

BASHFORD and Leanne LANGLEY. *Oxford u. a.: Oxford University Press 2000. XVIII, 402 S., Abb., Notenbeisp.*

Es gibt wohl kaum einen Verlag, der sich ähnlich für die Musik insbesondere eines Landes einsetzt wie die britisch-amerikanische Ashgate Publishing-Kompanie, ehemals Scholar Press. Mit der Förderung vor allem durch seine für den Musikbereich zuständige Cheflektorin, Rachel Lynch, hat dieser Verlag mittlerweile eine stattliche Anzahl hochkarätiger musikwissenschaftlicher Bücher vorgelegt (mit nur wenigen Ausnahmen, die das durchgängig sehr hohe Niveau verlassen haben), mit besonderem Schwerpunkt auf britischer Musik – hiermit hat Ashgate mittlerweile deutlich auch Oxford University Press überholt, die ohnehin ihre Musikabteilung in Oxford geschlossen hat, so dass das komplette Lektorat inzwischen in New York stattfindet. Der hier nun vorgelegte Band eröffnet neben der mittlerweile etablierten Reihe *Music in 19th-Century Britain* das bislang weitgehend brach liegende Feld der Erforschung britischer Musik im 18. Jahrhundert. Einige renommierte Musikwissenschaftler wie Simon McVeigh, Donald Burrows, Philip Olleson, Lowell Lindgren und H. Diack Johnstone sind in dieser Auswahl von Beiträgen, die für einen Kongress in Cardiff 1996 entstanden, neben jungen vor allem Nachwuchswissenschaftlerinnen vertreten. Wie in solchen Bänden naturgemäß zu erwarten, fehlen einige Aspekte britischer Musik jener Zeit vollständig – nicht nur die von den Kongressorganisatoren intendierte Diskussion der Situation in Schottland, Irland und Wales, sondern auch die Betrachtung ganzer Gattungen. Zwölf in vier Sektionen zusammengefasste Beiträge befassen sich mit Aspekten des Londoner Musiklebens, Repertoire- und Quellenfragen sowie Maurice Greenes Cembalowerken und Giovanni Battista Viottis Violinkonzerten. Mit der Festschrift für einen der Nestoren der Erforschung britischer Musik im 18. Jahrhundert, Cyril Ehrlich, wurde kurz zuvor ein weiterer, ähnlichen Referenzcharakter beanspruchender Band vorgelegt, der ebenso McVeigh und Olleson anbietet, aber darüber hinaus auch bedeutende Forscher des 19. Jahrhunderts in Großbritannien, etwa Jeremy Dibble, Rachel Cowgill, Michael Musgrave, Trevor Herbert und William Weber. In siebzehn Aufsätzen wird hier jedoch die gan-

ze Bandbreite britischer Musik von den 1760ern bis in die 1880er ausgebreitet, von Beiträgen zu einzelnen Komponisten (Samuel Wesley, Edward Dannreuther, John Ella, Michael Costa, August Manns und Griffith Rhys Jones), Betrachtungen verschiedener Aspekte des Londoner Musiklebens bis hin zu der Betrachtung der „Provinz“ (d. h. der Gründung der Ulster Hall und dem Musikleben in Manchester und Wales). Bei vielen dieser Texte liegt der Schwerpunkt (entsprechend Ehrlichs eigenen Forschungsansätzen) auf historisch-soziologischen Fragestellungen. Die Beiträge beider Bände lassen sich nahezu alle als Standardpublikationen zu den jeweiligen Bereichen bezeichnen, großzügig illustriert durch Tabellen, Notenbeispiele und Abbildungen, mit vorbildlichen Registern. Einzig die Betrachtung der Musik selbst bleibt – und dies zurzeit sehr weitgehend in britischer Musikwissenschaft – relativ selten, und auch dann beschränkt auf einige wenige Komponisten. Dies ist umso bedauerlicher, als die britische Musik des 18. und 19. Jahrhunderts derzeit auch im Konzert kaum Berücksichtigung findet.

(Dezember 2001) Jürgen Schaarwächter

JULIA CLOOT: *Geheime Texte. Jean Paul und die Musik. Berlin u. a.: De Gruyter 2001. IX, 346 S. (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte. Band 17 [251].)*

„Geheime Texte“ meinte Jean Paul der Instrumentalmusik beim Hören unterlegen zu müssen und reagierte damit auf einen Vorwurf der Madame de Staël, deutsche Komponisten legten zu viel Geist in ihre Werke. Julia Cloot wählt das Zitat als Motto ihrer 1999 angenommenen germanistischen Dissertation.

Ausgangspunkt ist der in einem einleitenden Kapitel nachgezeichnete Rezeptionstopos des ‚musikalischen Dichters‘ Jean Paul. Julia Cloot unternimmt es, dieses Charakteristikum durch Verbindung von ‚erzähltechnische[n] mit ästhetikgeschichtlichen Ansätzen‘ (S. 9) zu untersuchen. Obwohl sie dabei den Anspruch erhebt, eine ‚Ergänzung zu Barbara Naumanns Studie über das ‚Musikalische‘ [1990], in der Jean Paul nicht vorkommt‘ (S. 11) zu bieten, sind die Fragestellungen beider Autorinnen grundverschieden. Hier geht es nicht um Musikalisierung des dichterischen Textes, sondern

um Musikbeschreibungen innerhalb der Romane. Einzig beim Thema ‚musikalischer‘ Landschaftsbilder wird neben dem inhaltlichen Aspekt von Musik in den Landschaften auch der sprachliche einer typisch parataktischen Syntax gemeinsam mit der Bevorzugung von Bewegungsverbren berücksichtigt. Die erwägenswerte These, dass „die Unentschlüsselbarkeit der Bildlichkeit [...] ein musikalisches Element im Erzähltext“ (S. 194) bilde, bleibt ohne weitere Ausführung. Lediglich die Musikmetaphorik erfährt in einem Exkurs, der zu den lesenswerteren Abschnitten des Buchs gehört, eine spezielle Untersuchung. Letztlich aber bleibt ein unüberbrückter ‚Hiatus‘ (um eine Lieblingsvokabel der Autorin aufzugreifen) zwischen dem Untersuchungsgegenstand des Musikalischen und der weitgehenden Konzentration auf Musik als inhaltliches Moment.

Das wesentliche Interesse gilt dem Thema der „epischen Integration“ von Musik in den Romanen. Sie erfolge immer zweifach: Zum einen als „Integration [musik]historischer Details“ (S. 312), zum anderen als Integration des spezifischen Zeitcharakters der Musik, indem Musik im Roman eine Suspension des Zeitablaufs zur Markierung herausgehobener Augenblicke bewirke.

Der erste Teil der Arbeit geht vom Einzelphänomen aus, wobei meist ein charakteristisches musikästhetisches, -geschichtliches oder -theoretisches Detail erläutert wird, um dann Belegstellen bei Jean Paul anzuführen. Für musikwissenschaftliche Ansprüche bleiben die Erläuterungen oft oberflächlich, so wenn Julia Clout eine „unangetastete Vorrangstellung der Harmonie vor der Melodie“ (S. 76) bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts annimmt. Im zweiten Teil werden einzelne Musikszeneen in vier der großen Romane der Reihe nach analysiert. In allen diesen Romanen spielt die Flöte eine wichtige Rolle, was Clout überzeugend zu erklären versteht. Eindrucksvoll ist besonders ihre Interpretation der Verführungsszene im *Titan*, wo Flötentöne zum Ausdruck des als solches nicht benennbaren „Tabu[s] der sexuellen Vereinigung“ (S. 251) dienen.

Teilweise allerdings wird bei den Deutungen der Vorsatz der Kontextualisierung nicht eingelöst, historischer Sprachgebrauch bleibt unreflektiert. Das betrifft z. B. den Versuch, die Bedeutung des Klavierspiels für Albano im *Ti-*

*tan* zu interpretieren. Dabei wäre zu beachten gewesen, dass es sich bei dem „Österleinschen Flügel“ (S. 240), den dieser spielt, nicht um einen Hammerflügel, sondern um ein wahrscheinlich mit Lederkielen versehenes Cembalo handelt – zumal zuvor die These eines beständigen Fortschritts der „Mechanik der Klavierinstrumente“ in Bezug auf eine „nachträgliche [!] Differenzierung des angeschlagenen Tons“ (S. 82) vertreten wurde. An anderer Stelle missversteht die Autorin, dass Notar Walt in den *Flegeljahren* sich mit seinem Stoßseufzer „nur heute kein Instrument“ (S. 81) nicht auf ein Musik-, sondern ein Notariatsinstrument bezieht. Trotz solcher Mängel bietet die Arbeit insgesamt eine Vielzahl interessanter, v. a. literaturwissenschaftlicher Perspektiven auf Beziehungen zwischen Dichtung und Musik um 1800.

(September 2002)

Thomas Synofzik

CATHERINE DALE: *Schoenberg's Chamber Symphonies. The Crystallization and Rediscovery of a Style*. Aldershot u. a.: Ashgate 2000. IX, 220 S., Notenbeisp.

Schönbergs Kammersymphonien sind bisher in sehr unterschiedlichem Maße Gegenstand musikwissenschaftlicher Forschung gewesen. Die 1906 entstandene *I. Kammersymphonie* op. 9 gilt wegen der Avanciertheit ihrer musikalischen Sprache als eines der bedeutendsten Werke des Komponisten und ist daher oft analysiert worden. Die *II. Kammersymphonie* op. 38, noch im selben Jahr begonnen, aber erst 1939 in einer zweisätzigen Form fertiggestellt, ist bisher hingegen eher stiefmütterlich behandelt worden. Catherine Dale stellt nun beide Werke in eine gemeinsame Perspektive, indem sie möglichst präzise die wichtigsten Komponenten des Stils – eines Stils, von dem Schönberg ja zunächst geglaubt hatte, er sei nun für ihn verbindlich – detailliert zu beschreiben und in die musikgeschichtliche Entwicklung einzubetten sucht.

Nach einer knappen Darstellung der für Schönberg maßgeblichen musikalischen Tradition, insbesondere im Hinblick auf die Harmonik („Emanzipation der Dissonanz“), folgt eine Analyse der *I. Kammersymphonie* unter den Gesichtspunkten tonaler Expansion, formaler