

BESPRECHUNGEN

EVA und PAUL BADURA-SKODA: *Interpreting Mozart. The Performance of His Piano Pieces and Other Compositions*. New York – London: Routledge 2008. XVII, 472 S., CD

Angesichts der notorischen, schwer überbrückbaren Distanz zwischen Praxis und Theorie der Musik erscheint dies geradehin als Traumkonstellation: Eine international renommierte Musikologin und ein Pianist – und Pädagoge – der Spitzenklasse widmen sich gemeinsam einem Thema, bei dem beider Zuständigkeiten ständig einander überkreuzen und korrigieren, einem Thema, bei dem akribische Philologie ebenso vonnöten ist wie Kenntnisse von Instrumentenbau, Verzierungen, von der Handhabung des Generalbasses ebenso wie andere Musiziererfahrungen, nicht zu reden von stilistisch-musikalischer Einfühlung.

Vor mehr als 50 Jahren – das Manuskript war 1955 abgeschlossen – haben die Verfasser ihre *Mozart-Interpretation* erstmals vorgelegt. Nun liegt, untertreibend „second edition“ genannt, eine gründlichst revidierte, wesentlich erweiterte Neufassung vor, worin die Entwicklungen eines Halbjahrhunderts aufgearbeitet sind, an denen der Musiker Badura-Skoda wesentlichen Anteil hat. Die Spanne der 50-Jahre mag daran erhellen, dass Vertreter der bereits drittletzten Generation wie Bruno Walter die erste Fassung noch gelesen haben und bei der zweiten Fassung Diskussionspartner wie Malcolm Bilson und Robert Levin zur Verfügung standen.

Wie immer bzw. gerade weil die Verfasser ihrem Ansatz treu blieben, reflektieren die Revisionen ein wichtiges Stück Interpretationsgeschichte; damals z. B. stand die *Neue Mozart-Ausgabe* am Anfang, heute ist sie abgeschlossen, historisch orientiertes Musizieren ist kein Eigenressort mehr, hat enorme Spielräume erschlossen und längst eine durchaus unspezialistische Publizität erreicht. Zu den orthodoxen Spezialisten übrigens hat der Pianist Badura-Skoda nie gehört, jeder interpretatorische Ratschlag verrät es.

Man muss nicht weit hineinlesen, um zu erkennen, dass die Verfasser selbst ihre strengsten Kritiker gewesen sind. Schon die Berücksichtigung der jüngeren einschlägigen Literatur und

neuer Erkenntnisse zu Instrumenten und Instrumentenbau – hinter der bislang sicheren Unterscheidung von Cembalo und Hammerklavier z. B. stehen inzwischen etliche Fragezeichen – bedingten eine Vermehrung und Verschiebungen der Fragestellungen, also auch eine Erweiterung des Umfangs; und welcher Zugewinn interpretatorischer Erfahrungen musste verarbeitet werden! Die bei Auseinandersetzungen um auführungspraktische Fragen unvermeidlichen, vorübergehend gar nützlichen Teil-Orthodoxien haben die Autoren wohl beschäftigt, nie aber eingengt. Nicht weniger als der bewältigte theoretisch-praktische Spagat verschafft dies dem Buch eine Ausnahmestellung: Anders als etliche mit historischer Aufführungspraxis befasste Autoren, welche von – anfangs unvermeidlichen – Negativ-Definitionen („so darf man's nicht machen“) schwer herunterkommen und dergestalt die Kontinuität interpretatorischer Traditionen blockieren – musikalische Interpretation ist u. a. auch eine wirkungsmächtige Agentin des „kulturellen Gedächtnisses“ –, stellt es diese Traditionen nicht in Frage; auch bei der Erörterung „avancierter“ Fragen, jüngerer Erkenntnisse und Einsichten bleiben Anspruch und Erfahrungshintergrund desjenigen präsent, der noch mit Furtwängler musiziert hat.

Nicht zuletzt wurden in dem Buch die Mittel der Veranschaulichung erweitert. Etliche Faksimilierungen sind hinzugekommen, allesamt in der drucktechnischen Qualität verbessert, überdies eine CD mit 80 kurzen Demonstrationen. Dergestalt ist der Abstand zwischen klingender Musik und Kommentar, seit jeher die Crux aller detaillierten Erläuterungen von Musik, aufs Äußerstmögliche verkleinert – ebenso methodisch vorbildlich wie zu einer Vergegenwärtigung des Diskutierten einladend, welche der Gründlichkeit der Autoren wenigstens halbwegs zu entsprechen versucht. Sie haben zudem die Einstiege in den Stoff durch eine weitergehend differenzierende Untergliederung von Kapiteln und Unterkapiteln erleichtert.

Der Hinblick auf frühere Interpretationen bzw. Einspielungen gehört hier ebenso zur Sache wie Exempel zur Realisierung des Basso continuo, Ratschläge zur Interpretation, alle-

mal analytisch in einer Weise fundiert, welche nicht nur Klavierspieler interessieren dürfte, sowie Überlegungen, wie zukünftige, über die *Neue Mozart-Ausgabe* und deren Prämissen hinausgehende Ausgaben aussehen sollten, auch die Auseinandersetzung mit bereits in diese Richtung gehenden Lösungen, u. a. anhand des „Jenamy“-Konzertes KV 271. Und die Autoren demonstrieren noch bei der Diskussion etwa falscher Noten oder für viele kaum wahrnehmbarer paralleler Quinten etc., dass es bei großer Musik keine Kleinigkeiten gibt.

„Nur das Gründliche“ sei, so Goethe, „wahrhaft unterhaltend“ – genau das erfährt, neben aller bereichernden Information, wer sich auf das Buch und die vorbildliche Verbindung von Detailgenauigkeit und weitgreifenden Aspekten der Betrachtung so einlässt, wie es das Thema fordert und verdient. Nicht nur Mozart spielende Pianisten muss es interessieren, sondern jeden nur irgendwie mit Mozart Befassten, nicht nur diesen, sondern darüber hinaus jeden, der sich auf Probleme der musikalischen Interpretation ernstlich einlässt: ein Magnum opus und Musterbeispiel dafür, wie wir mit unseren kostbarsten Erbstücken umgehen sollten.

(Juli 2008) Peter Gülke

DIRK VAN BETTERAY: Quomodo cantabimus canticum Domini in terra aliena. Liqueszenzen als Schlüssel zur Textinterpretation, eine semiologische Untersuchung an Sankt Galler Quellen. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2007. XXXIV, 285 S., Abb. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 45.)

Diese Grazer Dissertation verleugnet nicht, dass sie von einem Musiker geschrieben wurde; die Schwerpunktsetzung auf aufführungspraktischen Fragen einerseits, semantischen Wort-Ton-Bezügen andererseits überrascht daher nicht. Unabhängig davon ist das Phänomen der Liqueszenz für alle die einstimmige Musik des Mittelalters betreffenden Fragen relevant und in vieler Hinsicht rätselhaft. Eine Spezialuntersuchung, die sich auf eine der dichtesten Handschriftengruppen der frühen Choralüberlieferung stützt, kann daher auch außerhalb ihres Entstehungskontextes Interesse beanspruchen.

Nach einem einleitenden Forschungsüberblick wird zunächst die mittelalterliche Aussprache des Lateinischen, speziell in St. Gallen, behan-

delt. Aufgrund der vorliegenden sprachwissenschaftlichen Forschungen und Beobachtungen an der Orthographie der Choralhandschriften schließt der Verfasser eine der heutigen italienischen Aussprache ähnliche Praxis für St. Gallen aus. Der Hauptteil der Arbeit ist dann der Überprüfung der These gewidmet, die Liqueszenz sei ein „Sprachphänomen im Dienste der Textinterpretation“. Die Beispielreihe beginnt mit Einzelbeispielen, für die der Verfasser seine theologische Interpretation durch patristische Auslegungen oder den liturgischen Kontext absichern kann. Dann folgen Beispiele zum selben Text bei unterschiedlicher Melodie und schließlich Beispiele derselben Melodie zu unterschiedlichen Texten. Exemplarische Ausblicke auf andere Handschriftengruppen und ergänzende Tabellen schließen den Band ab. Die Reihenfolge der Beispiele scheint bezeichnend für die Argumentationsrichtung zu sein, denn sie kehrt eine gängige Verfahrensweise um. Untersuchungen dieser Art beginnen gerne mit den musikalisch am stärksten determinierten Fällen, wo der Vergleich mit melodischen Parallelstellen den sichersten Grund für Schlussfolgerungen abgibt, und schreiten dann zu individuellen Fällen fort. Rolllt man in dieser Weise die Arbeit von hinten auf, ergeben sich Akzentverschiebungen, die kurz erläutert werden sollen.

Der Verfasser geht davon aus, dass die im analytischen Kontext wichtige Unterscheidung zwischen augmentativen und diminutiven Liqueszenzen für die Ausführung bedeutungslos sei. Dafür spricht die Identität der Zeichen, für die der Verfasser Eindeutigkeit postuliert. Am Beispiel der Psalmtonformeln von Introitus und Communio zeigt sich jedoch ein signifikanter Unterschied: Augmentative Liqueszenzen sind fakultativ und werden in den Handschriften unterschiedlich behandelt, diminutive Liqueszenzen sind dagegen mit wenigen Ausnahmen obligatorisch und einheitlich überliefert. Dies trifft sich auch mit der Überlegung, dass diminutive Liqueszenzen in die rhythmische Struktur der Melodie eingreifen, während augmentative Liqueszenzen an der Oberfläche bleiben. Daher wäre zu vermuten, dass die an den Psalmversen gewonnene Unterscheidung generelle Gültigkeit hat. Am Ende der Beispielerie ist es jedoch für solche Vermutungen zu spät; die Einstufung als „Sonderfall“ zeigt, dass der Verfasser diesem Gedanken keinen Raum gibt. Dabei könnte ge-