

Am Himmel steigt herunter, verallgemeinernd ist in sturer Homophonie gesetzt, ich träume mit einer vibrierenden Verschiebung der Stimmen. Bei den zahlreichen ich träume-Stellen erweist sich am deutlichsten auch der harmonische Reichtum der Komposition, etwa dann, wenn innerhalb komplexer Akkorde ein Intervall mit hohem Sonanzgrad wie z.B. die Quinte zwischen den Stimmen verschoben wird. Verbunden mit dem Mittel einer bloss approximativen rhythmischen Notation ergeben sich dadurch Klänge, bei denen sich Streben, innere Bewegtheit und Statik in eindrücklicher Weise die Waage halten.

Übrigens: die durch das Gedicht von Mallarmé beeinflusste Form wechselläufiger kleiner Abschnitte scheint momentan im Komponieren von Bettina Skrzypczak über *Acaso* hinaus von grosser Bedeutung zu sein. Ihr am 26. April 1994 vom Amati-Quartett uraufgeführtes III. Streichquartett zeigt nämlich einen vergleichbaren, assoziativen und wellenförmigen Formaufbau, wo im Vertrauen auf die dynamische Prägnanz des Augenblicks bewusst auf die herkömmliche «grosse» Form verzichtet wird. Im Verlauf von *Acaso* erfährt dieses Prinzip allerdings eine unerwartete Akzentuierung, weil sich der meist dichte Chorsatz auf Einzelstimmen reduziert. Die vermittelnden Instrumente treten deutlich zurück, und die Sprüche von Borges werden in gegensätzlichen musikalischen Faktoren direkt miteinander verknüpft; vgl. das Musikbeispiel, wo das Fragment («Vielleicht träume ich, geträumt zu haben») mit einem archaischen Quintenorganum, der direkt anschliessende Aphorismus («die Bäume machen mir ein wenig Angst, sie sind so schön») aber als expressives Solo mit herausstechendem Tritonus und grosser Septime vertont wird. Erst mit dem Maori-Text «das Ringen nach dem Licht» wird dieses Auseinandertreiben des Kompositionsprozesses gestoppt und in ein klares Miteinander getrieben. Im Gegensatz zum III. Streichquartett, wo einem die wilde, quasi chaotische Grossform irritieren mochte, gelingt Bettina Skrzypczak bei *Acaso* mit Hilfe der Texte gleichsam die programmatische Formulierung ihrer momentanen kompositorischen Problemstellungen: nämlich auf den raschen Wechsel der Lebenszustände und auf den Zerfall grosser philosophischer und politischer Entwürfe nicht mit eingekapselten Werken zu reagieren, sondern eine Musik zu schreiben, die solchen Wechseln gegenüber porös bleibt und sie zugleich empfindlich und empfindsam aufgreift.

Im Vergleich zu *Acaso* sind die *Diffractions* von Gérard Zinsstag ein bescheideneres, «handwerklicher» ausgerichtetes Werk. Zwar könnte der Titel eine ähnliche kompositorische Idee wie jene von Bettina Skrzypczak vermuten lassen, aber Zinsstags *Diffractions* beziehen sich nicht auf die Grossform, sondern auf das Detail der Komposi-

tion: Hier wird nämlich ständig im Grenzbereich des Unisonos komponiert. Die drei Schlagzeuger spielen eigentlich während der ganzen Komposition das gleiche, aber meist in minimaler Verschiebung oder Variation. Auf diese Weise entstehen «Rückkoppelungseffekte», wie sie von der Mehrfachkopiermaschine der Chaostheorie her bekannt sind. Zinsstag überträgt dieses Denken minimalster Spaltungen auf sämtliche Parameter der Komposition. So sind die drei Schlagzeuger auch durch die Klangfarbe keineswegs getrennt; vielmehr spielen alle die gleichen Instrumente; diese unterscheiden sich voneinander nur durch die Höhe, was aber bei nicht oder nur schwach resonierenden Instrumenten nur wenig Differenz schafft. Es werden auch immer die gleichen Schlegel benützt, wobei mir die Schlegelwechsel – wie wohl sie als grossformale Gliederung dienen – in dieser minimal sich verändernden Musik fast etwas grobschlächtig erschienen sind. Die *Diffractions* sind bei Zinsstag aber nicht nur aufgesetzte Instrumentationseffekte; auch das rhythmisch-motivische Material wird dieser Spaltung unterzogen. Ausgangspunkt ist ein klar erkennbares, meist in Achteln rollendes Motiv, das in der Folge langsam verändert und abgewandelt wird, wobei die Abwandlungen

wegen der klar definierten und natürlich auch wegen des klar zeichnenden Ausgangsmaterials nachvollziehbar bleiben. Das verhilft dieser Musik letztlich auch zu jenem Zug und jener inneren Energie, die für alle jüngeren Stücke von Zinsstag so typisch sind. Allerdings: auch der etwas spielerisch-ornamentale Aspekt dieser jüngeren Kompositionen kommt bei *Diffractions* ein weiteres Mal klar zum Vorschein. Die grossen Widersprüche der Frühwerke haben sich minimalisiert und sind zur ästhetischen Zierde, zur gut bekommenen Komplexität geworden, die vor lauter Differenz die Differenz gar nicht mehr richtig greifen kann. Im Moment allerdings, wo ich dies schreibe, hat Zinsstag aus solcher Gefahr des Ästhetizismus bereits die Konsequenzen gezogen: Sein nächstes Stück für Schlagzeug *u vremenu rata* (In Kriegzeiten) ist eine bedrückende Abrechnung mit dem Bosnienkrieg. Das brillante und durchaus schöne Pulsieren und Klopfen hat hier einem beängstigenden Schlagen Platz gemacht: Die resonanzlosen Instrumente, bei *Diffractions* neuartiger Klangreiz, sind in *u vremenu rata* zum beengenden klang- und echolosen Raum geworden. Dieses Werk wurde aber bisher noch nicht aufgeführt.

Roman Brotbeck

## Livres Bücher

### Eine erste Zwischenbilanz

Walter Fähndrich (Hrsg.): *Improvisation. 10 Beiträge.*  
Amadeus-Verlag, Winterthur 1992, 164 S.

Die «1. Internationale Tagung für Improvisation» in Luzern unternahm im Oktober 1990 den mutigen Versuch, erstmals in grösserem Rahmen das Phänomen Improvisation in all seinen Facetten zu beleuchten: praktisch wie theoretisch, aktuell wie historisch, musikalisch wie auf andere Künste bezogen. Nun liegt der theoretische Ertrag des Symposiums gedruckt vor: je fünf Vortrags- und Seminartexte, und, als Anhang, eine nützliche Bibliographie zum Thema.

Betont offen und perspektivenreich war man in Luzern das Thema angegangen – zum einen, um Improvisation aus der unvermeidlichen assoziativen Klammer «Jazz» zu lösen, zum anderen, um ihre intermediären Ausstrahlungen aufzuzeigen. So sind dann auch nur drei der vorliegenden Texte dem Themenkomplex «musikalische Improvisation» gewidmet – was kein Nachteil sein müsste, wären die anderen Beiträge substantiell und die Querverweise zum Musikalischen offenkundig. Doch ist das leider die Ausnahme. So lesen wir

beispielsweise ein klug formuliertes, doch in diesem Zusammenhang eher peripheres kunstphilosophisches Plädoyer für das dionysische Prinzip (Beat Wyss) oder eine instruktive Einführung in die «poésie sonore» (Vincent Barras), in der der Aspekt des Improvisatorischen nur gestreift wird. Aber auch da, wo man sich demonstrativ um Bezüge zum Rahmenthema bemüht, ist der Ertrag bescheiden. Edward Halls kulturanthropologische Ausführungen über «high context»- und «low context»-Kulturen sind an sich hochinteressant, doch scheitert ihre (fraglos mögliche) Nutzbarmachung fürs Thema Improvisation an Halls mangelndem musikalischen Sachverstand (den er selbst unumwunden eingesteht). Eher angestrengt als einleuchtend mutet Helmut Winters Versuch an, die Dimension des Improvisatorischen für die Architektur zu reklamieren. Und als recht vordergründig erweist sich Werner Klüppelholz' Ansinnen, einen ebenso scharfzüngigen wie inhaltlich abseitigen Text (eine Philippika über die kommerzielle Verflachung des Musiklebens) mittels einer angeklebten liebedienerischen Coda zum Beitrag zum Thema «Improvisation heute» umzuwidmen: offensichtlich ein Akt des Text-Recyclings seitens des Referenten, dem zum Sich-Einlassen auf die Sache die Musse (oder die Lust) fehlte.

So wenig ergiebig mithin die interdisziplinär angelegten Texte ausfallen, so gehaltvoll sind immerhin die drei Beiträge zur Sache. Der Zürcher Musikwissenschaftler Ernst Lichtenhahn

untersucht den Paradigmenwandel im Musikleben um 1800, der eben nicht, wie meist pauschal behauptet, zur völligen Tilgung des improvisatorischen Moments führte, sondern vielmehr zu seiner Verlagerung und Umformung in kompositorische Phantastik und in die erst entstehende Disziplin der Interpretation. Klaus-Ernst Behne leistet Pionierarbeit bei der (wenngleich noch ein wenig schematischen) Analyse motorischer und psychologischer Grundstrukturen bei Improvisations-Praktikern und -Rezipienten. Und Bert Noglik arbeitet anhand zahlreicher Musikeraussagen die spezifische «gestische» Spielhaltung der Improvisatoren der Gegenwart heraus, eine Haltung, die ihm wesentlich dünkt als die analytisch greifbare Struktur der er-improvisierten Musik selbst – Improvisation als Tätigkeit, nicht als Objekt, oder, in Nogliks Metapher: Musik als Verb, nicht als Substantiv. Improvisation als «Risikoverhalten» (wobei das Risiko von Spielern wie Zuhörern gleichermaßen in Kauf genommen wird): Das ist die Essenz, in die Nogliks musiksoziologische und Behnes musikpsychologische Reflexionen einstimmig münden. Eine erste Zwischenbilanz, auf der sich aufbauen liesse, um die im einzelnen höchst heterogenen Improvisations-Philosophien und Kommunikations-Strategien improvisierender Musiker differenzierter zu untersuchen. Dazu kam es in Luzern 1990 noch nicht – warten wir auf den Ertrag der 2. Luzerner Improvisations-Tagung, die im vergangenen Oktober stattfand.

Peter Niklas Wilson

## Zwischen gesichertem Wissen und offenen Fragen

*Stefan Kunze: «Die Sinfonie im 18. Jahrhundert – Von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie». Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 1. Laaber-Verlag, Laaber 1993, 321 S.*

Das auf nicht weniger als 15 Bände angelegte Unternehmen verdient erst einmal allen Respekt. Nach Kunzes allzufrühem Tod hat Siegfried Mauser das Konzept modifiziert, u.a. weil Kunze seine Arbeit über die Sinfonie der Wiener Klassik nicht mehr abschliessen konnte. Weitere Modifikationen würden freilich nichts schaden. So scheinen Kammermusik bzw. ihre verschiedenen Gattungen ausserhalb des Streichquartetts allzu subsumiert und subordiniert (ob die «Sonate» eine Gattung ist, ist fraglich), und vollends Liedtypen ohne «Lyrik», deren es zwischen Palästinalied und Einheitsfrontlied doch nicht wenige gibt, sind anscheinend überhaupt nicht vorgesehen; ebensowenig schliesslich populäre Gattungen, ob Wiener Walzer oder English Waltz, Blues oder *torch song*.

Kunze nun versucht, zwischen dem bei einem Handbuch berechtigten Verlangen nach Fakten und gesichertem Wissen und Innovativem sowie offenen

Fragen zu vermitteln; er betont dabei mit einleuchtenden Argumenten die Schlüsselrolle der (dreisätzigen) italienischen Opernsinfonie. Damit greift er überraschender-, aber angenehmerweise bis in die Zeit um 1600 samt «instrumentalen Eingangsstücken» (z.B. Orfeo-Toccata) zurück, nimmt dergleichen Fanfare als Ausgangspunkt der Symphonie und behandelt dann mit relativer Breite das 17. Jahrhundert, bis er zur Frühzeit der Opernsinfonie (1700–1730) kommt, um mit deren Fortsetzung bis 1760 samt der «Kammersinfonie» (G.B. Sammartini) einen ersten Schwerpunkt zu setzen. Die auf Realisierung im höfischen und bürgerlichen Konzert bezogene Orchestersinfonie behandelt Kunze jeweils differenziert nach den Zentren bzw. Regionen Mannheim, Wien und Süddeutschland, London, Paris. Wenn Kunze dabei C.Ph.E. Bachs Symphonik in einem besondern Abschnitt als «unzeitgemäss» bezeichnet, so beschreibt er zwar zutreffend die «Unvereinbarkeit der neuen Sinfoniemusik mit den alten konzertanten Gattungen und mit dem Prinzip des Generalbasszeitalters», bringt aber mit der Kategorie des «Unzeitgemässen» eben ein Moment des von ihm an sich dezidiert abgelehnten «linearen» Entwicklungsdenkens herein.

Im letzten Teil stehen zeitgenössische Gattungstheorie des 18. Jahrhunderts neben – summarischen bis leicht tendenziösen – Ausführungen über Sinfonie und Konzertwesen. Unklar ist etwa, was mit «Verlust des allgemein gesellschaftlich Repräsentativen als Gehalt» vor 1800 gemeint ist, und fraglich, ob zu den «Liebhabern» wirklich in nennenswertem Ausmass nichtbürgerliche Schichten gehörten. – Warum schliesslich Kunze die Zeit zwischen 1800 und 1830 als den «vielleicht einschneidendsten Umbruch in der Musikgeschichte» bezeichnet, bleibt unerfindlich, zumal jede Begründung dafür fehlt; es ist überdies unwahrscheinlich, da die musikgeschichtlichen Umbrüche mit neolithischer Revolution oder Herausbildung der frühen Klassengesellschaften bzw. «Hochkulturen» (Spaltung der Musikkultur) oder mit der Herausbildung von mehrstimmiger Komposition ebenso wie die mit der Durchsetzung der technischen Reproduktion oder der Rockmusik als internationaler «Lingua franca» der Musik (wodurch die vorindustrielle traditionelle Musikkultur deklassiert wird) sicher einschneidender waren bzw. sind.

Die zahlreichen Notenbeispiele, die für Kunze merkwürdigerweise einer Rechtfertigung bedürfen, machen generell im Verein mit den meist einlässlichen Analysen die Darstellung noch besser plausibel und nachvollziehbar. Der – verlagsüblich – opulenten Bildausstattung kontrastiert eine vorherrschend flächige Art des Umgangs mit der wissenschaftlichen Literatur: summarische Zusammenfassungen und Paraphrasen, und nur selten genaue Nachweise. – Den teleologischen Schlusssatz, dass

die Sinfonie «sich bereits um 1800 erschöpft hatte», wird man bei allem schuldigen Respekt als Unfug deklarieren dürfen.

Hanns-Werner Heister

## Musikalische Botschaften von öffentlichem Interesse?

*Constantin Floros: Alban Berg – Musik als Autobiographie. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1993, 376 S.*

Mit Fragen der musikalischen Semantik setzt sich der Hamburger Musikwissenschaftler Constantin Floros bereits seit Jahren auseinander, wobei der Widerspruch, den Verfechter der «absoluten Musik» ihm entgegenbringen, seinen Forschergeist nur stimuliert. Neben Brahms, Bruckner, Beethoven und Mahler, denen er eigene Bücher widmete, hat er in Alban Berg den Komponisten entdeckt, der seinem exegetischen Erkenntnisinteresse wohl am stärksten entgegenkommt. Verschiedene Studien über ausgewählte Kompositionen, die vor allem in den *Musik-Konzepten* und der *Neuen Zeitschrift für Musik* erschienen, sind in den vorliegenden Band eingegangen. Seine Studie über das esoterische Programm der Lyrischen Suite war 1975 die erste derartige Arbeit, der dann Veröffentlichungen von George Perle und Douglas Jarman folgten. Nach ausgiebigen Quellenstudien hat Floros diesen Ansatz nun vertieft und auf das Bergsche Gesamtwerk auszuweiten versucht.

Der Titel seines Buches enthält bereits die Hauptthese vom überwiegend autobiographischen Charakter von Alban Bergs Werken. Entsprechend richtet sich das Hauptinteresse auf Charakter und Leben des Komponisten. Neben Momenten, die er tatsächlich in den Kompositionen ausmachte, schildert Floros auch solche, die dort erst noch aufzufinden wären. Seine aus reichem Quellenmaterial geschöpften biographischen Informationen (sie entstammen dem unpublizierten Briefwechsel zwischen Berg, Schönberg und Webern sowie dem Berg-Nachlass in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek) sind meist detaillierter und aufschlussreicher als die aus der Musik selbst ablesbaren Äusserungen. Wir erkennen bei der Lektüre des Buches zwar, wie Erlebnisse sich in thematische oder formale Strukturen verwandeln, kaum je aber, wie daraus eine Verdichtung des Ausdrucks erwächst. Der auf Faktizität pochende Autor ist so eher Stichwortgeber als wirklicher Interpret.

In erster Linie handelt es sich um eine biographische Arbeit, die Aspekte von Bergs Persönlichkeit an Werkbeispielen erläutert. Manche Charaktermerkmale, so seine Hassliebe auf Wien, die Bevorzugung des Landlebens für kompositorische Arbeiten oder das problematische Frauenbild (das ihn einen so bissigen Aphorismus wie «Das Ewig-Weibliche