

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1994)

Heft: 40

Buchbesprechung: Livres = Bücher

Autor: Sackmann, Dominik / Koch, Sandra / Schiller, Christoph

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Argwohn weckt, der Autor habe den einschlägigen Roman nur oberflächlich gelesen.

Thema Vier: Anspruch und Wirkung solcher Konzerte klaffen oft so weit auseinander, weil in den Werken selbst der Anspruch der ausformulierten Absicht und die Wirkung des klingenden Resultats kaum zu einer Deckung kommen. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass entweder zu viel Unnötiges komponiert wird oder das Selbstverständnis der Komponisten jenseits der Rezeptionsmöglichkeit eines Publikums liegt oder vielleicht auch das bürgerliche Konzert sich als immer ungeeigneter Ort der Vermittlung erweist – Plattitüden, gewiss! Aber es stimmt doch nachdenklich, dass das Publikum in diesem künstlerisch aufwendigen Konzert, das (fast) Allen Neues und nie Gehörtes zu vermitteln hatte, nur gerade aus siebzehn Personen, davon acht zahlenden, bestand!

Dominik Sackmann

Livres Bücher

Selbstdarstellungs- Sammelsurium

Schweizer Komponisten unserer Zeit
Amadeus-Verlag, Winterthur 1993,
470 S.

Endlich wieder eine aktuelle Übersicht über das kompositorische Schaffen in der Schweiz, zehn Jahre nach der zweiten Auflage des Bandes «Komponisten unserer Zeit»! Endlich kann ich mir ein Bild machen über einen international so erfolgreichen Komponisten wie Beat Furrer, den in Wien lebenden Komponisten aus Schaffhausen. Bisher kenne ich nur seinen Namen vom Radio und aus Verlagswerbungen der Universal Edition. Also greife ich zu, kaufe das Buch und beginne schon auf der Heimfahrt im Tram zu lesen: «Furrer Arthur, Furrer-Münch Franz». Irre ich mich? Ist Beat Furrer ein Phantom der Universal Edition und vielleicht gar nicht 1954 in der Schweiz geboren? Doch, doch. Aber ein Lexikon «Schweizer Komponisten unserer Zeit» müsste doch einen Artikel *Furrer, Beat* enthalten!?

Was enthält denn dieses 470 Seiten starke Buch? Man findet darin Biographien, Monogramme und Photographien, dazu Werk-, Literatur- und Plattenverzeichnisse von 191 Schweizer Komponistinnen und Komponisten. Wer kann als Schweizer Komponist oder Komponistin gelten, wer nicht? An wen diese Frage zu richten wäre, darüber schweigt sich das Buch aus. Wohl schrieb Jean Balissat ein Vorwort, aber

nicht einmal alle bei der SUIISA gemeldeten Urheberinnen und Urheber sind darin vertreten. Wo ist Hans Hürlimann, wo Johann Baptist Hilber, wo Ansgar Sialm? Warum sind Raffaele d'Alessandro und Willy Burkhard zu finden, nicht aber Fritz Brun, Paul Baumgartner oder Adolf Busch (letzterer 1935 eingebürgert und SUIISA-gemeldet)? Sind diese berühmten Interpreten als solche zu berühmt, um auch als Komponisten gelten zu dürfen, oder sind – umgekehrt und maliziös gefragt – die Cellisten Thomas Demenga, Alfred Felder und Conradin Brotbeck, über deren kompositorische Ausbildung nichts zu erfahren ist, als Interpreten (noch) unbekannt genug, dass sie als Komponisten gelten dürfen? Wer darf sich überhaupt Komponist oder Komponistin nennen? Wo verläuft die Grenze zwischen Komposition (z.B. Mani Planzer, vertreten) und Improvisation (z.B. Irene Schweizer, nicht vertreten)? Offenkundig sind Jazz, Kirchen- und Volksmusikkomponisten entweder gar nicht Komponisten oder nur Schreiberlinge minderen Ranges, so dass sie zwischen den gediegen gebundenen Buchdeckeln keinen Platz finden, und Frauen sind schon gar keiner Erwähnung im Titel wert. Gerne würde man mehr erfahren über die genaueren Auswahlkriterien. Im Vorwort steht nur lakonisch: «Trotz dieses Umfangs kann ein solches Werk nie komplett sein. Aus diesem Grund weisen wir Sie auf ein in Vorbereitung stehendes Buch hin, welches Schweizer Komponisten porträtiert wird, deren Werk vorwiegend aus Chorkompositionen besteht» – ein schwacher Trost!

Das Buch hat keinen Autor, sondern deren 191. Jedes Porträt vermittelt «eine persönliche Note des jeweiligen Autors» (Vorwort). Die Grundlage des Textes waren wohl Fragebogen, die an die valablen Kandidatinnen und Kandidaten verschickt worden waren. Jede/r Gekürte durfte in seiner/ihrer Sprache, d.h. im Normalfall der Sprache des Wohnorts (Andreas Pflüger, Gion Antoni Derungs, Giuseppe G. Englert), nicht nur einen kurzen Lebenslauf, sondern auch ein markiges Credo verfassen. Weil kein Komponist rätoromanisch geantwortet hat, sucht man vergebens nach einem Vorwort in der vierten Landessprache – dafür wird jeder Artikel verlängert durch Anne de Dadelens Übersetzung der Biographie ins Englische, um dem Ganzen einen europatauglichen Anstrich zu geben.

Solange sich diese Vorgaben auf den Fragebogen beschränken, gut! Aber gehört alles, was man und frau so rasch und schnellschuss-zielsicher auf eine solche Anfrage hin schreiben, in ein Buch, das die Schweizer Szene von 1993 in etwa abbilden soll? Nein!

In einem Land, das wie kaum ein anderes medien- und musikwissenschaftsfeindlich eingestellt ist, haben die Autoren leider gelernt, Charakterisierung und Einschätzung ihrer Werke wie auch die Eigenwerbung gleich selbst zu übernehmen. Ihr Fehler? Nein! Aber es

interessiert mich dennoch nicht, wie Künstler und Künstlerinnen ihre eigenen Rezensenten und Herolde spielen! Sowenig mich Anton Bruckners Erklärungen seiner Sinfonien befriedigt hätten, sowenig behagt mir ein flottes Diktum wie «Pass auf, Heuschreck, dass du mir nicht den schönen Tau in Scherben trampelst! (Issa)» im Artikel *Mischa Käser* oder «Mon désir: Ecrire une musique signifiante, chargée d'émotion» im Artikel *Alphonse Roy*. Hätte jemand die eingegangenen Fragebögen umsichtig behandelt, wäre vielleicht René Wohlhauser vor seiner notorischen Monumentalmakulatur geschützt worden: «... ein Ausloten bisher noch nicht erschlossener Zwischenräume und expressiver Gestaltungsmöglichkeiten im dialektischen Spannungsfeld einer einerseits intellektuell interessanten, andererseits ausdrucksstark sinnlichen Musik im Grenzbereich des Noch-Vorstellbaren hin zum Transzendentalen...» Wie erholam wirken dagegen Zitate aus der ach so unpersönlichen Sekundärliteratur, z.B. der unplakative, wenn auch längere Textausschnitt von Ulrich Dibelius im Artikel *Christoph Delz!*

Was taugt eine derart zusammengestoppelte Porträtsammlung? Steht dahinter einfach die Angst, man könne sich die Finger verbrennen? Findet sich denn hierzulande niemand, der diese Verantwortung auf sich nimmt, zumindest den Versuch dazu wagt? Dass die Zeit der Selbstdarstellung vorbei ist, beweist ja auch die neue (in Arbeit befindliche) Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, in der keine Autobiographien mehr vorkommen, ganz im Gegensatz zu Friedrich Blumes altem Projekt aus der Nachkriegszeit. Und aus den jüngeren Erfahrungen, die Walter-Wolfgang Sparrer und Hanns-Werner Heister mit den ersten Lieferungen ihres Loseblatt-Lexikons *Komponisten der Gegenwart* gemacht haben, könnte man doch wohl etwas lernen!

Die Konsequenzen aus den getroffenen Vorentscheidungen für diesen Band erweisen sich in einer Vielzahl von Details. Schon die Druckfehlerquote ist beträchtlich hoch – von einfachen orthographischen Lapsus einmal abgesehen. In der Biographie von Andreas Pflüger ist ein unerklärlicher Satzfehler stehengeblieben: fast eine ganze leere Zeile zwischen «studi di composizione presso il Mo.» und «Rudolf Kelterborn.» Dafür ist in der englischen Übersetzung von Pflügers Biographie der letzte Satz ausgelassen worden. Unerklärlich sind die zwei getrennten Werkverzeichnisse bei Daniel Schnyder: in der linken Spalte *Verschiedene kurze Stücke für Blasinstr. und Kl.* und in der rechten offenbar alles übrige. Nur: warum steht die Sopransaxophonsonate rechts und nicht links? Sie ist doch auch ein Stück für Blasinstrument und Klavier, aber halt vielleicht kein kurzes; dafür steht links die Oper «Die Windsbraut». Gerade in den Werkverzeichnissen ergeben sich eines Lexikons unwürdige Diskrepanzen: Verzeichnisse mit Jahreszahlen und solche ohne

Jahreszahlen, inkonsequenter Gebrauch von Schrägstrich und Bindestrich (1958/81 ist offensichtlich gleichbedeutend mit 1971–79) (S. 356), unerklärliche Doppelschreibungen, z.B. zuerst (doppelt:) Ed. Ed. Plural und dann (einfach:) Ed. Plural (S. 311), Abkürzungen von Verlagen, die im Abkürzungsverzeichnis nicht aufgelistet sind, z.B. *EGF* (S. 105); und dass *VAO* im Artikel Mathias Rüegg *Vienna Art Orchestra* bedeutet, muss ich als geeigneter Leser einfach wissen (S. 339) usw. usw. Dem Buch ist auch zu entnehmen, dass nicht alle Komponisten ihre Arbeiten bis zum aktuellen Stand angegeben haben. Auch hier hätte eine koordinierende Hand notgetan. Hat Philipp Eichenwald seit 1989 wirklich nichts geschrieben? Thomas Kessler muss sich bis zur Drucklegung des Buches seit zwölf Jahren in einer schöpferischen Pause befunden haben!

Ebenso lückenhaft sind die diskographischen Angaben. Auf der *Accord-CD 901922* befindet sich neben den drei angegebenen Werken von Heinz Holliger noch das Flötenstück (*t'air(e)*) – auch wenn selbst auf der CD der Flötist Felix Renggli nicht ausdrücklich genannt ist – sowie der Zyklus *Glühende Rätsel*. Die *Studie über Mehrklänge* gibt es, allerdings nicht vom Komponisten selbst gespielt, auch auf weiteren CDs. Und das 1986 uraufgeführte Tonbandstück *Introitus* (zur *Missa in Festo Pentecostes*) wurde gleich in Werkverzeichnis und Diskographie disqualifiziert – dies als einzige hier mitgeteilte Stichprobe.

Vollends arbiträr fiel die Auswahl der Literaturhinweise aus: Stehen bei Holliger sogar *MGG*, *Grove*, *Riemann*, so fehlen Hinweise auf diese Lexika beispielsweise bei Armin Schibler, Erich Schmid, Othmar Schoeck usw., und bei Jacques Wildberger ist der Artikel im *Grove* – gemeint ist der *New Grove Dictionary of Music and Musicians* – wenigstens in zulässiger Aufmachung bibliographiert. Eine fragwürdige Novität ist auch, dass Zeitschriften mit (abgekürztem) Verlag, aber ohne Jahrgang oder Erscheinungsjahr verzeichnet sind, von Heftnummer oder Seitenzahl ganz zu schweigen. Aber am stossendsten ist die Tatsache, dass man meistens nicht weiss, was einen erwartet. Man muss eine Spürnase dafür entwickeln, ob der angegebene Titel von den Schreibenden selbst stammt, oder ob diese bloss Gegenstand dieser Publikation sind. Ich möchte doch gerne auf Anhieb erfahren, was und wieviel ich über Franz Furrer-Münch erfahren kann in einem Buch mit dem Titel *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts* von Gieseler / Lombardi / Weyer (Celle, 1985).

Nochmals: Das Zeitalter unredigierter, unkoordinierter Selbstdarstellungs-Sammelsurien ist vorbei. Es gibt hierzulande genügend des Lesens und Schreibens kundige Leute, die die Szene gut genug kennen, um ein Lexikon über *Schweizer Komponistinnen und*

Komponisten unserer Zeit kompetent und mit klaren Richtlinien zu verantworten (gegebenenfalls in Zusammenarbeit mit den Betroffenen).

Dominik Sackmann

PS: Ich habe diese Rezension im Auftrag der Redaktion geschrieben und nicht zur psychohygienischen Frustentladung. Darum habe ich mein vor der Auftragserteilung gekauftes Exemplar verwendet. Ich weiss aber das Privileg zu schätzen, dass mein Rezensionshonorar die 48 Franken wettmachen wird, die das unnötig bibliophil aufgemachte Buch mit seinen vielen halbleeren Seiten gekostet hat.

Wenn Frauen mit Frauen

Beate Philipp (Hrsg.): *Komponistinnen der Neuen Musik. Eine Dokumentation* Furore-Verlag, Kassel 1993, 208 S.

Die Geschichte der Frau ist bis heute von der Jahrhunderte alten, patriarchalischen Gesellschaftsstruktur bestimmt. Emanzipierte Frauen und Männer setzen sich inzwischen intensiv mit dem soziologischen Ungleichgewicht der beiden Geschlechter auseinander. So intendiert auch die Herausgeberin dieser im Rahmen eines Forschungsprojektes entstandenen Dokumentation, der Sache der Frau zu dienen: «Sinn und Zweck» soll sein, «die Hintergründe einiger von diesen Frauen geschaffenen Kompositionen zu erhellen» und «anhand der Hauptwerke der Komponistinnen die zum grossen Teil verwendete Freitonalität sowie strukturalistische und aleatorische Momente zu untersuchen und in einen soziologischen Kontext zu stellen». Beate Philipp wählte «aus der Fülle der hervorragenden internationalen und nationalen Komponistinnen» die folgenden zwischen 1908 und 1929 geborenen Komponistinnen aus: Alice Samter, Felicitas Kuckuck, Erna Woll, Ruth Bodenstein-Hoyme, Ruth Zechlin, Eva Schorr und Siegrid Ernst. Die Kriterien für diese Auswahl von sieben deutschen Komponistinnen werden nicht explizit gemacht.

Nebst kurzen biographischen Hinweisen wird mit den Komponistinnen ein Interview durchgeführt, dessen Fragen von zugrunde liegenden Hypothesen abgeleitet wurden. Diese Hypothesen sind in die Kategorien «künstlerische» sowie «soziale Faktoren» unterteilt. In beiden Kategorien umkreist die Argumentation allerdings die Unterdrückung des hilflosen weiblichen Geschlechts durch den bösen dominierenden Mann; so z.B.: «Die bis 1945 geborenen Komponistinnen mussten sich musikhistorisch an männlichen Vorbildern orientieren» oder «im Kompositionsunterricht werden keine Kompositionen

von Frauen analysiert und besprochen». Es ist das alte Lied: Hier sind Komponistinnen die Opfer der tonangebenden Männer!

Die interviewten Komponistinnen bestätigen allerdings diese Vorannahmen der Herausgeberin nur bedingt, und sie entziehen sich in ihren Antworten auch weitgehend der beinahe schon suggestiven Fragensdisposition. Auf die Frage: «Inwieweit gibt es Ihrer Meinung nach Unterschiede in der Art, wie sich eine Frau und wie sich ein Mann ausdrückt?», antworteten deren fünf dezidiert, dass es keine geschlechtsspezifischen Unterschiede gebe, sondern nur individuelle und somit entweder gute oder schlechte Musik. Die beiden ändern sind sich der Sache nicht so sicher.

Ich gewann allgemein den Eindruck, dass sich die sieben Komponistinnen in ihrer musiksöpferischen Tätigkeit entfalten konnten, dass sie ihren persönlichen Ausdruck gefunden haben und als Vertreterinnen zeitgenössischer Musik mit Problemen umgehen müssen, die ihre männlichen Kollegen in vergleichbarer Masse betreffen.

Gemessen an den Intentionen der Herausgeberin, ist die gewählte Form dieser Dokumentation problematisch. Das Verfahren des Interviews zeitigt Materialien bzw. Antworten, die schwer interpretierbar sind, weil naturgemäss kein «Gesprächskontext» entstehen kann. Die oft ausführlichen Antworten gehen folglich über die präzise gestellten Fragen hinaus, so dass der intendierte, eindeutige Vergleich des Gesagten nur scheinbar möglich wird. Diesen Defekt versucht die Herausgeberin mit beigefügten heterogenen Materialien zu beheben, welche Zusammenhang schaffen sollten. Da sind also auf der einen Seite die Interviewfragen, die in rigider Reihenfolge abgewickelt werden, ohne die Themenbereiche vorhergehender Antworten aufzunehmen, andererseits äusserst knapp gehaltene «Werkeinführungen», welche meist bei einer Aufführung entstanden sind und – isoliert betrachtet – kaum Aussagekraft aufweisen. Oder welche Funktion hat in einem musikalischen Kontext der Abdruck von Bildern und Texten zu Ausstellungen von Eva Schorr, die auch Malerin ist? Das Buch erweckt den Anschein, nach wie vor demonstrieren zu müssen, dass Frauen sogar eigene, klare Gedanken fassen können, ja fähig sind, Noten zu schreiben und Musik zu komponieren!

Aber nach der uniformen Aneinanderreihung der Biographien, Interviews, Werkeinführungen und -verzeichnisse, schliesslich der Diskographien und Notenbeispiele bleibt immerhin noch die Hoffnung auf eine *Conclusio*, auf die Auswertung der Antworten und auf deren Konfrontation mit den Ausgangshypothesen der Herausgeberin. Leider enttäuscht uns die Herausgeberin bereits in der Einleitung: «Im Rahmen dieser Dokumentation können weder die Thesen noch die Ursachen für verifizierte Hypothesen [sic] diskutiert wer-

den, dies muss dem Forschungsbericht vorbehalten bleiben.» So bleibt vieles unbeantwortet im Raum stehen, und frau fragt sich, ob ihrer Sache effektiv gedient werde. Die Komponistin Ruth Zechlin jedenfalls vertritt explizit die Meinung: «Für mich ist es vollkommen belanglos, ob ein Werk von einer Frau oder von einem Mann komponiert wurde. Es zählt nur, ob die Musik gut oder schlecht ist. Im übrigen lehne ich auch reine Frauenveranstaltungen wie z.B. Frauenfestivals ab. Dadurch geraten die Frauen in eine Ghettosituation, und das dient weder den Künstlerinnen noch der Kunst.»

Warten wir auf den Forschungsbericht...
Sandra Koch

Neues für Viola

Kurt Jenisch und Eckart Schloifer (Hrsg.): *Orchester-Probespiel Viola* Schott ED 7852, Mainz 1992, 63 S.
Pro Musica Nova, Studien zum Spielen Eckart Schloifer (Hrsg.): *Neue Musik für Viola* Edition Breitkopf 8531, Wiesbaden 1991, 79 S.

Beide Veröffentlichungen schliessen eine Lücke, welche sich in der Ausbildung von Bratschisten immer wieder empfindlich bemerkbar machte. *Orchester-Probespiel* ist eine Sammlung von wichtigen Passagen aus Oper und Sinfonik. Die Herausgeber haben die Stellen mit Sorgfalt ausgewählt: Man findet dabei ziemlich alles, was mit grosser Wahrscheinlichkeit bei einem Probespiel verlangt wird. Klar bezeichnet sind jeweils Taktzahlen, Studienbuchstaben, Richtziffern sowie Auslassungen, was eine vorbildliche Übersichtlichkeit gewährleistet. Dies hebt sich wohlthuend ab von bisherigen Publikationen mit Orchesterstellen (insbesondere die immer noch in den Musikalienhandlungen herumgeisternde, chaotische und fehlerhafte Sammlung von der *International Music Company*). Am besprochenen Exemplar wäre einzig die Druckqualität zu beanstanden; nicht wenige der 63 Seiten sind mit einem störenden, bei Schott nicht üblichen «Schatten» gedruckt.

Pro Musica Nova stellt zwölf Kompositionen vor, in welchen die Bratsche eine zentrale, solistische Funktion ausübt. Die Auswahl der Werke und der Platz, der ihnen in diesem Heft eingeräumt wird, sind nicht in allen Fällen zwingend: Auf 21 (!) Seiten sind Teile eines Trios von Volker Heyn abgedruckt. Bei insgesamt 75 Seiten scheint dies denn doch etwas viel. Der Herausgeber gibt Hinweise für die Interpretation, Lösungsvorschläge für technische Hürden in den besprochenen Werken, welche für den Neuling in Sachen Neuer Musik nützlich sein mögen. Im weiteren erhält man Vorschläge für Fingersätze; diese sind zum Teil gut,

andere aber überflüssig (weil nichts anderes in Frage kommt), oder sie entsprechen persönlichen Vorlieben, die nicht für jedermann zu empfehlen sind. Im ganzen eine weniger geglückte Publikation als die zuerst besprochene.

Christoph Schiller

Vielstimmiges Netzwerk

Wolfgang Burde: *György Ligeti. Eine Monographie* Atlantis-Musikbuch-Verlag, Zürich 1993, 280 S.

Wer die verstreuten Ansätze der Ligeti-Forschung kennt, weiss, dass seit der Monographie von Ove Nordwall (Mainz 1971) keine zusammenhängende Darstellung über diesen bedeutenden Komponisten der postseriellen Phase erschienen ist. Rechtzeitig zu Ligetis 70. Geburtstag legte der Berliner Musikwissenschaftler Wolfgang Burde nun eine ebenso umfassend-ausführliche wie dann auch detailliert ausgearbeitete Darstellung zur Biographie und zum Werk vor. Entstanden ist ein Buch, das einerseits durch seine noble und verständliche, von Sympathie für den Komponisten getragene Diktion der Musik Ligetis neue Liebhaber erschliessen könnte – und das andererseits auch für den Kenner bisher so gut wie unbekanntes Material bereithält. In den acht Kapiteln des mit Photos und vor allem mit – zum Teil bisher ebenfalls unpublizierten – Notenbeispielen ungewöhnlich grosszügig ausgestatteten Bandes verschränkt Burde Biographisch-Erzählendes mit Musikalisch-Analytischem, referiert Erörterungen zur Problemgeschichte des Komponierens und zu ästhetischen Fragen. Burde lässt sich ein auf seinen Gegenstand, aber seine Untersuchungen legen den Leser nicht fest, sondern lassen ihm Raum für ein eigenes Urteil. Er «führt» aber den Leser mit resümierenden Passagen wie der folgenden, der Einleitung zum siebenten, Ligetis *Violinkonzert* (1992) gewidmeten Kapitel: «Künstlerisch zu arbeiten bedeutet für György Ligeti, sich einer bestimmten kompositorischen Aufgabe nachdrücklich zuzuwenden. So löste er in *Atmosphères* (1961) und *Volumina* (1962) die kompositorischen Dimensionen der Melodik, Rhythmik und Harmonik mit nachhaltigem Erfolg auf, als Reaktion auf die Intervallnivellierung und hochdifferenzierte Rhythmik der seriellen Musik. In *Lontano* (1967) führte er harmonische Kristallbildungen ein, während zum Zentrum seiner Arbeit in den *Etudes* (Premier livre 1985) und im *Klavierkonzert* (1988) die Transformation afrikanischer Pulsationsrhythmik und der Ars subtilior des 14. Jahrhunderts in die eigene Arbeit wurde.»

Ausführlich schildert Burde Ligetis Kindheit und Jugend in Budapest. Ligetis Misstrauen gegen alles «naive

Linksintellektuelle» war in seiner ungarischen Zeit mit der Abkehr von der Tradition Zoltán Kodálys verquickt: Seine dreisätzigige *Kantate für die Jugend* (1949) wurde zwar aufgeführt, wegen Formen der «klerikalen Reaktion», nämlich Choral und Fuge, jedoch offiziell attackiert. Den Weg von seinen frühen Sonatinen bzw. *Capriccii* (1947) zu den Clustern seines Orchesterstücks *Vízlók* (*Visionen*) (1956), eben der Vision einer «stehenden» Musik, ging Ligeti dann, obwohl seine ambitionierten Werke wie das *I. Streichquartett* (1954) oder die elf Klavierstücke *Musica Ricercata* (1951/53) unaufgeführt blieben, während seine Gebrauchsmusiken gespielt wurden. Bereits diesen Wandel dokumentiert Burde mit zahlreichen, durch Analysen erhellten Notenbeispielen, mit Zitaten aus Gesprächen, die er selber mit dem Komponisten führte, sowie mit Briefen des Komponisten an den schwedischen Experten seiner Musik Ove Nordwall. In den folgenden Kapiteln ist eine der bisher unveröffentlichten Quellen auch das Manuskript der «Hamburger Vorlesungen», in denen Ligeti 1989 seine Musik kommentierte.

Kulminiert der Strang zur Kompositionsgeschichte und Ästhetik – in Burdes Netzwerk einer der verborgenen roten Fäden – in einem Kapitel zur «Musique informelle», über Formprobleme und Ligetis Verhältnis zu Theodor W. Adorno, so mündet die sorgfältig und umsichtig erarbeitete Biographie in einem letzten Kapitel in *Le Grand Macabre*. Denn Ligetis Musiktheater nach Michel de Ghelderode (1974/77), das parodistische Spiel um Liebe, Macht und Tod, das musikalische Traditionen u.a. von der Gregorianik über Monteverdi, Rameau, Mozart und Schubert bis hin zu Mussorgski und Strawinsky ironisierend ausspielt, bildet doch wohl noch immer dasjenige Hauptwerk, in dem Ligetis eigene Erfahrungen gespiegelt und kondensiert sind.

Walter-Wolfgang Sparrer

Raumfahrt im musikalischen Mikrokosmos

Peter Niklas Wilson: *Anthony Braxton – Sein Leben. Seine Musik. Seine Schallplatten*, hrsg. von Peter Niklas Wilson und Walter Lachenmann, *Collection Jazz*, Band 21 Oreos Verlag, Waakirchen 1993, 250 S.

In der bemannten Raumfahrt tastete sich die Menschheit ganz behutsam in kleinen Schritten ins All vor. Es dauerte eine Weile, bis das erste Raumschiff in einer Umlaufbahn um die Erde kreiste, und es dauerte noch einiges länger, bis die Zeit reif war für den ersten Mondflug.

Ganz ähnlich geht der Hamburger Musiker und Musikwissenschaftler Peter Niklas Wilson bei einem Unternehmen

vor, bei dem die Luft auch zusehends dünner wird und ein allfälliges Koordinatensystem nicht mehr mit Händen greifbar scheint. Die Rede ist von Wilsons Buch über einen der universalsten Musikgeister dieses Planeten, den amerikanischen Komponisten, Saxophonisten und Theoretiker Anthony Braxton.

Zum Einstieg serviert Wilson Momentaufnahmen des Musikers und Menschen Anthony Braxton aus allernächster Nähe – Hüpfen in die Stratosphäre sozusagen –, bevor er mit der Beschreibung von Braxtons musiktheoretischem und -philosophischem Werk, den *Tri-Axium Writings*, zu einer Umlaufbahn in den braxtonischen Mikrokosmos abhebt.

Damit unterscheidet sich Peter Niklas Wilsons Buch wohlthuend von diversen anderen Publikationen der Reihe *Collection Jazz* des Oreos-Verlags, bei der vielleicht ein bisschen allzu häufig die Froschperspektive des Fans zum Tragen kommt. Dahinter steckt nicht etwa der erklärte Wille der Herausgeber Wilson und Lachenmann, sondern die begrenzten ökonomischen Möglichkeiten dieses Verlags. Die Leistung des Autors erscheint in diesem Lichte betrachtet noch eindrücklicher: Braxtons Leidenschaft für Science Fiction und diskographische Katalogisierung von dessen unerschöpflichem Output an Platten und CDs bilden für Wilson bloss den Ausgangspunkt für eine weitergehende Beschäftigung mit Braxtons Musik und der zugrundeliegenden Theorie. Wo andere Oreos-Autoren zwangsläufig enden, da beginnt Wilson also mit der Installation eines für alle Braxton-Hörer hilfreichen Koordinatensystems und darüberhinaus gar mit Ansätzen zu dessen Erklärung.

Was will man mehr?

Peter Bürlü

Ergänzung

Zum Bericht über die Tage für neue Musik in Zürich (Nr.39, S. 25f.)

Die Zukunft dieses wichtigen Festivals steht nun definitiv fest: Nachfolger von Gérard Zinsstag und Thomas Kessler als künstlerische Leiter werden ab 1995 Walter Feldmann und Fred van der Kooij.

Feldmann studierte Querflöte, Musikwissenschaft und Französisch und lebt als freischaffender Komponist und Leiter des *Ensemble S* in Zürich. Fred van der Kooij studierte Malerei und Graphik an der Kunstakademie Breda (Holland), besuchte Kompositionskurse bei Gottfried Michael König, Karlheinz Stockhausen und Mauricio Kagel; er lebt als freischaffender Filmemacher und Publizist in Zürich. Das administrative Sekretariat des Festivals liegt bei der Präsidialabteilung der Stadt Zürich (Roman Hess), Postfach, 8022 Zürich.

Disques Schallplatten

Unbequeme Musik

Gerhard Stäbler: «...strike the ear» (1987/88), «Den Müllfahrern von San Francisco» (1989/90), «Warnung mit Liebeslied» (1986), «...im Spalier» (1990), «Nachbeben und davor:» (1989)

Arditti String Quartet; Ensemble modern (Leitung: Peter Rundel), Karin Schmeer (Harfe), Teodoro Anzellotti (Akkordeon), Rainer Römer (Schlagzeug), Michael Bach (Cello), Philharmonic Brass

Koch/Schwann 3-1140-2.

«fallen, fallen...und liegen und fallen» (1988/89), «Zeitsprünge» (1990), «Ungaretti-Lieder» (1990)

Christine Whittlesey (Sopran), Teodoro Anzellotti (Knopf-Akkordeon), Rainer Römer (Schlagzeug), Daniel Chambard (Tuba), Márta Fábíán (Cymbalon)

Wergo 6516-2.

Man hört beinahe Milhauds berühmten *Ochsen auf dem Dach*, quasi ein Rondo mit einschlägigen Rhythmen, mit jazzigen Akzenten und Posaunen-Glissandi, auch an Weill wird man erinnert, dann dünnt sich der Orchestersatz aus, zurück bleiben die Streicher, immer schärfer, immer näher am Steg; oder dann kreischt die Musik unvermittelt auf, oder sie gefriert, oder es folgt in plötzlich reduziertem Tempo eine geflüsterte, aber klar akzentuierte Sprechchorpartie: «I dream, I dream of myself...» Das Stück heisst *Den Müllfahrern von San Francisco*. Trackwechsel. Zarte Klänge von Harfe, Akkordeon und Gläsern, fast meditativ, dazu recht melodiose Bewegungen – dann eine Explosion geballter Energie: *Warnung mit Liebeslied*.

Zu Gerhard Stäblers Musik kann man sich nicht gemütlich zurücklehnen, es ist Musik, die sich Aufmerksamkeit schafft, durch Zartheit, durch Aggressivität, durch ein nervöses Flimmern. Schon beim ersten Hören wird man vom übersteigerten Ausdruck gefesselt, von der Macht der kraftvollen Rhythmen, aber auch von der Klangsensibilität – und dann vom Überraschungsreichtum einer unbequemen Musik, die Widerständiges durcheinandergeschüttelt aneinanderreicht. Die Wirkung ist Provokation, Verstörung. Stäbler will aufwecken. *Mit wachen Sinnen* hat er früher einen Chor auf ein Gedicht von Angela Jackson betitelt.

Ursprünglich war der 1949 geborene Komponist radikaler: «Ich verzichte lieber auf den reformistischen Weg und wähle Umsturz.» Geprägt von seinen Lehrern Nicolaus A. Huber (Komposition) und Gerd Zacher (Orgel) komponierte er Lieder für Agitprop-Truppen.

Als Mitgründer des Eisler-Chors hat er sich dann bemüht, auch aus dieser Art von Ghetto auszubrechen: «Wir haben Tourneen durch Schulen unternommen, also richtig ‚Feldarbeit‘ und Pionierarbeit auf diesem Gebiet versucht, sind dann aber immer an ähnliche Grenzen gestossen. Was besonders unbefriedigend war: es wurden nicht die tatsächlichen Probleme der Bevölkerung angesprochen.» Das Experiment mit Dekonstruktionen von Komposition und Dirigat durch eine begrenzte und genau kontrollierte Entscheidungsfreiheit ist ein Widerspruch in sich selbst und hat deshalb nie funktioniert.

Immerhin: die *Gehörsmassage für tätiges Publikum* (1973) fand eine Fortsetzung: Das Streichquartett *...strike the ear* lässt das Publikum zwar nicht mehr auf die Darbietung des Programms einwirken, entwickelt aber mit ungewohnten Mitteln eine neue Technik des Hörens und fordert damit die Anstrengung des aktiven Mitvollzugs. Durch ständig neue Skordaturen – ein entsprechendes Nachstimmen ist kompositorisch als «ruckartig» oder «vorsichtig rhythmisiert» geschickt eingebaut – wird ein differenziertes Spiel mit den klangvollen und doch vibratolosen leeren Saiten möglich. Vierteltöne und der Einbezug von Teiltönen – vor allem die Naturseptime des siebten Obertons – schaffen einen Mikrokosmos, der sich auch auf den Ebenen von Rhythmus, Dynamik, räumlicher Balance, Tempo- und Ausdrucksgestaltung widerspiegelt. Weberns Revolutionierung des Quartettstils wird hier konsequent weitergedacht. Zugleich bildet die Musik gegen den «Mief der Mitte» – oft am Rande beredter Stille – auch einen Reflex und einen kritischen Kommentar zu Nonos Quartett *Fragmente – Stille*. Zusammengehalten wird das raffinierte Filigranwerk durch den strikten Grundschlag und den markanten Rhythmus und Grossrhythmus von Anti-Apartheid-Demonstrationen, sowie – den Vorbildern Webern und Nono vergleichbar – durch ein organisches «Keimen» des Beziehungsnetzes und einen übersteigerten Expressionismus, der sich in Spielanweisungen wie *bodenlos, zerklüftet* oder *vor dem Bersten niederschlägt* und zum für Stäbler typischen Kontrast-Schluss führt: eine Polyphonie von in allen Parametern unregelmässigen Gesten, «zerfetzt, so schnell wie möglich, immer am Rande der Hörbarkeit» und dann, «peitschend, extrem schnell, ffff» ein dreitöniges Signal, wie ein offener, nach vorne weisender Doppelpunkt. «Die Spieler des Quartetts wirken als solche, die sich gegenseitig – Schulter an Schulter gleichsam – Rückendeckung geben, dadurch offen sind und öffnen könn(t)en», schliesst Stäblers Vorwort. Die Mitglieder des Arditti-Quartetts setzen wieder einmal neue Massstäbe, agieren schwebend leise, aber intensiv, kosten die Schwebungen aus und spielen Doppelgriffe mit Vierteltonerniedrigungen reiner als die Sexten und Terzen