

Darmstädter

Beiträge

zur Neuen

Musik



SCHOTT

1959

Luciano Berio

Musik und Dichtung – eine Erfahrung

Wie die Musik, so ist auch die Dichtung heute weniger durch ihre Mittel umschrieben, weniger durch ihre Verfahrensweisen charakterisiert. Wie wir nicht mehr darauf angewiesen sind, Dichtung an den mehr oder minder subtilen Prozeduren des Versmaßes zu erkennen – dies geht so weit, daß wir in den letzten fünfzig Jahren immer häufiger auf den Fall stoßen, in *Prosa* mehr Poesie als in eigentlicher Poesie zu entdecken –, so sind wir auch in keiner Weise mehr darauf angewiesen, Musik nur an den vorgegebenen Parametern irgendeiner musikalischen Kultur zu erkennen.

Ich glaube, als Mallarmé über die Ineinssetzung von freiem Vers und Prosagedicht schrieb, vollstreckt »sous l'influence étrangère de la musique entendue au concert«, behauptete er nicht schlicht eine Nostalgie nach Musik, sondern dachte an jene Autonomie, jene bewußte Freiheit, jene Unvorhersehbarkeit der strukturellen Ereignisse, die uns später die Musik Debussys, Weberns und der bedeutendsten zeitgenössischen Musiker lehren sollte.

Isolation des Klangs; Isolation des Worts. Derselbe Mallarmé sollte später schreiben: «Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole: niant d'un trait souverain, le hasard demeure aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alterné en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire, en

même temps que la reminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère.» Eine neue Sensibilität für den Raum schlechthin – wozu auch die typographischen Kunstgriffe zählen – hat sicher dazu beigetragen, die expressiven Dimensionen des dichterischen Worts neu aufzuschließen, oder genauer: die poetischen Möglichkeiten des gedruckten, gehörten, gesprochenen Worts.

Wir wissen bereits, wie wir in der Musik – und zwar mit noch komplexeren Funktionen infolge der nicht substituierbaren Rolle des Interpreten – diese Präsenz des Raums ums dichterische Wort wiederfinden können, deren das Schwarz auf Weiß der Seite lediglich ein Aspekt ist. Aber so übertrieben die Behauptung sein möchte, daß eine allgemeine Erweiterung der formalen und redaktionellen Mittel der poetischen *scrittura**) den Leser von Versen in die Nähe des Interpreten von Musik bringe, so gewiß ist doch – sieht man ab von der graduellen und qualitativen Verschiedenheit der Spezialisierung zwischen einem, der Klavier spielt, und einem, der ein Gedicht liest –, daß beide, um eines der zahlreichen möglichen Resultate zu realisieren, zu einem totalen »Beitritt« – einem Beitritt des Bewußtseins – zum Werk verpflichtet sind. (Ich denke an die Interpreten der III. Sonate von Boulez, des Klavierstücks XI von Stockhausen, der »Mobiles« von Pousseur; und an die Interpreten von Mallarmés »Un coup de dés« und »Le Livre«, von Joyces »Finnegan's Wake«.) Auf einem solchen Niveau des Bewußtseins ist kein Platz mehr für jene simpelsten formalen Schemata der Perzeption – denn es sind gleichsam alle unsere Sinne aufgerufen, den ästhetischen Gegenstand zu erfassen und aufzunehmen –, doch stellt sich vollkommene Einheit unseres Seins, unseres Bewußtseins her: herstellender Beitritt.

Dichtung ist auch eine in der Zeit angeordnete verbale Mitteilung: die Bandaufnahme und überhaupt die Mittel der elektronischen Musik vermitteln uns davon eine reale und konkrete Vorstellung, weit mehr, als eine öffentliche, theatralische Dichterlesung es vermöchte. Mit Hilfe dieser Mittel habe ich versucht, experimentell eine neue Möglichkeit zu verifizieren, die Lesung eines dichterischen Texts mit der Musik zusammenzubringen, ohne daß die Verbindung darum notwendig sich zugunsten eines der beiden Ausdruckssysteme entscheiden müßte: ich habe eher versucht, das Wort in den Stand zu setzen, den musikalischen Sachverhalt völlig zu assimilieren und zugleich zu be-
dingen.

Dies ist die Möglichkeit, durch die hindurch vielleicht eines Tages die Realisation eines »Gesamtkunstwerks« absehbar werden könnte, in welchem eine tiefgründige Kontinuität und vollkommene Integration aller Komponenten (nicht bloß der musikalischen im eigentlichen Sinne) zu entfalten wäre, so daß es auch möglich würde, ein neuartiges Verhältnis von Wort und Ton, von Dichtung und Musik zu realisieren. Das wirkliche Ziel wäre dabei weder die Konfrontation noch die Vermengung zweier verschiedener Ausdruckssysteme, sondern es gälte, ein Verhältnis von Kontinuität zwischen ihnen zu stiften, den Übergang vom einen zum anderen zu ermöglichen, ohne daß er merklich wäre, also ohne die Unterschiede offenbar werden zu lassen zwischen einem perzeptiven Ver-

*) Anm. d. Übers. Hier wäre für die deutsche Wiedergabe zwischen *Sprache* und *Schrift* zu zögern. Gedacht ist an die geschriebene Sprache.

halten logisch-semantischen Typs (wie es einer gesprochenen Mitteilung gegenüber angenommen wird) und einem perzeptiven Verhalten musikalischen Typs, welches transzendierend und dem ersteren sowohl in inhaltlicher wie in klanglicher Hinsicht entgegengesetzt ist. Dies könnte am Ende jenes wohlbekannte theoretisch-ästhetische Problem der Souveränität der musikalischen Struktur gegenüber der poetischen eliminieren.

Das Experiment habe ich so angeordnet, daß ich eine in Graden fortschreitende *musikalische* Entfaltung ausschließlich verbaler Elemente versuchte, dargeboten durch eine Frauenstimme, die einen poetischen Text liest. Mit den Mitteln der elektronischen Musik ist es selbstverständlich möglich, die Integration und Kontinuität zwischen verschiedenen Klangstrukturen überaus weit zu treiben, ebensowohl von einem *Phänomen* zur Hypothese und Bestätigung einer Idee – das heißt einer Form – zu gelangen wie umgekehrt. Im besonderen Fall dieses Experiments ist das *Phänomen* die auf Band aufgenommene Lesung des Beginns des XI. Kapitels des »Ulysses« von James Joyce: des Kapitels der »Sirenen«.

BRONZE BY GOLD HEARD HOOFFIRONS STEELYRINGING

Imperthnthn thnthnthn.

Chips, picking chips off rocky thumbnail, chips.

Horrid! And gold flushed more.

A husky fivenote blew.

Blew. Blue bloom is on the

Gold pinnacled hair.

A jumping rose on satiny breasts of satin, rose of Castille.

Trilling, trilling: Idolores.

Peep! Who's in the . . . peepofgold?

Tink cried to bronze in pity.

And a call, pure, long and throbbing. Longindying call.

Decoy. Soft word. But look! The bright stars fade. O rose!

Notes chirruping answer. Castille. The morn is breaking.

Jingle jingle jaunted jingling.

Coin rang. Clock clacked.

Avowal. *Sonnez*. I could. Rebound of garter. Not leave thee.

Smack. *La cloche!* Thigh smack. Avowal. Warm. Sweethaert, goodbye!

Jingle. Bloo.

Boomed crashing chords. When love absorbs. War! War! The Tympanum.

A sail! A veil awave upon waves.

Lost. Throstle fluted. All is lost now.

38 Horn. Hawhorn.

When first he saw. Alas!
 Full tup. Full throb.
 Warbling. Ah, lure! Alluring.
 Martha! Come!
 Clapclap. Clipclap. Clappyclap.
 Goodgod he never heard inall
 Deaf bald Pat brought pad knife took up.
 A moonlit nightcall: far: far.
 I feel so sad. P. S. So lonely blooming.
 Listen!
 The spiked an winding cold seahorn. Have you the? Each
 an for other plash an silent roar.
 Pearls: when she. Liszt's rhapsodies. Hissss.

Dieser Beginn (nicht der vollständige) stellt eine Art Ouvertüre dar, eine Themenexposition, welche die wirkliche und eigentliche Komposition des Kapitels präludiert. Aus dieser Anhäufung von Sonoritäten, durch die hindurch Personen und Begebenheiten sich manifestieren, wählt Joyce eine Reihe von fundamentalen Themen und isoliert sie vom Kontext als eine Abfolge von Leitmotiven, eigentlichen Zusammenhangs und diskursiven Sinns beraubt. Es sind Phrasen, die sich auch und allein in ihrer unmittelbaren Musikalität auflesen und göütieren lassen: es handelt sich in gewissem Sinne um eine Klangfarbenmelodie, in welcher der Autor sich sogar auf die typischsten Kunstgriffe der musikalischen Aufführung beziehen wollte: Triller, appoggiatura, martellato, portamento, glissando. Doch haben solche Anspielungen eine nur recht relative Bedeutung angesichts der durch die elektronischen Mittel gebotenen Möglichkeiten der Analyse, Dekomposition und Synthese. In der Tat, wie immer legitimiert durch die Treue zu Joyces Intentionen, bliebe doch jede musikalische Erwägung, die sich schlicht auf die Präsenz der genannten Kunstgriffe gründen wollte, im Onomatopoetischen stecken (dem tatsächlich primitivsten Stadium des spontanen musikalischen Ausdrucks), welchem die englische Sprache besonders glücklich entgegenkommt:

Imperthnthn thnthnthn	Triller
Chips, picking chips	staccato
Warbling. Ah, lure!	appoggiatura
Deaf bald Pat brought pad knife took up	martellato
A sail! A veil awave upon waves	glissando

Zu spezifischeren musikalischen Erwägungen werden wir jedoch geführt, wenn man die polyphonen Intentionen anerkennt, die ideal den Faden der Erzählung durchs gesamte XI. Kapitel führen. In der Tat folgen die »Sirenen« einer Technik der Erzählung, die Joyce von einer der klassischsten musikalischen Prozeduren suggeriert worden ist: der Fuga per canonem. Es handelt sich nun nicht darum, zu untersuchen, bis zu welchem Punkt es Joyce gelungen ist, einen typisch musikalischen Sachverhalt ins literarische Medium zu transponieren: dazu wäre erforderlich, auf die sukzessiven Entwicklungen

des gesamten Kapitels einzugehen, sich also nicht auf jene eröffnende Seite zu beschränken, die das Thema, will sagen die *Exposition* des Kapitels ist. Immerhin entfaltet und konzentriert sie die polyphonen Intentionen Joycens derart, daß eine in Graden fortschreitende musikalischere und umfassendere Durchdringung als jene, welche eine erste Lesung bietet, möglich ist. Nachdem das Thema – als Klangsystem – angenommen war, handelte es sich also darum, es graduell von seinem ihm eigenen darlegenden, linearen Ausdruck, seiner signifikativen Bedingung zu lösen (selbstredend bezieht sich die Joycesche Polyphonie nur auf die Verschlingung der Begebenheiten und Personen: eine lesende Stimme ist stets eine Stimme, die ihr Solo liest, keine Fuge), seinen phonetischen Aspekten Rechnung zu tragen und es im Hinblick auf seine Möglichkeiten elektroakustischer Transformation zu untersuchen.

Mithin war es der erste Schritt, einige bezeichnende Aspekte des Textes *spontan* evident werden zu lassen, die auf dem Papier visierte Polyphonie als eine wirkliche zu realisieren: die aufgenommene Stimme wurde daher zweimal über sich selber gesetzt (so daß sich insgesamt drei Stimmen ergaben), wobei die Tempo- und Intensitätsverhältnisse kontinuierlich wie in einer Pendelbewegung vergrößert und verkleinert wurden.

Dieses einfache Verfahren, das keinerlei besondere technische Prozeduren herbeizutieren muß, zeitigt als Resultat die *spontane* Evidenz oder Verwischung des klingenden Bildes. Die konstante und regelmäßige Oszillation des Tempos und der Dynamik wird nicht als störendes Eindringen einer konstanten Regelmäßigkeit wahrgenommen, im Gegenteil: da sie aufs diskontinuierliche Gebiet der gesprochenen Sprache einwirkt und überdies den Temposchwankungen (die nicht die dynamischen Variationen parallelisieren) mitunter auch leichte Schwankungen der Frequenz entsprechen, bringt sie die Punkte der größten klanglichen Komplexität und Spannung zu besserer Evidenz. Diese Punkte fallen bisweilen mit jenen Augenblicken zusammen, wo Joycens onomatopoetische Intentionen am offensichtlichsten hervortreten. Besonders in diesen Fällen wird ein etwa vorhandener vager Wortsinn völlig überspielt von Klang und Rhythmus des Ganzen, und der musikalische Charakter des Onomatopoetischen gelangt zu hervorragender Evidenz.

Derselbe Versuch ist auch mit der französischen und italienischen Übersetzung des Textes durchgeführt worden. Doch wurde der französische Text von einer Frauen- und einer Männerstimme zugleich vorgetragen, um durch die Unterschiedlichkeit der Stimmtimbres jenen Grad der onomatopoetischen Diskontinuität und Wirksamkeit, den das Englische dem Französischen zweifellos voraus hat, zu kompensieren. Fürs Italienische, das in dieser Hinsicht noch ungünstiger ist, wurden drei verschiedene Stimmen verwandt.

Um auf diesem Gebiet einer wesentlichen Kontinuität weiterzukommen, um das Stadium des bloßen Aufsagens von Versen zu überschreiten und letztlich um die latente Polyphonie des Textes freizulegen, wurden die drei Sprachen einer recht einfachen und wohlangeordneten Prozedur folgend miteinander kombiniert: ein erster Versuch, Ordnung zu stiften, und insofern musikalischeren Wesens. Es handelt sich um eine Reihe von Wechseln von einer Sprache zur anderen, die jeweils – zugrunde liegen die Resultate der vorangegangenen Übereinanderschichtungen – an Punkten, die nach Kriterien der Ähn-

lichkeit und des Kontrasts fixiert und determiniert wurden, eintreten. Der Rhythmus der Übergänge von einer Sprache zur anderen gerät dabei rascher oder langsamer entsprechend der Länge der betroffenen Textsegmente. Die schnellsten Übergänge, also kürzesten Dauern, dienen in der Folge als Ausgangsmaterial der letzten Arbeitsetappe.

Durch die organisierte Begegnung von drei verschiedenen Sprachen ist sofort der Anreiz gegeben, vorzüglich die rein klanglichen Zusammenhänge der Mischung festzuhalten, also weniger die verschiedenen linguistischen Chiffreschlüssel zu verfolgen, da man angesichts mehrerer gleichzeitig gesprochener Mitteilungen sich nur einer einzigen bewußt zu werden vermag, während die anderen ganz von selbst den Rang musikalischer Komplemente erhalten und zu Stimmen einer polyphonen Handlung im eigentlichen Sinne werden. Es ist interessant zu beobachten, daß in einem bestimmten Augenblick, sobald der Mechanismus der Wechsel eingeführt wurde und sich stabilisiert hat, dieser Typus des Hörverhaltens sich vollständig durchsetzt: die Wechsel von einer Sprache zur anderen werden nicht mehr als solche perzipiert, sondern völlig ignoriert und so zu einer ausschließlich musikalischen Funktion.

So hat die Ouvertüre des XI. Kapitels, anstatt mit den Begebenheiten und Taten Mr. Brooms in der Ormond Bar fortzufahren, endgültig eine andere Richtung eingeschlagen und sich in eine polyphone Textur verwandelt, die nichts anderes als ihre eigene Struktur bedeuten will.

Aber andere »Interpretationen«, andere Entwicklungen sind selbstverständlich möglich, sofern man eine umfassendere Entfaltung der poetischen Materie vermittels ihrer elektroakustischen Ausarbeitung anstrengen will.

Immerhin, schon auf dieser recht einfachen Stufe der Ausarbeitung kann man die Joyce-Lektüre ruhig suspendieren und einen entscheidenden Schritt zu einer musikalischeren Entfaltung des Textes wagen, wobei stets den Suggestionen der aufgenommenen Lesung selber zu folgen ist. Auch wenn es sich dabei um musikalische Stimuli und Suggestionen handelt, stellen diese sich niemals – nicht einmal auf der gegenwärtig erreichten Stufe der Ausarbeitung – als ein expressives *Mehr*, als Dekoration zur Essenz der Dichtung dar. Alles ist bereits im Joyceschen Original impliziert: vor allem im englischen Original, welches von jeder Beziehung auf eine quantitative, syllabische Metrik frei ist, wie sie der lateinischen Prosodie (und daher in wenn auch verschiedenen Graden dem Italienischen und Französischen) eignet; vielmehr gründet es sich gerade auf die typischen Akzentuations- und Klangfarbenmöglichkeiten der englischen Sprache. Es sei schließlich nicht vergessen, daß nur die bei einer schlichten Lesung unmittelbar perceptiblen Aspekte berücksichtigt wurden, also nicht die Resultate einer physikalischen Analyse des vokalen Materials, sondern schlicht die Worte und die phonetischen Funktionen mit ihrer kontextuellen Bedeutung: Perioden verschiedener Länge, isolierte Worte, Brechung von Worten, dynamische Kontraste, annähernd reguläre Rhythmen etc. Demnach Worte und Phrasen mit mehr oder minder unmittelbarer Bedeutung (beispielsweise kommen »erfundene« oder komponierte Worte vor, die ihre volle Bedeutung erst bei der Lektüre des gesamten XI. Kapitels gewinnen: Imperthnthn, peepofgold etc.), eine systematisch variierte Anordnung der Klangfarben und Register in wiederkehrenden Gruppen – wirk-

lichen musikalischen Episoden –, wo die Farbtöne dazu tendieren, sich in Aggregaten zu versammeln, sich einander entgegenzusetzen und durch einander zu entfalten: die Episode des Schluß-s, die, von langer Hand vorbereitet, schließlich die Form sättigt, ist vielleicht die evidenteste.

Die elektronischen Mittel werden jetzt auf einen präzisen Zweck verpflichtet: die Transformation der von einer Stimme dargebotenen Vokalfarben zu multiplizieren und zu erhöhen, die Worte zu dekomponieren und das resultierende vokale Material nach anderen Kriterien neu anzuordnen.

Um diesen Zweck nach Maßgabe der Ausgangskriterien einer graduellen und kontinuierlichen Entfaltung zu erreichen, war eine subtile Entfernung von den natürlichen und konventionellen Aspekten einer sprechenden Stimme und später eine weitere Materialauswahl notwendig. So ward die ursprüngliche Aufnahme – und zwar allein des englischen Textes – wieder vorgenommen, fast alle darin enthaltenen Wörter klassifiziert und zu Akkorden nach einer Skala von Vokalfarben – in gewissem Sinne einer Reihe – zusammengefaßt, die sich vom *a* bis zum *u*, einschließlich der Diphthonge, erstreckt. Die ursprüngliche Disposition dieser Reihe entspricht innerhalb der Grenzen einer schematischen Auffassung des Mechanismus der vokalen Lautbildung den sukzessiven Positionen der Resonanzpunkte des Stimmapparats.

Vermittels konstanter Variation der Geschwindigkeit innerhalb enger Grenzen konnte die Kontinuität dieser Skala hervorgehoben werden, ohne die einzelnen vokalen Charaktere zu denaturieren. Verschiedene Modelle der Übereinandersetzung zu Akkorden wurden ausgewählt und in jener Weise angeordnet, die allein eine weitere Ablösung vom natürlichen Mechanismus der vokalen Lautproduktion ermöglichen konnte: mit verschiedenen Geschwindigkeiten der Distribution und mehr oder minder dichten Annäherungen wurden diejenigen Konsonanten gruppiert, denen unser Stimmapparat schwierig beikommt. Diese künstlichen Konsonantenzusammenstöße (insbesondere rasche Folgen stimmloser und stimmhafter Okklusive: *b-p*, *t-d*, *t-b*, *ch-g*) erlaubten eine entscheidende Wendung zu einem größeren Reichtum der Artikulation. Ein anderer, weiterreichender Eingriff – mit Variationen der Dauer, der Frequenz, Veränderung der Frequenzbänder – wurde dann auf diese Geräuschfolgen appliziert, um neue Beziehungen im Innern des Materials selber (Ähnlichkeit der Formanten) aufzudecken und eine Nachahmung der natürlichen Transformationen der Stimmlaute zu erreichen. Beispielsweise war es leicht möglich, das s – die Grundfarbe des gesamten Stückes, und hörbar einem aus weißem Rauschen ausgefilterten Streifen ähnlich – in ein *f*, das *f* in ein *v*, das *sh* in *zh* gleiten zu lassen, sei's durch Benutzung von Filtern, sei's durch Hinzufügung eines Grundtons.

Schließlich sind in die rhythmische Diskontinuität des Ganzen in fortschreitendem Maße periodische Elemente eingeführt worden. Aus diesem Grunde ward auch auf den französischen Text wieder rekurriert, der teilweise als Modell für die dynamische Modulation herangezogen wurde, und zwar mit Phrasen, die dank ihrer rhythmischen Charakteristik eine deutliche und genau bestimmte Amplitudenmodulation herzugeben vermochten, die auf kontinuierliche, aus dem Material der englischen Sprache abgeleitete

Laute angewandt wurde (zum Beispiel: *Petites rides, il picore les petites rides d'un pouce rêche, petites rides*). Das konkrete Vorhandensein der französischen Sprache wird, so sehr es sich auswirkt, daher niemals bemerkt. Aus dem italienischen Text ward ein einziges periodisches Element verwandt: das gerollte *r* der Phrase »*morbida parola*« (soft word). Diese Teilmomente einer regelmäßigeren Rhythmisation haben leichte Übergänge zwischen Vokalen und Konsonanten erlaubt, wodurch jede dualistische Antithetik zwischen Ton und Geräusch aufgehoben wurde.

Oft ist infolge des Grades der Ausarbeitung das vokale Material nicht mehr als solches zu erkennen; doch ist jedes Element des Textes stets auf drei prinzipielle Stadien der Artikulation gebracht, die von der ursprünglichen Beschaffenheit der Elemente selber suggeriert wurden:

diskontinuierlich..... periodisch kontinuierlich
(z. B.: »Goodgod, he never heard inall«)

kontinuierlich periodisch diskontinuierlich
(z. B.: *s*)

Periodisch kontinuierlich diskontinuierlich
(z. B.: *thnthnthn*)

Der Fall jener französischen Phrase mit regelmäßiger rhythmischer Struktur, die dazu benutzt wurde, kontinuierliche, aus dem englischen Text abgeleitete Laute in der Amplitude zu modulieren, ist Beispiel einer Möglichkeit des Übergangs von einer kontinuierlichen in eine periodische Situation: für den darauffolgenden Übergang in eine diskontinuierliche Situation genügt es, mit einer Oszillation der Tempo-, Frequenz- und Intensitätsverhältnisse einzugreifen, wie sie schon zu Beginn des Experiments eingeführt wurde. Auch alle übrigen Übergänge und Transformationen sind, soweit es ums Grundsätzliche geht, stets auf der Basis von Variationen der Tempoverhältnisse zwischen den verschiedenen ausgewählten Elementen gewonnen.

Dies wäre im großen und ganzen der Katalog der Prozeduren, die der Komposition »Thema« (Omaggio a Joyce), für vier Kanäle (d. h. vier Lautsprecher), zugrunde liegen und in der ich ausschließlich die »thematischen« Elemente des im Studio aufgenommenen poetischen Stücks von Joyce verwendet habe.

Es wäre an diesem Punkt der Ausarbeitung leicht gewesen, die kontinuierliche Entfaltung des vokalen Materials synthetisch weiterzutreiben, d. h. auch elektrisch produzierte Klänge einzufügen. Aber an der Schwelle dieser Möglichkeit habe ich innegehalten, da ich lediglich die Absicht hatte, die Lesung des Textes von Joyce in ein Feld von Möglichkeiten zu entfalten, die der Text selber ausspricht: sonst hätte für eine solche Erfahrung möglicherweise die Namensliste des Telefonbuches genügt.

Es ist nunmehr deutlich, daß nur Kompositionskriterien, die sich konkret und von einem zentralen Gesichtspunkt aus auf die Klangmaterie beziehen, es dem heutigen Musiker verstatten, das ausgedehnte Feld von Möglichkeiten der elektronischen Musik zu koordinieren. Nur Kompositionskriterien, in denen sich eindeutig der Refus eines unver-

änderlichen und definitiven Zustands der musikalischen Materie manifestiert – denn in dieser ist die Möglichkeit der Modifikation von einem Werk zum nächsten impliziert, in Funktion von dessen nicht substituierbaren strukturellen Notwendigkeiten –, können es ermöglichen, den unermesslichen klanglichen Reichtum, den die elektronischen Mittel verfügbar gemacht haben, in seiner totalen Kontinuität zu nützen. Und eben die Feststellung dieser Kontinuität hat die Konzeption musikalischer Formen im Zusammenhang mit der qualitativen Entfaltung des Materials ermöglicht.

Dies ist also der wichtigste Aspekt der elektronischen Musik, da die Funktionen dieser qualitativen Entfaltung organisch auf dem spezifischen Gebiet der elektrischen Klang-erzeugung transferiert werden können. Tatsächlich haben wir in den letzten Jahren zum erstenmal Kompositionen gehört, die instrumentale und elektronische Mittel miteinander kombinieren, also ein organisches Zusammentreffen natürlicher (einschließlich der menschlichen Stimme) und synthetischer Klänge anstrengen: es genügt, an Stockhausens »Gesang der Jünglinge«, Pousseurs »Rimes« und Madernas »Musica su due dimensioni« zu denken. Ich bin jedoch überzeugt, daß die Antinomie der »zwei Dimensionen« – der Kontrast zwischen aufgenommener (d. h. elektronischer) und buchstäblich aufgeführter Musik (Instrumente, Sing- oder Sprechstimme) – sehr bald aufzuheben sein wird. Die Möglichkeit, in die interne Struktur des Klangs mit stets größerer Feinheit einzugreifen (was einer zunehmenden Kontrolle der »Mikrozeit« gleichkommt, in der diese Struktur artikuliert ist), wird eine vollkommene Integration der synthetischen Klänge mit der Komplexität und relativen Diskontinuität der natürlichen Klangphänomene verstaten. Diese Integration wird sich durch einen so umfassenden und raffinierten Prozeß der Entfaltung vollziehen, daß schließlich der Sinuston das mehr oder minder symbolische Prinzip einer einzigen musikalischen Dimension sein wird, deren Komplexität und Beziehungsmultiplizität nicht nur alle Klangphänomene unseres Hörbereichs in kontinuierlicher Weise aufnehmen können: die Aktion, die alleinige Rolle des spielenden oder singenden Interpreten, wird vollkommen dieser Erweiterung der musikalischen Praxis einverleibt werden können. Der Hörer wird weniger denn je in die Lage gebracht werden, die Augen zu schließen, um sich musikalischen Träumen hinzugeben: die Situation selber wird ihn dazu aufrufen, an der Aktion zu partizipieren. Deren Sinn wird intelligibel nur, wenn er die unvorhersehbaren Transformationen und Vervielfältigungen der Vokal- und Instrumentalklänge durch ihre verschiedenen praktischen Manifestationen hindurch verfolgt und der mehr oder minder effektiven Rolle einer auch sichtbaren Aktion der Interpreten Rechnung trägt. Ein dichtes Geflecht von Beziehungen wird bei den Komponisten und Interpreten (und bei einem stets stärker »teilnehmenden« Publikum) unablässig bewußte Reaktionen stimulieren, die imstande sein möchten, unsere musikalischen Sitten endgültig von jedem dualistischen Residuum zu reinigen.

Auf daß all dies Wirklichkeit werde, wird es freilich vonnöten sein, daß ein jegliches Experiment vom Komponisten sowohl als vom Interpreten vermittle eines lebendigen und permanenten Kontakts mit der Klangmaterie und nicht etwa vermittle seiner oberflächlichen Eindrücke oder schematischer Divagationen irgendeines pseudoseriellen Miß-

verständnis durchgeführt wird: an sich selber garantieren die seriellen Verfahrensweisen überhaupt nichts: keine Idee ist so miserabel, als daß sie nicht am Ende *serialisiert* werden könnte, wie man ja auch Gedanken und Bilder, die des Interesses entbehren, in Verse setzen kann.

Auf dieser Erweiterung der musikalischen Mittel – im umfassendsten Sinn verstanden – gründet sich mithin eine jede Chance einer Erneuerung der Musik von heute, ohne dabei zu hintertreiben, daß die Personalstile der Komponisten stets zwischen neuer Form und neuer Materie vermitteln.

(Aus dem Italienischen von Heinz-Klaus Metzger)