

rungsortes. Sie verzeichnen den Namen des Komponisten in deutscher und russischer Sprache und geben den Titel zunächst in einer vereinfachten Gebrauchsform (deutsch/russisch), dann als Einheitssachtitel sowie in der originalen Schreibweise wieder. Es folgen eine knappe äußere Beschreibung der Quelle, Angaben zu Stempeln, Signaturen und Eingangsvermerken, die Auskunft über die Herkunft geben, sowie entsprechende Literaturangaben. Den meisten handschriftlichen Quellen sind überdies Musikincipits beigelegt. Für die Durchführung der Katalogisierung hat man den als Mediävist und Quellenforscher bekannten Vladimir Kartsovnik herangezogen, der sich seiner Aufgabe mit Gewissenhaftigkeit angenommen hat.

Inhaltlich gesehen ist der Petersburger Bestand äußerst heterogen. Einen großen Block bilden die Flötenkonzerte von Johann Joachim Quantz (Nr. 134–197), von denen 33 als verschollen gegolten hatten; eine etwas kleinere Gruppe besteht aus Instrumentalwerken Luigi Boccherinis, darunter drei verschollen geglaubte. Viele Partiturabschriften gehören zur Hamburger Opersammlung, darunter so wichtige Unikate wie Hasses *Artemisia*, Purcells *The Tempest* oder Telemanns *Musik zur Einweihung einer neuen Kirche*. Der Petersburger Fond weist nur wenige Autographe auf. Neben dem 3. und 4. Akt von Heinrich Marschners Oper *Sängerkönig Hiarne* haben sich nur einige vermisste Brahmsiana wiedergefunden (*Paganini-Variationen* op. 35 sowie 16 Briefe an Bartholf Senff). Einführungen zu den vier Musikbibliotheken in deutscher und russischer Sprache geben einen kurzen Abriss der Bibliotheksgeschichte und genauere Informationen über das Schicksal der ausgelagerten Bestände im und nach dem Zweiten Weltkrieg.

Ergänzt wird der Katalog durch Abbildungen, eine detaillierte Bibliographie sowie mehrere Register, die den Bestand nach den Signaturen der ursprünglichen deutschen Standorte, nach den Signaturen des jetzigen Petersburger Aufbewahrungsortes, nach Komponisten und nach Titeln aufschlüsseln.

(September 2007)

Lucinde Braun

ROLF BERGER: *Die Kompositionsstile von John Lennon und Paul McCartney. Dargestellt unter besonderer Berücksichtigung von „Strawberry*

*Fields Forever“ und „Penny Lane“*. Osnabrück: *Electronic Publishing* 2006. 202 S., Nbsp. (Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft. Band 12.)

Rolf Berger richtet sein Augenmerk in dieser Studie auf das Verhältnis zwischen John Lennon und Paul McCartney und beleuchtet von mehreren Standpunkten aus die nicht ganz einfach zu beschreibende Mischung aus symbiotischer Zusammenarbeit und ehrgeizigem Wettstreit, deren Konsequenzen auf unterschiedliche Weise die diversen Alben der Beatles geprägt haben. Ein von seinen Erkenntnissen her nicht ganz neuer, aber dennoch bedeutsamer Nebeneffekt des Buches ist der Umstand, dass hier auf übersichtliche Weise die Problematik einer musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit populären Musikformen auf den Punkt gebracht wird: Der Vergleich verschiedener von fremder Hand erstellter Song-Transkriptionen, die heute gleichwohl den Status von interpretierbaren Notentexten beanspruchen, sich aber durch teils stark abweichende Notationslösungen voneinander unterscheiden, macht anhand konkreter Beispiele die prinzipiellen Schwierigkeiten bewusst, denen der Forscher begegnet, wenn er in Bezug auf ursprünglich nicht notierte Musik über rhythmische, metrische und klangfarbliche Phänomene – also über Momente, die wesentlich den Ausdruck dieser Musik bestimmen – verbindliche Aussagen treffen will. Da die Tonaufnahme selbst das ‚Werk‘ darstellt, von dem keine original verschriftliche Gestalt vorliegt, wird die Notwendigkeit sichtbar, mit den Analysen unmittelbar am Klangbild anzusetzen (zumal dessen technische Voraussetzungen sich in einer Notation auch kaum wiedergeben lassen). Dadurch gewinnen die einzelnen Takes der fraglichen Songs den Status von ‚Skizzenstadien‘, da sie – teils in Verbindung mit mündlichen Berichten zur Arbeit im Studio – letzten Endes Aufschluss über diverse Stadien des Planens sowie der Wandlung und Realisierung von Songkonzepten geben.

Die detaillierten Einblicke, die Berger anhand solcher Quellen und mittels eines darauf abgestimmten analytischen Instrumentariums für die Entstehung der beiden Titel „Strawberry Fields Forever“ und „Penny Lane“ gibt, macht deutlich, dass der Autor nicht zu Unrecht auf dem traditionellen Kompositionsbegriff und seinen Konnotationen beharrt, auch wenn die

klingenden Ergebnisse weit stärker dem Einfluss performativer Elemente unterliegen als eine auf herkömmliche Weise komponierte und notierte Partitur. Indem er diese Erkenntnis mit dem Begriff des Personalstils verbindet, kann Berger gerade die jeweils für Lennon und McCartney charakteristischen Ausdrucksweisen und damit auch die zentralen Unterschiede ihrer Arbeiten herausstellen. Der Versuch, diese Divergenzen von der Biographie und Persönlichkeitsentwicklung beider Protagonisten aus zu erhellen und daraus bestimmte Eigenarten ihrer Personalstilkunst abzuleiten – was dann auch durch eine ausführliche Exegese der Songtexte ergänzt wird –, krankt allerdings ein wenig an einem etwas unkritischen Umgang mit den zurate gezogenen Quellentexten. Hier fehlen dem Autor die notwendige Distanz zum Gegenstand und das Bewusstsein dafür, dass Exzerpte aus Interviews oder im zeitlichen Rückblick geäußerte Erinnerungen bisweilen im Dienste künstlerischer Selbstdarstellung stehen.

Dennoch eignen sich Bergers Ergebnisse dazu, das in der Beatles-Literatur oft einseitig dargestellte Profil der beiden Bandmitglieder argumentativ zu vertiefen und mit neuen Fakten anzureichern. Ein Gewinn ist es vor allem, dass der Autor den völlig unterschiedlichen Zugang beider Künstler zum Songwriting plausibel machen kann und aus ihm heraus sein differenziertes Bild der abweichenden Personalstilkunst entwickelt. So unterstreicht er bei Lennon die zentrale Bedeutung des Textes, der als Ausgangspunkt für die Musik dient und die metrischen Unregelmäßigkeiten der Songs als Abbildung des natürlichen Sprachflusses verständlich werden lässt, während bei McCartney die Songs von der Melodie her erfunden sind und oft erst im Nachhinein mit einem metrisch passenden Text ausgestattet werden. Von dieser grundlegenden Haltung her ergeben sich weitere wesentliche Unterschiede der Arbeitsprozesse: Während sich etwa McCartney eher an Vorhandenes anlehnt und gängige harmonische Gerüste und Fortschreitungen für seine Songs nutzt, sucht Lennon das Neue im experimentellen und häufig ungewöhnlichen Zugang zur Harmonik. Ähnliches gilt für die Arbeit mit dem Sound, die bei McCartney auf das Instrumentarium der barocken und klassischen Musiktraditionen ausgeweitet wird, während Lennon durch die gleichsam experimentelle Arbeitsweise die

Grenzen von Instrumenten und Studioteknik hinterfragt und dem Stab des Produzenten George Martin schwierige Aufgabenstellungen vorsetzt, die bisweilen zu völlig neuen Klangergebnissen führen. Gerade Letzteres unterstreicht dann auch den Umstand, dass Lennons Songs viel häufiger als eine durch konkrete Klangimaginationen angeregte Kollektivleistung des gesamten Produktionsteams angesehen werden müssen, während McCartney viele Einzelparts seiner Titel in gesonderten Studiositzungen selbst eingespielt und auf der genauen Wiedergabe seiner Vorgaben durch fremde Instrumentalisten bestanden hat, also immer bestrebt war, die vollständige Kontrolle über das klangliche Ergebnis zu wahren. Es ist eine sehr positive Seite von Bergers Buch, diese Unterschiede bis ins Detail hinein akribisch nachzuvollziehen, wodurch dem Autor zugleich ein analytisch fundierter Beitrag zur Differenzierung der oftmals pauschalisierenden Aussagen zu Lennon und McCartney gelingt. Angesichts dieser Ergebnisse schaut man dann auch über kleinere terminologische Unschärfen hinweg, die, wie etwa die Rede von den „Anklängen an die Avantgarde“, in ihrer Substanz wenig greifbar bleiben und auf ein eher diffuses Verständnis von bestimmten musikalischen Zusammenhängen jenseits des eigentlichen Forschungsgegenstands schließen lassen.

(August 2008)

Stefan Drees

*NILS DITTBRENNER: Soundchip-Musik. Computer- und Videospieldmusik von 1977–1994. Osnabrück: Electronic Publishing 2007. 141 S., Abb., CD-ROM (Beiträge zur Medienästhetik der Musik. Band 9.)*

Als im Frühjahr 2008 das Computerspiel *Grand Auto Theft* auf den Markt kam, registrierte Matthias Schönebäumer in der *ZEIT* (26/2008) voller Staunen den bedeutenden Umfang des hierfür komponierten Soundtracks mit seinen mehr als 200 Musiktiteln unterschiedlichster Genres. Dass solche virtuellen Spielwelten inzwischen zu einer gewichtigen Kategorie intermedialer Kunstwerke geworden sind, die sich auch musikwissenschaftlich untersuchen lässt, scheint freilich in der Forschung noch nicht so recht angekommen zu sein. Die Ursache hierfür mag zumindest teilweise in den