

Tobias Hünermann (Marienstatt)

Transkription und Intermodulation: Integrative kompositorische Verfahren bei Luciano Berio und Karlheinz Stockhausen

Dass unter der Oberfläche des stilistischen Pluralismus, der die zweite Hälfte des letzten Jahrhunderts wie kaum eine andere musikhistorische Periode zu charakterisieren scheint, mitunter erstaunliche Parallelen und verbindende Zusammenhänge sich nachweisen lassen – und zwar sowohl hinsichtlich ästhetischer Prämissen als auch kompositorischer Intentionen –, ist inzwischen in zahlreichen, der Kunstmusik nach 1950 gewidmeten Publikationen dokumentiert. Indes, nur wenn diese „Suche nach dem Invarianten oder nach den invarianten Elementen unter den Verschiedenheiten an der Oberfläche“¹ nicht zu einer Einebnung der Unterschiede führt, auf deren Fundament Innovation ja einzig möglich ist, kann sie einen produktiven Beitrag zur Musikgeschichtsschreibung leisten. So hat beispielsweise Dietrich Kämper in seinem Referat anlässlich des Internationalen Kölner Stockhausen-Symposiums 1998 erstmals auf verblüffende Korrespondenzen im Schaffen Karlheinz Stockhausens und Luciano Berios aufmerksam gemacht², zugleich aber auch die kritische Dimension dieses gleichsam kompositorischen Dialogs der späten 1950er Jahre hervorgehoben, insofern Berio sich anfangs zwar am Modell Stockhausens orientierte, jedoch keineswegs als epigonaler, sondern vielmehr als eigenständiger, aktiv antwortender Dialogpartner in Erscheinung trat. Die folgenden Ausführungen verstehen sich gewissermaßen als ein zweites Kapitel in der vergleichenden Gegenüberstellung beider Komponisten. Ins Blickfeld rücken dabei zwei in vielerlei Hinsicht analoge kompositorische Verfahren, die der Integration und Vermittlung musikalischer Prätexte dienen. Es ist dies zum einen Stockhausens 1966 in der *Telemusik* entwickeltes Prozedere, durch Intermodulationen zwischen gefundenen Objekten und neuer elektronischer Musik zu einer tiefgreifenden Verbindung unterschiedlicher musikalischer Traditionen zu gelangen, zum anderen die für Berios integratives kompositorisches Denken zentrale Methode der Transkription, die einen kreativen Dialog mit der musikalischen Vergangenheit wie auch mit verschiedenen kulturellen Traditionen allererst ermöglicht. Beide Verfahren seien zunächst vor dem Hintergrund ihrer ästhetischen Prämissen und Intentionen reflektiert und anschließend anhand ausgewählter Beispiele exemplifiziert.

Richtet man zuerst den Blick auf das kompositorische Denken und Schaffen Karlheinz Stockhausens, so lässt sich seit Mitte der 1950er Jahre allmählich, aber deutlich die Tendenz beobachten, in eine zunächst als „non-figurativ“ und „extra-objektiv“ konzipierte Musik zunehmend „musikalische Orientierungsphänomene“³ zu integrieren, wie es die Reihe der Kompositionen *Gesang der Jünglinge*, *Kontakte*, *Momente*, *Telemusik*, *Hymnen* und *Kurz-*

- 1 Claude Lévi-Strauss, *Mythos und Bedeutung. Vorträge*, übers. von Brigitte Luchesi, Frankfurt a. M. 1995, S. 17.
- 2 Dietrich Kämper, „Karlheinz Stockhausen und Luciano Berio: ein imaginärer Dialog?“, in: *Internationales Stockhausen-Symposium 1998. Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln. 11. bis 14. November 1998. Tagungsbericht*, hrsg. von Imke Misch und Christoph von Blumröder, Saarbrücken 1999, S. 66–74.
- 3 Karlheinz Stockhausen, „HYMNEN – Nationalhymnen (Zur Elektronischen Musik 1967)“, in: *Texte zur Musik 1977–1984*, Bd. 5, ausgewählt und zusammengestellt durch Christoph von Blumröder, Köln 1989, S. 28.

wellen unmittelbar veranschaulicht. Mithin beschreitet Stockhausen also einen Weg, der über die Aufhebung traditioneller Dualismen (konkret/abstrakt, Klang/Geräusch, objektiv/subjektiv) zu einem Zustand führt, „in dem diese dualistischen Konzeptionen gleichzeitig im Spiel sind und auf einer höheren Ebene dauernd durcheinanderfahren“⁴. Sein musikalisches Denken, das stets Einzelnes und Ganzes zur Einheit zu bringen sucht und – um mit Thomas Ulrich zu sprechen – „den Reichtum des Unterschiedlichen aus einem Grundimpuls hervorgehen“⁵ lässt, ist auf Beziehungen, auf Interrelationen zwischen Gegensätzen aus. Dabei dient ihm die serielle Technik als „geistiges Rüstzeug“⁶, kontinuierliche Progressionskalen zwischen verschiedenen Seiten einer Opposition einzurichten und solchermaßen ein „vieldimensionales System der Vermittlung“⁷ zu entwerfen. Zu überwinden sei der Zustand des Heterogenen, des harten Auf- und Nebeneinanderklebens zugunsten einer – wie Stockhausen es nennt – „Metacollage“, die als Verwirklichung einer vermittelnden Integration unterschiedlicher Figuren und Gestalten gedacht wird:

„So entstehen Beziehungen zwischen unvermittelten Phänomenen, basierend auf Metacollageskalen. Je differenzierter die Skala, je mehr Stufen sie hat, umso weiter kommt man über den Zustand des Widersprüchlichen, des Unvermittelten hinaus. Das ist ein unerhört wichtiges Denken. Es führt zu einem höheren Bewusstsein. Es zeigt, dass die ganze Welt im Grunde eins ist, wenn ein einheitlicher Geist die extremsten Dinge miteinander in Beziehung bringen und ihre Interrelationen aufdecken kann. Metacollage ist nichts anderes als die Manifestation des Geistes, für den das Viele das Eine, und das Eine das Viele ist.“⁸

Auch an anderer Stelle – und zwar in den Gesprächen mit Jonathan Cott – kommt Stockhausen auf diesen zentralen Gedanken zu sprechen:

„I’m not interested in collage, I’m interested in revealing how, at a special moment, a human sound is that of a duck and a duck’s sound is the silver sound of shaking metal fragments. All these sounds are interrelated...; the basic material is all the same. This is what I meant when I talked to you about alchemy – transforming one substance into another. Many of the fairy tales are about this: the straw that the miller’s daughter has to weave into gold in Rumpelstiltskin, for example. This has been in my works from the beginning: transubstantiation. Like the mystical moments in religion when the water is transformed into wine.“⁹

Vor diesem ästhetischen Hintergrund erscheint das in den Werken *Telemusik* (1966) und *Hymnen* (1966–67) verwendete Verfahren der Intermodulation als ein konkretes Mittel zur kompositorischen Umsetzung des skizzierten musikalischen Denkens und das heißt: zur Erzeugung einer Metacollage. Stockhausen erweitert den gebräuchlichen Begriff der Modulation als eines Übergangs aus einer Tonart in eine andere, indem er ihn nunmehr auf die Verbindung unterschiedlicher musikalischer Traditionen anwendet. So unterscheidet Stockhausen mit Blick auf *Telemusik* (1966) mehrere kompositorische Prozesse der Stilkonfrontation und Stilmischung – Prozesse, die erst mit entsprechender technischer Apparatur und also im elektroakustischen Medium möglich werden. Dazu zählen:

4 Ebd., S. 32.

5 Thomas Ulrich, „Spirituelle All-Einheit und das Subjekt des Komponisten. Zum ‚Katholischen‘ bei Stockhausen“, in: *Internationales Stockhausen-Symposium 1998*, a. a. O., S. 20.

6 Stockhausen, „HYMNEN – Nationalhymnen“, S. 32.

7 Stockhausen, „Collage und Metacollage. Gefundene und erfundene Musik, Teil 1“, in: *Kompositorische Grundlagen Neuer Musik. Sechs Seminare für die Darmstädter Ferienkurse 1970*, hrsg. von Imke Misch, Kürten 2009, S. 119.

8 Ebd., S. 119f.

9 Jonathan Cott, *Stockhausen: Conversations with the Composer*, New York 1973, S. 151.

„*rhythmische Modulation* eines bestimmten Musikfragmentes, indem der Rhythmus einer anderen Musik auf eine gegebene aufmoduliert wird; dann *harmonische Modulation*, indem zum Beispiel mit der auf Tonband aufgenommenen Stimme eines Priesters aus dem *Kohyasan-Tempel* eine Folge von Klängen, die ich mit Hilfe elektronischer Apparaturen herstellte und die ich als Akkordfolge harmonisierte, moduliert wird und dadurch die elektronischen Akkorde sich mit der Melodie des Priesters bewegen; ferner gibt es die *dynamische Modulation*, indem zum Beispiel der Lautstärkeverlauf eines Schlafliedes, das eine *Krabo-Indianerin* für ihr Baby singt, sagen wir einer ungarischen Musik aufmoduliert wird.“¹⁰

Die vielfältigen Kombinationsmöglichkeiten dieser Prozesse erzeugen multidimensionale Intermodulationen zwischen präformierten musikalischen Objekten und elektronischer Musik. Angestrebt ist – jenseits von Nivellierung kultureller Vielfalt – eine höhere Einheit, in der das Verschiedene seine Selbständigkeit nicht verliert, sondern vielmehr als Teil einer „Polyphonie der Stile, der Zeiten, der Räume“¹¹ fungiert. Intermodulation als vermittelnde Integration vermag es, völlig neue musikalische Entitäten zu generieren und stellt insofern einen möglichen Lösungsansatz für die Überwindung des allzu holzschnittartigen Collage-Konzepts bereit.

Vergleicht man damit nun den kompositorischen Ansatz Luciano Berios, der wie Stockhausen zur Generation der in den 1920er Jahren geborenen Komponisten gehört, dann offenbaren sich bereits hinsichtlich ihrer ästhetischen Prämissen vielfältige Parallelen. So rekurriert Berios musikalisches Denken beständig auf die konzeptuellen Prinzipien der Synthese und Transformation¹², deren ideelle Wurzeln in der Vorstellung einer – musikalisch zu harmonisierenden – Polarität von Sinn und Intellekt zu finden sind:

„The concept of an understanding, an ‚intelligent‘ relation – in other words a harmony – between the sphere of the body and the senses on one hand, and the intellectual and spiritual sphere on the other is a very general one. So general and universal that it is present, as a binary opposition, in any human behavior: the language that we speak, the morals that we accept, the computer that we use and the music that we make... For me acting musically means making complementary or harmonizing the terms of an opposition or a group of oppositions.“¹³

In diesem Sinne lässt sich Berios kompositorisches Œuvre als steter Versuch verstehen, mithilfe transformativer Prozesse Relationen zwischen entfernten Punkten auszubilden¹⁴ – sei es zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Musik und Literatur, Vokal- und Instrumentalklang oder etwa Kunstmusik und Volksmusik – und sie solchermaßen zu harmonisieren:

„...music is giving a sense to the passage between the differing terms of an opposition, and between different oppositions, inventing a relationship between them and making one opposition speak with

10 Stockhausen, „HYMNEN – Nationalhymnen“, S. 27.

11 „Interview über TELEMUSIK“, in: *Texte zur Musik 1963–1970*, Bd. 3, hrsg. von Dieter Schnebel, Köln 1971, S. 82.

12 Siehe dazu vom Verf. „Synthese und Transformation: Luciano Berios *Coro*“, in: *Topographien der Kompositionsgeschichte seit 1950*, hrsg. von Tobias Hünermann und Christoph von Blumröder, = Signale aus Köln, Bd. 16), Wien 2011, S. 45–78.

13 Luciano Berio, *Two Interviews with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga*, übers. und hrsg. von David Osmond-Smith, New York und London 1985, S. 135.

14 Vgl. ebd., S. 23: „I’m interested by music that creates and develops relations between very distant points, and pursues a very wide transformational trajectory“.

the voice of the other – as when the body speaks with the voice of the mind and vice versa. So arranging things, in other words, that the elements of the opposition become part of a single thing.“¹⁵

Ähnlich wie Stockhausen erblickt Berio in den seriellen Prozeduren eine objektive Erweiterung der musikalischen Mittel¹⁶, eine Skalierungs- und Kontrollinstanz, die es ihm ermöglicht, ein größeres musikalisches Terrain zu überblicken und insbesondere die eigene Musik mit ethnomusikalischen Materialien oder der Musik anderer zu verbinden.

Berios Integrationstendenz spiegelt sich desgleichen in einem dezidierten Geschichtsbewusstsein, das um die konstante Präsenz der kulturellen Vergangenheit weiß und in radikalen Negationen kompositorische Verantwortungslosigkeit erkennt. Denn anders als viele Protagonisten der seriellen Musik um 1950 glaubt Berio weder an eine musikhistorische tabula rasa, noch teilt er die zeitweise uneingeschränkte Distanzierung von tradierten Gestaltungsmitteln. Von zentraler Bedeutung erscheint von Beginn an ein »lavorare con la storia«¹⁷ – die Tendenz also, mit Geschichte auf der Grundlage transformativer Verfahren zu arbeiten, ausgewählte historische Elemente mit musikalisch innovativen Strukturen zu hybridisieren, nicht um Vergangenheit nachzuahmen, sondern um sie reflexiv in die Gegenwart hereinzuholen und gleichzeitig für einen zukunftsorientierten Prozess nutzbar zu machen.¹⁸

Während der Rückgriff auf präformiertes musikalisches Material, das Anknüpfen an kulturell Gewachsenes, für Berio also niemals zum Problem gerät, vielmehr sein gesamtes kompositorisches Œuvre wie ein roter Faden durchzieht, bleibt die vermittelnde Integration gefundener musikalischer Objekte bei Stockhausen auf die Werke *Telemusik* und *Hymnen* beschränkt – und darin liegt ein wesentlicher Unterschied seines poetologischen Denkens:

„Es wird ernst, wenn man es als Komponist wagt, Musik anzurühren, die ganz markant geformt und das Ergebnis einer langen Entwicklung ist, wie ein alter Baum. Daran rührt man eigentlich nur mit Zittern: es gehört einem ja nicht. Schrecklicher ist, was dann nach TELEMUSIK gekommen ist, dass nämlich ein paar Jahre später Komponisten die Musik anderer Komponisten, älterer Komponisten als Steinbruch betrachteten und rücksichtslos plünderten... Ich finde es furchtbar, komponierte Musik anzurühren. Was Volksmusik angeht... ich habe es einmal gewagt, und dann auch die Finger davon gelassen. Das kann man eigentlich auch nicht zweimal machen. Der Gedanke existiert, das Erlebnis ist geschehen. Ob da nun noch ein weiteres Stück hinzu kommt mit anderen Ausschnitten und anderen Intermodulationsprozessen, das bringt ja nichts.“¹⁹

Hinter dieser nicht zuletzt gegen Berios *Sinfonia* (1968–69) gerichteten Invektive offenbart sich Stockhausens ungebrochener Glaube an einen auf Abgeschlossenheit, Individualität und Originalität beruhenden, emphatischen Begriff des musikalischen Kunstwerks einerseits sowie an das Prinzip der Innovation andererseits, der ständigen Selbstüberholung und Potenzierung im Sinne einer „Orientierung nach vorne“²⁰. Im Unterschied dazu ist

15 Ebd., S. 136.

16 Vgl. ebd., S. 64.

17 Vgl. ebd., S. 66.

18 Vgl. Claudia di Luzio, *Vielstimmigkeit und Bedeutungsvielfalt im Musiktheater von Luciano Berio*, Mainz 2010, S. 7f. und 19–23.

19 Stockhausen, „Bildung ist große Arbeit. Karlheinz Stockhausen im Gespräch mit Studierenden des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität zu Köln am 5. Februar 1997“, in: *Stockhausen 70. Das Programmbuch Köln 1998*, hrsg. von Imke Misch und Christoph von Blumröder, Saarbrücken 1998, S. 17f.

20 Jürgen Habermas, „Die Moderne – ein unvollendetes Projekt“, in: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, hrsg. von Wolfgang Welsch, Berlin ²1994, S. 179.

der Ansatz Berios wohl eher postmodern zu nennen, insofern ihm nicht nur ein solches permanentes Fortschrittsdenken abgeht, sondern er vielmehr gerade in der Variation des Traditionsbestandes Fortschrittlichkeit erkennt.

Berios Transkriptionskonzept nun lässt sich konsequent aus den skizzierten ästhetischen Prämissen ableiten, erscheint Transkription doch zunächst und ganz allgemein als integrale Dimension seines Komponierens, als „Instrument für die Analyse der musikalischen Realität“²¹. Im Sinne eines künstlerisch-aktiven „Weiter-, Wider- und Umschreibens“²² musikalischer (und außermusikalischer) Prätexte geht dieses Konzept freilich weit über die engen musikwissenschaftlichen Begriffsgrenzen hinaus, dient nicht der Restauration oder Bewahrung von Authentizität²³, sondern impliziert stets eine eigenschöpferische Dimension. Das Feld transkriptiver Verknüpfungen reicht dabei von der Neufassung eigener und fremder Werke bis hin zum Einbezug volksmusikalischer Elemente, von der musikalischen Entfaltung literarischer Quellen zur individuellen Adaption kompositorischer Techniken.

Diese sehr weit gefasste Idee des Komponierens als Transkription findet eine konkrete Realisierung in der spezifischen Integration ethnomusikalischer Strukturen – ein Verfahren, das Berios Schaffen von Beginn an begleitet hat. Dabei geht es ihm erklärtermaßen um eine Anverwandlung gerade solcher Techniken und Ausdrucksmittel, die zu einer bruchlosen Assimilation geeignet sind. Hierin ist Berio, anders als Stockhausen, ein „pragmatischer Egoist“²⁴. Was er allerdings anstrebt, ist eine Annäherung an die Utopie einer fasslichen Kontinuität von Kunstmusik und Volksmusik:

„I return again and again to folk music because I try to establish contact between that and my own ideas about music. I have a Utopian dream, though I know it cannot be realized: I would like to create a unity between folk music and our music – a real, perceptible, understandable continuity between ancient, popular music making which is so close to everyday work and our music.“²⁵

Auch Stockhausen ist es gerade im Werk *Telemusik* darum zu tun, zwischen „der ganz neuen Musik ... und diesen Erinnerungen an eine hohe Zeit der Musikkultur eine Brücke zu schlagen; eine Verbindung herzustellen durch das, was ich gegenseitige Beeinflussung nenne, ‘Intermodulation’, und nicht, um das Alte nur zu zitieren“²⁶. Indes wird die Intention einer Einheit höherer Ebene nicht als Utopie wie bei Berio, sondern als Vision – und damit als projektiertes Ziel – einer aus „symbiotischen Formen“²⁷ geschaffenen „universellen Musik“²⁸ gedacht.

Es ist hier nicht der Ort, die Debatte um Stockhausens vielfach kritisierte Weltmusik-Konzeption erneut zu entfachen, sie ist längst in fundierter und unpolemischer Weise von Gernot Gruber²⁹ aufgearbeitet worden. Vielmehr sollen nun die konkreten und je spezifi-

21 Ivanka Stoianova, „Transkription von Volksliedern. *Voci* von Luciano Berio“, *MusikTexte* H. 19 (April 1987), S. 41b.

22 Renate Lachmann, *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a. M. 1990, S. 67.

23 Vgl. Berio, *Two Interviews*, S. 148.

24 Ebd., S. 106.

25 Ebd., S. 148.

26 Stockhausen, „Moderne Japanische Musik und Tradition“, in: *Texte zur Musik 1970–1977*, Bd. 4, ausgewählt und zusammengestellt durch Christoph von Blumröder, Köln 1978, S. 462.

27 Stockhausen, „Weltmusik“, ebd., S. 475.

28 Stockhausen, „Collage und Metacollage“, S. 159.

29 Gernot Gruber, „Stockhausens Konzeption der ‚Weltmusik‘ und die Zitathaftigkeit seiner Musik“, in: *Internationales Stockhausen-Symposium 1998*, Saarbrücken 1999, S. 103–111.

schen kompositorischen Techniken der Integration ethnomusikalischer Strukturen in den Blick geraten.

Wendet man sich dabei zunächst dem transkriptiven Prozedere im Schaffen Luciano Berios zu, so markieren die *Folk songs* insofern einen wichtigen Bezugspunkt, als hier Berios analytische Herangehensweise erstmals unmittelbar evident wird. Der 1964 entstandene und Cathy Berberian gewidmete elfteilige Zyklus der *Folk songs* versteht sich als Anthologie von Volksliedern beziehungsweise Liedern folkloristischen Charakters, die zum Gegenstand kompositorischer Reinszenierung sowohl durch rhythmische, metrische und harmonische Reinterpretation als auch durch instrumentale Kommentierung werden. Aufschlussreich im Hinblick auf eine Synthese entgegengesetzt erscheinender musikalischer Realitäten ist insbesondere das achte Stück mit dem Titel *Motettu de tristura*.

Berio greift hier auf die Bearbeitung eines sardischen Volksliedes für Gesang und Klavier aus der Sammlung Giulio Faras³⁰ und damit auf eine Version zurück, die die originale Musik zum Zwecke der Popularisierung sowohl harmonisch als auch metrisch einebnen (s. Abb. 1). Es nimmt daher kaum wunder, dass Berios transkriptive Analyse genau an dieser Stelle ansetzt (s. Abb. 2), denn bereits die metrische Verkürzung der melodischen Ruhepunkte von 6/8- auf 5/8-Takte raut den Gleichlauf der im 3/4-Takt notierten Vorlage gleichsam auf. Zwar lässt Berio die schlichte formale (A-A'-A-A'-A') und diastematische Struktur der Gesangsstrophen intakt³¹, allerdings tritt dazu nun nicht mehr eine harmonisch allzu vorhersehbare und klangfarblich eingeschränkte Klavierbegleitung, sondern ein komplexes Klang- respektive Geräuschfeld aus Viola/Violoncello, Schlagzeug (Baskische Trommel und Tam-Tam) und Harfe³², das gleich zu Beginn, noch vor dem Einsatz des Gesangs, in einem Einleitungstakt etabliert wird und das zweitaktige, arpeggierende Vorspiel des Klaviers ersetzt. Während die Harfe am Anfang sowie zur ersten, dritten und fünften Gesangsphrase einen e-Moll-Klang setzt, dessen Quintrahmen sofort vermittels Pedalglissandi in ein chromatisches Pendel mit *eis* und *his* gerät, intonieren Viola und Violoncello zunächst ebenfalls die Quinte *e-h*, verwischen diese jedoch unmittelbar durch asynchrone Vierteltonschwankungen. Beide Instrumente sind „durch sordiniertes *sul-ponticello*-Spiel klanglich verfremdet“ und repetieren „außerhalb des Metrums, von den anderen Stimmen völlig unabhängig ihr Begleitmuster“³³. Die konventionelle T-D⁷-Begleitharmonik der Vorlage scheint mithin nur noch in Rudimenten durch – so beispielsweise auch am Ende der ersten und dritten Phrase, wo das *dis*² der Harfe und das *a*¹ im Gesang eine dominantische Spannung erzeugt –, wird verfremdet und zu einer Art Klanglandschaft transformiert.

Berios Kompositionsprinzip einer permanenten Reorganisation des musikalischen Materials – sei es durch rhythmische und dynamische Variation, durch Permutation, Krebsgänge oder auch gezielte Auslassungen – wird darüber hinaus paradigmatisch ablesbar an dem aus einzelnen motivischen Bausteinen zusammengesetzten Zwischenspiel der Piccolo-Flöte³⁴, das in seiner Weiterführung nach Ziffer 2 zur Begleitung des Gesangs wird und sich dabei permanent selbst überschreibt. Abbildung 3 veranschaulicht das modulare Ausgangsmaterial

30 Giulio Fara, *Canti di Sardegna*, Mailand 1923, S. 169.

31 Lediglich die Vorschlagsnote ist um eine Zählzeit nach vorne versetzt.

32 Man beachte Faras Spielanweisung „come Arpe con Flauti“.

33 Thomas Gartmann, „...dass nichts an sich jemals vollendet ist.“ *Untersuchungen zum Instrumentalschaffen von Luciano Berio*, Bern, Stuttgart und Wien 1995, S. 115.

34 Siehe dazu auch den Aufsatz „Les *Folk Songs* de Berio, entre populaire et popularité“ von Marie Delcambre-Monpoëil, die die Abfolge der motivischen Zellen schematisiert darstellt (*Musurgia* VIII/3–4, 2001, S. 106).

Andante grave *dolci e legati*

CANTO

Tri - stu pa - si - ri - llan -

come Arpa con Flauti

- ti Co - men - ti m'a - ssi - bi - llas, Tri - stu pa -

- si - ri - llan - ti E pui - ta mi con - si - llas?

Abbildung 1: *Motettu de tristura* (Giulio Fara, *Canti di Sardegna*, S. 169)
 © 1923 by Ricordi Milano

con sord. pont.

Viola *ppp* *sempre*

con sord. pont.

Viollo *ppp* *sempre*

continua sino alla fine

Tamb. basco (col pollice) *p*

Batt. I Tam - Tam *mf*

Batt. II Tam - Tam *mf*

Tamb. basco (col pollice) *p*

Voce *mf* *60*

tri - stu pas - si - ril - lan ti

Arpa *mf (solo coi pedali)* *p* *mf* *p*

Abbildung 2: Berio, *Motettu de tristura* (Anfang), Partitur, S. 36
 © 1968 by Universal Edition London (UE 13717)

und seine variative Umgestaltung (s. Abb. 3). Dass die aus den seriellen Erfahrungen sich speisende Transformationstechnik ihrerseits in enge Analogie zu der für volksmusikalische Gesänge typischen Variation eines begrenzten melodischen Ausgangsmaterials tritt, lässt den Gedanken einer fasslichen Kontinuität beider Idiome umso deutlicher hervortreten.

In Strophe 2 forciert Berio sowohl die Dichte des Klang-/Geräuschfeldes als auch die Unabhängigkeit der Einzelstimmen, insofern einerseits die perkussionistischen Aktionen enger aufeinanderfolgen, andererseits sämtliche Begleitinstrumente ihre metrische Bindung zum Gesang preisgeben, so dass eine Textur aus fünf unabhängig voneinander verlaufenden Schichten entsteht. Der „quasi habanera“-Rhythmus der Harfe verdankt sich hier einmal mehr der unablässigen rhythmischen Neukombination eines begrenzten Ausgangsmaterials: der Quinte *E-H* und dem Ton *e* im unteren sowie den dominantischen Konstellationen *fis-c¹*, *fis-h* und *dis²* im oberen System.

Die mit den *Folk songs* initiierte, utopische Suche nach einer Einheit von Kunstmusik und Volksmusik findet ihre sowohl intensiviertere als auch expandierte Fortsetzung in dem 1975–76 entstandenen Werk *Coro per voci e strumenti*. Dabei rekurriert der Titel – so Berio – nicht allein auf einen Chor von je 40 Stimmen und Instrumenten, sondern auch auf einen „Chor unterschiedlicher Techniken“, eine „Zusammenstellung verschiedener Arten des In-Musik-Setzens“, „die beispielsweise vom [Kunst-]Lied zum Song oder von afrikanischen Heterophonien... zur Polyphonie verlaufen“³⁵. Textgrundlage dieses großdimensionierten Werkes sind einerseits Volksliedtexte verschiedenster Provenienz (häufig in englischer Übersetzung), andererseits Fragmente aus Pablo Nerudas Gedichtzyklus *Residencia en la Tierra*. Der hohe Komplexitätsgrad des transkriptiven Umgangs mit ethnomusikalischen Verfahren, Techniken und Ausdrucksweisen offenbart sich hier in vielschichtigen Verschränkungen und Hybridbildungen, exemplarisch nachweisbar in Episode V³⁶, die zwei polynesischen Volksliedtexte in englischer Übersetzung vereint (s. Abb. 4a und b).

So sind in den Takten 15 bis 20 mehrere Schichten auszumachen: Während die Streicher mit einem pp-Liegeklang aus aufgeschichteten Quinten (*as-es-b-f*) eine typische Begleitfunktion übernehmen, spielt die Flöte eine eigenständig-arabeske, mit Flatterzunge, Vorschlägen und Glissandi durchsetzte und hinsichtlich des Tonmaterials f-Moll angenäherte Linie. In diese klangliche Umgebung hinein setzen Bass und Tenor im Sprechgesang den zweiten Volksliedtext „Stand up the rain is coming“, wobei die Textzeile „Stand up“ in den Takten 17 bis 19 dreifach fixiert wird. Sopran und Alt präsentieren ausschließlich auf dem Ton *f¹*, der als Orgelpunkt ab T. 17 auch im Englischhorn erscheint, zunächst noch phonetisches Material des ersten Volksliedtextes – [a] [u] [e] sind die vokalischen Bestandteile der Textzeile „around your neck“ – und steigen in T. 17 in den Text „the rain is coming“ ein. Dieser ist jedoch auf die Stimmen verteilt: „the rain“ (S) – „is co-“ (A) – „-ming the“ (S) – „rain“ (A). Ab T. 20 schließlich intoniert die Klarinette ein mazedonisches Volkslied im Sinne eines echten Zitats, gleichzeitig verändert sich der Liegeklang der Streicher, um sich dem harmonischen Umfeld des Volksliedes anzupassen, in einen H-Dur-sixt-ajoutée-Klang (bei enharmonischer Umdeutung von *Es* und *as²*). Berios Interesse an vielschichtigen Hybridbildungen wird an dieser Stelle besonders deutlich: Während die Flöte mit ihren arabesken Figuren einem folkloristischen Idiom entspricht, erscheint das mazedonische Volks-

35 Berio, „Anmerkungen des Komponisten“, in: Beiheft zur Compact Disc Luciano Berio, *Coro*, Deutsche Grammophon 471 587-2, Hamburg 2002, S. 12f.

36 Für eine eingehende Erörterung des vollständigen Werkes siehe: „Synthese und Transformation: Luciano Berios *Coro*“, a. a. O.

Abbildung 3: Berio, *Motettu de tristura* (Piccolo-Flöte: Zwischenspiel und Weiterführung)

V

Polinesiano

Your eyes are red
with hard crying
I'm carried up
to the skies
I put my feet
around your neck

Polinesiano

Stand up
the rain
is coming

Abbildung 4a: Berio, *Coro* (Episode V, Textmaterial)
© 1976 by Universal Edition S.p.A. Milano (UE 15044)

lied lediglich als instrumentaler Schatten, wird mit polynesischen Liedtexten in englischer Übersetzung konfrontiert, die ihrerseits kompositorisch innovativen Prozeduren wie etwa einer phonetischen Aufspaltung oder der Verwendung von Sprechgesang unterworfen sind.

Anders als Berio realisierte Stockhausen die Idee einer tiefgreifenden Synthese eigener und fremder Musik im elektroakustischen Medium, da er allein in den technischen Apparaturen und Verfahrensweisen des elektronischen Studios die Möglichkeit erblickte, dass „diese Welt *eine* Welt wird“³⁷. Anhand zweier ausgewählter Strukturen der 1966 entstandenen, fünfkanaligen Tonband-Komposition *Telemusik*, deren Partitur Stockhausen selbst als das „reichhaltigste Kompendium an Intermodulationsverfahren“³⁸ bezeichnet, soll nun abschließend Stockhausens integrativer Kompetenz Rechnung getragen werden.

Dazu ist zuerst die im Verlauf des Werkes häufig verwendete Gagaku-Schaltung zu erläutern, die schlicht nach der ersten mit dieser Schaltung modulierten Musik benannt ist und die durch doppelte Ringmodulation eine zweifache Frequenzspiegelung der konkreten Tonbandaufnahmen erzeugt (s. Abb. 5). So werden zunächst alle oberhalb von 6000 Hz liegenden Frequenzen einer „gefundenen Musik“³⁹ durch ein Tiefpassfilter abgeschnitten und das gefilterte Ergebnis sodann zusammen mit einer Sinusschwingung von 12000 Hz in den ersten Ringmodulator geschickt. Der Ringmodulator unterdrückt die Eingangssignale und produziert Summen- und Differenztöne, transformiert also das Spektrum der Tonbandaufnahme in den sehr hohen Frequenzbereich der Sinusschwingung. Mit anderen Worten: Die Musik wird von 12000 Hz aus nach unten (d. h. 12000 Hz minus alle Frequenzen bis 6000 Hz) und nach oben (12000 Hz plus alle Frequenzen bis 6000 Hz) gespiegelt. Die zweite Ringmodulation der hochtransponierten Musik sorgt für eine Rückspiegelung in den erkennbaren musikalischen Hörbereich, wobei das mit einem Tiefpassfilter beschnittene Resultat lediglich an gezielten Stellen des Werkes durch zeitweiliges Öffnen eines Reglers mit seiner hohen Spiegelung gemischt wird. Stockhausen fasst das skizzierte Verfahren folgendermaßen zusammen:

„Der Prozess besteht darin, dass man eine Musik hinaufspiegelt – dorthin, wo man sie nicht mehr als Musik erkennt – und sie dann wieder herunterspiegelt. Oben intermodulieren die beiden. Das ist so ähnlich wie bei einer Bienenkönigin, die hochfliegt und dort in der Höhe mit einem Männchen Liebe macht, und dann fällt er tot herunter, und es kommt etwas Neues aus der Königin heraus.“⁴⁰

Entscheidend ist bei dieser Technik erstens, dass die extreme Transposition bestimmte Merkmale des Originals – wie beispielsweise den Tonhöhenverlauf – verwischt, während besonderes signifikante Parameter – insbesondere die rhythmische Faktor – bewahrt werden; zweitens, dass ebendiese Transposition zusätzlich eine Verschmelzung der konkreten Tonbandaufnahmen mit hochfrequenten elektronischen Klängen begünstigt⁴¹. Und drittens kann die als Modulatorfrequenz dienende Sinusschwingung mit dem Rhythmus oder der Hüllkurve einer anderen Musik moduliert sein, durch Frequenzglissandi belebt oder etwa

37 Stockhausen, „Interview über TELEMUSIK“, S. 83.

38 Stockhausen, „Collage und Metacollage“, S. 139.

39 Ebd., S. 142.

40 Ebd., S. 141.

41 Vgl. Marcus Erbe, „Karlheinz Stockhausens TELEMUSIK (1966)“, in: *Kompositorische Stationen des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Christoph von Blumröder, Münster 2004, S. 159.

Abbildung 4b: Berio, *Coro* (Episode V, T. 15 bis 20), Partitur, S. 9 (Ausschnitt)
 © 1976 by Universal Edition S.p.A. Milano (UE 15044)

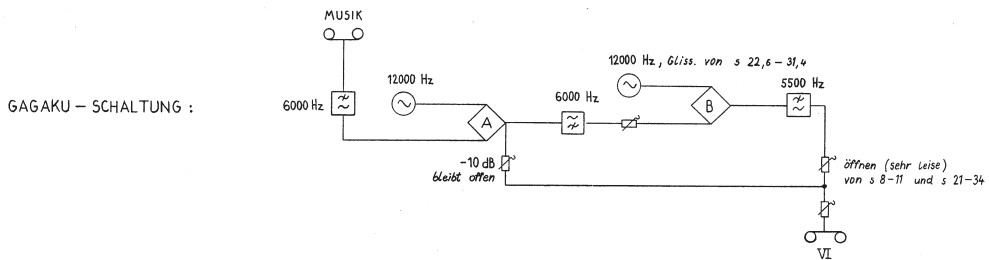


Abbildung 5: Stockhausen, *Telemusik* (Gagaku-Schaltung), Partitur, S. 4
 © 1969 by Universal Edition A.G. Wien (UE 14807)

durch einen Akkord ersetzt werden, so dass vielfältigste Intermodulationen sowohl fremder Musik untereinander als auch fremder und elektronischer Musik denkbar sind.⁴²

Die dritte Struktur⁴³ der *Telemusik* (s. Abb. 6) besteht aus vier Spuren hochfrequenter Sinustongemische und einer fünften Spur, in der Stockhausen erstmals ein sowohl einfach als auch doppelt ringmoduliertes Fragment des Gagaku-Stücks *Etenraku* verwendet (s. Abb. 7). In seiner originalen Gestalt handelt es sich hierbei um eine von drei Blasinstrumenten (Ryūteki, Hichiriki, Shō), zwei Saiteninstrumenten (Biwa, Koto) und drei Schlaginstrumenten (Kakko, Shōko, Taiko) vorgetragene, um den Zentralton *e* kreisende Instrumentalmusik, auf deren Tonhöhenvorrat Stockhausen in der elektronisch erzeugten Musik der Spuren I–IV Bezug nimmt⁴⁴. So finden sich beispielsweise die Töne *e*, *d* und *a* als Differenztöne in den ringmodulierten Einblendungen bis 21”:

Spur I (bei 8” und 19”–21”):	12000 Hz – 11350 Hz = 650 Hz	e^2
	12000 Hz – 950 Hz = 2500 Hz	dis^4
Spur II (bei 8” und 15”–21”):	12000 Hz – 11688 Hz = 312 Hz	dis^1
	12000 Hz – 10800 Hz = 1200 Hz	$\approx d^3$
Spur III (bei 8” und 18”–21”):	12000 Hz – 11890 Hz = 110 Hz	$= a$
	12000 Hz – 11380 Hz = 620 Hz	$\approx dis^2$
Spur IV (bei 8” und 13”–21”):	12000 Hz – 11950 Hz = 50 Hz	$\approx G_1$
	12000 Hz – 11670 Hz = 330 Hz	$\approx e^1$

Auf Spur V wird das im Hintergrund kontinuierlich präsente, hohe Resultat der ersten Ringmodulation des *Etenraku*-Fragments (Ringm. A-Ausgang) gezielt an zwei Stellen mit der durch die zweite Ringmodulation rücktransponierten Version (Ringm. B-Ausgang) kombiniert. Die erste Einblendung (bei 8”) fungiert gewissermaßen als Resonanz des Impulses auf den Spuren I–IV⁴⁵, der zweiten Einblendung geht der sukzessive Aufbau des achtstimmigen Differenztonakkordes⁴⁶ voraus, mit dessen Höhepunktmarkierendem Neueinsatz (bei 21”) sie dann zusammenfällt. Das Frequenzglissando zwischen 22,6” und 31,4” erzeugt zudem deutlich einen Schwebungseffekt, der einerseits an die charakteristischen Halb- und Ganztonglissandi des *Etenraku*-Ausschnitts gemahnt, andererseits auch als Fortsetzung der vier Parallelglissandi auf den Spuren I–IV lesbar ist⁴⁷. Und darüber hinaus greift Stockhausen das originale rhythmische Muster der Kakko-Trommel durch Hinzukopieren eines Mokugyo-accelerandos auf, stellt also durch die Übertragung des Rhythmus auf dieses buddhistische Tempelinstrument eine Verbindung zwischen japanischer Hof- und Tempelmusik her. So resultieren mithin vielfältige Intermodulationen, wie sie exemplarisch auch in Struktur 20 (s. Abb. 8) zutage treten.

Hier korreliert Stockhausen auf zweifache Weise vier heterogene Musikfragmente – die balinesische Gamelan-Musik *Baris Bapan*, die japanische Gagaku-Musik *Etenraku*, das afri-

42 Vgl. die vorbereitenden Skizzen Stockhausens für den Vortrag am 29. August 1970, abgedruckt in: „Collage und Metacollage“, S. 140.

43 Siehe dazu die detaillierten Analysen von Marcus Erbe („Karlheinz Stockhausens TELEMUSIK [1966]“, S. 159–163) und Christian Utz (*Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun*, = BzAfMw 51, Stuttgart 2002, S. 157–162).

44 Vgl. Erbe, „Karlheinz Stockhausens TELEMUSIK (1966)“, S. 161f.

45 Vgl. Utz, *Neue Musik und Interkulturalität*, S. 160.

46 13”–21”: IV mit G_1 und e^1 ; 15”–21”: II mit dis^1 und d^3 ; 18”–21”: III mit a und dis^2 ; 19”–21”: I mit e^2 und dis^4 .

47 Vgl. Utz, *Neue Musik und Interkulturalität*, S. 161.

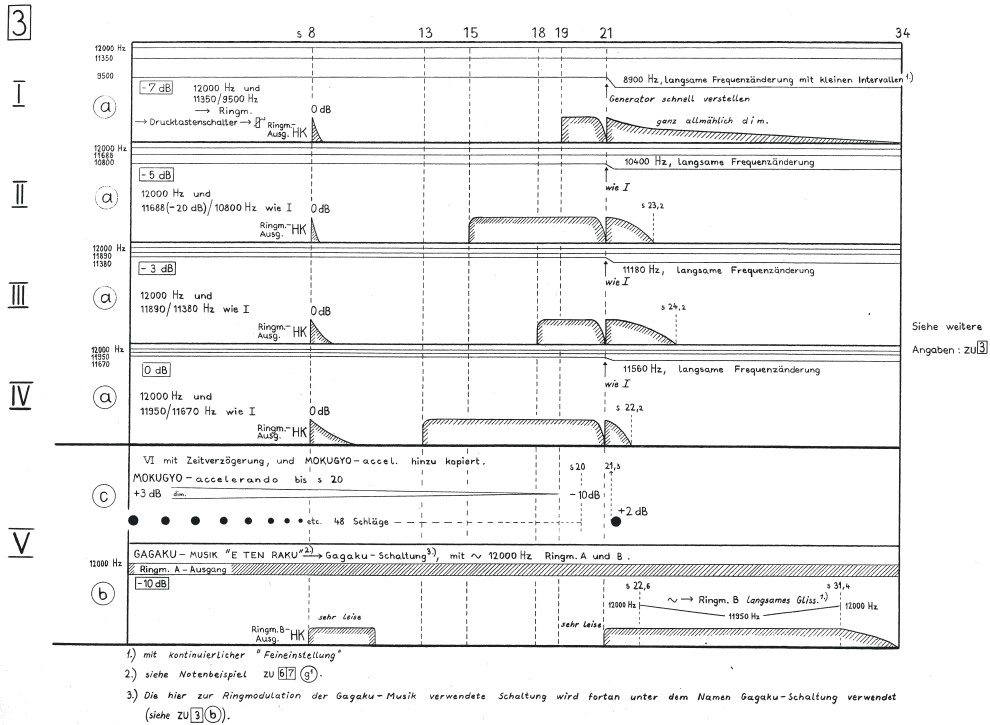


Abbildung 6: Stockhausen, *Telemusik* (Struktur 3), Partitur, S. 3
 © 1969 by Universal Edition A.G. Wien (UE 14807)

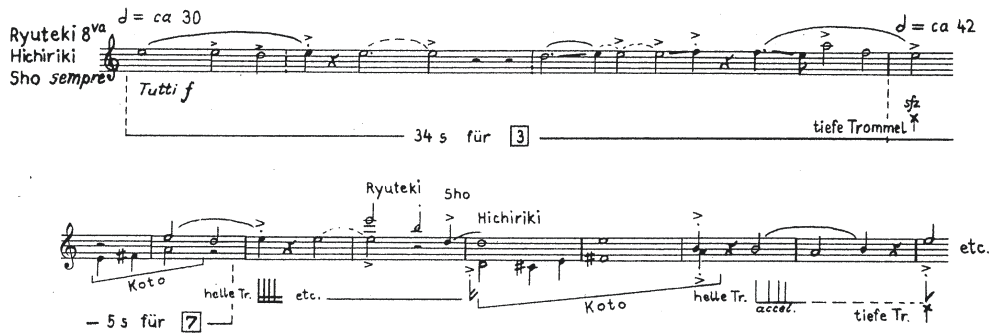


Abbildung 7: Stockhausen, *Telemusik* (Gagaku-Musik Etenraku), Partitur, S. 9
 © 1969 by Universal Edition A.G. Wien (UE 14807)

20

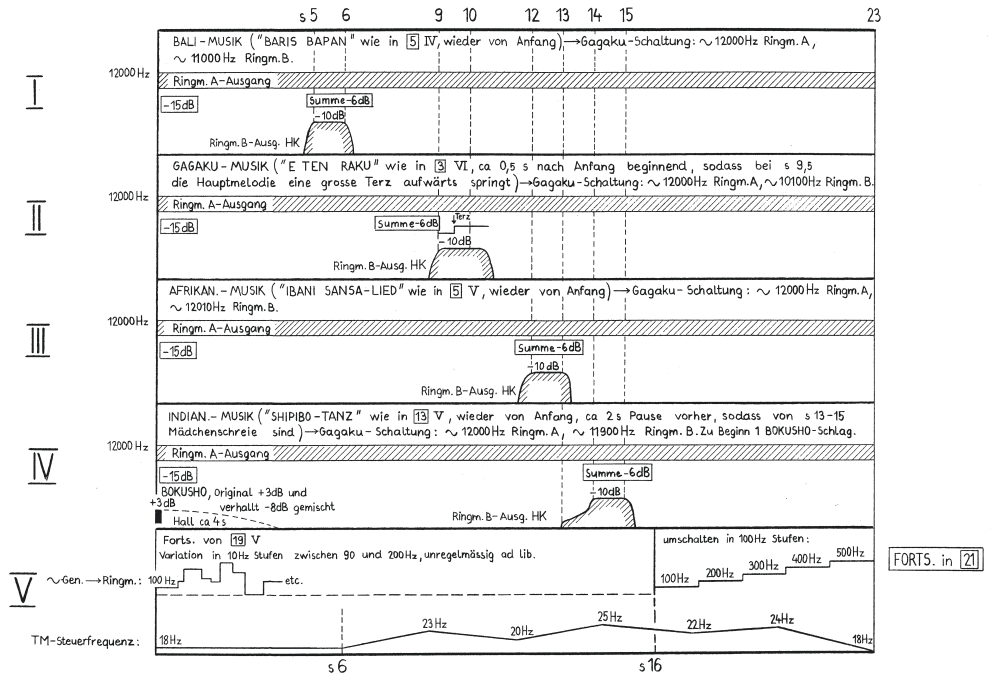


Abbildung 8: Stockhausen, *Telemusik* (Struktur 20), Partitur, S. 28
© 1969 by Universal Edition A.G. Wien (UE 14807)

kanische *Ibani Sansa*-Lied sowie die Tanzmusik der Shipibo-Indianer vom oberen Amazonas –, insofern er zum einen die mittels Gagaku-Schaltung (Ringm. A-Ausgang) hochtransponierten Musiken auf den Spuren I–IV übereinanderschichtet und solchermaßen amalgamiert sowie zum anderen unter diesem flirrenden Klanghorizont aus den Einblendungen des Ringmodulator B-Ausgangs einen imitatorisch sich verdichtenden⁴⁸ und zuletzt klanglich verschmelzenden musikalischen Prozess gestaltet. Während sich nämlich zwischen den rein instrumental Fragmenten (Gamelan-Musik auf Spur I zwischen 5" und 6", Gagaku-Musik auf Spur II zwischen 9" und 10") zunächst noch ein deutlicher Abstand von drei Sekunden findet, folgt der instrumental beginnende, dann instrumental-vokale Ausschnitt des *Ibani-Sansa*-Liedes rascher nach und geht bei 13" übergangslos in die Mädchenschreie des Shipibo-Tanzes über.⁴⁹

* * *

48 Ebd., S. 163.

49 Der hohe Verzerrungsgrad der in den musikalischen Hörbereich rücktransponierten Ausschnitte ist dabei den abweichenden Eingangsfrequenzen für den zweiten Ringmodulator geschuldet.

Dass Stockhausen und Berio in je unterschiedlichen Medien die Idee einer Verbindung verschiedenster musikalischer Traditionen im Sinne einer „gegenseitigen Beeinflussung“ zu realisieren suchen, sollte nicht davon ablenken, dass ihr konkretes kompositorisches Vorgehen durchaus Ähnlichkeiten zeigt. In multidimensionalen Stilkonfrontationen und -mischungen loten beide die Nähe und Distanz sowohl des Fremden untereinander als auch des Eigenen und des Fremden aus, schaffen gleichsam durch kompositorische Transplantationen komplexe Hybridbildungen – etwa wenn Berio das melodische Material einer bestimmten Volksmusik mit dem Rhythmus einer anderen kombiniert und das Ergebnis in einen modernen Klangkontext stellt; oder wenn Stockhausen verschiedene Musikfragmente einer rhythmischen, harmonischen oder dynamischen Modulation unterzieht. Vermittelnde Integration erscheint mithin als eine wichtige Grundkonstante im musikalischen Denken beider Komponisten. Doch während Berios transkriptives Bewusstsein von Beginn an gewissermaßen zentrifugal orientiert ist und sich kontinuierlich der Musikgeschichte und der Musik anderer Völker bedient, verwirklicht Stockhausen Integration nach *Telemusik* und *Hymnen* wieder mit eigenen Mitteln im eigenen Werk.