

obachtet Hans Rudolf Vaget, ganz ähnlich wie Friedrich Geiger bei Strawinsky, einen allmählichen Übergang zu einem Spätstil. Außerdem weist er darauf hin, dass Adorno vielleicht durch entsprechende Ideen Manns beeinflusst sein könnte, die dieser schon 1928 in Bezug auf Henrik Ibsen und Richard Wagner geäußert hatte. Die Romanistin Solveig Kristina Malatrait betont demgegenüber, dass in der französischen Literaturwissenschaft ein mit demjenigen Adornos vergleichbarer Begriff nicht etabliert ist, zeigt aber an der späten Gedichtsammlung *Destinées* von Alfred de Vigny (1797–1863) verschiedene Merkmale eines Spätstils auf, darunter etwa Autoreflexivität und Bilanzierung des eigenen Schaffens. Dem späten Pablo Picasso attestiert der Kunsthistoriker Werner Spies eine „panische Angst vor der verfließenden, schwindenden Zeit“, die zu einer notorischen „Arbeitszeitverkürzung“ (S. 315 und 318) und zu spezifischen stilistischen Merkmalen geführt habe. Aber auch er glaubt letztlich, hierin eine reflektierende, bilanzierende Auseinandersetzung mit dem eigenen Gesamtwerk erkennen zu können.

Dass einzelne der Beiträge auf die Thematisierung der Spätwerkproblematik verzichten, darf nicht über deren bereichernde Ansätze hinwegtäuschen: So bietet Frederik Knop anhand der am Massenpublikum kläglich gescheiterten und in der Forschung kaum beachteten Fernsehproduktion *The Flood* (1962), einem Gemeinschaftswerk von Strawinsky, Balanchine und Robert Craft, erhellende medienhistorische Perspektiven, und Matthias Henke unterzieht Kreneks *Lamentatio Jeremiae Prophetae* (1941/42) und Strawinskys *Threni* (1957/58) einem auch religionswissenschaftliche Aspekte einbeziehenden Vergleich. Gesine Schröder untersucht Strawinskys spätes „Timbre“ anhand seiner Ende der 1960er Jahre entstandenen Hugo-Wolf-Instrumentierungen, wobei sie zum Vergleich sowohl Wolfs Original als auch Gérard Griseys *Wolf Lieder* (1997) heranzieht.

Gesamthaft betrachtet, verweisen die sich hinsichtlich der Spätwerkfrage bisweilen widersprechenden Beiträge deutlich auf die Problematik der Anwendung von ohnehin gern zu bloßen Labels verkommenen Konstruktionen wie dem „emphatischen Spätwerk“, gerade auf zwei Komponisten, die der Geschichte hochreflektiert gegenüberstanden. Ganz unabhängig davon trägt die mit diesem Band vorliegende Serie sorgfältiger Fallstudien viel zur Differenzierung und Vertiefung des Bildes vom Spätschaffen Kreneks und Strawinskys bei, wobei die aufgrund der historischen Umstände eigentlich nicht zwingend notwendige Nebeneinanderstellung sowie auch die interdisziplinäre Erweiterung dem Erkenntnisgewinn zweifelsohne förderlich sind.

(August 2015)

Michael Meyer

ANGELO CANTONI: *The Language of Stravinsky*. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2014. 500 S., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 42.)

In den letzten Jahren wurden die Person Stravinskij und sein Werk tiefergehenden musikwissenschaftlichen Betrachtungen unterzogen. Anlässlich des Jubiläums der Uraufführung von *Le Sacre du printemps* (1913) wurde in zahlreichen Veröffentlichungen anhand verschiedener Aspekte jene eigentümliche Verbindung von stilistischer Vielfalt und künstlerischer Einheit hervorgehoben, welche die schöpferische Kraft dieses Komponisten wesenhaft kennzeichnet. Aus dieser Perspektive stellt der vorliegende Band von Angelo Cantoni die erste monographische Studie dar, die durch eine detaillierte Untersuchung der Grundelemente von Stravinskis kompositorischer Grammatik die stilistische Kohärenz seiner musikalischen Sprache zu deuten versucht.

Auf eine kurze Einleitung folgen acht Kapitel, von denen sich jedes mittels musi-

kalischer Analyse bestimmter Beispiele aus Stravinskij's Gesamtschaffen mit je einem gesonderten Aspekt seiner Tonsprache befasst. Aus diesem Grund wird zuweilen ein und dieselbe Komposition unter verschiedenen Perspektiven und in unterschiedlichen analytischen Zusammenhängen untersucht. Das erste Kapitel zu „Generative Cells“ befasst sich mit thematischen Kernen, die zu Beginn einer Komposition gesetzt werden und aus denen heraus sich alle weiteren musikalischen Elemente entfalten. Dieses für die Musik des 20. Jahrhunderts äußerst wichtige Prinzip stelle einen der Grundpfeiler von Stravinskij's musikalischer Sprache dar, insbesondere bei den zwischen 1909 und 1912 komponierten Werken (*Scherzo fantastique*, *L'Oiseau de feu*, S. 14ff., 22ff.), aber auch bei seinen Kompositionen des sogenannten „Neo-Klassizismus“ (S. 54ff.).

Ausgangspunkt des zweiten Kapitels mit dem Titel „Patterns“ ist der Einfluss barocker Techniken auf Stravinskij's Tonsprache. Cantoni nimmt hier seine in *La Référence à Bach dans les œuvres néo-classiques de Stravinsky* (Hildesheim: Olms, 1998) bereits erschienenen Betrachtungen wieder auf und definiert in der Folge seinen Begriff der „patterns of figures“, die zum Teil aus Bachs Tonsprache hergeleitet werden: „Cells of two, three or four (or rarely more) notes generally limited to the range of an octave, which tend to be repeated in slightly varied form. The succession of several figures generates patterns, or melodic structures based on varied repetitions of a single cell“ (S. 90). Diese besondere melodische Struktur, als typisch für die Präludien und Fugen im zweiten Band des *Wohltemperierten Klaviers* erachtet, sei von wesentlicher Bedeutung in Stravinskij's Werken der „russischen Periode“, etwa in *Pétrouchka*, aber auch im *Octuor pour instruments à vents* (S. 95f., 99ff.). Nach den in den ersten beiden Kapiteln untersuchten Prinzipien des melodischen Aufbaus befassten sich Kapitel drei und vier jeweils mit der rhythmischen Konzeption („Metric Shifts:

Stravinsky's Cubist Technique“, S. 165ff.) und der Kontrapunkttechnik in Stravinskij's Kompositionen („The Death of Petrushka – on the Principle of Augmentation in the Music of Stravinsky“, S. 211ff.). Wenngleich originell, bleibt der Versuch, *Les Demoiselles d'Avignon* von Picasso – als Inkunabel der endgültigen Aufgabe der klassischen Perspektive in dessen Malersprache – mit den metrischen Exaltationen in *Le Sacre du printemps* in Verbindung zu bringen, leider eine reine Assoziationsleistung, allerhöchstens anhand von „Zeitgeist“-Analogien, die jedoch durch die jeweils unterschiedliche ästhetische und soziale Kontextualisierung beider Künstler kaum untermauert werden kann. Eine solide methodologische Grundlage fehlt ebenso im vierten Kapitel: Zwar zeugt es von einigem Mut, das Prinzip der thematischen Augmentation bzw. Diminution eines Komponisten in einem Zeitraum von über 50 Jahren zu erforschen; doch wenn Cantoni behauptet, dass „[t]he nature of Stravinsky's contrapuntal technique has never been studied in depth“ (S. 211), so ignoriert der Autor nahezu systematisch die gesamte Forschungsliteratur älterer und jüngerer Zeit (man denke bloß an die grundlegende Studie von Lynne Rogers, *Stravinsky's Alternative Approach to Counterpoint*, Diss. Princeton University 1989). Ein derartiges Versäumnis kann angesichts bibliographischer Verweise, die sich ausschließlich auf die – zwar noch gültigen, jedoch inzwischen veralteten – Bände von Roman Vlad (Einaudi, 1958), Eric W. White (Faber & Faber, 1966) und Gianfranco Vinay (Marsilio, 1987) beziehen, kaum überraschen.

Kapitel fünf geht der Funktion von Skalen, Arpeggien und Ostinati sowie deren Kombinationen im Sinne von Kompositionsgrundsätzen nach, welche die traditionelle Kadenz ersetzen (etwa in *Pulcinella*, aber auch in den Werken aus der „russischen Periode“) – als Huldigung an ein musikalisch-volkstümliches Wesen oder auch als Nachahmung von Werken anderer Kom-

ponisten wie etwa Pergolesi, Čajkovskij oder Mozart.

Forschungsgegenstand des sechsten Kapitels ist die Überlagerung unterschiedlicher melodischer Schichten: Werke wie *Le Sacre du printemps*, *Renard*, *Pulcinella*, *Symphonie en trois mouvements* werden detailliert untersucht. Cantonis Argumentation erweist sich hier als besonders scharf und lässt die Kontinuität in Stravinskij's Schaffen deutlich hervortreten. Doch auch in diesem Fall beruht die extrem weitschweifige Analyse der zugezogenen Beispiele kaum auf einer klar abgegrenzten theoretischen Basis (es fehlt beispielsweise jeglicher Verweis auf Edward T. Cones hierfür fundamentale „Stratification“-Theorie). Darüber hinaus erstaunt, dass der Autor, um seine Analysen zu unterstützen, nicht auch auf Stravinskij's Skizzen und Entwürfe zurückgreift, die in der Paul Sacher Stiftung in Basel aufbewahrt werden (jedenfalls verweist er nicht darauf).

Die beiden letzten Kapitel gehen zum einen (nochmals) der Frage des melodischen Prinzips nach, sowohl bei Werken aus der russischen Zeit als auch in den späteren seriellen Kompositionen, und befassen sich zum anderen mit einem ganzheitlichen Begriff von Form in Stravinskij's Werken. Der Band schließt ergänzend mit einem Anhang über den Ursprung des Augmentationsprinzips in Werken russischer Komponisten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, insbesondere in Musorgskij's *Boris Godunov*, Rimskij-Korsakov's *Scheherazade* und Čajkovskij's Trio op. 50.

*The Language of Stravinsky* kann sowohl wegen seiner angeführten musikalischen Beispiele als auch der ausführlichen analytischen Beschreibungen als Bereicherung empfunden werden. Jedoch beeinträchtigt die beinahe völlige Abwesenheit einer kritischen Auseinandersetzung mit der vorhandenen Forschungsliteratur zu Stravinskij's Tonsprache die wissenschaftliche Wirksamkeit von Cantonis Buchs beträchtlich. Auch wenn er in der Einleitung zur Bibliographie erklärt,

dass „[b]ecause my particular approach to the study of Stravinsky's music is so different from any found elsewhere, I have not included a general bibliography“ (S. 495), ist es fraglich, ob eine solche „unterschiedliche Perspektive“ eine solche methodologische Sparsamkeit rechtfertigen kann.

(Juli 2015) Vincenzina Ottomano

Oskar Baum. *Der Blinde als Kritiker. Texte zu Musik und Literatur*. Hrsg. von Wolfgang JACOBSEN und Wolfgang PARDEY. München: edition text + kritik 2014. 245 S.

Oskar Baum – geboren 1883 in Pilsen, gestorben 1941 in Prag – gehörte zu jener Gruppe deutschsprachiger Schriftsteller in Böhmen, der Max Brod nachträglich den Namen „Prager Kreis“ gab. Prominentestes Mitglied war Franz Kafka. Baum, der seit dem elften Lebensjahr völlig erblindet war, wurde von seinen sehenden Freunden ein wenig unter die Fittiche genommen, indem sie ihn wechselweise zu Spaziergängen abholten oder aber die gemeinsamen Treffen in seiner Wohnung in Prag abhielten. Dass Baum auf dem jüdischen Blindeninstitut Hohe Warte in Wien auch zum Instrumentalpädagogen mit den Fächern Klavier und Orgel ausgebildet wurde, war einer der Gründe für seine spätere Spezialisierung als Musikkritiker bei der *Prager Presse*. Einen seiner Romane, *Die Dame mit dem halben Mut* (1932), ließ er ganz im Musikermilieu spielen, und zwar am Münchener Nationaltheater zur Zeit von Brechts und Weills *Dreigroschenoper*, auf die im Roman direkt angespielt wird.

Der nun vorgelegte Band mit Texten Baums aus seiner Zeit als Journalist und Essayist für diverse Publikationsorgane hebt die musik- und literaturkritischen Beiträge hervor, die, gemessen am schriftstellerischen Gesamtwerk Baums, tatsächlich einen bedeutenden Teil seines Schaffens ausmachen, auch wenn es sich naturgemäß oft um Tagesarbeiten handelt. Zu Anfang werden