

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 mit bisheriger 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 musikalischen 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 Klangergebnisse 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 musikaltheatral 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 substanzvolle 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