

MICHAEL TALBOT: *The Finale in Western Instrumental Music*. New York u. a.: Oxford University Press 2001. XI, 249 S., Notenbeisp.

*The Finale in Western Instrumental Music*: Dieser Buchtitel verkündet einen großen Anspruch, den Michael Talbot gleich im Vorwort relativiert. Die Funktion und Form der Finalsätze in mehrsätzigen Instrumentalzyklen ist, wie er richtig anmerkt, bis jetzt nur in wenigen Schriften einer detaillierten wissenschaftlichen Untersuchung unterzogen worden, und das vor allem im deutschen Sprachraum. Talbot will diese Lücke nicht schließen. Er wendet sich mit seinem Buch, das einige Gedanken zum Thema Finalsatzentwicklung enthält, an ein hochdifferenziertes Publikum – den Musikwissenschaftler genauso wie den Komponisten und interessierten Laien. Dass eine Betrachtung in einem derart weit gespannten Rahmen oberflächlich bleiben muss, ist einleuchtend. Für Talbot selbst ist das Buch der erste Schritt außerhalb seines Fachgebiets, des italienischen Barock.

Viele wichtige Diskussionen reißt Talbot nur an, zum Beispiel die Frage nach der Entstehung der viersätzigen Sinfonie-Form. Ob in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Menuett-Satz in die dreisätzige Sinfonie eingefügt wurde, oder – wie andere überzeugend argumentiert haben – ein vierter Satz angehängt wurde, ist zentral für die Charakterisierung der Finalsätze. Talbot lässt diese Frage offen.

Als konzeptionellen Rahmen seiner differenzierten, in ihrer Kürze präzisen und sorgfältigen musikalischen Analysen verwendet Talbot die simple Kategorisierung der Finalsätze in spannende („relaxant“), zusammenfassende, übersteigernde („summative“) und Abschied nehmende, sterbende Sätze („valedictory“). Damit arbeitet er mit einem sehr groben Raster, durch das zwangsläufig viele Details fallen. Auch leuchtet nicht ein, warum ausblendende, sterbende letzte Sätze, die in der Musikgeschichte die Rolle der extremen Ausnahme spielen, einer eigenen Kategorie bedürfen, während zum Beispiel die Sonatenrondi Haydns nicht weiter unterschieden werden.

An manchen Stellen führt die ungeheuer breite Diskussion dazu, dass spannende Aspekte fehlen. So diskutiert Talbot zwar auf mehreren Seiten die Rondo-Mode im 18. Jahrhundert, die Entwicklung der Form durch die Ein-

fügung sonatenähnlicher Elemente und die verwirrende Analyse dieser Hybridformen mancher Zeitgenossen. Doch die theoretische Erörterung des Finalsatzes in den Schriften der Zeit fehlt, dadurch auch ein hochinteressantes Detail in Gustav Schillings *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften* (1835–38). Dort wird unterschieden zwischen den Eigenarten eines letzten Satzes mit dem Titel „Finale“ und dem eines letzten Satzes mit dem Titel „Rondo“ – beide Begriffe werden also nicht nur technisch verstanden, sondern auch als Charakterisierung.

Michael Talbot trägt zur Diskussion um die Finalsatz-Entwicklung neue Aspekte bei, thematisiert vor allem die Problematik wertender Terminologie. Eine ausführliche Geschichte des Finalsatzes der westlichen Instrumentalmusik ist sein Buch aber nicht.

(Juni 2003)

Sandra Binder

*Musiktheorie. Festschrift für Heinrich Deppert zum 65. Geburtstag. (Eine Publikation der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart.) Hrsg. von Wolfgang BUDDAY. Tutzing: Hans Schneider 2000. 330 S., Abb., Notenbeisp.*

Mit der vorliegenden Festschrift wird ein Hochschullehrer geehrt, der – seltener Fall in Deutschland – die Lehrgebiete Musiktheorie und Musikwissenschaft in Personalunion verkörpert. Der Gefeierte steht also für die seit einiger Zeit immer mehr angestrebte Emanzipation der Musiktheorie zu einer der Musikwissenschaft ebenbürtigen Disziplin: Tonsatzlehrer und Komponisten sollen stärker als bisher die im direkten, kreativ-praktischen Umgang mit Musik erworbene Kompetenz der wissenschaftlichen Öffentlichkeit zugänglich machen. Dass dies eindrucksvoll gelingen kann, zeigt die Deppert-Festschrift genauso wie die Probleme, die mit dem Projekt einer Weiterentwicklung der Musiktheorie noch verbunden sind.

Beispielhaft zeigt sich dies in Peter Beyers Aufsatz über Stockhausens *Gruppen für drei Orchester*, dem mit 52 Seiten umfangreichsten des Bandes. Beyers Arbeit nimmt die vom Komponisten selbst aufgestellte ‚Theorie‘ zum Ausgangspunkt, zeigt aber dann, dass die ‚Werkstatt‘ nicht mit dem ‚Werk‘ identisch ist. Damit löst er sich von traditionell in der Musiktheorie

vorherrschenden Positionen. Nur geht der Aufsatz darin nicht weit genug: Die Untersuchung deckt zwar zahlreiche ‚Lizenzen‘ gegenüber dem seriellen Grundprinzip auf, bleibt aber bei ihrer Konstatierung stehen. Zwar wird deutlich, wie ‚löchrig‘ das Regelwerk Stockhausens ist, aber der Schritt von der Aufdeckung des ‚unsichtbaren‘, technischen Ordnungsgefüges zur Analyse der konkreten, in der sinnlichen Erscheinung fassbaren musikalischen Logik wird nicht vollzogen. Parallelen hierzu gibt es in anderen Aufsätzen, etwa in Christian Ruffs (im Übrigen sehr interessanten) Beitrag über die musikalische Übertragung der literarischen Akrostichon-Technik in Werken der Schönberg-Schule („Der Zusammenhang wird zum abstrakten, ideellen. Seine Logik wirkt im Hintergrund“ [S. 159]), Matthias Hermanns Artikel über Zeitstrukturen im IV. Satz aus Nonos *Canto sospeso* und Georg Wötzers Bericht „Über neues kompositorisches Denken bei Algorhythmischer Strukturanalyse“. (Dies ist der einzige Beitrag, in dem demonstriert wird, wie Wissenschaft zur Produktion von Musik führen kann.)

In Erhard Karkoschkas Aufsatz über seine eigenen *Variationen mit Celan-Gedichten I* wird das Problem explizit thematisiert. Die Einsicht in die Notwendigkeit, über die strukturelle Analyse hinauszugehen, führt bei Karkoschka zum Versuch, die Musik als „verständliche Sprache“ darzustellen, also auf die sinnlich-unmittelbare Schicht ihres Gefüges einzugehen, wenn auch eingestandenermaßen mit Unbehagen. Der Versuch wirkt dennoch gelungen. Dazu trägt freilich das faszinierende Kompositionsprinzip bei, das Karkoschkas Werk zugrunde liegt: Die Celan-Texte werden stets mehrfach vorgetragen und dabei musikalisch tiefgreifend variiert. Karkoschka leitet diese Besonderheit aus der Art und Weise ab, in der sich die Aneignung großer Lyrik vollzieht: durch mehrfach wiederholendes, den Gegenstand nach allen Richtungen ‚abtastendes‘ Lesen.

Viele Beiträge des Bandes fallen durch den großen Anteil von Graphiken, Tabellen und Notenbeispielen auf, wohingegen der Text selbst einen kleineren Raum einnimmt. Das ist einerseits als Stärke und Besonderheit der Musiktheorie zu akzeptieren, wirkt aber andererseits als Beschränkung, besonders dann,

wenn die Diagramme und Zeichen kommentarbedürftig bleiben (vgl. S. 274 f. des Nono-Beitrags). Man spürt, dass viele Analysen auf die Demonstration in situ, im Einzel- und Kleingruppenunterricht der Hochschulen hin zugeschnitten sind.

Die meisten Autoren des Bandes sind Tonsetzlehrer und gleichzeitig Komponisten (dementsprechend liegt der Schwerpunkt bei der Neuen bzw. Neuesten Musik). Eine eigene Gruppe bilden demgegenüber die Beiträge der ‚gestandenen‘ Musikwissenschaftler. Die beiden Gruppen verbindet teilweise die Dokumentation und Analyse des Entstehungsprozesses musikalischer Werke. Reinald Ziegler und Wolfgang Budday vergleichen verschiedene Fassungen (Motetten von Melchior Vulpus, Mozarts *Klaversonate* KV 284), Walther Dürr zeigt faszinierend, wie sich die wesentlichen Besonderheiten der schubertschen *h-moll-Sinfonie* über die Vorstadien der Komposition erschließen. Das Notenbild von Earl Browns *December* wird von Dörte Schmidt nicht – wie üblich – Darstellungsprinzipien der bildenden Kunst zugeordnet, sondern als logischer Endpunkt einer Entwicklung musikalischer Notation interpretiert, die sich im Verlauf des Zyklus *Folio* herausbildete und auf zunehmende Abstraktion zielt.

(Oktober 2001)

Hans-Ulrich Fuß

*Handbuch Orgelmusik. Komponisten, Werke, Interpretation.* Hrsg. von Rudolf FABER und Philip HARTMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter/Stuttgart: Metzler 2002. XV, 712 S.

Dieses Nachschlagewerk stellt eine herausgeberische Meisterleistung dar, die die Literatur über Orgelmusik in entscheidenden Punkten komplettiert. Das Buch behandelt in siebenunddreißig Artikeln, verfasst von zwanzig anerkannten Spezialisten, die Orgelmusik vom 15. bis zum 20. Jahrhundert anhand von geschichtlichen Überblicken, biographischen Übersichten zu den wichtigsten Komponisten und einzelnen Werkbesprechungen besonders wichtiger oder charakteristischer Einzelkompositionen.

Übersichtlich gegliedert ist das Buch in drei große geschichtliche Abschnitte, die die Musik des 15. bis 18. Jahrhunderts, des 19. und 20. Jahrhunderts und die Orgelmusik nach