

Dieter TORKEWITZ (Essen/BRD)

Eine Beschäftigung mit dieser Thematik geht von wenigstens zwei Prämissen aus: erstens, daß es generell möglich ist, von einer Beziehung zwischen Liszt und der heutigen neuen Musik zu sprechen; zweitens, daß sich überhaupt definieren läßt, was heute ‚neue Musik‘ ist.

Wie prekär bereits die erste Prämisse sein kann, zeigen die früher gefundenen Antworten auf die Frage nach dem Verhältnis Liszts zur neuen Musik. Den Debussy-, Bartók-, Wiener Schule- oder ‚Work in Progress‘-Aspekten¹ wären leicht noch weitere hinzuzufügen (von Arvo Pärt und Liszt wurde übrigens schon gesprochen²). Hält man dennoch am Sinn obiger Prämisse fest, so erscheint es kaum angebracht, nach weiteren Teilaspekten noch zu forschen, sondern nach übergeordneten Gemeinsamkeiten, mehr im Sinne von Analogien als direkten Entsprechungen: nach Vergleichbarem also im kompositorischen Denken, unabhängig von den konkreten kompositorischen Mitteln. Der Vorteil wäre: sowohl Liszt als auch die (heutige) neue Musik blieben ‚intakt‘, nicht würde das Frühere gegen das Spätere ausgespielt, verlöre es — nur durch dessen Brille betrachtet — naturgemäß an Halt: zum bloßen Vorläufertum degradiert.

Zu beginnen ist mit der zweiten Prämisse, ausgehend von einer Bestandsaufnahme der gegenwärtig neuen Musik.

Wo wäre anzusetzen? Bei dem Bewährten zuerst, den ‚gestandenen‘ Avantgardisten? Also bei Stockhausen etwa, der seit langem schon an seinem Zyklus *Licht* arbeitet, dabei gelegentlich vorab einige Kostproben zu Gehör bringen läßt? Oder Boulez, der von *Répons* (für sechs Solisten, Kammerensemble, Computerklänge und Live-Elektronik) seit 1981 nicht loszukommen scheint, denn ewig tüftelt er daran herum?³ Oder Ligeti und Berio, um die es ebenso etwas stiller geworden ist? Es bliebe L. Nono, dessen leise und schöne Klänge seit dem Streichquartett von 1980 und seit seiner Hinwendung zur Live-Elektronik à la Freiburg i.Br. zu allerlei Rätselraten Anlaß geben. Es bliebe auch der nimmermüde Kagel, der schlichtweg alles zu besetzen scheint (vom Solo- oder Kammermusikstück bis hin zu Musiktheater, Hörspiel und Film), oder J. Cage, der sich in letzter Zeit primär der akustischen Kunst (Hörspiele, Textkompositionen) verschrieben hat, neuerdings jedoch an einem Opernprojekt arbeitet [1987 in Frankfurt verwirklicht, Anm. d. Red.].

Die Gründe für das vorsichtige Zurückweichen oder zumindest Stillhalten einer lange Zeit dominierenden Gruppierung von Komponisten sind nur zum Teil auf die momentane produktive Sparsamkeit dieser Gruppe zurückzuführen. Es ist bekannt, daß in den 70er Jahren eine Bewegung stattgefunden hat, die zunehmend ins Blickfeld geriet. Ihre einfachste Umschreibung ist die einer bewußten Abkehr von der bislang führenden

© Landesmuseum für Burgenland, Austria, download unter www.burgenland.at

Avantgarde. Damit verbunden war entweder eine Hinwendung an vorvergangene Traditionen, oder auch der Versuch eines völligen Neuanfangs, ohne bestimmte Bindungen. Damit weiterhin verbunden war die Preisgabe eines kompositorischen Denkens, das von Beziehungsreichtum und struktureller Komplexität ausging. Durchhörbarkeit, Verständlichkeit, Einfachheit waren jetzt gefragt.

Im Einführungstext einer Konzertsreihe des Westdeutschen Rundfunks im Jahre 1977, mit dem inzwischen schon legendären programmatischen Titel *Neue Einfachheit*, heißt es: „,Neue Einfachheit‘ ist eine Erfahrung der gegenwärtigen Musik, die man über viele Länder hinweg beobachten kann: die elementare Vereinfachung des Klangbildes und die Verlagerung komplexer Struktur ins ‚Innere‘ musikalische[r] Form und Aufführungspraxis“⁴. Bereits in den 60er Jahren gab es einige Anzeichen für einen grundlegenden Bewußtseinswandel. Hier wäre z.B. auf die formale Simplizität in der Clustersprache eines Penderecki zu verweisen, oder auf die Schönheit so mancher Ligeti’scher Klänge, die sich der tonalen Assoziation verdankt. Andere, bereits bestehende Richtungen wie die meditative eines La Monte Young oder die repetitive T. Rileys oder Ph. Glass’ schienen besonders ins neue Bild der Einfachheit zu passen, zogen wiederum jüngere Komponisten in ihren Bann, z.B. P.M. Hamel. Zwar wehrten sich viele der mit dem Etikett ‚einfach‘ versehenen Komponisten gegen jede Vereinheitlichung, namentlich die Deutschen W. Rihm, M. Trojahn, H. J. v. Bose, D. Müller-Siemens, W. v. Schweinitz⁵. Dennoch waren „sie sich in einigen wesentlichen, vor allem negativen Punkten einig: Im Glauben an das große bedeutsame, in der Bindung an Traditionen über diese hinausweisende musikalische Kunstwerk leg[t]en sie, mehr oder minder aggressiv, keinen Wert auf experimentell-elektronische Prozeduren, auf gesellschaftskritische Ansätze ... auf Improvisation, graphische Notation, Geräuschaktivismus, Zufallsoperationen, Instrumentales Theater, U- und außereuropäische Musik.“⁶

In den Sog dieser allgemeinen (,universalen‘) Entwicklung gerieten unversehens andere, auch ältere Komponisten (und ohne ihr eigenes Zutun) wie G. Bialas, der zunehmend Beachtung erfährt, oder W. Killmayer, der sich plötzlich als „Vaterfigur“ der jüngeren ‚Einfachen‘ wiederfindet⁷. Diese Rolle könnte ihm allerdings streitig gemacht werden von G. Wimberger, der bei so manchen Jüngeren seinen eigenen Stil der 60er Jahre wiederzuentdecken glaubt⁸. Fr. Cerha bekennt sich in den 70er Jahren vorbehaltlos zu „klar überschaubaren Verhältnissen und Beziehungen“, entgegen den „Massenstrukturen“ im Serialismus⁹. Entsprechend rezipiert wird seine 1981 in Salzburg uraufgeführte Oper *Baal* (nach B. Brecht), einem „außerordentlich klangschönen, ja nostalgisch an Alban Berg[s] Opernsprache anknüpfenden Stück“¹⁰. Weiterhin wären die Entdeckun-

gen des bislang kaum bekannten Giacinto Scelsi, oder des tonalen Urtümlers Arvo Pärt zu früherer Zeit kaum denkbar gewesen.

Die Phase der Rückorientierung scheint zumindest in der offiziellen Szene der neuen Musik weiter anzuhalten. G. Ligeti bekennt sich in seinem Horntrio von 1982 ohne Scham zur dreiteiligen Form, in schlichter ABA-Manier. In dem Stück wimmelt es überdies nur so an tonalen Beziehungen¹¹. Selbst frühere Verfechter des Experimentellen scheinen heute wie verwandelt. So der Bremer H. Otte mit seinem in üppig-tonaler Klanglichkeit gehaltenen *Buch der Klänge* für Klavier, 1982 in Metz uraufgeführt, oder H. Holliger mit dem 1985 in Donaueschingen uraufgeführten *Scardanelli-Zyklus* für Soloflöte, gemischten Chor, Orchester und Tonband, welcher besonders in den Chorpartien fast Gesualdo'sche Chromatismen historisch gebrochen und transformiert heraufbeschwört.

Auch die Diskussionen über diese grundlegenden Veränderungen halten weiter an. Besondere Beachtung erfährt hierbei das Phänomen der Tonalität. Wie brisant diese Frage ist, erklärt sich allein aus der Tatsache, daß darüber von unterschiedlichster Seite aus nachgedacht wird: von L. Kupkovič¹² über H. Lachenmann¹³, R. Febel¹⁴, T. Medek¹⁵, N. A. Huber¹⁶, K. Böhmer¹⁷ bis W. Rihm¹⁸. 1984 gab es bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt einen Kongreß *Tonalität*, im Oktober 1985 in Seoul einen Workshop über *Tonalität in der Musik der 80er Jahre* mit H. Sabbe, P. Sloterdijk und R. Febel, und erst unlängst in Karlsruhe (ebenfalls mit Sabbe, Sloterdijk und Febel und unter Hinzuziehung von W. Rihm) ein Dreitagesprojekt *Tonalität*, innerhalb der *Karlsruher Wintermusik 86*¹⁹. Insgesamt also, bei aller Vereinfachung, läßt sich festhalten: wenn überhaupt eine Tendenz heutigen Komponierens erkennbar ist, dann jene des weiten Zurückschauens oder einfach nur Wegschauens, bei bewußter Übergehung der eigentlich legitimen ‚Vatergeneration‘, der Avantgarde der 50er Jahre, und bei Inkaufnahme eines historischen Bruchs²⁰.

Man hat nach Gründen gesucht. Es wurde vom Überdruß am Experiment gesprochen, vom Abschaffen der Unverständlichkeit, gar von der Naturgegebenheit der wiedererstarkten Tonalität, auch von der Notwendigkeit des Verlassens des Elfenbeinturms, um neue Musik endlich aus ihrer Ghettosituation herauszuführen, selbst um den Preis des Kompromisses. Die momentane gesellschaftliche Stagnation angesichts der atomaren Bedrohung oder der bedrohten Umwelt mag mit dazu beigetragen haben, daß man entweder nach dem früheren ‚Heilen‘ sich sehnt, oder — wenn schon engagiert, wie z.B. G. Rühm in seinem Hörspiel *Wald — ein deutsches Requiem* (1983) — das hochstehend Artifizielle ausdrücklich zurückstellt, zugunsten von Verständlichkeit und Klarheit²¹.

Nach dieser Rundschau, auch wenn sie noch so cursorisch geraten ist, zu Liszt zu kommen, fällt schwer. Ausgerechnet ihn, der im Grunde im-

© Landesmuseum für Burgenland, Austria, download unter www.burgenlandmuseum.at

mer avanciert dachte, mit heutigem neoromantischen, neotonalen oder einfach nur ‚einfachem‘ kompositorischen Tun in Einklang zu bringen, erscheint absurd. Die erste (und durchaus nicht resignierende) Feststellung muß also lauten: es gibt keine Beziehung zwischen Liszts innovativem kompositorischen Denken und den gegenwärtig verbreiteten (und von den Medien und Institutionen nur allzu bereitwillig geförderten) restaurativen Tendenzen.

Nun könnte man nach weiteren, wenig bekannten oder von offizieller Seite gar ignorierten Bewegungen innerhalb der neuen Musik suchen²². Doch würde man sich allzusehr in Details verlieren, auch von gänzlich Unbekanntem sprechen²³. So ist zurückzukehren zu dem skizzierten Bild vom weiten Zurückschauen der heutigen Komponisten. Und bei diesem zweiten Anlauf ergibt sich etwas durchaus Gewinnendes. Die beschriebene Situation ist nicht nur die der Rückorientierung, sondern auch die einer Materialvielfalt und einer Vielfalt der Techniken und Richtungen. Im Klartext: das Zurück kann gleichermaßen Mahler, Berg, Hindemith oder Steve Reich betreffen, Epigonales also hervorrufen. Es kann aber auch — und hier trennt sich die Spreu vom Weizen — ein reflektiertes Umgehen mit Tradiertem meinen, ein bewußtes Unterwerfen tradierter Materialien, Normen, Techniken einem beziehenden Denken. Und hieraus kann Neues entstehen.

Klaus Hubers 1984/85 entstandenes zweites Streichquartett „... von Zeit zu Zeit ...“ (1986 in Witten uraufgeführt) erinnert in vielerlei Hinsicht an überkommene kompositorische Praxis. Das Stück entwickelt sich, in einer 10-teiligen Abfolge, keimzellenhaft aus dem Anfang heraus. Der Anfang selbst (Sequenz I) könnte tonale Assoziationen wecken: er kreist überwiegend um die Töne e (als e³) besonders in den Violinen) und a (als A1 auf der leeren und heruntergestimmten 4. Saite im Cello, auch als a¹-pizz. in Bratsche und Violine). Durch veränderte Farbe, Lage oder mikrointervallische Trübung bzw. Schärfung (Vierteltöne), durch Hinzutreten von geräuschhaften Pizzicati oder von Obertonfluktuationen und durch Hinzutreten weiterer Töne, die sich aus den Zentraltönen e und a herauszuentwickeln scheinen (es, f, g, fis; as, b, h) — dies alles in einem zwar geregelten, doch mehr unterschwellig pulsierenden (^{5/4}-) Zeitfluß — entsteht der Eindruck einer fragilen, aber ungemein weit gefaßten, komplexen und Assoziationen freisetzenden Musik. Das Neue entsteht aus dem reflektierten und artifiziellen Zusammenspannen von Elementen, die — jedes für sich — bereits geschichtlich wirksam waren: Tonalität (hier: die Quinte als tonales Teilmoment), Klangfarbe, Mikrointervallik, Geräusch²⁴.

Ein gelungenes Beispiel einer neuen Musik, die ausschließlich auf tradiertem, ja sogar vorvergangenem Material basiert, scheint mir die *Schubert-Phantasie* von Dieter Schnebel aus dem Jahre 1978 zu sein, für geteil-

© Landesmuseum für Burgenland, Austria. Downloaded from www.historical.org

tes großes Orchester²⁵. Das Werk gestaltet sich aus zwei Schichten: erstens, dem ausinstrumentierten 1. Satz der Klaviersonate G-Dur von Franz Schubert (D 894); zweitens, einem Klangband, welches der Ausinstrumentierung danebengestellt wird und womit das Stück auch beginnt. Die Klänge des Klangbandes, von Schnebel „Blendwerk“ genannt, leiten sich, nicht anders als die Instrumentationsschicht, von der Schubertschen Vorlage ab. Sie bestehen aus einem obertonähnlichen gehaltenen Streicherklang, der durch wechselnde Grundtöne der Obertonklänge und durch wechselnde Betonung einzelner Töne, Gruppen oder Schichten (bei Zurücktreten anderer) immer wieder in eine Beziehung zur Instrumentationsschicht tritt, um sie sogleich wieder aufheben zu können, und der somit eigenartig nah und fern zugleich wirkt. Der Anfang z.B. läßt die drei Hauptakkorde der G-Tonalität durchhören. Jedoch in ihrer partiellen Gleichzeitigkeit, ohne jede Bindung an traditionelle Metrik und Syntax bewegen sie sich außerhalb von Raum und Zeit, erinnern nur schemenhaft an ihren Bezugspunkt — eher schon an Ligeti-nahe Clusters —, um doch wieder, spätestens mit Eintritt des Hauptthemas, in die Nähe des Originals zu rücken. Das Prinzip von auskomponierter Ferne und Nähe eines tonalen, hier: Schubertschen, Idioms, die direkte Aufeinanderbezogenheit der beiden heterogenen Schichten im subkutanen Bereich²⁶, die Dialektik zwischen den alten und neuen Momenten und die Dialektik zwischen diesen wiederum und ihrer gemeinsamen Wurzel, dem Original und — wenn man noch weitergeht — der Rezeptionsgeschichte des Originals, dies alles zusammengenommen macht die Qualität von Schnebels Werk aus, das mehr als nur „Bearbeitung“ ist, wie es der Komponist im Untertitel nennt, unterscheiden es von anderen Stücken, die nur ‚irgendwie‘ und auf nebulose Weise mit Tonalem zu tun haben.

Zurück zu Liszt. Denn mit einem Kompositionsverständnis in der bei Huber und Schnebel (und natürlich noch bei weiteren Komponisten) ange deuteten Weise wird man durchaus — und über alle zeitlich bedingte Verschiedenheit hinweg — bei ihm fündig. Zunächst ist — bei aller Vorsicht — die heutige Omnipräsenz der verschiedensten Materialien, Mittel, Techniken und Richtungen nicht unähnlich dem Stilpluralismus gegen Ende des 19. Jahrhunderts, denkt man an die ‚Brahmsianer‘, die ‚Neudeutschen‘, die nationalistischen oder historistischen Strömungen, auch wenn damals erbitterter gefochten wurde als heute (und sich nicht zuletzt deswegen auch keine ‚universale‘ Tendenz ergab). Franz Liszt, der Kosmopolit, partizipierte wie kein zweiter an den verschiedensten Bewegungen des 19. Jahrhunderts. Er hätte, wenn schon nicht Epigon, so zumindest Eklektiker werden können, wie beispielsweise Joachim Raff, sein Schüler. Die heterogenen Züge in seinem Werk, besonders dem Spätwerk, drücken — auf den ersten Blick betrachtet — etwas von diesem Pluralismus aus. Doch ist es die Art des Umgangs mit der Heterogenität, die besticht, und die den Blick

lenken kann auf heutiges notwendiges Verhalten bei einem Komponieren mit Rekurs auf Tradiertes.

Das Klavierstück *Trauer gondel*, in der zweiten Fassung von 1882, ist in Hinsicht musikalisch-logischer Entwicklung eine einzige Katastrophe. Als Beispiel eines Komponierens mit heterogenen Elementen, die dennoch auf sinnvolle Weise verknüpft sind und miteinander in Beziehung treten, zeugt dieses Stück von hoher Qualität.

Zur Verdeutlichung seien die wichtigsten Partien erläutert. Zunächst der Anfang und unmittelbar anschließend eine Stelle aus dem Schluß des insgesamt fünfteiligen Werkes:

The image displays a musical score for the piano piece "Trauer gondel". The score is written for piano and includes the following elements:

- Tempo and Meter:** The tempo is marked "Andante mesto, non troppo lento" with a quarter note equal to 88 (♩ = 88). The time signature is common time (C).
- Measures 1-5:** The first system shows measures 1 through 5. The right hand starts with a melodic line in G minor, marked *mp*. The left hand provides a harmonic accompaniment. The tempo marking "Andante mesto, non troppo lento" and the dynamic "mp" are present.
- Measures 6-10:** The second system shows measures 6 through 10. The right hand continues the melodic line, and the left hand features a more active accompaniment. The dynamic marking changes to *mf* at the end of measure 10. The tempo marking "recitando" appears above the staff.
- Measures 11-16:** The third system shows measures 11 through 16. The right hand has a more active melodic line, and the left hand continues with a steady accompaniment. The dynamic marking is *mf* and the tempo marking "recitando" is present.
- Measures 17-21:** The fourth system shows measures 17 through 21. The right hand has a more active melodic line, and the left hand continues with a steady accompaniment. The dynamic marking is *mp*.
- Measures 22:** The fifth system shows measure 22, which is the final measure of the piece. The right hand has a melodic line, and the left hand has a simple accompaniment.

140 *mf pesante* *accentuato*

147

Die monotone einstimmige Melodie des Anfangs über einen gebrochenen verminderten Akkord (zuerst Dreiklang, dann Septakkord) und die sich anschließende chromatisch fallende zweifache Sequenz steht mit den lustlos chromatisch gleitenden Moll-Sextakkorden im Schlußteil in einer melancholischen Beziehung. Tonale Logik scheint in beiden Teilen ausgeklammert zu sein, obwohl die Akkorde selbst aus der tonalen Tradition stammen.

Je mehr sich nun das Stück zur Mitte hinwendet, desto konventioneller wird es. Nach dem überwiegend einstimmigen Anfangsteil versucht im zweiten Teil (T. 35-68) eine schwermütige Melodie über schaukelnder Begleitung die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Doch nichts entwickelt sich, die Melodie kreist in sich selbst, um schließlich gänzlich auf der Stelle stehen zu bleiben:

35 *accentuato il canto* *sempre legato*

39

43 *piangendo* © Landesmuseum für Burgenland, Austria; download unter www.biologiezentrum.at

Dieser zweite Teil läßt — im Gegensatz zum ersten und fünften (dem letzten) — ein tonales Gefühl aufkommen, auch wenn der Molleneindruck durch Reizdissonanzen gelegentlich getrübt wird.

Im dritten Teil, der Mitte des Stücks (T. 69-108), taucht Liszt noch mehr ein in die Tradition. In breiten Nur-Akkorden wechseln sich Dur und Moll beständig ab, motivlos, themenlos, nostalgisch erinnernd an frühere absolute Schönheit:

69 *Un poco meno lento* - 104
dolcissimo, dolente

Näher kommt sich Liszt wieder im vierten Teil (T. 109-139), der die Trauermelodie des zweiten und die einstimmigen Partien des ersten Teils zusammenrafft. Die Melodieverdopplungen, die bizarren Akkordrepetitionen oder die donnernden Oktavpassagen beschwören nicht mehr die ferne und ‚objektive‘ Vergangenheit des Mittelteils herauf (die absolute Schönheit), sondern zitieren Liszts eigene Geschichte herbei, die Virtuosenzeit:

109

mf appassionato

4 3 3 4 4 3 4 4 3 4

113

4 5 4 5 4 5 4 3 4 5 4 3 4

117

rinforzando *ff*

121

fff legato

125

ff *dim.*

130

Notenbeispiele aus:
Neue Liszt-Ausgabe, Serie I, Band 12,
Einzelne Charakterstücke II, S. 83–96.

© alle Rechte vorbehalten bei
EDITIO MUSICA BUDAPEST (1978);
mit Genehmigung von Musikverlag
Boosey & Hawkes GmbH Bonn

Vom fünften und letztem Teil war schon die Rede (bei der Besprechung des ersten). In seiner Absage an jede Verkleidung oder emphatische Attitüde und in der Lossagung von jeglicher früheren tonalen Logik verkörpert er für Liszt das Jetzt, schließt gleichsam den historischen Rundgang in der *Trauer gondel* dort, wo er begonnen wurde.

Die Bogenform, an welcher Geschichte mitkomponierte, würde dennoch zusammenfallen, hätte Liszt nicht auf andere Weise vorgesorgt. Zunächst macht er sie erfahrbar durch übergroße Deutlichkeit. So gut wie alles wird in der *Trauer gondel* wiederholt oder sequenziert. Weiterhin beruhen die heterogenen Teile alle auf einer gemeinsamen strukturellen Idee und einem gemeinsamen Gehalt. Kein Motiv oder Thema ist es allerdings, worauf alle fünf Teile musikalisch sich gründen, sondern ein abstraktes Intervall. Das Intervall der kleinen Sekunde findet sich, mehr oder weniger deutlich, überall als zusammenhangbildendes Element: als Distanzintervall bei den sequenzierenden Partien in allen Teilen außer dem Mittelteil, und bei diesem als das Unterscheidungsmerkmal der sich ablösenden Dur- und Moll dreiklänge. Und was den gemeinsamen Gehalt angeht, so ist für alle Teile die Entwicklungslosigkeit, das ständige Kreisen oder Zurückkehren charakteristisch, so wie Liszt in dem Stück, nach dem Eintauchen in Geschichte, am Ende zu sich selbst zurückgekehrt ist: vom Jetzt zum Jetzt.

Der artifizielle Umgang mit Geschichte bzw. ihren divergierenden Materialien verblüfft. Der Eindruck tonaler Abwesenheit, Ferne oder Nähe im musikalischen Material, oder der von Subjektivität und Objektivität lassen auf eine gezielte Beschäftigung Liszts mit den den Materialien inwohnenden Bedeutungen schließen, der Zusammenhalt der Materialien auf eine solche mit den Bedingungen ihrer Verknüpfung. Hätte Liszt nur zurückgegriffen, so hätten ihn die heterogenen Materialien eingeholt und er wäre — wie viele seiner heutigen Kollegen — zum Eklektiker, Epigonen oder Klassizisten geworden.

Anmerkungen:

- 1 Siehe dazu: Dieter Torkewitz, *Die neue Musik und das Neue bei Franz Liszt — eine wechselvolle Beziehung*. Referat, gehalten auf dem Internationalen Franz Liszt Symposium Budapest-Veszprém, Oktober 1986. Über dieses Symposium wird ein Kongreßbericht erscheinen (*Studia Musicologica* 28).
- 2 *Österreichische Musikzeitschrift*, 41 (1986) S. 71.
- 3 Von *Répons* gibt es bisher drei Fassungen: die Fassung der Donaueschinger Uraufführung von 1981, eine erweiterte und 1982 in London uraufgeführte, eine nochmals erweiterte und 1984 in Turin uraufgeführte. Ebenfalls mit *Répons* zusammenhängend ist die 1985 in Donaueschingen aufgeführte Komposition *Dérive*, für sechs Instrumentalisten (Im Programmheft spricht Boulez vom „Seitenpfad von Répons“).
- 4 Zitiert nach: *Zeitgenössische Musik in der Bundesrepublik Deutschland 1945—1980* in 10 Folgen. Schallplatten-Dokumentation, hrsg. vom Deutschen Musikrat. Einführungstext zur 9. Kassette, S. 17.
- 5 *Junge Avantgarde*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 140 (1979), H. 1.

- 6 Gerhard R. Koch, Einführungstext zur 9. Kassette *Zeitgenössische Musik in der Bundesrepublik Deutschland*, S. 9.
- 7 Wolfgang Schreiber, Einführungstext zur 10. Kassette *Zeitgenössische Musik in der BRD*, S. 9.
- 8 Zur „*Neuen Einfachheit*“ in der Musik (= *Studien zur Wertungsforschung* Bd. 14), hrsg. v. Otto Kolleritsch, Wien-Graz 1981, S. 103/104.
- 9 Ebenda, S. 199.
- 10 Reinhard Oehlschlägel, in: *Musik Texte, Zeitschrift für neue Musik* 12, Dezember 1985, S. 62.
- 11 Siehe dazu: Ulrich Dibelius, *Ligeti's Horntrio*, in: *Melos* 46 (1984), S. 44ff.
- 12 Ladislav Kupkovič, *Die Rolle der Tonalität im zeitgenössischen und zeitgemäßen Komponieren*, in: Zur „*Neuen Einfachheit*“, S. 90ff.
- 13 Helmut Lachenmann, *Vier Grundbestimmungen des Musikhörens*, in: *Neuland. Ansätze zur Musik der Gegenwart*, Jahrbuch I, hrsg. v. Herbert Henck, Köln 1980, S. 66ff.
- 14 Reinhard Febel, *Eine neue Philosophie der Musik*, in: *Neuland* II, 1981/82, S. 93ff.
- 15 Tilo Medek, *Gibt es eine neue Tonalität*, in: *Neuland* III, 1982/83, S. 81f.
- 16 Nikolaus A. Huber, *Gedanken zum Umfeld der Tonalität*, in: *Musik Texte* 5, Juli 1984, S. 3ff.
- 17 Konrad Boehmer, *Alte Einfachheiten oder neue Bahnen?* In: *Neuland* V, 1984/85, S. 113ff.
- 18 Wolfgang Rihm, *Neo-Tonalität? Tonalität. Klischee — Umwertung — Versuch*, in: *Musik Texte* 14, April 1986, S. 14ff.
- 19 Siehe dazu: *Musik Texte* 14, April 1986.
- 20 Man hat die heutige Situation übrigens mit der ‚Bruch‘-Situation des beginnenden 18. Jahrhunderts verglichen. Siehe dazu Elmar Budde und Erich Reimer in: Zur „*Neuen Einfachheit*“, S. 28 und S. 45.
- 21 „Im ganzen gesehen kam es mir auf klare, ja lapidare Überschaubarkeit an und auf eine gewissermaßen plakative Wirkung“ (Gerhard Rühm, aus dem Einführungstext zur Ursendung des Hörspiels, am 6. 12. 1983 im WDR).
- 22 Ein Beispiel wäre die von dem Münchener Komponisten Stephan Wunderlich initiierte Veranstaltungsreihe *Experimentelle Musik* im Haidhausen-Museum München, die kaum bekannt ist, ein weiteres die im Sommer 1986 in Essen stattgefundene 14tägige Veranstaltungsreihe *Aktive Musik*, welche in Umfang und Konzeption bisher beispiellos in der BRD ist, in den Medien jedoch so gut wie unbeachtet blieb.
- 23 Ein neues musikalisches Denken, welches von einer ‚komplizierten Einfachheit‘ auszugehen und doch mit einer Art ‚voraussetzungslosen‘ Hörens zu rechnen scheint, ist bei dem Kölner Walter Zimmermann zu beobachten, vermittelt durch John Cage und Morton Feldman.
- 24 Die Partitur des Streichquartetts „... von Zeit zu Zeit ...“ ist in Vorbereitung (bei Ricordi). Für die zur Einsicht überlassene Kopie der Sequenza I sei Klaus Huber sehr herzlich gedankt.
- 25 Dieter Schnebel, *Schubert-Phantasie*, für geteiltes großes Orchester, Mainz (Schott), nur leihweise.
Schallplattenaufnahme: *Zeitgenössische Musik in der Bundesrepublik Deutschland 1945—1980*; Literatur: Rudolf Frisius, *Strukturelles bei Schubert*, in: *Musik-Konzepte, Sonderband Franz Schubert*, München 1979; Ulrich Paetzholdt, *Dieter Schnebel, „Schubert-Phantasie“*, Analyse und didaktische Interpretation; Michael Maier, *Dieter Schnebel, „Schubert-Phantasie“* (1978), *Überlegungen zur didaktischen Interpretation*; Beides in: *Musik und Bildung* 17 (1985), S. 586ff. (Mit Kommentar von Dieter Schnebel).

© Landesmuseum für Bergbau, Technik und Umweltschutz
26 Das Verbindende zwischen beiden Schichten ist die **Klanglichkeit**. Ein Verweilen im Klang — im Gegensatz zu üblicher motivisch oder thematischer Entwicklung — ist für den 1. Satz von Schuberts G-Dur-Sonate bezeichnend. Schnebels obertonhaltige Klänge im *Blendwerk* scheinen diesen musikalischen Gehalt nach außen zu kehren.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland](#)

Jahr/Year: 1987

Band/Volume: [078](#)

Autor(en)/Author(s): Torkewitz Dieter

Artikel/Article: [Franz Liszt und die neue Musik - aus der Perspektive von 1986. 153-164](#)