

rieren, hätten mögliche Bezugspunkte abgegeben. Diese Praxis macht allerdings das von Theresa Kalin erstellte Werk- und Literaturverzeichnis zum Startpunkt für alle zukünftigen Forschungen.

Die weiteren Beiträge behandeln nach einem relativ ähnlichen Schema die Frage, in welcher Form die Glissando-Klangwelten sich auf das jeweilige Instrumentarium übertragen lassen. Peter Sheppard Skaerved beschreibt aus der Praxis des an der Einspielung der Streichquartette beteiligten Violinisten instruktiv, wie die ungewöhnliche Spieltechnik der gewöhnlichen des Vibrato ins Gehege kommt: „Der Klang eines Glissando *con vibrato* ist nicht akzeptabel, also ist der Vibrato freie Grundklang der Ausgangspunkt“ (S. 98). Elisabeth Weinzierl und Edmund Wächter verorten die Kompositionen für Flöten im Gegensatz von magischen Konnotationen des Instruments und Kanon- und Zwölftonstrukturen der Werkgestaltung. Roderic Chadwick deutet die lange Schaffenspause in der Klaviermusik damit, dass die Möglichkeiten des Instruments für Coates mit der ersten Sonate *Tones in Overtures* von 1972 bereits ausgeschöpft waren. Und Franzpeter Messmers Beitrag zur Vokalmusik beginnt mit dem Grund, warum auch hier häufig Instrumente mit hinzugezogen werden: „Vokalmusik ist von Natur aus traditioneller: Die Stimme lässt sich nicht so verfremden wie ein Instrument“ (S. 139).

Die Musikwissenschaft gibt derzeit gerne Handbücher zu den „großen“ Komponisten heraus, die als Summe und Abschluss der bisherigen Forschungsarbeit gelesen werden können; hier dagegen wird dasselbe Ordnungsprinzip sinnvoll an den Beginn der musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit einer Komponistin gestellt, die eine weitere Erforschung etwa durch Dissertationsprojekte unbedingt verdient hätte.

(November 2012)

Julian Caskel

*Kaija Saariaho: Visions, Narratives, Dialogues.* Hrsg. von Tim HOWELL, Jon HARGREAVES und Michael ROFE. Farnham: Ashgate 2011. XXVII, 225 S., Abb., Nbsp.

Der Mitherausgeber Tim Howell bezeichnet die hier versammelten Aufsätze zum Werk von Kaija Saariaho als eine Art Fortsetzung seiner eigenen Publikation „After Sibelius: Studies in Finnish Music“ (Ashgate 2006). Nichts jedoch dürfte den derzeitigen Stand des finnischen Musiklebens besser kennzeichnen als die Tatsache, dass der Name Sibelius, wie zumindest das beigefügte Register suggeriert, in den neun Beiträgen kein einziges Mal erwähnt wird. Tatsächlich ist das Register ein wenig selektiv: Sibelius findet sich zweimal indirekt aufgerufen, wo der Kontext es unvermeidlich macht, nämlich bei der Frage nach der Naturwüchsigkeit vegetabler Formen (S. 102) und bei der Erwähnung einer finnischen Traditionslinie des Violinkonzerts (S. 137). Äußerlich begründet sich die relative Absenz inner-finnischer Kontexte darin, dass Saariaho seit langer Zeit Paris als Aufenthaltsort gewählt hat. Innerlich steht der Band für die Tendenz, am Notentext orientierte Analysen und vom Cultural turn durchtränkte Kontexte zu verbinden, während Aspekte der allgemeinen Gattungs- und Kompositionsgeschichte weniger Beachtung finden.

Diese Ausrichtung scheint naturgemäß dort sinnvoll, wo sie von der Fragestellung begünstigt wird: So ist die von Taina Riikonen gewählte Annäherung an Saariahos Flötenmusik über Interviews mit deren Performern schlüssig, da in der Musik gewohnte Rollenbilder des unsichtbaren und im geschlechtsneutralen Instrumentalklang repräsentierten Aufführenden durchbrochen werden. Grenzen des Ansatzes werden dort erkennbar, wo eine „Grammatik der Träume“ auf so breit bestimmte Strategien der Diskontinuität zurückgeführt wird, dass, wie die Autorin Anni Oskala allerdings klar eingesteht, die Musik des 20. Jahrhunderts insgesamt als Traumperiode nach einer tonal-metrischen Tageshelle erscheinen könnte.

Ähnlich breit angelegt ist der Narrationsbegriff, den Michael Rofe nicht mit Fiktionalität, sondern lediglich mit Veränderung in der Zeit

gleichsetzt. Saariahos Streichquartett *Nymphéa* erscheint so als Paradigma einer fraktalen Formgliederung, die auf verschiedenen Ebenen Phasen von Wachstum und Zerfall durchläuft. Unklar bleibt aber, ob diese Prozesse einseitig als Durchbrechung einer teleologischen Formlogik und damit narrativ zu hören sind oder ob sie eine alternative Norm setzen, deren eigene Durchbrechung erst narrativ wäre.

Eine Fragestellung, die mehrere Artikel unterschiedlich zusammenführt, lautet: Warum ist Kaija Saariahos Musik so leicht verständlich? Es werden Analysewege gesucht, die weniger das Werk als vielmehr dessen Rezeption ins Zentrum rücken. Voraussetzung dafür ist im abschließenden Aufsatz von Jon Hargreaves die für Saariahos theoretisches Denken zentrale Umkehrung der Hierarchie von Harmonie und Timbre. Dies ermöglicht Hörweisen, die nicht mehr linear einem teleologischen Prozess folgen; stattdessen können ebenso changierend wie diese selbst die Klänge mal als gerichtete Harmoniefolgen und mal als Klangfarbenbilder wahrgenommen werden. Die Distinktion von Harmonik und Timbre ist auch das Thema des einzigen musikästhetischen Aufsatzes: Vesa Kankaanpää stellt überzeugend dar, dass die Emanzipation des Klanges, wenn sie gegen eine Tradition struktureller Klänge in der Musik des 20. Jahrhunderts als modernistische Umkehrung vorheriger Traditionen bezeichnet werden soll, von Saariaho in starkem Maße wieder an die Vorstellungswelt der funktionalen Harmonik rückgebunden werden muss. Die musikalischen Revolutionen des 20. Jahrhunderts erweisen sich als Verbrecher, die immer wieder zum Ort der Tat zurückkehren.

Den Charakter der Einführung in eine Werkgruppe besitzen die Überlegungen von Liisamajja Hautsalo zu Saariahos Opern. Klug erscheint dabei, die gegen alle Wechsel der musikalischen Sprachen im 20. Jahrhundert resistente Kategorie der musikalischen Topoi ins Zentrum der Analysen zu stellen (von der Katabasis bei Katastrophen bis zur Gegenüberstellung von Tanzformen à la *Don Giovanni* zur Darstellung jener sozialen Spaltungen, welche den Katastrophen vorausgehen). Ebenso resistent gegen alle Stilwandlungen erwies sich

die Gattung des Konzerts, der sich Tim Howell widmet. Dabei verweist er als Formstrategien auf Steigerungsanlagen (ein Verweis auf Witold Lutoslawskis Steigerungsformen wäre hier interessant gewesen) und auf interne Paradoxien – die auch eine Gattungsästhetik hergeben: “Musical conflicts so central to the genre are paradoxically the result of a concerted effort: combining forces with the soloist to discover new possibilities. Duality in the actual composition arises from dialogue in the act of composition” (S. 133).

Von besonderem Interesse dürfte das an den Beginn des Bandes gestellte längere Interview mit der Komponistin sein: Saariaho weist genderspezifische Deutungen zurück und kommt doch nicht umhin, Geschichten vom erfolgshinderlichen guten Aussehen und offenen Selbstzweifeln zu erzählen, die man von männlichen Protagonisten der Neuen Musik so eher nicht gewohnt ist. Musikhistorisch interessant ist ihre Erinnerung an den Besuch des für den Postmoderne-Diskurs zentralen Jahrgangs 1978 der Darmstädter Ferienkurse: Die „Neue Einfachheit“ und die „Zweite Moderne“, auf welche die Debatte rasch verengt wurde, interessieren sie beide nicht, stattdessen bietet sich Gérard Grisey als Alternative im selben Jahrgang an. Der Aufsatz von Daniel March kann mit Spektralanalysen an diese ästhetische Alternative anknüpfen und mit den durch die Zentraltönigkeit des Spektrums wieder möglichen Leitton-Effekten auch zur Erklärung der Leichtigkeit des Verstehens mit beitragen.

(November 2012)

Julian Caskel

*URSULA BENZING: Oper ohne Worte? Versuch einer Bestimmung von Standort und Selbstverständnis des heutigen Musiktheaters. Kassel: Euregioverlag/Merseburger Verlag 2011. V, 377 S.*

Ebenso ambitioniert wie problematisch ist das Buch, das Ursula Benzing in ihrem Bemühen um eine Standortbestimmung des heutigen Musiktheaters vorgelegt hat: ambitioniert, weil sie sich alles auf einmal vornimmt – eine Befragung der Gattung Oper, eine Diskussion zur