

MYRON D. MOSS: *Concert Band Music by African-American Composers: 1927–1998*. Hrsg. von Bernhard HABLA. Tutzing: Hans Schneider 2009. XV, 366 S., Nbsp. (*Alta Musica*. Band 27.)

Moss' Dissertation ist ein beachtlicher Beitrag zur amerikanischen Musikgeschichte. Es ist insbesondere ein umfangreicher Fundus an Quellen, die Zugang zu afroamerikanischem Kompositionsschaffen eröffnen. Mit der Analyse ausgewählter Kompositionen für ‚concert band‘ von 33 afroamerikanischen Komponisten und deren biographischer Kurzporträtiertung richtet Moss den Blick auf Werke und Künstler, die vielfach musikgeschichtlich kaum oder gar nicht reflektiert wurden. Über die Bereicherung jeglichen Musikforschers, -pädagogen oder -interessierten durch die Erschließung einer Vielfalt unbekannter Kompositionen hinaus verfolgt Moss' Studie vorrangig ein Ziel: die Vermittlung bisher nicht rezipierten ‚concert band‘-Repertoires an amerikanische Musikpädagogen, vornehmlich LeiterInnen von ‚concert bands‘ an Schulen und Universitäten. Damit tritt das Buch in den Kontext einer seit rund drei Jahrzehnten in Amerika geführten Debatte ein, welche die Qualität von Band-Repertoire zum Gegenstand hat. Kritik richtet sich insbesondere auf die Qualität der einstudierten und aufgeführten, hauptsächlich populärmusikalischen Kompositionen und deren Untauglichkeit Inspirationsquell zu sein sowie zu einer fundierten, musikalischen Ausbildung beizutragen. (Siehe hierzu beispielsweise Stephen Budiansky, Timothy W. Foley: The quality of repertoire in school music programs: literature, review, analysis and discussion, in: *Journal of the World Association for Symphonic Bands and Ensembles* 12 (2005), S. 17–39.) Moss' Beitrag erhebt mit der Analyse von Konzertmusik den Anspruch, Werke von hohem künstlerischem Wert zu erschließen (S. 16) und so überrascht es nicht, wenn er gleich auf den ersten Seiten folgende Absichten formuliert: „Increasing the educational and artistic value of bands“ und „Determining what value might be added to existing bands and music classes by inclu-

sion of concert music compositions by African-Americans“ (S. 5). Damit verweist er nicht nur auf die aktuell wenig rezipierte historische Bandbreite an konzertanten Werken für ‚concert band‘, an der sich auch Komponisten wie Paul Hindemith, Percy Grainger oder Aaron Copland beteiligten, sondern richtet den Fokus auf das in weiten Teilen noch unbekanntes, weil unbeachtete Kunstschaffen von Afroamerikanern. Trotz transdisziplinärer Bestrebungen seit den 1960er Jahren, den enormen Wert afroamerikanischer Kultur für die amerikanische Kunst insgesamt präsent zu machen, koloriert Moss mit der Zusammenführung und Dokumentation eines umfangreichen Teils an ‚concert band‘-Werken afroamerikanischer Komponisten einen nahezu weißen Fleck, wie sich durch die Absenz dieser Werke in Repertoire-Guides und Einspielungen und somit in der Rezeption durch ‚concert bands‘ zeigt (S. 5).

Die umfassende Sichtung und Akquise von Quellen über Werkverzeichnisse, Werklisten von Kompositionswettbewerben, Band-Repertoire-Kompilationen, Befragung von Komponisten, durch Verlage, Archive, Bibliotheken, Komponisten und deren Nachlässe offenbart die Akribie, mit der sich Moss seinem thematischen Gegenstand widmet. In einigen Fällen ist es ihm ferner gelungen, verloren geglaubtes Notenmaterial wie Clarence Cameron Whites *Triumphal March* aufzuspüren. So trägt Moss 257 Seiten analysierter Kompositionen im Stile eines Werkführers zusammen. In seiner Herangehensweise orientiert er sich an der eigenen Praxis als ‚concert band-leader‘ und bereitet die Werkanalysen aus der Perspektive des Dirigenten auf. Ein fest umrissenes Schema mit den Aspekten Instrumentation, thematisches Material, melodisches/harmonisches Vokabular, Form, kompositorische Technik, Dauer und Schwierigkeitsgrad liegt jeder der Analysen zugrunde. Die Ordnung erfolgt chronologisch nach Jahrzehnten, beginnend mit dem Jahr 1927 und Whites *Triumphal March* und endend mit Robert Holmes *In a New England Churchyard*, 1962 komponiert und 1999 veröffentlicht. Die mehrfach erwähnte und im Titel angeführte

Zeitspanne von 70 Jahren Kompositionen für ‚concert-band‘ (1927–1998) ist insofern einzuschränken, als Whites Marsch als Vorläufer einer Entwicklung begriffen wird, die erst in den 1940er Jahren zu ihrer Entfaltung gelangt. Als Schlüsselereignis der Entwicklung eines Repertoires von Originalkompositionen für ‚concert band‘ wird Edwin Franko Goldmans 1942 stattgefundenes Konzert angesehen, in dem er das Programm nur mit Originalwerken füllen konnte (S. 66). Von den 1940er Jahren an trägt Moss seine Werkskizzen in chronologisch dichter Abfolge zusammen. Neben bekannten Namen wie William Grant Still, Ulysses Kay oder Hale Smith stehen die von Julian Work oder Stephen James Taylor. Dennoch tun sich hier Gemeinsamkeiten auf, denn es geht grundlegend um weitgehend Unbekanntes, seien es die Werke, die Komponisten oder beides. Man wird fündig in Moss' Skizzen, lässt sich überraschen und neugierig machen: Da ist Kays *Solemn Prelude* (1949), tonal elaboriert („the piece treats tonality in a variety of ways“, S. 81), klangfarblich facettenreich („use of the coloristic variety and richness available in a large band“, S. 83) und mit tiefgründiger Expression („the overall effect of the piece is dark and serious“); Roger Dickersons durch die Klangsprache Hindemiths beeinflusstes kontrastreiches Werk *Essay for Band* (1958), das sich auf einen einzigen in Legato-Wellen auf- und niederschlagenden, aber dennoch rhythmisch variantenreichen thematischen Gedanken fokussiert (S. 90 ff.) oder Adolphus Hailstorcks *Out of the Depths* (1974), das difficile Grade an Expression durchläuft, bis es zu seinen klanglichen Anfängen zurückkehrt („the vocal clusters re-enter briefly, and the gong, the first instrument played in the piece, is struck at the end and concludes the piece by fading into silence, marked on the score, ‚no sound, no motion‘“, S. 247).

Einen tiefen Einblick gewähren die Analysen und Notenbeispiele, zumeist zu den thematischen Hauptgedanken, nicht. Bei der gebotenen Kürze und aufgrund des umfangreichen Materials können sie es auch nicht. Dennoch findet Moss in seinen versierten ana-

lytischen Skizzen treffende Charakterisierungen und aussagekräftige Beispiele. Die in der Einleitung angekündigte Einbindung der Komponisten und Werke in kompositionshistorische Kontexte (S. 35) verbleibt durch die nicht nach inhaltlichen, sondern chronologischen Gesichtspunkten geordneten Analysen und die Skizzenhaftigkeit jedoch schwach. Auch der von Moss hergestellte Bezug zur Multikulturalitätstheorie Henry Louis Gates' geht letztlich nicht über einleitende Phrasen und der Propagierung einer Inklusion afroamerikanischer Kunst in den Bildungskanon (S. 10) hinaus. So verwundert es nicht, dass die Einordnung der thematisierten Musik afroamerikanischer Komponisten und ihres besonderen Facettenreichtums (S. 321) in den übergeordneten Kontext einer amerikanischen Musik ausbleibt. Moss' Buch ist ein Werkführer, vornehmlich für die musikalische Praxis, so macht es auch der Anhang, der die Werke nach Schwierigkeitsgraden und Spielempfehlungen ordnet, deutlich. Ob sein Buch der intendierte Wegweiser zu einer merklichen Erweiterung des ‚concert band‘-Repertoires um die Werke afroamerikanischer Komponisten wird, bleibt abzuwarten.

(Oktober 2011)

Ildikó Keikutt-Licht

*Hindemith-Interpretationen. Hindemith und die zwanziger Jahre. Hrsg. von Dominik SACKMANN. Bern u. a.: Peter Lang 2007. 308 S., Abb. (Zürcher Musikstudien. Band 6.)*

Paul Hindemith gehört bekanntermaßen zu jenen Komponisten, die – wie sein Zeitgenosse Kurt Weill – in den historiographischen Konstruktionen ihrer Nachwelt zweigeteilt werden. Im Falle Weills sind es der „deutsche“ und der „amerikanische“ Weill, im Falle Hindemiths der „frühe“ und der „späte“ Hindemith. Die Präferenzen waren lange Zeit unstrittig, sie galten jeweils der ersten, avantgardistischen Phase, dem „frühen Hindemith“ wie dem „deutschen Weill“. Erst in der jüngeren Vergangenheit wurde diese historiographische Konstruktion einer gespaltenen künst-