

Zeitschrift:	Dissonanz
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (2001)
Heft:	68
Artikel:	Zerbrechen und verschmelzen : die Ausstrahlung des Iannis Xenakis (1922-2001)
Autor:	Estrada, Julio / Eidenbenz, Michael / Müller, Patrick
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-927952

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 22.01.2026

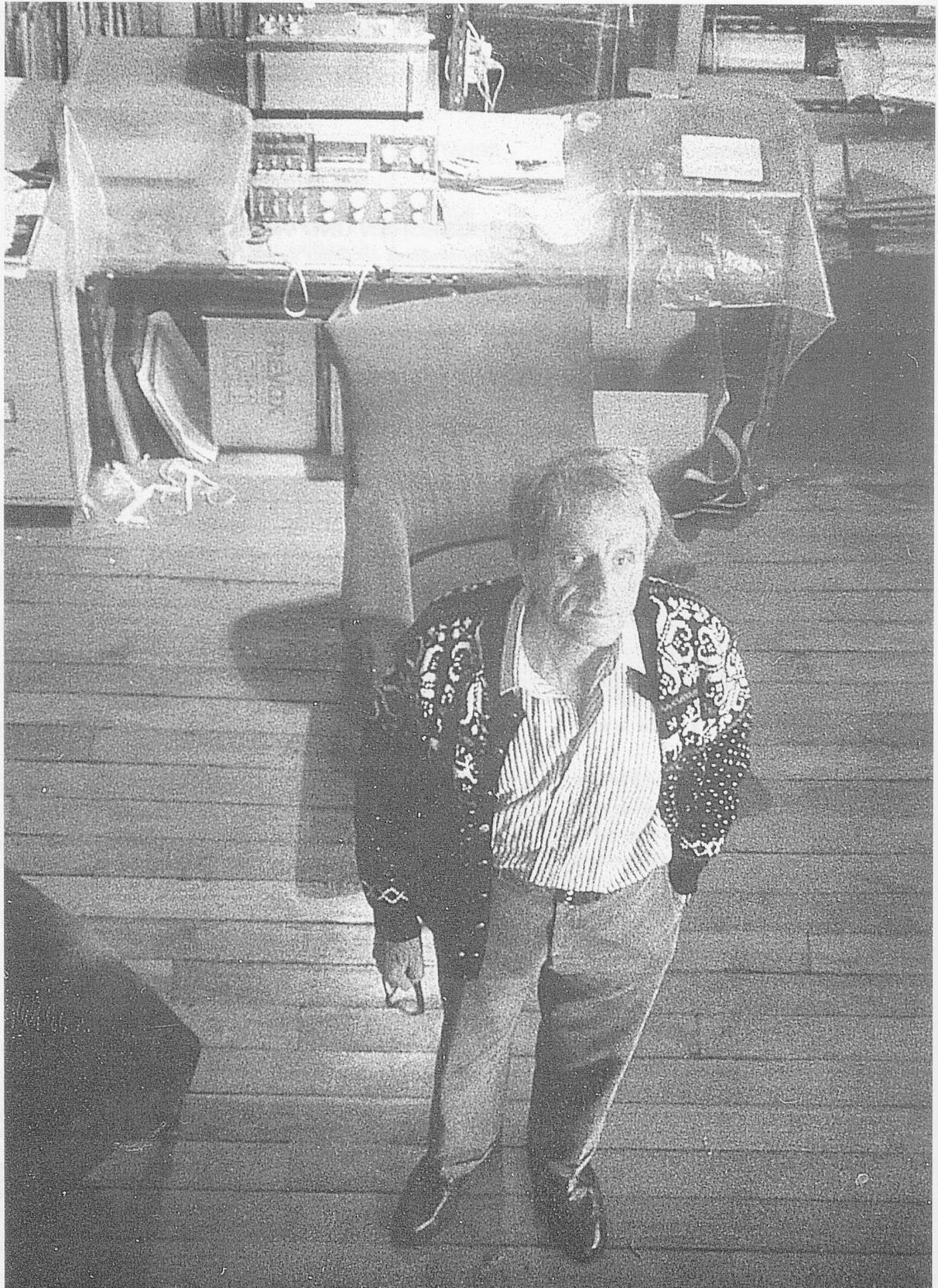
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

ZERBRECHEN UND VERSCHMELZEN

Die Ausstrahlung des Iannis Xenakis (1922 – 2001)

von JULIO ESTRADA

MEISTERKUNST



Iannis Xenakis
in seinem Atelier

© Archiv
«konzertreihe mit
computermusik»

Iannis,

– In diesem Text will ich die Beziehungen zwischen deiner Arbeit und der meinen schildern, und ich werde darin von den Folgen unseres ersten Zusammentreffens im Jahr 1968 erzählen. Aus der Zeit davor wäre nur der Unterricht bei Julián Orbón zu erwähnen, der von der ersten Lektion an versuchte, mich Novizen mit meiner widerspenstigen Haltung dem Einfluss Bartóks gegenüber auf den richtigen Weg zu bringen: «Die Einflüsse soll man nicht ablehnen, sondern sich aneignen.» Orbóns Devise erlaubt mir denn auch, zum Thema zu kommen, zum fruchtbaren Einfluss, den du während meiner Ausbildung ausgeübt hast, was ich wiederum leichter erklären kann, wenn ich zu deinen Anfängen zurückkehre. Die Autonomie deines Schaffens hat es immer schwer gemacht, darin eine konkrete Verwurzelung in der Musik der Vergangenheit erkennen zu können, auch deine persönlichen Vorlieben hast du nur selten erwähnt; den dramatischen Tonfall bei John Dowland zum Beispiel, deine perfekte Kenntnis von Mozarts *Requiem* oder – in deinen Augen ein Gegensatz – deine Verehrung für Brahms: «Nie werde ich eine solche Musik schreiben können», hast du einmal ausgerufen.

Obwohl du auch zeitgenössische Inspirationsquellen verschleiert hast, kann man doch eine gewisse Verwandtschaft etwa mit Bartók in der Behandlung der Streicher erkennen – die *glissandi*, *pizzicato-sforzati* oder die kollektiven Transformationen ... –, auch mit Varèse in der Art, den Klang selbst zu komponieren: Fremdmaterial zur Veredelung von Musik und Sprache. Solche Einflüsse hat deine Musik assimiliert, nicht indem du sie ausdrücklich zitierst, doch zu leugnen sind sie nicht. Davon abgesehen aber muss man bei dir zu Vorbildern ausserhalb der ethnozentrischen Idee einer *europäischen* Musik zurückgehen, zu den mikrointervallischen Tonleitern der byzantinischen Musik beispielsweise, an denen sich dein Interesse für eine *andere* Musik zeigt. Und man stösst bei dir auch auf ein in Kampf, Exil und Untergang herangereiftes Suchen nach der Musik des antiken Griechenlands, die dein Werk so oft evoziert: Ausgehend von Mythologie und Imagination bekämpftest du das Verstummen. Zu dieser Akkumulation verschiedenster Einflüsse kommen noch deine wissenschaftlichen, philosophischen, mathematischen, technischen Neigungen, die sich in den von dir entwickelten Kompositionsmethoden wiederfinden. Wegen der Verschiedenartigkeit all dieser Quellen scheint es unmöglich, deinem Werk ein Etikett anzuhelfen; verallgemeinernd könnte es vielleicht als *stochastisch*, als von Wahrscheinlichkeitsrechnungen geleitet, charakterisiert werden. Doch es gleicht viel eher einer Wolke aus verschiedenen Stimmen, die auseinandergerissen sind und sich dann erst nach und nach mosaikartig zusammenfügen und in Bewegung setzen. Zerbrechen und verschmelzen: Hier die Schöpfung,

die zerbrochen erscheint – und da die Auflehnung dagegen, die Erkenntnissuche, die das Zerbrochene wieder zusammenfügt.

Ich erinnere mich auch an einen Augenblick freundschaftlicher Vertrautheit, in dem du mir verraten hast, wie du dich nach anfänglicher Verzweiflung dazu durchgerungen hastest, die Geräusche, die du nach deiner Verletzung in Athen 1945 im Ohr hastest, musikalisch darzustellen. Und dieser Versuch wiederum erinnert mich an deine Beziehungen zum Bereich der Psyche: Schmerz und Niederlage hast du in eine aus der Imagination schöpfende Kreativität verwandelt, und dein Verstand hat dich dazu gebracht, die Hörqualen zu akzeptieren und darin Wege auf deiner Suche nach einer neuen Musik zu erkennen, die – wie bei Beethoven – mit ihrem nichtharmonischen Wesen die Schönheit des Unvollkommenen darstellen konnte. Diese Dialektik von Ratio und Imaginatio erscheint bereits in *Metastasis* in klassischer Ausprägung, ein Stück, in dessen Zentrum du bewusst einen diskontinuierlichen Abschnitt gestellt hast, umgeben von fliessenden, kontinuierlichen Teilen am Anfang und Ende. Der frühe Erfolg von *Metastasis* war für dich eine Prüfung für dein inneres Gleichgewicht von Suchen und Schaffen; sie verfeinerte die Methoden deiner künstlerischen Entwicklung, und sie zeigte dir deutlicher, was du suchtest, nämlich eine ganz dir eigene Musik zu schaffen, bei der das Methodische nur ein Teil der Entdeckungsreise war. Wie es beispielsweise *Persephassa*, eines deiner reifsten Werke, bestätigt, gehen deine Vorstellungen über alles Formelle hinaus und suchen beharrlich nach Antworten auf Fragen, die viel tiefer wurzeln. Schon *Pithoprakta* liess erahnen, dass es sich dabei nicht um eine «bemerkenswerte Faszination für die Geometrie» handelte (wie es eine nette Dame im Musée d'art moderne in Paris formulierte), sondern darum, «die chaotischen Klänge der Protestdemonstrationen in Athen» wachzurufen (wie am gleichen Ort ein junger Student erkannte). Dieses Thema möchtest du allerdings lieber nicht erwähnt haben, es sei denn, ein anderer entdecke es, wenn er Dinge jenseits des Materiellen gehört zu haben meint.

Daher kommt es auch, dass deine Arbeiten vorzugsweise abstrakt verstanden und dem Typus des eleganten Bilderstürmers zugeschlagen wurden, der den Pluralismus in die Neue Musik einführte: Die Verwendung des Computers, das Duell zwischen Orchestern, audiovisuelle Spiele, oder – noch wichtiger – eine musikalische Architektur, die in einen kinetischen Umgang mit dem Klang mündete. All dies entspringt einer ganz eigenen Art zu hören, sich die Welt der Musik vorzustellen. Dies wird klar, wenn man beispielsweise beobachtet, wie deine Tendenz, räumliche Melodien und Harmonien zu schaffen – was du nicht mit Tonhöhen konstruierst –, erstmals in jener konstanten Zirkulärbewegung in einem Werk erscheint, das ich 1969¹

1. Dieses Stück, dessen Titel ich vergessen habe und das ich auch in den Werkverzeichnissen nicht wiederfinde, wurde 1969 im Gebäude des Pariser Radios unter Charles Munch aufgeführt. Gespielt wurde in einem der Studios in der Mitte eines grossen Kreises, das Publikum hatte keine Sitzplätze.

hörte. Diese Tendenz setzt sich in *Persephassa* mit seinen einander entgegengesetzten Zirkulärbewegungen fort, mit höherer Komplexität und Beweglichkeit in *Terretektorkh*, sie mündet schliesslich in den *Polytopen*, wo diese Konzeption einer Musik als vielfach geöffneter Raum zu einer spektakulären Begegnung von Rhythmen, Tönen, Licht, Körpern wird und sogar noch den geschichtlichen Raum mit einbezieht. Ebenso erinnere ich mich an deinen Vorschlag (der nie realisiert wurde), in Teotihuacán, der heiligen Stadt der Tolteken, einen *Polytopos* zu errichten, dessen Ursprungsklänge die Stille sein sollten.

EINSAMES GESTIRN

Mein Versuch, die Beziehungen meiner Musik zum Werk Iannis Xenakis' zu schildern, erfordert nun einen kurzen Exkurs, in dem ich erläutern kann, wie meine kompositorische Ausbildung vor diesem Zeitpunkt ausgesehen hatte. Ich studierte also in der Klasse Olivier Messiaens, im ersten Jahr, in dem er Komposition unterrichtete, und wurde während dieser Zeit, nachdem ich es zwei Jahre erfolglos versucht hatte, auch offiziell als französischer Student zugelassen. Im Gegensatz zu seinen Analysekursen war Messiaens Kompositionunterricht enttäuschend, denn in dieser neu eröffneten Klasse fing er an, seinen Segen nur noch jenen Schülern zu geben, die ihn imitierten. Die anderen ignorierte er.

– «Monsieur, diese Passage klingt nicht, als hätten Sie sie gehört», sagte er zu mir.
– «Können Sie mir das erklären, Maître?»
– «Tut mir leid, ich habe keine Zeit dafür», schloss er das Gespräch, um darauf entzückt einem Pasticcio seiner eigenen Harmonien in den Akkorden eines anderen Schülers zu lauschen.

Da ich an meinem eigenen Gehör nicht zweifelte und weil Messiaen mir keine Antwort zum hierarchischen Begriff des *gehört* gab, besann ich mich darauf, dass ich besser nach neuen Wurzeln in der Alten Welt suchen sollte, statt darauf zu hoffen, dass mir bereits vertrocknete Früchte eines Tages von selber zufallen würden. Von der Woge der revolutionären Studentenschaft getrieben, verliess ich das Konservatorium im Mai 68 kurz vor dem Abschluss des Schuljahres, um statt dessen an der Schola Cantorum das Seminar Jean-Étienne Maries zu besuchen, das mir nun neue Horizonte eröffnete: Musik und Architektur oder Musik und Mathematik bildete unter anderem den Unterrichtsstoff. Hier nun gab Xenakis gegen Ende des Jahres einige Vorlesungen und liess uns dabei eine Musik hören, die völlig neu und revolutionär war, sowohl in Bezug auf ihre Gedanken wie auch auf ihre Methoden: Systematisierung des Klangkontinuums, Anwendung von Mathematik, Verwendung des Computers. Marie hatte uns zwar mit einigen Analysewerkzeugen für diese Begegnung gerüstet, aber über die Verfahren, die dieser Komponist anwandte, hatte er nichts gesagt, sie waren mir unbekannt. So konnte ich also selber in *Metastasis* eine mathematische Behandlung der Zwölftonreihe entdecken, die über die üblichen vier symmetrischen Relationen – Original, Umkehrung, Krebs, Krebsumkehrung – hinausging.² Oder ich konnte feststellen, dass in der audiovisuellen Struktur zu Beginn der Glissandi zwischen den Schlägen des Woodblock offenbar die Gesetze der Fibonacci-Reihe gelten.

Ich erwähne all dies, um meiner Überzeugung Nachdruck zu verleihen, dass Xenakis' Denken und Musik eine ursprüngliche Wahrnehmungseinheit waren, ganz im Gegensatz zu anderen Komponisten, bei denen das Werk und ihr Sprechen darüber auseinanderklaffen. Diese Ursprünglich-

keit führte dazu, dass er sich isolierte, scheinbar mit niemandem Kontakt hatte, was ihm den Nimbus eines einsamen Gestirns verlieh, dessen besonderer Wert, seine Einzigartigkeit, freilich von einigen seiner Kollegen verkannt wurde. Als später auch die Musik Ligetis und Stockhausens ihre Wirkung auf mich ausügte, relativierte sich meine Bewunderung für sie, denn ich erkannte, dass deren musikalische Sprache, die weit eher dem Bereich des schon Vertrauten angehört, leichter nachzuahmen ist. Xenakis dagegen schien ein für alle mal den Bruch mit der überkommenen Musiksprache vollzogen zu haben: Indem er früh schon die Schemata verwarf, die ihm Honegger hatte aufzutroyieren wollen, auch durch seine eigenen frühen Reflexionen über die serielle Musik.³

Dass seine Musik keinen Bezug zu europäischen Modellen weder der Vergangenheit noch der Gegenwart kannte, machte es noch schwieriger, sich seine Kompositionssart im Sinne einer *musikalischen Schrift* und anhand der üblichen Schlüssel zu Harmonik, Kontrapunkt, Serialität oder zu anderen Systemen anzueignen. Überhaupt beruhte das Komponieren für Xenakis nicht auf dem Setzen von Noten, sondern auf einer Verkettung von Überlegungen, die auf organische Art schliesslich in die Niederschrift unerhörter Klänge mündeten. Wie Xenakis schreiben hiess: wie Xenakis denken. Das bedeutet: Nach originären Kompositionsformen suchen, eingeschlossen neuartiger instrumentaler Techniken, um so zu einem musikalischen Ergebnis zu gelangen, das von allem Bekannten denkbar weit entfernt ist. Seine Instrumentalmusik führte nicht einfach zu einer weiteren *musikalischen Sprache*, seine Absichten zielen im Gegenteil radikal gegen eine als *Sprache* begriffene Musik, wodurch Xenakis zu einer der wichtigsten Stimmen im Diskurs der Moderne wurde.⁴

Obwohl ich bei Xenakis Meisterkurse und Veranstaltungen an der Universität besucht habe, könnte ich mich nicht als seinen Schüler im engeren Sinn bezeichnen, denn Komposition habe ich bei ihm nie studiert, was meines Wissens auch sonst niemand getan hat, weder im Privatunterricht noch im Rahmen welcher Institution auch immer. Aus all diesen beschriebenen Erlebnissen resultierte eine Faszination: für das Werk, für Begriffe und Methoden – und ein Ansporn zu wissenschaftlichen Studien. Xenakis ermutigte mich dazu vom ersten Tag an und riet mir, Mathematik zu studieren und mir damit die Türen zum EMAMu⁵ zu öffnen. Obwohl er sich immer auf die Darlegung der Methoden konzentrierte, die auf abstrakte Art in sein Werk Eingang gefunden haben, schloss Xenakis in seine Gedankenwelt auch philosophische Reflexionen zur Musik mit ein. Pädagoge war er kaum, hingegen war er interessiert am Unterrichten und am Dialog mit anderen; den nur musikalisch gebildeten Schülern seiner Klasse (sie waren in der Mehrzahl) gab er keine konkreten Anweisungen zum Verhältnis von Theorie und Praxis. Mit meinen Fragen versuchte ich, die Hermetik gewisser schwieriger Themen zu durchbrechen, erhielt aber nur pauschale Antworten und nicht unbedingt jene, die mich interessiert hätten. Meine eigenen systematischen Nachforschungen zur Art, wie er in seinem stochastischen Modell Zahlen in Töne transformierte, löste bei ihm manchmal unverhofft Zorn aus: Nicht dass meine Fragen ungenau gewesen wären, aber in diesem Bereich wollte er die Geheimnisse seiner Verfahren, selbst der einfachen, eifersüchtig für sich bewahren.

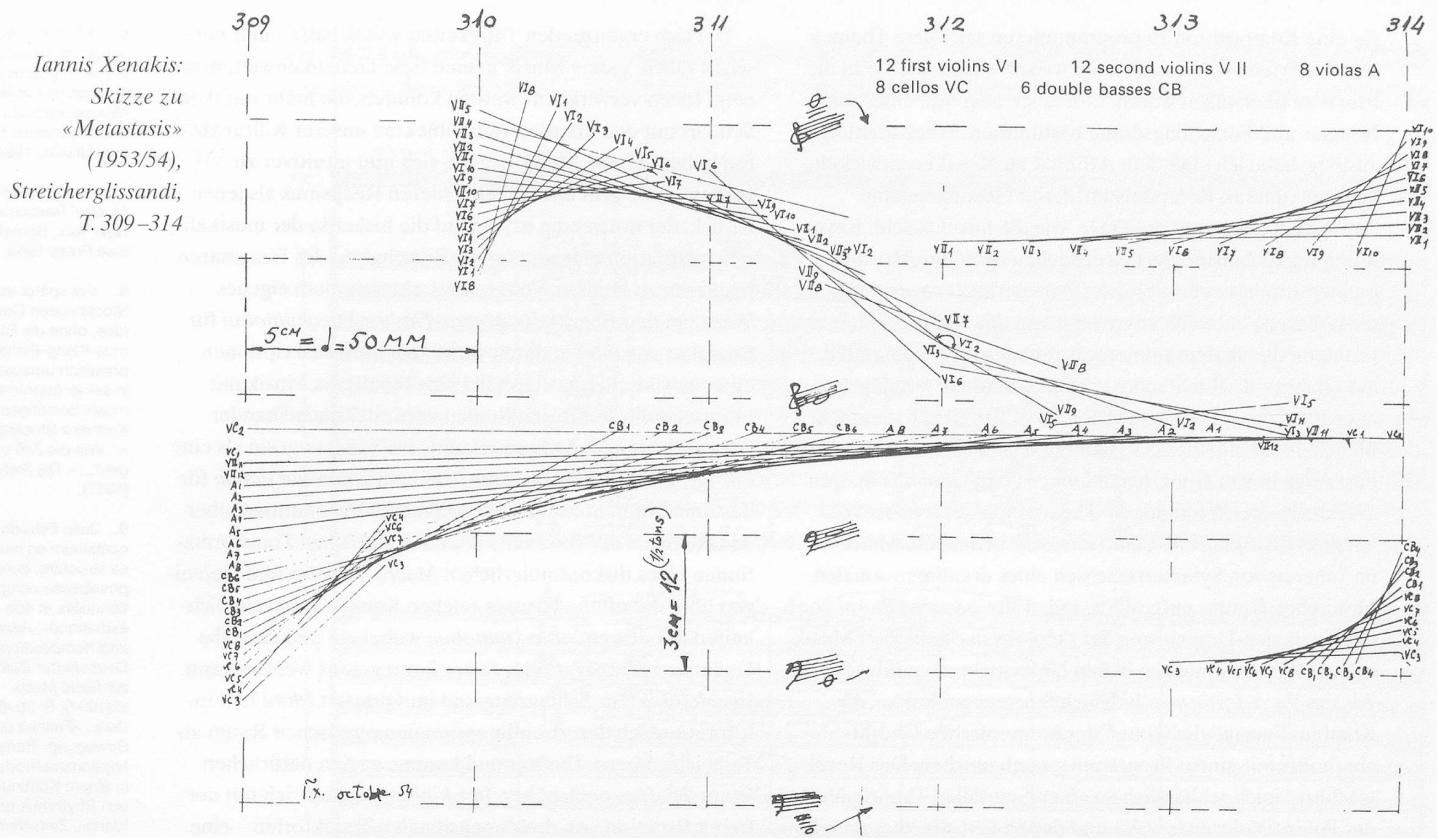
Ich würde nicht sagen, dass Xenakis vom Olymp herab unterrichtete, denn zu einer vernünftigen Diskussion und zu offener Kritik war er immer bereit. Dennoch hatte er es sich so ausgesucht, dass er für die menschliche, psychische Welt und für ihre Gesprächspartner als denkbar weit entferntes Gestirn erschien. Obwohl es in seiner Kommunikationsart

2. Fünfundzwanzig Jahre später bestätigte der Musikkwissenschaftler Radu Stan meine Vermutung, als er mir Xenakis' eigene Entwürfe zur Transformation der Reihe, eine einheitliche Gruppe von vierundzwanzig Operationen, zeigte: Ein Beitrag zur Entwicklung des Serialismus, der ausgerechnet von den Serialismus-Experten unter den Komponisten übersehen worden war.

3. Iannis Xenakis, «La crise de la musique sérielle», *Gravesaner Blätter* 1 (1955).

4. Natürlich lässt sich hier John Cage mit seinen Fragezeichen zur europäischen Musik nicht übersehen, zumal in jenen Partituren, die sich grundsätzlich dem linearen Charakter der traditionellen Schrift verweigerten und verlangten, den Text im Sinne des Komponierens zu interpretieren. Im Gegensatz dazu ermöglicht die Notationsart in Conlon Nancarrow Studien für Player-Piano (sogar wo sie für eine Aufführung nicht notwendig ist) ein Verständnis für die strukturelle Komplexität und die «Poly-Temp» dieser Stücke: Die Schrift wird – ähnlich wie bei Wittgenstein – zum integrativen Bestandteil des Bewusstseins (Estrada in Kyle Gann, «Prólogo a la edición en español», in Julio Estrada, *La música de Conlon Nancarrow*, ENM, UNAM, 1999). In einem anderen Artikel beschäftigte ich mich vertiefend mit der Kritik an der musikalischen Sprache (Julio Estrada, «El imaginario profundo frente a la música como lenguaje», *La abolición del Arte*, IIE UNAM, México 1998, S. 525–550).

5. Damals «Équipe de mathématique et automatique musicales, Paris» genannt



und in seinen Ideen nichts Subjektivistisches gab, hatte seine Distanziertheit nichts mit dem patriarchalischen Modell des *Maitre* zu tun, und dies führte er mit einer Aura vor Augen, die traditionellerweise so prachtvoll wie jene des Kronos, aber auch so unglücklich wie jene des Königs Laios hätte sein können. Xenakis hingegen wollte als Komponist weder Vater noch Sohn von irgendwem sein, eine Position, an die man sich schwer gewöhnen konnte, wollte man eine Beziehung zu ihm zu pflegen, die sich an Vorstellungen der Vergangenheit ausrichtete.

«Er ist zu bescheiden», sagte – sehr richtig – Radu Stan zu mir. Aber damit ist wohl noch nicht alles erklärt. Meiner Ansicht nach war sein Verhalten eher vom Gedanken bestimmt, dass seine neuen Ideen von selber ausstrahlen und Wirkung zeitigen würden.

Die kosmische Distanz zu ihm verkürzte sich freilich durch die vollkommene Schlichtheit seiner Art, sich zu geben, besonders wenn es um Freundschaft ging. Und dieses Privileg konnte ich lange geniessen, ja es brachte mich sogar dazu, ihn «Onkel Iannis» zu nennen, womit wir uns in gegenseitigem Einverständnis von der strengen Tradition des musikalischen Erziehers absetzen wollten. Auf Reisen durch Frankreich und Mexico, die durch viele Diskussionen und wertvollen Informationsaustausch bereichert waren, wurde Xenakis ausserhalb des Schulunterrichts zu meinem Lehrer. So brachte mich beispielsweise seine kategorische Kritik am neoromantischen Stil des *Canto oculto* dazu, meine harmonische Tonsprache aufzugeben. Als wir vor dem originalen Maya-Bogen standen, veranlasste mich seine Hypothese von den monumentalen Dimensionen, die der prähispanischen mexikanischen Musik eigen gewesen sein müssen, meine zuvor wenig entfalteten historischen Forschungen wieder neu aufzunehmen; die Beobachtung der Differenz zwischen Individuum und Masse liessen sein feines Gehör für die durchdringenden Geräusche der Zikaden in den Ruinen von Xochicalco erkennen; sein Kommentar zum Ausschluss nichtoktavierender Skalen, die den innersten Kern meines ersten Entwurfs einer Theorie über das Potenzial der Intervalle bildete, zwang mich, diese weiter zu entwickeln.

Orbón hatte Recht, wenn er sagte, man unterrichte nur, um zu zweifeln, sogar dann, wenn – wie bei Xenakis – die Fragestellungen nicht durch das Gespräch, sondern durch die unmittelbare Konfrontation mit seinen Modellen am UPIC-Computer aufkamen. Da konnte ich auch Xenakis' Individualität besser verstehen: wenn er eine Informatikumgebung anbot, bei der einzig der Benutzer die Vorgaben bestimmen konnte, von der Mikro- bis zur Makrostruktur, ohne dabei vorgegebenen Regeln folgen zu müssen – eine vielversprechende Methode zu denken, zu forschen, zu hören, zu wachsen. 1980 war ich in Lille dabei, als der UPIC zum ersten Mal der Öffentlichkeit vorgestellt wurde; der Tod meines Vaters einige Monate zuvor hatte mich dazu gebracht, mich vom ritualisierten Ausdrucksdenken in der musikalischen Sprache loszusagen. Bei diesem Projekt, das mir keine Grenzen außer den technischen Limiten auferlegte, komponierte ich mit einer unverhofften Spontaneität innert vierzehn Tagen das Requiem *eua'on*, das aus meiner brüllenden, digital transformierten Stimme allein für das Timbre der Maschine gemacht war. Durch die dialektische Interaktion zwischen Entwurf und hörbarem Ergebnis stiess ich auf Einfälle, die ich nie zuvor ausprobiert hatte, die sich aber so bewährten, dass sich meine Musik von da an revolutionär veränderte. Die Arbeit in dieser Welt eröffnete mir eine unerwartete Analogie zwischen dem Sehen und dem Hören, ein zentraler Punkt, von dem aus der Erneuerungsprozess in der Umsetzung von Ideen durch die Musik erst zu verstehen ist. Wenn ich die Beziehungen zwischen den Grafiken und den Glissandi in *Metastasis* richtig begriffen habe, ist die Quintessenz bei der Verwendung des UPIC dahingehend zu verstehen, dass die Verwandlung einer abstrakten Erkenntnis in klingende Praxis für mich zu einer musikalischen Wahrheit wurde.

Meine frühe Begegnung mit Xenakis war für mich eine Lektion über die Anwendung des Begriffspaares «Kreieren-Erforschen», und nicht so sehr eine Verlockung, seine Methoden auf mein eigenes Musikschaffen zu übertragen. Ich wusste stochastische oder symbolische Musik nie zu komponieren, ich wusste nicht einmal, wie ein Algorithmus

für eine Komposition zu programmieren sei. Diese Themen interessierten mich nur, weil ich wissen wollte, wie sie in die Praxis zu übersetzen waren. Indem ich aber von einer durch Neugier und Forschungsdrang bestimmten Arbeitshaltung ausging, habe ich eine tiefe Affinität zu Xenakis entwickelt, auch zu anderen Komponisten, deren Gedankengänge Antworten gaben auf die Frage, wie die musikalische Revolution im 20. Jahrhundert zu erreichen sei. Zum Abschluss meiner Studien in Frankreich (ohne wirklich zuverlässige Grundlagen) hatte ich ausgehend von der Theorie finiter Gruppen die Skalensymmetrien gemeinsam mit Jorge Gil am «Institut de Recherches en Mathématique Appliquées et en Systèmes» des UNAM studiert⁶. Von daher stammen *Melódica*, ein didaktischer Baukasten, und *Canto mnémonico*, eine Fuge in vier Booleschen Dimensionen, meine einzigen Werke, denen ich irgendeine Theorie appliziert habe. Von ähnlicher Herkunft ist *Canto naciente*, in dem die Musiker im Inneren von Symmetriearchsen eines dreidimensionalen physischen Raums aufgestellt sind, während sein *Choral* von der vertikalen Umkehrung der *thâts* aus der indischen Musik inspiriert ist und mich zu neuen Untersuchungen führte: Als das Werk fertig war, habe ich mir vorgenommen, die Kombinationsmöglichkeiten des harmonischen Choralabschnitts mit einem Programm zu untersuchen. Das Resultat führte mich schliesslich zu einer generellen Theorie über das Potenzial der Intervalle und der Skalen, die über das ursprünglich konzipierte System hinausführte. Dieser Prozess hat mich dahingehend beeinflusst, dass mir nach und nach das Hören eines Imaginären, das meine Erkundungsreisen erst ausgelöst hatte, als das eigentliche Wesen einer jeden Kompositionstheorie galt. Dieses Element war von da an charakteristisch für mein Schaffen, worin der strukturelle Aspekt traumartiger, ja gar delirierender Botschaften jenes anarchistische Material darstellen sollte, das es durch die Theorie zu erhellen gilt. Deshalb hat sich mein Verständnis der Musiktheorie dahingehend erweitert, dass das Imaginäre mit den gleichen Kategorien wie die physische Realität des musikalischen Materials zu hören sei. So konnte ich erkennen, dass die nebulösen oder quasi-realnen Eigenschaften des Imaginären nicht den Eigenschaften der physischen Welt entstammen – was danach verlangt, auch den Fantasien mit einer Haltung klaren Bewusstseins gegenüberzutreten.

Die pionierhaften Überlegungen, die Cowell zu Beginn des Jahrhunderts⁷ über die physikalische Einheit des Rhythmus-Klang-Kontinuums angestellt und mit seinem «Rhythmicon» (später auch mit Nancarrows mechanischem Klavier) umgesetzt hatte, bildeten die Grundlagen meiner Untersuchungen zum *Macro-Timbre*⁸. Über die Beziehung zwischen Klangfarbe und harmonischem Gehalt oder instrumentaler bzw. vokaler Farbe hinaus meint der Begriff des *Macro-Timbre*, dass die Klangkomponenten Frequenz, Amplitude und harmonischer Gehalt in Begriffen des Rhythmus nichts anderes sind als Dauer, Anschlag und rhythmische Mikrodauer⁹. Mit dem Begriff des *Macro-Timbre* habe ich versucht, die theoretische Behandlung des Rhythmus und des Klangs bei kontinuierlichem wie diskontinuierlichem musikalischen Material zu vereinheitlichen.¹⁰ Im Fall des Kontinuums bezog ich mich auf die Methode der graphischen Aufzeichnung von Tonhöhen, wie sie Xenakis entwickelt hatte, und diese habe ich dann auf alle Komponenten des *Macro-Timbre* ausgedehnt. Zum Ziel hatte ich eine grössere Annäherung an den strukturellen Reichtum des vom Imaginären ausgehenden Hörens, und ich habe deshalb das digitalisierte System *eua'oolin*¹¹ entwickelt, mit dem ich die Klangkomponenten dreidimensional graphisch aufzeichnen und schriftlich in der Partitur wiedergeben konnte.¹²

Die sich ergänzenden Tätigkeiten von Schaffen und Forschen führte meine Musik in eine freie Gedankenwelt, worin neue Ideen verwirklicht werden konnten, die mehr mit dem Sein als mit den überlieferten Objekten unserer Kultur zu tun haben. Meine Musik begann sich nun intuitiver zu verhalten, sie griff auf keinen anderen Realismus als jenen zurück, der notwendig ist, um auf die bisher in der musikalischen Notation eingekerkerten Botschaften des Imaginären reagieren zu können. Von da an dreht sich mein eigenes Werk um den Begriff des *Macro-Timbre*: Die *yuunohui* für Streicher entstanden durch verschiedene Transkriptionen einer graphischen Vorlage, die eine identische Musik mit unterschiedlichen Bestandteilen entweder nacheinander oder gleichzeitig zu hören erlaubt, wie wenn man sie als eine einzige, gleiche Energie wahrnähme. In *yuunohui'tlapoa* für Tasteninstrumente verarbeite ich meine Erkenntnisse über das Potenzial der Intervalle in kontinuierlichen Transformationen eines diskontinuierlichen *Macro-Timbres* und diejenigen über die offene Form in reichen Kombinationsmöglichkeiten mit den anderen *yuunohui*, wobei ein und derselbe Gedanke in flüssiger oder fester Form gehört werden kann. In *elo'oolin* für Schlagzeug und im Quartett *ishini'ioni* interpretiere ich den zweidimensionalen physischen Raum als Teil eines *Macro-Timbres* und komme so den natürlichen Eingeschafeten noch näher. In *ishini'ioni* arbeite ich mit der freien Rotation von dreidimensionalen Trajektorien – eine Möglichkeit räumlicher Variation einer graphischen Vorgabe –, und bringe dadurch ein gleichbleibendes Klanggebilde in kontinuierliche Bewegung. In *miqi'nahual* und in *mictlan*, zwei Teilen meiner derzeit entstehenden Oper *Pedro Páramo* über die Vernichtung der Eingeborenen, werden durch das *Macro-Timbre* die komplexen Frequenzstrukturen von Geräuschen oder die Amplituden von Verzerrungsvorgängen in ein neuartiges harmonisches Kontinuum integriert, das dem Drama zu grösserem Realismus verhelfen soll.

EINE ANDERE KONSTELLATION

– Im Unterschied zu deiner diskreten Reserviertheit in persönlichen Angelegenheiten ist meine Öffnung gegenüber einer subjektiven, hyperexpressiven Welt ein wesentlicher Teil meiner kompositorischen Überzeugung. Ich schätze es, wenn ich seelische Erfahrungen musikalisch übersetzen kann, was ich mit Hilfe der von mir entwickelten Methoden noch zu perfektionieren hoffe. Meine wissenschaftliche Berufung, von der ich noch nichts ahnte, als ich mich entschied, Musiker zu werden, entsprang aus der Gewissheit, dass ich durch die Wissenschaft ein ideales Werkzeug gewinnen konnte, um mich einer bestimmten Angst zu stellen: dass ich nämlich die Musik, die ich seit meiner Jugend höre, nicht umsetzen könne. Deine Ansicht, dass Erklärungen von Musik, die über ihren unmittelbaren Gehalt hinausreichen, unnütz seien, hat mein Suchen nach Methoden und Ideen über das Reden und Verstehen von Musik zweifellos effizienter und präziser gemacht. Ich habe zuerst gezögert, mich der Frage des Hörens zu stellen, die Messiaen nicht beantworten konnte. Ich habe später gezögert, das Nebulöse meines eigenen Hörens aufzulösen, um die Spiele der Imagination hörbar zu machen, die mir im Privaten jene Berufung, die noch niemand mit ausreichender Sicherheit bestätigen konnte, bestärkten. Ich bin ein lyrischer Träumer geblieben, und dass ich mir doch ein Weniges an Wissenschaften angeeignet habe, kommt daher, dass ich mich weigere zu wiederholen, was andere gemacht haben. Einmal hast du mir gezeigt, wie einsam ich im Grunde geblieben sei, du hast zu mir gesprochen, während ich ergeben lauschte, und du hast

6. Julio Estrada und Jorge Gil, *Música y teoría de grupos finitos (3 variables booleanas)*, Mexico, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1984.

7. Henry Cowell, *New Musical Resources*, New York, Something Else Press 1964.

8. Viel später sollte Stockhausen Cowells Idee, ohne die Rhythmus-Klang-Einheit je praktisch umzusetzen, in seiner Instrumentalmusik bestätigen (vgl. Karlheinz Stockhausen, «...Wie die Zeit ver-geht...», *Die Reihe* 3 (1957).

9. Julio Estrada, «Le continuum en musique: sa structure, quelques possibilités compositionnelles et son esthétique», *Aesthetik und Komposition*, Darmstädter Beiträge zur Neue Musik xx(1994), S. 50–65; ders., «Freiheit und Bewegung. Transkriptionsmethoden in einem Kontinuum von Rhythmus und Klang», *Zeitschrift für Neue Musik* 55 (August 1994), S. 57–62.

10. Julio Estrada, *Théorie de la composition: discontinuum – continuum*, thèse de doctorat, Université de Strasbourg 1994.

11. In Nahual: *eua*, sich zum Fliegen bereitmachen, *oolin*, Bewegung.

12. Julio Estrada, «*Eua'oolin*». *Intermedia, nuevas tecnologías, creación y cultura*, 1 (November/Januar 1994), S. 94–99.

P.FL. X

G.FL. X

XYL. X

VI {

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

VII {

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

norm. #f

glissando

3.09 3.10 3.15 3.17

A {

1 2 3 4 5 6 7 8

CB {

1 2 3 4 5 6

– mit der gleichen Ergebenheit – nicht aufgehört zu reden. Du hast mir deine Erinnerungen an vergangene Jahre detailliert geschildert, und ich habe erkannt, dass du meine eigene Unsicherheit durchschautest, als wäre sie die deine. Zusammenfassend würde ich sagen, dass deine Lehre, so wesentlich wie dein Werk, in jenem philosophischen Konzept von Kunst und Wissenschaft des Komponierens bestand, das direkt aus deiner Umsetzung musikalischer

Ideen hervorging. Von eben dieser Einsamkeit tief in meinem Inneren aus wünsche ich, dass dein Licht zahlreiche andere, vielleicht noch weiter entfernte Gestirne erleuchte, für die dein Beispiel etwas Grundsätzliches, etwas Grossartiges hinterlassen hat: Glauben und Schaffen im eigenen Licht.

(Aus dem Spanischen von Michael Eidenbenz und Patrick Müller)