

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 Bürlì

## 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 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 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

anderer Ensembles. Hier ist Musik in der Tat «ein Mittel, die Wahrnehmung zu schärfen» (Stäbler).

Ähnlich vielschichtig präsentieren sich die meisten Werke. Sie erschliessen sich erst bei wiederholtem Hören und nach der Lektüre der dazugehörigen Texte in ihrer Vieldimensionalität. In *Warnung mit Liebeslied* deutet die Besetzung auf den symbolischen Gehalt hin: «proletarisches» Akkordeon und die Harfe, das Instrument König Davids; die Rhythmen verweisen auf den Balkan und Brasilien. Das Liebeslied wird auf einem Flaschenspiel wortlos gepfiffen.

*Nachbeben und davor*: Wichtig ist der Doppelpunkt, quasi als Leerstelle. Auch hier öffnet sich der Schluss – wiederum nach vorbeihuschender Bewegung – als akzentuierter Schlag im vierfachen Forte. Und davor führen Violoncello und Akkordeon einen Dialog von grosser Klangsinlichkeit und reich strukturierten Reaktionsformen. Im Vordergrund steht ein nervöses Beben aus verschiedensten Vibratoformen, Vibratoschüben, Druckimpulsfolgen und einem Bogenondulando im Vortrag zweier scheinbar unabhängiger Cellostimmen, der an das ebenso verblüffende Zweibogenspiel der Uraufführungscellistin Frances Marie Uitti erinnert. Eruptive Ausbrüche geballter Energie – teils mit so abgegriffenen Effekten wie dem Clusterglissando – wechseln mit Partien eines gespannten Innehaltens, das von der bewegten Stille der Generalpause über Aktionen am Rande der Wahrnehmbarkeit bis zum Spiel mit Luftknopf oder mit halbem Balg resp. mit knarrendem Überdruck des Bogens reicht – alles musikalische Gesten, die auf existentielle Grenzerfahrungen verweisen. Gleichsam transzendiert wird das Instrumentalspiel dann durch die Geräusche von Guero (Gurke) und Waldteufel (Rummelpott). Hier klingt dann auch plötzlich – «wie unter Verschluss» und gefiltert – Chopins Regentropfen-Prélude an. In vielen Verfahren erinnert (nicht nur) dieses Werk stark an entsprechende asiatische, vorab koreanische Musik, was wohl auf Stäblers Aufenthalte in jenem Land zurückgeht.

Gegenüber diesen schwergewichtigen Kompositionen wirken die Parodien auf Bull und Gesualdo «...im Spalier (musikalische Überlegungen zu *Fantasia von John Bull und Don Carlo Gesualdo*)» fast als Spielerei im Sinne des *l'art pour l'art*; und bei *Den Müllfahrern von San Francisco* erscheint der demonstrative Akt, eine solche Widmung als Titel zu setzen, als ebenso plakatives Mittel wie das hektische Prestissimo, die Glocken oder die Textfetzen Angela Jacksons und Allen Ginsburgs *Amerika*. Bei den *Zeitsprüngen* steht dann der Materialaufwand in einem krassen Missverhältnis zum künstlerischen Ertrag. Das Aufgebot von Flüstertüte bis Donnerblech und beim Akkordeon vom Balggeräusch bis zum Vierteltonglissando sowie der Einbezug von Tonbandeinspielungen mit Marsch-, Pop- und Rockmusik wirken

wie ein spielerisches Erkunden aller Möglichkeiten, das immer wieder von Seccoschlägen abgeblockt wird und einzig in den ruhigen und leisen Partien manchmal eine gewisse Dichte des Ausdrucks erreicht, allerdings auch nur, weil die Interpreten hier gegenüber der Partitur um etwa ein Drittel beschleunigen.

Umso überzeugender sind dann wiederum die weiteren Vokalkompositionen, in denen Stäbler kalkulierte Emotionen schafft. In den Celan-Liedern *fallen, fallen... und liegen und fallen* mit der Instrumentalbegleitung von Tuba und seinem Lieblingsinstrument Akkordeon wird vorerst nach dem Muster von Cage und Kagel mit der Montage einzelner Blöcke gearbeitet, mit Einsprengseln von O-Ton und der Überlagerung von realer und irrealer Musik. Wenn aber Sieghel-Rufe der Wochenschauen mit gewissen Reklamespots von heute parallelgeschaltet, oder wenn im Lied *Nacht Schumanns Papillons* als Todeswesen paraphrasiert werden, erscheint Celans Kunst eingeholt. Dessen «erschwiegenes Wort» findet in der teils wortlosen Vertonung die kompositorische Konsequenz – am radikalsten bei *Schneebett*, wo acht symmetrische Takte mit Spaltklängen von Tuba und Gesangsvokalise von je 12 Sekunden bleiernem Schweigen eingerahmt werden. Die geforderte innere Spannung erzeugt Stäbler zudem durch Phonationsvorschriften, die bei einzelnen Vokalisen sich widersprechende Mund- und Zungenstellungen fordern. Als *Zu-Stück* erklingt *Denk Dir* im ergreifend schlichten a capella. Die Kombination der Symbole «Moorsoldat» und «Masada» erfolgt als Konfrontation zweier tonaler Ebenen, der Todesgang als «Nicht schleppen; mit selbstverständlicher Ruhe, leise; nebenbei: direkt.»

Auch in den *Ungaretti-Liedern* arbeitet Stäbler mit Leerstellen, die er von der dichterischen Vorlage übernimmt. «Soldaten. So wie im Herbst auf den Bäumen die Blätter.» Was als Lied angekündigt ist, präsentiert sich zuerst als rhythmisch und klanglich vielfältig reagierendes Duett von Schlagwerken aus natürlichen Materialien, prasselnde Kieselsteine, Schlagsteine, Stabspiele aus Holz und Stein. Schläge auf Glocken- und Metallplatten akzentuieren den Beginn neuer Formteile. Eingeleitet durch Hackbrett-Tremoli setzt dann der Text ein, und zwar auffälligerweise die deutsche Übersetzung als langgedehnter Gesang und das italienische Original vom Schlagzeuger simultan dazu gesprochen. Die Vorliebe für kleine Sekunden und das Komplementärintervall der grossen Septime verweisen auf die entsprechende rhetorische Klage-Figur und zugleich auf die Initialen der Widmungsträgerin Clara Henius. Das Fallen der Blätter und der Soldaten wird dann mit einer Salve von Schlägen auf Steinplatten und Schlitztrommel dargestellt; in Stäblers Stil wiederum «sehr schnell und sehr leise», endend mit einem Peitschenknall, der zum nächsten Lied öffnet und dieses zyklisch anbin-

det. Oft erscheint Ungarettis Text nur unterschwellig, rhythmisiert nach dem Morsealphabet, während die Intervallik die Vokalfarben wiedergibt. Jedes Gedicht erhält eine klanglich völlig unterschiedliche Umsetzung, das zweite in der Gesangsmanier von Berios *Sequenza III*; das dritte Lied (*Landstreicher*) wird bloss gesummt, wobei alle Verse der Hoffnung ausgespart bleiben; dazu werden – in beiden Sprachen synchron – die Schlussverse geflüstert. Gerade weil Stäbler stets darauf verzichtet, den Text durch die Musik emotional oder gar in einfacher Bildhaftigkeit zu verdoppeln, kann er sich hier auch dramatische Effekte erlauben: Die vergebliche Suche nach einem «paese innocente» wird mit einem bisher ausgesparten betäubenden Tamtam-Schlag beantwortet, nach dessen Ausklingen er abermals mit einem öffnenden Signal endet: «Holzscheit zerreißen!»

Interpretationen und Aufmachung mit ausführlichen und kompetenten, wenn auch stark vom Politjargon gefärbten Werkeinführungen entsprechen dank der Produzenten Klaus Ebbecke bzw. Harry Vogt der Bedeutung dieser Einspielungen. (Die Wergo-CD ist Teil der Edition Zeitgenössische Musik des Deutschen Musikrats.)

Thomas Gartmann

## Eine Messe für alle?

*Dieter Schnebel: Missa (Dahlemer Messe) für vier Solostimmen, zwei Chöre, Orchester und Orgel*

*Christine Whittlesey, Sopran; Marga Schiml, Alt; Bernhard Gärtner, Tenor; Kurt Widmer, Bass; RIAS-Kammerchor, Südfunk-Chor, SWF-Sinfonieorchester Baden-Baden, Zigmund Szatmáry, Orgel; Zoltán Peskó, Leitung*  
WER 6218/19-2

Mit der im Herbst 1993 erschienenen *Missa* ist erstmals ein Hauptwerk des deutschen Komponisten Dieter Schnebel auf CD eingespielt worden. Die Messe war ein Auftragswerk für die 750-Jahr-Feier Berlins; sie wurde in den Jahren 1984 bis 1987 komponiert und 1988 mit einem Jahr Verspätung in der Jesus-Christus-Kirche im Berliner Stadtteil Dahlem uraufgeführt. Bei der vorliegenden Aufnahme wirken die Interpreten einer Neueinstudierung der *Missa* für den «Warschauer Herbst» 1991 mit.

Da bisher keine anderen Einspielungen vorliegen, kann die musikalische Interpretation nur mit der Partitur verglichen werden. Hier ergibt sich eine erstaunlich präzise Realisierung des Notentextes. Der Klang ist bis in die Einzelheiten klar durchhörbar. Auch bei der Aufnahmetechnik, z.B. der guten Stereowirkung, gibt es nichts zu beanstanden.

Das Werk selber stellt aber viele Fragen. Weshalb schreibt ein Komponist