

KOMPONISTEN

DER GEGENWART

Herausgegeben von
Hanns-Werner Heister und
Walter-Wolfgang Sparrer

3. Nachlieferung – November 1993
(272 Seiten, DM 37,50)

edition text+kritik

★ 2. November 1929

Milan Stibilj, geboren am 2. November 1929 in Ljubljana [Laibach]/Slowenien, studierte zunächst Psychologie. Schon zuvor und parallel dazu ließ er sich zum Geiger ausbilden, wirkte im Opernorchester seiner Heimatstadt mit und nahm (wenig effektiven) Kompositionsunterricht an der Musikhochschule in Ljubljana. Sein informeller Förderer war der Dirigent und Komponist Lucijan Marija Škerjanc, der ihn mit der Zwölftontechnik vertraut machte und ihn anregte, Bergs Violinkonzert zu analysieren. Unterbrochen von mehrjährigem Militärdienst in der jugoslawischen Armee, schloß Stibilj seine Tonsatzstudien in Ljubljana mit dem Orchesterpoem *The Nightingale and the Rose* 1961 ab.

1963 setzte er seine Kompositionsstudien bei Milko Kelemen an der Musikhochschule in Zagreb fort, die allerdings nicht weniger konservativ als die in Ljubljana war und seine Werke als »nicht zensierbar« abtat. Ein Zeugnis der Förderung, die Stibilj durch Kelemen, der seinen Sinn für das Rhythmische schärfte, erfuhr, ist *Epervier de ta Faiblesse, Domine* [Sperber deiner Schwäche, Domine] für Sprecher und Schlagzeugensemble (Henri Michaux, 1964).

Wesentlich für Stibiljs »Selbstfindungsprozeß« war sodann und vor allem die Lehrzeit und spätere Arbeit am Institut für Sonologie in Utrecht (1966; 1968; 1972). 1967/68 war er Stipendiat des Berliner Künstlerprogramms DAAD. 1971–73 wirkte er als Sekretär der Jeunesse Musicale Sloweniens. 1973/74 hatte er in Montreal eine Gastprofessur für Komposition und Analyse zeitgenössischer Musik. Nach vorübergehender freiberuflicher Tätigkeit als Komponist wurde er 1976 Fachberater bei der Kulturgemeinschaft Sloweniens (für Musik, Tanz, Film, Rundfunk und Fernsehen) sowie beim slowenischen Ministerium für Kultur – bis zu seiner vorzeitigen Pensionierung (auf eigenen Wunsch) 1991. Seitdem lebt Milan Stibilj als freischaffender Komponist in Ljubljana.

Stibilj ist Initiator und künstlerischer Leiter der Slowenischen Musiktage, einem Festival mit Konzerten und einer Tagung, das seit 1986 alljährlich im Frühjahr stattfindet. Auf seine Anregung hin wurde 1991 in Ljubljana der erste professionelle Chor in Slowenien gegründet.

Die Schallplatteneinspielung von *Epervier de ta Faiblesse, Domine* wurde 1967 mit dem Grand Prix du Disque und dem Edison-Preis ausgezeichnet. 1969 gewann Stibilj den Preis der Rundfunk- und Fernsehanstalt Jugoslawiens für *Condensation* für Posaune, zwei Klaviere und Violoncello (1967), denselben Preis 1972 für das Klaviertrio *Séance* (1971). Das Orchesterstück *La Rosette* (1982) siegte 1989 im Wettbewerb »Der beste TV-Spot der E-Musik in Jugoslawien«.

Stibiljs Musik wurzelt im seriellen Denken, doch hält er sich weder strikt an Zwölftonreihen noch an Vorordnungen anderer Parameter als der Tonhöhe. Sein Tonfundus ist die chromatische Skala; sein »Erfindungskern« ist nicht der Einzelton, sondern der Klang: »Die Festlegung der Klangstruktur ist zwingender Ausgangspunkt für eine konsequente musikalische Denkweise, nämlich die musikalische Logik, ohne die man die durch Klangreize verwirklichte künstlerische Mitteilung nicht sinnvoll ausdrücken und auf geeignete Weise erfassen kann« (Stibilj 1986).

Die primär klangliche Orientierung seines Schaffens geht vor allem auf die sonologischen Studien in Utrecht zurück. Er entwickelte sie zuerst in der Tonbandarbeit *The Rainbow* (1968) und übertrug sie in *Zoom* für Klarinette und Bongos (1970) und im Klaviertrio *Séance* (1971) auf ein traditionelles Instrumentarium. Auch *Orjana* für zwei Streichorchester (1979) wäre ohne die Erfahrungen mit dem Medium elektronischer Klangerzeugung nicht denkbar.

Da Stibilj bemüht ist, gefühlsmäßig-inhaltliche Prägungen des Materials von vornherein auszuschließen, spielt die reiche Volksmusik seines Landes in seinem Schaffen kaum eine Rolle. Komposition ist für ihn »eine rein intellektuelle Angelegenheit«, ihr künstlerischer Ausdruck entspringt der »Logik der musikalisch-technischen Strukturen«. Lassen sich in dem Orchesterwerk *The Nightingale and the Rose* (1961) noch die poetische Aura und der gleichsam kosmische Zungenschlag der Nachtigall in der Flöte vernehmen, so sind in *Séance* für Klavier, Violine und Violoncello (1971) nurmehr »tönend bewegte« Spielpartner im Gespräch: Eher frei deklamierend als melodisch geführt, jeder Gefühlsregung keusch entzogen, tauschen sie »rein musikalische« Argumente, nämlich solche der interaktiven Klangorganisation.

Trotz seiner Zurückhaltung in bezug auf Inhalte wählt Stibilj häufig zur Assoziation einladende Titel. *Xystus* für zwei Schlagzeuger, Bläserquintett und Streicher (1975) verweist auf eine altrömische Gartenanlage. Das Stück wurde aus graphischen »Vorzeichnungen« gewonnen: eine Klangflächenarchitektur mit Korrespondenzen zwischen heterogenen Stimmen und Stimmkomplexen, die in ständiger Verschiebung ein harmonikales Gleichgewicht wahren. Dem Titel *Zoom* für Klarinette und Bongos (1970) entsprechen rhythmische Ereignisse, die sich zum Ende hin verdichten (sukzessive Verkleinerung der Tondauern, dynamische Klimax). Das Denken in Formkategorien, die eine Rückbindung sichern (Goldener Schnitt, Peripetie, algebraische Reihen), ist für Milan Stibiljs Schaffensästhetik grundlegend.

Milan Stibilj ist der international bekannteste slowenische Komponist einer älteren Generation, die im Lande blieb – dank der »Weite seines Erfahrungsbereichs« und der »Überzeugungskraft seiner daraus gefolgerten Rückschlüsse« (Dibelius 1988, 349). Prägend war vor allem seine Arbeit an dem von Gottfried Michael Koenig geleiteten Institut für Sonologie in Utrecht. In Montreal, in Berlin und als Teilnehmer der Weltmusiktage der IGNM weitete Stibilj seinen Blick über die künstlerische Provinzialität seiner slowenischen Heimat und den »Byzantinismus« der jugoslawischen Kulturbürokratie hinaus. Seine »draußen« gewonnenen Erfahrungen und Erkenntnisse versuchte er zeitlebens in die heimische Kulturpolitik hineinzutragen, was ihm viel Widerstand bescherte. Auch die kompromißlose Intellektualität seines Komponierens stieß daheim auf Unverständnis. Indem er die Slowenischen Musiktage zum Forum der einheimischen und ausgewanderten Slowenen wie auch des zeitgenössischen Musikdenkens in aller Welt ausbaute, öffnete er den Blick seiner Landsleute über die Grenzen der südlichen Alpenrepublik hinaus. Insofern verstand sich Stibilj immer auch als aufklärerischer Kulturpolitiker.

Obwohl Stibilj seine Musik zumeist in herkömmlicher Notenschrift notiert, steht nicht der Einzelton, sondern die Architektur der Klänge im Vordergrund seines kompositorischen Denkens. Trotz seiner Bewunderung für Alban Berg ist er kein Nachfolger der 2. Wiener Schule. Ebenso wenig konnte er sich »mit zeitgenössischen Improvisationstechniken anfreunden«. Stibilj erstrebt im Gegenteil »eine technisch und musikalisch kontrollierte (also intellektuell geprägte) Kreativität«. Seine Komposition *Orjana* für zwei Streichorchester (1979) entwickelte er aus einer eigenständigen Vierteltonstruktur; einen Rückbezug auf Alois Habá und dessen slowenischen Schüler Slavko Osterc (1895–1941) lehnt Stibilj allerdings ab. Der Titel »Orjana« bezieht sich auf die Urmutter der Indianer, die nach einem südamerikanischen Mythos im goldenen Schiff aus dem Himmel gekommen sei. Seine Klangvorstellung ordnete Stibilj in einer »Kompaktzelle« aus zweimal zwei Reihen, die im Viertelton-Verhältnis zueinander stehen und Derivate bilden (Grundreihen, Krebs I, Krebs II). Die permanente Kreuzung der Instrumentalstimmen resultiert aus einer gegenläufigen Abfolge der Formabschnitte in den beiden Streichergruppen. Stibilj erzeugt so netzartig durchbrochene, 24tönige Strukturen (Nbsp. 1). Für die Aufführung wird das zweite Streichorchester um einen Viertelton niedriger gestimmt. Vorgeschwebt hat dem Komponisten eine »Klangpulsation, die aus der geschlossenen Kreislinie der doppelten Tonreihe hervorgeht«. Dem Stück liegt auch eine rhythmische Zelle zugrunde, aus deren Augmentation und Diminution, Schichtung und Umgliederung Stibilj zum Teil recht verwickelte Rhythmen gewinnt, wobei er ein und derselben Klangbildung manchmal durch Umrhythmisierung neue musikalische Bedeutungen abgewinnt.

Trotz ihrer aleatorischen Wirkung sind Stibiljs rhythmische Strukturen, die den metrischen Schlag, den Puls, vollständig eliminieren, rational genau berechnet und ausgeschrieben. »Es gibt, was für die Form wichtig ist, so etwas wie eine Logik der rhythmischen Dauern« (Motte-Haber 1989, 33). Versucht man für *Zoom* für Klarinette und Bongos (1970) eine Auflistung der flächenbil-

denden rhythmischen Elemente, so stellt sich heraus, »daß die Abfolge der Rhythmen Steigerungen und Zurücknahmen erbringt, die auf den graduellen Unterschieden zwischen den verschiedenen rhythmischen Geschwindigkeiten basieren. Diese graduellen Unterschiede scheinen verbindlich zu sein, so daß es unmöglich wäre, ohne Zwischenstufe zum Beispiel auf eine Sechzehnteltriöle eine Zweiunddreißigstelquintöle folgen zu lassen« (Motte-Haber 1989, 33f.). Kurz vor dem Ende des Stücks, gleichsam am Punkt der Peripetie, tauchen die kürzesten Tondauern auf, verbunden mit dreifach hochgeschraubtem *forte* – ein tönender Zoom-Effekt (Nbsp. 2).

Eine ähnliche Logik der Tempo-Dauern-Relation herrscht auch in *Séance* für Klavier, Violine und Violoncello (1971). Die gemäßigten Anfangs-Tempi (*Andantino*, *Andante*) münden in ein *Adagio*. Im *Maestoso* keimen Erinnerungen an den gravitatischen Rhythmus der französischen Ouvertüre auf. Danach beschleunigen sich die Tempoverhältnisse vom *Allegretto* zum *Vivace*, um gegen Ende wieder ruhiger zu werden. Die Tempoabschnitte sind indes nicht scharf voneinander getrennt, sondern gehen ineinander über; im Sinn von Komplementärflächen wirken sie gleichwohl als eigenständige Formteile. Die dreiteilige Gliederung langsam-schnell-langsam wird überwölbt durch eine zweiteilige Ordnung. Von architektonisch derart komplizierten, doch perspektivisch klar konstruierten und proportional ausbalancierten Bauentwürfen verspricht sich Stibilj eine hohe ästhetische Akzeptanz.

Die Zusammenklänge in seiner Musik, die Zwölftonreihen kaum systematisch nutzt oder gar in serieller Manier handhabt (das wird schon aus häufigeren Tonwiederholungen kenntlich), unterliegen einer Hierarchie unterschiedlicher Konsonanz-/Dissonanz- bzw. Rauigkeitsgrade. Das herkömmliche Prinzip harmonischer Spannung und Lösung ist also keinesfalls preisgegeben. Die Intervallfolge zu Beginn von *Séance* lautet kleine Sekunde / Quinte / große + kleine Sekunde / kleine Terz + kleine Sekunde / Tritonus: eine Folge wechselnder Spannungsgrade in den Tonbeziehungen, die sich im Bewußtsein des Hörers abzeichnen.

Die ausführliche Disposition der Zeitabschnitte ist für Stibilj Kern einer kompositorischen Idee, welche die »Tonarbeit« im einzelnen einzulösen hat (»Die Komposition ist fertig; die Arbeit beginnt«). Titel wie *Zoom* (1970), *Xystus* (1975) – bezogen auf eine altrömische Gartenarchitektur –, *La Rosette* (1982) oder *Bunker* (1986) weisen auf eine bildhafte, baumeisterliche Formästhetik: Architektur als gefrorene Musik, Schönheit als Wirkkraft der Zahlenverhältnisse. *La Rosette* für Orchester bezeichnet Stibilj als »aus zwei kontrastierenden Ausdrucksentwürfen gestaltete Konstruktion«. Sie stelle »vor allem eine Auseinandersetzung zweier unterschiedlicher Klangmodelle« dar, deren Tonsysteme sich als spirilige und netzartige Strukturen beschreiben lassen. Die Koinzidenz beider Klangmodelle (Spirale und Netz) ergibt im Zuge »unzähliger ›Reflexionen‹ klanglicher und rhythmischer Sättigung« die Konturen einer in sich bewegten, raumgreifend-zeitgegliederten geometrischen Figur, eben einer Rosette. Ähnlich schimmert in dem Vierteltonstück *Orjana* für zwei Streichorchester (1979) die Vision des »Sonnenaufgangs« der indianischen

Urmutter bogenförmig »aus der geschlossenen Kreislinie der doppelten Tonreihe« auf.

Es scheint demnach, daß Milan Stibilj, obwohl er auf die musikalisch-intellektuelle Autonomie seines Werkbegriffs pocht, seinen Werkkonzepten durchaus synästhetische Vorstellungen einschreibt. In seinem Klavierstück *Shota* (1979; Zweitfassg. 1988), dessen Name auf einen albanischen Liebestanz hindeutet (und Stibiljs Solidarität mit den unterdrückten Albanern in Kosovo dokumentiert), spielt er sogar »rein musikalisch« auf die Volksmusik des Balkans an (verzierte Einstimmigkeit; komplexe, filigrane Rhythmik). Formal aber folgt er dem Prinzip der Selbstähnlichkeit: Wie bei der russischen Puppe entspricht die Großgestalt dem Bauplan der kleinsten gemeinsamen Zelle. Hier berührt sich Stibilj unmerklich mit synästhetischen Formideen György Ligetis, der für sein Klavierkonzert (1985/88) Anregungen selbstähnlicher fraktaler Gebilde (Computer-Abbildungen von Julia- und Mandelbrot-Mengen) geltend macht.

(Die nicht nachgewiesenen Zitate beruhen auf einem Gespräch mit dem Komponisten im April 1990 und einem Briefwechsel im Nov./Dez. 1992.)

Notenbeispiel 1:

The image displays a complex musical score for two string orchestras, arranged in two systems of five staves each. The notation is dense, featuring various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system includes markings like 'arco', 'pp', 'mf', 'div.', 'tutti', 'pizz.', and 'div. arco'. The second system includes 'arco', 'pp', 'mf', 'div.', 'pizz.', 'arco', 'mp', and 'tutti arco'. A large number '5' is placed above the first measure of the second system, with a note value of 304 and a smaller '5' below it with a note value of 152. This is followed by a large number '6', then '5', '7', '5', and '6' across the subsequent measures. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4.

Orjana für zwei Streichorchester (1979): Ausschnitt

Notenbeispiel 2:

The musical score is written for Clarinet and Bongos. It consists of seven systems of music. The Clarinet part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Bongos part is written in bass clef. The score is characterized by complex rhythmic patterns, including numerous triplets and sixteenth-note runs. Dynamic markings include *mf*, *cresc.*, *fff*, *m.d.*, *sim.*, and *acell. molto*. There are also performance instructions like *tr* (trill) and *7* (seventh fret). The score ends with a double bar line and a fermata over the final notes.

Zoom für Klarinette und Bongos (1970): Schluß

Skladja Foundation