

sich darauf, mit dem Dirigenten Stiedry „ein Konzert zu spielen“ (S. 79; im Russischen: „igrat' koncert“), dann ist natürlich gemeint, „das Konzert zu spielen“, nämlich das einzige damals in seinem Werkverzeichnis befindliche. Die Rede ist hier von der bevorstehenden Leningrader Uraufführung des Ersten Klavierkonzerts am 15.10.1933 mit dem Komponisten als Solist.

Willkommene Zugaben sind neben dem Personenregister ein – in der russischen Ausgabe nicht enthaltene – Register der Werke Schostakowitschs, das allerdings leider unvollständig ist. Dass etliche Illustrationen der russischen Ausgabe in die deutsche übernommen wurden, erhöht die Attraktivität des Bandes. Bei den Bildunterschriften erstaunt die eklatante Fehldatierung des Doppelportraits auf dem Cover, das die Korrespondenzpartner nicht „Anfang [der] 1930er Jahre“, sondern 1942 in Nowosibirsk zeigt, wohin Sollertinski evakuiert war. Bei einem anderen Bild aus derselben Fotoserie (S. 127) gibt die Unterschrift den Ort richtig an, datiert das Foto aber auf „ca. 1940“, was völlig unverständlich ist, da allen an der Ausgabe Beteiligten bewusst gewesen sein muss, dass die Partitur der Siebten Sinfonie, in deren Betrachtung die Abgebildeten laut Bildunterschrift vertieft sind, erst Ende 1941 fertig wurde.

All das sind Kleinigkeiten. Wirklich ärgerlich ist jedoch, dass die verdienstvollen Kommentare, die nahezu ein Drittel des gesamten Bandes ausmachen, allesamt in den Anhang gepackt und damit von den zugehörigen Briefen abgetrennt wurden. In der russischen Ausgabe, die die Kommentare gleich im Anschluss an jeden Brief platzierte, war das deutlich besser gelöst, ebenso bei den Glikman-Briefen. Es gibt für diese Entscheidung eigentlich nur die Erklärung, dass man befürchtete, ein potentielles Lesepublikum durch zu offensichtliche ‚Wissenschaftlichkeit‘ abzuschrecken. Mit solchen Maßnahmen erweisen Verlagshäuser ihrer Kundschaft indes einen Bärendienst. Der

vorliegende Band büßt dadurch erheblich an Lesbarkeit ein. Allein die Tatsache, dass die Gegenbriefe verloren sind, erfordert unbedingt eine Rekonstruktion des Kontextes ‚zwischen den Briefen‘. Dazu kommt die erwähnte Häufung von Personennamen, die zwar dem Adressaten Sollertinski offenbar vertraut waren, nicht aber uns heutigen. Also unterbricht man die Lektüre immer wieder, um etwa hundert Seiten entfernt vom Brief einigermaßen mühsam nach Aufklärung zu suchen. (Dass die Anmerkungen für jeden Brief immer neu bei „1“ beginnen, erschwert das Verfahren weiter.) Wenn schließlich am Ende der Suche nach Informationen zu einem Eigennamen nur der Kommentar steht, es handele sich um eine „Nicht identifizierte Person“ (z. B. S. 178, 181, 183, 184 u. ö.), dann hat das schon skurrile Züge. Der junge Schostakowitsch hätte seinen Spott auch darüber ausgebreitet.

(Februar 2022)

Stefan Weiss

Musicología en web. Patrimonio musical y Humanidades Digitales. Hrsg. von María GEMBERO-USTÁRROZ und Emilio ROS-FÁBREGAS. Kassel: Edition Reichenberger 2021. XVIII, 543 S., Abb.

Der von María Gembero und Emilio Ros-Fábregas herausgegebene Band *Musicología en web. Patrimonio musical y Humanidades Digitales* – Musikwissenschaft im Netz. Musikalisches Erbe und Digital Humanities – ist ein schönes dickes Buch. Darin wird ein Großteil der Vorträge der im Oktober 2019 in Barcelona durchgeführten Tagung *Música, patrimonio y sociedad en la era de las humanidades digitales* – Musik, Kulturerbe und Gesellschaft in der Ära der Digital Humanities – veröffentlicht. Die Herausgeber sind wissenschaftliche Mitarbeiter des Instituto Español de Musicología (IEM), dessen Projekte im Bereich der Digital Musicology den Aufhänger für Tagung und Band darstellten und als Dreh- und Angelpunkt der meisten

Beiträge fungieren. Das einzige seit 1943 bestehende musikwissenschaftliche Forschungsinstitut in Spanien ist eine Abteilung des Institutió Milà i Fontanals, innerhalb des Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), vergleichbar dem französischen CNRS. Rezensionen sind nicht der Ort, an dem man gemeinhin Aussagen zu Institutionsgeschichte erwartet, doch hier scheint es mir insofern angebracht, diesen Aspekt zu erwähnen, als Institutionsgeschichte im Band eingehend thematisiert wird. Dieser sekundäre rote Faden wird jedoch in den Fußnoten abgehandelt und nicht im Haupttext, dazu aber später.

Obschon das Buch im Titel keine geographische Eingrenzung vornimmt, behandelt es mit einer kleinen Ausnahme nur Digitalisierungsprojekte aus Spanien, vor allem folgende aus dem IEM: *Fondo de Música Tradicional* (FMT; <https://musicatradicional.eu/>) und *Books of Hispanic Polyphony* (BHP; <https://hispanicpolyphony.eu/>). Beide Online-Kataloge bzw. Archive wurden von Ros-Fábregas ins Leben gerufen. FMT stellt Digitalisate und Katalogisate der zwischen 1944 und 1960 von Mitarbeitern des IEM und Ehrenamtlichen gesammelten Transkripte und Aufnahmen spanischer Volkslieder zur Verfügung. Das BHP ist ein Katalog der Handschriften und Drucke mit spanischer und lateinamerikanischer Polyphonie des späten 15. bis 17. Jahrhunderts. Die Beiträge des Bandes lassen sich ausgehend von ihrer Nähe oder Ferne zu diesem Mittelpunkt gruppieren.

In der Peripherie, fast schon jenseits des Orbits kreisen die Aufsätze von Joan Curbet zu *Vita Christi* und von Juan Carlos Asensio über Verzierungen der mozarabischen Choralrepertoires von Cisneros. Es sind hervorragende Texte und, wie immer bei diesen geschätzten Kollegen, erhellend, tragen aber zur Diskussion der Digitalisierung nichts bei. Auch der Beitrag von Fernández-Cortés über die Benutzung alter Musik in Computerspielen wäre in einem Buch zu Intertextu-

alität, Computerspiele oder Analyse ebenfalls bestens aufgehoben. Der Aufsatz von Márius Bernadó und Esther Solé über die Nutzung von *Open Linked Data* für die Auswertung der Hinterlassenschaft des Pianisten Ricardo Viñes präsentiert eine vielversprechende Ontologie für die Organisation des Kataloges und der Digitalisate, die versprochene Webseite ist leider noch nicht verfügbar.

Bei dem für eine fachfremde, also nicht programmierkompetente Leserschaft sehr verständlich formulierten Beitrag zu *Optical Music Recognition* von Jorge Calvo, David Rizo und José Manuel Iñesta vermisst man die Möglichkeit, Links zu öffnen und im digitalen Raum zu navigieren. Es wäre sehr wünschenswert, wenn dem schönen dicken Buch eine elektronische Version nachgeschoben würde, um gerade die Leistungsfähigkeit der Werkzeuge ausprobieren zu können, die hier beschrieben und angepriesen werden.

Nur David Irvings eher allgemein gehaltener Beitrag zu dem Notenrepositorium *IMSLP* und der Video-Plattform *YouTube* sowie das essayistische Grundsatzpapier zu *Digital Humanities* von José Antonio Berenguer weiten den Blick über Spanien hinaus. Ihre digitale Archäologie ist aber lückenhaft. Es wäre wichtig, an die Pionierarbeiten zum Datenmanagement von Musikkatalogisaten zu erinnern, die 1964 Harald Heckmann oder Lawrence Bernstein geleistet haben, um sich selbst in Demut zu üben.

Zu den oben erwähnten Webseiten, deren Entstehungsgeschichte und Aufbau von Ros-Fábregas sehr anschaulich beschrieben werden, kommt noch ein Projekt der Universität Autònoma de Barcelona, das *Inventari dels Fons Musicals de Catalunya – Inventar der Musikbestände in Katalonien* (IFMuC; <https://ifmuc.uab.cat/>), das Josep Maria Gregori i Cifré und Carles Badal Pérez-Alarcón vorstellen, hinzu. Während Ros-Fábregas dezidiert auf die Entstehungsgeschichte und institutionelle Verortung eingeht, ist der Beitrag von Gregori und Badal vornehmlich technischer Natur. Die Webseiten selbst sind

nicht Gegenstand dieser Rezension, man kann aber die Beiträge nicht ohne Einsicht in die Webseiten einordnen. Zwei davon, nämlich BHP und IFMuC sind „klassische“ digitale Quellen- bzw. Werkkataloge, die einen sehr ähnlichen Aufbau haben wie RISM. Das IFMuC, das auf der Plattform Invenio aufbaut, überlegt sogar, auf RISM's Katalogisierungssystem Muscat umzusatteln: Doch nirgendwo positionieren sich die Autoren klar zu RISM und zur Tatsache, dass sie mit ihren „neuen“ Webpages gewissermaßen das Rad neu erfunden haben.

Ros-Fábregas behauptet lapidar: „[RISM] cataloga fuentes de todos los países, pero el mundo hispánico requiere atención más específica“ (S. 74). „[RISM] katalogisiert Quellen aus allen Ländern, aber die hispanische Welt erfordert eine spezifischere Behandlung.“ Worin die spezifischen Bedürfnisse der hispanischen Bestände bestehen, außer bezüglich der Provenienz der Quellen, wird weder aus dem Aufsatz noch aus dem Katalog selbst ersichtlich. Die Webseite verlinkt nur auf Katalogisate gedruckter Quellen in RISM, speist neue Katalogisate von Handschriften aber nicht in RISM ein. Dass die Arbeitsgruppe RISM-Spanien ihren Sitz im IEM hat, sei hier nur kurz erwähnt, da es im Beitrag irgendwie vergessen wurde. Zwischen den Mitarbeitern des IEM und der Arbeitsstelle RISM-Spanien scheint Funkstille zu herrschen. Das britische Digital Image Archive of Medieval Music DIAMM (<https://www.diamm.ac.uk/>) und BHP verlinken gegenseitig dort, wo Quellen ohnehin in beiden Webseiten vorkommen, aber BHP beliefert DIAMM nicht mit neuen Katalogisaten. Verwirrende Doppelungen und unklare Verlinkungszustände sind das Ergebnis.

Im Fall der Webseite *Fondo de Música Tradicional* FMT gibt sich Ros-Fábregas große Mühe, in sehr umfangreichen Fußnoten, die Entstehungsgeschichte der Sammlung zu schildern. Diese hätte allerdings einen Raum über und nicht unter dem Strich verdient, denn darin wird eine Priorität der

Musikforschungspolitik der Franco-Zeit greifbar, nämlich die Instrumentalisierung der Volksmusik zur kulturellen Vereinheitlichung Spaniens. Das Kleingedruckte macht es recht schwierig, die blinden Flecke in der Geschichte der Folklore-Forschung am IEM zu finden, die im Beitrag erst 1944 ihren Anfang nimmt: Das Fundament für die „Folklore“-Abteilung des IEM wurde aber bereits vor dem Spanischen Bürgerkrieg (1936–1939) von Forschern wie Jesús Bal y Gay oder Eduardo Martínez Torner aufgebaut, die aufgrund ihrer politischen Verortung ins Exil gezwungen wurden und deren Feldforschungsmaterialien ohne ihr Einverständnis vom IEM übernommen wurden. Zudem ist die Musikethnologische Abteilung der *Institució Milà i Fontanals* vor Jahrzehnten aufgrund von persönlichen Querelen zwischen den Leitern vom IEM ausgezogen und zum Anthropologisch-Archäologischen Institut gewechselt: Dort wird Musikethnologie betrieben und nicht im IEM. Die Anthropologische Abteilung erscheint seltsamerweise nicht auf der Liste der Kooperationspartner für den FMT. Vielleicht sind diese Schönheitsfehler in der Geschichte auch der Grund für die Versenkung der Beschreibung in den Keller.

Ros-Fábregas Beitrag kann als thematische Achse des Bandes bezeichnet werden, um die sich verschiedene anwendungsorientierte Aufsätze scharen. María Gembero-Ustarróz fahndet nach Frauen im BHP, Javier Marín-López interessiert sich für die Präsenz Lateinamerikas ebendort. Das FMT liefert Material, das nach Regionen, Feldforschungskampagnen, Gattungen und Bestand gefiltert und analysiert wurde (Ascensión Mazuela-Anguaita: Bestand-Alan Lomax). Drei Beiträge (Andrea Puentes, Giuseppe Fiorentino und Antonio Pardo) setzen einen Schwerpunkt bei der Gattung Romanze und weisen auf das Potential der digitalen Instrumente hin, um ältere Bestände der *Fundación Menéndez y Pidal-Goyri* in die Umgebung des FMT einzugliedern, was eine sehr willkom-

mene Synergiebildung darstellen würde. Auch wenn die Beiträge zuweilen etwas repetitiv klingen, ist es sehr richtig darauf zu insistieren, dass digitale Ressourcen nicht nur gebaut, sondern auch genutzt werden müssen.

Um den Band abschließend zu charakterisieren, darf man den Wald nicht in lauter Bäume verwandeln. Wie es für die jetzige Situation der *Digital Musicology* typisch ist, spricht der „Vater“ digitaler Werkzeuge, also Ros-Fábregas, über seine eigenen Kinder oder lässt andere darüber reden. In der Regel wird ein „per aspera ad astra“-Plot erzählt, und ganz kann der Erzeuger seinen Stolz auf die Nachkommenschaft nicht verbergen. Das können und wollen wir ihm nicht verdenken, trotzdem darf in einer wissenschaftlichen Publikation der kritische Blick auf die allfälligen Schwächen nicht fehlen, seien diese institutioneller, technischer, inhaltlicher oder medialer Natur. Augenfällig sind die unangemessene Wahl des konventionellen Buchformates für diese Publikation oder die unkommentiert bleibende prekäre Vernetzung der Hauptbelastungszeugen mit internationalen Katalogisierungsprojekten wie RISM. Einerseits kann man mit dem Verdikt schließen: Wer Digitalisierung national denkt und verhandelt, verkennt eines ihrer wesentlichen Merkmale.

Andererseits ist es unfair, die beschwerlichen Arbeitsbedingungen der Herausgeber von Band und Webseiten zu ignorieren: Wer die lächerliche Dotierung spanischer Förderformate kennt, kann sich vorstellen, wie unendlich steinig der Weg zu den Sternen hier gewesen ist. Unschwer sieht man auch FMT und BHP an, wie viel ehrenamtliche Arbeit und Selbstaussbeutung für die Eingabe von Daten am Werk war. Die Beharrlichkeit der Verantwortlichen des IEM verdient daher gebührende Anerkennung.

(Februar 2022)

Cristina Urchueguía

Das verdächtig Populäre in der Musik. Warum wir mögen, wofür wir uns schämen. Hrsg. von Marina SCHWARZ. Wiesbaden: Springer VS 2021. XVI, 310 S., Abb.

Der markige Untertitel – „Warum wir mögen, wofür wir uns schämen“ – trifft den Impetus des vorliegenden Bandes nicht ganz, der vielmehr in seinen vierzehn Beiträgen das Verhältnis von Populärmusikforschung zu seinem Gegenstand – dem verdächtig Populären – facettenreich umreißt. Zwei Grundimpulse lassen sich dabei ausmachen: einerseits die Suche nach einer Methodologie populärmusikalischer Aisthesis, die sich eben nicht in einer post-Adornoesken Ästhetik erschöpft (vgl. die Beiträge von Fischer, Fuhrmann, Gálvez, Holzmann, Just, Menze, Thiesen), andererseits der Rekurs auf Fallstudien (Behrendt, Hollje, Kornel, Leonhardt, Mertens, Schwarz, van Keeken), in denen anhand der jeweiligen Materialität und Medialität die Vielseitigkeit des Feldes jenseits eines normativen Kulturbegriffs aufgezeigt wird.

Das chimärische „Wir“ des Untertitels erweist sich dabei als ständige Herausforderung, weil es immer wieder auf Distanz zu den Beitragenden geht: einerseits durch die Genese des Forschungsfeldes aus dem Wertekanon einer hochkulturzentrierten Musikwissenschaft heraus, andererseits durch die – von Felix Christian Thiesen auch direkt angesprochene – Sozialisation von Forscher*innen (die Rezensentin eingeschlossen) innerhalb einer solchen Fachkultur, welche die offene Positionierung innerhalb der eigenen Materie schwer artikulierbar macht. Autoethnographische Zugänge, wie sie etwa in den Fan Studies etabliert sind, finden sich hier allenfalls implizit, wenn z. B. José Gálvez und Attila Kornel die methodische Relevanz individueller Hörsozialisation anführen.

Die bürgerlich grundierten Argumentationsmuster von Hegel über Adorno bis Dahlhaus und Bourdieu ziehen sich durch den Band als eine Auseinandersetzung mit der problematischen Ausgangsposition, die sie