

und konsequente Weise den Stand der Bach-Forschung in einem Kontext wie dem italienischen darstellen zu können, in dem es keine eigene Bach-Forschung gibt. Auf jeden Fall war Bassos Einsatz gleichermaßen gigantisch und beeindruckend für *Frau Musica* wie für den *Manuale di navigazione*, und dieses letzte Werk Bassos repräsentiert heute für Italien zweifellos das neue Standardwerk zu Bach und zur Kenntnis über den Stand der Bach-Forschung bis 2015.

(Mai 2019)

Matteo Giuggioli

*Historia de la música en España e Hispanoamérica. Band 4: La música en el siglo XVIII. Hrsg. von José Máximo LEZA. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España 2014. 685 S.*

Die 2009 mit dem von Maricarmen Gómez Muntané herausgegebenen Band *De los orígenes hasta c. 1470* eröffnete Reihe einer Musikgeschichte Spaniens und „Hispanoamerikas“ – eines im Deutschen eher ungewöhnlichen Begriffs für die spanisch-sprechenden Länder Lateinamerikas – wird hier mit einem Band zum 18. Jahrhundert fortgeführt. Mit dem Generaltitel verzichtet die Reihe zwar auf die lange übliche Propagierung einer genuin „spanischen“ Musik. Die Einbeziehung „Hispanoamerikas“ wirft jedoch dennoch die Frage der kulturellen Verbindung zwischen dem Mutterland und seinen Kolonien auf. Für die Zeit nach der Unabhängigkeit der früheren Kolonien, also das 19. und 20. Jahrhundert, sieht die Reihe jeweils eigene Bände für die Musik „Hispanoamerikas“ vor. Im vorliegenden Band ist dem Generaltitel allein dadurch Rechnung getragen, dass sich an 552 Seiten zur Musik in Spanien noch ein ca. 100 Seiten langes Kapitel von Leonardo Waisman über „La música en la América española“ anschließt. So gelungen dieses mit seiner Verbindung ethnologischer und historischer Aspekte auch ist, so steht es doch allein schon von seiner

Methodik her völlig unverbunden neben dem Rest des Bandes.

Der Band vermag die von dem oben erwähnten ersten Band geweckten Erwartungshaltungen denn auch nicht zu erfüllen. Das liegt vor allem daran, dass er stets etwas sein will, was er nicht sein kann, und das, was er sein sollte, nämlich eine Geschichte der Musik in Spanien, nicht ist.

Gleich in der vom Herausgeber José Máximo Leza verfassten „Introducción“ und dem ersten Kapitel „El siglo XVIII: historia, instituciones, discursos“ wird ständig der Geist von Carl Dahlhaus aus dessen – vermeintlich von ihm verfassten und in Lauber (sic) erschienenen (S. 24 u. 119) – Band *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (Laaber 1995) beschworen. Dass in diesem von Dahlhaus herausgegebenen Band Spanien kaum einmal erwähnt ist (die einzige Ausnahme scheint ein kleiner Absatz über Farinelli in Madrid auf S. 150 zu sein), ist dabei unerheblich, da ohnehin gar nicht erst der Versuch unternommen wird, irgendeine konkrete Aussage mit der Musikgeschichte Spaniens in Verbindung zu bringen (was wohl nicht nur ein Sprachproblem ist). So ist auch die chronologische Gliederung keineswegs aus dem *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft* übernommen. Gliedert Dahlhaus 1720–1740, 1740–1763, 1763–1789 und 1789–1814, so ist der Band zur Musik in Spanien untergliedert in 1700–1730 (Kapitel II: „Nuevas músicas para un siglo nuevo“), 1730–1759 (III: „La asimilación del escenario europeo“), 1759–1780 (IV: „La renovación ilustrada“) und 1780–1808 (V: „Ecos hispanos del Clasicismo“). Genau dies hätte man nun thematisieren können: In welchem Maße und warum unterscheidet sich die Musikgeschichte Spaniens von der in anderen europäischen Ländern? Trotz eines vielversprechenden Unterkapitels „La cuestión de la periodización: una visión del siglo XVIII“ (S. 31–40) wird dies leider nicht eingelöst. Weder die Jahreszahlen noch Begriffe wie „la renovación ilustrada“ und das mit ihnen musikalisch Gemeinte werden

erläutert. Dabei sind nur wenige dieser Jahreszahlen unmittelbar nachvollziehbar. 1700 stirbt in der Tat Karl II., der letzte Habsburger auf dem spanischen Thron, was während des anschließenden Erbfolgekrieges bis zur Kaiserkrönung Karls VI., der sich zeitlebens als legitimer König Spaniens sah, zu zwei parallelen Höfen führte: einem bourbonischen Philipps V., des Enkels Ludwigs XIV. von Frankreich, in Madrid und einem habsburgischen in Barcelona. 1759 stirbt Ferdinand VI., was in enger zeitlicher Nähe zum Erdbeben von Lissabon 1755 und dem Tod der Königin Bárbara de Braganza 1758 tatsächlich folgenreich für die von Farinelli geleitete Madrider Hofoper war. Das Jahr 1808 schließlich ist von der Abdankung Karls IV., dem Volksaufstand in Madrid und der Proklamation von Napoleon Bonapartes Bruder Joseph zum König von Spanien geprägt. Die übrigen Jahreszahlen – 1730 und 1780 – erschließen sich auch einem Kenner der spanischen Musikgeschichte nicht und werden auch nicht erläutert.

Ein ähnliches Missverhältnis zwischen gesuchten Bezügen zu nicht-spanischer Fachliteratur und dem eigentlichen Anliegen einer Musikgeschichte Spaniens findet sich auch innerhalb der Kapitel. So wird in Kapitel IV unter Bezugnahme auf Bathia Churgins Artikel „Did Sammartini influence Mozart's Earliest String Quartets?“ (Bericht über den Internationalen Mozart-Kongreß Salzburg 1991, hrsg. von Rudolph Angermüller u. a., Kassel u. a. [nicht Schott in Mainz, wie auf S. 434 angegeben] 1992, S. 529–539) mit Notenbeispielen ausführlich „belegt“, dass sich Wolfgang Amadeus Mozart in seinem ersten Streichquartett KV 80 auf eines der Streichtrios aus Luigi Boccherinis Opus 1 bezogen habe (S. 385f.). Ganz unabhängig davon, ob dies nun zutrifft – wobei stets die Frage zu klären wäre, was ein solcher thematischer Bezug denn nun aussagen soll –, bleibt der schlichte Sachverhalt bestehen, dass beide Werke in Italien, fernab von Spanien, komponiert wurden. Wozu also überhaupt die-

ses Beispiel? Ob sich der spätere „spanische“ Boccherini von dem früheren „italienischen“ unterscheidet, wird nicht diskutiert. Die über 40 Streichquartette Gaetano Brunettis, der jahrzehntelang am spanischen Hof tätig war, sind gerade einmal „en passant“ erwähnt (S. 378–380).

Hier wird exemplarisch das Hauptdefizit des Bandes deutlich: Statt den Vergleich mit anderen europäischen Ländern fruchtbar zu machen, indem die Musikgeschichte Spaniens zu jenen in ein Verhältnis gesetzt würde, dienen solche Hinweise eher der Zurschaustellung von Bildung. Es ist ja grundsätzlich zu begrüßen, wenn Titel angeführt werden, die in Spanien wie in Deutschland kaum rezipiert werden, beispielsweise Lydia Goehrs *The Imaginary Museum of Musical Works* (Oxford 1992), auch wenn sich der Bezug zum Gegenstand nicht ohne weiteres ergibt (S. 220). Die Kehrseite ist jedoch, dass Literatur, die tatsächlich relevant wäre, als eine Vorlage, mit der man sich kritisch auseinandersetzt, ausgeblendet wird. Das eklatanteste Beispiel dürfte wohl das Kapitel „Music theatre in Spain“ in der von Simon Keefe herausgegebenen *Cambridge History of Eighteenth-Century Music* (Cambridge 2009, S. 402–419) sein. Ganz unabhängig davon, für wie gelungen man dieses Kapitel halten mag, verbieten schon sein Titel und der des Bandes ein völliges Ausblenden. Wenn dann noch eine Übersicht über die Operaufführungen von 1731 bis 1746 in Madrid (*The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*, S. 408–410) weitgehend wörtlich übernommen ist (S. 333–340; ergänzt um „serenatas“ und chronologisch fortgeführt bis „1760“, wobei es nach 1758 keine Einträge mehr gibt), drängt sich der Eindruck auf, die Quelle solle gezielt verschleiert werden (vgl. die *Referencias bibliográficas* auf S. 341–350, in denen weder das konkrete Kapitel noch der Band erwähnt sind).

Auch die spanische Literatur ist nur selektiv berücksichtigt, wobei anscheinend akribisch zwischen „amigos“ und anderen

unterschieden wird, und auch andere Disziplinen werden konsequent ausgeblendet. So ist beispielsweise – um nur ein signifikantes Beispiel zu nennen – die von Guillermo Carnero herausgegebene zweibändige *Historia de la literatura española: Siglo XVIII* (Madrid 1995) nicht ein einziges Mal erwähnt.

Dies alles kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Band zahlreiche nützliche Informationen enthält. Vieles wird der Leser mit Gewinn zur Kenntnis nehmen. Da die vergleichsweise wenigen Fußnoten überwiegend den oben erwähnten Zwecken des Umgangs mit Literatur dienen, sind eine Überprüfung der Angaben und weiterführende Lektüre allerdings nur selten möglich, zumal aufgrund der zahllosen Fehler und Verballhornungen (siehe beispielsweise die Fußnote auf S. 375) das Vertrauen in die Genauigkeit der Angaben ohnehin schon erschüttert ist.

Das 18. Jahrhundert ist auch in Spanien eine Zeit lebendigen Wandels. Es beginnt mit einem Nebeneinander einer aus dem 17. Jahrhundert stammenden spanischen Tradition der Kirchenmusik und des Musiktheaters (Comedia und Zarzuela), französischen Musikern, die mit Philipp V. nach Madrid kommen, und Aufführungen italienischer Opern am Hof Erzherzog Karls in Barcelona. Es endet mit einer lebendigen Instrumentalmusik und Werken im Stile italienischer *Drammi giocosi* und französischer *Opéras comiques*. Entgegen früheren Vorurteilen fand Aufklärung in Spanien durchaus statt, nicht nur in konkreten Projekten Karls III., der zuvor König von Neapel und Sizilien gewesen war, sondern auch im Musiktheater. Dies zu erzählen wäre eine verdienstvolle Aufgabe gewesen.

(Februar 2019)

Rainer Kleinertz

*JULIANE BRANDES: Ludwig Thuille und die Münchner Schule. Kompositionslehre in München am Ende des 19. Jahrhunderts und die „Harmonielehre“. Hofheim: Wolke Verlag 2018. 317 S., Abb., Nbsp., Tab. (sinefonia. Band 28.)*

Erst in jüngerer Zeit hat die musiktheoriehistorische Forschung auch dem jeweiligen soziokulturellen Umfeld künstlerischen Handwerks intensivere Aufmerksamkeit geschenkt, wurden institutioneller Kontext und pädagogische Ziele historischer Quellen eingehender thematisiert, die sich ihrerseits wiederum als grundlegend erweisen konnten für die Herausbildung von „Schulen“, wie es für das 19. Jahrhundert mit seinen großen systematischen musiktheoretischen Entwürfen geradezu bezeichnend war.

Die Arbeit von Brandes widmet sich der *Harmonielehre* von Rudolf Louis und Ludwig Thuille, die – 1907 zwar erst postum nach Thuilles frühem Tod erschienen, allerdings noch zu seinen Lebzeiten fertiggestellt – „postwagnerisches“, womöglich auch „postromantisches“ Komponieren in München am Ende des langen 19. Jahrhunderts repräsentiert.

Die intensive Auseinandersetzung mit diesem musiktheoretisch-didaktischen Werk ist dabei eng verwoben mit der Fragestellung nach der Handwerkspraxis der „Münchner Schule“. Brandes kreist ihre Fragestellung sehr umsichtig und aus den verschiedensten Blickwinkeln ein, wobei auch die jeweils für sich genommen sehr ertragreichen und detaillierten Kapitel nochmals in zahlreiche Einzelfacetten untergliedert sind, die geeignet sind, der Vielschichtigkeit der Problemstellung gerecht zu werden. Die einzelnen Kapitel entwickeln sich dramaturgisch sehr schlüssig aufeinander aufbauend, um die Leser sinnvoll und logisch durch das Netzwerk der Zusammenhänge zu führen. Strukturierend wirken in der Fülle der herausgearbeiteten Details und logischen Fäden die jeweiligen, zumeist als „Fazit“ oder „Zwischenfazit“