

dass die musikalischen Angelegenheiten in seiner Hand blieben und berief ihn zum Hofmusikintendanten. Mit Meyerbeer, dem neuen Generalmusikdirektor, war Redern befreundet, sein Bericht über dessen Tätigkeit ist ebenso aufschlussreich wie der über Mendelssohns Wirken, der an der Seite Meyerbeers für die Kirchenmusik zuständig war. Eindrucksvoll ist auch Rederns Schilderung des gesellschaftlichen und musikalischen Lebens, welche von der durchaus ungewöhnlichen Musikalität der preußischen Aristokratie Zeugnis gibt: In Rederns Stadtpalais und in seiner Sommerresidenz Schloss Görldorf wurde ein höchst anspruchsvolles Musikleben gepflegt. Mit den Revolutionsereignissen von 1848 trat Redern in eine politische Karriere ein. Die letzten Kapitel seiner Memoiren sind daher, abgesehen von einigen Bemerkungen zu seinen Kompositionen, musikgeschichtlich nicht mehr von Bedeutung. Seine Karriere beendete Redern unter Kaiser Wilhelm I. im Range des höchsten Hofbeamten, des Oberstkammerers.
(August 2005) Matthias Brzoska

TOMI MÄKELÄ: Klang und Linie von „Pierrot lunaire“ zu „Ionisation“. Studien zur funktionalen Wechselwirkung von Spezialensemble, Formfindung und Klangfarbenpolyphonie. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2004. 313 S., Nbsp. (Interdisziplinäre Studien zur Musik. Band 3.)

Bei dem Buch handelt es sich um eine Weiterführung der Habilitationsschrift des Autors aus dem Jahre 1990 (*Konsertoiva kamarimusiikki 1920-luvun alun Euroopassa*, Helsinki). Im Zentrum der Analysen stehen Kompositionen für „Spezialensembles“ des frühen 20. Jahrhunderts, in etwa den Zeitraum 1910 bis 1930 umspannend. Unter „Spezialensemble“ versteht der Autor kammermusikalische Besetzungen, die von üblichen Schemata wie etwa dem Streichquartett oder Bläserquintett abweichen, wobei dies durch ungewöhnliche Kombinationen üblicher Musikinstrumente, aber auch durch Einbeziehung unkonventioneller Instrumente der europäischen Volksmusik oder Neukonstruktionen wie den Ondes Martenot erreicht wird (S. 16). Der Autor verfolgt mit seinen Analysen mehrere Ziele. Zum einen geht es um den Nachweis, dass das Experimentie-

ren mit unterschiedlichsten Besetzungen in direktem Zusammenhang mit theoretischen Erörterungen der Satztechnik zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu sehen ist, in welchen der Eigenständigkeit der einzelnen melodischen Linien eine zentrale Bedeutung zukam: „Der Begriff des Klanges und die Kategorie der Linie bilden zwei Säulen der ästhetisch-kunsttheoretischen Diskussion, welche die Neue Musik vorbereitet“ (S. 36). Zu Recht weist der Autor in diesem Zusammenhang auf die Bedeutung der Schriften Ernst Kurths hin, in denen die Ideen des „linearen Kontrapunkts“ bereits früh formuliert wurden, und auf Franz Schreker, der zu den Vordenkern des Eigenwerts von Klanglichkeit gehörte (S. 35 ff.). Der komplexe polyphone Satz sollte für den Hörer klanglich nachvollziehbar bzw. durchhörbar sein und so lag es nahe, klar unterscheidbare Klangfarben einzusetzen. Satztechnik und Besetzung stellen in den analysierten Kompositionen also eine untrennbare Einheit dar (S. 64).

Ein weiteres Ziel des Autors ist es, zu zeigen, dass die Kompositionen für Spezialensembles der 1910er- und 1920er-Jahre als Vorläufer von Klangkompositionen der 1950er-Jahre zu sehen sind, wenn auch ein bewusstes Anknüpfen der Komponisten dieser Jahre nicht nachweisbar ist. „Die ‚Priorität des Klanglichen‘ und die konsequente ‚Auswahl und Zusammenstellung eines Instrumentariums für ein bestimmtes Werk‘ im Sinne Stockhausens kann zwar tatsächlich erst nach dem Zweiten Weltkrieg nachgewiesen werden. Dennoch muss – so die These dieser Untersuchung – das Phänomen der ‚Klangkomposition‘, beruhend auf der ‚Erfindung eines jeweils individuellen Klangprofils‘ und der ‚ungeahnten Aussagekraft‘ desselben [...], um Jahrzehnte zurückdatiert werden“ (S. 70 f.).

Und schließlich geht es dem Autor um den Nachweis, dass es sich bei Musik für Spezialensembles nicht um eine eigene Gattung handelt, sondern um eine Gruppe von Kompositionen mit sehr unterschiedlichen stilistischen Ausprägungen, bei denen die Individualität der Lösung kompositionstechnischer Aufgaben im Vordergrund stand. Nur das Streben nach einer Synthese von Klang und Linie ist diesen Werken gemeinsam.

Mäkeläs Arbeit ist in 14 Kapitel gegliedert. Die Kapitel 1 bis 3 umreißen die historische Si-

tuation um 1920: Kapitel 1 beleuchtet hierbei die „Neue Polyphonie“, Kapitel 2 die Ideengeschichte von „Linearität und Individuation“. Wichtig ist dem Autor hier der Nachweis, dass die Analyse der Satztechnik dieser Zeit nur unter Einbeziehung psychologischer und soziologischer Gesichtspunkte angemessen erfolgen kann. In Kapitel 3 stellt der Autor kompositorische Merkmale tabellarisch zusammen, die seiner Ansicht nach paradigmatisch für die Kategorien „Individuation“ und „Integration“ sind. Die nachfolgenden zehn Kapitel sind den Analysen jeweils eines oder mehrerer Werke gewidmet: Kapitel 4 Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire*, Kapitel 5 Anton Weberns *Wiese im Park* und Igor Strawinskijs *Akahito*, Kapitel 6 Weberns Ensemble-Liedern op. 8 und op. 13, Kapitel 7 Darius Milhauds Zyklus *Machines agricoles* und Ernst Toch's *Die chinesische Flöte*, Kapitel 8 Paul Hindemiths *Kammermusik* op. 36,3, Kapitel 9 Kurt Weills *Konzert* op. 12 und Hindemiths *Kammermusiken* op. 36,1–2, Kapitel 10 Alban Bergs *Kammerkonzert*, Kapitel 11 Leoš Janáčeks *Concertino* und Strawinskijs *Rag-time für elf Instrumente*, Kapitel 12 Strawinskijs *Histoire du Soldat*. Kapitel 13 schließlich befasst sich mit dem Schaffen von Edgar Varèse. Die Analysen setzen jeweils unterschiedliche inhaltliche Akzente, was sich auch in der Zusammenstellung der Werke in einzelnen Kapiteln widerspiegelt. So steht beispielsweise bei der Analyse von Schönbergs *Pierrot lunaire* und Bergs Ensemble-Liedern die Behandlung der Vokalstimme im Zentrum der Betrachtung, während sich die Analyse von Bergs *Kammerkonzert* insbesondere formalen Gestaltungsprinzipien widmet.

Mäkeläs Arbeit spannt einen weiten Bogen über Klangkompositionen des frühen 20. Jahrhunderts und stellt unter dem zentralen Aspekt der Einheit von Klang und linearer Polyphonie Bezüge zwischen Kompositionen her, die ansonsten kaum einer gemeinsamen Betrachtung unterzogen werden, die teilweise mittlerweile kaum mehr bekannt sind. Da es dem Autor nicht um den Nachweis einer geschlossenen Werkgruppe oder um den Nachweis einer eigenen Gattung geht, sondern um Gemeinsamkeiten hinsichtlich kompositorischer Prinzipien, umfasst seine Arbeit heterogene Werke, bei denen zum Teil auf den ersten Blick die Unterschiede überwiegen. Dem Autor gelingt es aber,

die verbindenden Aspekte deutlich herauszuarbeiten, und so erhält der Leser neue Einblicke in einen Zeitabschnitt der Kompositionsgeschichte, der durch vielfältige neue kompositorische Ideen, vielfach experimenteller Art, gekennzeichnet ist. Mit der gebotenen Vorsicht bringt der Autor diese neuen Ideen mit gesellschaftlichen Veränderungsprozessen in Verbindung, aber auch mit wahrnehmungspsychologischen Fragestellungen. Insofern liegt hier vom Ansatz her eine wirklich interdisziplinär angelegte Studie vor. Die Analysen selbst basieren allerdings ausschließlich auf dem jeweiligen Notentext und dem zugehörigen Skizzenmaterial der Komponisten. Klanganalysen, mittels derer sich möglicherweise die auditive Trennbarkeit von Musikinstrumenten und damit die lineare Konzeption der Werke noch besser hätten darstellen lassen, wurden nicht durchgeführt. Hier wären für die Zukunft weiterführende Studien wünschenswert, denn mittlerweile liegen gut gesicherte Erkenntnisse zur auditiven Verarbeitung von Musikinstrumentenklängen vor (siehe beispielsweise: Christoph Reuter, *Klangfarbe und Instrumentation: Geschichte – Ursachen – Wirkung*, Frankfurt am Main u. a. 2002). (September 2005) Wolfgang Auhagen

THOMAS MENRATH: *Das Unlehrbare als methodischer Gegenstand. Studien zu Grundbegriffen der Klaviermethodik von Carl Adolf Martienssen*. Augsburg: Wißner-Verlag 2003. 137 S. (Forum Musikpädagogik. Band 57. Berliner Schriften.)

1937 erschien Carl Adolf Martienssens Schrift *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens* erstmals; in der Fassung von 1954 unter dem Titel *Schöpferischer Klavierunterricht* ist der Text bis heute eine der einflussreichsten klaviermethodischen Schriften und zugleich für die musikwissenschaftliche Leserschaft ein wichtiger Quellentext zur Interpretationsgeschichte, zur Musikästhetik sowie zur deutschen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte der zwanziger und dreißiger Jahre. Die zentralen klaviermethodischen Fragen Martienssens sind bis heute auch für den Nicht-Pianisten und Nicht-Pädagogen von Belang: Unter welchen Bedingungen entsteht Kunst? Wie verhalten sich Werk und Interpretation zueinander?