

kehr von der primitiveren (Schein-)Symmetrie des Metrums durch die variierte Repetition um ihre Mittelachse balancierender Motive.

2. Bei unproblematisch übersetzbaren Begriffen wie „Akzent“ erfolgt auch eine Übersetzung von französischen in deutsche Theorie-traditionen, deren differente sprachliche Konnotationen unkommentiert bleiben. Konzepte wie die „personnages rythmiques“ rechnen mit einem silbenzählenden Metrum, in dem Addition und Subtraktion als Variantenbildungen stärker etabliert sind. Akzent andererseits ist für französische Theoretiker, die vor allem Begriffe wie pathetische, expressive oder rhetorische Akzente unterscheiden, eben stärker eine pathetische, expressive und rhetorische Kategorie, die weniger aus dem Metrum und dessen Raster abgeleitet wird (vermutlich erneut als Folge der Tatsache, dass im französischen Sprachmetrum der Akzent nicht das Metrum generiert).

3. Messiaen ist von Riemann'schen Auffassungen häufig nicht weit entfernt, wie etwa im folgenden Zitat: „Die beiden Grundtypen des Rhythmus, der Rhythmus aus zwei gleichen Dauern oder Spondäus und der aus einer kurzen und einer langen Dauer oder Jambus, stammen von einem einzigen Grundsatz ab: von dem des Aufschwungs und der Ruhe“ (S. 61). Dies aber führt dazu, dass in einigen Fällen eine Rückübersetzung ins Deutsche von Positionen und selbst von wörtlichen Zitaten erfolgt, die Messiaen französischen Quellen entnommen hat (er konsultiert offenkundig keine anderen), aber die seine Quellen von früher erschienenen und wirkungsmächtigen deutschsprachigen Texten übernommen haben. Gerade hier wäre eine kommentierte Ausgabe, die nicht nur die französischen Quellen im Fußnoten-Apparat angibt, wünschenswert. Die von Messiaen zitierte Formel „Das Maß wiederholt, der Rhythmus erneuert“ (S. 32) findet sich wörtlich auch in Ludwig Klages' einflussreicher Rhythmus-Schrift, und wenn Messiaen André Mocquereau mit der Ansicht zitiert, der Rhythmus in gleichen Dauern sei eine Ableitung aus dem fundamentalen Rhythmus in ungleichen Dauern, wird damit natürlich auch Riemann zitiert (S. 301).

Messiaens eigene Analysen sind faszinie-

rend wie problematisch darin, dass sie ein eher „egalitäres“ System der Akzenttypen mit Riemanns Suche nach dem normativen Hauptakzent verbinden. Messiaen erkennt dabei als Problem, was Riemann stets gut zu verbergen wusste, nämlich dass das auftaktige Modell der Phrasenstruktur eigentlich keine männliche Endung zulässt und somit von der sinnfälligen Beantwortung durch einen Decrescendo-Phrasenteil in einer weiblichen Endung abhängig würde (daher Messiaens ausführliche Überlegungen genau zu dieser Differenz). Diese und andere Problematiken werden durch den zweiten Band der Reihe, der neue Originalbeiträge und Zeitzeugnisse vereinigt, teilweise kommentiert und in allgemeine Problemstellungen überführt (in der Frage der Endungstypen durch Tobias Janz).

Messiaens groß angelegtes Projekt nicht pulsgebundener Rhythmusformen führt auch dazu, dass „natürliche“ metrische Ordnungen wie der Marsch zu Sonderformen umdeklariert werden müssen: Ausgehend von der These, „dass alle natürlichen Periodizitäten unregelmäßig sind“, bezeichnet Messiaen das Marschieren als „Folge von immerzu vermiedenem Hinfallen“ (S. 60). In diesem Sinn ist die hier vorgelegte Übersetzung ein langer, aber erfolgreicher Marsch durch Messiaens Gedankenwelt.

(Juli 2013)

Julian Caskel

PIA STEIGERWALD: „An Tasten“. Studien zur Klaviermusik von Mauricio Kagel. Hofheim: Wolke Verlag 2011. 324 S., Abb., Nbsp. (sinefonia. Band 15.)

Wie viele vergleichbare Arbeiten ist das vorliegende Buch wohl vor allem der Publikationspflicht für Dissertationen zu verdanken. Schon das Thema erscheint wenig vielversprechend, denn verglichen etwa mit dem Klavierwerk von Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, John Cage oder Michael Finnissy kann bei Mauricio Kagels Werken für das Instrument von Klaviermusik im engeren Sinn kaum die Rede sein. Zwar listet Steigerwald immerhin neun Solostücke für Klavier auf, ge-

messen am Umfang von Kagels Œuvre macht dies aber nur einen kleinen Teil aus. Von diesen sind zudem allenfalls *Transición II* (1959), *An Tasten* (1977) und *Passé Composé* (1993) für das Gesamtwerk bedeutend; bei den anderen handelt es sich zumeist um kleinere Gelegenheitswerke. Ein spezifischer Stil oder eine systematische Ausnutzung oder Erweiterung der Möglichkeiten des Instruments lässt sich nicht ausmachen und wird auch von Steigerwald nicht konstatiert. Als Begründung für die Themensetzung führt sie an, dass die Klaviersolowerke „zum ersten Mal ausführlich vorgestellt werden“ (S. 10). Dies wäre noch kein Grund und stimmt auch nur bedingt, denn es lagen bereits zwei kürzere Beiträge zum Thema vor; zudem werden die Klavierwerke auch in der Überblicksliteratur zu Kagel besprochen. Neuland betritt diese Arbeit also kaum.

Steigerwald räumt denn auch ein, dass „die Betrachtung wenig ergiebig erscheinen könnte“, behauptet aber, dass „das Klavier hier [in den Solowerken] in besonderem Maße als Träger musikästhetischer Inhalte fungiert und darüber hinaus einen reichhaltigen Fundus an Rückkoppelungen zu Kagels allgemeinen kompositorischen Prämissen darstellt“ (S. 10). Den Beweis für die erste These bleibt die Autorin schuldig (zumindest was „im besonderen Maße“ betrifft); die zweite erscheint noch problematischer, denn sie verführt Steigerwald immer wieder dazu, auf der Grundlage von einigen chronologisch sehr ungleich verteilten Nebenwerken Rückschlüsse auf Kagels Gesamtwerk zu ziehen, die entweder übereilt erscheinen oder nur den auf Grundlage einer breiteren Materialbasis hergestellten Konsens bestätigen – so, als wolle man etwa Brahms' Kompositionsweise anhand seiner Orgelwerke erforschen. So zeichnet etwa Steigerwalds Unterteilung von Kagels Gesamtwerk in vier Phasen lediglich den Tenor der Forschung nach, nur dass die von ihr genannten Stücke nicht unbedingt repräsentativ sind.

Positiv ist anzumerken, dass der Arbeit eine breite Quellenbasis zugrunde liegt: Steigerwald hat neben den Druckpartituren auch die in der Paul Sacher Stiftung befindlichen Skizzen und Manuskripte herangezogen und darüber hin-

aus Interviews mit dem Komponisten und zwei seiner führenden Interpreten, Paulo Alvarez und Luk Vaes, durchgeführt, die im Anhang der Arbeit dokumentiert sind. Als besonders aufschlussreich stellt sich der Vortrag heraus, den Karlheinz Stockhausen bei den Darmstädter Ferienkursen 1959 über *Transición II* gehalten hat und dessen Transkription ebenfalls im Anhang abgedruckt und somit zum ersten Mal öffentlich zugänglich gemacht wird. Das Buch ist also durchaus materialreich, ausführlich und zuweilen auch informativ. Einen weiteren Pluspunkt stellt die überwiegend klare Sprache dar.

Dennoch erweist sich die Arbeit als wenig ergiebig. Auf immerhin 324 Seiten werden weitgehend positivistisch Fakten oder vermeintliche Fakten gesammelt und Musik mit deskriptiver Prosa dupliziert. Wirklich substanzielle Einsichten sucht man meist vergeblich. Die Kompositionen werden zumeist allgemein beschrieben – von „Analyse“ kann kaum die Rede sein –, bevor dann die Skizzenmaterialien herangezogen werden. Unberücksichtigt bleiben dabei der kulturelle und historische Kontext der Werke, deren Rezeption oder Interpretation. Selbst der musikgeschichtliche Kontext wird kaum diskutiert: Zwar widmet sich ein Kapitel einigen potenziellen Bezugspunkten von Kagels Klavierkomposition (deren Auswahl allerdings etwas willkürlich erscheint), doch werden in der Diskussion der Werke selbst kaum konkrete Verbindungen hergestellt. Dass Kagels stilistische Wandlungen nicht nur immanent bedingt sind und nicht in einem Vakuum stattfinden, sondern die musikhistorischen Entwicklungen der 1960er bis 1990er Jahre sowohl nachvollziehen also auch mitgestalten, bleibt hier unberücksichtigt.

Die größte Schwäche der Arbeit ist deren mangelnde analytische Präzision. Trotz einiger guter Einblicke, wie etwa die Erkenntnis, dass die Anfangsakkorde von *An Tasten* durch eine chromatisch absteigende Basslinie verknüpft sind, verlässt sich die Autorin zu sehr auf informelle Beschreibungen der musikalischen Oberfläche, anstatt die Struktur systematisch, wenn nötig mit formalen Methoden, zu erforschen. Insbesondere Steigerwalds Verständnis von Zwölftontechnik lässt zu wünschen übrig. So

spricht sie etwa im zweiten von Kagels *Cuatro piezas* (1954) von „zwölftönig-linearen“ Tonfolgen (S. 68), geht also von einer horizontalen Entfaltung der Reihe aus, wobei sie die Begleitung vollkommen unberücksichtigt lässt. Tatsächlich wird im Stück, wie bei Kagel zu der Zeit üblich, die Reihe vertikal entfaltet, was sich leicht erkennen lässt. Zum vierten Stück heißt es: „Kagel verwendete die Tonhöhen der Grundreihe aus Schönbergs Klavierstück op. 33a [...]. Kagel veränderte für sein Stück allerdings die Reihenfolge der Schönbergschen Reihe.“ (S. 70) Zwei Zwölftonreihen, die die gleichen Töne, aber in unterschiedlicher Reihenfolge, enthalten! Tatsächlich weisen die beiden Reihen keinerlei auffallende Ähnlichkeiten auf. Der Vergleich wird mit einem Zitat Schönbergs begründet, in dem dieser erklärt, dass er Reihen bevorzuge, in denen „die Umkehrung der ersten sechs Töne eine Quint tiefer die restlichen sechs Töne ergibt“ (ein Fall des von Milton Babbitt später als „Combinatoriality“ bezeichneten Phänomens, B. H.). Dies trifft auch auf die Reihe seines op. 33a zu, auf das hier diskutierte Stück von Kagel, der sich nie besonders für die konstruktiven Feinheiten der Zwölftonmethode interessiert zu haben scheint, aber keineswegs. Gewiss handelt es sich bei diesem Beispiel eher um eine Ausnahme, es bestätigt jedoch den Eindruck eines Werkes, das den Mindestansprüchen an akademische Examensarbeiten genügen mag, als Buch aber nicht zu empfehlen ist.

(Oktober 2012)

Björn Heile

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *The Complete Works. Serie III: Orchestral Music. Band 9.1: Keyboard Concertos from Manuscript Sources I.* Hrsg. von Peter WOLLNY. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2010. XXVIII, 211 S., Abb.

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *The Complete Works. Serie III: Orchestral Music. Band 9.2: Keyboard Concertos from Manuscript Sources II.* Hrsg. von David SCHULENBERG. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2009. XXVIII, 225 S., Abb.

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *The Complete Works. Serie III: Orchestral Music. Band 9.6: Keyboard Concertos from Manuscript Sources VI.* Hrsg. von Barbara Wiermann. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2012. XXII, 186 S., Abb.

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *The Complete Works. Serie III: Orchestral Music. Band 9.8: Keyboard Concertos from Manuscript Sources VIII.* Hrsg. von Elias N. KULKUNDIS und David SCHULENBERG. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2010. XXIV, 271 S., Abb.

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *The Complete Works. Serie III: Orchestral Music. Band 9.9: Keyboard Concertos from Manuscript Sources IX.* Hrsg. von Jane R. STEVENS. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2011. XXII, 161 S., Abb.

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *The Complete Works. Serie III: Orchestral Music. Band 9.13: Keyboard Concertos from Manuscript Sources XIII.* Hrsg. von Arnfried EDLER. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2007. XX, 99 S., Abb.

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *The Complete Works. Serie III: Orchestral Music. Band 9.14: Keyboard Concertos from Manuscript Sources XIV.* Hrsg. von Arnfried EDLER. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2008. XXIII, 143 S., Abb.

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *The Complete Works. Serie III: Orchestral Music. Band 9.15: Keyboard Concertos from Manuscript Sources XV.* Hrsg. von Douglas LEE. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2009. XXII, 90 S., Abb.

Man kann gespannt sein, wie stark der 300. Geburtstag von Carl Philipp Emanuel Bach 2014 auf diese Gesamtausgabe ausstrahlen wird. Der erste Band eines neuen Werkverzeichnisses (Vokalwerke) soll bis dahin jedenfalls erschienen sein. Es wäre zu hoffen, dass die noch ausstehenden fünf der insgesamt auf 15 Bände konzipierten Abteilung: Konzerte für ein Tasteninstrument, die nach Handschriften zu edieren sind, zum Jubiläumsjahr auch fertig gestellt werden könnten.