

tasie in unmittelbare Nachbarschaft zueinander rückte, erkennt die Verfasserin bereits jene für Beethoven charakteristische „Doppelung von melancholischer Gemütslage und ästhetischer Bewältigung durch Ausdruck [...] ausgeformt“, aufgrund derer ein Kritiker wie Amadeus Wendt die Freie Fantasie zum Ausgangspunkt für Beethoven, insbesondere für sein Spätwerk, machte (S. 195, 206 f.). Allerdings wäre dann auch der *stylus phantasticus* von dieser „Neukonzeption des modernen Genies unter den Vorzeichen erhabener Melancholie“ (S. 298) betroffen und daher keineswegs mehr jener älteren, auf Zarlino und die Virginalisten zurückgehenden Bedeutung eines „liberrima & solutissima componendi methodus“ im Sinne von Verfügung über das cantus-firmus-freie thematische Material reiner Instrumentalmusik zuzuordnen, der auch noch Kirchers Definition verpflichtet ist.

Die Gattung der Freien Fantasie führt nahelegenderweise zu C. Ph. E. Bachs *Rondo über den Abschied vom Silbermannschen Clavier* sowie zu dem ihm benachbarten Wq 67 und damit zu fis-Moll und der Problematik der „fernen“ bzw. „finsternen“ Tonarten. Selbstverständlich werden auch die fis-Moll-Sonaten von Ries bis Hummel einer eingehenden Untersuchung unterzogen, wobei die Hinweise nicht hätten fehlen sollen, dass den eigentlichen Abschluss dieser Reihe erst Brahms' op. 2 bildet und dass innerhalb ihrer Schumanns Sonate op. 11 aufs engste mit der *Sonate mélancolique* von Moscheles verbunden ist. Doch auch Werke wie Quantz' Flötenkonzert QV 5:92 oder C. Ph. E. Bachs langsamer Satz aus dem Oboenkonzert Wq 164 (von dem es übrigens auch eine Fassung für solistisches Cembalo mit interessanten Abweichungen gibt), die einigermassen an der Peripherie des heute zugänglichen Repertoires stehen, werden auf überraschende Weise unter den Aspekten rezitativartiger und unisoner Gegeneinanderführung von Solo und Tutti bzw. der instrumentenidiomatischen chromatischen Färbung des Soloinstruments in den Melancholie-Diskurs einbezogen.

Den Kern des analytischen Teils bilden zwei frühe Beethoven-Kompositionen: der lang-

same Satz aus op. 10-3, den die Verfasserin in eine Reihe von Sonatensätzen von C. Ph. E. Bach und Neefe stellt, in denen im Sinn des Melancholie-Topos eine „intro-spektive Selbstbefragung“ im Mittelpunkt stehe, und der *Malinconia*-Schlusssatz des Streichquartetts op. 18-6, in dem es „offenkundig um die Melancholie selbst als gleichsam kompositorisch herauspräpariertes Objekt“, nicht mehr um ein „ästhetisches Ich“ oder gar das Subjekt des Komponisten selbst (S. 424), wohl aber um den „Zielpunkt“ von Beethovens eigener Sicht auf die Gattung ebenso wie auf die Entwicklung seines eigenen Empfindens zu diesem Zeitpunkt gehe.

Vom Lektorat hätte man insgesamt erheblich mehr Sorgfalt erwartet – bis hin etwa zur Vermeidung der Zuweisung der *Arietta*-Bezeichnung an das Finale aus Beethovens op. 109 (S. 129).

Gerade die Tatsache, dass sich an unzähligen Stellen Fragen und Diskussionsbedarf ergeben, erscheint als untrügliches Indiz für die eminente innovative analytische und synthetische Leistung, mit der hier eine originelle Sicht auf ein viel besprochenes Zeitalter der Musik erstellt wird.

(März 2012)

Arnfried Edler

*JULIAN CASSEL: Entwickelnde Repetition. Typologische Untersuchungen zum Scherzosatz in der zyklisch gebundenen Instrumentalmusik 1800–1850. Kassel: Gustav Bosse Verlag 2010. 675 S., Nbsp. (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 13.)*

Julian Cassek untersucht in seiner Dissertation Scherzosätze in zyklischen Werken von Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn und anderen (Symphonien, Klaviersonaten und verschiedenen Kammermusikgattungen) unter der „Hypothese, dass das Überleben des schnellen Mittelsatzes im 19. Jahrhundert ein erklärungsbedürftiges Phänomen darstellt, da die ästhetische Ausrichtung des Satztypus Scherzo in einem offenkundigen Spannungsverhältnis zu den musiktheoretischen Leitbildern des Autonomiepo-

stulats, des Originalitätsgedankens und der kunstreligiösen Kontemplation steht.“ (S. 643). Diese plausible und Erkenntnisgewinn versprechende Fragestellung erfordert angesichts ihrer historiografischen und ästhetischen Vielschichtigkeit sowie des umfangreichen Korpus an relevanten Kompositionen eine methodische Differenzierung unterschiedlicher Tiefendimensionen, die das Thema umfasst: Es geht dabei übergeordnet um die ästhetische Legitimation des spät in die Zykluskonzeption eingetretenen Satztypus, der aus verschiedenen Traditionslinien Funktionalität und Semantik in die Gattungen autonomer Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts trägt. Dabei müssen auch rezeptionsgeschichtliche, insbesondere musiktheoretische und historiografische Konstruktionen dieser Gattungen und ihrer formalen Bestandteile kritisch beleuchtet und ggf. neue angemessene Analyse Kriterien für das Scherzo entwickelt werden. Auf der konkreten Werkebene abstrahiert Caskel aus einzelnen Detailanalysen Kriterien einer Typologie der wirkmächtigen Scherzoformen. Diesen unterschiedlichen Perspektiven auf seinen Gegenstand versucht Caskel gerecht zu werden und die Erkenntnisse jeweils aneinander rückzukoppeln.

Einleitend diskutiert Caskel zunächst Terminologisches und das Problem der Gegenstandsdefinition (S. 11–20). Die Studie umfasst tatsächlich nicht nur die im Titel genannten Scherzi, sondern sinnvollerweise auch diejenigen Stücke, die als Menuette oder als unbenannte Sätze den Satzzyklus erweitern. Caskel kann im Verlauf der Arbeit gerade durch diese Vielfalt der Satztypen, die in unterschiedlicher Weise die Funktion des schnellen Mittelsatzes ausfüllen, verschiedene Traditionsstränge, Überschneidungen und Wechselwirkungen aufzeigen. Er geht dabei nicht eigentlich von einer Definition des Scherzos aus, sondern sein Thema ist der schnelle Mittelsatz in seinen Ausprägungen und seiner Eingespanntheit zwischen Funktionalität, Semantik, Modernität und Abstraktion, die sich zwischen den höchst unterschiedlichen Sätzen von Mozart bis Schumann aufspannen. Das Scherzo dabei als konkrete Kompositionsauf-

gabe genauer zu fassen und vom Menuett abzugrenzen, ist dabei nur ein Aspekt bei der Beschreibung der verschiedenen möglichen Strömungen.

Der zweite einführende Teil über „Marginalen zu einer Theorie des Scherzosatzes im 19. Jahrhundert“ (S. 21–76) bietet dazu einige interessante Überlegungen. Die naheliegende teleologische Beschreibung einer Entwicklung vom funktionalen Menuett hin zu einem die metrisch-rhythmischen Elemente stärker abstrahierenden und daher ‚modernerer‘ Scherzo, das als solches dann der Autonomieästhetik so weit wie möglich entgegenkomme, differenziert Caskel z. B. durch die These parallel wirksamer regionaler Musiziertraditionen und Charakteristika. Relevant können dabei z. B. die jeweils überkommene Rolle von Tänzen als selbständige Kompositionsaufgabe und in der gesellschaftlichen Praxis eines Umfelds sein oder die des ‚Normrepräsentanten‘ in der kompositorischen Ausbildung. Sie geht regional und historisch unterschiedlich stark vom Menuett als Norm des kadenzmetrischen Satzes oder dem Kontrapunkt als reiner Satzform aus. Wie davon unterschiedliche ästhetische Bewertungen und charakteristische Ausprägungen des Tanzsatzes für zyklisches instrumentales Komponieren abhängen können, zeigt Caskel auch in seinen Analysen.

Der Hauptteil der Arbeit befasst sich mit vielen Detailanalysen von Scherzosätzen (S. 77–642). Caskel führt drei zentrale Begriffe für seine Analysen ein. Er nennt eine spezifische ‚Motorik‘, die ‚Musikalische Komik‘ sowie die ‚Arbeit‘ als Grundprinzipien, die er an Beethovens Scherzi ausführlich darstellt (S. 77–284). Dabei erscheinen insbesondere die in den Sätzen fast allgegenwärtige Motorik und die genaue Faktur dieser Qualität sowie das Verhältnis des Scherzos zum Komischen in der Musik – und der darin enthaltenen Frage der Abgrenzung z. B. von nicht als Scherzo bezeichneten Sätzen – als plausible und fruchtbare Analyse Kriterien. Unter dem Begriff ‚Arbeit‘ kommt darüber hinaus das Verhältnis des schnellen Mittelsatzes zu den umfangreicheren und ästhetisch stärker aufgeladenen Ecksätzen in den Blick.

Ausgehend von den auf Beethovens Scherzosätzen begründeten Grundprinzipien erscheinen die historisch nachfolgenden Scherzi auf Beethoven bezogen. In den folgenden Scherzo-Analysen anderer Komponisten zeigt Caskel aber detailliert, wie auch ganz neue Charakteristika und Kompositionsweisen im schnellen Mittelsatz erscheinen und unter ganz anderen ästhetischen Voraussetzungen funktionieren. Dazu zählen Franz Schuberts Verwendung volkstümlicher Idiome, Felix Mendelssohn Bartholdys ‚Elfenmusik-Scherzi‘ oder Robert Schumanns Öffnung des Scherzos hin zu einem aus dem Satzzyklus scheinbar entthobenen Charakterstück. Für jeden Komponisten versucht der Autor, im Sinne seiner methodischen Vorüberlegungen das jeweilige kompositorische Umfeld anhand von Rezeptionszeugnissen, Skizzenmaterial oder in früheren Schriften formulierten Thesen zu umreißen. Nicht nur im Hinblick auf weniger bekannte Scherzosätze von Johann Wilhelm Wilms, Ferdinand Ries oder Franz Lachner ist das aufschlussreich. Welche analytische „Rakete“ (S. 221) in Bezug auf die Sätze selbst im Einzelnen dann tatsächlich zündet, werden künftige Diskussionen zeigen.

Eine Schlussbetrachtung (S. 643–650), in der Caskel die Ergebnisse noch einmal ästhetisch und methodisch zusammenfasst, rundet die Studie ab.

Die gewählte synchrone Perspektive der Studie auf viele Einzelsätze ermöglicht einen weiten Blick über die Traditionen und Perspektiven des schnellen Mittelsatzes im 19. Jahrhundert. Daraus ergibt sich der von Caskel in der Einleitung formulierte Handbuchcharakter seiner Arbeit, der es allerdings an praktischen Annehmlichkeiten eines Handbuchs (Übersichten z. B. zur Benennung der schnellen Mittelsätze, größere Zahl von Notenbeispielen) etwas mangelt. Aus der Notwendigkeit der Begrenzung heraus muss er bei den Analysen leider auch die diachrone Blickrichtung auf den Werkzusammenhang auf kürzere allgemeine Überlegungen beschränken. Gerade unter der Perspektive seiner Hypothese vom ästhetischen Querstand des Scherzosatzes zur Autonomieästhetik, die er anfangs disku-

tiert und auch in kurzen Seitenblicken der Analyse immer wieder aufgreift, könnten Analysen der Werkzusammenhänge zusätzliche Erkenntnisse liefern. Die Arbeit macht neugierig auf die noch immer oft marginalisierten Mittelsätze und ihre Einbindung in die zyklischen Formen klassisch-romantischen Komponierens. Bei weiteren Untersuchungen dazu wird man in Zukunft auf die methodischen, historischen und analytischen Überlegungen von Julian Caskel zurückgreifen können.

(Februar 2012)

Kathrin Kirsch

*Sinfonie als Bekenntnis. Zürcher Festspiel-Symposium 2010. Hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. 138 S., Abb., Nbsp. (Zürcher Festspiel-Symposien. Band 3.)*

Zum dritten Mal erscheinen die Beiträge der Symposien, die die Universität Zürich anlässlich der Zürcher Festspiele veranstaltet. Die enge Zusammenarbeit zwischen Universität, Festspielen und Tonhalle spiegelt sich in der Themenwahl und den jeweils acht Vorträgen des Tages. Das Thema 2010 rekurrierte auf den allbekanntesten Topos der „Sinfonie als Bekenntnis“. Ganz zu Recht weist der Herausgeber in seiner Einführung darauf hin, dass schon E. T. A. Hoffmann die Symphonie – „und sein Begriff der Gattung leitet sich von Beethoven her“ – als „persönliche Welterfahrung“ verstand (S. 9).

Sechs der acht Beiträge greifen dieses Konzept auf und befassen sich, quasi monografisch, jeweils mit einem Werk. Zentral ist – nicht überraschend – die deutsch-österreichisch (-ungarisch)e Symphonik des 19. Jahrhunderts (Schumann, Brahms, Dvořák, Mahler, Bruckner), vermehrt um Berlioz' *Symphonie fantastique*. Und bereits in dieser Wahl wird ein weites Spektrum der Zugänge und der zu stellenden Fragen ausgelotet. Ulrich Taddays Ausführungen zu Schumanns zweiter Symphonie erhellen nicht nur, quasi en passant, die Verbundenheit Mahlers mit Schumann, sondern