

Dieses Selbstporträt wurde am 13. Mai 1963 im 2. Programm des Bayerischen Hörfunks als Sonderprogramm, (21.30-bis 22.15 Uhr) ausgestrahlt (Redaktion: Ulrich Dibelius). Eine Zweitsendung gab es vierunddreißig Jahre später, am 7. Mai 1997, im DeutschlandRadio Berlin mit einer Einführung von Carolin Naujocks. Wir veröffentlichen diesen nach wie vor hochaktuellen Text – als Erstveröffentlichung – und mit freundlicher Genehmigung von Frau Irmela Heimbächer-Evangelisti in der Transkription von Frau Naujocks mit ihrer durch die Redaktion stark gekürzten Einführung.

Der italienische Komponist Franco Evangelisti gehörte zu den eigenwilligsten Erscheinungen im internationalen Musikleben seit den fünfziger Jahren. Als Verfechter einer avancierten, bis ins Politische hinein konsequenten musikalischen Ästhetik spielten für ihn der experimentelle Aspekt sowie die theoretische Substanz seiner Arbeit eine solche Rolle, daß er nach 1963 das Komponieren einstellte, um sich ganz seinem Buch *Vom Schweigen zu einer neuen Klangwelt* zu widmen. Sein Erkenntnisziel war das Ende einer »gewissen musikalischen Welt« und die »Konstruktion eines möglichen neuen Systems«.

In dieser Schrift beruft sich Evangelisti immer wieder auf Aussagen oder Werke von Komponisten wie Busoni, Varése oder Cage, die zu sagen scheinen, die Zeit sei reif, die Konzeption von Musik zu erneuern. Er vertrat dabei eine Haltung, die die zeitgenössische Musik als Ausdruck ästhetischen Verhaltens ernst nahm, die er deshalb vor dem Hintergrund der ihr innewohnenden Brisanz diskutierte. In seinem Selbstportrait wird die Konsequenz seines kompositorischen Denkens und seine dem Kulturbetrieb gegenüber kompromißlose Haltung offenbar, die ihn später zu einem der unbequemsten Kritiker seines eigenen Kreises machte.

Carolin Naujocks

In meiner kompositorischen Arbeit spielen zwei Begriffe eine wichtige Rolle: Kürze und Synthese. Was ich damit meine ist am klarsten ausgeprägt in [den] Werken von Anton Webern, und darin ist er für mich Vorbild. Webern hat gesagt, das höchste Prinzip der Darstellung eines musikalischen Gedankens ist Faßlichkeit. Gerade dieses Moment hat man, glaube ich, in den fünfziger Jahren bei der intensiven analytischen Beschäftigung mit Weberns Kompositionen zu wenig berücksichtigt. Bei der akkuraten Analyse der Werke dieses großen Komponisten fällt nämlich auf, daß die minutiösesten und raffiniertesten technischen Einzelheiten nachkontrolliert wurden:

Franco Evangelisti

In der Kürze der Zeit

Ein Selbstportrait des Komponisten

Pausen, Töne, Rhythmen, Metren, Intervalle. Auf diese Weise hat man aber das Schaffen Weberns enthumanisiert. Eines der Hauptcharakteristika seines Werkes wurde vergessen oder außer Acht gelassen: nämlich die Kürze und die Prägnanz seines musikalischen Ausdrucks. In der Kürze von Weberns Formulierungen vollzieht sich eine Synthese der verbrauchten und schwülstig gewordenen spätromantischen Sprache. Gleichzeitig widerspricht sie deren Weitschweifigkeit, indem sie die veralteten, langatmigen Prozesse auf [ein] Minimum an räumlicher und zeitlicher Ausdehnung komprimiert. Webern entsprach damit einem modernen Zeitgefühl, das die Dimensionen immer mehr zusammenrückt. Alles mußte sich schnell und in den engen Grenzen zeitlicher Ökonomie verwirklichen. Hierin liegt vielleicht die wahre Krankheit unserer müden Epoche. Aber sie ist lebendige Wirklichkeit und der Künstler kann sie in seiner Ausdrucksweise nicht umgehen, er muß darauf reagieren. Die junge Komponistengeneration, die sich auf Webern bezog, hätte gerade auf diese emotionale Dimension in seiner Musik den Akzent legen sollen; auf diese kurzen Klangräume hätte sie zuerst ihre Aufmerksamkeit lenken müssen. Denn Kürze und Synthese des musikalischen Ausdrucks – das, was Strawinsky Weberns »glitzernde Diamanten« genannt hat – lassen sich schon in den frühesten Werken Weberns feststellen, als von Zwölftonmusik noch keinerlei Rede war. Doch die junge Generation sah nur die verschiedenen technischen Verfahren, leitete davon ihre eigenen kompositorischen Prinzipien ab, ohne nach der Ursache dieses Glanzes zu fragen – nach dieser Leuchtkraft, die von Weberns Werken ausging. Dies war es aber, was mich faszinierte und mir den Mut gab, in Opposition zur Hypertrophie der postwebernschen seriellen Musik meine eigene Sprache zu entwickeln.

Ich ging aus von einer Konzeption der Ordnung, das heißt, von einer freien Auswahl bereits disponierten Materials. So entstand 1955 meine Komposition *Ordini*, als eindeutiges Beispiel einer Musik, die aus dem Rahmen der seriellen Kompositionsweise, die damals en vogue war, heraustrat. *Ordini* besteht aus kurzen, variierten Strukturen, die von vier sehr

unterschiedlichen Instrumentalgruppen abwechselnd oder in Kombination gespielt werden.

Musik: *Ordini*, »strutture variate«, für 16 Instrumente (1955)¹

1 Mitglieder der Nordwestdeutschen Philharmonie, Dirigent: Daniele Paris (Aufnahme Radio Bremen 1960, Dauer: 4'08")

Es mag beim Anhören meiner Komposition *Ordini* zunächst auffallen, daß die Pausen im Gesamtlauf fast die gleiche Bedeutung haben wie die Seiten, die mit Klängen ausgefüllt sind. Dies gilt vor allem von den Generalpausen, deren Länge als wesentliches Interpretationsmittel vom Dirigenten bestimmt wird. Jede Pause soll das Kontinuum, wie man es aus der traditionellen Musik gewöhnt ist, unterbrechen, eine neue Spannung erzeugen und dem Eintritt der jeweiligen Klangereignisse Spontaneität verleihen. Das Wechselverhältnis von Klang und Stille wurde also bewußt als ein Ausdruckselement in die Komposition einbezogen. Auch dies ist bereits bei Anton Webern vorgebildet. Er hatte, indem er eine Bresche in die Mauer der Kontinuität schlug, mühsam den überladenen musikalischen Raum der Spätromantik ausgehöhlt. Bei den seriellen Komponisten, die lediglich technische Verfahren aus Weberns Musik ableiteten, wurde der Raum wieder aufgefüllt und die Bresche wieder zugemauert. Der Ton und seine verschiedenen Dauern übernahmen ihre alten Funktionen, die Pausen kehrten an ihre alten Stellen zurück und die thematische Entwicklung wurde durch die Etablierung verschiedener strikt beachteter Reihenabläufe ersetzt. Kürze und Synthese aber wurden vollkommen aufgegeben. An ihre Stelle traten Werke, die sich in ihrem Entwicklungsverlauf in die Länge zogen und zu einer gänzlich eingeebneten Kontinuität zurückkehrten. Wie schon in *Ordini* habe ich in meiner darauffolgenden Komposition für Klavier versucht, den Gleichlauf der Zeitdauern und ihre wechselseitige Relativität zu durchbrechen. Allerdings kompliziert sich in diesem Fall das Verfahren durch die instrumentale Eigenheit des Klaviers, jeder Struktur, je nach Stärke der Attacke, einen verschieden langen Nachklang zu verleihen, mit gleichmäßig abnehmender Dynamik. Die Pausen zwischen den Strukturen sind deshalb ein Zusammenwirken von Nachklang und Stille, dessen Ausführung wiederum dem Interpreten überlassen bleibt. Der Titel *Proiezioni* besagt sehr genau, daß die einzelnen Klangereignisse und musikalischen Gesten zur freien Verfügung des Interpreten in den Raum hineinprojiziert sind.

2 David Tudor, (Aufnahme Radio Bremen, Dauer: 4'05")

Musik: *Proiezioni sonore*, »strutture«, für Klavier (1955-56)²

Die Irregularität der Zweiteilung ist wesentlich ein psychophysisches Moment. Es ergibt sich daraus eine neue Sensibilität für [die] Dauernwerte, deren Vielgestaltigkeit immer wieder Überraschung erzeugt und jede Periodik aufhebt. Diese Art der Kontinuitätsdurchbrechung läßt sich kompositorisch natürlich nur so lange verwirklichen, als ein Interpret an der Ausführung beteiligt ist. Sehr interessant war für mich nun das Problem, dieses Prinzip auch auf die Komposition mit elektronisch erzeugten Klängen zu übertragen. Die Fixierung des Resultates auf Tonband schloß eine Variabilität von Aufführung zu Aufführung aus. Variabilität ist aber notwendig, um die Wirkung von Überraschung und Kontrast zu garantieren. Sie alleine erlaubt in der Kürze eine Synthese. Man muß sich allerdings klar machen, daß die musikalische Variabilität nicht mit der mathematischen Variabilität korrespondiert. Die Beschäftigung mit elektronischen Klangmitteln legte jedoch nahe, gewisse mathematische Prozeduren zu Hilfe zu nehmen. So haben viele Komponisten in der Frühzeit der elektronischen Musik ihre Stücke mit mathematischen Prinzipien auf streng serieller Basis aufgebaut. Die Folge davon war, daß periodische Verhältnisse aus der Instrumentalmusik, die man eigentlich vermeiden wollte, auf einer anderen Ebene erneut auftraten.

Ich ging deshalb daran, den harmonischen Aufbau in meinem elektronischen Stück von aller Periodik in den Proportionen zu befreien. Ähnlich wie ich in meinen vorausgegangenen Instrumentalkompositionen a-metrische Dauernwerte konzipiert hatte, entwickelte ich nun a-harmonische Tonhöhenrelationen. Damit standen mir in einer anderen Dimension des musikalischen Geschehens wiederum Variabilität und eine freie Irregularität zur Verfügung. Diese musikalische Variabilität – wie ich sie verstehe – ist in ihren Formationsprozessen streng ästhetisch und damit auch psychologisch bedingt. Allenfalls könnte man dabei einen pseudowissenschaftlichen Bezug erstellen. Doch dieser ist keinesfalls determinierend. Er kann sich höchstens auf die innere Kohärenz des Werks auswirken. Und um diese innere Kohärenz war es mir zu tun. Ich gewann nämlich aus der Eigenart der Tonhöhenkonstellation die Möglichkeit, mit neuartigen Klangfarben und Klangfarbenkombinationen zu arbeiten. Sie zu erzeugen war nur mit elektronischen Mitteln möglich, und durch diese spezifische Eigenart gewann das Stück, jenseits der in der Instrumentalmusik vorgegebenen Klangfarben, seine Berechtigung. Wichtig war mir dann eine Überlagerung einzelner Klangspektren im Sinn einer Kontrapunktik,

die nicht mehr punctus contra punctum setzt, sondern mit Klangkomplexen, sozusagen Klangbündeln operiert. Daraus ergab sich auch der Titel des Stückes, *Incontri di fasce sonore*, was etwa mit Begegnung von Klangbündeln zu übersetzen wäre.

Musik: *Incontri di fasce sonore*, elektronische Komposition (1956-57)³

Ohne Zweifel gehört der Wunsch nach Unvorhersehbarkeit, nach Nicht-Wiederholbarkeit zu den Hauptimpulsen der zeitgenössischen Komposition. Er steht im Zusammenhang mit modernen metaphysischen Spekulationen über den Zeitbegriff. Gegenwart, Vergangenheit, Zukunft, Raum und Zeit, Dauer, Variabilität, Zeitmaße, Nicht-Wiederholbarkeit, Augenblick, subjektive und objektive Zeit – das alles sind Begriffe, die von dorthin in die musikalische Welt eingedrungen sind. Tatsächlich gehört der Wille, die musikalische Struktur und die einzelnen Klangereignisse in einer physikalischen Raum-Zeit-Ordnung begrifflich zu fixieren, zu den am deutlichsten empfundenen, aber auch meistens mißverstandenen Impulsen unserer Zeit. Die verschiedenen Bemühungen der zeitgenössischen Komponisten begegnen sich nur in einem einzigen Punkt: in dem Wunsch nach Befreiung von der Sklaverei formaler Schemata vergangener Epochen. Deshalb entstand durch das Auftreten von John Cage, der in seinen musikalischen Manifestationen am entschiedensten einem Festhalten an Überkommenem zu widersprechen scheint, in der zeitgenössischen europäischen Musik Konfusion und Verwirrung. Die Komponisten waren auf einmal in zwei Lager gespalten. Auf der einen Seite standen diejenigen, die noch an der Gültigkeit der seriellen Musik festhielten, auf der anderen Seite die Anhänger und Verteidiger eines Komponierens mit offenen Formen.

Was man nun mit dem neuen Schlagwort »Offene Form« belegt, war in Wirklichkeit gar nichts derart Neues, sondern in der Tendenz bei vielen Komponisten schon vorher vorhanden. Allerdings muß man, um das eigentliche Problem erkennen zu können, zunächst die beiden Begriffe aleatorisch und zufällig voneinander trennen und genau unterscheiden. Aleatorisch und zufällig sind Termini, die leider allzu oft gleichgesetzt oder vertauscht werden. Dadurch verfälscht man aber die ganze Situation des aleatorischen Komponierens, vor allem in seinem Verhältnis zu der völlig anders gelagerten Sonderstellung von John Cage. Selbst wenn man sich in gewissen Verfahrensweisen auf Cage bezieht, so bleibt doch ein fundamentaler Unterschied. Seine Art zu arbeiten ist dem Zufälligen verhaftet. Es geht

dabei um Situationen, deren Zustandekommen in keiner Weise voraussehbar ist. Demgegenüber liegt dem Aleatorischen ein ganz bewußter Vorgang zugrunde. Wenn man auf den Ursprung dieses Begriffs zurückgeht, findet man, daß seine ureigenste Bedeutung eine fundamentale Voraussetzung enthält: Die Gefahr und das Wagnis. In einer aleatorischen Situation zu sein bedeutet also die bewußte Annahme des Wagnisses. Allerdings kann es sich nur innerhalb eines Bereiches von begrenzten Möglichkeiten und innerhalb gewisser begrenzter Dimensionen entwickeln. Schon für den Würfelspieler, von dem sich der Begriff der Aleatorik ja ableitet, ist der Bereich der Möglichkeiten durch die Würfelseiten mit ihren Zahlensymbolen von eins bis sechs eingengt und in Grenzen gehalten. Es ist nach dem, was ich zuvor über Fragen der Zeitgliederung und der A-Periodik in meinem Stück sagte, vielleicht einzusehen, daß die offene oder bewegliche Form für mich nichts prinzipiell Neues gewesen ist. Bei der Untersuchung aleatorischer Werke anderer Komponisten stellte ich bald fest, daß die Freiheit einiger Parameter völlig illusorisch ist. Solche Komponisten glaubten, sie hätten ihre Musik von der Sklaverei des Metrums befreit und dem Interpretieren ein Maximum an Notationsmöglichkeiten zur Verfügung gestellt, die er von seinem individuellen Pulsschlag, je nach Temperament und den besonderen Verhältnissen des Augenblicks, ableiten könne. Dieses Programm enthielt aber bei genauer Überprüfung eine Fiktion. Denn sei es nun, daß die Variabilität des *eigenen Zeitempfindens* beim Interpretieren zu gering ist oder seine *Einübung* in die Schemata der traditionellen Musik zu groß und zu nachhaltig, jedenfalls hatte die zugebilligte Freiheit häufig nichts anderes zur Folge, als daß wiederum ganz regelmäßige rhythmische Symmetrien bei der Darstellung solcher Musik auftraten.

Mir schien es deshalb richtig, bei der Niederschrift meines Streichquartetts mit dem Titel *Aleatorio* sehr genau zwischen festgelegten und frei deutbaren Symbolen zu unterscheiden. Es sollte einem intelligenten Interpretieren möglich sein, den Blickwinkel, der für die Aufführung maßgeblich wird, jeweils zu verändern, also eine größte Möglichkeit an Variabilität zu erreichen. Andererseits wollte ich doch gewisse Beziehungen und Verhältnisse in meinen Stücken so genau beschreiben, daß sie in der einen oder anderen Weise immer wieder enthalten sein müßten. Schließlich kam es mir auch bei diesem Stück wiederum auf prägnante Kürze, Klangfarbe und auf die musikalische Synthese im jeweiligen Augenblick an.

3 Realisation im Elektronischen Studio des WDR, Köln, Dauer 3'20"

Musik: *Aleatorio* für Streichquartett (1959)⁴

Mein Streichquartett *Aleatorio* gründet sich also auf ein sehr bewußt konzipiertes Verhältnis von freier und gebundener Aktion. In Wirklichkeit sind auch andere aleatorische Werke, die mit offenen oder beweglichen Formen umgehen, nicht so offen, wie man gewöhnlich glaubt. Der Begriff der »Offenen Form« wurde ja immer auf Instrumente bezogen, die der Komponist vorschreibt und die in ihren klanglichen Möglichkeiten durchaus begrenzt sind. Wollte man ihm zu Allgemeingültigkeit verhelfen, so müßte ein für alle vorhandenen Instrumente gemeinsames und einheitliches Prinzip gefunden werden. Auf moderner Grundlage wäre ein zusammenfassendes syntaktisches Gerüst zu entwickeln, das alle denkbaren Notationsmöglichkeiten zuläßt. Ähnlich wie in der indischen Musik Raga und Tala der Interpret, der zugleich auch Komponist des vorgetragenen Musikstücks ist, gewisse Muster vorzeichnet, so könnte eine Konsequenz aus der aleatorischen Musik auch zu einer einzigen operativen Ebene führen, die gewisse Grenzen für die jeweilige freie und bewußte Auswahl des Interpreten vorschreibt. Daraus könnte sich ein, wie ich glaube, letzter Impuls für die verbrauchte Instrumentalmusik ergeben. Es ist in diesem Zusammenhang nicht einzusehen, warum man John Cage in seinen Bemühungen so häufig mißverstehen konnte. Seine scheinbare antimusikalische Haltung ist antikonformistischer Natur. Sie ist, ob man es zugeben will oder nicht, eine mit ebenso einfachen wie extrem polemischen Mitteln verwirklichte Denunziation aller Fanatiker und zahllosen Akademiker unter den zeitgenössischen Musikern. Denn man kann eben nicht mehr mit voller Seelenruhe mit verbrauchten Mitteln weiterkomponieren. Cage ist die äußerste Grenze von Vergangenen und Zukünftigem. Man muß sich klarmachen, daß Cage an die Musik glaubt und daß er sie mit seinem bitteren Lächeln erlösen will.

In der Tat, die Zeit ist reif, unsere Konzeption vom Klang zu revidieren. Weder die seriellen Werke noch die aleatorischen Kompositionen scheinen mir aber die Klangwelt hinreichend zu erneuern. Beide sind letzte Ausläufer der Tradition auf der Suche nach einem logischen Übergang in Neuland. Eines steht aber für mich fest, daß nämlich diejenigen, die sich dafür einsetzen, eine Tradition zu retten, eigentlich zu folgender Einsicht kommen müßten: Wird eine Tradition zur Gewohnheit, so bedeutet das ihren Tod. Die wahre Tradition ist die Erinnerung an besondere Ereignisse, die schon stattgefunden haben. In der Tradition bleiben wollen bedeutet – richtig

verstanden – nicht, daß man vergangene Ereignisse nochmals erneuert, sondern daß man die eigenen zeitgenössischen Ereignisse der Erinnerung übergibt. Deshalb bedeutet Erneuerung zugleich Verzicht auf Gewohntes und den wagemutigen Aufbruch ins völlig Ungewohnte. Gewiß, wer seine Behausung wackeln fühlt, der ist in keiner angenehmen Situation. Aber es ist eine Frage der Sensibilität und des Willens zu klaren Konsequenzen. Alle Möglichkeiten, die Instrumentalmusik mit der elektronischen Musik und ihren Hilfsmitteln zu verschmelzen, sind wohl nur der letzte Versuch, das [Un]Rettbare zu retten. Das wirklich Positive an diesen Bemühungen ist die Bildung einer neuen Sensibilität, die eine neue Situation vorbereiten kann. Damit bleibt jeder Komponist bestrebt, ein Stück seiner eigenen Welt, ein Stück seiner eigenen Gegenwart einzufangen und dem im musikalisch erfüllten Augenblick Ausdruck und Stimme zu verleihen. ■

Franco Evangelisi: Werke
Edition RZ 1011/12 2CD
Fon: +49-30-32 70 40 23
Fax: +49-30-3 12 82 66
eMail: edition-rz@snaflu.de

Neuerscheinung

Harald Münz (Hrsg.)
...Jin zu einer neuen Welt: Notate
zu Franco Evangelisti
mit Beiträgen von Heinz-Klaus
Metzger, Antonio Trudu, Christi-
ne Anderson, Thorsten Wagner,
Giordano Ferrari, Hans G Helms
und Gottfried Michael König,
Saarbrücken: Pfau-Verlag 2002