

hüten muss, einzelne Quellen zu Repräsentanten einer allgemein gültigen Auffassung zu erklären.

Manuel Bärtsch („Chopins Schlafrock. Von der Selbstauflösung der Romantik nach 1850“) wirft einen kritischen Blick auf vermeintliche Traditionszusammenhänge und bewertet vor allem die Bedeutung von Vertretern der Chopin-Schule wie Karol Mikuli und Karol Koczalski sehr skeptisch. Damit steht er in einem reizvollen Widerspruch zu Jesper Bøje Christensen, der in einem Interview mit Claudio Bacciagaluppi auf die „musikalische Bedeutung und Aussagekraft historischer Tondokumente“ eingeht und viele seiner Beobachtungen vor allem an Aufnahmen von Koczalski veranschaulicht.

Anselm Gerhard führt Überlegungen, die er einige Jahre zuvor im *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* vorgestellt hatte, weiter und zeigt, wie stark das Arpeggieren von Akkorden zu den Usancen der Klavierpraxis im 19. Jahrhundert gehörte. Auch Claudio Bacciagaluppi („Die Kunst des Präludierens“) macht auf pianistische Eigenheiten aufmerksam, die aus der Aufführungspraxis unserer Zeit verschwunden sind, deren letzte Relikte sich aber noch bei Pianisten wie Wilhelm Backhaus oder Vladimir Horowitz nachweisen lassen.

Zu den Vorzügen des sorgfältig herausgegebenen und von der Edition Argus gewohnt liebevoll gestalteten Bandes gehört die Integration zweier CDs, die die Ausführungen mehrerer Beiträge sinnvoll akustisch ergänzen. Börners Erläuterungen zu Czerny und Beethoven werden durch die von ihm selbst eingespielten Beispiele sehr gut nachvollziehbar. Das gilt im Prinzip auch für die kurzen Proben aus Bériots *Méthode de violon*, die dem Violine spielenden Autor allerdings nicht durchwegs überzeugend gelungen sind.

Mittlerweile haben weitere Forschungsprojekte zur Interpretation der Musik des 19. Jahrhunderts an der Hochschule der Künste Bern ihre Arbeit aufgenommen. Nach dem verheißungsvollen Start, den dieser Band dokumentiert, darf man auf die nächsten Ergebnisse gespannt sein.

(Juli 2011)

Thomas Seedorf

*Nicolò Paganini: Diabolus in Musica. Hrsg. von Andrea BARIZZA und Fulvia MORABITO. Turnhout: Brepols 2010. XIII, 565 S., Abb., Nbsp. (Studies on Italian Music History. Band 5.)*

Die 30 Texte des vorzustellenden Bandes, die Mehrzahl in italienischer und englischer Sprache, einige auf Französisch, entstanden als Beiträge für eine Tagung, die 2009 in Ligurien stattfand. Neben Robin Stowell oder Clive Brown, die das Establishment der angelsächsischen Forschung zur Aufführungspraxis repräsentieren, kommen jüngere und weniger bekannte Forscher vor allem auch aus Italien zu Wort. Thematische Schwerpunkte sind die Paganini-Rezeption in Europa, Paganinis Stellung innerhalb der Geschichte der Violin-virtuosität und seine Wirkung auf die Klavierpraxis. Ausführlich wird auf die Beziehung zu Violinschulen des 18. und 19. Jahrhunderts eingegangen. Mehrere Beiträge diskutieren Kompositionen des Meisters.

Unter den Beiträgen, die sich mit Werken Paganinis beschäftigen, sticht der Aufsatz von Rohan Stewart-MacDonald über das erste Violinkonzert positiv hervor. Er zeigt, dass Paganinis Kompositionen und sogar ein Stück, das üblicherweise in die Kategorie des „virtuosen“ Konzerts gesteckt und also allein der Sozialgeschichte überantwortet wird, analysierbar sind – vorausgesetzt die Musikforscher verfügen über ein angemessenes analytisches Instrumentarium und sie sind bereit, sich auf die Faktur von Kompositionen einzulassen. Stewart-MacDonald bezieht explizit Gegenposition zu Arbeiten von Mai Kawabata, die das Kunststück fertigbringt, an E. T. Cone, Susan McClary und Joseph Kerman anzuschließen und dennoch am Grunde der Differenz der Violinkonzerte von Beethoven und Paganini nichts anderes zu finden als den Wiederhall einer Bachtin'schen Opposition: unterschiedliche Heldentypen aus Bildungsroman und Epos. Im vorliegenden Band ist Kawabata vertreten mit einem Beitrag, in dem sie ohne größeren argumentativen Aufwand konstatiert, dass Paganini für das Konzept von Aufführung als Selbst-Darstellung

des Ausführenden stehe und dass er so auf dem Gebiet der Aufführung für „the Romantic idea of self-expression“ (S. 356) dasselbe leiste, was Beethoven im Gebiet der Komposition tat. Fatal, wenn der sich selbst als kulturgeschichtlich verstehende Diskurs, der angetreten ist, die Sicht auf die Musikgeschichte zu weiten und von idealistischen Fixierungen zu befreien, im Durchbuchstabieren von „Ideen“ hängen bleibt, im Hantieren mit Oppositionen, die so abstrakt sind, dass Phänomene sich reibungslos subsumieren lassen.

In den Texten, die den Wirkungen von Paganinis Konzertreisen in Europa nachgehen, erscheinen Charakterisierungen seiner Spielweise auffallend häufig in dichotomischer Form: „Paganini vs. X“. Offenbar ist das eine Folge von Quellen-Nähe. So weist Renata Suchowiejko auf einen in Warschau erschienenen Artikel hin, in dem Paganini unter Einsatz einer ganzen Kette von Oppositionen (klassisch/romantisch; Künstler/Instrumentalist etc.) dem polnischen Geiger Karol Lipinski gegenübergestellt wird. Zeitgenossen versuchen, das Neue auf der Folie des Bekannten zu begreifen oder als unbegreiflich zu kennzeichnen, um es zu begrüßen oder abzuwehren. Aber sind solche dichotomischen Denkformen auch geeignete Instrumente historischer Analyse? (Die Darstellung der Geschichte des Violinspiels, die Clive Brown gibt, ist voll von ihnen: Spohr – Paganini, Joachim – Sarasate ...)

Wer sich näher auf das Material einlässt, ist zu Differenzierungen genötigt: „l'abituale opposizione manichea e sistematica tra Paganini e i violonisti francesi è esagerata e riduttiva.“ Diese Feststellung von Anne Penesco (S. 62) findet, für den Bereich der Komposition, Bestätigung in den Untersuchungen von Tatiana Berford über das Verhältnis zu Viotti: „Dal punto di vista dello stile, della struttura e della drammaturgia i concerti di Paganini sviluppano il modello degli ultimi concerti viottiani del periodo parigino.“ (S. 405) Auch im Beitrag von Diane Tisdall wird eine Dichotomie („violoniste chanteur“ – „violoniste virtuose“) aufgenommen, um relativiert zu werden. Am Pariser Conservatoire wurden Viotti-

Kompositionen für den „premier prix“ aus der Überzeugung heraus benutzt, dass angehende Orchestermusiker nicht nur und vor allem flott unterwegs sein müssen.

Ein Übersetzungsfehler sei angemerkt, weil er aus dem Beitrag von Clive Brown in das Vorwort der Herausgeber übernommen wurde (S. 44, S. XII) und weil – abweichend von der Praxis in anderen Teilen des Bandes – das Original nicht wiedergegeben wird. Betroffen ist ein Brief von Fanny Hensel an ihren Bruder Felix vom 27. Dezember 1834, Teil einer ausführlichen Debatte unter den Geschwistern über neue Entwicklungen im Geigenspiel, französische Musikpublizistik und das Verhältnis von Reform und Revolution in Politik und Kunst. Das Zitat mündet in die Feststellung, dass „uns Dinge oder Menschen, die uns vor einiger Zeit gefielen, jetzt fade u. langweilig (...) vorkommen“, und es folgt der Satz: „Solcher Wechsel trifft natürlich nie das Höchste und Beste seiner Art ...“ In der Übersetzung fehlt die Negation: „Such change naturally affects the highest and best of its kind.“

Der Band gibt reichlich Anlass, über Chancen und Probleme einer Geschichte der musikalischen Aufführung nachzudenken. Mehrere Beiträger rühmen die Nähe von Wissenschaft und künstlerischer Praxis. Doch beschleicht den Rezensenten immer wieder der Verdacht, die angeblich Wissenschaft und Praxis verbindende Frage, wie man denn spielen müsse, damit etwas so klingt, wie es zur Entstehungszeit wohl geklungen hat, sei weder auf der Höhe dessen, was künstlerische Praxis leistet, wenn sie Musikwerke repräsentiert, noch geeignet, der Wissenschaft als Leitfrage zu dienen. Wie sind zeitgenössische Berichte über Aufführungsweisen zum Sprechen zu bringen? Um welche Art von „Texten“ handelt es sich bei Instrumentalschulen? Kommt eine Betrachtung der Geschichte der Aufführung ohne Vorstellungen aus, wie/wann bei einer Aufführung Musik überhaupt entsteht, also ohne eine Theorie, die Ausführung, Instrument und Werk ins Verhältnis setzt?

Die 30 Texte sind qualitativ ungleich und gelegentlich nur lose mit dem Thema

verbunden. Diesem generellen Problem der problematischen Gattung Sammelwerk hätten die Herausgeber sich mutiger stellen können. Sie hätten im Falle einiger Kongressbeiträge von der Publikation absehen und sich entschließen können, einen gewichtigen schmalen Band anstelle eines dickleibigen zu machen, der einen zwiespältigen Eindruck hinterlässt.

(September 2011)

Thomas Kabisch

*BENEDIKT JÄKER: Die Ungarischen Rhapsodien Franz Liszts. Sinzig: Studio-Verlag 2009. 191 S., Nbsp. (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Band 9.)*

Auf manches muss man etwas länger warten: Die hier anzuzeigende Studie wurde bereits im Jahr 1995 an der damaligen Universität-Gesamthochschule Paderborn als Dissertation angenommen und seit Ende der 90er Jahre auch vom Verlag beworben. Im Vorwort wird nicht näher erläutert, warum es zu dieser langen Verzögerung gekommen ist; der Autor erwähnt jedoch „zahlreiche Anfragen“, die ihn bewegen hätten, das Buch doch zum Druck zu geben. Bestand seinerzeit an der Universität kein Druckzwang? Wie dem auch sei: Das Ergebnis kann sich sehen lassen! Jäker leistet eine umfassende Aufarbeitung der verwickelten und entsprechend schwierig zu bewältigenden Entstehungs- und Fassungsgeschichte der *Ungarischen Rhapsodien*. Die Veröffentlichungspraxis der Werke aus Liszts Virtuosenzeit ist bekanntermaßen prekär und verwirrend; entsprechend umsichtig und breit recherchierend muss der Forscher vorgehen, der hier Schneisen schlagen will. Insofern – und das kann vorweggenommen werden – liegt das Hauptverdienst der Arbeit in der minutiösen Nachzeichnung der Entstehung der *Ungarischen Rhapsodien* von den ersten Anfängen, der Aufzeichnung kurzer, verstreuter Ungarischer Nationalmelodien, über verschiedene Zwischenstufen der Revision und Neufassung bis hin zum Zyklus der 15 ‚eigentlichen‘ *Ungarischen Rhapsodien* aus den Jahren 1851–1853 (die Werke 16–19 bleiben unberücksichtigt).

Im zweiten Teil des Buches bietet Jäker Analysen und Fassungsvergleiche ausgewählter Rhapsodien. Er beschränkt sich dabei auf die Rhapsodien Nr. 1, 3, 5, 6 und 15. Es ist klug und vernünftig hier eine solche Auswahl zu treffen, da die Revisionsarbeiten hin zur endgültigen Fassung bei den *Ungarischen Rhapsodien* in stilistischer Hinsicht ganz ähnliche Ergebnisse zeitigen wie bei den *Années de Pèlerinage* oder den Etüden (zu letzteren vgl. etwa die Arbeit von Christian Ueber, *Liszts zwölf Etüden und ihre Fassungen*, Laaber 2002). Am Ende von Jäkers Arbeit steht eine eingehende Analyse von Liszts Schrift „Des Bohémiens et de leur musique en Hongarie“, die in engster Verbindung mit der Ausarbeitung der *Ungarischen Rhapsodien* steht. Diese ist vor allem deswegen besonders überzeugend ausgefallen, weil sie das ideengeschichtliche Umfeld des mittleren 19. Jahrhunderts stets mit bedenkt und mit voreiligen Etikettierungen und Schlussfolgerungen zurückhält.

Alles in allem ist von einer gediegenen, klug disponierten Arbeit zu berichten, die die ‚alten‘ Studien zu den *Ungarischen Rhapsodien* weitgehend ablöst. Wer sich indessen zufällig für ein anderes Stück als die ausgewählten Werke interessiert, der kommt auch künftig nicht umhin, sich mit den frühen Handschriften und Drucken auseinanderzusetzen; er wird aber auch hier Jäkers gegebene Hilfestellung (in Gestalt der abschließenden Tabellen S. 177–184) gern in Anspruch nehmen.

(August 2011)

Ulrich Bartels

*NILA PARLY: Vocal Victories. Wagner's Female Characters from Senta to Kundry. Kopenhagen: Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen 2011. 431 S., Nbsp.*

Die Autorin setzt sich in ihrer Studie von Catherine Clément ab, die 1992 in ihrer Untersuchung über Frauenrollen in Opern die Frauen als ewige Opfer kennzeichnete, weil sie häufig schwer zu leiden haben und am Schluss sterben müssen. Auch die Genderforschung hat sich mittlerweile von Opfertheorien