

tismus wie am Aphorismus zeigt, dass sowohl die langen als auch die kurzen, oft groß besetzten Stücke um 1910 den Erwartungshorizont der Zeitgenossen über- bzw. unterschritten. In diesem Extrem-Sein lag die charakteristische Modernität der Stücke, deren kulturgeschichtliches Umfeld vom Telegraf bis hin zum Verlagswesen vom Autor sensibel und umsichtig besprochen wurde.

Auch Oberts Analysen im dritten Teil des Buchs können überzeugen. Vier Beispielpaare verdeutlichen den generellen Doppelcharakter musikalischer Kürze, teils in Bezugnahme auf die Konstanten der Rezeptionsdokumente. Anhand von Strawinskys Streichquartettstück Nr. 1 und Schönbergs zweitem der *Drei Stücke für Kammerorchester* zeigt der Autor, dass Kürze Wiederholung nicht ausschließt. Sie kann ebenso aus Wiederholungen entstehen wie aus Wiederholungslosigkeit. Für vergleichbar hält Obert daher Strawinskys Ostinatostück und Schönbergs wiederholungslose Satzzenenkompositionen in dem Punkt, dass beide Verfahren beliebig lang fortsetzbar wären. Die vom Komponisten bestimmte Kürze indes schützt die Stücke vorm Umschlagen des Neuen ins Gewohnte. Anhand von Ives *Study for String Quartet In Holding Your Own!* und Weberns drittem der *Fünf Stücke* op. 10 zeigt Obert, dass Kürze in beiden Kompositionen zugleich Offenheit und Geschlossenheit bewirkt. Den Doppelcharakter gleichzeitiger Klarheit und Unklarheit durch musikalische Kürze präpariert er aus Saties *Cinq Grimaces* und Schönbergs erstem der *Drei Stücke für Kammerorchester* heraus und zeigt dabei, dass beide Reduktionen sind: Reduktion auf Floskeln bei Satie und Reduktion von Floskeln bei Schönberg. Weberns zweite Bagatelle und Ives *The Pond* schließlich stehen für die Gleichzeitigkeit von Transparenz und Hermetik ein. Durch ihren Beziehungsreichtum auf engstem Raum ist die Bagatelle hermetisch, allerdings transparent als Rätsel, während Ives Komposition strukturell durchsichtig ist, sich jedoch durch die Privatheit der biografischen Symbole der Öffentlichkeit verschließt. Oberts Erkenntnisse über die einzelnen Kompositionen sind durchweg plausibel und Resultat solider Analysen teils wenig besprochener Stücke. Darin liegt für sich schon ein Verdienst dieser Publikation, welche in ihrem knappen

Fazit abschließend noch mit einem hartnäckigen Vorurteil aufräumt: Obert belegt, dass die Kürze der atonalen Instrumentalkompositionen der Wiener Schule nicht Folge eines Formproblems nach Preisgabe der Tonalität waren, sondern radikale Realisierungen eines ästhetischen Ideals, das mit den Reduktionsforderungen der Zeit durchaus konform ging. Ferner verweist der Autor nochmals auf musikalische Kürze als Indikator für die soziale Toleranz der Moderne und schließt mit einer variierten Reprise der Dauerdialektik, nun mit der Pointe, dass er die untersuchten Stücke nicht im Lichte des Verschwindens, sondern in der Gefahr des Zu-Lang-Seins präsentiert. Ungeachtet dessen, wie weit man einigen von Oberts Thesen folgen möchte – der wissenschaftliche Diskurs wird es erweisen – bietet sein Buch eine ebenso reiche wie tragfähige Grundlage zur Beschäftigung mit musikalischer Kürze in der Moderne. Es ist frei von Simplifizierungen, scheut die Ambivalenz der Sache nicht und ist im besten Sinne unemphatisch gegenüber einem Gegenstand, der so heftige Reaktionen provozierte.

(Januar 2010)

Konstantin Voigt

GUIDO HELDT: *Das Nationale als Problem in der englischen Musik des frühen 20. Jahrhunderts. Tondichtungen von Granville Bantock, Ralph Vaughan Williams, Edward Elgar, George Butterworth, Gerald Finzi und Gustav Holst.* Hamburg: Verlag für Musikbücher Karl Dieter Wagner 2007. XVII, 940 S., Nbsp. (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster. Band 19.)

Um ehrlich zu sein: Ich habe seit Jahren auf diesen Band gewartet, und als er dann erschien, geschah dies so, dass ich es fast nicht gemerkt hätte. Bedingt war dies durch die Tatsache, dass der Verlag für Musikbücher Karl Dieter Wagner (vormals in Eisenach) schon seit Jahren keine Werbung mehr macht, geschweige denn Rezensionsexemplare versendet. Mittlerweile wurde der Verlag verkauft, im Handel sind die Bücher nur noch mit Schwierigkeiten erhältlich. Dies ist sehr betrüblich, handelt es sich doch um eine Hochschulreihe, deren Lieferbarkeit gewährleistet sein sollte.

Guido Heldt hat sich zur britischen Musik des 20. Jahrhunderts durch einige Publikationen profiliert, jüngst in einem Aufsatz zum Delius-Band der *Musik-Konzepte*; seit 2004

ist er Dozent für Musikgeschichte an der Universität Bristol. Das hier vorgelegte Buch allerdings entstand bereits bis 1996, als Dissertation *Aspekte der „English Musical Renaissance“ im Spiegel ausgewählter Tondichtungen*. Wie weitgehend die Arbeit für den Druck überarbeitet wurde, ist nicht zu sagen, nur ganz wenige bibliografische Einträge stammen aus der Zeit ab 2000. Das umfangreiche Buch ist gut zu handhaben, weist es doch ein Register auf, das neben der klaren Struktur des Bandes die Nutzung erleichtert.

Wodurch aber weist sich der Band nun besonders aus, und war dieser Umfang von 862 Seiten Haupttext wirklich notwendig? Wir haben es hier mit mehreren Studien in einer zu tun, im Grunde mit sechs, die sich alle auf die in der ersten Studie („Kapitel“ wäre für die ersten 165 Seiten des Buches untertrieben) ausgebreiteten Fragen beziehen und „in sechs Einzelstudien Licht auf die Probleme der englischen Suche nach einer nationalen Musik zu werfen“ versuchen (S. 29). Vorgeschaltet ist eine Gebrauchsanweisung, gefolgt von einem Abschnitt „Was die Arbeit nicht versucht“. Eine ähnlich klare Zusammenfassung, was die Arbeit aber denn nun versucht (und warum sie so lang sein musste), sucht man vergebens.

Heldt befasst sich in seiner ersten Studie mit den Voraussetzungen, aus denen heraus die sechs zur genaueren Analyse ausgewählten Werke entstanden. Zunächst diskutiert er das historische Konstrukt von England als einem „Land ohne Musik“, das bereits seit 1800 in der deutschsprachigen Literatur Erwähnung findet, zumeist aber auf Unkenntnis basiert. Heldts Überlegungen zur Perpetuierung der „rezeptionsgeschichtlichen Realität“ werden leider nicht durch musikhistorische Realität überprüft (seit 1995 finden alle zwei Jahre Konferenzen zur britischen Musik im 19. Jahrhundert statt) – und wir alle wissen, wie problematisch es ist, Meinungen anderer zu perpetuieren und ihnen so eine unangemessene Bedeutung zukommen zu lassen. Ähnlich problematisch ist die Diskussion des Begriffes der „English Musical Renaissance“, die in der englischsprachigen Literatur der vergangenen zehn Jahre mittlerweile kaum mehr Verwendung findet.

Ab „Kapitel“ II erweisen sich die Qualitäten von Heldts Forschung. Sobald er sich intensiv

in die Materie vertieft (jede der sechs monografischen Studien ist rund 100 Seiten lang), fördert er hochinteressante neue Erkenntnisse in verschiedenster Richtung zu Tage (mit besonderem Schwerpunkt auf der englischen Literaturgeschichte), die aber nach Meinung des Rezensenten oft nur vage mit der „englischen Suche nach einer nationalen Musik“ in Verbindung stehen. Auch die ausführliche musikalische Analyse wurde für viele der hier untersuchten Kompositionen in derartiger Tiefe zuvor noch nicht geleistet, etwa mit Blick auf die ausführliche Betrachtung der Tradition des Kuhreigens und ihrer Nutzung durch Vaughan Williams. Viel Neues ist hier zu lernen, viele neue Querverbindungen werden erschlossen. Bei vier der sechs ausgewählten Kompositionen bieten die Textvorlagen Anknüpfungspunkte zur Schaffung einer „nationalen Musik“: bei Granville Bantocks Tondichtung *The Witch of Atlas* (1902) (Shelley), Edward Elgars Symphonischer Studie *Falstaff* (1913) (Shakespeare), George Butterworths Rhapsodie *A Shropshire Lad* (1912) (A. E. Housman) oder Gustav Holsts *Egdon Heath* (1927) (Hardy). Finzis *Nocturne (New Year Music)* (1925/26) geht von einer literarisch dargestellten Stimmung aus und bei Ralph Vaughan Williams's *In the Fen Country* (1904, rev. 1905, 1907 und 1935) handelt es sich um die Evokation einer typischen Landschaft, mit Rückgriff auf und Verarbeitung von Musik der Vergangenheit (sowohl traditioneller als auch Kunstmusik). Doch spannt Heldt sein Netz viel weiter, und hätte er den ambitionierten Titel anders gestaltet, könnte man von einer rundum gelungenen Arbeit sprechen, die zahlreiche Aspekte britischen Lebens (nicht bloß Literatur und Sozialgeschichte, sondern ebenso Naturerleben und Philosophie) intensiv inkorporiert.

Ein umfassenderes Bild einer nationalen englischen (ich bevorzuge britischen) Musik oder auch der britischen orchestralen Programmmusik erschließt sich nicht. Denn zwei der Punkte, die die Arbeit nicht versuchen wollte, lauteten: „Sie ist keine Gattungsgeschichte der Tondichtung in England“ und „Die Arbeit ist keine exemplarische Stilgeschichte englischen Komponierens der Zeit“ (S. 27). Doch auch, ob das Nationale für britische Komponisten im frühen 20. Jahrhundert überhaupt ein Problem war, bleibt im Grunde offen. Und entsprechend be-

scheiden schließt die Arbeit mit dem folgenden Satz: „Wenn es der Arbeit gelungen ist, ein paar neue Knoten ins Wollknäuel [der Sichtweise britischer Musikgeschichte, J. S.] zu knüpfen, dann hat sie ihre Aufgabe erfüllt“ (S. 862).

Zuletzt muss noch ein kleines Manko angesprochen werden, das nach zehn Jahren Herstellungszeit eigentlich unverzeihlich ist – die häufigen Druckfehler und die Unentschiedenheit in Sachen Orthografie. Gerade da Heldts Schriftstil gelegentlich zur Komplexität neigt, wäre ein ordentliches Lektorat unverzichtbar gewesen.

(Oktober 2009)

Jürgen Schaarwächter

JOHN PURSER: *Erik Chisholm, Scottish Modernist (1904–1965). Chasing a Restless Muse. Woodbridge: The Boydell Press 2009. XI, 283 S., Abb.*

Der schottische Komponist Erik Chisholm integrierte auf ganz eigene Weise sein schottisches Erbe und die Kompositionsrichtung der „neuen Einfachheit“ in seinen eigenen Stil. Gleichzeitig war Chisholm ein renommierter Interpret, zunächst als Pianist, später als Dirigent. 1929 gründete er die Active Society for the Propagation of Contemporary Music, durch die bis zu Beginn des Zweiten Weltkrieges u. a. Paul Hindemith, Karol Szymanowski, Béla Bartók, Bernard van Dieren, Alfredo Casella, Constant Lambert, Nikolaj Medtner, Alban Berg, Arthur Honegger, Igor Stravinskij und Kaikhosru Sorabji und/oder ihre Musik zumeist erstmals nach Glasgow gelangten. Auch sonst war Chisholm ein enthusiastischer Förderer der Musik anderer – seiner Initiative sind die britischen Erstaufführungen u. a. von Berlioz' *Les Troyens* und *Béatrice et Bénédict* sowie Mozarts *Idomeneo* zu verdanken. Der Weltkrieg führte Chisholm zur Truppenbetreuung nach Südostasien, 1946 ließ er sich in Südafrika nieder, wo er die Musikabteilung der Universität Kapstadt umfassend ausbaute. Er förderte gleichermaßen junge südafrikanische Komponisten wie auch international damals vergessene Musik. So gehörte er zu den frühesten internationalen Exponenten der Musik von Leoš Janáček und dirigierte 1957 auf einem Gastspiel der Opernschule der Universität Kapstadt die britische Erstaufführung von Bartóks *Herzog Blaubarts Burg*. Seit seinem Tod waren seine Musik und

sein Schaffen fast vollständig vergessen. Dies änderte sich erst ab Anfang der 1990er Jahre, als Chisholms älteste Tochter mit dem Aufbau einer Stiftung zur Förderung seines Gedächtnisses begann. Ihrem Einsatz ist nicht nur das Projekt einer Einspielung von Chisholms Klaviermusik zu verdanken, sondern auch die vorliegende Biografie.

John Purser kann als Nestor der schottischen Musikgeschichtsschreibung bezeichnet werden – einer Richtung, die in der britischen Musikforschung bislang zu kurz kommt. Purser hatte freien Zugang zu Chisholms Nachlass in Südafrika sowie zum Familienarchiv und konnte so aus bislang unveröffentlichten Quellen ein lebendiges Bild des Musikers und Menschen Erik Chisholm kreieren. Chisholms Leben war sehr ereignisreich, und so sind die 213 Seiten Haupttext fast zu kurz, um die einzelnen Stationen umfassend zu beleuchten. Doch gerade dies macht neugierig auf die vertiefte Beschäftigung mit einer gleichermaßen national wie international bedeutenden Musikerpersönlichkeit, deren Einfluss auf andere noch kaum zu ermessen ist, hat sich Purser doch bewusst auf Biografisches beschränkt. Ein vollständiges Werkverzeichnis fehlt in dem Band, dafür aber gibt Purser eine Übersicht über die Quellen schottischen Traditionsguts für Chisholms Klaviermusik und bietet eine Auswahldiskografie. Pursers ausgezeichnet geschriebene Arbeit, die die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts um einen weiteren wichtigen Mosaikstein bereichert, legt den Grund für weiterführende Untersuchungen – insbesondere auch für solche zu der Musik. Hoffen wir, dass wir nicht wieder vierzig Jahre werden warten müssen.

(November 2009)

Jürgen Schaarwächter

GÜNTHER LESNIG: *Die Aufführungen der Opern von Richard Strauss im 20. Jahrhundert. Band 1. Tutzing: Hans Schneider 2008. 522 S., Abb. (Publikationen des Institutes für Österreichische Musikdokumentation. Band 33.1).*

Listen, Listen, Übersichten – ist Derartiges eine Rezension wert? Im Falle der hier vorgelegten Studie von Günther Lesnig, der sich seit 1974 mit seiner Materie befasst, muss die Antwort eindeutig „Ja“ lauten. Lesnig ist ein Aficionado, wie er im Buche steht, ein Opern-Fan, der sich, wann immer er kann, die Zeit nimmt,