

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

eingeflochten, die den zeitgeschichtlichen Kontext zu den jeweils behandelten Kapiteln herstellen. In einer biographischen Skizze (Kapitel 2) versucht der Autor, Hinweise für die besondere inhaltliche Ausrichtung von Helmholtz' Abhandlung, in der Physiologie, Physik, Musiktheorie und -ästhetik zusammengeführt werden, zu gewinnen. Der Rezeption von Helmholtz' Buch im 20. Jahrhundert ist das letzte Kapitel vor der Schlussbetrachtung gewidmet.

Rieger hat eine detailreiche wissenschaftshistorische Untersuchung zur Musiktheorie und musikbezogenen Akustik vorgelegt, die bisherige musikwissenschaftliche Arbeiten zu einzelnen Aspekten von Helmholtz' Wirken um eine weiter gefasste Perspektive bereichert. Es ist allerdings die Frage, ob die sehr auf Zuspitzung und Polarisierung von Denkansätzen und Theorien ausgelegte Darstellung der historischen Entwicklung wirklich in allen Punkten gerecht wird. Zum einen erscheint die Gegenüberstellung von „proportionaler“ und „wissenschaftlich-objektiver“ Musikbetrachtung, eine der leitenden Ideen Riegers, als nicht unproblematisch: Legt man für eine Theorie den modernen Begriff der Objektivität als einer über die individuelle Meinung hinaus reichenden Gültigkeit zugrunde, so sind Proportionslehre und Objektivität keine Gegensätze. Denn die Proportionen wurden als göttlichen Ursprungs angesehen und waren daher ‚objektive‘ Maßstäbe für die Klanglichkeit von Intervallen (siehe beispielsweise: Adam von Fulda, *De Musica*, 1490, Teil 4, Prologus). Zudem liegen auch Proportionen einzelne Zahlenwerte zugrunde. Ob dies Saitenlängen oder Schwingungszahlen sind, spielt wegen der bereits früh erkannten Beziehung $f = 1/L$ keine Rolle. Man konnte also mit Frequenzrelationen auch ohne Absolutwertmessungen rechnen, was beispielsweise Johann Mattheson nutzte (*Große General-Baß-Schule*, Hamburg 1731, S. 157 ff.). Und schließlich begannen – wie Rieger richtig in Abschnitt 4.4. herausstellt – die Bemühungen um eine auf einen festen Bezugswert bezogene Erfassung von einzelnen Tondauern und Tonhöhen bereits im 17. Jahrhundert (beispielsweise bei Marin Mersenne und Athanasius Kircher), wodurch aber die Lehre von den Intervallproportionen nicht abgelöst wurde. Einen ‚objektiven‘ Maßstab für die ästhetische Bewertung von Intervallen zu

finden, der von den konkret vorliegenden Proportionen abstrahiert, versuchte bekanntlich bereits Leonhard Euler.

Warum die Konsonanz/Dissonanz-Frage für Helmholtz überhaupt eine so wichtige Rolle spielte, wird von Rieger nicht deutlich herausgearbeitet: Zahlenproportionen haben eine nur begrenzte Aussagekraft für die klangliche Wirkung von musikalischen Intervallen, eine Erfahrung, die von vielen Theoretikern seit dem Mittelalter bezeugt ist, ohne dass eine befriedigende Erklärung hierfür gefunden wurde. Immerhin machte bereits Georg Andreas Sorge in seiner Schrift *Vorgemach der musicalischen Composition* (Lobenstein 1745, S. 334) darauf aufmerksam, dass sich die Klangwirkung bei gleichbleibender Proportion entsprechend der Lage der Intervalle im Tonhöhenraum ändert. Und er führt dies bereits auf die Interferenz von Teiltönen der beteiligten Klänge zurück. Helmholtz wollte in seiner Abhandlung nachweisen, dass diese Wechselwirkungen auch auf der physiologischen Ebene auftreten, nämlich zwischen örtlich benachbarten Abschnitten der schwingenden Basilmembran. Er hat also bereits existierende Vorstellungen von physikalischen Ursachen des Konsonanz/Dissonanz-Unterschiedes präzisiert und um eine physiologische Erklärung bereichert.

Hiermit ist ein zweiter kritischer Punkt an Riegers Darstellung angesprochen. Rieger tendiert dazu, Helmholtz' Abhandlung als einen Wendepunkt in der Geschichte der Musiktheorie darzustellen: „Helmholtz, so hat die vorliegende Studie gezeigt, hat mit den *Tonempfindungen* ein Werk geschrieben, dass [sic!] eine Wasserscheide in der Geschichte des Musizierens und des Hörens markiert. Der Umbruch von einem proportionalen zu einem naturwissenschaftlich-objektiven Musikverständnis trennt zwei heterogene Vorstellungs- und Wahrnehmungsformen, so dass es unmöglich ist, Gehör, Ton, Konsonanz, Musikinstrument und Musizieren diesseits und jenseits der Wasserscheide miteinander zu vergleichen“ (S. 158). Nach Erscheinen des Buches sei sozusagen nichts mehr so, wie es zuvor war. Dies ist nach Meinung des Rezensenten nicht zutreffend. Auf die Tradition der messenden Musiktheorie wurde bereits hingewiesen. Andererseits verwarf Helmholtz die Proportionslehre nicht, sondern gab ihr mit dem Schwebungs-

kriterium für die Unterscheidung von Konsonanz und Dissonanz ein neues Fundament: Schwebungen sind bei ganzzahligen Frequenzrelationen minimiert. Allerdings ist die klangliche Wirkung der Intervalle eben auch von der absoluten Lage abhängig. Auch nach Helmholtz' Abhandlung blieb die proportionale Betrachtungsweise in der Musiktheorie bestehen. Erinnert sei an die Arbeiten Arthur von Oettingens oder an die „harmonikale“ Forschung Hans Kayzers. Den Tonbeziehungen – abseits von akustischen Messungen – hat sich in jüngerer Zeit insbesondere Martin Vogel gewidmet. Es dürfte also der Entwicklung näher kommen, wenn man eine seit dem 17. Jahrhundert verstärkt zu der traditionellen Betrachtungsweise von Musiktheorie hinzukommende Richtung erkennt, die die alte Betrachtung nicht abgelöst hat, sondern diese ergänzt. Riegers Versuch, bei Helmholtz einen Bruch nachweisen zu können, wird durch plakative Formulierungen wie „Er degradiert den Ton zu einer periodischen Einzelschwingung“ (S. 2) oder „akustische Okkupation der Vergangenheit“ (S. 36) oder „Objektivierung als Kolonisierung der Vergangenheit“ (S. 157) nicht überzeugender. Es ist zu bezweifeln, dass Akustik für die Musiktheorie vor Helmholtz nur einen geringen Stellenwert hatte. Viele Beispiele lassen sich für eine gegenteilige Auffassung anführen. Erinnert sei hier nur an Johann Nikolaus Forkels Vorlesungen an der Göttinger Universität, die mit einem großen Abschnitt zur „physikalischen Kanglehre“ begannen, an den sich die mathematische Kanglehre anschloss. Und bereits Jean-Philippe Rameau und Friedrich Wilhelm Opelt versuchten, der Musiktheorie eine akustische Grundlage zu geben. Andererseits schränkt Helmholtz die Bedeutung akustischer Grundlagen der Musiktheorie am Ende seiner Abhandlung deutlich ein: „Ich habe mich bemüht in der letzten Abtheilung dieses Buches nachzuweisen, dass die Construction der Tonleitern und des Harmoniegewebes ein Product künstlerischer Erfindung, und keineswegs durch den natürlichen Bau oder die natürliche Thätigkeit unseres Ohres unmittelbar gegeben sei, wie man es bisher wohl meist zu behaupten pflegte“ (*Die Lehre von den Tonempfindungen*, 4. Auflage Braunschweig 1877, S. 588).

Ärgerlich sind Fehler und Ungenauigkeiten im Literaturverzeichnis der Dissertation, die

Autorennamen, Titel oder auch Publikationsdaten von zitierten Werken betreffen, beispielsweise bei Guido Adler, Andreas Ballstaedt, Domenico Cotugno, Johann Nikolaus Forkel oder Johann Georg Neidhardt.

So kann Riegers Arbeit nicht vollständig überzeugen, bietet dem Leser aber viel Material für eine eigene Beschäftigung mit der Entwicklung von Musiktheorie.

(Oktober 2006)

Wolfgang Auhagen

Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925–1945. Hrsg. von Albrecht RIETHMÜLLER. Unter Mitarbeit von Michael CUSTODIS, Friedrich GEIGER, Guido HELDT und Angehörigen des Seminars für Musikwissenschaft der Freien Universität Berlin. Laaber: Laaber-Verlag 2006. 352 S., Abb., Nbsp. (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Band 2.)

Der zweite Band der Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert versteht sich zu nicht geringen Teilen als eine Art politische Musikgeschichte – politische Tendenzen, ihre Auswirkungen auf die Menschen, ihre Auswirkungen auf die Kultur und die Musik im Besonderen erfahren eine reiche Darstellung. Zentrales Thema für Albrecht Riethmüller ist der Holocaust, und so ist der Band historisch angesiedelt zwischen den Münchner Krawallen der Hitler-Anhänger im November 1923 und dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Doch weist Riethmüller im Vorwort auch darauf hin, dass versucht wurde der Tatsache Rechnung zu tragen, dass „viele musikalische chefs d'œuvre in den beiden Jahrzehnten entstanden sind [...]. Wenn nicht alles täuscht, geschah dies zum letzten Mal“ (S. 11). Schließlich muss allerdings auch Riethmüller die Einschränkungen des Konzepts beim Namen nennen: „Wegen der besonderen Umstände des Behandlungszeitraums hätte es sich fast angeboten, der früher verbreiteten germanozentrischen Sicht der Musikgeschichte zu folgen. Zugleich jedoch hat diese Sicht eines musikalischen Kosmos, in dem Sonne, Planeten und Fixsterne die Erde umkreisen, gerade in und durch jenen Zeitraum gewissermaßen ihre kopernikanische Wende erfahren. Im vorliegenden Band ist der Versuch unternommen, jene frühere Nabelschau wenigstens ansatzweise zu überwinden. Aus rein pragmatischen Gründen der Behan-