

nis russischer Musik alles andere als nebensächlich ist. Insbesondere im Falle Čajkovskijs könnte das Buch den Ausgangspunkt für eine Untersuchung seines Umgangs mit kontrapunktischen Verfahren bilden. Gewünscht hätte man sich allerdings umfangreichere Notenbeispiele. Gerade die knappen Fugenkompositionen hätte man komplett wiedergeben können. Dies fällt umso stärker ins Gewicht, als die Quellennachweise der herangezogenen Druckausgaben alles andere als transparent sind. Man findet sie nicht immer, und wenn, dann lediglich in den Fußnoten.

Ein musikalisches Quellenverzeichnis dagegen vermisst man im Anhang, wo lediglich die zitierte Literatur aufgeführt wird. Grundsätzlich stellt der Umgang mit den Quellen einen Schwachpunkt der Arbeit dar, was sicher nicht nur der Autorin anzulasten ist. Gerade weil es sich um ein wichtiges Referenzwerk zum Thema „Bach in Russland“ handelt, das durch viele angenehme Seiten besticht, soll dieses leicht beherrschbare Problem nicht verschwiegen werden. Offenbar war es für die Autorin nicht selbstverständlich, verbindliche Editionen heranzuziehen. Im Falle der sogenannten *Tati-Tati-Paraphrasen*, die zwei Fugen Rimskij-Korsakovs enthalten, hätte dies der entsprechende Band der Gesamtausgabe sein müssen sowie der Erstdruck, nicht aber eine Edition des *Stretto-Verlags* (vgl. S. 254).

Nicht ganz befriedigend ist auch der Umgang mit russischen Zitaten, die in deutscher Sprache wiedergegeben werden. Da werden manchmal Texte in eigener Übersetzung präsentiert, obwohl sie in ihrer deutschen Version allgemeine Verbreitung gefunden haben (so Rimskij-Korsakovs *Musikalische Chronik* oder der Briefwechsel Čajkovskijs mit Nadezhda von Meck). Dann wieder stützt die Autorin sich gerade nicht auf die verbindliche russische Edition, sondern zieht bestehende Übersetzungen heran, manchmal gar solche aus zweiter Hand. Dass sich hier erwartungsgemäß Fehler einschleichen, zeigt sich bei einem Musorgskij-Brief (S. 176): der scherzhaft geprägte Begriff ‚professorija‘ müsste sinngemäß als ‚Professorium‘ übertragen werden. Für weitere Veröffentlichungen wäre dringend auf ein stringentes Prinzip zu raten, am besten die parallele Publikation des originalen russischen Textes und einer Übersetzung.

Eine Leistung stellt gleichwohl die sprachliche Gestaltung dar, denn Jana Zwetschke ist in Russland aufgewachsen. Erst bei eingehender Lektüre fallen einige Spuren des russischen Hintergrundes auf, so die sehr abundante Verwendung des Adverbs ‚überaus‘, das in Wendungen wie „überaus charakteristisch“ (S. 274) oder „überaus repräsentativ“ (S. 284) besser entfällt. Kleinere Formalia seien im Blick auf mögliche künftige Publikationen genannt. Zu vermeiden wären die Verwendung doppelter runder Klammern, die durchgehende Nummerierung der 1.351 Fußnoten und die ständige Herauslösung syntaktischer Glieder aus dem Satzzusammenhang durch Parenthesen oder Klammern, die häufig gar nicht erforderlich sind und den Lesefluss erschweren. Bei der Symphonie schließlich, die Čajkovskij in seinen Briefen an Frau von Meck als „unsere“ bezeichnete, handelt es sich um die *Vierte* und nicht um die *Zweite Symphonie* (vgl. S. 329, Fn. 1256).

(August 2009)

Lucinde Braun

*IAKOVOS STEINHAEUER: Musikalischer Raum und kompositorischer Gegenstand bei Edgard Varèse. Tutzing: Hans Schneider 2008. 262 S., Nbsp. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 34.)*

Es war der Komponist Edgard Varèse, der durch seine Rede von der „Körperlichkeit des Klanges“ und den damit verknüpften Begriff der „spatialen Musik“ erstmals die Intention verfolgt hat, immanent musikalische Gestalten durch die Konzeption einer realen Bewegung von Klängen mit einer echten Raumvorstellung zusammen zu denken. So oft dieser Umstand auch bereits in der Literatur angeschnitten wurde: eine tiefer gehende analytische Auseinandersetzung mit Varèses Idee der „Klangprojektion“ als zusätzlicher Dimension des musikalischen Raums stand bislang aus. Iakovos Steinhauer nähert sich in seiner Dissertation dieser Problematik dadurch, dass er Analyse Kriterien zu entwickeln versucht, anhand derer sich Varèses kompositorische Ordnung und damit einerseits die strukturellen Voraussetzungen für die Kohärenz seiner Werke sowie andererseits der daraus resultierende Raumbegriff überhaupt erst sinnvoll erschließen lassen. Die Unternehmung wiegt

umso schwerer, als der Komponist sich zeitlebens vehement gegen die Anwendung überlieferter Techniken und Formen der tonalen Musik, aber auch gegen die systematische Begründung atonalen Komponierens durch die Dodekaphonie gewandt hat.

Steinhauer geht zu Recht davon aus, dass der Begriff ‚Klangprojektion‘ die Möglichkeit impliziert, „musikalische Gebilde in beliebige kompositorisch festgelegte Orte des Aufführungsraumes abzustrahlen, das musikalische Gefüge in die reale Räumlichkeit zu projizieren“ (S. 28) und damit auf die Realisation des in der Partitur intentional fundierten musikalischen Raumes zu beziehen ist. Da diese Ebene folglich einen unveränderbaren Bestandteil des musikalischen Werkes darstellt, der wie jeder andere Parameter bei der Ausführung zum Erklingen gebracht werden muss, zielen die exemplarischen Analysen verschiedener Werke darauf, den Klangraum „als selbständige, in entscheidenden Grundzügen schematisch in der Partitur eigens notierte Schicht“, die „eine dialektische Gegenposition zum durchkomponierten musikalischen Raum bildet“ (S. 36), zu erfassen – also jene Mittel festzustellen, mit deren Hilfe Varèse ohne Zuhilfenahme technischer Medien den Eindruck einer spatialen Musik erwecken und für den Zuhörer fasslich zur Darstellung bringen konnte.

Dieser Nachvollzug erfolgt in mehreren Schritten: Steinhauer konstatiert zunächst die Teilung des musikalischen Raums in zwei Ebenen der musikalischen Tiefendimension, nämlich „Figur“ und „Fläche“, die vom Komponisten auf unterschiedliche Weise behandelt werden. Im nächsten Schritt zeigt er dann, wie Varèse den Parameter Klangfarbe dazu benutzt, darüber hinaus einen mehrschichtigen Raum aufzubauen und diesen musikalisch zu artikulieren. Indem er darlegt, wie solches Komponieren durch den strukturellen Tonhöhenraum fundiert wird, kann der Verfasser schließlich aufdecken, dass Varèse hierbei von Zwölfton-Konfigurationen ausgeht und bei der Gestaltung von musikalischen Verläufen auf das „vertikale Schema einer symmetrisch konstruierten Allintervallreihe“ zurückgreift, das als Ordnungskriterium „den im Werk aktualisierten Möglichkeiten der Zusammenhangsbildung zugrunde liegt, sie allerdings nicht ausschließlich determiniert“ (S. 253). Von hier aus

ist der Vergleich mit dem Gebrauch der Reihe bei Anton Webern und Arnold Schönberg ein naheliegender Schritt. Ob es allerdings tatsächlich notwendig gewesen wäre, Adornos keineswegs unproblematische Unterscheidung zwischen motivisch-thematischer und serieller Musik heranzuziehen, um das Verhältnis zwischen den dodekaphonen Konstruktionen Weberns und der atonalen Konzeption Varèses näher zu bestimmen, erscheint fraglich und mutet eher wie eine Pflichtübung an, um den Philosophen in einer Dissertation zu Wort kommen zu lassen. Viel sinnvoller hätte es dagegen sein können, auf Grundlage der festgestellten Details die Differenz zwischen Weberns und Varèses Ansätzen aus den unterschiedlichen kommunikativen Strukturen (bezogen auf die kompositorische Systematik ebenso wie auf deren Wiedergabe durch den Interpreten) und damit aus dem divergenten Verständnis vom Wesen der Musik überhaupt abzuleiten.

Der anschließende Vergleich der in Varèses Werk existenten Intervallordnung mit der Konzeption Schönbergs und deren gedanklichen Grundlagen enthält einige der spekulativsten Gedanken des Buches. Indem Steinhauer die „Konstitution des musikalischen Werkes als sinnfällige Verknüpfung einzelner struktureller Momente zu einem Ganzen“ (S. 22) betont, diskutiert er den Varèse’schen Ansatz auf der Folie des zentralen Problems der Dodekaphonie – nämlich der Idee des „einheitlichen musikalischen Raumes“ –, um in Abgrenzung zu dieser die Merkmale von Varèses Verräumlichungstendenzen aufzudecken. Darüber hinaus leitet er aus dieser Fragestellung das Fundament für eine philosophische Betrachtung des spatialen Konzepts ab und lenkt dabei – die „phänomenologische“ Einstellung Varèses zu seinem Material sowie den spezifischen Raumbegriff des Komponisten hervorkehrend – das Augenmerk auf die Philosophie Edmund Husserls und dessen Raumanalyse. Ihr verdankt sich auch der Begriff des „kompositorischen Gegenstands“, den Steinhauer in Anlehnung an Husserls phänomenologischen Begriff des „Gegenstands“ oder „Dings“ als strukturelle Gegebenheit versteht, „auf die sich die musikalische Anschauung im Verlauf eines Werkes richtet“ und ihr ermöglicht, „einen identifizierbaren Zusammenhang in der Zeit zu konstituieren“ (S. 25). Aufgrund solcher Verknüpfungen

neigt der Autor hier zu Überlegungen, die sich als Projektion von Husserls Denken auf die diskutierten Kompositionen zu erkennen geben und gelegentlich gar den Anschein erwecken, als gehe Steinhauer davon aus, Varèse habe mit seinen Arbeiten eine Übertragung Husserl'scher Maximen in den Bereich der Musik angestrebt.

Von dieser allzu starken Forcierung einmal abgesehen, kann der Verfasser jedoch aus den Betrachtungen philosophischer Kontexte tatsächlich eine phänomenologische Stütze für seine Argumentationsgänge gewinnen – und darin, wie auch in der Untermauerung durch die analytischen Befunde, liegt der nicht zu unterschätzende Wert seiner Studie.

(Februar 2009)

Stefan Drees

*MARINA FROLOVA-WALKER: Russian Music and Nationalism from Glinka to Stalin. New Haven – London: Yale University Press 2007 / Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2004. XIV, 402 S., Nbsp.*

Marina Frolova-Walker, Absolventin des Moskauer Konservatoriums, um 1995 nach England emigriert und seit einigen Jahren an der University of Cambridge tätig, beschreibt in ihrem ersten Buch Genese und Wandlungen des in Russland entwickelten, vom Westen übernommenen und bis heute tradierten nationalen bzw. nationalistischen Mythos einer urwüchsigen, der Volksmusik entsprungenen russischen Kunstmusik und seine Konsequenzen für Musikproduktion und -rezeption von den Anfängen bis in die späte Stalin-Zeit. Kernthese ihres Buches ist, dass es eine solche eigenständige russische Musik nie gab und die in Russland übliche institutionelle Zweiteilung in russische und ausländische Musik keine rationale Grundlage hat. Sie stellt sich bewusst in die Nachfolge Richard Taruskins, von dem sie sogar das Manuskript vorab begutachten ließ (S. XIV).

Im ersten der sechs Kapitel, „Constructing the Russian national character“, widmet sich Frolova-Walker der allmählichen Definition dieses später international akzeptierten Nationalcharakters durch russische Literaten (u.a. Nikolaj Gogol', Fëdor Dostoevskij, Lev Tolstoj, Anton Čechov) im 19. Jahrhundert, die in Abgrenzung zum Westen erfolgte (was der ‚We-

sten' genau sei, wäre einmal gesondert zu erörtern – wahrscheinlich ein weiterer zu entlarvender Mythos), insonderheit zu dem, was als spezifisch deutsch oder französisch empfunden wurde; das spezifisch Italienische, das in der Musik später zum Feindbild schlechthin wurde (siehe Taruskin, *Defining Russia Musically*, Princeton 1997, Kapitel „Ital'yanshchina“), scheint interessanterweise keine Rolle gespielt zu haben. Frolova-Walker verweist darauf, dass dieser russische Nationalcharakter – „(1) formless and unkempt; (2) gloomy; (3) crudely realistic; (4) morbid and hysterical; and (5) mystical“ (S. 1) – in scharfem Gegensatz zu dem steht, was sie, in der Nachfolge Milij Balakirevs und seiner Schule, aber auch Sergej Džagilevs, als den „Russian style“ in der Musik ansieht – „exotic, brilliant, more often fantastic than realistic, and largely festive rather than gloomy“ (S. 1).

Das zweite Kapitel, „The Pushkin and Glinka mythologies“, handelt von der verklärenden Rezeption der beiden Künstler in Russland (jedoch nicht im Ausland), die schon zu deren Lebzeiten, im Falle Glinkas unmittelbar nach der Uraufführung der Oper *Žizn' za carja* (Ein Leben für den Zaren), einsetzte und immer mehr kultische, kunstreligiöse Züge annahm, mit einer letzten Überhöhung in der Stalin-Zeit, was eine kritische Auseinandersetzung zum Tabu machte. Frolova-Walkers früherer Aufsatz „On Ruslan and Russianness“ (*Cambridge Opera Journal* 2006) bildet das Kernstück des dritten Kapitels, „Glinka's three attempts at Russianness“. Sie analysiert die beiden Opern des Komponisten als bewusste (und konträre) Versuche, russische Nationalmusik zu schaffen, wobei sie *Ruslan i Ljudmila* (Ruslan und Ljudmila) als von der Zeit missverstandene allrussisch-imperial(istisch)e Zauberoper interpretiert. Mit dem dritten „attempt“ Glinkas ist nicht etwa, wie man vermuten könnte, die von späteren russischen Komponisten und Geschichtsschreibern so geschätzte und zum Urbild russischer Orchestermusik erhobene Fantasie *Kamarinskaja* gemeint, sondern das nicht mehr zum Tragen gekommene Projekt einer Erneuerung des russisch-orthodoxen Kirchengesangs.

Die Kapitel 4 und 5 sind gänzlich neu geschrieben und bilden hinsichtlich ihres Umfangs das Kernstück des Buches. Unter dem