

bekannteste mit Elgar. Jaegers moralische Unterstützung war für den unter mangelndem Selbstvertrauen leidenden Elgar besonders wichtig. Jaeger gewann das Vertrauen des Komponisten nicht nur wegen seines musikalischen Sachverständnisses, sondern auch weil er die emotionale Kraft von Elgars Musik schätzen und seine Begeisterung dem Komponisten mitteilen konnte. Er kommentierte in Vorbereitung befindliche Partituren und bewog Elgar manchmal sogar dazu, Stellen neu zu überdenken (z. B. Finale der *Enigma-Variationen*, Höhepunkt des *Dream of Gerontius*). Klar geht daraus hervor, wie idiomatisch sich Jaeger auf Englisch ausdrücken konnte und sogar die sehr idiosynkratische, witzige Briefsprache, die Elgar im engen Freundeskreis verwendete, einwandfrei erwidern konnte.

Die Korrespondenz zwischen Jaeger und Elgar ist in der Elgar-Biographie vielfach zitiert und in Ausgaben von P. M. Young (1965) und J. N. Moore (1987) herausgegeben worden. Kevin Allen, Autor dieser neuen Biographie Jaegers, erinnert jedoch daran, dass etwa 60 % des Briefwechsels verloren sind, vielleicht z. T. weil Elgar selbst einiges nach Jaegers Tod vernichtete. Ausgaben des Briefwechsels mit anderen Komponisten fehlen, obwohl z. B. Briefe in den Parry-Biographien von Charles L. Graves und Jeremy Dibble zitiert werden.

Kevin Allen berichtet über das vergleichsweise kurze Leben – er ist 1909 an Tuberkulose gestorben – detail- und zitatenreich. Das Musikleben in England um die Jahrhundertwende kennt er bestens, die Zeit und die Personen werden lebendig heraufbeschworen. Das betrifft übrigens keineswegs nur Engländer, denn Jaeger kommentierte z. B. auch Aufführungen von neuen Werken deutscher Komponisten in Duisburg, Düsseldorf etc. Allens Ziel ist nicht, Kommentare zu den betreffenden Werken im Licht von Jaegers Äußerungen zu schreiben. Sie hätten das Buch überfrachtet, das als Dokumentation und nicht als musikwissenschaftliche Untersuchung zu bewerten ist. (Wie man beide miteinander verbinden kann, zeigt der Artikel von C. Grogan über die Korrespondenz Elgar-Jaeger zu *The Apostles*, in: *Music & Letters* 72, 1991, S. 48–60). Für Englandinteressierte ist Allens Buch ein Genuss. Hat man erst einmal hinein geblickt, ist es schwer, es wieder wegzulegen. (November 2004)

David Hiley

ANDREAS BERNNAT: *Grundlagen der Formbildung bei Claude Debussy. Ein analytisches Modell für die Klavierwerke von „Pour le piano“ bis zu den „Etudes“*. Tutzing: Hans Schneider 2003. 210 S., Nbsp.

Der Versuch, Kategorien für die Beschreibung der Formbildung bei Debussy zu finden, wird bis ins späte 20. Jahrhundert von der kompositorischen Tradition harmonisch-tonaler Musik und der daran ausgebildeten analytischen Tradition bestimmt: Analyseverfahren im Rückspiegel der Geschichte gewissermaßen. Die Berliner Dissertation Andreas Bernnats nimmt bewusst keinen historisch-kritischen Standpunkt ein, um die Kontextualisierung scheinbar widersprüchlicher Kompositionsprinzipien in der Klaviermusik Claude Debussys zu erklären, sondern verfährt mit den dieser besonderen Ausprägung der französischen Musik des frühen 20. Jahrhunderts zugrunde liegenden Verfahren annähernd phänomenologisch. In Ausweitung und Modifizierung des von Bernnat schon 2001 in der Zeitschrift *Musik & Ästhetik* dargestellten Analyseverfahrens leitet der Verfasser ein Modell her, mit dem das spezifische Zusammenwirken musikalischer Momente bei Debussy in positiver Weise, also nicht unter dem Aspekt der Abgrenzung gegenüber der Tradition, beschrieben werden kann. Die Unterscheidung von drei kompositorischen Grundprinzipien (Klangstrukturen, die auf ein simultanes Ganzes verweisen – Linienstrukturen, die auf ein sukzessives Ganzes verweisen – Satzstrukturen, die auf die Verknüpfung von Simultaneität und Sukzessivität verweisen), die einzeln auftreten, einander aber auch überlagern können, beherrscht dieses Analysemodell, das auf unterschiedlichen formalen Ebenen einsetzbar ist: satztechnische Organisation, Syntax und Gesamtanlage.

Die Stärke des von Bernnat beschriebenen Analysemodells (das von ihm paradigmatisch anhand von Klavierwerken Debussys unterschiedlichster Zusammenhänge vorgeführt wird) ist zugleich auch die Schwäche des Modells – die Problematik des eher Unverbindlichen. Gerade die Kompositionen Debussys stecken voller mehr oder weniger verborgener Hinweise auf Aspekte der Tradition, zumal die von Bernnat mehrfach angeführte *Hommage à Rameau*; weiterhin lässt dieser Ansatz Fragen

zur Zyklenbildung bei Debussy nahezu vollkommen aus dem Blick, obwohl dieser Aspekt auch für kompositorische Detailbelange bei Debussy von großer Bedeutung sein kann (und dieses Buch im Übrigen in erster Linie formalen Problemen gewidmet ist). Andererseits ist zu fragen, wie spezifisch dieses Modell gerade auf die Musik Debussys anzuwenden ist, oder ob es nicht gerade für die Musik an der Schwelle zum 20. Jahrhundert ein erheblich probateres Mittel zur satztechnischen Durchdringung darstellt als die Pitch Class Set Methods anglo-amerikanischer Provenienz. Eine Ausweitung dieses Modells müsste allerdings auch eine Neufassung des Begriffsfeldes „Form“ beinhalten, Bernnat geht es offenbar weniger um handgreifliche Formen, sondern vielmehr um das Formen musikalischen Materials; problematisch erscheinen in diesem Zusammenhang auch die Mehrfachbedeutungen der analytisch besetzten Begriffe „Zug“ oder „dominant“.
(November 2004) Birger Petersen

AE-KYUNG CHOI: Einheit und Mannigfaltigkeit. Eine Studie zu den fünf Symphonien von Isang Yun. Sinzig: Studio Verlag 2002. 273 S. (Berliner Musik Studien. Band 25.)

Ae-Kyung Choi formuliert mit der Zielsetzung, „erstmalig eine der Symphonien Yuns angemessene Art der Analyse zu entwickeln“ (S. 8), gleich zu Beginn ihren hohen Anspruch. Als Gegenentwurf bezieht sie sich konkret auf die Arbeit Ilja Stephans (München 2000), dessen Ansatz sie aufgrund seiner eurozentristischen Perspektive problematisiert. Choi konzentriert sich auf die als wesentlich wichtiger erachtete koreanische Tradition.

Ein knapper Überblick über die koreanische Kultur macht den ersten Teil des Buches aus. Die in der Landesgeschichte herausragenden Denkströmungen werden als Grundlage für Yuns Geisteshaltung kurz angerissen. Es folgt eine Darstellung der historischen Entwicklung und des philosophischen Fundaments der koreanischen Musik. Hinsichtlich struktureller Spezifika beschränkt sich Choi sinnvoll auf die Erläuterung des für Yuns Komponieren wichtigen Systems der koreanischen Modi sowie auf die beispielhafte Analyse eines Stückes koreanischer Hofmusik. Im Analyseteil kommt sie noch mehrfach auf unterschiedliche Gattungen

und Werke zurück, und konzentriert sich so ganz auf das Notwendige zum Nachvollzug möglicher Parallelen. Etwas mehr Raum hätte man sich für die Auseinandersetzung mit Yuns Weg im Spannungsfeld von östlicher und westlicher Musikauffassung gewünscht. Die anfangs aufgestellte Behauptung, der Komponist habe die europäische Tradition „offensichtlich eher etwas schematisch rezipiert“ (S. 8), wird leider nicht belegt und scheint in Anbetracht der Erkenntnisse Stephans auch nicht unbedingt überzeugend. Es ist erfreulich, dass die von Yuns Witwe Soo-Ja Lee verfasste Biographie (Seoul 1998) einbezogen wird, vielen europäischen Forschern ist dies aufgrund der Sprachbarriere nicht möglich. Ob aber aus dieser und anderen erwähnten Quellen nicht eine etwas eingehendere Rekonstruktion von Yuns Entwicklung möglich gewesen wäre, bleibt fraglich.

Auch sonst verharren manche Aussagen zu sehr im Allgemeinen. Den Stilwandel der zeitgenössischen Musik in den 1970er-Jahren lediglich mit Phrasen wie „Neue Einfachheit“, „Neue Schönheit“ und „Neoromantik“ abzutun, wird weder der Musik dieser Zeit noch Isang Yuns gerecht (S. 3). Feststellungen wie „[die] glissandierende Zweitongruppe do-si [...] drückt ein Gefühl von Trauer und Gram aus“ (S. 39) sind nur bei gleichzeitiger Erklärung ihrer Bedeutung innerhalb der koreanischen Musikauffassung verständlich.

Der größte Teil des Buches besteht aus eingehenden Analysen der fünf Symphonien Isang Yuns. Zusammenhänge der einzelnen Werke innerhalb der Satzfolge wie auch innerhalb des zyklischen Gesamtentwurfs bilden dabei einen roten Faden. „Einheit und Mannigfaltigkeit“ – so heißt es bereits im Titel der Arbeit. Auch zahlensymbolische Aspekte, vor allem bezüglich proportionaler Verhältnisse in Zyklus und Einzelwerk, werden sehr überzeugend vorgebracht. Darstellungen von Parallelen zu traditioneller koreanischer Musik erscheinen als Einschübe zwischen den Analysekapiteln. Methodisch wäre es wahrscheinlich sinnvoller gewesen, die Werke im engeren Zusammenhang mit konkreten Stücken zu analysieren, statt sich weitgehend auf eine – sehr ausführliche – Takt-für-Takt-Analyse zu beschränken. Wenn es etwa auf S. 171 heißt, dass die „Unisono-Linie [...] in Yuns Symphonien häufig als Steige-