

Fassungen als Editionsgrundlage herangezogen werden sollte. Im Fall von *Le Coq et l'arlequin* existieren drei Druckfassungen, nämlich die Erstausgabe von 1918 (die tatsächlich aber erst im Januar 1919 erschienen ist), die Neuauflage vom September 1919 (in der bereits ein Aphorismus der Erstausgabe fehlt) und die – in der Regel zitierte – Neuauflage von 1926 innerhalb des Bandes *Le Rappel à l'ordre* (in der 16 Aphorismen der Erstausgabe weggelassen und zahlreiche Modifikationen vorgenommen wurden). Darüber hinaus gibt es noch die Druckfahnen zur Erstausgabe, anhand derer sich nachvollziehen lässt, wie die ursprüngliche – und von den Setzern nicht immer beachtete – Anordnung der Aphorismen aussah und welche Aperçus schon in der Erstausgabe weggefallen sind. Die Herausgeber haben sich dazu entschlossen, die Erstausgabe als Editionsbasis zu verwenden, da sie die „vollständigste“ der zu Lebzeiten Cocteaus veröffentlichten Ausgaben darstellt und an ihr sehr gut gezeigt werden kann, welche Abweichungen gegenüber den anderen genannten Fassungen bestehen.

Ein Plus dieses Bandes ist zudem die große Zahl von Illustrationen (insgesamt 137), die man den Texten beigelegt hat und deren Wiedergabequalität durchgehend hervorragend ist. Größtenteils handelt es sich um Zeichnungen Cocteaus, die er selber für viele der hier abgedruckten Texte angefertigt hat und die mit ihnen auf einer graphischen Ebene interagieren. Neben bekannteren Zeichnungen (etwa die Doppelkarikatur von Serge Diaghilev und Nijinsky auf S. 28) dürften selbst Cocteau-Kenner hier auf einige Entdeckungen stoßen (etwa das Porträt von Misia Sert am Klavier, S. 319). Ein Namens- und Werkregister am Ende des Bandes ermöglicht nicht nur das schnelle Auffinden der entsprechenden Abbildungen (kursive Seitenzahlen) und Textstellen, sondern auch der jeweiligen Hauptanmerkungen zu einer Person oder einem Werk (fett markierte Seitenzahlen).

Dieser über 600 Seiten umfassende Schriftenband wird mit seinem textkriti-

schen Variantenapparat und seinen detaillierten Anmerkungen höchsten wissenschaftlichen Ansprüchen gerecht und dürfte unverzichtbar für all diejenigen sein, die sich mit Cocteaus Musik- und Kunstverständnis in einer fundierten Weise auseinandersetzen möchten. Darüber hinaus demonstriert dieser Band eindrucksvoll, dass die musikbezogenen Diskurse Cocteaus noch heute von großem Interesse sind, und belegt somit auch für die Musikwissenschaft die Aktualität jenes vielzitierten, an die Nachwelt gerichteten Diktums Cocteaus: „Je reste avec vous.“

(Februar 2017)

Markus Schneider

Expanding the Horizon of Electroacoustic Music Analysis. Hrsg. von Simon EMMERSON und Leigh LANDY. New York: Cambridge University Press 2016. X, 407 S., Abb.

Im Titel ihres Sammelbandes stellen die Herausgeber sich eine Aufgabe: Sie wollen den „Horizont der Analyse elektroakustischer Musik erweitern“. Ist dieser Horizont denn beschränkt? Hier wird Selbstkritik am eigenen Forschungsfeld formuliert, das Simon Emmerson und Leigh Landy in ihren Buchveröffentlichungen, als Betreuer von Studierenden und Forschungsprojekten sowie Landy als Herausgeber der Zeitschrift *Organised Sound* maßgeblich prägen: Wir müssen etwas ändern! „Ah, but it is never that simple“ (Katharine Norman, S. 376). Was analysiert wird und mit welchen Mitteln, schreibt Katharine Norman in ihrem Beitrag, ist nicht nur von der Komposition im Fokus abhängig, sondern auch von deren Kontext. Damit steht sie für den von der sogenannten „New Musicology“ geprägten Reformwillen, der auch in mancherlei Hinsicht die Herausgeber geleitet hat, ohne dass dies explizit wird (vgl. allerdings Simon Emmerson, „Where next? New music, new musicology“, in: EMS 2007, http://www.ems-network.org/IMG/pdf_EmmersonEMS07).

pdf [Zugriff: 11. Januar 2017]). Die Auswahl der analysierten „Schlüsselwerke“ (S. 195ff.) ist zumeist unbegründet. Das bestätigt den Verdacht, hier werde absichtsvoll jenseits eines Kanons elektroakustischer Musik analysiert. Unter den besprochenen Stücken sind erfreulicherweise viele aktuelle Kompositionen wie Diana Salazars *La voz del fuelle* (2011), Trevor Wisharts *Encounters in the Republic of Heaven* (2010), Hans Tutschkus *Zellen-Linien* (2007), Andrew Lewis' *Penmon Point* (2003), um nur die herkömmlich dem Genre zugerechneten Stücke zu nennen. Die meisten der vier Autorinnen und 14 Autoren gehen mit recht traditionellen Fragestellungen an ihre Analysen heran und zeichnen sich stattdessen durch die Erweiterung des Genres – die differenzierte Betrachtung der Begriffe Genre und Kategorie in der Einleitung ist unbedingt lesenswert – der elektroakustischen Musik aus: Diese Erweiterungen liegen in Soundscape-Kompositionen, also auf Field-Recordings beruhenden Stücken, aber auch Electronica, also experimenteller Electronic Dance Music bzw. Techno. Leigh Landy nennt viele Richtungen elektroakustischer Musik, schlicht „sound-based“, also klangbasierte Musik oder Komposition, um sie von „note-based composition“, notenbasierter Komposition, der herkömmlich notierten Musik, zu unterscheiden. Im speziellen Fall der Analyse einer Komposition von Trevor Wishart, dessen Ausgangsmaterial Sprachaufnahmen sind, spricht Landy sogar von „word-based composition“. Die von einem Rhythmus-track dominierte elektronische Tanzmusik ist oft auch Loop-basiert. Hinzu kommt in anderen Medien oder Medienverbänden organisierte elektroakustische Komposition oder Klanggestaltung, beispielsweise das klangliche Ergebnis von komplexen DJ-Routinen, Klangskulpturen und Audio-only-Computerspielen. Letztere drei sind offene Formen, die wie live-elektronische Musik mit jeder Auf- oder Ausführung eine andere Erscheinungsform annehmen. Die „klassische“ elektroakustische Musik, also akusmatische Musik, ist hingegen auf einem

Speichermedium, ursprünglich Magnettonband, fixiert, womit sie wiederholbar ist und weitgehend unabhängig von einer interpretierenden Person wird. In den Analysebeiträgen wird jedoch auch für die mobilen Formen auf Aufnahmen einer Interpretation, also Klangdokumentationen, zurückgegriffen, um die Analysen nachvollziehbar zu machen. Hierin zeigt sich ein anderes Leitbild, nämlich ein naturwissenschaftliches Paradigma von Transparenz des Analyseaufbaus und Wiederholbarkeit der Analyse. Eine dritte Leitlinie liegt in der Höranalyse: Gemäß der Tradition einer weitgehend partiturlosen Musik soll die Analyse vor allem hörend vollzogen werden (z. B. Emmerson, S. 333, ders./ Landy, S. 8). Im Hintergrund steht also auch eine Idee von Analyse als „Schule des Hörens“, wie sie beispielsweise in Gary S. Kendalls kognitivem Ansatz durchscheint. Der Sammelband zeigt Analyse damit auch als Kompositionslehre (explizit: Norman, S. 379), denn mit Ausnahme der Musikwissenschaftlerin Kersten Glandien sind alle Beitragenden auch Komponistinnen und Komponisten elektroakustischer Musik. Besonders deutlich wird das in Tae Hong Parks spielerischer Analyse: Durch Anwendung von Kompositionstechniken, wie schneller oder langsamer Abspielen („companded listening“ = „compressed“ und „expanded“, Park, S. 131), fand Park heraus, dass in Edgar Varèses *Poème électronique* nach ca. fünf Minuten Hundebellen und Vogelgezwitscher die Ausgangsklänge bilden (Park, S. 139). Doch eigentlich stellt Park eine selbstentwickelte Analyse-Software vor, mit der er in Zukunft auch den emotionalen Ausdruck eines Musikstücks visualisieren möchte (Park, S. 141). In vielen Beiträgen sind Musikbeispiele in Form eines annotierten Sonagramms eingefügt, das mit EAnalysis erstellt wurde. Diese kostenlos verfügbare Analysesoftware (<http://logiciels.pierrecouprie.fr/>) steht im Zentrum des Buchs und wird von ihrem Entwickler Pierre Couprie vorgestellt. EAnalysis wurde in einem Forschungsprojekt an der De Montfort University in Lei-

cester entwickelt, aus dem außerdem das vorliegende Buch und die Website OREMA hervorgingen. Michael Gatt entwickelte das Online Repository for Electroacoustic Music Analysis, eine Veröffentlichungsplattform mit Kommentar- und Überarbeitungsmöglichkeiten, auf der sich die Forschenden austauschen sollen. Sie soll eine Alternative zur fixierten Buchpublikation von Analysen anbieten, wie sie der vorliegende Sammelband darstellt. Zwischen Tradition, wie dem Buchformat, und Reform changierend, erweitern die Herausgeber, deren kuratorische Leistung dabei hervorgehoben werden muss, erstens die Musikstile, die unter das Genre elektroakustische Musik gezählt werden (siehe oben), zweitens die Analysewerkzeuge (theoretische Auseinandersetzungen aus dem zweiten Buchabschnitt, die hier nicht besprochen wurden, und EAnalysis) und drittens die Zielgruppe von Musikanalysen: Was Landy schon wiederholt gefordert hatte, dass sich die Kunstmusik für neue Hörergruppen öffnen müsse, geht er seit einiger Zeit offensiv an, hier durch eine Analyse in einfacher Sprache für junge Leute und indem er ein elektroakustisches Kompositionsprogramm für allgemeinbildende Schulen entwickelte. Sie haben tatsächlich etwas geändert!

(Januar 2017)

Julia H. Schröder

Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis. Teil 3: Die Moderne. Hrsg. von Jon LAUKVIK. Stuttgart: Carus-Verlag 2014. 351 S., Nbsp.

Als dritter Band der *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis* ist hier ein Band mit dem Titel *Die Moderne* erschienen, ein faszinierendes Kompendium, das einen umfassenden Überblick über Orgelmusik des 20. Jahrhunderts aus der Sicht der Interpreten gibt. Namhafte Autoren und Orgelvirtuosen sind in dem von Jon Laukvik herausgegebenen Band vertreten: Armin Schoof behandelt unter dem Titel „Neoklassizismus“ die deutsche Literatur vor allem aus

der ersten Hälfte des Jahrhunderts, Jeremy Filsell die Orgelmusik von Marcel Dupré, Hans Fagius die von Maurice Duruflé, gleich drei Autoren – Hans-Ola Ericsson, Anders Ekberg und Markus Rupprecht – besprechen die Orgelwerke Messiaens, Guy Bovet kommentiert die Werke Jehan Alains, und Bernhard Haas trägt zwei abschließende Beiträge bei: einen über Schönberg, Milhaud und Kodály sowie eine Tour de force über die orgelmusikalische Avantgarde unter dem Titel „Orgelstücke aus den letzten 60 Jahren“. Die kürzeren oder längeren und in die Kategorien „leicht“, „mittel“ und „schwer“ eingeteilten Kommentare von Haas ergeben geradezu ein Kompendium avantgardistischer Orgelmusik, das es so bisher nicht gegeben hat. Haas breitet eine staunenswerte Fülle aus, wobei ihm treffende und zum Verständnis des jeweiligen Werks hilfreiche Kommentare gelingen. Ergänzt werden diese Kommentare durch essayistische Gedanken etwa zur graphischen Notation, ein Repertoireverzeichnis sowie eine knappe kommentierte Literaturübersicht.

Der Umfang der verschiedenen Abschnitte des Bandes ist sehr unterschiedlich, dürfte aber die momentane Wertschätzung widerspiegeln: Während die Komponisten Hugo Distler, Paul Hindemith, Johann Nepomuk David und Kurt Hessenberg auf 23 Seiten arg lieblos behandelt werden und es Ernst Pepping nur auf eine bloße Nennung seines Namens bringt, werden Olivier Messiaen und seinen Orgelwerken fast 150 Seiten gewidmet. Aber das dürfte tatsächlich die Verhältnisse vor allem auch in dem hier eingenommenen internationalen Maßstab wiedergeben, wie sie sich im Konzertbetrieb und in der derzeitigen Wertschätzung durch die Organisten zeigen.

Inhaltlich ist das Werk notwendigerweise heterogen. Das Material, das die Autoren ausbreiten, ist äußerst vielfältig und zu einem nicht geringen Teil unbekannt, und zahllose Komponisten und Werke werden besprochen und unter häufig wechselnden Blickwinkeln betrachtet. Die in dem Band