

„Musikdenken“ stellt. Die Erörterung von Ulrich Bartels zur „‚barocken‘ Beethoven-Interpretation“, die ebenfalls von Allgemeinbegriffen ausgeht, ist dagegen kaum mehr als ein Interpretationsvergleich im metatheoretischen Gewand. Am Ende untersucht Norbert Gertsch die Verwendung der Orgel in den Messen Beethovens auf der Basis der erreichbaren Quellen und vor dem Hintergrund der Generalbasspraxis zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Im Ergebnis erweisen sich die Orgelstimmen als „auf Beethoven zurückgehende, autorisierte Bestandteile“ der jeweiligen Kompositionen.

Insgesamt bietet der vorliegende Band eine Reihe wichtiger Diskussionsbeiträge zu einem Themenbereich, der im Lauf der letzten Jahrzehnte innerhalb der Beethovenforschung ein immer stärkeres Gewicht erhielt. Direkte Versehen sind selten: So wird die Reise von Mozart und Fürst Lichnowsky nach Berlin auf 1786 vorverlegt (S. 37). An anderer Stelle (S. 77, Fußnote 6) nennt Drabkin Maximilian Stadler ohne weiteren Beleg als einen Kompositionsschüler Mozarts. Der Gegenstand selbst fordert eine große Breite möglicher Zugangsweisen ein, und man könnte den vorliegenden Band geradezu als eine Art Methodenkompendium der Beethovenforschung ebenso wie der anspruchsvollen Rezeptionsforschung bezeichnen. Der öfter beschworene Brückenschlag zwischen deutscher und angelsächsischer Wissenschaftskultur ist hier in exemplarischer Weise erreicht.  
(August 2004) Gerhard Poppe

*CHRISTIANE WIESENFELDT: Zwischen Beethoven und Brahms: Die Violoncello-Sonate im 19. Jahrhundert. Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. 478 S., Nbsp., Faltpf. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band 51.)*

Diese Kieler Dissertation widmet sich einem Repertoire, das mit zentralen Werken zwar bekannt und im Konzertleben gut vertreten ist, sich aber bei weitem nicht auf diese beschränkt. Indem sie die Sonaten für Violoncello und Klavier von Beethoven, Mendelssohn Bartholdy und Brahms in den Kontext zahlreicher anderer, heute nicht oder nur wenig bekannter Kompositionen stellt, verfolgt sie das doppelte Ziel, sowohl ein Nachschlagewerk für Musiker als auch eine Spezialstudie zu diesem Werkbe-

stand zu sein. Ein solches Vorhaben geht niemals ohne Kompromisse ab, deren wichtigster hier in der Eingrenzung des Untersuchungsgegenstands auf Werke aus dem deutschsprachigen Raum besteht. Das sei nicht bemängelt, nicht nur, weil es stets leichter ist, eine Beschränkung zu kritisieren als sie zu üben, sondern auch, weil bereits das präsentierte Korpus an Werken eine Vielzahl unbekannter und zum Teil auch ihre Wiederentdeckung lohnender Kompositionen bietet.

Leitende Aspekte der Arbeit sind die Fragen, ob die Violoncellosonate im 19. Jahrhundert eine eigene Gattung konstituiert und, daran anschließend, welche kompositionstechnischen Aspekte dafür namhaft gemacht werden können. Entsprechend gliedert sich die Studie in ein Anfangs- und ein resümierendes Schlusskapitel zur Gattungsfrage und in eine chronologische Folge von werkbetrachtenden Kapiteln. Der werkimmanente Analyse gilt dabei das Hauptaugenmerk. Dass die Gattungsfrage gleichwohl nicht allein auf diesem Wege zu beantworten ist, lässt die Autorin in ihrem Bemühen durchblicken, die Diskrepanz zwischen der Fülle der zwischen 1797 und 1899 komponierten Werke und ihrer selektiven Präsenz im Musikleben mit rezeptionsgeschichtlichen Dokumenten zu erläutern. Schließlich ist es ihr auch um die Beziehung zwischen der Entwicklung der Spieltechnik und der Sonatenproduktion zu tun. Aber gerade dieser an sich vielversprechende Aspekt missrät: Dass Beethovens Kompositionen als Gründungsdokumente der (bereits auf S. 38 umstandslos so bezeichneten) „Gattung“ Violoncellosonate substanziell von den Errungenschaften Jean-Louis Duports beeinflusst sind, insbesondere von seiner erstmaligen Darlegung (nicht Erfindung!) des halbchromatischen Fingersatzsystems, lässt sich an der Passage T. 15–17 aus dem Finalsatz von op. 5,1 (Bsp. 1, S. 44) ebenso wenig belegen wie an der folgenden T. 20–24 (Bsp. 2, S. 45). Erstere ließe sich mit dem älteren diatonischen (Violin-)Fingersatz mit einem Lagenwechsel weniger herausbringen (das korrespondierende Beispiel aus Duports Etüde Nr. 20 – nach der philologisch anfechtbaren Ausgabe von Johannes Klingenberg – widerspricht mit seiner exzessiven Verwendung hoher Lagen auf tiefen Saiten der Argumentation der Autorin), letztere stellt weder in der neuen noch in der älteren Applikatur ein

griff-, sondern allenfalls ein moderates bogen-technisches Problem dar (und darüber hinaus ein durchaus anderes als die zum Vergleich hinzugezogene Dupont-Etüde h-Moll, die schnelle Wechsel über eine stumme Seite hinweg thematisiert). Dass Beethoven trotz der Bekanntschaft mit Dupont auch weiterhin einen diatonischen Fingersatz für das Violoncello einkalkulierte, zeigen Passagen wie T. 17 und T. 66 aus dem Finale von op. 5,2 oder T. 117 f. aus dem Kopfsatz von op. 69 (dort mit einem Ganzton zwischen drittem und viertem Finger).

Man halte solche Kritik nicht für Erbsenzählerei: Ihre mikroskopische Perspektive wird durch die analytische Optik der Arbeit nahegelegt, die sich häufig ins Detail verliert, ohne die so gewonnenen Ergebnisse zu perspektivieren. Auch drängt sich der Eindruck auf, untersucht werde das von der Autorin Analysierbare, nicht aber das – zumal nach Maßgabe der einleitend formulierten Aspekte – Analysierenswerte der Stücke. So wäre es verlockend, die exzessive Akkordik im Finalsatz von Carl Grädeners *Sonate* op. 59 – die die Autorin kritisch sieht (vgl. S. 288 f.) – unter dem Aspekt einer Kultivierung des polyphonen Spiels zu der Violoncello-technik des späteren 19. Jahrhunderts in Beziehung zu setzen. Stattdessen laufen die Untersuchungen der Werke meist auf das Konstatieren motivischer Dichte und universaler Integration der Tonsatzebenen hinaus, was für die Kammermusik der nach-beethovenschen Ära nicht eben originell ist.

Im Licht des bereits frühzeitig (S. 6) formulierten und am Ende (S. 413 ff.) bestätigten Ergebnisses, dass es ein aus der Registerüberschneidung der Instrumente resultierendes spezifisch „dialogisches Komponieren“ sei, das die Violoncellosonate auszeichne und zu einer Gattung nobilitiere, bekommen die Analysen einen redundanten Beigeschmack. Zudem sind sie manchmal unrichtig: Am Beginn des langsamen Satzes von Brahms' *Sonate* op. 9 ist nicht *cis* Basston, sondern *Fis*. Der Irrtum rührt her von der für eine Cellosonate fatalen Gleichsetzung des unteren Systems mit der tiefsten Stimme. Gleiches gilt für S. 107, wo die faktisch den Diskant bildende rechte Hand des Klaviers als „Mittelstimme“, Cello und linke Hand des Klaviers als „Rahmenstimmen“ bezeichnet werden. Diese terminologische Laxheit begegnet auch an anderen Stellen, so, wenn

zur abschließenden Erklärung des dialogischen Satzprinzips mehrfach mit den antinomisch aufeinander bezogenen Begriffen „obligat“ – einmal (S. 413) verstanden als hierarchisch, konzertant in der Satzanlage, zwei Seiten später in der Bedeutung von nicht-hierarchisch, gleichberechtigt – und „kontrapunktisch“ (auf S. 413 offenbar im Sinne einer gleichberechtigten Beteiligung der Instrumente) operiert wird.

Was bleibt, ist ein Buch, dessen Verdienst in der Präsentation seines Quellenmaterials zu suchen ist. Seiner Erschließung dienen die dankenswerterweise beigegebenen Werk- und Personenregister im Anhang. Sie werden ergänzt durch Auflistungen von Cellisten und Lehrwerken sowie durch eine Faltafel mit den wichtigsten Lehrer-Schüler-Beziehungen.

(November 2006)

Markus Böggemann

*Anatoli Ljadow. Zugänge zu Leben und Werk. Monographien – Schriften – Verzeichnisse. Mit Beiträgen aus der Feder des Komponisten sowie von Alexander ALEXEJEW, Sergej GORODEZKI, Wiktor WALTER, Joseph WIHTOL, ergänzt durch einen Originalbeitrag von Sigrid NEEF. Aus dem Russischen übersetzt von Ernst KUHN. Ausgewählt, hrsg. und mit einem „Systematischen Verzeichnis der musikalischen Werke Anatoli Ljadows“ sowie einer „Bibliographie der Literatur zu Leben und Werk Anatoli Ljadows bis 2004“ versehen von Ernst KUHN, Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2006. XI, 285 S., Nbsp. (musik konkret. Quellentexte und Abhandlungen zur russischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. Band 15.)*

Der rührige Verlag Ernst Kuhn (Berlin) hat seine verdienstvolle Reihe mit Quellentexten und Abhandlungen zur russischen Musik um einen Titel zu Anatoli Ljadow erweitert. Dem Konzept der Reihe folgend, vereint auch dieser Band eigene Schriften des Komponisten mit Texten von Zeitgenossen und historischen und aktuellen Anmerkungen zu seiner Musik und fügt einen höchst sinnvollen Anhang mit Bibliographie, Werkeverzeichnis und Chronologie hinzu. Das Ergebnis ist ein ebenso faktenreiches wie gut zu lesendes Kompendium, das auf engem Raum ein buntes Spektrum an Informationen zu einem heute so gut wie unbekanntem Komponisten vereint. Der Wissenschaftler