

Mythologische und literarische Figuren wie Gulliver und Don Quichotte prägen diese Kontexte ebenso wie historische Ereignisse und Moden und Trends der Zeit, für die man allerdings über die Satzüberschriften hinaus mit Gewinn häufiger nach Entsprechungen in der Musik hätte suchen können als dies anhand hinlänglich bekannter Beispiele in dem Beitrag geschieht. Ohne Bezug zum Gegenstand des Bandes steht am Abschluss Klaus Winklers Übersicht über den verloren geglaubten Briefwechsel zwischen Friedrich Carl Graf zu Erbach und Telemann.

Der Band bleibt bis zum Schluss eine heterogene Sammlung von Auseinandersetzungen mit Einzelfällen bei nur gelegentlicher Berührung der Musik, die dem Anspruch des – immerhin ganz thetisch formulierten – Titels kaum entsprechen. Inwieweit Telemann ein Chronist seiner Zeit ist, inwieweit seine Gelegenheitskompositionen sich als musikalisches Tagebuch lesen lassen, wird als Forschungsfrage nur in Kremers einleitendem Beitrag ernsthaft verfolgt, in wenigen anderen Beiträgen bestenfalls vorausgesetzt, mehrheitlich aber ignoriert. Welches enorme Erkenntnispotential für historische, soziale, kulturelle und insbesondere auch musikalische Kontexte sich öffnete, betrachtete man die Gelegenheitsmusiken in ihrem tatsächlichen lebensweltlichen Bezug, bleibt bestenfalls erahnbar.

(Februar 2023)

Andreas Waczkat

JEREMY YUDKIN: *From Silence to Sound. Beethoven's Beginnings*. Woodbridge: Boydell & Brewer 2020. 446 S., Abb.

Obwohl die besondere Bedeutung von Anfang und Schluss für die Zeitkunst Musik einen Allgemeinplatz bildet, wurde über dieses Thema bislang überraschend wenig geforscht (bzw. nur in einzelnen Aufsätzen oder einer Aufsatzsammlung wie dem von Sascha Wegner und Florian Kraemer 2019

herausgegebenen Band *Schließen, Enden, Aufhören*).

Dass sich Jeremy Yudkin für seine Monographie über Strategien des Beginns gerade Beethoven ausgesucht hat, überrascht hingegen weniger angesichts der Neigung dieses Komponisten zu individuellen, unkonventionellen Wegen in allen Bereichen der Form. Yudkin legt dazu die wohl erste systematische, umfassende Studie vor und liefert zugleich eine Reihe grundlegender, über den Fall Beethoven hinausgehender Betrachtungen zum Problem der musikalischen Anfangsgestaltung. So wird neben ca. 200 überwiegend instrumentalischen Werken Beethovens auch ein Großteil der Beiträge Haydns und Mozarts zu den für das Buch relevanten Gattungen vergleichend einbezogen, woraus sich ein enormes Werkcorpus ergibt, das allein schon durch seine Breite eine sehr nützliche Grundlage für weitere Studien liefert.

Ebenso anregend und einleuchtend erscheint die Gliederung der Studie: Auf ein theoretisches Einführungskapitel (1) folgt eine Untersuchung der „klassischen“ Konventionen des Anfangens (2), die in den einzelnen Unterkapiteln jeweils von Haydn und/oder Mozart zu Beethoven führt; den dabei ermittelten Normen werden sodann einige dezidiert unkonventionelle Anfänge (3) sowie besondere Anfangsstrategien (5) gegenübergestellt, wobei hier die Beispiele überwiegend von Beethoven stammen. Ergänzende Betrachtungen zu besonderen Form(teil)en wie langsame Einleitung, Ouvertüre und Variationszyklus (4), zur Anordnung von Werken innerhalb von zyklischen Publikationen und zu Werktiteln (6) sowie zu Beethovens Arbeit an den Anfängen bei der Werkgenese (7) runden das Buch ab.

Das Einführungskapitel exponiert eine Reihe aufschlussreicher Gedanken zum Phänomen und zur Theorie des Anfangs in Literatur und Rhetorik sowie einige wenige Aussagen aus musiktheoretischen und -ästhetischen Quellen. Hinzu kommt eine

knappe Zusammenfassung von Ergebnissen der neueren Neurowissenschaft, die die besondere Aufmerksamkeit des Publikums zu Beginn der Darbietung eines Musikstücks sowie den hohen Einfluss des Anfangs auf die kategoriale Wahrnehmung des Stücks und die im Abgleich mit bekannten Normen entwickelten Erwartungen an dessen weiteren Verlauf hervorheben. Ähnlich wie James Hepokoski und Warren Darcy bei ihrer „Sonata Theory“ streift Yudkin dabei kurz die Rezeptionstheorie von Wolfgang Iser (*Der Akt des Lesens*). All diese theoretischen Vorüberlegungen fungieren indes als ein eher allgemeiner Horizont, denn sie werden in den Werkanalysen kaum konkret aufgegriffen. Überhaupt hält sich der analytische Hauptteil des Buchs von theoretischen Überlegungen fern (die skeptische Position des Autors zur „Topic Theory“ ist beiläufig in einer langen Fußnote auf S. 181f. untergebracht).

Das zentrale Kapitel zu den Konventionen des Anfangs umfasst 12 Teilkapitel, die sich zum einen mit einzelnen Parametern beschäftigen (Tonalität, Rhythmus/Metrum, Textur, Dynamik), zum anderen bestimmte Anfangstypen einführen: „Beginning as Call to Attention“, „in medias res“, Anfang als Übergang (bei Mittelsätzen), als Fundgrube („storehouse“) und Same („seed“) für das Material und/oder den Charakter des weiteren Satz- oder Werkverlaufs. Stets erkennbar ist das Bemühen des Autors, über die Analyse der notwendigerweise begrenzten Anfangsphase hinaus (das Problem von deren Eingrenzung wird nur kurz berührt) auch deren maßgeblichen Einfluss auf die weitere Gestaltung des jeweiligen Werks zu belegen (wobei er bisweilen, insbesondere bei der Tonartenwahl, etwas vom eigentlichen Thema des Buchs abschweift). Generell vertritt Yudkin die These, dass die Integration des Anfangs in das Gesamtkonzept des Werks bei Beethoven gegenüber seinen beiden maßgeblichen Vorbildern noch fortschreitet.

So anregend und überzeugend viele analytische Betrachtungen und Kategorien sind, gibt es doch einige Lücken. So wird keine strukturelle und/oder charakterliche Typologie von Hauptthemen von Sonaten-Allegri entwickelt und auch nicht systematisch diskutiert, inwieweit bestimmte typische Eröffnungsgesten als Bestandteil des Hauptthemas oder als ihm vorgelagert zu betrachten sind. Der Typus des „in medias res“-Anfangs wird nicht klar definiert: Bedeutet er zwingend den Verzicht auf jegliche Anfangsgeste? Zählen demnach sämtliche kantablen Hauptthemen dazu? Und ist dieser Typus, wie die Beispiele suggerieren, primär in Kammermusik zu finden? (Der ihm von Yudkin ebenfalls zugerechnete Beginn der Pastorsymphonie suggeriert zwar, die Musik habe bereits vorher begonnen, hat aber gleichwohl einleitende Funktion und unterscheidet sich darin grundlegend von den anderen Beispielen, die direkt mit dem Thema einsetzen.) Generell wären einige übergreifende Schlussfolgerungen zu gattungsspezifischen Unterschieden des Anfangs in diesem Kapitel ebenso wie bei den Conclusions (8) am Ende des Buchs, die lediglich eine Zusammenfassung bieten, wünschenswert gewesen.

Bei den bewussten Abweichungen von den Anfangskonventionen geht Yudkin wiederum von einzelnen Parametern aus (Harmonik, Metrum/Rhythmus, Form, d. h. ungewöhnliche Satzfolgen), die durch einige Hinweise zu Witz und Humor bei Haydn und Beethoven ergänzt werden. Bedeutender ist das Kapitel zu den von Beethoven maßgeblich geprägten besonderen Anfangsstrategien: „Beginning before the Beginning“ (das stimmungsvolle Einsetzen der Begleitung vor dem Thema), das mehrfache Ansetzen zum Beginn (z. B. op. 31/2), die Wiederkehr der Einleitung innerhalb eines Satzes, die Verwendung von Schlussgesten am Anfang, deren schließender Charakter durch ihre Wiederkehr am Satzende bestätigt wird, sowie die auskomponierte

Selbstreflexion über verschiedene Optionen des Anfangens im Spätwerk (op. 106/4).

Die bereits erwähnten ergänzenden Kapitel 4, 6 und 7 liefern zu ihren Gegenständen klare, gut informierende Überblicke (bis auf das zu knapp geratene Overtürenkapitel), die freilich überwiegend auf fremden Befunden basieren. Ebenso sind die wenigen Bezugnahmen auf andere Komponisten jenseits der „großen Drei“ fast durchgängig der Sekundärliteratur entlehnt. Andererseits ist positiv hervorzuheben, dass Yudkin eine beeindruckende Vielzahl von Titeln einbezogen und synthetisiert hat (die Bibliographie umfasst 40 Seiten!), darunter auch vergleichsweise viele deutschsprachige Beiträge, was in jüngeren werkanalytischen Publikationen in englischer Sprache sonst leider selten vorkommt.

Insgesamt besticht das Buch vor allem durch seine panoramahafte Breite: durch die gattungsübergreifende Zusammenschau ähnlicher Fälle bei allen drei ‚Klassikern‘ (wobei etwa Klaviersonaten von Haydn und Mozart nur selten herangezogen werden). Die analytischen Bemerkungen zu den einzelnen Werken fallen oft kürzer aus als die sehr üppigen Notenbeispiele. Einzelne Querbezüge erscheinen fragwürdig wie etwa der zwischen Mozarts letztem (KV 595) und Beethovens erstem (in der Zählung zweitem) Klavierkonzert (op. 19): Zwar stehen beide in B-Dur und exponieren in der Anfangsphase ähnliche Elemente; aber es besteht doch ein fundamentaler Unterschied darin, dass Mozart sogleich eine breite, unaufgeregte Kantilene exponiert, die von dem Hornruftopos nur kurz unterbrochen wird, während Beethoven mit einer portalartigen Eröffnungsgeste beginnt, auf die eine anti-thetische Piano-Figur der 1. Violinen antwortet. Und wenn Yudkin die *Eroica* zu den laut beginnenden Symphonien rechnet, wäre dies dahingehend zu differenzieren, dass auf zwei pompöse Akkordschläge ein dezidiert piano exponiertes Hauptthema folgt.

Generell ist für zukünftige ähnliche Studien zu empfehlen, eine Trennung zwischen Korpusstudien und analytischer Einzelfallbetrachtung vorzunehmen: Die oftmals katalogartigen Werkaufstellungen zu einem Typus, wie sie Yudkin bietet, sollte man aus dem Haupttext in Tabellen überführen und zudem mehr statistische Erhebungen vornehmen (etwa zu Wechselwirkungen bestimmter Anfangsstrategien mit Thementypen, Tonarten, Tempi, Dynamik, Gattungen, Komponisten, Schaffensphasen), wie es etwa Uri Rom in seiner Berliner Dissertation zu Mozarts Instrumentalmusik (2011) getan hat. Auf diese Weise ließen sich mehr allgemeine Trends im Umgang mit dem Anfang und zu dessen historischem Wandel ermitteln.

Die genannten Kritikpunkte relativieren sich dadurch, dass es sich bei diesem Buch ebenfalls um einen Anfang handelt, eine Pionierstudie. Als solche ist sie für die werkanalytische Musikforschung von großem Nutzen und bildet einen hervorragenden Ausgangspunkt, auf den hoffentlich weitere systematische Untersuchungen zu formdramaturgischen Topoi folgen werden.

(Februar 2023)

Stefan Keym

CHRISTIANE WIESENFELDT: *Die Anfänge der Romantik in der Musik. Kassel/Berlin: Bärenreiter/J.B. Metzler 2022. 304 S., Abb., Nbsp.*

Braucht die Musikhistoriographie noch „Barock“, „Klassik“ oder „Romantik“ – problematische begriffliche Leihgaben aus der Literatur- und der Kunstgeschichte – als seriöse Beschreibungskonzepte? Trotz aller periodisch wiederkehrenden Versuche, in allen Kunstwissenschaften die weitmaschigen Stil- und Epochenbegriffe auf den Prüfstand zu stellen, wird man sie offensichtlich nicht los. Für die Musik erweist sich der Romantik-Begriff, der sich über das gesamte 19. Jahrhundert ausgebreitet hat,