

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

ebenso kryptischen wie provokanten Titel „The beginning and the end of the Russian style“ schildert Frolova-Walker das Projekt Milij Balakirevs und seiner Schüler, einen russischen Nationalstil in der Kunstmusik zu entwickeln. Für diese Schule gebraucht sie – in der von ihr gewählten Transliteration des *New Grove* – konsequent den russischen Terminus ‚Kuchka‘, groß geschrieben und zum Eigennamen erhoben. Neben Balakirev räumt sie Nikolaj Rimskij-Korsakov besonders breiten Raum ein, den sie aufgrund seiner kompositorischen Produktivität und Lehrtätigkeit als Zentralgestalt der Schule sieht und ohne den eine Rezeption Modest Musorgskijs und Aleksandr Borodins kaum denkbar wäre; man mag in dieser Entscheidung auch den berechtigten Versuch sehen, die traditionelle Vernachlässigung Rimskij-Korsakovs durch westliche Autoren zu kompensieren. Frolova-Walker zufolge ist der Stil des Kreises wohl in gewissem Maße Glinka, aber nicht minder Robert Schumann und noch mehr Franz Liszt verpflichtet (S. 187–193), während Folklorismen mangels Kenntnis der authentischen ländlichen Musizierpraxis eher aufgesetzt sind und darüber hinaus häufig spekulativen Charakter haben (auch die Harmonisierungen von Volksliedern, S. 163–174). Den orientalischen Stil innerhalb der Tonsprache des Kreises sieht Frolova-Walker als Schöpfung Balakirevs, angeregt durch dessen Reisen in den Kaukasus, aber ohne Rücksicht auf Authentizität stilisiert und schematisiert (S. 152). Wenn später dieser Stil sein ganzes Schaffen durchdrang, sogar dezidiert nicht-orientalische Werke wie die *Tschechische Ouvertüre*, sei dies in der These einer engen kulturellen Verwandtschaft von Russen und Orientalen begründet, die auch Vladimir Stasov in seiner von der Musikwissenschaft bisher nicht beachteten Dissertation vertrat (S. 153).

Mit „end of the Russian style“ meint Frolova-Walker die um 1900 zu beobachtende Abwendung der führenden russischen Komponisten einschließlich des späten Rimskij-Korsakov von der zunehmend erstarrten Ästhetik der Balakirev-Schüler und -Enkelschüler. Während ihr die Einordnung von Rimskij-Korsakovs Oper *Skazanie o nevidimom grade Kiteže i deve Fevronii* (Legende von der unsichtbaren Stadt Kitez und der Jungfrau Fevronija) in diesen Kontext erklärtermaßen gewisse Schwierig-

keiten bereitet (S. 214–218), gehört ihre Analyse von Rimskij-Korsakovs Opus ultimum, der Oper *Zolotoj petušok* (Das goldene Hähnchen), zu den glücklichsten Momenten des Buches. Frolova-Walker übernimmt die traditionelle Ansicht, die Oper sei eine Satire auf die russische Autokratie; doch fügt sie eine zweite subversive Schicht hinzu, indem sie das Werk als Satire auf den Stil des Balakirev-Kreises interpretiert, wobei sowohl inhaltliche Aspekte (erstmalig in der Geschichte der russischen Oper besiegen die Orientalen die Russen; patriotisches Pathos älterer Opern wie *Boris Godunov* und *Knjaz' Igor'* [Fürst Igor] wird lächerlich gemacht) als auch kompositorische Verfahren aufs Korn genommen werden (S. 218–224). Nicht nur in musikalisch-technischer, sondern auch in dieser artifiziellen, verfremdenden Absicht habe Igor' Stravinskij – und sonst niemand – an diese Oper angeknüpft (S. 225). Am Rande erwähnt Frolova-Walker, die literarische Vorlage der Oper, ein Märchen von Puškin, gehe direkt auf den amerikanischen Schriftsteller Washington Irving zurück (S. 56); hierüber wüsste der Rezensent gerne mehr.

Wann immer von russischer Nationalmusik die Rede ist, lautet die Gretchenfrage: Wie hältst du's mit Pëtr Čajkovskij? – hier um so mehr, als Čajkovskijs Musik besser mit dem von den Literaten vermittelten russischen Nationalcharakter in Einklang zu bringen ist als jene Balakirevs oder Rimskij-Korsakovs. Čajkovskij kommt bei Frolova-Walker nur am Rande vor, was doch verwundert, schließlich ist für sie der Stil des Balakirev-Kreises nur aufgrund eigenmächtiger Erklärung seiner Apologeten als spezifisch russisch definiert, und demnach spräche es nicht gegen das Russentum eines Komponisten, wenn er sich diesem Stil verweigert. Dass Čajkovskij den russischen Nationalismus gut hieß, steht außer Zweifel: Er suchte die Nähe des nationalistischen Zaren Aleksandr III. und stieg zum inoffiziellen Hofkomponisten desselben auf, wie von Taruskin und auch von Lucinde Braun (*Studien zur russischen Oper im späten 19. Jahrhundert*, Mainz 1999) beschrieben. Frolova-Walkers Verweis auf Djailevs Misserfolge mit Werken Čajkovskijs (S. 47, vgl. Taruskin, *Defining Russia Musically*, S. 49 und 307) ist problematisch: Zwar war dem französischen Publikum Čajkovskij nicht russisch (= exotisch) genug, aber

im Rest des Westens sah es anders aus – sowohl vor als auch nach Djagilev. Sonst hätte weder Frolova-Walkers heutiger Arbeitgeber Čajkovskij 1893 den Ehrendoktor verleihen noch Willi Kahl in seinem Plädoyer für den Balakirev-Kreis von 1923 gegen einen „übertriebenen Tschaikowsky-Kult der letzten Zeit“ polemisieren können („Die russischen Novatoren und Borodin“, in: *Die Musik* 15, 1923, Nr. 10, S. 734). Frolova-Walker erwähnt en passant „Tchaikovsky's successes in England and the United States“ (S. 47), doch behilft sie sich mit der Vorstellung, Čajkovskijs Musik sei infolge der Propaganda von César Cui (Cezar' Kjuj) und Stasov nebst ihrer französischen und englischen Jünger auch dort nicht als spezifisch russisch rezipiert worden. Als Beleg für die international vollzogene Einordnung Čajkovskijs unter die „deutschen“ Komponisten führt sie Hugo Riemanns *Kleines Handbuch der Musikgeschichte* (Leipzig 1908) an (S. 45 f. – übrigens der einzige Verweis auf eine weder in russischer noch in englischer Sprache geschriebene Quelle im ganzen Buch). Dies erscheint nun doch gewagt: Eduard Hanslicks berüchtigte Kritik von Čajkovskijs *Violinkonzert* (1881) ergeht sich geradezu paradigmatisch in Volkscharakter-Stereotypen, und das 1907 publizierte „Russland-Heft“ der Zeitschrift *Die Musik* (Jahrgang 6, Nr. 13) mit Aufsätzen von Oskar von Rieseemann u. a. weist Čajkovskij eine Zwischenstellung zwischen Nationalrussen und westlicher Tradition (vertreten durch Anton Rubinstein [Rubinštejn]) zu.

Es überrascht ferner, dass Frolova-Walker alle russischen Musikkritiker der Zeit unterschiedslos als „nationalist“ brandmarkt – nicht nur Stasov, Cui und Aleksandr Odoevskij, sondern auch Herman Laroche (German Laroš), der den Balakirev-Kreis und seine Ästhetik ein Leben lang bekämpfte und Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen* ins Russische übersetzte. Wenn aber damals in der russischen Musikkritik Nationalismus so selbstverständlich war, wie er in der heutigen deutschen (vermutlich auch in der englischen) verpönt ist, ist es problematisch, den betroffenen Personen ihre Haltung zum Vorwurf zu machen.

Das fünfte Kapitel, „Nationalism after the Kuchka“, behandelt Versuche, vor allem aus der Zeit nach 1880, als sich auch das offizielle Russland, regiert von Aleksandr III., zuneh-

mend völkisch gebärdete, an der für nicht hinreichend authentisch erachteten Ästhetik des Balakirev-Kreises vorbei einen neuen Nationalstil allein auf Grundlage des russischen Volksliedes oder aber des ältesten Substrats der Kirchenmusik („znamennyj rozpev“) zu schaffen. Während Frolova-Walker den Bestrebungen auf kirchenmusikalischem Gebiet Sympathie entgegenbringt, vermutlich, weil sie zu künstlerisch überzeugenden Ergebnissen führten (u. a. bei Sergej Rachmaninov, S. 297 ff.), fällt ihr Urteil über die Neo-Folkloristen vernichtend aus. Sie kritisiert sowohl den Ansatz (die Suche nach möglichst ‚unverdorbenen‘, ursprünglichen Liedern und die dahinter stehende Ideologie) als auch die Interpretation der Ergebnisse; in der Volksliedforschung lässt sie nur strikte Empirie gelten. In diesem Kontext wird allerdings die Beschränkung des Buches auf Russland zu einem Manko: Russland beschritt hier keinen Sonderweg, sondern tat, was alle anderen europäischen Musikkulturen, die sich vom Mainstream abzugrenzen trachteten, um dieselbe Zeit auch taten. Das musikethnologische Werk von Béla Bartók und Zoltán Kodály war nicht anders motiviert als das der hier thematisierten russischen Volksliedforscher, und sofern letztere Feldforschung mit Phonographen betrieben (erstmalig Evgenija Linëva 1904, S. 235), waren auch ihre Methoden die gleichen. Allerdings gab es in Russland keinen Komponisten, der aus dem Rohmaterial in Bartóks Manier einen neuen Stil hätte ableiten können oder wollen. Selbst Sergej Taneev, der, wie Frolova-Walker herausarbeitet, nicht weniger slavophil gesinnt war als sein ästhetischer Antipode Balakirev und bereits in einer Tagebuchnotiz von 1879 von einer ur-russischen, vom Westen unabhängigen Musik träumte (S. 255 f.; dt. in *Sergej Taneev – Musikgelehrter und Komponist*, hrsg. von Andreas Wehrmeyer, Berlin 1996, S. 147–149), brach seine polyphonen Studien über russische Volkslieder schließlich ab und blieb in seiner Tonsprache Westler par excellence (S. 256).

Das sechste Kapitel beruht auf Frolova-Walkers Aufsatz „Nationalist in Form, Socialist in Content“ (*JAMS* 51/2, 2000), der wohl auch dann das Zeug zum Klassiker hätte, wenn er an weniger prominenter Stelle veröffentlicht worden wäre. Hier analysiert Frolova-Walker zum einen das stalinistische Projekt eines mu-

sikalischen „nation building“ in den sowjetischen Teilrepubliken nach 1932, wobei sie den Schwerpunkt auf den Kaukasus und Mittelasien legt. Russische Komponisten – der bekannteste von ihnen war Reinhold Glière (Rejngol'd Gliér) – wurden gewissermaßen als Entwicklungshelfer in diese Gebiete entsandt, um unter Einbeziehung lokaler Kräfte und lokaler Folklore nationale Analoga des national-russischen Repertoires zu schaffen. Zum anderen beschreibt sie (als kongeniale Ergänzung zu dem älteren Aufsatz) die Krise der Ästhetik des Balakirev-Kreises nach der Oktoberrevolution und deren Wiederbelebung im Zeichen des unter Stalin erneuerten russischen Nationalismus ab etwa 1936. Zuletzt gibt Frolova-Walker einen kurzen, neutral gehaltenen Überblick über das, was nach dem Zerfall der Sowjetunion davon übrig blieb (S. 354 f.). Es bleibt dem Leser überlassen, Turkmenistans Metamorphose zu einer islamischen Diktatur, die jedes westliche Kulturleben auslöschte, zu bewerten – und in diesem Zusammenhang gehören Russland und Stalin, welche Ironie, zum Westen.

Frolova-Walker geht selbstverständlich auf die philosophisch-weltanschaulichen Grundlagen ihres Gegenstandes ein, namentlich auf Johann Gottfried Herder und die Slavophilen, aber sie beruft sich in ihrer eigenen Argumentation nirgends explizit auf vorgefasste, fremde Theorien und deren Vertreter. Mag sein, dass sich hier ihre britische (statt amerikanische) Sozialisation bemerkbar macht, aber in erster Linie beruht ihre Skepsis gegenüber spekulativen Theorien eindeutig auf ihrer russischen Erfahrung. Wenn Frolova-Walker ausnahmsweise ein typisch postmodernes Zauberwort gebraucht, fügt sie einen ironischen Kommentar hinzu: „an Other, in current parlance“ (S. 153). Wiewohl es dem Rezensenten gut tat, endlich wieder einmal eine englischsprachige musikwissenschaftliche Publikation zu lesen, die sich nicht in modischer Terminologie ergeht, ohne obsessives ‚name dropping‘ auskommt und Ausflüge in sprachliche Substandards konsequent meidet, so missfiel ihm doch, dass Frolova-Walker auch dann andere Namen nicht erwähnt, wenn dies recht und billig wäre. Abgesehen von Taruskin und – seltener – ihrem Moskauer Lehrer Evgenij Levašëv zitiert sie kaum einen lebenden Autor, und wenn, dann gerne als abschreckendes Beispiel, als

Fortschreiber der von ihr entlarvten und bekämpften Mythen. Eine der seltenen Ausnahmen ist der Rezensent: In Endnote 41 zu Kapitel 2 (S. 362) schreibt Frolova-Walker: „A comprehensive overview of Glinka's treatment by Soviet musicologists can be found in Albrecht Gaub, ‚Mikhail Glinka as preached and practiced in the Soviet Union before and after 1937‘, *Journal of Musicological Research*, vol. 22 (2003), 101–34.“ Der Rezensent könnte sich von dem Umstand, dass er als einziger lebender deutscher Musikwissenschaftler in Frolova-Walkers Buch erwähnt wird – und dies lobend – geschmeichelt fühlen, aber tut es nicht, und zwar aus zwei Gründen.

Erstens geht aus der zitierten Endnote nicht hervor, in welchem Maße der betreffende Abschnitt von Frolova-Walkers Buch („The Soviet *Susanin*“, S. 61–73; Teil von Kapitel 2) dem Aufsatz des Rezensenten verpflichtet ist; der Verweis auf die zitierte Endnote findet sich übrigens erst auf S. 69, in der Mitte des Abschnitts. Die Anlehnung beginnt nach dem Satz: „The story of the transformation of *A Life [for the Tsar]* into the Soviet *Ivan Susanin* is remarkable enough to be told in more detail“ (S. 61). Der Rezensent hat diese „transformation“ beschrieben (Gaub, a. a. O., S. 116–121). Der Gedankengang seines Aufsatzes, sogar einige Zitate (namentlich das Zitat von Elena Bulgakova, S. 68 – vgl. Gaub, a. a. O., S. 120), findet sich mit nur geringen Abweichungen als Paraphrase bei Frolova-Walker wieder. Frolova-Walker füllt die Lücken, die der Rezensent mangels Zugang zu nur in Russland verfügbaren Quellen lassen musste. Besonders spannend ist ihre Beschreibung der schwierigen Genese von Sergej Gorodeckijs neuem Libretto (S. 63–67), und sie erklärt auch, weshalb sechs Jahre nach dem ersten sowjetischen Spielfilm über Glinka ein zweiter gedreht werden musste (S. 70 f.). Für diese Ergänzungen und gelegentliche sachliche Korrekturen ist der Rezensent der Autorin dankbar. Für die an ein Plagiat grenzende, unzureichende Anerkennung seiner Vorleistung ist er es nicht.

Zweitens ist es bedenklich, dass Frolova-Walker die in kontinentaleuropäischen Sprachen verfasste Literatur komplett ignoriert, obwohl sie zumindest Deutsch lesen kann. Dieser Vorwurf trifft sie allerdings nicht als Einzelperson: In der gesamten angelsächsischen Musikwis-

senschaft wird es mittlerweile offenbar als hinreichend angesehen, außer der englischsprachigen Literatur nur noch die in der Sprache des Gegenstandes (hier: Russisch) zur Kenntnis zu nehmen; man vergleiche des Rezensenten frühere Besprechung des Buches *New Worlds of Dvořák* von Michael Beckerman (Mf 56, 2003, S. 441, letzter Absatz). Wenn schon die Professoren der Eliteuniversitäten den Rest der Welt mit Verachtung strafen, was kann man dann von ihren Studenten erwarten?

(April 2009)

Albrecht Gaub

*GREGOR HERZFELD: Zeit als Prozess und Epiphanie in der experimentellen amerikanischen Musik. Charles Ives bis La Monte Young. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2007. 365 S., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 60.)*

Im Zentrum der Arbeit stehen mit Charles Ives, Henry Cowell, Elliott Carter, John Cage, Morton Feldman und La Monte Young sechs Komponisten, deren Werke im Hinblick auf eine aus spezifisch amerikanischer Kulturtradition heraus entwickelte Zeitgestaltung untersucht werden. Dabei steht „Prozess“ für einen strukturell als Abfolge nachvollziehbaren Zeitablauf, „Epiphanie“ für eine herausgehobene Erlebniszeit. Herzfeld bezieht sich dabei auf literarische wie philosophische Konzepte (u. a. Emerson, Thoreau, Proust, Joyce, Kierkegaard und Whitehead), die im Zusammenhang der Schwerpunktkapitel näher thematisiert werden. Die mit gerade mal 13 Seiten knapp gehaltene Einleitung irritiert zunächst, da gerade der schwer zu fassende, für die Arbeit aber zentrale Begriff der Epiphanie bisher wenig musikwissenschaftlich diskutiert wurde. Die naheliegende Frage, ob manche Passagen bei Beethoven (Oboensolo im 1. Satz der *Fünften Symphonie*) oder Mahler (Mittelteile der Scherzi) ebenfalls solcherart zu verstehen wären, bleibt ungeklärt.

Herzfeld versteht Epiphanie als „Kategorie mit einem hohen Erklärungspotenzial“ (S. 348), die eine gemeinsame Linie bei den besprochenen amerikanischen Komponisten benennt. Ausgangspunkt ist das *Ceuvre Charles Ives'* als Begründer einer amerikanischen musikalischen Moderne. Herzfeld interpretiert Ives' Formgestaltung vor dem Hintergrund der

Essayistik Ralph Waldo Emersons, deren scheinbare Strukturlosigkeit als individuelle Formbildung gemäß den Erfordernissen der Thematik zu verstehen ist. Diese spontane Entwicklungsweise entspricht „Ives musikalischer Assoziationstechnik, die eine mehrfache Perspektivierung von Grundmotiven der logischen Folgerichtigkeit vorzieht“ (S. 64). Auf diese Weise ergeben sich prozessual gerichtete Vorgänge, wie etwa Auflösungspassagen im „Emerson“-Satz der *Concord Sonata*. Als Epiphanie gelten demgegenüber Momente, die in keiner Weise aus dem zugrunde liegenden Verlauf herleitbar sind und bei Ives häufig außermusikalisch, biographisch vermittelt sind.

Im Sinne der Epiphanie als einer aus der alltäglichen Zeit herausgehobenen Erscheinung versteht Herzfeld auch experimentelle Werke, die analog zu natürlichen Prozessen einen quasi mathematisch nachvollziehbaren Ablauf realisieren. „Im Komponieren mit der strukturierenden Funktion der Zahl wird diese höhere Ordnung als kosmologische Wahrheit offenbart; es wird zum epiphanen Komponieren“ (S. 113). Ähnliche, durch die Übertragung der Obertonverhältnisse auf Rhythmik und Form entstehende Strukturen finden sich auch in Henry Cowells *Romantic Quartet*. Hier wirkt es etwas irritierend, dass Herzfeld ganz ähnliche Konzepte in der Musik Weberns oder Stockhausens mit keinem Wort erwähnt. Die Frage drängt sich förmlich auf, ob es sich trotz des unterschiedlichen Kulturzusammenhangs auch hier um epiphane Musik handelt oder ob die auf ganz anderer Grundlage beruhende geistige Verankerung eine differenzierte Interpretation nahelegt. Solche Ausblicke verbietet Herzfelds Methode, die Begriffe ausschließlich im Kontext ihrer Anwendung zu konkretisieren.

Wie er die unterschiedlichen Positionen dem Leser nahe zu bringen weiß, ist in jedem Fall beeindruckend. Verschiedene philosophische und ästhetische Perspektiven werden stets so weit verständlich gemacht, wie es die im Zentrum stehende Interpretation der Musik erfordert. Dieselbe Klarheit der Darstellung zeichnet auch die musikalischen Analysen aus, die, wie etwa im Falle der hochkomplizierten Zeitschichtungen im prozessualen Komponieren Elliott Carters, auf das Notwendige beschränkt stets die stilistischen Besonderheiten der Kom-