

# **Bücher/CD/DVD = Livres/CD/DVD = Libri/CD/DVD = Books/CD/DVD**

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2015)**

Heft 132

PDF erstellt am: **13.09.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Aktuelle Meldungen aus den Forschungsabteilungen der Musikhochschulen  
Actualités récentes provenant des départements R&D des Hautes Ecoles de Musique  
Attuali notizie dei dipartimenti di ricerca delle Scuole Universitarie di Musica  
Current News from the Research Departments of the Swiss Music Universities



### Künstlerische Forschung. Ein Handbuch

Jens Badura, Selma Dubach, Anke Haarmann, Dieter Mersch, Anton Rey, Christoph Schenker, Germán Toro Pérez (Hrsg.)

Zürich und Berlin, diaphenes, 2015

«Warum ein Handbuch zur künstlerischen Forschung?», so fragen die Herausgeber zu Beginn des vorliegenden Bandes. Die Antwort erscheint einfach, geht es doch darum, das Verhältnis von Kunst und Forschung mit Blick auf ein neues konzeptuelles Verständnis und eine damit verknüpfte Praxis zu durchleuchten. Dahinter verbirgt sich allerdings ein komplexes Netzwerk an Implikationen, denn die Rede von der künstlerischen Forschung zielt nicht bloss auf ein «metaphorisches Sprechen von Forschung» ab, sondern ist – ausgehend von einer «Transformation der Künste» und einer «kritische[n] Selbstbefragung der Wissenschaften» – «sehr konkret verbunden mit dem Anspruch, Kunst als wissensgenerierende Praxis ernst zu nehmen» und hierfür auch «die entsprechenden institutionellen Rahmenbedingungen zu etablieren» (S. 10). Der vielstimmigen und keineswegs von einheitlichen Positionen bestimmten Debatte zu dieser Problematik begegnen die Herausgeber mit einer systematischen Bestandsaufnahme, die sich erstens den für das Thema bedeutsamen epistemologisch-konzeptionellen Grundlagen und methodologischen Fragen, zweitens den massgeblichen Inventaren von Praktiken und Ausdrucksformen sowie drittens den institutionellen und forschungs- wie kulturpolitischen Rahmenbedingungen widmet und sie als aufeinander bezogene Dimensionen verhandelt.

Um dieser Aufgabe gerecht zu werden, orientiert sich das Handbuch an diesen drei Themenbereichen und beleuchtet deren unterschiedliche Facetten in zahlreichen Einzelbeiträgen von je vier bis sechs Seiten Umfang. Sinnvollerweise dient die von epistemologischen,

ästhetischen und kunstwissenschaftlichen Argumenten geprägte theorieorientierte Diskussion über die künstlerische Forschung als Ausgangspunkt, wodurch zunächst bedeutsame Veränderungen der Wissensordnung aus den zurückliegenden Jahrzehnten umrissen und als Voraussetzungen für die Entwicklung einer künstlerischen Forschung identifiziert werden. Im Zentrum des Bandes steht jedoch der Blick auf die Methodologien und Praktiken des Forschens, der vielfach aufgefächert aus der Perspektive forschender Künstler und praxisnaher Theoretiker unter Berücksichtigung der Eigenarten unterschiedlicher Kunstsparten erfolgt. Dabei wird die Uneinheitlichkeit der Beiträge – sie reicht von der Beschreibung eigener künstlerischer Projekte über Gedanken zu einer theoretischen Fundierung bis hin zur essayistischen Darstellung historischer Aspekte – ebenso in Kauf genommen wie der Umstand, dass jedes Kapitel von den Voraussetzungen einer bestimmten künstlerischen Disziplin her formuliert ist. Dies hat zur Folge, dass sich die Ausführungen mitunter einer Verallgemeinerbarkeit verweigern: Wenn etwa Stephen Craig im Beitrag «Entwerfen/Entwurf» von der möglichen Relevanz des Skizzierens als forschendem Zugang in die Praxis der Architektur spricht, so bleibt zugleich die Frage unbeantwortet, inwieweit ein solcher Prozess in anderen Künsten – beispielsweise beim Vorgang des Komponierens oder Schreibens – ähnlich oder unterschiedlich aufgefasst werden kann und wie er sich zu den auf die Genese von Kunst bezogenen historischen Forschungsrichtungen verhält. Insofern erweist sich die Thematisierung künstlerischer Praxisfelder anhand der Fixierung auf einzelne Künste als Beschränkung, die aber immerhin zugleich auch dazu anregt, über die mögliche Relevanz der Ausführungen für andere Disziplinen nachzudenken. Dass

der Band abschliessend den Fokus auf die institutionellen Kontexte von künstlerischer Forschung richtet und insbesondere danach fragt, in welchem Rahmen entsprechende Forschungen präsentiert und rezipiert, wie sie evaluiert, finanziell gefördert und in Kunsthochschulen implementiert werden können (wobei allerdings nirgendwo anklingt, dass auch wissenschaftlichem Schreiben eine künstlerische Komponente innewohnt), unterstreicht die politische und gesellschaftliche Relevanz der Thematik. Denn hierbei handelt es sich um Fragestellungen, die in der Öffentlichkeit sehr kontrovers – und teils auch stark verzerrt – diskutiert werden.

Insgesamt verdeutlicht die Publikation zweierlei: Künstlerische Forschung ist ein Bereich, der sich gegenwärtig in ständiger Bewegung befindet, was sich u. a. in unterschiedlich gelagerten oder auch einander widersprechenden Bestimmungsversuchen spiegelt. Gerade darum handelt es sich aber auch um einen Bereich, der – ganz gleich, wie man ihn nun en détail ausleuchtet – die gängigen Auffassungen von Kunst und Wissenschaft sowie den institutionellen Rahmen von Forschung überhaupt grundlegend in Frage stellt und gegebenenfalls auch tiefgreifend zu verändern vermag. Indem der Band nicht nur das Feld möglicher Positionen vermisst und dokumentiert, sondern auch eine Handreichung zur Orientierung bietet, die etwas von den vielfältigen Kontroversen des aktuellen Diskurses abbildet, lässt er sich als willkommener Impulsgeber für eine umfassendere Auseinandersetzung mit dem facettenreichen Spannungsfeld zwischen Kunst und Wissenschaft nutzen.

Stefan Drees





**Révolutions sonores. De Mallarmé à la musique spectrale**

Guy Lelong  
 Paris, Éditions MF, 2014, 216 p.

Cette théorie des rapports texte-musique-contexte s'articule autour de la musique « spectrale », créée à l'initiative du compositeur Gérard Grisey (1946-1998) au milieu des années 70. La révolution dont il est fait mention dans le titre rappelle la volonté des musiciens spectraux de replacer les enjeux esthétiques au niveau du processus d'élaboration du phénomène sonore. Sans entrer dans un débat entre modes et chapelles, l'auteur rappelle utilement les origines esthétiques et techniques du spectralisme, né en même temps que les découvertes réalisées autour de l'acoustique et de la perception. La thèse inédite et ambitieuse consiste à placer en parallèle de cette « révolution » musicale, son équivalent littéraire avec la figure de Stéphane Mallarmé (1842-1898) et, dans le domaine des arts plastiques, Daniel Buren (né en 1938). Le premier opère un retour à la matrice langagière, renversant la table de la métrique en lançant son célèbre *coup de dé*. En faisant de la syntaxe le terreau macroscopique de sa révolution, Mallarmé n'imagine rien de moins que de reconstruire un solfège de sens et de significations. La « sonorité » des textes est mise en regard avec les procédés spectraux, aussi bien que l'importance des lieux où l'on retrouve les propositions in situ de Daniel Buren. Offrant l'avantage inédit d'un regard au-delà des frontières du domaine musical, l'ouvrage de Guy Lelong ambitionne de toucher un public peu au fait de l'abondance des termes techniques en matière d'écriture musicale. Cette pensée multiforme est présentée dans sa prolixité et l'originalité de son retournement vers ce qui en constitue les sources.

David Verdier



**Wie durch Zufall / Quite by Chance**

Kit Powell  
 Saarbrücken: Pfau-Verlag 2014, 169 S.

Zu gewöhnlichen Nachschlage-Formaten gibt es im Fall des Komponisten Kit Powell (1937 im neuseeländischen Wellington geboren und seit 1984 in der Schweiz lebend) nun eine Alternative: Das im Saarbrücker Pfau-Verlag erschienene Werk *Wie durch Zufall* bietet auf Englisch und Deutsch lebendige Einblicke in ein Schaffen, das sich kaum auf einen Nenner bringen lässt. In zwölf jeweils reich und in Farbe bebilderten Kapiteln gewährt Powell selbst Einblicke in seine Musiktheater, Zufallskonzeptionen, elektroakustischen Werke oder in grundsätzliche ästhetische Anschauungen. Der Lehrer und Freund Gerald Bennett schreibt in seiner Einführung, dass er kein anderes Buch kenne, «worin ein Komponist so offen und uneigennützig über die Ideen und Inspirationen von über 50 Jahren intensiver künstlerischer Aktivität schreibt». Das Schöne an diesem fast 170-seitigen Buch ist die Mischung aus verschiedenen Textsorten und die damit verbundene Offenheit. Wer nur schnell und punktuell ein Werk nachschlagen will, findet es auch ohne Index in den zeitlich geordneten Rubriken; in der Regel gibt es kurze, aber konzise Werktexte inklusive kommentierter Partiturbeispiele. Wer tiefer eindringen will in das faszinierende Œuvre, sollte die Einführungen zu den zwölf Kapiteln ebenso lesen wie die philosophischen Ausführungen des Komponisten. «Um in der Lage zu sein, einen Künstler zu «erkennen», schreibt Powell, «muss man mit einigen seiner Hauptwerke vertraut sein». Recht hat er. Diese ebenso aussergewöhnliche wie gründlich lektorierte Monographie wird nicht nur dabei beste Dienste leisten.

Torsten Möller



**Absolute Music. The History of an Idea**

Mark Evan Bonds  
 New York, Oxford University Press, 2014, 375 p.

«What is music and why does it move us?» In altre parole, qual è l'essenza della musica e perché il suo effetto è tanto potente su di noi? In un saggio dalla prosa chiarissima, Mark Evan Bonds esamina le risposte a questo doppio interrogativo e rilegge l'intera storia della filosofia occidentale da Pitagora a Schopenhauer. Secondo il musicologo statunitense, lo sforzo plurimillenario della cultura occidentale è stato quello di isolare l'essenza della musica dai suoi effetti; comprendere la musica nella sua dimensione ontologica è stata la via maestra per spiegare la conseguente e ineliminabile influenza che essa ha su di noi e sul nostro mondo. Prima di essere una prerogativa della musica strumentale e prima di essere un termine coniato *ex novo* dalla *querelle* ottocentesca tra Eduard Hanslick e Richard Wagner, la musica *assoluta*, ossia slegata da ogni contingenza, è l'utopia originaria della nostra cultura: il punto d'incontro fra l'uomo e il cosmo - l'Assoluto - attraverso il numero e la proporzione.

«The belief in a relationship between the essence of music and the essence of the cosmos» risale al pensiero greco e «never disappeared entirely» (p. 8). Nella prima parte del saggio, intitolata *Essence as Effect: To 1550* (pp. 17-38), Bonds esamina le due figure di Pitagora e di Orfeo, incarnazioni mitiche dell'essenza e dell'effetto della musica. «Their relationship was understood as one of mutual reinforcement: Pythagora's explanation of music's essence was at the same time an explanation for its effect, as realized through the skill of Orpheus» (p. 17). Più che di una relazione simmetrica, si tratta di una relazione ontologico-causale: i pitagorici individuano nelle proporzioni numeriche la struttura



dell'universo e nella musica la manifestazione sensibile del numero. Date queste premesse, i mirabolanti effetti della musica associati a Orfeo (addomesticare le belve, muovere le rocce, deviare i fiumi), quelli spaventosi ricordati da Platone (la capacità della musica di sovvertire l'ordinamento stesso dello stato), quelli incantatori rappresentati dal mito delle Sirene, sono tutti facilmente spiegabili con quella che Bonds chiama «isomorphic resonance»: «the ratios that govern the intervals of music are the same ratios that govern the structure of the universe at every level, from that of the individual human to that of the cosmos as a whole» (p. 30). L'idea di un cosmo armonico e musicale riecheggia nei secoli seguenti e trova una sua fisionomia esemplare nel *De institutione musica* (ca. 500-507 d. C.), dove Boezio descrive la *musica mundana* prodotta dal movimento delle sfere celesti: musica perfetta perché impercettibile all'orecchio umano.

Nella seconda parte, *Essence and Effect: 1550-1850* (pp. 39-126), Bonds osserva l'emergere dei concetti estetici del periodo moderno - «Expression», «Form», «Beauty», «Autonomy», «Disclosiveness» -, tutti capaci in misura non esaustiva di spiegare la natura della musica e di individuarne qualità e poteri. Ma il senso evolutivo e insieme reiterativo del saggio di Bonds si realizza nella preminenza accordata all'ultimo di questi concetti: la «Disclosiveness» che emerge alla fine del Settecento. Il compositore-oracolo di musica strumentale (che si esprime nelle figure prometeiche e geniali di Haydn, Mozart e Beethoven) svela la verità dell'universo. La bellezza, la forma e l'autonomia della musica diventano le manifestazioni sensibili dell'infinito. «The idea that music might provide insight into the structure of the cosmos is as old as Pythagoreanism, a mode of thought that many philosophers and critics working around 1800 found

attractive for its holistic perspective» (p. 121).

Quando nell'ultima parte del suo libro - *Essence or Effect: 1850-1945* (pp. 127-296) - Bonds descrive con estrema perizia ed erudizione le origini e il contenuto del manifesto del formalismo musicale, ossia *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) di Eduard Hanslick, il senso della frase-feticcio «Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen» assume un significato nuovo. La *querelle* tra la musica «pura» e la «musica a programma» spiega ormai solo una parte del senso tradizionalmente associato alla frase e al libro più famosi nella storia dell'estetica musicale. Hanslick guarda infatti alla *Naturphilosophie* dell'Ottocento e all'essenza pitagorica della musica: le «forme sonore in movimento» non sono rigidamente vuote. La musica assoluta, privata della sua parte verbale ed emozionale, riesce invero a mettersi in relazione con il movimento dell'universo. Per capire il senso del libro di Bonds e con esso l'estetica musicale dell'Occidente basta quindi rileggere il finale di *Vom Musikalisch-Schönen* nella sua versione originale: «Da die Elemente der Musik: Schall, Ton, Rhythmus, Stärke, Schwäche im ganzen Universum sich finden, so findet der Mensch wieder in der Musik das ganze Universum.»

Nelle seguenti edizioni del saggio, Hanslick emenderà questo finale chiudendosi in più vago riferimento al concetto di *Geist*. Del resto, come dimostra Bonds, la musica è come la nostra vita: «[its] essence remains elusive as its effect remains real» (p. 299).

Nicolò Palazzetti



## Écrits sur la musique et les musiciens

György Ligeti

Traduits par Catherine Fourcassié

Genève, Contrechamps, 2014, 440 p.

Les éditions Contrechamps poursuivent et achèvent, avec ce troisième volume, la publication des écrits de György Ligeti, après les *Neuf Essais sur la musique* (2001, seconde édition en 2010) et *L'Atelier du compositeur* (2013). Moins méthodiquement analytiques que les articles du premier volume et moins centrés sur la vie et l'œuvre du musicien que les écrits et les commentaires du deuxième, les textes ici réunis ouvrent un nombre considérable de perspectives, dans une langue claire, sobre, précise, peu encline à l'idéologie et au dogmatisme, et qui, comme Philippe Albèra l'écrit dans sa postface, « vise à l'évidence des faits et des idées » (p. 403). Loin de la théorie, de l'abstraction et des systèmes conceptuels clos, ces textes manifestent une coalescence de l'analyse et de la pensée. Ligeti, par une démarche critique, plongeant dans les éléments les plus concrets et mesurables d'un langage, entend chaque fois rendre manifeste l'essence du phénomène et l'idée dont ce phénomène témoigne — et qui pourrait bien se révéler riche d'enseignements pour sa propre pratique créatrice.

L'idée, souvent, est exposée d'emblée et déclinée ensuite dans la matérialité d'une œuvre. Ainsi, une étude sur les effets de spatialisation dans la musique de Mahler, par l'éloignement des instruments, par la composition en soi, et par le volume, la densité ou la transparence de l'orchestration, s'ouvre ainsi : « L'un des aspects essentiels de la musique de Mahler est selon moi l'interpénétration des perspectives historiques et spatiales » (p. 185). L'exemple n'est pas isolé, qui participe d'un sens aigu de l'accroche. En atteste un compte rendu



sur la nouvelle musique en Hongrie : « Nous avons un Bartók et c'est beau-coup » (p. 23). En somme, la sobriété de l'expression n'exclut ni la saillie, ni le mordant, ni la fantaisie. Et guère plus le paradoxe : on s'étonne en effet qu'écrive autant un musicien qui ne craint pas d'affirmer : « Ce qui compte pour moi, c'est seulement le produit, l'œuvre ; connaître les méthodes de fabrication ou la personne de l'artiste (ou son nom comme étiquette prestigieuse), comme les théories, commentaires, manifestes d'idées et autres textes promotionnels qui l'accompagnent, tout cela est insignifiant pour moi » (p. 180). L'ironie de Ligeti, tantôt grotesque, tantôt féroce, vaut donc autant pour lui-même que pour les autres et paraît indissociable du fait que « l'art est quelque chose d'artificiel, pas la vie de tous les jours » (p. 147), comme on le lit dans un paragraphe critique sur l'œuvre de Nam June Paik.

Les écrits de ce troisième volume couvrent presque toute la vie créatrice du compositeur, de 1946 — il n'a alors que 23 ans et compose beaucoup pour chœur, d'enfants, de femmes, ou mixtes — à 2003, trois ans avant sa mort. Les éditions Contrechamps les ont regroupés en quatre sections, dans un classement entre chronologie et thématique.

Après des remarques préliminaires, la première section présente, sous le titre « De Hongrie », quatre articles de jeunesse où Ligeti relate la situation de la création musicale hongroise, entre Est et Ouest, telle une « tête de Janus », et expose ses recherches sur la musique roumaine, laquelle ignorerait la délimitation entre musique urbaine et musique rurale, et dont il examine les principes harmoniques — c'est un aspect déterminant de Ligeti, qu'avait déjà étudié le livre de Simon Gallot *György Ligeti et la musique populaire* (Lyon, Symétrie, 2010). Le legs de Bartók y est évident

(notamment dans l'analyse des *colindä*), de même que celui de Constantin Brăiloiu.

La deuxième section, « Sur la nouvelle musique », comporte onze articles aux thèmes variés : de l'intégration de l'espace à une brève histoire de la musique moderne (l'occasion est offerte à Ligeti par un anniversaire de la série « *das neue Werk* »), des transformations à apporter à la facture de l'orgue à une réflexion sur musique et politique, dans laquelle Ligeti, qui avait fui l'expérience du « socialisme réel », clarifie sa pensée en 1972 : « La musique en soi n'opprime pas, elle n'est ni démocratique ni antidémocratique ; elle se situe en dehors de ces critères » (p. 177). Ici, comme ailleurs, il convient de se tenir loin de l'idéologie et de manifester son scepticisme à l'égard de toute utopie sociale, ainsi que ses distances avec le marxisme et son dévoiement chez des étudiants contestataires qui, peu avant, n'avaient entendu par politique que leur opinion propre. De telles distances n'empêchent cependant pas les métaphores, comme dans l'article « Les préparatifs de la deuxième révolution dans la musique contemporaine », où Ligeti, évoquant la suspension de la tonalité après Wagner par la multiplication de sous-centres tonaux, décrit « une société dans laquelle chaque membre se targuait d'être président. Il n'y a donc plus vraiment de président et par là même plus vraiment de société non plus. La tonalité supertonale mène à sa négation, l'atonalité » (p. 60). Que ce soit par l'émancipation de la dissonance, la rupture avec le système tonal et l'audace rythmique, ou dans le domaine, plus spécifique, de la musique électronique, dont les sons, en tant que manifestation acoustique, ne se distingueraient pas des sons instrumentaux ou vocaux, la dimension essentielle de cette section est le *timbre*, à la fonction au moins égale, dorénavant, à celle de la mélodie,

de l'harmonie et du rythme. Aussi, dans l'article « Composer avec des timbres », Ligeti se livre-t-il à une généalogie : Haydn, Schubert, Berlioz (« le premier chez qui le contraste de couleur apparaît comme un moyen compositionnel totalement autonome »), Wagner, Mahler (auteur, le premier, d'une *Klangfarbenmelodie* dans la sixième symphonie), Schoenberg, Webern (à la facture « transparente comme un cristal »), Boulez et Stockhausen (dont les *Gruppen* se caractérisent par « l'individualisation croissante des éléments de timbre [aboutissant] finalement à une collectivisation »). Un timbre entre articulation de la forme et recherche de fusion.

La troisième section de l'ouvrage, « Précurseurs et modèles », est particulièrement riche. Trois textes, sur Mahler, Ives et Hindemith, l'ouvrent, dont l'un se consacre à la technique du collage avec Mahler et Ives : le « côté usagé » du matériau, « quelque chose de lourdement suranné » (p. 194), s'y doublerait chez l'un et l'autre, mais de manière différente, de l'inscription de ce matériau dans un autre contexte, sans médiation, désignant ainsi le renoncement à une forme de croissance organique, non sans « une once de violence » (p. 196). Deux massifs succèdent à cela : l'un sur Bartók (cinq textes), l'autre sur Webern (treize textes). Sur Bartók, des analyses de la *Danse de l'ours* et du *Quatuor à cordes n° 5*, un commentaire de *Mikrokosmos*, mais surtout deux articles au contenu esthétique conséquent : l'un porte sur la cristallisation de symétries polaires et axiales à l'intérieur de la division apparemment homogène du total chromatique, dans le sillage des analyses de Lendvai ; l'autre, sur l'harmonie de Bartók, qui magnifierait l'interférence de systèmes hétérogènes, diatonisme et chromatisme, ainsi que la tendance à la désintégration, puis à la restructuration de l'espace harmonique. Le second



massif, sur Webern, est sans doute l'acmé du volume et vient remarquablement compléter « Aspects du langage musical de Webern » et « L'harmonie dans la *Première Cantate* de Webern », publiés dans les *Neuf Essais sur la musique*. La plupart des articles proviennent de manuscrits pour des émissions sur les radios allemandes et ont été rédigés entre 1958 et 1964. Ligeti y aborde nombre de thèmes. En vrac : l'écriture vocale ; le renouvellement de la mélodie ; la stagnation du flux du temps par le tournoiement d'un microcosme organique ; la suppression des hiérarchies ; l'interchangeabilité sinon l'équivalence de l'avant et de l'après, du vers le haut et du vers le bas, partant de l'horizontal et du vertical ; l'ordonnement symétrique du discours, mais autrement que chez Bartók ; l'instrumentation conçue non plus *a posteriori*, mais désormais indissociable de la composition, l'enchaînement et la combinaison des timbres devenant identiques à l'enchaînement et à la combinaison des sons ; l'articulation interne des séries, qui se décomposent en groupes de quelques notes chacun ; la relation au romantisme tardif ; la projection de structures dans un espace imaginaire, non exempt de profondeur... Relevons plus particulièrement l'article sur la technique de Webern, que Ligeti qualifie de « complexe », car aux confins de la composition sérielle généralisée, et qui se caractérise par le lien (l'« engrenage », dit Ligeti) entre les dimensions de l'harmonie, du rythme, de la dynamique et du timbre.

La quatrième section regroupe dix-neuf articles sur des « Contemporains et amis ». Outre les hommages à Dahlhaus, Bour ou Adorno, outre les évocations biographiques et les analyses d'œuvres de Friedrich Cerha et György Kurtág, outre les articles sur la musique américaine — Ligeti y rapporte son intérêt

pour Nancarrow, Partch, Reich ou Riley —, on retiendra ici deux textes : celui sur la *Sonate n° 3* de Boulez, où se mesure la distance considérable d'avec l'analyse fameuse de la *Structure Ia* et où Ligeti relie la forme plurielle, mallarméenne, de Boulez à la permutabilité des éléments, née de la dissolution de la tonalité ; un entretien avec Louise Duchesneau, dans lequel Ligeti fait de l'art de Vivier une combinaison de la psalmodie chrétienne et de la pensée asiatique. On y croise une obsession toute ligétienne, relevant presque du tabou : la crainte du *pathos*.

La profusion de cet ouvrage, qui complète les deux précédents volumes, la traduction élégante et l'appareil critique précis de Catherine Fourcassié incitent à saluer, une nouvelle fois, le travail des éditions Contrechamps.

Laurent Feneyrou



### Metamorphosen des Klanges. Studien zum kompositorischen Werk von Beat Furrer

Daniel Ender

Kassel [u. a.] : Bärenreiter 2014 (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung 18), 245 S.

Das verstärkte Interesse am Komponieren Beat Furrers hat in den zurückliegenden Jahren zum stetigen Anwachsen der wissenschaftlichen Literatur geführt, aus der insbesondere die Sammelbände von Hans-Klaus Jungheinrich (*Stimmen im Raum: Der Komponist Beat Furrer*, Mainz 2011) und Michael Kunkel (*Metamorphosen. Beat Furrer an der Hochschule für Musik Basel: Schriften, Gespräche, Dokumente*, Saarbrücken 2011) sowie Joachim Ungers Studie über das Musiktheater *Begehren (Text und Textur – Fragmente in «Begehren» von Beat Furrer: Annäherungen an ein vielschichtiges Geflecht*, Saarbrücken 2014) hervorstechen. Daniel Ender legt nun die erste umfassende Monographie zum bisherigen Schaffen des Komponisten vor und knüpft seine Ausführungen an die Metapher der Metamorphose, womit er auf einen bedeutsamen roten Faden von Furrers Schaffen verweist: So hat der Komponist sich nicht nur etliche Male implizit oder explizit mit einzelnen Werken auf Ovids gleichnamige Dichtung bezogen, sondern auch die klangliche Metamorphose «in Verbindung mit einer in sich dynamischen Vorstellung von Klang» (S. 17) – beispielsweise in Gestalt sukzessiver Veränderungen im Übergangsbereich zwischen Ton und Geräusch oder im Sinn eines Bindeglieds zwischen Wortsprache, Stimmklang und musikalischem Material – zum Wesen seines Personalstils erhoben. Darüber hinaus erweist sich der Vorgang allmählicher Verwandlung aber auch als zentrales Motiv für den Entstehungsprozess seiner Arbeiten, so dass die Rede von der Metamorphose sowohl als «Metapher einer



Übertragung von Gedanken in sinnlich wahrnehmbare Gestalt» (S. 17) dienen kann als auch dafür einsteht, dass bei Furrer mitunter bereits Vorhandenes auf modifizierte Weise in den Kontext neu geschaffener Werke einfließt, was «qualitative Veränderungen im schöpferischen Prozess selbst» (ebd.) impliziert. Damit sind jene gedanklich miteinander verknüpften Aspekte benannt, die Ender in seinem Buch ausführlich untersucht, indem er Furrers Schaffen in chronologischer Folge durchleuchtet und dabei, orientiert am sich wandelnden Umgang mit kompositorischen Materialien und Verfahren, eine Gliederung in bislang vier Schaffensabschnitte vornimmt, um so ein zwar in vielerlei Hinsicht bewusst unvollständig belassenes, aber dennoch möglichst repräsentatives Bild des Komponisten zu entwerfen.

Ihren Ausgang nimmt die Studie vom kursorischen Versuch des Autors, das terminologische Feld genauer abzustecken und sich dem für die Argumentation wesentlichen Begriff des «Prinzips Metamorphose» (S. 15) zu nähern. Es macht die Stärke der Ausführungen aus, dass sich im weiteren Verlauf des Bandes mit Bezug auf diese Ersterkundung dem Leser immer klar erschliesst, welchem der oben genannten Bedeutungsspielräume Ender jeweils nachspürt, wenn er etwa zwischen Überlegungen zum Notentext und der phänomenologischen Seite des Komponierten pendelt, aber auch «zwischen der fertigen Komposition, ihrem Zusammenhang mit anderen Stücken und ihrem Entstehungsprozess» (S. 15) vermittelt sowie «die mit dem Komponierten verbundenen Vorstellungen und ihre verbale Vermittlung» (ebd.) zu erfassen sucht. Dem Eingangskapitel lässt Ender einige Darlegungen zu Furrers biographischen Hintergründen folgen und verknüpft sie mit einer Skizze zu jenen Bedingungen des Wiener Musiklebens, die der Komponist in

der Anfangsphase seiner Karriere vorfand. Dass hierfür insbesondere Furrers Tätigkeit als Gründer und Dirigent des Ensembles Klangforum Wien bedeutsam ist – eine Funktion, die es ihm erlaubt hat, eine kanonisierte Aufführungstradition seiner Werke zu begründen und bis heute fortzuführen –, klingt zwar im Text an, gehört aber zu jenen Fäden, die der Autor nicht weiter verfolgt.

Nachdem er auf diese Weise das gedankliche Fundament für seine Ausführungen gelegt hat, durchleuchtet Ender das Schaffen des Komponisten über vier Etappen hinweg. Die erste Phase (1982 bis 1986), noch während des Kompositionsstudiums in Wien einsetzend, sieht Ender durch das – auch von der Auseinandersetzung mit dem Mobile-Konzept des Lehrers Roman Haubenstock-Ramati angeregte – Interesse an «Fragen der (offenen) Form» charakterisiert, während «in vielen Werken zugleich eine starke Expressivität auftritt, die mit dem konstruktiven Kalkül nicht immer in Einklang zu bringen ist» (S. 10). Diese Kombination, so der Autor, führe innerhalb der frühen Werke zu einem «auffällige[n] Pluralismus» unterschiedlicher Formkonzepte, so dass «die Beziehung zwischen Ausdruck und Form auf immer etwas andere Weise definiert» (S. 27) werde. Am Beispiel von Arbeiten wie dem ersten *Streichquartett* (1984), den *Poemas* für Mezzosopran, Gitarre, Klavier und Marimbaphon auf Worte Pablo Nerudas (1984) oder dem Orchesterwerk *Chiaroscuro* (1983/86) nimmt Ender die unterschiedlichen Ausprägungen von Furrers Konzeptionen unter die Lupe und beleuchtet mit den beiden Stücken *Frau Nachtigall* für Violoncello solo (1982) und *Duo* für zwei Violoncelli (1985) zugleich ein frühes Beispiel für eine in der Wiederverwendung älteren Materials wurzelnde Werkmetamorphose.

Auch wenn der Autor wesentlichen

Merkmale von Furrers Komponieren Konstanz über den gesamten betrachteten Zeitraum bis hin zu den jüngsten Werken bescheinigt, macht er nachfolgend auf wichtige, die Physiognomie der Musik verändernde Neuorientierungen aufmerksam und benutzt sie zur Gliederung der weiteren Kapitel: So konstatiert er für die Jahre 1987 bis 1994 zunächst «eine Werkgruppe mit meist äusserst zurückhaltender Dynamik, jedoch umso stärker wirkenden Ausbrüchen» (S. 10) – eine Phase, in der sich auch die Rezeptionskonstante von Furrer als «Komponist des Leisen» (S. 24) herausgebildet hat, die insbesondere in der musikjournalistischen Annäherung bis heute unhinterfragt weitergereicht wird, obgleich sie sich nur auf einen Bruchteil der Werke – beispielsweise auf das Orchesterwerk *Risonanze* (1988) mit seinen deutlichen Tendenzen zur Reduktion – wirklich anwenden lässt. In diesen Zeitabschnitt fällt auch die Entstehung des ersten abendfüllenden Musiktheaters *Die Blinden* (1989), für das Ender erstmals eine «Zusammenführung der vielfältigen in den vorangegangenen Jahren erarbeiteten Satztechniken» (S. 78) und – angesichts der weiteren Entwicklung ein bedeutsamer Schritt – deren Übertragung auf die Bühne festhält.

Es schliesst sich eine Phase (1995 bis 2001) an, die sich durch eine «neue Präsenz» (S. 115) massiverer Klangereignisse auszeichnet, während sich zugleich auch die Voraussetzungen für nuancenreiche kompositorische «Filterungsprozesse» herausbilden. Hier zentriert der Autor seinen Blick besonders ausführlich auf die Komposition *nuun* für zwei Klaviere und Orchester (1996), an der er «eine tiefgreifende Veränderung in der kompositorischen Faktur» (S. 117) von Furrers Komponieren festmacht. Die unterschiedlichen kompositorischen Strategien auf Mikro- und Makroebene vollzieht Ender nicht nur analytisch nach,



sondern liefert auch, gestützt auf Quellen aus dem Privatarchiv des Komponisten, Einblicke in die komplexe Genese des Werkes. Die bislang letzte Phase sieht der Autor in einer 2002 beginnenden Reihe von Kompositionen, «in denen Resonanzphänomene und die Erkundung der Klangspektren zunehmend in den Vordergrund gerückt sind» (S. 10), was vor allem – aber nicht ausschliesslich – an der musikalisch und musiktheatral komplexen Konzeption von Furrers «Hörtheater» *Fama* (2004/05) dargelegt wird. Den Abschluss des Bandes bildet – gefolgt von Werkverzeichnis und Diskographie – ein kurzes Schlusskapitel, das man sich bei der Lektüre sogar zuerst vornehmen kann: Einerseits fasst Ender hier die wichtigsten Erkenntnisse seiner Gesamtschau zusammen und vermittelt so einen knappen Eindruck von all jenen Elementen, die in Furrers Arbeit bedeutsam sind; andererseits fügt er aber noch einen Ausblick auf Furrers aktuelle Musiktheaterprojekte für die Jahre 2015 und 2016 hinzu, dem sich – anstelle eines Nachworts – ein kurzes Gespräch zwischen dem Autor und dem Komponisten anschliesst.

Enders Buch ist, so das Resümee, eine intelligente Studie, die von einer tiefen Kenntnis der Materie zeugt und diese auch in sprachlich gewandter Form vermitteln kann. Der Autor überzeugt durch eine Fülle von Einzelbetrachtungen, die den Blick des Lesers auf den Gegenstand zu schärfen vermögen und sich zu einem schlüssigen Gesamtbild fügen. In diesem sind die ästhetischen Konstanten von Furrers Arbeit ebenso berücksichtigt wie die Wandlungen, wobei sich im Verlauf des Buches die wichtige Erkenntnis herauschält, dass sich Furrers Œuvre «in keiner Phase als zwingend logisches Fortschreiten von einem Stück zum nächsten erklären» (S. 66) lässt. Die analytischen Beobachtungen speisen sich – das wird von

Anfang an deutlich – aus einer umfassenden Kenntnis der Musik und profitieren davon, dass Ender nie ausschweift, sondern immer die für seinen jeweiligen Argumentationsgang bedeutsamen Elemente im Blick behält. Unterstützt wird dies zudem durch aussagekräftige Notenbeispiele, deren Legenden erfreulicherweise nochmals mit knappen Erläuterungen versehen sind, so dass man sich beim Durchblättern des Bandes zumindest punktuell durch Studium der Abbildungen über wichtige Phänomene informieren kann. Dass sich der Autor bei seinen Ausführungen auch Beschränkungen auferlegt und beispielsweise konzeptuelle oder unmittelbar zu hörende Ähnlichkeiten einzelner Werke Furrers etwa zur Musik von Komponisten wie Luigi Nono, Salvatore Sciarrino oder Helmut Lachenmann allenfalls am Rande erwähnt, liegt in der Natur der Sache und muss – wie die gleichfalls nur schemenhafte angedeutete Einordnung Furrers in die musikhistorischen Entwicklungen der vergangenen drei Jahrzehnte – zukünftigen Publikationen vorbehalten bleiben. Auf jeden Fall bleibt es Enders Verdienst, viele mögliche Perspektiven aufgezeigt zu haben, die als Basis für die weitere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Furrers Arbeiten dienen können.

**Stefan Drees**



## Mahler-Interpretation heute. Perspektiven der Rezeption zu Beginn des 21. Jahrhunderts

Lena-Lisa Wüstendörfer (Hrsg.)

München: edition text + kritik 2015, 192 S.

Der vorliegende Band versucht dem Umstand Rechnung zu tragen, dass – wie auf der hinteren Umschlagseite in salopper Formulierung zu lesen ist – Mahler «en vogue» ist. Angekurbelt von den beiden aufeinanderfolgenden Jubiläumsjahren 2010 und 2011 und den damals bis zum Überdross ausgerichteten Mahler-Events, richtet sich die heutige Rezeption von Mahlers Schaffen vornehmlich auf die überlieferten Werke, zumal die historisch und kulturgeschichtlich bedeutsamen Wirkungen seiner Tätigkeiten als Dirigent und Direktor der Wiener Hofoper angesichts fehlender Tondokumente mittlerweile verblasst sind. Die Herausgeberin versammelt hier, flankiert von den Transkriptionen zweier Podiumsdiskussionen, insgesamt sieben substanzielle Aufsätze, die auf den Vorträgen einer unter dem Titel «Mahler-Interpretation heute» am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel ausgetragenen Veranstaltungsreihe basieren. Der erste Teil des Bandes wartet mit vier Aufsätzen auf, die um jenen bedeutsamen Umschwung kreisen, den Mahlers Musik hinsichtlich ihrer Beurteilung seit Beginn der 1960er Jahre erfahren hat. So versucht Sigfried Schibli, die unterschiedlichen Phasen der Mahler-Rezeption historisch zu kontextualisieren – ein Thema, das durch Wolfgang Schreibers Betrachtung von Mahler-Dirigenten ergänzt wird –, während Jens-Malte Fischer die Mechanismen des Antisemitismus als wesentliche Ursache dafür aufdeckt, dass bis in die 1950er Jahre keine positive Rezeption von Mahlers Musik stattfinden konnte. Auf eine mögliche Neudeutung des narrativen Potenzials der Musik sind hingegen



Silvan Moosmüllers Ausführungen über «Mahler als Erzähler» gerichtet. Die Aufsätze des zweiten Teils stellen «verschiedene Tendenzen gegenwärtiger Wirkungsweisen des Mahler'schen Œuvres» (S. 9) in den Mittelpunkt. Hartmut Hein verweist in seinem Beitrag auf neuere Aspekte der Aufführungstradition und berücksichtigt dabei insbesondere die Verwendung von Mahlers Musik in Film und elektronischer Musik. Sehr aufschlussreich sind – auch im Hinblick auf die anschliessend abgedruckte Diskussion mit Roger Norrington – Reinhold Kubiks Ausführungen zu den Musikinstrumenten und aufführungspraktischen Gegebenheiten der Mahlerzeit. Leider fehlt hier ein Schritt zur daran anknüpfenden Problematik, dass heute durch leichtere Handhabung von Instrumenten und grösseres technisches Können der Musiker viele Besonderheiten der Musik – so etwa die performativen Anstrengungen einer an die Grenzen der Ausführbarkeit reichenden Wiedergabe der «Burleske» aus der Neunten Sinfonie – eingeebnet werden, wodurch auch ein ganz zentrales Qualitätsmerkmal von Mahlers Musik, nämlich ihr grenzüberschreitender Charakter, verloren geht.

Überhaupt bleibt die performative Dimension, sieht man von einer kurzen Auslassung in Lena-Lisa Wüstendorfers Beitrag einmal ab, weitgehend unberührt, obgleich sie doch bei der Frage nach aktuellen Massstäben der Mahler-Rezeption von sehr grossem Interesse gewesen wäre. Was darüber hinaus leider fehlt – und was tatsächlich dringend zu reflektieren wäre –, ist ein Exkurs darüber, ob der Jubiläumsrummel mit seinen unzähligen Konzertaufführungen, Neueinspielungen, Festivals und Ausstellungen denn tatsächlich ein Anzeichen für Mahlers Popularität im Konzertleben ist, oder ob hier nicht durch Festivalleiter und Medien künstliche Bedürfnisse suggeriert werden, auf welche der Wissen-

schaftsbetrieb sich, um Relevanz in der Öffentlichkeit bemüht, ohne grösseres Zögern einlässt. Gerade von Wüstendorfer, die in ihrem Aufsatz mehrere durchaus schlüssige Thesen zur Popularität Mahlers aufstellt – darunter auch jene der Wechselbeziehung zwischen neuen tontechnischen Errungenschaften und der Struktur von Mahlers Musik –, hätte man sich auch einen kritischen Reflex auf diese Frage gewünscht.

**Stefan Drees**



**Marcel Zaes: Wüsten (Ton 045), Grain de Cile (Ton 043), Prairie Urbaine (Ton 047), SJÖ (Ton 048), Cut Low From Above (Ton 044), Yellow Neon Letters (Ton 046).**

*Diverse Interpreten*

*Ton43–Ton48, Tonus-Music-Records Bern, 6 CDs; alle Titel sind auch als Download verfügbar: [www.tonus-music-records.com](http://www.tonus-music-records.com)*

Gibt es unter jüngeren Komponisten noch so etwas wie einen Personalstil? Im Falle der sechs CDs von Marcel Zaes, die das Berner Label Tonus-Music-Records en bloc herausgegeben hat, müsste man sagen: nein. Da wäre erstmal die CD *Wüsten*: Klänge einer Theorbe, einer Zither, einer Violine, einer Viola und eines Kontrabasses vermischen sich mit elektronischen Zutaten. Ursprünglich dauerte die Komposition dreieinhalb Stunden. Für die CD-Publikation nahm Zaes eine einstündige Reduktion vor, die schön atmet, die trotz vieler Ostinati und Wiederholungen nie belanglos wird oder im schlimmsten Fall komplett versandet. Eindringlich spiegelt die Musik das schwebend-hitzige Flimmern, das Zaes in Ägypten erleben konnte durch ein Residenz-Stipendium der Pro Helvetia in Kairo.

Zaes' Kompositionen schaffen Atmosphären, und sie zeigen zumindest eine relative Nähe zum Ambient und zum Minimalismus amerikanischer Prägung. Deutlich wird dies im Duo-Projekt mit dem italienischen Komponisten und Pianisten Andrea Manzoni. Unter «radikale Klangforschung» firmieren die improvisierten Stücke auf dieser CD mit dem Titel *SJÖ*, die mit ihren Drones und cool-objektiven Beats eine Mehrfachbegabung unterstreichen: «Mal trete ich im Club auf, mal stelle ich Installationen in Gruppenausstellungen aus und bin <Bildender Künstler>, mal werde ich an Festivals für Neue Musik oder an Akademien gespielt und werde zum <Komponisten>.»

Marcel Zaes, 1984 in Bern geboren



und heute in Budapest arbeitend, liebt die Kooperation mit anderen. Auch sie mag es sein, die die verschiedenen Kompositionsansätze erklärt. *Cut Low From Above* resultierte aus einem Theaterstück für das Winterthurer Theater am Gleis nach dem Roman *Die Wand* von Marlene Haushofer. Instrumentale Klänge von Flöten, einer Bassklarinette und einem Klavier bearbeitet Zaes und legt seine elektronischen Zutaten darunter. Wieder wirkt die Musik streng, durchzogen von pulsierenden, meist tiefen Beatimpulsen.

Viel klanglich Interessantes ist zu entdecken auf den sechs CDs. Ein Manko bleibt der eintönige Produktionsansatz. Zu dick aufgetragen ist der Hall, zu steril-direkt schiessen die zu nahen Instrumente und elektronischen Beats in den Gehörgang. Der Wunsch, besondere Klang-Atmosphären zu schaffen, führt zu einer Digital-Monotonie, die der klug gemachten Musik zum Glück fehlt.

Torsten Möller

**Patricia Jäggi** studierte Kulturanalyse, Germanistik und Kunstgeschichte an den Universitäten Bern und Zürich. Seit 2012 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule Luzern – Musik im SNF-Sinergia-Projekt «Broadcasting Swissness – Musikalische Praktiken, institutionelle Kontexte und Rezeption von «Volksmusik». Zur klingenden Konstruktion von Swissness im Rundfunk». Im Rahmen dieser Tätigkeit verfasst sie an der Universität Basel eine Dissertation zum Thema transnationale Radio- und Klangästhetik der Nachkriegszeit.

**Simone Conforti** is a composer, flutist, and interaction designer. Works, as pro-

fessor in the Electronic Music department of the Florence Music Conservatory, and as research assistant at the Basel University. He is specialised in the fields of research related to: sound-masking; sonic space simulation; gesture tracking and motion capture for real time interaction in music and art; automatic music composition. Cofounder of MUSST (Multisensing Space Studio) has worked as researcher at the Lausanne Haute École de Musique and MARTLab, founded by CNR of Pisa and the Florence Conservatory, as well as sound designer and software developer for the company Architettura Sonora.

**Marisa Gupta** is the recipient of numerous awards, including top prizes at the Concours Maria Canals, Viotti Competition, a Solti Foundation Award, and a Fulbright Scholarship. She was also a finalist in the 2015 BBC New Generations Thinkers Scheme. After her concerto debut with the Houston Symphony, she appeared as a soloist and chamber musician at the Wigmore Hall, Southbank, Concertgebouw, the Palau de la Musica, Warsaw Philharmonic Hall, Ateneul Român, and other venues throughout Europe and the USA. Radio broadcasts include those in the US, the Netherlands, Spain, and on BBC Radio 3. Festival appearances include the Ravinia Festival, Three Choirs Festival, English Music Festival, Festival Consonances, and others. She has also performed on BBC4 Television. Marisa received the Diplôme de Soliste from the Conservatoire de Musique de Genève in Switzerland, where she studied with Pascal Devoyon. She also completed her DMus at the Guildhall School of Music and Drama on the music of the Catalan composer Frederic Mompou.

**Angelika Güsewell** is a psychologist, pianist, PhD in positive psychology, research department head (HEMU Vaud Valais Fribourg) and Zürich piano teacher. Her research involves professional identities of teaching musicians, personality characteristics of musicians, implementation and value of music in acute psychiatric wards, application of positive psychology concepts to music (e.g. positive emotions, flow, character strengths), and gender issues in jazz.

**Kai Köpp** (\*1969), Musikwissenschaftler, Bratschist und Interpretationscoach, Studium der Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Rechtswissenschaften in Bonn und Freiburg, paralleles Musikstudium in Freiburg und an der Schola Cantorum Basiliensis, Promotion mit einer Arbeit über J. G. Pisendel. Seit 2011 SNF-Förderungsprofessor für angewandte Interpretationsforschung mit dreiköpfiger Nachwuchsgruppe an der Hochschule der Künste Bern, 2015 verlängert.

**Vasiliki Papadopoulou** studierte Violine an der Hochschule für Musik und Tanz Köln/Wuppertal und der Zürcher Hochschule der Künste. Parallel beschäftigte sie sich mit der historisch informierten Aufführungspraxis und der Barockvioline (an der HfMT Köln) und wirkte in verschiedenen Barockensembles und Orchestern mit. Seit 2014 wissenschaftliche Mitarbeiterin der Johannes Brahms Gesamtausgabe im Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. 2015 promovierte sie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien über die Editions- und Aufführungsgeschichte von J. S. Bachs Sonaten und Partiten für Violine solo.