasse (drei), Giovanni Bononcini (zwei), Thomas Augustine Arne, Johann Mattheson, Giovanni Battista Pescetti, Nicola Antonio Porpora, Domenico Natale Sarri und Agostino Steffani; eine Komposition ist möglicherweise Francesco Araja zuzuschrei-

ben, eine weitere Ferdinando Giuseppe Bertoni oder Tommaso Giordani. Für die folgenden Teile dieser wichtigen Publikationsreihe wäre allerdings zu wünschen, alle *Incerta* mit *Incipit* zu verzeichnen, was die Benutzung noch leserfreundlicher machen würde. Steffen Voss behandelt darüber hinaus das unbekannte, fälschlich Händel zugeschriebene Oratorium »Die Erlösung des Volks Gottes aus Ägypten« von Georg Philipp Telemann »im Urteil Carl von Winterfelds und Friedrich Chysanders«.