

„gescheiterten nationalsozialistischen kulturellen Experiment“ (S. 149 und 170), ohne zu erfahren, was damit gemeint ist.

Wesentlich konsistenter wird Janiks Studie ab dem vierten Kapitel. Noch einmal greift sie im Abschnitt über Wiederaufbau und Besetzung (S. 81 ff.) auf die Vorgeschichte des Kalten Krieges zurück. Aufschlussreich sind ihre kurzen ideengeschichtlichen Abrisse über die musikkulturelle Entwicklung in Russland und der Sowjetunion sowie insbesondere ihre sehr dichten Ausführungen über die Erfindung einer amerikanischen musikalischen Tradition (S. 106–115). In Kapitel 5 gelingt es der Autorin, die höchst komplexe Situation im besetzten Berlin unter Berücksichtigung der verschiedenen Besatzungsmächte, ihrer jeweiligen Interessen sowie der Musikverhältnisse im eigenen Land, die Fragen von Remigration, der Verbindung musikalischer und politischer Ideen sowie das Ringen um Entnazifizierung ebenso multiperspektivisch wie differenziert darzustellen. Die Dichte der Darstellung lässt nach dem Kapitel über die Jahre 1950/51 den vergleichsweise großen Untersuchungszeiträumen (1951–1965 und 1965–1990) geschuldet nach. Die Aufführungsstatistiken im Anhang sind wie auch der umfangreiche Index äußerst hilfreich.

Grundsätzlich bleibt unklar, warum Janik über Musik schreibt; letztlich könnte es auch um Literatur oder Malerei gehen. Beschreibungen und Einschätzungen von Musik in Janiks Text stammen mehrheitlich aus zweiter Hand. Dabei begegnet sie den Kompositionen nicht ohne Sensibilität. So ist ihr die Rolle von Eisler/Bechers *Neuen Deutschen Volksliedern* in der Nachkriegszeit durchaus bewusst (S. 199). Wenn es jedoch darum geht, kompliziertere musikalische Sachverhalte zu verbalisieren, wirkt die Autorin hilflos. So habe Eisler in den *Hollywood-Liedern* und der *Deutschen Symphonie* sich einer komplexen, oft dissonanten Tonsprache bedient, um eine Einheit von Form und Inhalt zu erreichen (S. 200). Mit solchen Gemeinplätzen läuft die Autorin Gefahr, den Laien in die Irre zu führen und den Kenner zu verärgern. Zu Recht stellt Janik fest, dass in der frühen DDR vor allem avancierte Kompositionen mit einer opportunen politischen Botschaft geschätzt worden seien. Als Beispiel führt sie u. a. Schönbergs *Moses und Aron* an. Was die für die DDR opportune politische Botschaft

dieser Oper ist, erfährt der Leser jedoch nicht. Man muss nicht Partituren lesen können, um solchen Missgeschicken zu entgehen. Auch eine Studie von mehr allgemeinhistorischem Interesse kommt, allemal wenn sie das Wort Musik im Titel führt, an der Auseinandersetzung mit Klingendem nicht gänzlich vorbei. (Februar 2008) Matthias Tischer

MANFRED TROJAHN: *Schriften zur Musik*. Hrsg. von Hans-Joachim WAGNER. Frankfurt am Main – Basel: Stroemfeld Verlag 2006. 519 S.

„Maximum Clarity“ and other writings on music. Ben Johnston. Hrsg. von Bob GILMORE. Urbana – Chicago: University of Illinois Press 2006. 275 S., Abb., Nbsp. (*Music in American Life*.)

GYÖRGY LIGETI: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Monika LICHTENFELD. Mainz u. a.: Schott Music 2007. Band 1: 523 S., Abb., Nbsp.; Band 2: 351 S., Abb. (*Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung. Band 10,1 und 10,2.*)

Gemeinsam mit Kollegen wie Wolfgang Rihm, Detlev Müller Siemens, Wolfgang von Schweinitz und Ulrich Stranz gehört Manfred Trojahn, Jahrgang 1949, jener Komponistengeneration an, die man in den Siebzigerjahren – sicherlich allzu voreilig und auf rubrizierendes Schubladendenken bedacht – mit dem Etikett „Neue Einfachheit“ belegt hat. Angesichts der an analytischen Diskursen serieller und postserieller Komponisten ansetzenden Kritik gegenüber dem Theoretisieren, hinter der sich nicht zuletzt das Wollen verbirgt, die Musik aus sich selbst heraus wirken zu lassen und anstelle der handwerklichen Aspekte die unmittelbare ästhetische Erfahrung in den Mittelpunkt zu stellen, ist es beachtlich, welche Menge von Texten einige dieser Komponisten mittlerweile hervorgebracht haben. Und wo sich Rihm inzwischen seit vielen Jahren immer wieder wortgewaltig darüber auslässt, dass Musik keiner Worte bedarf, bleibt Manfred Trojahn vergleichsweise substanzreich, indem er – gerade in den jüngeren Beiträgen der von Hans-Joachim Wagner herausgegebenen *Schriften zur Musik* – zwar weniger sein eigenes Schaffen adäquat beleuchtet als einen selektiven Blick auf die Arbeit anderer Komponisten wirft. Die Auswahl dieses zu unterschiedlichen Anlässen entstandenen und daher recht heterogenen Re-

dens und Schreibens über Musik ist reizvoll, weil sie sich mitunter quer zum Mainstream stellt: Am Beispiel von Jean Sibelius zeigt Trojahn etwa, wie heute idealerweise mit der Tradition – in seinem Sinne mit den „musikalischen Sprachen der Vergangenheit“ (S. 169) – umzugehen wäre, und in den Bühnenwerken *Capriccio* und *Die Ägyptische Helena* von Richard Strauss findet er diskussionswerte Perspektiven, wie er überhaupt in einem umfangreicheren Aufsatz der Strauss'schen Metierkenntnis eine Vorbildfunktion für heutiges Komponieren zuerkennen möchte. Vieles hiervon ist nachdenkenswert und wird zudem durch den meist geschliffenen Stil von Trojahns Texten unterstrichen.

Wenn es indes um das eigene Komponieren geht, bleibt die Kluft zwischen der generellen Begriffslosigkeit von Musik und dem Wunsch, sich darüber mitzuteilen, unüberwindbar. Substanzvolle analytische Details sucht man denn auch in den eigenhändig verfassten Werkkommentaren vergeblich; an ihre Stelle tritt eher Assoziatives, das sich beim Lesen zumindest ansatzweise zu einem mosaikartigen Bild von Trojahns ästhetischen Überzeugungen zusammenfügt. Das ist nicht uninteressant, weil man hier einiges über die Psychologie des Schaffensprozesses lernen kann. Die biographischen Texte des ersten Teils, oft nur kurze Skizzen oder tagebuchartige Erinnerungen, sind mit Fingerspitzengefühl formuliert und enthalten einige Edelsteine wie „Omas Radio. Über mein Bemühen ein Komponist zu werden“. Störend wird es jedoch, wenn das selbstbezügliche und manchmal auch ein wenig narzisstisch anmutende Kreisen um die eigene Person mit einer stark verallgemeinerten, in vielen Fällen argumentativ kaum nachvollziehbaren Schelte der älteren Komponistengeneration verknüpft wird. In solchen Fällen neigt Trojahn dazu, historische Ereignisse mit stark vergrößernden Pinselstrichen zu malen, um seinen eigenen Ansatz ins rechte Licht zu rücken. Gerade die Texte zu Komposition und Ästhetik zeigen aber aus einer Distanz von 30 Jahren heraus, wie problematisch die ästhetische Legitimierung der damaligen Komponisten gewesen ist. Vielfach entsteht der Eindruck, als habe sich Trojahn überhaupt nicht die Mühe geben wollen, die musikalische Wirkung serieller und postserieller Musik genauer zu befragen: Hier werden

Pauschalurteile an der Perlenkette aufgereiht und – das erstaunt im Nachhinein am meisten – in völliger Unkenntnis von Arbeiten der unmittelbaren Zeitgenossen wie etwa der französischen Komponisten der *École spectrale* ein Diskurs eröffnet, der völlig unreflektiert und eindimensional mit Begriffen wie ‚Ausdruck‘ und ‚Emotion‘ hantiert, um sie zur Charakterisierung des einzig richtigen, am Rezipienten orientierten Weges des Komponierens anzuführen. Dies ist vielleicht das aufschlussreichste Moment dieser Textsammlung: Sie kann dazu beitragen, die ehemals scharfe Frontlinie zwischen Alt und Neu aufzuweichen, indem sie ein wichtiges Kapitel bundesdeutscher Musikgeschichte aus der Perspektive einer der treibenden Kräfte beleuchtet und dabei (wahrscheinlich eher unbeabsichtigt) zeigt, auf welchen tönernen Füßen die damaligen kompositorischen Entwürfe standen. Unter Berücksichtigung dieser Umstände kann der Band durchaus auch als Orientierung für eine Einführung in Trojahns Arbeit dienen.

Dass der von Bob Gilmore herausgegebenen Band mit Essays des Komponisten Ben Johnston auf einer ganz anderen Reflexionsebene angesiedelt ist, wird schon beim raschen Durchblättern des Buches deutlich: Der hierzulande wenig bekannte, 1926 geborene Amerikaner, dessen Arbeit von dem experimentellen Ansatz seines Lehrers Harry Partch beeinflusst ist, den er jedoch zugleich erweiterte, bevorzugt für seine Musik die reine Stimmung und entwickelte dafür auch ein eigenes Notationssystem. Den weitaus größten Raum nehmen diesem Schwerpunkt entsprechend die Beiträge zu Musiktheorie und -ästhetik ein, darunter vor allem die drei bedeutenden Aufsätze „Scalar order as a compositional resource“ (1962/63), „Proportionality and expanded musical pitch relations“ (1965) und „Rational structure in music“ (1976), die sich ausführlich mit den akustischen Bedingungen und musikalischen Möglichkeiten der reinen Stimmung befassen. Dass Johnston dieses System nicht etwa am Schreibtisch entwickelt hat, sondern es gedanklich immer in Wechselwirkung mit historischen und kulturellen Entwicklungen betrachtet hat – wofür auch die stilistische Offenheit seiner Musik resultieren mag –, wird darüber hinaus in anderen Texten angesprochen, und anders als in den sehr theoretisch gehaltenen Aufsätzen

nähert sich Johnston hier auf kluge und manchmal auch pointierte Weise einer ganzen Reihe von aktuellen Fragestellungen. Diese aufgrund ihrer Entstehungskontexte weit weniger rigide formulierten Beiträge, in denen es auch um die Ansätze anderer Komponisten (John Cage, Harry Partch und La Monte Young) geht, ermöglichen zusammen mit den ausgewählten Werkcommentaren die wohl leichteste Annäherung an Johnstons Denken. Zwar ähnelt Gilmores Textzusammenstellung in vielerlei Hinsicht – wie er in seiner Einleitung betont – einer „collection of snapshots of unfamiliar terrain“ als einer „fullscale map“ (S. XIII); dennoch aber erweist sie sich als lohnend, zumal die Texte außerhalb der Vereinigten Staaten bislang eher schwer zugänglich waren. Ihre Lektüre eröffnet wertvolle Einblicke in die ästhetischen und kompositionstechnischen Probleme eines Komponierens, das sich konsequent von der gleichschwebenden Temperierung abwendet. Angesichts des relativ spärlichen Bekanntheitsgrades von Johnstons Musik (und aus der Perspektive des europäischen Benutzers) wäre darüber hinaus jedoch als Ergänzung zu den aufgelisteten diskographischen Angaben ein detailliertes Werkverzeichnis wünschenswert gewesen.

Ein großes Lob verdient schließlich die von Monika Lichtenfeld betreute, zweibändige Ausgabe der gesammelten Schriften György Ligetis. Das hier auf nahezu 900 Seiten ausgebreitete Material belegt eindrucksvoll die besondere Qualität von Ligetis musikalischem Denken und zeigt, wie er für sich die Sackgassen serieller Verfahrensweisen lokalisierte, um in seiner eigenen Musik konsequent einen Weg des Widerspruchs zu gehen: einen Weg, der – und dies ist ein gravierender Unterschied zu den Komponisten der Generation um Trojahn – nicht auf das mehr oder minder gedankenlose Aufzeigen von „Ausdruck“ und „Emotion“ im Zuge einer Re-Etablierung tonaler Strukturen verwies, sondern der sich unbeirrt von Werk zu Werk in andere Richtungen vorantastete und dabei durchaus auch vom Komponisten später als falsch beurteilte Entwicklungen in Kauf zu nehmen hatte. Dass Ligeti in übergreifenden Zusammenhängen dachte, die er durch ein reichhaltiges Wissen aus den unterschiedlichsten Bereichen untermauerte, macht die Lektüre der hier versammelten Beiträge so außerordentlich kurzweilig, auch wenn sich der Kom-

ponist in Bezug auf bestimmte Urteile als starrsinniger und vielleicht auch wenig flexibler Denker erweist: Immer sind die Texte als Spiegelbild ihrer jeweiligen Entstehungszeit und -situation erkennbar, angefangen von den noch naiven, aber dennoch selbstreflexiven Berichten, die der junge Ligeti vom Musikleben in der ungarischen Hauptstadt in den Westen vermittelte, bis hin zu den komplexen analytischen Diskursen aus späteren Jahren.

Lichtenfeld strebt in ihrer Edition, die vor allem bezüglich der Textauswahl vom Komponisten noch maßgeblich mitbestimmt wurde, obgleich er deren Erscheinen nicht mehr erleben konnte, eine möglichst lückenlose Erfassung der zentralen Texte aus rund fünf Jahrzehnten an, darunter auch solche aus schwer zugänglichen Quellen, die teils zum ersten Mal in deutscher Sprache erscheinen. Um den Umfang der Bände nicht übermäßig anschwellen zu lassen, musste dabei allerdings auf vieles verzichtet werden, wie der Blick in die im Anhang abgedruckte Liste nicht aufgenommener Schriften und Gespräche unmissverständlich klar macht. Im Hinblick auf wertvolle Quellen wie das 2003 erschienene Gespräch mit Eckard Roelcke („*Träumen Sie in Farbe!*“ György Ligeti im Gespräch mit Eckard Roelcke, Wien: Zsolnay) ist das zwar außerordentlich schade, aber letzten Endes doch verständlich. Sehr überzeugend ist die thematische Bündelung der Texte in sechs größere Abteilungen, innerhalb derer die Quellen wiederum in historischer Abfolge angeordnet sind: In den beiden Bereichen „Geschichte – Ästhetik – Kompositorisches Metier“ und „Vorbilder – Zeitgenossen – Freunde“ versammelt der erste Band Veröffentlichungen zur Neuen Musik oder zu einzelnen Komponisten, deren Herzstück die redaktionell überarbeiteten Manuskripte bilden, mit denen Ligeti zwischen 1958 und 1964 in diversen Rundfunkvorträgen das Schaffen Anton Weberns beleuchtete. Andere Beiträge, so etwa zur Dissonanzbehandlung in Wolfgang Amadeus Mozarts *Streichquartett* KV 465, zur Collagetechnik im Komponieren von Gustav Mahler und Charles Ives, zum Komponieren von Béla Bartók, zur Mikrotonalität bei Harry Partch oder auch die detaillierte Analyse von Pierre Boulez' *Structures Ia* für zwei Klaviere aus dem Jahr 1957, stecken den weiten Rahmen von analytischen Zugängen ab, die Ligeti erprobt hat.

Demgegenüber widmet sich der in die Rubriken „Autobiografisches“, „Rückblicke – Bekenntnisse – Ausblicke“, „Zur eigenen Arbeit“ und „Werkkommentare“ unterteilte zweite Band dem eigenen Schaffen des Komponisten. Was die Lektüre hier besonders spannend macht, ist die bisweilen sehr suggestive und bilderreiche Sprache, die – damit den Wirkungen der Musik vergleichbar – sich an die Imaginationskraft wendet und dennoch gleichzeitig auch zum tieferen Verständnis des Komponierten beitragen kann. Insofern legt Ligeti in diesen Texten Spuren aus, die der Hörer aufgreifen und am klingenden Werk selbst nachvollziehen kann, wenn er dies möchte. Darüber hinaus lassen die biographischen Ausführungen und ästhetischen Positionsbestimmungen wichtige Einblicke in die Werkstatt des Komponisten zu, geben aber auch den Blick auf die zahlreichen Anregungen frei, die sein Schaffen im Laufe der Jahre immer wieder geprägt haben. Dass die Herausgeberin darüber hinaus in einem rund 40-seitigen Essay kompetent in Ligetis literarisches wie musikalisches Schaffen einführt, rundet die beiden Bände zu einer höchst empfehlenswerten Veröffentlichung ab. (Dezember 2007) Stefan Drees

Eingegangene Schriften

HERMANN ABERT: Johann Sebastian Bach. Bausteine zu einer Biographie. Hrsg. von Michael HEINEMANN. Köln: Verlag Dohr 2008. 187 S., Nbsp. (Bach nach Bach. Vol. 1.)

About Bach. Hrsg. von Gregory G. BUTLER, George B. STAUFFER und Mary DALTON GREER. Urbana – Chicago: University of Illinois Press 2008. XI, 216 S., Abb., Nbsp.

KURT ANGLER: Detonation des Schweigens. Galina Ustwolskaja zum Gedächtnis. Würzburg: Echter Verlag 2008. 80 S.

PATRIZIO BARBIERI: Enharmonic Instruments and Music 1470–1900. Revised and Translated Studies. Latina: Il Levante Libreria Editrice 2008. XII, 616 S., Nbsp., CD

Begegnungen. The World Meets Jazz. Eine Veröffentlichung des Jazzinstituts Darmstadt. Hrsg. von Wolfram KNAUER. Hofheim: Wolke Verlag 2008. 315 S., Abb. (Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung. Band 10.)

Catalogue de la Musique Instrumentale du „Collegium Wilhelmitanum“ de Strasbourg (ca. 1742–1783). Hrsg. mit Einführung und Kommentar von Eugène K. WOLF. Mit einem Vorwort von Christian MEYER. Paris: Société Française de Musicologie 2008. 154 S., Abb. (Publications de la Société Française de Musicologie.)

SERGIU CELIBIDACHE: Über musikalische Phänomenologie. Ein Vortrag und weitere Materialien. Augsburg: Wißner-Verlag 2008. 80 S., Nbsp. (Celibidachiana I. Werke und Schriften. Band 1.)

Communication in Eighteenth-Century Music. Hrsg. von Danuta MIRKA und Kofi AGAWU. Cambridge: Cambridge University Press 2008. IX, 345 S., Nbsp.

LUCIÁ DÍAZ MARROQUÍN: La retórica de los afectos. Kassel: Edition Reichenberger 2008. 328 S., Abb.

HAZEL DICKENS / BILL C. MALONE: Working Girl Blues. The Life and Music of Hazel Dickens. Urbana – Chicago: University of Illinois Press 2008. 102 S., Abb.

Carl von Dittersdorf: Briefe, ausgewählte Urkunden und Akten. Gesammelt, hrsg. und kommentiert von Hubert UNVERRICHT. Tutzing: Hans Schneider 2008. XIV, 186 S. (Studien zur Musikwissenschaft. 54. Band.)

MARIE-AGNES DITTRICH: Grundwortschatz Musik. 55 Begriffe, die man kennen sollte. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. 119 S., Nbsp. (Bärenreiter Basiswissen.)

ROLAND EBERLEIN: Orgelregister, ihre Namen und ihre Geschichte. Köln: Siebenquart Verlag 2008. 768 S.

ANDREAS EICHHORN: Felix Mendelssohn Bartholdy. München: Verlag C. H. Beck 2008. 127 S. (C. H. Beck Wissen 2449.)

Espaces et lieux de concert en Europe 1700–1920. Architecture, musique, société. Hrsg. von Hans ERICH BÖDEKER, Patrice VEIT und Michael WERNER. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2007. XV, 495 S., Abb. (Musical Life in Europe 1600–1900. Circulation, Institutions, Representation. Bd. 12.)

Facets of the Second Modernity. Hrsg. von Claus-Steffen MAHNKOPF, Frank COX und Wolfram SCHURIG. Hofheim: Wolke Verlag 2008. 245 S., Nbsp. (New Music and Aesthetics in the 21st Century. Volume 6.)

MARCUS FELSNER: Operatica. Annäherung an die Welt der Oper. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. 293 S.

DANIELE V. FILIPPI: „Selva Armonica“. La Musica Spirituale a Roma tra Cinque e Seicento. Turnhout: Brepols 2008. XV, 484 S., Nbsp. (Speculum Musicae. Volume XII.)