

Konservatorien in Moskau und besonders in St. Petersburg. Die Mehrzahl der ersten estnischen Komponisten und Berufsmusiker hat dort ihre Ausbildung erhalten. Diese Einflüsse machten sich am Anfang des 20. Jahrhunderts bemerkbar.

Am Ende des 19. Jahrhunderts wurden die ersten Privatmusikschulen mit einem festumrissenen Programm gegründet und zwar in Tartu 1897 von dem Deutschbalten Rudolf Griving und in Tallinn 1898 von Eugenie Meyer. Aus letzterer entstand 1903 die bedeutende Musikschule der Pianistin Alice Segal und des Violoncellisten Heinrich Stuckey. In beiden Einrichtungen spielte der Klavierunterricht eine außerordentlich wichtige Rolle. In beiden Schulen gab es sowohl deutsche als auch estnische Schüler.

Kristel Pappel

Grigorii Israilevič Ganzburg (Hg.), F. Mendel'son-Bartol'di i tradicii muzykal'nogo professionalizma [Felix Mendelssohn-Bartholdy und die Tradition des musikalischen Professionalismus], Charkov 1995.

Bei dieser Veröffentlichung handelt es sich um eine Sammlung von Materialien eines Musikwissenschaftlichen Symposiums, das vom 22. bis 24. September 1994 zum Thema "Felix Mendelssohn-Bartholdy und die Tradition des musikalischen Professionalismus" im Rahmen des 4. Internationalen Musikfestivals "Charkover Versammlung" durchgeführt wurde.

Die Themenkreise der Beiträge sind weit gefächert. Die meisten Beiträge befassen sich mit dem Stil der Mendelssohnschen Musik. So behandeln die Autorinnen I. L. Iwanowa und A. A. Misitowa das Thema "Zur Frage der Einheit des Stils bei Mendelssohn" anhand vergleichender Analysen seiner Werke mit denen seiner Zeitgenossen wie auch anhand der Betrachtung ihrer Musikanschauung. G. Ju. Demtschenko widmete sich dem Thema "Die Kunst des Biedermeiers und die 'Lieder ohne Worte' von Mendelssohn" und K. A. Schabinskij "Perspektiven der Stilanalyse in der Musik von Mendelssohn: Epistemologische Verkürzung".

Im Beitrag "Mendelssohn und das Leipziger Konservatorium" geht der Autor I. A. Gnatjuk der Frage nach, welche Rolle Mendelssohn bei der Gründung des ersten deutschen Konservatoriums 1843 in Leipzig spielte, in welche Weise diese Institution auf das musikalische Unterrichtswesen in Deutschland und sogar bis nach Rußland ausstrahlte, wo die Gebrüder Rubinstein Mitte des 19. Jahrhunderts in Moskau und Petersburg die ersten russischen Konservatorien gründeten.

Mendelssohns Rolle bei der Entwicklung einzelner Musikgattungen sind folgende Beiträge gewidmet: K. W. Senkin: "Mendelssohn und die Entwicklung der romantischen Klavierminiatur", I. I. Polskaja: "Das Klavierduett im Leben und Schaffen von Mendelssohn" und O. S. Fadejewa: "Felix Mendelssohn und das deutsche Oratorium des 19. Jahrhunderts".

Ein überaus interessantes wenn auch nicht unumstrittenes Thema spricht die Autorin T. P. Madyschewa im Referat "Der Einfluß der Sprachphonetik auf die Bildung der deutschen Gesangsschule" an. Im Beitrag "Mendelssohns 'Lieder ohne Worte' und die russische Klavierliteratur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts" spricht E. M. Schabschajewitsch vom Einfluß der deutschen Musik auf das Musikrepertoire in Rußland, aber auch auf die Entwicklung des eigenständigen russischen "singenden" Klavierstils. Mit dem Thema "Mendelssohn und die Gegenwart" schlägt die Autorin N. L. Otscheretowsjka einen Bogen (auch über Lyssenko und Glasunow) bis in die heutige Musikwelt.

Mit dem Referat "Die Parallele 'Beethoven – Mendelssohn' (Zum Problem der Geschichtlichen Entstehung des lyrischen Bewußtseins in der Musik)" von P. Rudj wird der Themenbereich des Buches erweitert: Die übrigen Vorträge haben mit Mendelssohns Werk nur mittelbar zu tun oder sind allgemeineren Fragen gewidmet. Im Vortrag "Über die romantischen Quellen der musikalischen Reflexion" von L. W. Schapowalowa werden u.a. Fragen der Musikpsychologie behandelt. In "Webers Operschaffen in Rußland" berichtet M. G. Bjalik darüber, welcher Beliebtheit sich die Werke des deutschen Meisters in Rußland – bis zur Zarenfamilie – erfreuten, und daß sich auch mehrere russischen Komponisten, so etwa Glinka u.a., an diesen Werken geschult haben.

Den ukrainisch-russischen Musikbeziehungen ist das Referat von N. W. Smoljaga "Die ukrainische Klavierkunst und die Tätigkeit des IRMO (Institut der Russischen Musikgesellschaft)" gewidmet, den ukrainisch-deutschen das Referat von A. I. Tschepalow "N. W. Lyssenko als Student des Leipziger Konservatoriums (Zum Problem der Wechselwirkung zwischen deutschen und ukrainischen Musikschulen)". Auch im Artikel von E. G. Rostschenko "Die Zeitschriften-Wagneriana von S. Swiridenko im Kontext zu seinem künstlerischen Nachlaß" kommen Fragen der ukrainisch-deutschen Musikbeziehungen zum Vorschein.

Im Beitrag "F. Mendelssohn - B. Jaworskij: Musikalische Professionalität und Aufklärung" zeigt die Referentin L. A. Kusjomina Parallelen zwischen dem Komponisten und dem ein Jahrhundert später wirkenden Musikwissenschaftler auf, die sich vor allem auf deren pädagogische und aufklärerische Tätigkeit beziehen.

Im Vortrag von G. I. Ginsburg "Über die Misanphonie" wird ein Thema angeschnitten, das eine ausführlichere Besprechung erfordert, - vor allem weil man dabei in Deutsch eher an die "Misanthropie" (Menschenhaß) denkt und bei der "Misanphonie" vielleicht an Abneigung dem Klang gegenüber denken könnte, was hier jedoch auf keinen Fall gemeint ist.

Mit diesem Beitrag führt der Autor in die Musikterminologie einen Begriff ein, der sich am Wort "Misanszene" (Misan-Bühne) aus der russischen Bühnenkunst orientiert, das seit ca. 1820 existiert und seit der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts zum Bestandteil der Theaterarbeit gehört. Nach der Erklärung des russischen Regisseurs S. Eisenstein ist "Misanszene im engsten Sinne des Wortes – das Verhältnis der räumlichen und zeitlichen Elemente im Zusammenwirken der Menschen auf der Bühne". Eine weitere Erklärung lautet: "Misanszene ist die Verteilung der Schauspieler auf der Bühne in einem bestimmten Verhältnis zueinander und zu der sie umgebenden gegenständlichen Welt in dem einen oder anderen Moment des Bühnenstücks".

In der Musik kommt die "Misanszene" in der Akustik zum Vorschein, die der Autor hier als "Misanphonie" bezeichnet. Diese entfaltet sich ebenfalls in zwei Momenten: 1. in der bestimmten Plazierung der jeweiligen Klangquelle im Raum zu dem jeweiligen Zeitpunkt; 2. in der räumlichen Verlagerung dieser Klangquellen im Verlaufe eines Musikwerkes. Die Verwendung der Möglichkeiten der Misanphonie, d.h. der Technik zur Organisierung der räumlichen Realität und der räumlichen Illusion ist für die Komponisten verschiedener Zeiten charakteristisch. Zu den ältesten Anwendungen der "Misanphonie" gehört danach das "Antiphonarium", womit hier das in der russisch-orthodoxen Kirche verbreitete "Gegensingen" zweier Chöre gemeint ist; zu den neueren Anwendungen zählt die Verteilung der Instrumentengruppen im Orchester.

Im weiteren Verlauf des Berichts versucht der Autor, den Begriff an Beispielen aus der Musikkultur zu verdeutlichen. Zu den wichtigen Erscheinungen der Misanphonie gehört danach die "Bewegung des Themas im Raum", sei es durch Imitation beim gleichen Instrument oder Durchführung bei verschiedenen Instrumenten etwa im Orchester. Die einfache akustische Verstärkung oder Abschwächung des Klangs dagegen, die nur eine Illusion der Fortbewegung des Themas im Raum darstellt, wird als "Pseudomisanphonie" bezeichnet. Zu der letzteren gehören allerdings auch die schriftlichen Hinweise auf die "echte" Misanphonie in der Notenschrift, wo die räumliche Fortbewegung des Themas "noch" nicht stattfindet.

Die Einführung dieses Begriffs rechtfertigt der Autor damit, daß dadurch die Wirkung der Musik besser erforscht und beschrieben werden könne, was vor allem für die Musikforscher wichtig sei.

In den darauf folgenden Beiträgen werden Themen allgemeinen Charakters – von Fragen der Musikwissenschaft, Pädagogik bis zur Musikpsychologie – bearbeitet: V. V. Tschkonija: "Das musikalische Epos als Problem der nationalen Romantik"; V. I. Prichodjko: "Die Fähigkeit, sich selbst zu hören"; W. I. Losowaja: "Über das romantische Weltempfinden in der Zehnten Klaviersonate von S. Bibik". Der Vortrag "Die gegenwärtige ukrainische Romantik" von M. S. Tschernjawsckaja beschließt das Buch sowohl numerisch als auch thematisch.

Alexander Schwab

Ferenc László

Die rumänische Vierteljahresschrift " Muzica "

Vier Jahrzehnte lang (1950-1989) durfte in Rumänien nur eine einzige musikalische Fachzeitschrift erscheinen, die Monatsschrift *Muzica*. Nach der Dezemberrevolution von 1989 entschied der Herausgeber, der Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler Rumäniens, die Teilung der Zeitschrift in ein zweiwöchentlich erscheinendes Blatt "*Actualitatea muzicală*" ["Musikalische Aktualität"] und die neue Serie der nun als Vierteljahresschrift und im Oktavformat erscheinenden "*Muzica*". So wurde die Zeitschrift der Musikwissenschaftler von der Aufgabe befreit, Ereignisse des Musiklebens schildern zu müssen. Zum Schriftleiter wurde der Musikhistoriker Prof Dr. Octavian Lazăr Cosma, Vizepräsident des Verbandes, ernannt.

Wir stellen nachfolgend den 7. Jahrgang (1996) der erneuerten "*Muzica*" vor: Vier Hefte von je 160 Seiten.

Das Hauptanliegen der Schriftleitung scheint die Besprechung des zeitgenössischen rumänischen Musikschaffens zu sein. Unter dem Rubriktitlel "Schöpfungen" wird die *Fünfte Symphonie* von George Enescu (1881-1955) präsentiert und zwar vom Komponisten Pascal Bentoiu, der die "Unvollendete" des größten rumänischen Komponisten vollendete (Heft 4). Andere Werke und Werkgruppen, welche in derselben Rubrik besprochen werden, sind: Nicolae Comans Liedschaffen (Heft 1, Valentina Sandu Dediu), die dramatische Musik des in Rom lebenden rumänischen Komponisten Roman Vlad (Heft 1, Viorel Munteanu), die *Liturgie des Heiligen Johannes Christostomus* von Valentin Timaru (Heft 3, Cristina Glodeanu-Para) und die *Fünfte Symphonie* von Vasile Herman (Heft 4, Dora Cojocaru). Anatol Vieru wird von Laura Manolache (Heft 2) und Viniciu Grefiens von Doru Popovici (Heft 3) porträtiert. Ausgedehnte Gespräche führen Theodor Gri-