

(außer in Hans-Joachim Hinrichsens Schubert-Monographie von 1994). Dennoch ist es schade, dass Hepokoski darauf verzichtet hat, in seinem neuen Buch die Unterschiede in der Behandlung der Sonatenform in den einzelnen Gattungen (auch etwa zwischen Sonate und Symphonie) stärker herauszuarbeiten. Schade ist auch, dass der Autor, obwohl er gern deutsche Termini einfließen lässt und in den frühen 1990er Jahren in den USA als Dahlhaus-Experte hervortrat, nahezu keine deutschsprachige Fachliteratur einbezogen hat. Dabei gäbe es hier durchaus Interferenzen, denn Hepokoskis These, dass der Komponist in Gestalt seiner individuellen Auseinandersetzung mit den Gattungsnormen auch das eigene Tun reflektiert (siehe besonders die sehr inspirierende Brahms-Analyse), berührt sich mit Überlegungen zur kompositorischen Selbstreflexion etwa von Hermann Danuser, Siegfried Oechsle oder Wolfram Steinbeck (ähnliche Überschneidungen gibt es mit Markus Neuwirths Forschungen zur Reprise).

Ist der „Dialog“ in dieser Hinsicht ausbaufähig und zeigt das Buch durchaus auch, wie viel einer differenzierten vergleichenden Sonatenforschung noch zu tun bleibt, so ist doch festzuhalten, dass die Analysen ebenso wie die werkübergreifenden Kapitel eine Fülle neuer Anregungen und Blickwinkel bieten und daher eine hervorragende Ergänzung und Vertiefung des Standardwerks von 2006 liefern.

(Februar 2022)

Stefan Keym

*THOMAS KABISCH: Chopins Klaviermusik. Ein musikalischer Werkführer. München: C.H. Beck 2021. 128 S.*

Die C.H.Beck-Wissen-Bände haben ihre Meriten bekanntlich bei all jenen Leserinnen und Lesern, die sich auf nur 120 Buchseiten gleichsam konzise wie profunde Einblicke in ein kultur- oder naturwissenschaftliches Spezialthema wünschen. Dabei gliedert sich der

Katalog im Themenbereich „Musik“ auf in Bände, welche bedeutende Komponisten der Musikgeschichte eher biographisch orientiert in den Blick nehmen (Schubert, Schumann, Mahler), und solche, die am Beispiel einer für ihr Schaffen repräsentativen musikalischen Gattung umfassende Informationen zum Œuvre bieten wollen (Mozarts Opern, Schuberts Liederzyklen, Beethovens Sinfonien). Dass eine Darstellung von Chopins Klaviermusik bisher fehlte, scheint ebenso wenig nachvollziehbar wie das Projekt, diese Leerstelle mit einem einzigen, das gesamte Werk – das ja nur wenig anderes als Kompositionen für Klavier solo umfasst – abdeckenden Band füllen zu wollen. Allein die Nocturnes oder Mazurken hätten, gemessen an ihrer Bedeutung für die Geschichte der Klaviermusik, eine eigene Publikation in der „Wissen“-Reihe verdient.

Thomas Kabisch, von 1992 bis 2019 Professor für Musikwissenschaft an der Musikhochschule Trossingen, nähert sich dem Phänomen Chopin gattungsbezogen, wobei er in drei Großkapiteln grundlegende Wesensmerkmale und Funktionsmechanismen des Chopin'schen Komponierens anhand eingehender Werkanalysen herausarbeitet. Für den verstehenden Nachvollzug von Kabischs Ausführungen ist es daher unerlässlich, bei der Lektüre die Klaviernoten griff-, besser noch spielbereit zu haben. Veranschaulichende Notenbeispiele finden sich im Text nämlich nicht.

Den analytischen Betrachtungen vorausgeschickt ist ein Grundlagenkapitel, welches dem scheinbaren Paradoxon Rechnung trägt, dass die Musik des Exilanten Chopin in seiner Pariser Wahlheimat gleichzeitig als universell, ein Publikum ohne nationale Hintergrundprägung adressierend, und dennoch als durch und durch polnisch empfunden wurde – eine Beobachtung, die mit dem inneren Widerspruch romantischer Musik überhaupt korrespondiert, demzufolge eine Konfliktversöhnung zwischen dem an allgemeingültige Formmodelle rückgebundenen Schönen

und dem Charakteristischen auszuhandeln ist.

Mit der bewussten Attributierung Chopins als Salonkomponist beschreibt der Autor ein Beziehungsgefüge, wonach das Wechselspiel von Konvention und Nuance – wesentlich für die Gesprächskultur des Salons – eine Grundkonstante in Chopins Musik markiert. Der Salon als sozialer Raum wirkt unmittelbar auf das Komponieren ein: „Weil es einen realen Austausch zwischen Akteuren des musikalischen Prozesses gibt, wird der Komponist entlastet von dem Zwang, alle Probleme der musikalischen Kommunikation im Innenraum der Vorstellung zu lösen. Er kann ein gelasseneres und zugleich kritisches Verhältnis zur klassischen Form entwickeln“ (S. 11). Aus der Salonsituation mit einer in nächster Nähe des Pianisten sitzenden oder stehenden Zuhörerschaft leitet Kabisch auch Chopins Abneigung gegen darstellerische Drastik und ein dynamisch exzessives Spiel ab (was wiederum seine Bevorzugung der klanglich verfeinerten Pleyel-Flügel gegenüber den robusteren Erard-Instrumenten erklärt).

Bei seiner in drei Blöcken angelegten Werkkatalogserkundung stellt der Autor heraus, dass ein „figurativ“ zu nennendes Komponieren alle Gattungen und Phasen von Chopins Entwicklung als Komponist durchzieht, beginnend bei den Konventionen des dem *style brillant* noch stark verhafteten Frühwerks (beispielhaft hierfür die *Variationen über „Là ci darem la mano“* op. 2) bis hin zu den Kompositionen der letzten Jahre, in denen das Potential der figurativen Verwandlung voll ausgeschöpft wird (exemplarisch repräsentiert durch die mit ostinaten Modellen arbeitenden *Berceuse* op. 67 und *Barcarolle* op. 60).

An diesem Punkt sei betont, dass ein in Chopins Werk gern und oft nachgewiesener Bezug auf die Musik Johann Sebastian Bachs von Kabisch nicht als wesensbestimmende Grundlage für sein Komponieren gedeutet wird, sondern darin ein Reservoir an Satztechniken zum Vorschein kommt, derer

Chopin sich mit den Mitteln des figurativen Komponierens bemächtigt. Es ergibt sich ein zwischen den Polen eines homophonen und eines polyphonen Satzes changierender Stil, oder, wie Kabisch resümiert: „Chopins Bach-Rezeption hat ihre Pointe darin, barocke Strukturen durch Integration in das figurative Komponieren zu verallgemeinern“ (S. 87). Hierbei wäre ein Blickwechsel in Richtung „Generation 1810“ wünschenswert gewesen. Denn mit seinen Komponistenkollegen Franz Liszt, Robert Schumann und Felix Mendelssohn Bartholdy, deren Werk den bis heute gültigen Kanon romantischer Klaviermusik entscheidend prägt, verbindet ihn ebenjene lebenslange Beschäftigung mit der (Klavier-)Musik Johann Sebastian Bachs. Eine kurze Gegenüberstellung der jeweils unterschiedlich akzentuierten Rezeptionsweisen hätte die Sonderrolle Chopins einmal mehr unterstrichen: Während seine Altersgenossen Fugen schreiben oder Choräle bearbeiten, ist der Bach-Bezug bei Chopin auf einer strukturellen Ebene tiefenwirksam. Auf ein sich geradezu aufdrängendes Paradebeispiel, Chopins C-Dur-Etüde op. 10 Nr. 1 nämlich, welche eine virtuose Transformation von Bachs C-Dur-Präludium BWV 846 darstellt, geht der Autor überraschenderweise nicht näher ein.

Wohl einen eigenen Band würde die Nachwirkung erfordern, die Chopin bei französischen Komponisten (der im Dreierverbund mit Debussy und Ravel zumeist wenig beachtete Fauré wird erwähnt, aber nicht weiter ausgeführt) hinterlassen hat, oder etwa im Frühwerk Alexander Skrjabin. Der Autor weist außerdem darauf hin, dass etliche, mit Beinamen betitelte Kompositionen Chopins („Revolutions-Etüde“, „Regentropfen-Prélude“, „Minutenwalzer“, „Fantasie-Impromptu“) enorme Popularität erlangt haben, mithin als „Klassik-Hits“ Karriere gemacht haben. Daran – und vor dem Hintergrund medialer Großereignisse wie dem 18. Warschauer Chopin-Wettbewerb im Oktober letzten Jahres mit einem stark

asiatisch(stämmig) dominierten Teilnehmerfeld, ließe sich die Frage anschließen, warum die Musik Chopins in den Gesellschaften Ostasiens, insbesondere in Südkorea und Japan, quasi den Rang von Popmusik für sich reklamieren kann – was nicht allein aus einer dort allgemein verbreiteten Begeisterung für die Klassische Musik des Westens zu erklären ist.

Doch damit würden bereits kultursoziologische Aspekte in der Beschäftigung mit der Musik Chopins berührt, die in einem musikalischen Werkführer mit vorgegebener Platzbeschränkung freilich nicht einmal mehr angerissen werden können. Gleichwohl ist es Kabisch gelungen, der Wirkweise von Chopins musikalischer Poetik mit analytisch durchdringendem, Ideen- wie Kompositionsgeschichte gleichermaßen reflektierendem Blick auf den Grund zu gehen, ohne dabei den klanglichen Zauber, der Zuhörerinnen und Zuhörer weltweit so unmittelbar wie ungebrochen in seinen Bann schlägt, zu dekonstruieren. Jedem, dem an einer ernstlichen Auseinandersetzung mit der Musik Chopin gelegen ist, sei dieser Band an die Hand gegeben.

(Februar 2022)

Werner Kopfmüller

*MIRIAM RONER: Autonome Kunst als gesellschaftliche Praxis. Hans Georg Nägelis Theorie der Musik. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2020. 427 S., Abb., Nbsp. (Archiv für Musikwissenschaft. Beiheft 84.)*

The Swiss colossus of early 19th-century European musical life Hans Georg Nägeli (1773–1836) was an entrepreneur in every sense of the word. To many, this will hardly come as a surprise: Over the past few decades, increased interest in music publishers and the prominent place afforded to Nägeli's music rental companies in Tobias Widmaier's habilitation thesis (*Der deutsche Musikalienleihhandel. Funktion, Bedeutung und Topographie einer Form gewerblicher Musikaliendistributi-*

*on vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, Saarbrücken 1998) have contributed to a heightened awareness of the significance of Nägeli's business prowess for music history. Nevertheless, the indelible image of Nägeli as the "father" of the South German singing movement remains dominant, and research still rarely ventures beyond his famous *Vorlesungen über Musik* or his pedagogical work as a choirmaster. These circumstances can, to a certain extent, be attributed to the failure of musicology to act on the above-mentioned impulses with a monograph dedicated to Nägeli's multi-dimensional career. Thus, by placing Nägeli's diverse activities under the microscope and broadening the entrepreneurial horizon to include projects beyond his publishing house and music dealership, Miriam Roner's revised publication of her 2016 dissertation not only provides the most balanced depiction of Nägeli's role in musical life thus far, it also addresses a conspicuous gap in musicological literature.

As the book's title suggests, the intended focus of the examination is not, however, Nägeli's entrepreneurship per se, but his ideas on the essence of music. Dismissing from the outset any intentions of providing a comprehensive study of Nägeli's life and work, Roner proceeds systematically: An extensive literature review (I) is followed by three socio-historical studies – on Nägeli the music dealer/publisher (II), Nägeli the founder of the Sing-Institut (III.1), and Nägeli the lecturer (IV.1) – all of which seek to build "das Fundament zur Erörterung der Frage, inwieweit Nägelis Unternehmungen sich als Entstehungskontexte oder Anwendungsfelder für seine Theorie der Musik gestalten" (p. 48). These studies are complemented by discussions of Nägeli's writings on choir pedagogy (III.2–3) and, as a kind of grand finale, a "close reading" of his *Vorlesungen über Musik* (IV.2–3), with Nägeli the composer showing his face at every corner of the book.

While Roner's overriding concept – demonstrating how Nägeli's institutional work