

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 dreisätzige *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 *Vízlok (Visionen)* (1956), eben der Vision einer «stehenden» Musik, ging Ligeti dann, obwohl seine ambitionierten Werke wie das *1. 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 Bürlin

## 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), «Un-garetti-Lieder» (1990)

Christine Whittlesey (Sopran), Teodoro Anzellotti (Knopf-Akkordeon), Rainer Römer (Schlagzeug), Daniel Chambard (Tuba), Márta Fábrián (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 gemächlich 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 Klängsensibilität – 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 vibratorischen 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 Vierteltonerniedrungen reiner als die Sexten und Terzen