

linkonzerte „zu Cembalokonzerten umgearbeitet“ (S. 156), ist irreführend. Auch das nachfolgende Kapitel „Frühklassik, J. S. Bach“ [sic] ist nicht optimal disponiert (und nicht frei von falschen Jahreszahlen); das Notenbeispiel auf S. 167 zeigt keine „Alberti-Bässe“. Ob Haydn tatsächlich (und bewusst!) „noch die beginnende Romantik [...] erlebte“ (S. 173), erscheint mir fraglich. Die ausführliche Besprechung der Tanzszene aus Mozarts *Don Giovanni* (S. 190 ff.) hat zum eigentlichen Thema „Vokalmusik der Klassik“ keinen Bezug. Unzutreffend ist ferner die Behauptung, Beethoven habe die *Große Fuge* op. 133 „wenige Tage vor seinem Tod vollendet“ (S. 204). Die Erklärung von Schumanns „Liederjahr“ (Abgrenzungstendenzen gegen die Berliner Liederschule und gegen Schubert, S. 218) erscheint mir fragwürdig, weil verkürzt, und dass sich „für die Klaviermusik Schumanns“ (S. 220) der Begriff „lyrisches Klavierstück“ eingebürgert habe, wird man so auch nicht unterschreiben können. Liszts *Ungarische Rhapsodien* „1851“ (S. 237 und 265) gehen fast alle auf Frühfassungen seit 1839 zurück, und dessen „später Klavierstil“ (ebd.) ist mit den *Années de Pelerinage III* sicher nicht hinreichend erklärt. Auch die Hinweise zu Brahms sind außerordentlich dürftig. Der erwähnte Redakteur der *NZfM* hieß Franz und nicht „Friedrich Brendel“ (S. 234). Wagner wurde nicht 1862 (S. 241), sondern 1864 nach München gerufen. Die nachfolgend herausgearbeiteten sechs Punkte, die das Neue an seinem Kunstwerk der Zukunft ausmachen sollen, erscheinen mir bisweilen zu apodiktisch. Man kann ferner wohl kaum sagen, dass Verdi das Melodrama (nur) weiterentwickelte, „ohne den Rossinischen Operntypus grundsätzlich zu verändern“ (S. 246). Zu Verdi werden zudem zweifelhafte Gewährleute wie Werfel oder Strawinsky ins Feld geführt, und wo ausgerechnet *Falstaff* durch Wagner beeinflusst sein soll (S. 250), bleibt rätselhaft. Verdi und auch Alessandro Scarlatti erscheinen im Übrigen konsequent mit falsch geschriebenem Vornamen, Donizetti mit falschem Geburtsjahr. Die „Tendenzen russischer Musik“ (S. 267 ff.) sind in der Lektion über musikalischen Exotismus, wie es scheint, falsch untergebracht. Über

Satie erfährt man eine Menge, über Saint-Saëns praktisch gar nichts. Die Behauptung schließlich, zeitgenössische Musik „hatte im frühen 20. Jhd. [...] Akzeptanzprobleme“ (S. 334), dürfte, zumindest was den zeitlichen Hinweis betrifft, beschönigend sein, zählt aber wohl zu den Dingen, über die zu streiten nicht lohnt.

Die Qualität der Notenbeispiele ist gut, ihre Auswahl bisweilen fragwürdig (Skrjabin's „mystischer“ Akkord ist vertreten, nicht jedoch der Tristan-Akkord), die Platzierung nicht immer optimal (S. 256 f.), das übrige Bildmaterial in Auswahl und Aussagekraft angemessen. Wenig hilfreich sind dagegen die Lektürehinweise am Ende einer jeden Lektion: Es wird fast ausschließlich und summarisch auf die einschlägigen Artikel in *MGG* oder auf Kapitel aus dem *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft* verwiesen. Ein zusammenfassendes Literaturverzeichnis gibt es nicht, dafür ein Personenregister ohne Vornamen, in dem sich so unterschiedliche Persönlichkeiten wie Iwein, Adorno, Tolkien und Boethius umstandslos tummeln.

(Juli 2013)

Ulrich Bartels

WALTER BÜHLER: *Musikalische Skalen bei Naturwissenschaftlern der frühen Neuzeit – Eine elementarmathematische Analyse.* Frankfurt am Main: Peter Lang 2013. VI, 274 S., Nbsp.

Der Berechnung von Intervallproportionen und – darauf aufbauend – von Tonskalen kam in der Musiktheorie über Jahrhunderte hinweg eine besondere Bedeutung zu. Zum einen regelten solche Proportionen die Kategorisierung der Intervalle in Konsonanzen und Dissonanzen und hatten, da sie als göttlichen Ursprungs angesehen wurden, eine allgemeine Verbindlichkeit. Zum anderen bildeten sie die Basis der Stimmung von Saiteninstrumenten und wirkten somit in den Bereich der Musikpraxis hinein. Und schließlich konnte die Berechnung von Tonskalen auch als mathematische Herausforderung aufgefasst werden, denn die Möglichkeiten des „verwandtschaftlichen“ In-Beziehung-Setzens der Töne einer Skala sind theoretisch unbegrenzt. So haben sich auch

viele Physiker und Mathematiker mit Fragen der Intervall- und Skalenberechnung befasst. Diesem Theoretikerkreis ist das Buch von Walter Bühler gewidmet.

Im Zentrum stehen die Überlegungen Isaac Newtons, Gottfried Wilhelm Leibniz' und Leonhard Eulers. Es werden aber auch weitere Theoretiker des frühen 17. und 18. Jahrhunderts (Johannes Kepler, Marin Mersenne, René Descartes, John Wallis, Christiaan Huygens und Joseph Sauveur) in jeweils eigenen Abschnitten behandelt. Das erste Kapitel des Buches dient der Einführung in die Intervall- und Skalenberechnung, wobei das so genannte pythagoreische System als Ausgangspunkt dient und den auf eine gleichstufige Temperierung der Intervalle der Tetraktys hinauslaufenden Überlegungen des Aristoxenos gegenübergestellt wird (S. 5 ff.). Es schließt sich eine Darstellung der diatonischen Skala unter Einbeziehung der schwebungsfreien großen Terz 5:4 an, von Bühler als „bireguläre diatonische Struktur“ bezeichnet. Sie wird anhand Gioseffo Zarlinos Skalenberechnung vorgestellt (S. 28 ff.). Da Zarlino sich in mehreren Werken mit Skalen befasst hat, vermisst man als Leser hier eine genaue Quellenangabe. Auch bei der anschließenden Darstellung der $\frac{1}{4}$ -Terzkomma-Temperatur (gewöhnlich als „mitteltönige“ Temperatur bezeichnet) sowie der gleichstufigen Temperatur und entsprechenden Annäherungen z. B. durch den Halbtonschritt 18:17 (98.95 cent) vermisst man genauere Hinweise auf Zarlino, der letztgenannte Temperatur zumindest in einer geometrischen Herleitung an einem Lautenhalbs bereits genau in den *Supplimenti musicali* (Venedig 1588, 4. Buch, Kapitel XXX) beschreibt. Abgeschlossen wird dieses einführende Kapitel durch eine kurze Darstellung der Intervallberechnung mittels Logarithmen, die das „multiplikative Saitenlängenmodell“ in ein additives „Treppenmodell“ überführen (S. 39 ff.), durch eine Behandlung von Fragen der Notierung eines Stimmungssystems und eine kurze Darstellung der „Koinzidenztheorie“, worunter Bühler die Theorie versteht, dass sich der Wohlklang eines Intervalls nach der Häufigkeit des Zusammentreffens von Luftimpulsen im Gehörorgan des Menschen be-

misst. Diese Theorie wurde beispielsweise von Marin Mersenne vertreten. Der Überblick über dieses Kapitel macht deutlich, dass man als Leser unbedingt Vorkenntnisse im Hinblick auf Intervallberechnungen und Prinzipien der Skalenkonstruktion haben sollte. Denn so sehr sich Bühler um eine möglichst einfache Darstellung bemüht, so schwierig ist es doch für einen Leser, der Mischung aus systematischer und historischer Darstellung zu folgen.

Die nachfolgenden Kapitel befassen sich mit den bereits erwähnten Theoretikern, wobei Conrad Henfling, einem Hofrat, der in Briefkontakt zu Leibniz stand und sich für die gleichschwebende Temperatur einsetzte, ein eigenes Kapitel gewidmet ist. Die Darstellung in diesem Kapitel ist sehr detailreich und arbeitet mit vielen Zitaten, die im Haupttext in Übersetzung erscheinen, in zugehörigen Fußnoten im Originaltext. Das Besondere an Bühlers Arbeit ist, dass sie auch – speziell bei Leibniz – handschriftliche Quellen auswertet und so ein differenziertes Bild der theoretischen Beschäftigung mit Skalenberechnungen im 17. und 18. Jahrhundert auch außerhalb gedruckter Traktate entstehen lässt. Mit den Überlegungen Leonhard Eulers zu Stimmungssystemen schließt der Überblick. Bei Euler sieht Bühler einen Punkt erreicht, an dem sich mathematische Berechnungen und Musikpraxis sehr weit voneinander entfernt haben, denn die Intervallklassifikation gemäß eines „gradus suavitatis“ gerät in Widerspruch zu der damals üblichen Verwendung der Intervalle im mehrstimmigen Satz (S. 236 ff.). Die Skepsis der Musiktheorie gegenüber einer mathematischen Fundierung von Musik – etwa bei Johann Mattheson – ist denn auch Gegenstand eines Epilogs (S. 256 ff.), in dem auch auf die Variabilität als optimal empfundener Intervallgrößen in Abhängigkeit vom jeweiligen Kontext hingewiesen wird.

Insgesamt gesehen bietet die Arbeit Bühlers einen sehr guten Überblick über Betrachtungen von Philosophen, Physikern und Mathematikern des 17. und 18. Jahrhunderts zur Frage von Tonsystemen und Stimmungsberechnungen. Wie bereits angedeutet, sollte man als Leser einige Kenntnisse im Hinblick auf Intervallrechnung mitbringen, denn eine

detaillierte Einführung in diese Thematik gibt es in dem Buch nicht. Auch im Hinblick auf Stimmungssysteme der Zeit, die von Musiktheoretikern, Komponisten und Instrumentalisten vorgeschlagen wurden, muss der Leser weitere Literatur zu Rate ziehen, worauf Bühler allerdings bereits in der Einleitung explizit hinweist (S. 1). Ein entsprechender Exkurs wäre aber doch aufschlussreich gewesen. Denn während Mathematiker und Physiker Systeme entwarfen oder propagierten, die einem einheitlichen Konstruktionsprinzip folgen (wie etwa das pythagoreische System), waren die der Musik näher stehenden Theoretiker stets bemüht, Kompromisse zu finden, die für die musikalische Praxis gute Ergebnisse liefern. Sie entwarfen daher Stimmungssysteme mit unregelmäßig variierenden Intervallgrößen (z. B. J.-Ph. Rameau oder J. Ph. Kirnberger), in denen häufig verwendete Tonarten mehr schwebungsfreie oder annähernd schwebungsfreie Akkorde aufwiesen als seltener auftretende Tonarten. Dieses Spannungsfeld aus mathematischen und musikalischen Kriterien für ein optimales Stimmungssystem dürfte einer der Gründe für die bis heute anhaltende Faszination sein, die von dieser Thematik ausgeht.

(November 2013)

Wolfgang Aubagen

Autorschaft – Genie – Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart. Hrsg. von Kordula KNAUS und Susanne KOGLER. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2013. 284 S., Abb., Nbsp. (Musik – Kultur – Gender. Band 11.)

Die Begriffe Autorschaft und Genie werden in diesem klug zusammengestellten Sammelband als männlich-konnotierte Termini analysiert und mit Geschlechterzuordnungen in Zusammenhang gebracht. Noch immer gibt es im Geschlechtergefüge historische Denkkonzepte, die bis heute präsent sind und die die Musikwissenschaft zuweilen fortsetzt, obwohl die damit einhergehende Hierarchie „der patriarchalen Gesellschaftsordnung und dem seit dem 19. Jahrhundert prägenden Künstlerbild“ entspricht, wie Susanne Kogler kritisch

ausführt (S. 14). Dass der Geniebegriff obsolet sei, stimmt freilich nur insofern, als man ihn heute nicht gerne benutzt; die Diskussionen beispielsweise um Wagners Schaffen im Jubiläumsjahr 2013 zeigen jedoch, dass er nach wie vor höchst lebendig ist.

Durchgehend ist das Bemühen erkennbar, einem Zirkelschluss zu entgehen und bei den vorhandenen Asymmetrien im Geschlechterverhältnis die Wechselbeziehung zwischen Kreativität und Autorschaft zu analysieren. So wird beispielsweise untersucht, ob und wie Frauen systematisch an der kreativen Beteiligung verhindert werden oder sich selbst einschränken. Melanie Unselde zufolge („Genie und Geschlecht. Strategien der Musikgeschichtsschreibung und der Selbstinszenierung“) trieb das Geniebild den Ausschluss von Frauen aus der Tätigkeit des Komponierens voran, wobei zu ergänzen wäre, warum sich der Geniebegriff um 1790 durchsetzte: doch wohl auch wegen der Verbürgerlichung der deutschen Musik, die zugleich die Vorherrschaft des bürgerlichen Mannes kulturell festigte. Interessant ist ihr Begriff der „Bescheidenheitsstrategien“, die bewusst eingesetzt wurden und vielleicht auch der Grund dafür sind, warum eine so dramatische Sängerin wie Maria Malibran sich beim Komponieren so zurücknahm (Mary Ann Smart: „Voiceless Songs: Maria Malibran as Composer“). In denjenigen Feldern, in denen der Geniebegriff nicht galt, beispielsweise im Liedgenre, waren in Bezug auf die Repräsentation von Autorschaft die Unterschiede zum männlichen Komponisten nicht markant (Katharina Hottmann). Christa Brüstle sucht nach Gründen für die mangelnde Repräsentanz von Frauen in der experimentellen Musik und zeigt anhand von Beispielen, wie fragwürdig die Darstellung von Musikgeschichte der Gegenwart immer noch ist. Obwohl mangels geeigneter Kriterien eine sinnvolle Antwort auf die Frage nach einer weiblichen Ästhetik nicht gegeben werden kann (Renate Bozic über Adriana Hölszky, S. 239), benennt Sally Macarthur in Anlehnung an ihr Buch über weibliche Ästhetik aus dem Jahr 2002 anhand eines Musikstücks von Anne Boyd mithilfe der Theorien von Deleuze verschiedene Wege, um das Stück zu er-