

Neuausrichtungen der Kirchenmusik haben dazu geführt, dass die Mehrzahl der für diesen Zweck angefertigten Handschriften aus dem 19. Jahrhundert stammt. Es handelt sich häufig um Abschriften von gedruckten Musikalien, die sich Schullehrer für ihren eigenen Gebrauch oder zum Verkauf angefertigt haben. Die überlieferten Drucke dagegen reichen bis in das frühe 17. Jahrhundert zurück. Sie dokumentieren darüber hinaus die Vorliebe der Region für die instrumentenbegleitete Kirchenmusik, die es den Cäcilianern schwermachte, hier Einfluss zu gewinnen. Derlei globalen Schlussfolgerungen aus der Übersicht über den Bestand heraus können nun detaillierte Forschungen, etwa zu den kirchenmusikalischen Profilen einzelner Pfarreien, zu einzelnen Komponisten, zu den Schullehrern als Distributoren u. v. a. m. folgen. Die drucktechnisch hochwertigen Bände, die zusätzlich durch diverse Register erschlossen sind, bieten sich als idealer Ausgangspunkt dafür an.

(Dezember 2015)

Christoph Henzel

*JÜRGEN MEYER: Akustik und musikalische Aufführungspraxis. Leitfaden für Akustiker, Tonmeister, Musiker, Instrumentenbauer und Architekten. Sechste erweiterte Auflage. Bergkirchen: Edition Bochinsky 2015. 358 S., Abb., Nbsp. (Fachbuchreihe Das Musikinstrument. Band 24.).*

Das nun in der sechsten Auflage vorliegende Werk Jürgen Meyers gilt nicht zu Unrecht als ein Standardwerk der musikalischen Akustik. Seine Entwicklungsgeschichte lässt sich bis weit vor die erste Auflage (1972) in die 1960er Jahre zurückverfolgen, als Meyer mit seinen Artikeln in der *Instrumentenbau Zeitschrift* und in *Das Musikinstrument* die ersten Grundlagen für sein opus eximium legte: Aufsätze wie „Die Deutung von Klangspektren“ (1963), „Die Klangspektren von Fagotten“ (1963) und „Die Klangspek-

tren von Klarinetten“ (1964) mündeten zunächst in Meyers Monographie *Akustik der Holzblasinstrumente in Einzeldarstellungen* (1966), die dann ab 1972 in sein umfang- und kenntnisreiches Hauptwerk *Akustik und musikalische Aufführungspraxis* aufging. Dieses erhielt ab der dritten Auflage (1995) eine bis heute unveränderte inhaltliche Gliederung, in der zunächst eine (auch für interessierte Laien sehr verständliche, umsichtige und stets ansprechend geschriebene) Einführung in die Akustik und in das Klangbild der westeuropäischen Musikinstrumente gegeben wird. Darauf folgt eine umfangreiche, tiefgehende und auf jedes einzelne Instrument eingehende Beschreibung der „Klangeigenarten der Musikinstrumente“ (inkl. Singstimme) sowie in einem weiteren Kapitel deren Richtcharakteristiken. Dass die Darstellung der Richtcharakteristiken für jedes einzelne Musikinstrument noch einmal getrennt von den Klangeigenarten der einzelnen Musikinstrumente behandelt wird, ist manchmal ein wenig irritierend, da man diese ja auch schon pro Instrument im Bereich der Klangeigenschaften hätte beschreiben können. Die Trennung von Richtcharakteristik und Klangeigenschaft ist jedoch schon dahingehend verständlich, da die Richtcharakteristik in den nachfolgenden Kapiteln zur Raumakustik noch einmal eine besondere Rolle spielt (besonders ab „7.2. Die klangliche Wirkung im Raum“, S. 210ff.).

In diesen Kapiteln („Grundlagen der Raumakustik“; „Akustische Eigenschaften alter und neuer Aufführungsstätten“; „Die Sitzordnung im Konzertsaal“; „Akustische Gesichtspunkte für Besetzung und Spielweise“; „Akustische Probleme im Opernhaus“) geht Meyer weit über die raumakustischen Darstellungen hinaus, die man sonst in vergleichbaren Werken findet, indem er die Hauptabstrahlrichtungen der Musikinstrumente mit den einzelnen Reflexionsflächen von Konzertsälen in Verbindung bringt, ausführlich die gegenseitige Hörbarkeit der Musiker auf dem Podium aus Musi-

ker- und Dirigentenperspektive bespricht, in Opernhäusern die Ausprägungen von Schallreflexionen aus Orchestergräben in verschiedener Tiefe und Balustradenformen darstellt, die Kirchenbaustile mit ihren verschiedenen Nachhallzeiten und akustischen Eigenschaften mit den Kompositionsstilen verschiedener Epochen zusammenbringt etc. Im siebten Kapitel zur „Sitzordnung im Konzertsaal“ (ab S. 203ff.) läuft Meyer zur Höchstform auf, wenn er pro Instrumentengruppe die Richtcharakteristiken der Musikinstrumente mit den raumakustischen und besetzungstechnischen Gegebenheiten innerhalb des Orchesters für einzelne Konzertsäle und westeuropäische Orchesterwerke zu erhellenden Einsichten zusammenbringt (besonders auch, wenn es um amerikanische vs. deutsche Sitzordnung geht). Besonders dieses und die beiden darauffolgenden Kapitel („8. Akustische Gesichtspunkte für Besetzung und Spielweise“ sowie „9. Akustische Probleme im Opernhaus“) sind sowohl für AkustikerInnen, MusikerInnen, MusikwissenschaftlerInnen aller Fachbereiche, DirigentenInnen, Konzert- und OpernbesucherInnen gleichermaßen mit einem besonders hohen Erkenntniswert zu empfehlen, da hier Musikgeschichte, Komposition, Instrumentation und Interpretation sowie Instrumenten- und Raumakustik in einen beispielgebenden, stets verständlichen und für den Musikbetrieb und dessen Verständnis alltagsrelevanten Zusammenhang gebracht werden.

So zeigt sich Meyers *Akustik und Musikalische Aufführungspraxis* auch in der modernsten Auflage nicht nur als ein hervorragendes Nachschlagewerk, sondern es ist auch nach wie vor eine unerschöpfliche Fundgrube von hilfreichen Beschreibungen und leicht verständlichen Darstellungen aus dem Bereich der musikalischen Akustik, die man in anderen vergleichbaren Werken so schnell nicht findet, wie vor allem beispielsweise die Formant-Diagramme der Blech- und Holzblasinstrumente (ab S. 45), die

schon beschriebenen Richtwirkungen von Musikinstrumenten (ab S. 107), die Frequenzbereiche und bevorzugten Reflexionen von Orchesterinstrumenten (S. 170f., 210), die Einschwingzeiten der einzelnen Musikinstrumente im Verhältnis zu Tonabständen und Erstreflexionen (S. 284) oder die charakteristischen Vibrato-Werte von Musikinstrumenten (S. 291) etc.

Durch das neu hinzugekommene zehnte Kapitel wird die neue Auflage zur erweiterten Auflage. Meyer geht hier vor allem auf raumakustische, besetzungstechnische, klangliche und kompositorische Eigenheiten ein. So beschreibt er zunächst die verschiedenen Grundrissarten und Bauformen der Konzertsäle in den letzten 50 Jahren, die er in vier Kategorien einteilt (rechteck-, fächer-, sechseck- und arenaförmig). Meyer kann hier überzeugend darlegen, dass sich die Präferenz für Konzertsaalneubauten seit den 1960er Jahren wieder sehr von den fächer- und sechseckförmigen Bauformen zurück zum bewährten rechteckförmigen Schuhschachtelformat gewandelt hat, da erst bei letzterem die seitlichen Erstreflexionen stark und früh genug sind, um einen angenehmen Räumlichkeitseindruck hervorzurufen. Auch werden an dieser Stelle die Vor- und Nachteile zusätzlicher, an den Konzertsaal angeschlossener Hallräume diskutiert. Des Weiteren stehen die Erwartungen von Hörern und Musikern an Musikaufführungen und Konzertsälen im Vordergrund. Es wird hier deutlich, dass es Hörergruppen gibt, die eher auf die Spielweise der InterpretInnen achten, und Hörergruppen, bei denen es eher um die Wirkung des Konzertsaals geht. Ebenfalls neu ist die akustische Einschätzung der optimalen Bühnengröße aus der Sicht der MusikerInnen (und das „größer“ nicht immer gleich „besser“ bedeutet). Besonders aufschlussreich in Hinblick auf die Sitzordnung und Besetzung von Blas- und Streichinstrumenten zeigt sich der Abschnitt über die Schallabstrahlung und Klangbalance (S. 323ff., besonders auch mit

der Erkenntnis, dass die mehrfache übereinandergelegte Aufnahme einer einzelnen Geige nicht dem natürlichen Höreindruck entspricht, der entsteht, wenn mehrere unterschiedliche Geigen zusammenspielen). Vor allem (aber nicht nur) für historische Musikwissenschaftler ist der letzte Abschnitt dieses Kapitels interessant, in dem der Einfluss des Nachhalls (und der Verdeckung) auf die Schwellen für die Lokalisierbarkeit von leiseren Klängen nach einem lauten Akkord besprochen wird, da hierüber (wenn man die Nachhallverhältnisse der jeweiligen Aufführungsstätten berücksichtigt) anhand der Dynamikschwankungen im Notentext auf die Tempo- und Dynamikvorstellungen verschiedener Komponisten zurückgeschlossen werden kann.

Trotz dieser Fülle an neuen und erhellenden Informationen fragt man sich am Ende des zehnten Kapitels, warum es nicht inhaltlich einfach auf die anderen Kapitel des Buches aufgeteilt wurde (z. B. gehört „10.1.1. Grundformen der Konzertsäle“ [S. 317ff.] zum Abschnitt „6.1.3. Schallfeld und Raumform“ [S. 168ff.]; der Abschnitt „10.3. Schallabstrahlung und Klangbalance“ [S. 323ff.] gehört ins Kapitel „7.2. Die klangliche Wirkung im Raum“ [S. 210ff.] usw.), zumal einzelne Stellen wie z. B. das von ferne erklingende Posthornsolo aus Mahlers Dritter Symphonie (S. 327) auch schon vorher im Buch (S. 263) in gleicher Form behandelt wurden. Ein wenig schade ist es auch, dass das Namens-, Werk- und Sachwortverzeichnis (ab S. 349ff.) nicht aktualisiert wurde. So lassen sich nach dem neunten Kapitel (bzw. nach S. 316) keine Komponisten, Werke oder Fachbegriffe mehr über die Register finden. Aber all dies sind Marginalien.

Für ein grundlegendes Verständnis der klanglichen Vorgänge im Konzertsaal ist Jürgen Meyers *Akustik und musikalische Aufführungspraxis* auch in seiner sechsten Auflage ein für die historische und systematische Musikwissenschaft gleichermaßen bedeutsames und unentbehrliches sowie seit

Jahrzehnten bewährtes Standardwerk, das in jeder Musikbibliothek seinen festen Platz haben sollte.

(Dezember 2015)

Christoph Reuter

*Der musikalische Mensch. Evolution, Biologie und Pädagogik musikalischer Begabung.* Hrsg. von Wilfried GRUHN und Annemarie SEITHER-PREISLER. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2014. 372 S., Abb. (Olms-Forum. Band 9.)

Wilfried Gruhn und Annemarie Seither-Preisler sind prominente Vertreter einer musikpädagogischen bzw. psychologischen Forschung, die die komplexen Prozesse des Lernens an grundlegende neurologische Abläufe zu koppeln suchen. Die großen Fortschritte, die die immer feineren bildgebenden Verfahren für das Verständnis der Funktionsweise des Gehirns eröffnen, machen es beispielsweise möglich, die Verarbeitung von Hörreizen in unterschiedlichen Hörarealen nachzuverfolgen und so deren Komplexität nachzuvollziehen. Insbesondere Gruhn hat seit etlichen Jahren versucht, diese Erkenntnisse für eine andere Grundlegung und Ausrichtung musikpädagogischer Entwürfe zu nutzen. Insofern wundert es nicht, dass in dem hier zu rezensierenden Buch ein großer Bogen von der Evolution zur aktuellen Pädagogik zu schlagen ist, um „Eltern und Erziehern eine aktuelle fachliche Orientierung“ (S. 8) zu bieten. Die Beiträge namhafter Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler unterschiedlicher Disziplinen gruppieren sich um den Begriff der musikalischen Begabung, der, wie die Herausgeber im Vorwort zu Recht hervorheben, im alltäglichen Diskurs über Musiklernen und Instrumentalernen zentral ist: Was also ist Begabung, wie entwickelt sie sich und welche neurobiologischen Korrelate für Begabung sind zu finden? Der Sammelband vereint Überblicksartikel (z. B. von Maria Spychiger und Judith Hechler, Andreas C. Lehmann oder Björn