

mus, den Zerfall der Tradition(en) in der Moderne und die Aporien der Avantgarden konzipierte nachzuvollziehen. Anschließend an einige differenzierende „Fallstudien“ zur spezifischen Situation der Wiener Moderne, die sowohl Debatten in der Musikpublizistik als auch Schönbergs theoretische Auseinandersetzung mit der Tradition im Rahmen seiner *Harmonielehre* einschließen, widmet sich Böggemann dem von Schönberg bewusst vollzogenen Projekt eines „Traditionsbruchs“. In einer luziden Analyse der musikalischen Poetik Schönbergs zwischen 1908 und 1912 erweist sich nunmehr sehr deutlich, dass eine Vielzahl der insbesondere in Briefen und kleineren Schriften im Zusammenhang mit diesem Traditionsbruch lancierten Überlegungen mit der späteren – nennen wir sie der Einfachheit halber: klassizistischen – Poetik, die Schönberg insbesondere in seinen großen Aufsätzen und Vorträgen in den zwanziger und dreißiger Jahren entwickelt und vertreten hat, nicht viel gemein hat und dass sie auch kaum in ein einheitliches theoretisches Konzept zu pressen sind.

Bevor nun allerdings – mit Böggemann die Inadäquanz eines klassizistischen Instrumentariums mit seinen Kernbegriffen der „Einheit“, „Fasslichkeit“ und des „Zusammenhangs“ in Hinblick auf eine Analyse frühexpressionistischer Werke konstatierend – die Geschichtsbücher vollkommen umgeschrieben werden, möchte ich kurz daran erinnern, dass die musiktheoretischen Überlegungen der dreißiger Jahre in mancherlei Hinsicht in der Debatte um die Skandalkonzerte in den Jahren des Schönberg'schen Traditionsbruches wurzeln; insbesondere die feuilletonistische Auseinandersetzung um die Uraufführung des zweiten Streichquartetts im Dezember 1908 kann für den Beginn der theoretischen Reflexion in der Wiener Schule verantwortlich gemacht werden, wobei auch bereits hier jene Argumentationsfiguren angelegt sind, die sich auch in einer klassizistischen Poetik als grundlegend erweisen werden. Vor diesem Hintergrund wäre also bereits innerhalb der einzelnen „Phasen“ auf durchaus ambivalente Tendenzen hinzuweisen, die sich in einem Widerstreit zwischen einem intendierten Traditionsbruch einerseits und einem beständig beschworenen Traditionsbezug andererseits manifestieren.

Böggemann schlägt freilich eine eindeutigere

Lesart vor: Das intendierte Projekt eines vom schöpferischen Subjekt zu vollziehenden Traditionsbruchs gelinge in Schönbergs Schritt in die Atonalität schlichtweg nicht, und Schönberg werde von den „Aporien der Avantgarde“ eingeholt, dergestalt, „dass sich auch das intendierte absolute Neue nur im Rückgriff auf ein Material herstellen lässt, das selber immer schon von Geschichte geprägt ist“ (S. 201). In musicis aufzuzeigen, „in welchem Maße ein Komponieren, das vom Willen zum Bruch mit überlieferten Gestaltungsweisen getragen ist, dennoch weiterhin auf diese bezogen bleibt“ (S. 197), unternimmt Böggemann in einer exemplarischen Analyse der *Drei Stücke für Kammerorchester*.

Nicht zuletzt an seinem umsichtigen, kulturwissenschaftliche und werkanalytische Zugänge klug miteinander verbindenden Nachvollzug des Projekts des Traditionsbruchs, dem es gelingt, kulturelle Phänomene bis ins Gefüge der Komposition hinein zu verfolgen, wird deutlich, dass Böggemanns Studie das Ergebnis einer lange währenden intensiven Beschäftigung mit ihrem Gegenstand darstellt, die sich in ihrem souveränen wissenschaftlichen Zugriff, ihrem dichten und prägnanten Stil und ihrer erfrischenden Originalität wohltuend von einer Vielzahl musikologischer Beiträge der sich beständig (ad infinitum?) ausdifferenzierenden Schönberg-Forschung der letzten Jahre und Jahrzehnte unterscheidet. Die Lektüre dieses anregenden und grundlegenden Buches über eine zentrale Phase der europäischen Geistes- und Kulturgeschichte kann somit uneingeschränkt empfohlen werden, und es bleibt zu wünschen, dass die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den von Böggemann zur Diskussion gestellten Überlegungen nicht nur auf den Bereich der Wiener-Schule-Forschung beschränkt bleibt.

(November 2010)

Nikolaus Urbanek

*Havergal Brian on Music. Band 2: European and American Music in his Time. Hrsg. von Malcolm MACDONALD. London: Toccata 2009. 460 S., Nbsp. (Musicians on Music 7.)*

Wegen seiner für britische Komponisten seiner Zeit eher untypischen, tonal oft stark erweiterten, vielfach auch polyphonen Musiksprache ist der englische Komponist Havergal Brian (1876–1972) bis heute ein Außensei-

ter des Musiklebens geblieben. Brian war jedoch auch ein profilierter Musikjournalist, der u. a. für *The Musical World*, *The Musical Times* und besonders *Musical Opinion* tätig war. Malcolm MacDonald hat es sich seit 1982 zur Aufgabe gemacht, die immense Zahl seiner Beiträge zu sichten, zu strukturieren und zu veröffentlichen. 1986 erschien der erste Band von *Havergal Brian on Music*, der sich mit britischer Musik befasst, so also eine Art Spiegel von Brians unmittelbaren musikalischen Umfelds darstellt. Auch Band 2, der den Schwerpunkt auf zeitgenössische westliche Komponisten legt, stellt naturgemäß Brians Sichtweise auf die Musik seiner Zeit dar, wie sie sich ihm im englischen Musikleben und auf dem Büchermarkt darbot (Notenbesprechungen finden sich in dem Band kaum).

Der Band ist in zehn Abschnitte gegliedert, die zumeist Komponistengruppen gewidmet sind. Diese Anordnung hat sich bereits in Band 1 als äußerst praktikabel erwiesen und verleiht dem Buch eine Geschlossenheit, die es bei einer Sammlung loser Texte sonst nicht haben könnte. Allerdings bedeutet das auch, dass MacDonald gelegentlich Artikel „auseinanderschneiden“ muss. Trotz dieser Neuordnung wird die Verständlichkeit nicht beeinträchtigt; vielmehr ergeben sich umfangreichere Abschnitte u. a. zu Richard Strauss, Gustav Mahler und Arnold Schönberg und etwas weniger umfangreiche zu Busoni, Respighi, Hindemith und Sibelius. Dass die Abschnitte zu Berg, Bartók, Debussy, Strawinsky, Ravel, Rachmaninow und erst recht Schostakowitsch vergleichsweise knapp ausfallen, liegt zum einen an der mangelnden Präsenz der Komponisten im englischen Musikleben zu jener Zeit, zum anderen aber vielleicht einfach an der mangelnden Gelegenheit für Brian, über sie zu schreiben (insbesondere wichtige erstmalige Rundfunksendungen von bislang in England ungehörten Werken wurden nicht besprochen). Das vorletzte Kapitel sammelt Gelegenheitstexte, unter denen sich solche über Ernest Bloch, Siegfried Wagner und Wilhelm Kienzl ebenso finden wie über Othmar Schoeck, Emanuel Moór, August Bungert und Max Reger. Im knappen letzten Kapitel sind Texte Brians zu amerikanischer Musik zusammengefasst, neben allgemeineren Beiträgen auch Artikel zu Varèse und John Philip Sousa. Manche der Themen, mit de-

nen sich Brian befasst, erscheinen auf den ersten Blick etwas abgelegen, etwa wenn er schon über Yrjö Kilpinen, Bartók als Musikforscher oder dänische Musik schreibt; auch ein Beitrag über französische Komponistinnen findet sich. Ein einziger vielleicht als solcher zu bezeichnender Fremdkörper fiel dem Rezensenten hier auf – ein Jubiläumsbeitrag zu Edvard Grieg von 1932, der vielleicht in einen späteren Band der Reihe gehört hätte, aber möglicherweise dort ein ähnlicher Fremdkörper gewesen wäre.

Brians Musikschritftum ist gut lesbar, oft erhellend, etwa wenn er (in zwei Besprechungen) über die englische Erstaufführung von Mahlers achter Sinfonie berichtet. Doch gleich welches Thema er behandelt – nie wird er trocken oder unverständlich, immer ist ihm der „Dienst am Leser“ am wichtigsten. Essenziell bleibt er mehr als unpolitisch, gelegentlich gar politisch mehr als naiv (man betrachte den Fall Schreker, S. 387). Der Herausgeber beschränkt sich auf eine eher bescheidene Anzahl von Fußnoten, um den Lesefluss nicht zu beeinträchtigen; gelegentlich hätte man sich weitere Informationen gewünscht, etwa zu den Quellen von Brians Brief an Adrian Boult von 1947 (S. 91 f.) oder zu Daten und Besetzungen der im Text erwähnten Aufführungen, auch wenn diese für das grundsätzliche Verständnis nicht unbedingt unentbehrlich sind. Leider ist die Paginierung im Inhaltsverzeichnis ab Teil 7 (S. 241) verrutscht (das Register ist korrekt).

In der Reihe *Composers on Music* von Toccata Press ist dies eine weitere wichtige Veröffentlichung, gerade weil man einen durch Musikjournalismus gefilterten, gleichwohl durchaus persönlichen Blick auf das Musikleben der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, vor allem der 30er Jahre erhält.

(Januar 2010)

Jürgen Schaarwächter

*Composing in Words. William Alwyn on his Art.* Hrsg. von Andrew PALMER. London: Toccata 2009. 366 S., Abb. (*Musicians on Music* 9.)

William Alwyn (1905–1985) ist kein Komponist, der international große Bekanntheit erlangt hat. In Northampton geboren, war er in seiner Kindheit mit Edmund Rubbra befreundet und begann mit fünfzehn Jahren sein Studium an der Royal Academy of Music, der er später