

MUSIKTEXTE

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

31

Walter Zimmermann: Rhetorische Figuren
„Daimon“ für Klavier

Der Slowene Milan Stibilj

Conlon Nancarrow „Study No. 36“

Gespräch mit John Cage

Radiokolumnen

„Prelude“ für Klavier

Selbstauskunft von Mauricio Kagel

Kulturförderung in der Schweiz

Porträt Violeta Dinescu

R. Murray Schafers „Klang und Krach“

Zur Situation der neuen Musik

HEFT 31 · OKTOBER 1989

D-50000 KÖLN 1 · POSTFACH 10 13 48 · DM 10

Filigrane Klänge

Struktur und Klanglichkeit im Werk von Milan Stibilj

von Helga de la Motte-Haber

Milan Stibilj, der 1929 in Ljubljana geborene slowenische Komponist, gehört zu einer Generation von Künstlern, die das musikalische Handwerk neu definierten. Dennoch hat er immer nur spärliche Kommentare zu seiner Musik gegeben, weil er glaubte, daß deren klanglich nuancierte Strukturen sich dem Hören erschließen. Zu seinem im Frühjahr 1989 bei den Slowenischen Tagen Neuer Musik uraufgeführten Orchesterwerk „Elegie an einen sterbenden Baum“ gab er im Programmheft nur wenige satztechnische Hinweise auf die voneinander unabhängige Gestaltung von Klang und Rhythmus; er bemerkte - vielleicht etwas provokant -, daß das Werk „keiner besonderen Erklärung bedarf“.

Dieses wie auch die anderen Kompositionen von Stibilj präsentieren sich als ein dicht gewebtes Filigran, an dem eine subtile Klanggestaltung auffällt. Dahinter verbergen sich großformale Strukturen, die wahrzunehmen durch eine analytische Beschäftigung erleichtert wird.

Milan Stibilj hat einen Umweg gemacht, ehe er sich ganz der Musik zuwandte. Er studierte zunächst Psychologie und erst ab 1954 Komposition (bei Milko Kelemen). Gleichzeitig war er als Geiger in einem Orchester tätig. Seine Studien setzte er am Institut für Sonologie in Utrecht fort, wo er zeitweilig (von 1968 - 1972) auch arbeitete. Er lebte zwei Jahre in Berlin als Gast des Berliner Künstlerprogramms. 1973 - 74 war er Gastprofessor für Komposition an der Universität Montreal. Seit 1976 ist er als Fachberater bei der Kulturgemeinschaft Sloweniens beschäftigt.

Der beste Zugang zu seinen Kompositionen eröffnet sich, wenn man sie auf dem Hintergrund der im seriellen Denken entwickelten Kompositionstechniken betrachtet, obwohl er weder Zwölftonreihen noch andere seriell geordnete Parameter verwendet. Als Material ist in seinen Werken die chromatische Skala vorgeordnet. Eine Bemerkung, die einzuschränken ist, weil diese Musik, wiewohl sie überwiegend in traditioneller Notenschrift festgehalten ist, vom Klang auszugehen scheint. Vielleicht ist es besser zu sagen: Der Ton ist zum Klang erweitert. Solch grundsätzlich klangliches Denken ermöglicht dann auch elektronisches Komponieren oder auch wie bei dem Orchesterwerk „Orjana“ (1986) die Erweiterung der Skala in den Vierteltonbereich, was doch ein Anknüpfen meint an andere Traditionen als die, die in der Nachfolge der zweiten Wiener Schule stehen.

Um diese meine These zu stützen, daß die chromatische Skala, wie immer latent wirksam, in einer klanglichen Erweiterung genutzt wird, möchte ich Beispiele aus den Kammermusikwerken anführen. Selten oder gar nicht treten darin die im 20. Jahrhundert üblich gewordenen Spielanweisungen auf, beispielsweise Flatterzunge für die Flöte. Dafür aber sind gerade den Holzbläsern schwierige Doppelgriffe und Flageoletts vorgeschrieben, die den Ton (wie etwa die Doppelgriffe der Klarinette in „Zoom“) durch Schwingungsanteile verbreitern, so daß die exakte und eigentlich abstrakte Höhe in einen Klang überführt wird. Das Flageolett für die Flöte oder die Oboe macht den Klang eher dünn und licht. In den Streichinstrumenten sind manchmal ungenaue Höhen

(wenngleich genaue Griffe) vorgeschrieben. Wo Abweichungen um einen Viertelton nach oben und unten vorgeschrieben sind, erscheint der Ton als klangliches Band. Die chromatische Skala mit ihren diskreten Ereignissen ist in den Bereich des graduellen Übergangs der Klänge hineingezogen. Klanglichkeit meint, daß der Klang als Material dient, und nicht nur zur Darstellung einer musikalischen Struktur. Daß darüber hinaus solche Darstellungsmittel mit den extrem verfeinerten und ständig wechselnden Vorschriften für den Spieler auch regelrecht genutzt werden - und den Interpreten dieser Musik extreme Schwierigkeiten bereiten können - trägt zur weiteren Differenzierung bei.



Stibilj benutzt keine Zwölftonreihen im Sinne der seriellen Musik. Das läßt sich mit einem Blick an den Tonwiederholungen sehen, auch wenn man anfängt zu zählen, finden sich keine Zwölftonreihen. Der Klang- und Tonvorrat wird in sich erweiternden Progressionen gebraucht. In „Séance“ für Violine, Cello und Klavier (1972) erscheint im ersten etwa 18 Sekunden dauernden Abschnitt ein Ausschnitt von acht Tönen aus der Skala von d - a, irisierend ungenau mit einem Pizzicato und einem Flageolett in der Geige einsetzend. In den folgenden freien Abschnitten erscheinen bis zum Einsatz des Klaviers zwei Skalenausschnitte mit elf Tönen (gis-fis / cis-b) und ein weiterer mit acht Tönen. Der folgende freie Abschnitt, der mit Klavier begleitet ist, das übrigens, weil es fast unmerklich mit vierfachem Piano hinzutritt, eigentlich aus dem vorhergehenden musikalischen Geschehen herauszuwachsen scheint, bringt alle zwölf Töne.

Copyright 1972 Milan Stibilj

Die Prinzipien der Komplementarität sind auch nach der Auflösung der Dur-Moll-Tonalität, die nur einen musikgeschichtlichen Sonderfall darstellt, musikalisch wirksam geblieben (nebenbei sei bemerkt, daß dieses Prinzip der Komplementarität auch für die Aufeinanderfolge der freien und der rhythmisch gebundenen Abschnitte gilt). Dieses Prinzip bildete als Spannung und Auflösung einmal das Fundament der klassischen Kadenz, wenngleich es dort speziell als Dominante und Tonika beschrieben wurde. Bereits August Halm und Ernst Kurth versuchten jedoch nicht mehr mit diesen speziellen Begriffen Musik zu interpretieren, weil dies schon im Werk von Wagner schwierig ist. Erinnerung sei vor allem an Kurths Deutung des Tristanakkords durch eben allgemeinere Begriffe von Spannung und Lösung.

Komplementarität spielt auch bei Stibiljs Harmonik eine Rolle. Die Aufeinanderfolge von Zusammenklängen wird durch wechselnde Spannungsgrade geregelt, in deren unter-

schiedliche Rauigkeit bzw. Harmonie man sich leicht hinein hören kann. In „Séance“ folgen am Anfang in der Rauigkeit - das heißt dem Konsonanzgrad - wechselnde Zusammenklänge aufeinander: Kleine Sekunde / Quinte / Große Sekunde + Kleine Sekunde / Kleine Terz + kleine Sekunde / Tritonus. Diese Klänge ergänzen sich nach einem Prinzip von Spannung und Lösung, das zurückverweist auf die unterschiedlichen Schärfegrade in der Harmonik der traditionellen Musik.

Komplementarität bestimmt auch die Form im Großen, zumindest was ihre erklingende Außenseite betrifft, Formung wird damit für den Hörer erfahrbar. Stibilj geht zwar von gruppierenden Strukturen aus, an der Realisationspartitur des elektronischen Stücks „The Rainbow“ (1969) ist dies unmittelbar ablesbar. Diese Strukturen werden jedoch in kompositorischer Arbeit erst zu einer Form. Ich möchte dies an einem sicher vom Komponisten nicht für den Druck gedachten, weil im privaten Gespräch entwickelten Beispiel demonstrieren. Die Struktur scheint für den Komponisten leicht zu finden, wie an fünfteiligen Abschnitten der schnell hingeworfenen Skizze sichtbar. Aber wie Stibilj dazu bemerkt: „Die Komposition ist zwar fertig. Die Arbeit beginnt.“ Was in dieser Arbeit an Form entsteht, ist für den aufmerksamen Hörer nachvollziehbar. Die phänomenale Außenseite widersetzt sich nicht der musikalischen Wahrnehmung, weil sie unabhängig von den schwieriger gewordenen Tonordnungen an Kategorien anknüpft, über die jeder Hörer verfügt. Es gibt beispielsweise, was für die Form wichtig ist, so etwas wie eine Logik der rhythmischen Dauern. Für „Zoom“ für Klarinette und Bongos (1972) zeigt eine Aufstellung der flächenbildenden rhythmischen Elemente, daß die Abfolge der

Copyright 1972 Milan Stibilj

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 Sechzehnteltriolen eine Zweiunddreißigstelquintole folgen zu lassen. „Zoom“ entwickelt sich mit dem dreifachen Forte zunächst zu einem Niveau hin, um dann gegen Ende eine weitere Intensivierung zu erfahren. Kurz vor Schluß treten auch die kleinsten Dauern auf, die Dynamik ist ebenfalls mit dem mehrfach auftretenden dreifachen Forte auf ein höheres Niveau geschraubt. Ein weit zum Ende hin aufgeschobener Höhepunkt erklärt vielleicht auch den Titel dieses Stücks.

„Séance“ besitzt ebenfalls eine solche Logik des Tempos, wenngleich eine kompliziertere Form. Die gemäßigten Tempi (Andantino, Andante...) führen zunächst in den langsamen Bereich des Adagio; das folgende Maestoso besitzt rhythmische Erinnerungen an die einstmals dafür charakteristische Punktierung. Danach geht das Stück in einen schnelleren Bereich vom Allegretto über das Allegro zum Vivace und wieder zurück zu den langsamen Tempi über. Eine dreiteilige Form, so könnte der Musikwissenschaftler jubeln, nicht ganz klassisch mit langsam-schnell-langsam. Die Formteile sind jedoch nicht durch so harsche Zensuren abgrenzbar, eher ist bei diesem Stück von Formung zu sprechen. Denn die dreiteilige Gliederung ist durch eine zweiteilige überlagert. Die freien Passagen, die ja das Erlebnis stark bestimmen, folgen nämlich einer zweiteiligen Ordnung (wobei die Straffung im zweiten Teil der Regel folgt, daß die direkte Wiederholung musikalisch leicht als Dehnung erlebt wird, Korrespondenz oder Komplementarität in der Zeit hingegen mit Beschleunigung verbunden ist). Die Komplexität der Form, die ich nur mit unmittelbar hörbaren Kriterien darlegen möchte, wird noch etwas komplizierter gemacht, wenn man ein an sich in der Neuen Musik ungewöhnliches Ereignis bedenkt, das ist eine mit dem Allegretto (also dem Tempo, das den schnellen Teil markiert) einsetzende, sich wiederholende Zweiunddreißigsteltriolenbewegung. Sie grenzt irgendwie eine Fläche aus, die mit dem schnellen Teil anfängt, aber sich erst zögernd im langsamen vermischt, so daß dieser mit dem vorausgehenden verschmolzen ist. Sicherlich verlangen die

Überlagerungen von verschiedenen Formprozessen einen aufmerksamen Hörer, aber wohl keinen, der über irgend ein Expertenwissen verfügt, sondern sich nur auf die Stücke ganz einfach einlassen muß.

Aber die Melodien wird dieser Hörer vielleicht vermissen, hört er doch vorwiegend verfeinerte nuancierte Klänge. Diese schließen sich zwar nicht ganz in der gewohnten Weise zusammen, was vor allem durch große Intervalle bewirkt wird. Dennoch können melodische Bögen entstehen, die sich zu einem Formelement zusammenschließen. Am Anfang von „Zoom“ waltet ein Prinzip, das aus den klassischen Werken entsprungen zu sein scheint. Die sich in der Klarinette aufschwingende Phrase vibriert nach; es folgt ein fallender Bogen, das zusammen ergibt einen Formteil im kleinen, in dem ein weiteres Prinzip der Komplementarität waltet. Die Töne des ersten Aufschwungs werden in der fallenden Phrase auf zwölf ergänzt. Wenn ich von Formteil sprach, so meint dies nicht etwas Abgeschlossenes, denn das Crescendo und die Beschleunigung bringen etwas Weiterdrängendes ins Spiel.

Formprozesse in dieser Stringenz, die in das harmonische, rhythmische und melodische Geschehen eingreifen, finden sich in der Neuen Musik nicht immer, zumal dann nicht, wenn sie wie ein fein gewebtes Netz erscheint. Denn ganz allgemein widersetzt sich eine Durchstrukturierung auf einem engen Raum der Formung zu größeren Gestalten. Sehr engmaschige Strukturen rufen eher eine additive Reihung hervor. Das Denken in Formkategorien, die die Neue Musik an eine Tradition rückbinden, scheint eine personal-stilistische Eigenschaft von Stibilj zu sein, von der man vage ahnen kann, welche Schwierigkeiten sie in der Arbeit des Komponierens für den Künstler heraufbeschwört. Die Formen erfahren jedoch eine eigenartige Transformation im Zusammenhang mit dem neuen Material. In der traditionellen Musik finden sich festgefügte thematische Teile und lose gefügte Überleitungspassagen (Erwin Ratz übernahm diese Unterscheidung von Hugo Riemann). Überleitungspassagen gibt es aber in der Neuen Musik nicht mehr. In einem Filigran ist alles gleich dicht gewebt. So diffizil wie Stibiljs Musik gewirkt ist, ist vielleicht der Begriff des Filigrans nicht unangemessen zur Charakterisierung.

Werkverzeichnis Milan Stibilj

Zwei Lieder (1955) für Singstimme und Klavier
Anekdoten (1955) für Klavier
Drei Kompositionen (1956) für Violine und Klavier
Musique concertante (1959) für Horn und Orchester
Kompositionen (1956) für Horn und Streicher
Sarabande (1959) für vier Klarinetten
The Nightingale and the Rose (1961) für Orchester
Skladja (1963) für Klavier und Orchester
Impressions (1963) für Flöte, Harfe und Streicher
Epervier de ta faiblesse, Domine (1964) für Sprecher und Schlagzeugensemble
Der Vers (1964) für Orchester
Mondo (1965) für Violine, Klarinette, Kontrabaß und Schlagzeug
Assimilation (1965) für Violine solo
Contemplation (1966) für Oboe und Streicher
Slowenisches Requiem (1967) für Tenor, Chor und Orchester
Condensation (1967) für Posaune, zwei Klaviere und Schlagzeug

The Rainbow (1968) für Tonband
Zoom (1970) für Klarinette und Bongos
Séance (1971) für Klavier, Violine und Violoncello
Kathai (1972) für Blockflöte und Spinett
Indian Summer (1974) für Flöte, Violine, Kontrabaß und Schlagzeug
Xystus (1975) für zwei Schlagzeuger, Bläserquintett und Streicher
Das siebente Siegel (1977) für gemischten Chor
Shota (1979) für Klavier
Orjana (1979) für zwei Streichorchester
Melencolia (1980) für Violine und Orgel
La Rosette (1982) für Orchester
Bunker (1986) für Streicher
Elegie an einen sterbenden Baum (1987) für Orchester
Gnomon (1988) für Sopran-, Baritonsaxophon und Schlagzeug
Tanha (1988) für Schlagzeug und zwei Spieler
Shota (1988) für Klavier [neue Version]