

griff-, sondern allenfalls ein moderates bogen-technisches Problem dar (und darüber hinaus ein durchaus anderes als die zum Vergleich hinzugezogene Dupont-Etüde h-Moll, die schnelle Wechsel über eine stumme Seite hinweg thematisiert). Dass Beethoven trotz der Bekanntschaft mit Dupont auch weiterhin einen diatonischen Fingersatz für das Violoncello einkalkulierte, zeigen Passagen wie T. 17 und T. 66 aus dem Finale von op. 5,2 oder T. 117 f. aus dem Kopfsatz von op. 69 (dort mit einem Ganzton zwischen drittem und viertem Finger).

Man halte solche Kritik nicht für Erbsenzählerei: Ihre mikroskopische Perspektive wird durch die analytische Optik der Arbeit nahegelegt, die sich häufig ins Detail verliert, ohne die so gewonnenen Ergebnisse zu perspektivieren. Auch drängt sich der Eindruck auf, untersucht werde das von der Autorin Analysierbare, nicht aber das – zumal nach Maßgabe der einleitend formulierten Aspekte – Analysierenswerte der Stücke. So wäre es verlockend, die exzessive Akkordik im Finalsatz von Carl Grädeners *Sonate* op. 59 – die die Autorin kritisch sieht (vgl. S. 288 f.) – unter dem Aspekt einer Kultivierung des polyphonen Spiels zu der Violoncello-technik des späteren 19. Jahrhunderts in Beziehung zu setzen. Stattdessen laufen die Untersuchungen der Werke meist auf das Konstatieren motivischer Dichte und universaler Integration der Tonsatzebenen hinaus, was für die Kammermusik der nach-beethovenschen Ära nicht eben originell ist.

Im Licht des bereits frühzeitig (S. 6) formulierten und am Ende (S. 413 ff.) bestätigten Ergebnisses, dass es ein aus der Registerüberschneidung der Instrumente resultierendes spezifisch „dialogisches Komponieren“ sei, das die Violoncellosonate auszeichne und zu einer Gattung nobilitiere, bekommen die Analysen einen redundanten Beigeschmack. Zudem sind sie manchmal unrichtig: Am Beginn des langsamen Satzes von Brahms' *Sonate* op. 9 ist nicht *cis* Basston, sondern *Fis*. Der Irrtum rührt her von der für eine Cellosonate fatalen Gleichsetzung des unteren Systems mit der tiefsten Stimme. Gleiches gilt für S. 107, wo die faktisch den Diskant bildende rechte Hand des Klaviers als „Mittelstimme“, Cello und linke Hand des Klaviers als „Rahmenstimmen“ bezeichnet werden. Diese terminologische Laxheit begegnet auch an anderen Stellen, so, wenn

zur abschließenden Erklärung des dialogischen Satzprinzips mehrfach mit den antinomisch aufeinander bezogenen Begriffen „obligat“ – einmal (S. 413) verstanden als hierarchisch, konzertant in der Satzanlage, zwei Seiten später in der Bedeutung von nicht-hierarchisch, gleichberechtigt – und „kontrapunktisch“ (auf S. 413 offenbar im Sinne einer gleichberechtigten Beteiligung der Instrumente) operiert wird.

Was bleibt, ist ein Buch, dessen Verdienst in der Präsentation seines Quellenmaterials zu suchen ist. Seiner Erschließung dienen die dankenswerterweise beigegebenen Werk- und Personenregister im Anhang. Sie werden ergänzt durch Auflistungen von Cellisten und Lehrwerken sowie durch eine Faltafel mit den wichtigsten Lehrer-Schüler-Beziehungen.

(November 2006) Markus Böggemann

*Anatoli Ljadow. Zugänge zu Leben und Werk. Monographien – Schriften – Verzeichnisse. Mit Beiträgen aus der Feder des Komponisten sowie von Alexander ALEXEJEW, Sergej GORODEZKI, Wiktor WALTER, Joseph WIHTOL, ergänzt durch einen Originalbeitrag von Sigrid NEEF. Aus dem Russischen übersetzt von Ernst KUHN. Ausgewählt, hrsg. und mit einem „Systematischen Verzeichnis der musikalischen Werke Anatoli Ljadows“ sowie einer „Bibliographie der Literatur zu Leben und Werk Anatoli Ljadows bis 2004“ versehen von Ernst KUHN, Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2006. XI, 285 S., Nbsp. (musik konkret. Quellentexte und Abhandlungen zur russischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. Band 15.)*

Der rührige Verlag Ernst Kuhn (Berlin) hat seine verdienstvolle Reihe mit Quellentexten und Abhandlungen zur russischen Musik um einen Titel zu Anatoli Ljadow erweitert. Dem Konzept der Reihe folgend, vereint auch dieser Band eigene Schriften des Komponisten mit Texten von Zeitgenossen und historischen und aktuellen Anmerkungen zu seiner Musik und fügt einen höchst sinnvollen Anhang mit Bibliographie, Werkeverzeichnis und Chronologie hinzu. Das Ergebnis ist ein ebenso faktenreiches wie gut zu lesendes Kompendium, das auf engem Raum ein buntes Spektrum an Informationen zu einem heute so gut wie unbekanntem Komponisten vereint. Der Wissenschaftler

kann sich daraus Anregungen zum Werk, der Kulturgeschichtler biographische und rezeptionsgeschichtliche Details zusammensuchen, und der musikalisch interessierte Laie wird das Ergebnis zugleich als Lesebuch schätzen, das neugierig macht auf die Musik Ljadows und ein Fenster öffnet auf einen facettenreichen Abschnitt der russischen Musik- und Geistesgeschichte.

Bekannt sind von Ljadow (1855–1914) heute allerhöchstens seine Miniaturen für Klavier (die *Musikalische Schnupftabaksdose*) oder Orchester (*Baba Jaga* erscheint gelegentlich auf Konzertprogrammen und CDs). Dass er auch Chorwerke, Lieder, wenig Kammermusik, aber umso mehr Bearbeitungen geschrieben hat, dürfte selbst dem russophilen Musikliebhaber ebenso neu sein wie die Tatsache, dass es von Ljadow sehr ernsthafte Opernpläne und konkrete Vorarbeiten für ein Ballett im Auftrag Sergej Djagilews gegeben hat.

Der Herausgeber begründet in seinem Vorwort nachvollziehbar die eigene ästhetische Position, die Ljadow – in bewusstem Kontrast zu seinen produktiven Komponistenkollegen – Ende des 19. Jahrhunderts einnahm. Das Misstrauen gegenüber abgenutzten großen Formen und die gelegentlich skurrilen musikalischen Einfälle lassen beinahe an Erik Satie denken.

Da macht es Sinn, dass der umfangreichste Beitrag des Sammelbands ein Originalbeitrag von Sigrid Neef ist, der Ljadows Orchestermusik in den Kontext einer grundsätzlichen Lebenshaltung einbindet und dabei vor allem die Bedeutung der Literatur für den lesebesessenen Ljadow hervorhebt. Den Gegenpol der Klavierminiaturen behandelt Alexander Alexejew in einem auch heute noch lesenswerten Beitrag aus dem Jahr 1969; die Vokalmusik und die Bearbeitungen werden durch zwei 1916 auf Russisch erschienene Aufsätze von Joseph Wihtol nahegebracht. Ergänzende biographische Abhandlungen von Wiktor Walter (der auch einen Beitrag über Ljadow als Pädagogen verfasst hat) und Sergej Gorodezki sowie Auszüge aus Ljadows eigenen Briefen lassen ein plastisches Panorama der russischen Musikkultur des ausgehenden 19. Jahrhunderts entstehen.

Ljadows Verbindungen zu dem Verleger Mitrofan Beljajew, seine durch die Liebe zur nationalrussischen Musik und Folklore gespeiste Annäherung an den Balakirew-Kreis und seine

Freundschaft zu Peter Tschaikowsky, Anton Rubinstein und Alexander Skrijabin zeigen ihn als einen Menschen, der mit allen, auch den divergierenden Strömungen der russischen Musikentwicklung bestens vertraut war. Das erklärt vielleicht, warum er sich keiner dieser Strömungen anschloss, sondern als Komponist seinen ganz eigenen Weg ging.

(September 2006)

Kadja Grönke

MATTHIAS RIEGER: *Helmholtz Musicus. Die Objektivierung der Musik im 19. Jahrhundert durch Helmholtz' Lehre von den Tonempfindungen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006. XIII, 174 S., Abb. (Edition Universität.)*

Matthias Riegers Dissertation ist der Abhandlung *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* von Hermann von Helmholtz, die 1863 in erster Auflage erschien, gewidmet. Anders als in Arbeiten zur Musikinstrumenten- oder Psychoakustik, die sich mit der Gültigkeit der Theorien Helmholtz' – beispielsweise zur Tonhöhenwahrnehmung – befassen, behandelt Rieger die *Lehre von den Tonempfindungen* als historischen Text, der in seinen Entstehungsbedingungen und seiner Wirkungsgeschichte untersucht wird. Wie bereits der Untertitel der Dissertation andeutet, ist einer der leitenden Gedanken in Riegers Darstellung, dass mit der *Lehre von den Tonempfindungen* ein grundlegender Wechsel in der theoretischen Auseinandersetzung mit Musik stattfand: Die auf den Menschen bezogene proportionale Betrachtung von Intervallen und Zeitdauern werde nun endgültig durch eine messende, den Einzelwert verabsolutierende Betrachtung abgelöst, Hören damit ein objektivierbarer Prozess. Die Abhandlung sei „ein einzigartiger Schlüssel für das historische Verständnis des Umbruchs von einem proportionalen zu einem wissenschaftlich-objektiven Musikverständnis“ (S. XI–XII).

Aus Helmholtz' Abhandlung werden von Rieger insbesondere die Einleitung, die Abschnitte zu Klangfarbe und zu Konsonanz/Dissonanz sowie einzelne Abschnitte aus der dritten Abteilung („Die Verwandtschaft der Klänge – Tonleitern und Tonalität“) analysiert. Zwischen diese Textanalysen sind Abschnitte zur Geschichte der Musiktheorie und der Akustik