

Form spezifischer Wahrnehmungsbedingungen, die jede rhythmische Erfahrung teilweise kontrollieren und zugleich den engen Rahmen musikalischer bzw. ästhetischer Erfahrungen überschreiten“ (S. 11).

Mit diesem Dualismus korrespondieren zwei frappierend bezwingende Metaphern, die sich ebenfalls wie ein roter Faden durch alle folgenden Ausführungen ziehen: „Analoge“ Zeitstrukturen, die sich durch (horizontale) Linearität und (organische) Kontinuität auszeichnen, gleichzeitig diskontinuierlich (im Sinne von non-zyklisch) verlaufen, werden am Beispiel des Gesangs der mythischen Sirenen veranschaulicht, dem sich der an einen Schiffsmast gebundene Odysseus aussetzte, um ihm widerstehen und ihn auf diese Weise ergründen zu können. Dagegen wird ihr „digitales“ Pendant, das (Zeit-)Punkte vertikal markiert und dabei mechanisch agiert, mit der modernen Fabriksirene verglichen (vgl. hierzu das erste Großkapitel „Sirenen: Krisen der rhythmischen Praxis“). Und doch wohnen der Mythossirene ebenso wie der Fabriksirene vergleichbare „Extremwerte“ der analogen und digitalen Zeitstrukturierung inne – zumindest kommt Caskel im Verlauf seiner Rhythmus-Diskursanalyse zu dem Ergebnis, dass „die antiken Aussagen zum Gesang der Mythossirenen [...] eine gute Beschreibung des Klangs der Fabriksirenen“ erlauben (S. 21). Vor diesem Hintergrund werden zwei Modelle statuiert, von denen eines „den Rhythmus aus einer gegebenen ‚digitalen‘ Struktur durch einen Vorgang der Anreicherung herleitet“ („digitales Modell“), während das andere „den Rhythmus aus einer gegebenen ‚analogen‘ Struktur durch den Vorgang der Reduzierung herleitet“ („analoges Modell“) (S. 22). Und während das erste Modell im Zentrum der „empirischen“ Rhythmusforschung steht, findet sich das zweite Modell in Rhythmustheorien, die „von Bergsons Zeitphilosophie über die linearen Konzepte der musikalischen Phänomenologie in eine Kulturtheorie ‚glatter‘ und ‚gekerbter“

Räume [nach Gilles Deleuze / Félix Guattari, Erg. St. Sch.] sowie deren wissenschaftliche Rezeption“ münden. Die von Caskel ausgearbeitete „erweitert metrische Theorie“ changiert zwischen diesen beiden Modellen, indem sie – vergleichbar dem Sirenenklang – sowohl die analogen bzw. digitalen Extremwerte der Rhythmuslosigkeit als auch „das Prinzip einer Projektion rhythmischer Verhältnisse in diese Extremwerte“ impliziert (vgl. S. 23). Die entsprechenden Interferenzen lösen nicht nur die zuvor skizzierten Widersprüche historischer wie aktueller Rhythmus-Debatten auf, sondern bilden auch die Voraussetzung für jene von Caskel vorbildlich durchgeführte analytische Komplexität, mit der allein man „rhythmisierenden“ und „rhythmisierten“ Phänomenen gerecht werden kann – dies- und jenseits von Musik/Klängen, d. h. ebenso in den anderen Künsten wie in alltäglichen Zusammenhängen (vgl. hierzu beispielsweise Caskels Ausführungen zum Rhythmus von Druckfehlern S. 130ff. oder zum Rhythmus des Geldumlaufs, S. 167ff.).

(August 2021)

Stephanie Schroedter

NICHOLAS JONES und RICHARD MCGREGOR: *The Music of Peter Maxwell Davies*. Woodbridge: The Boydell Press 2020. 368 S., Abb., Nbsp., Werkkatalog.

Peter Maxwell Davies (1934–2016) gilt als einer der führenden international bekannten britischen Komponisten nach 1945. Er schuf an die 550 Werke in fast jedem Genre: Kunstlieder und Ballette, Sonaten und Streichquartette, Messen und Oratorien, Symphonien und Konzerte, Werke für Musiktheater, aber auch Musik für Kinder und Amateure. Nach einer ersten zusammenfassenden Darstellung durch Paul Griffiths (1984) hatte sich Mike Seabrook 1994 hauptsächlich der Biographie gewidmet. Der vorliegende Band stellt erstmals umfassend die kompositorische Entwicklung von

Davies dar. Die beiden Autoren Nicholas Jones und Richard McGregor hatten schon vorher diverse Studien und Sammelbände zum Werk des Komponisten vorgelegt.

Auch wenn die stilistische Entwicklung von Davies alles andere als linear ist, lassen sich verschiedene Phasen seines Lebens ausmachen, die sein Schaffen prägten: Jugendzeit bis 1952, studentische Arbeiten in Manchester und Rom, die 1960er Jahre, Werke aus der Zeit auf den Orkney-Inseln Hoy und Sanday. Davies selbst bestätigte diesen Zusammenhang: „I feel that what I have written has an intensity which validates, in a funny kind of way, the experiences of my life.“ (Davies, in: Andrew Palmer: *Encounters with British Composers*, Woolbridge 2015, S. 332). Entsprechend haben die Autoren ihre Darstellung in folgende Kapitel gegliedert und deren Abfassung unter sich aufgeteilt: Nach einem biographischen Abriss wird Davies' Entwicklung vom klassischen Serialismus der *Sonate für Klavier und Trompete* (1955) zu individuelleren Lösungen anhand von Skizzenmaterial dargestellt. Das 3. Kapitel thematisiert die für Davies charakteristische Verbindung von modernistischem Idiom mit „historischen Resonanzen“, das sich in seiner Verwendung eingeführter Gattungen niederschlägt, insbesondere der Sonatenform. Seit der *1. Sinfonie* (1973–1976) identifiziert Davies in seinen Werken Toniken und Dominanten und beginnt, eigene harmonische Regeln zu erproben. Dieser kompositorische Ansatz wird im 4. Kapitel aus der Perspektive von Form und Architektur, im 5. Kapitel hinsichtlich Tonalität und Textur untersucht. Musikalische und außermusikalische Assoziationen, Zitate und Allusionen sind Gegenstand des 6. Kapitels, während das 7. Kapitel nachzeichnet, wie nach dem Umzug des Komponisten nach Orkney in den frühen 1970er Jahren Landschaften und Orte in seine musikalische Sprache übersetzt werden. Das „Postlude“ befasst sich mit dem Spätstil des Komponisten.

Die reizvolle multiperspektivische Anlage des Bandes bringt es mit sich, dass viele der behandelten Werke in mehreren Kapiteln angesprochen werden (z. B. *Worldes Blis* in Kap. 3, 4 und 7). Dabei kommt es jedoch nicht zu ungewollten Überschneidungen, sondern zu aufschlussreichen mosaikartigen Erweiterungen und Vertiefungen. Dem Band kommt zugute, dass die Autoren auch reichlich Skizzenmaterial aus dem Peter Maxwell Davies State und dem British Library Board verarbeiten sowie die über siebzig Tagebücher von Davies ausgewertet haben (teilweise sind sie in einem eigenen Alphabet aufgezeichnet, das Richard McGregor entziffern konnte). Hilfreich sind die Auswertungen wichtiger Studien zum Werk von Davies, etwa der ergebnisreichen Studie von Jo Wilhelm Siebert, welcher nachweist, dass die mittelalterliche Monodie *Worldes Blis* entgegen mehrfachen Behauptungen des Komponisten nicht in den Skizzen enthalten und erst ganz zum Schluss eingefügt wurde und auch für die Titelgebung des gleichnamigen Orchesterwerkes (1966–1969) erst dann herangezogen wurde (Jo Wilhelm Siebert: *Peter Maxwell Davies' Traditionsbewußtsein. Analytische Beiträge zu Worldes Blis*, Hannover 2015). Oder die Identifizierung von 108 Werken, die mit der See und Davies Leben auf Orkney in Zusammenhang stehen, durch Justin Vickers (Justin Vickers: *Peter Maxwell Davies' Variations on an Theme: a Catalog of the 'Sea' Works*, in: *Notes* 71/4, Juni 2015, S. 644–671). Das diesen informativen Band abschließende Werkverzeichnis bietet neben allen veröffentlichten Werken auch jene, die nicht erreichbar oder nur als Manuskript, in Stimmen oder als Skizze zugänglich sind.

Spannend wird der Band dadurch, dass es durchweg gelingt, vertiefende Einblicke zu ermöglichen und Querverbindungen aufzuzeigen, auch mittels zahlreicher gut gewählter Notenbeispiele, Tabellen und Abbildungen. So etwa im Fall der erstmaligen Auswertung der in Manuskriptform verfügba-

ren Jugendwerke Davies', die teilweise in chromatischer Schreibweise, teilweise in Quartenharmonik komponiert sind, aber auch mit Anklängen an Bartók, Ravel und populäre Stile. Hier gelingt der Nachweis, dass Einflüsse davon noch Jahrzehnte später in Stücken wie *St. Thomas Wake: Foxtrot for Orchestra on a Pavan by John Bull* (1966–1969) zu hören sind. Auf den im Alter von 15 Jahren geschriebenen Klavierzyklus *Parade* (1949, als ansehenswertes Farbfaksimile 2009 vom Schott Verlag ediert) ist er, wie McGregor nachweisen konnte, im Lauf seines Komponierens sogar mehrfach zurückgekommen, im Fall der *Dritten Sinfonie* mit mehrfachen autobiographischen Bezügen (S. 43ff.). In analytischer Hinsicht überzeugen vor allem die anschaulich dokumentierten Abschnitte über Davies' Experimentieren mit der Transformation von pitch sets am Beispiel der *Sinfonia* (1962) und *Seven In Nomine* (1964) sowie die Ableitung einer Reihe von neun Tonhöhen für das magische Quadrat, das *Ave Maris Stella* (1975) zugrunde liegt. Als aufschlussreich für Davies' Komponierverständnis erweisen sich vier Fallstudien zu Aspekten des kompositorischen Prozesses in späteren Werken (S. 86–102), vor allem die Strukturanalyse des ersten Satzes des *Strathclyde Concerto No. 1* mit Davies' handschriftlichen Beischriften wie „Entwicklungsgruppe“, „Reprise“, „Durchführung“ und die Auswertung der Skizzen zur *Symphony No. 7*. Dabei sind allerdings aus meiner Sicht der Versuch, am Beispiel von *The Lighthouse* das Verstehen symbolischer Gesten im Kontext zu erklären, eine Spur zu schriftgelehrt: Wenn es beispielsweise heißt, der Violapart, eine Terztransposition des Hornmotivs, sei symbolisch auf der Ganzton-Skala basierend, auch wenn nicht unmittelbar als solches hörbar (S. 219), oder die reihentechnische Einbindung des „automated lighthouse signal motif“ sei nicht „immediately obvious“ (S. 221).

Inspirierend ist der Versuch, Davies in die lange Reihe der britischen Pastoralists des

späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts einzuordnen, mit der Diskussion, inwiefern ein Stück wie die *1. Sinfonie* mit einer „pastoral landscape“ in Verbindung gebracht wurde. Dabei kommen auch Davies' mehrdeutige Äußerungen und seine Angewohnheit des „saying one thing and meaning another“ zur Sprache (S. 277). Als bis heute hochaktuell erweisen sich die Werke, die Davies zu den Themenfeldern Umwelt, Politik und Klimawandel beigesteuert hat (S. 239, 240).

Insgesamt macht die Lektüre dieser gelungenen Gesamtdarstellung neugierig, sich näher mit dem Werk eines Komponisten zu befassen, dem Nicholas Jones ganz ohne britisches Understatement attestiert, „some of the most essential, powerful and provocative musical works of the past seven decades“ (S. 315) komponiert zu haben.

(Juli 2021)

Hartmut Möller

*Furtwänglers Sendung. Essays zum Ethos des deutschen Kapellmeisters.* Hrsg. von Albrecht RIETHMÜLLER und Gregor HERZFELD. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2020. 177 S.

In seiner 2018 erschienenen Biographie *Wilhelm Furtwängler. Art and the Politics of the Unpolitical* benannte Roger Allen Furtwänglers eigenes ‚Dilemma‘ zu Lebzeiten sowie in seiner postumen Rezeption als ein Schwanken zwischen den Extremen Perversität und Größe („perversity and greatness“). Sie bezeichnen einerseits den ideologisch angetriebenen Kunstschaffenden und andererseits die opportunistisch agierende Person. Dieses Potential zur Polarisierung, die von der Betrachtung der ohnehin oszillierenden Figur Wilhelm Furtwängler ausgeht, bot und bietet kontinuierlich neue Zugänge beim Versuch des (unmöglichen) eindeutigen Verstehens. Wilhelm Furtwängler gleichwohl in der Kluft zwischen seiner unbestrittenen Bedeutung als Künstler und einer fragwürdigen moralischen Haltung als