

ge Praxis einer fragmentarischen, dreisätzigen Aufführung der *Neunten* als „verhängnisvolle Form der Anmaßung, die der Erkenntnis seiner [Bruckners] schöpferischen Potenz [...] entscheidend im Weg steht“ (Cohrs, S. 106) zu geißeln, erklärt zwar den Titel des Bandes („[...] im Gefüge der Rezeption“), will aber den ebenfalls honorigen Aspekt, im dreisätzigen Fragment die adäquate Form der *Neunten Symphonie* aus einer biographisch-hermeneutischen Sicht heraus zu sehen, ebenso wenig würdigen wie ein Verständnis vom Adagio-Finale als tatsächlich letztem stimmig artikulierten Wort Bruckners. Dass jedoch nur in einem einzigen Beitrag die Vollendungsproblematik bis zu deren immanenter Aporie diskutiert wird (Manfred Wagner, „Das Finale aus der Sicht von Kritikern: Einige grundsätzliche Anmerkungen“), kann den Hauch von Propaganda, der diese Schrift durchweht, nicht stillen.

(Juni 2005)

Thomas Röder

AXEL BRUCH: „*Verborgene Harmonien*“. Satzstruktur und Gattungstradition in Griegs Duo-sonaten. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. 336 S., Nbsp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band IL.)

Der Titel des Buches, „*Verborgene Harmonien*“, geht auf eine eigene Formulierung von Edvard Grieg zurück. Im Jahre 1900 bat der amerikanische Autor Henry T. Finck Grieg um Auskünfte über dessen Lieder. Finck arbeitete an dem Buch *Songs and songwriters*. Grieg überschreibt den zweiten Abschnitt seiner ausführlichen Antwort „Die Verwendung der Kirchentöne und sonstige harmonische Neuerungen“. Im Hinblick auf seine Bearbeitung von *Neunzehn norwegischen Volksweisen für Klavier* op. 66 spricht er davon, er habe „es versucht, meine Ahnung von den verborgenen Harmonien unseres Volkstones einen Ausdruck zu geben“. Griegs spezifische und unverwechselbare Harmonik hat immer wieder die Forscher zu Untersuchungen herausgefordert. Axel Bruch stellt sein Buch in die Tradition der Werkanalysen, die sich – beginnend mit Kurt von Fischer wegweisender Schrift aus dem Jahre 1938 *Griegs Harmonik und die nordländische Folklore* bis hin zu dem 2000 erschienenen Buch Ekkehard Krefts *Griegs Harmonik* – mit dieser Thematik befassen.

Es gibt nur sehr wenige ähnlich umfassende und sorgfältige analytische Untersuchungen von Werken Edvard Griegs. Bruch legte sein Buch 2001 als Dissertation an der Kieler Universität vor. Seine Forschungsarbeit reiht sich ein in eine seit den 90er-Jahren des vorigen Jahrhunderts einsetzende deutschsprachige Edvard-Grieg-Forschung, die mehrere Dissertationen und zahlreiche Aufsätze hervorbrachte. ZudiesemdeutschsprachigenForschungsumfeld gehören auch die von der seinerzeit an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster angesiedelten Edvard-Grieg-Forschungsstelle veranstalteten deutschen Edvard-Grieg-Kongresse, die die Forschung der im norwegischen Bergen beheimateten Internationalen Edvard-Grieg-Gesellschaft und deren Kongresse ergänzten.

Bruch beginnt seine Ausführungen unter der Überschrift „Kulturelle Emanzipation“ mit einer sehr kenntnisreichen Darstellung der kulturhistorischen Verhältnisse und ihrer Voraussetzungen im Norwegen der Grieg-Zeit. Anhand der Violinsonaten von Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Gade und Brahms entwickelt er dann im nächsten Kapitel den kompositionsgeschichtlichen Hintergrund im Sinne einer „Gattungstradition der Violinsonaten“. Als zentraler Teil des Buches folgen die Werkanalysen der drei Violinsonaten und der Violoncellosonate von Grieg (op. 8 in F-Dur, komponiert 1865, op. 13 in G-Dur, komponiert 1867, op. 45 in c-Moll, komponiert 1886/87 und op. 36 in a-Moll, komponiert 1883).

Bruch vermeidet in seinen sehr genauen und einfühlsamen Analysen der vier Duo-Sonaten Griegs eine harmonische Analyse im Sinne einer musiktheoretischen Buchhaltung. Er betrachtet vielmehr Griegs harmonische Sprache als maßgeblich beeinflusst und geformt in der Tradition von Griegs Ausbildungsinstitution, des 1843 als erste deutsche Musikhochschule gegründeten Leipziger Konservatoriums. Grieg studierte hier vier Jahre von 1858 bis 1862. Der zentrale Lehrinhalt der musiktheoretischen Unterweisung war der so genannte „poetische Kontrapunkt“, eine künstlerisch-wissenschaftliche Vermittlung musiktheoretischer Sachverhalte, wie sie Grieg bei den beiden wichtigsten seiner Lehrer im Fach Musiktheorie, Ernst Friedrich Richter einerseits und Moritz Hauptmann andererseits, während seines Studiums erlebte. Hier wurde der Grund gelegt für die für

das Verständnis von Griegs Tonsprache so wichtige Wechselwirkung zwischen den horizontalen und vertikalen Kräften in Griegs Ton-satz, das Sich-gegenseitig-Durchdringen und Verschmelzen kontrapunktischer und harmonischer Satztechniken. Dieser der Leipziger Schule eigene poetische Kontrapunkt ist sicherlich eine der Ursachen die dazu führten, dass „als wesentliches Stilmittel Griegs [...] die Harmonik angesehen [wurde], und man [...] schon früh [erkannte], daß sie oft auf der Stimmführung beruht“ (Bruch, S. 313). Und etwas weiter resümiert Bruch: „Die Harmonik, die so durch die Stimmführung entstand, bezeichnete Grieg selbst als eine ‚Traumwelt‘, die ihm jedoch gleichzeitig ‚ein Mysterium‘ war.“ Die Begriffe „Traumwelt“ und „Mysterium“ stammen aus dem eingangs erwähnten Bericht an Henry T. Finck über seine Lieder. Im abschließenden Kapitel geht Bruch noch auf einige spezielle Aspekte in Griegs *Klavier-Ballade* op. 24, zwei der 66 Lyrischen Stücke (op. 54/2 und op. 65/1) und das unvollendete *Streichquartett in F-Dur* ein (EG 117 umfasst die 1891 komponierten ersten beiden Sätze des von Grieg geplanten 2. *Streichquartetts*).

Das Buch stellt eine große Bereicherung der Forschungsliteratur über die Musik von Edvard Grieg dar.

(April 2006)

Patrick Dinslage

*Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1900–1925. Hrsg. von Siegfried MAUSER und Matthias SCHMIDT. Unter Mitarbeit von Markus BÖGGEMANN, Nils GROSCH, Christopher HAILEY, Mathias HANSEN, Matthias HENKE, Theo HIRSBRUNNER, Ralf Alexander KOHLER, Andreas MEYER, Oswald PANAGL, Wolfgang RATHERT und Rudolf STEPHAN. Laaber: Laaber-Verlag 2005. 360 S., Abb., Nbsp. (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Band 1.)*

Die Entwicklung der Musik der „Moderne“ ist ein ebenso komplexes wie vielfältiges Feld, so ist es sehr erfreulich, wenn sich derart viele Autoren zusammenfinden, dieses (gleichzeitig aber auch erfreulich ergiebige) Spektrum in großer Vielfalt auszuloten. Nach einer umfangreichen Einleitung zur Erläuterung und Vertiefung des Begriffs der musikalischen Moderne durch

Oswald Panagl ist der Band in fünf Hauptkapitel aufgeteilt: „Ausgangspunkte“, „Pluralisierung: Paris 1900“, „Traditionen: Wien 1910“, „Fortschritte: Berlin 1920“ und „Peripherie und Zentrum“; diesen Kapiteln folgt ein kurzer Abschnitt mit „Schlussfolgerungen“.

Siegfried Mauser, Matthias Schmidt und Markus Böggemann eröffnen den Band in drei Stufen: Nach einer Art theoretischer Einleitung und der Einführung in die folgenden drei Hauptkapitel werden Beispiele zur „Emanzipation und Auflösung“ der tradierten Kompositionstechniken in Richtung der musikalischen Moderne geboten. Theo Hirsbrunner und Andreas Meyer präsentieren das vielfältige Musikleben in Paris vom Ende des 19. Jahrhunderts bis hin zu den avantgardistischen Tendenzen; eine ausführliche Betrachtung der Musik beschließt das Kapitel. Oswald Panagl, Christopher Hailey, Rudolf Stephan, Markus Böggemann und Ralf Alexander Kohler blättern die Musikgeschichte Wiens auf, mit reichen Informationen zu Zeit- und Kulturgeschichte; Schreker, Zemlinsky, Schönberg und Webern stehen im Zentrum der Betrachtung und erfahren ausführliche Würdigung. Nils Grosch, Matthias Henke und abermals Markus Böggemann präsentieren die Vielfalt der Entwicklung in Berlin unter besonderer Berücksichtigung auch der technischen Errungenschaften und der Entwicklung der Einflüsse populärer Musik; zentrale Namen sind hier u. a. Křenek, Goldschmidt, Jarnach, Schulhoff und Weill. Das Kapitel „Peripherie und Zentrum“ von Mathias Hansen, Wolfgang Rathert und Ralf Alexander Kohler soll erläutern, dass „die unterschiedlichen Tempi der Entwicklung [...] das kulturgeschichtliche Panorama in Zentren und Peripherien untergliedern. Besonders anschaulich wird an ihrem Verhältnis untereinander die Nähe oder Ferne zu den jeweiligen Hinterlassenschaften des 19. Jahrhunderts; dieses wird im Hinblick auf einzelne Komponisten und Kompositionstraditionen jenseits von Paris, Wien und Berlin in einem weiteren Kapitel behandelt, wodurch das Verhältnis zwischen kulturellen Mittelpunkten und ihren Randbereichen ausdrücklich thematisiert erscheint“ (Mauser und Schmidt im Vorwort, S. 8). Die Herausgeber selbst müssen eingestehen, dass manche Bereiche nicht genügend ausführlich gestaltet sind (etwa die russische Musikgeschichte), dafür wird „bisher