

”Natura non fecit saltus” – Musik, Ausdruck, Permutatio – ein Sein Werden

Zeugnisse zu Bruno Madernas Streichquartett in 2 Sätzen, 1955

Es ist nichts in der ganzen Welt, was Bestand hat. Alles fließt, es bildet sich wechselnd jede Erscheinung. Selbst die Zeit, auch sie entgleitet in steter Bewegung – gleich wie der Fluß. Denn es kann der Fluß nicht stehn, und nicht stehn die flüchtige Stunde. Und wie von der Welle die Welle gejagt wird, wie, von der kommenden selbst gedrängt, sie die vorige drängt, so flieht und verfolgt zugleich auch die Zeit, und doch ist sie immer neu; denn, was vorher gewesen, es ist vorbei, und es wird, was niemals gewesen zuvor; und all das Bewegten erneuert sich.

Ovid Metamorphosen, XV, 177ff

Keinem bleibt seine äußere Gestalt, die Verwandlerin aller Dinge, Natur, sie lässt aus Einem das Andere werden. Glaubt mir, nichts in der ganzen Welt geht wirklich zugrund, es wandelt sich nur, erneut sein Gesicht. Und geboren zu werden, heißt, etwas anderes als vorher zu sein, beginnen, und sterben, enden, das selbe zu sein. Mag dies und jenes von hierher dorthin getragen auch werden, im Ganzen ist alles beständig.

Ovid Metamorphosen XV, 252ff²

¹ Dies ist eine Geburtstagsgabe, die mein/unser Kollege Giovanni Morelli (†), Venedig, gewissermaßen mit überreicht, weil ich ihm den Hinweis auf den Berio-Brief an Malipiero, Ausgangspunkt dieses Zibaldone, verdanke.

² Zitiert nach der Übersetzung von Erich Rösch, Tusculum-Ausgabe lat-dt, München Zürich (1) 1952, (10) 1983, S. 565ff.

...nihil est toto, quod perstet, in orbe.
cuncta fluunt, omnisque vagans formatur imago.
ipsa quoque adsiduo labuntur tempora motu,
non secus ac flumen, neque enim consistere flumen
nec levis hora potest, sed ut unda impellitur unda,
urgeturque eadem veniens urgetque priorem,
tempora sic fugiunt pariter, periterque sequuntur,
et nova sunt semper; nam quod fuit ante, relictum est,
fitque quod haud fuerat, momentaque cuncta novantur.

Nec species sua cuique manet, rerumque novatrix
ex aliis alias reddit natura figuras:
nec perit in toto quicquam, mihi credite, mundo,

Das Streichquartett in zwei Sätzen, 1955, bedarf nach der gründlichen Analyse von Markus Fein aus dem Jahre 2001 kaum mehr einer Erörterung. Mit großer Sorgfalt gelang es Fein, die einzelnen Parameter und wesentlichen Konstruktionsvehikel und Mechanismen dieses einzigartigen und herausragenden Werkes auf Grund der Skizzen und Aufzeichnungen im Maderna-Archiv der Paul-Sacher Stiftung und die sich offenbarende Ästhetik, die er Poetik nennt, zur Diskussion zu stellen und zu erklären³. Zweifelsohne nimmt dieses Quartett eine herausragende Position im Schaffen Madernas ein, vollzieht sich hier doch ein wesentlicher Schritt in eine neue Kompositionssprache, was Maderna selbst betont, wenn er in einem Brief an Wolfgang Steinecke, vom 15. April 1955 bezüglich des Streichquartetts schreibt:

Je crois que j'ai trouvé ma voie avec cette oeuvre. Il s'agit d'une sautive et positive »révolution dans la continuité«. Tout ce que j'ai composé avante est vieux kitsch!⁴

Maderna scheint also seinen Stil, wenigstens für diese Phase gefunden zu haben, mit einem Werk „positiver Revolution in Permanenz“, – ein Schlüsselwort seines Denkens und damit seiner kompositorischen Kreativität, aber auch mit einem Werk, welches offensichtlich viele Kriterien ästhetischer Perfektion und Schönheit zu erfüllen vermochte. Zufällig haben sich einige aufschlussreiche schriftliche Dokumente erhalten, die sich um die Entstehung dieses bahnbrechenden Streichquartetts ranken, es aber auch kommentieren: Beschäftigten sich Maderna und Berio im November 1954 noch mit elektronischer Klangerzeugung und den entsprechenden Techniken, wie aus einigen Billets hervorgeht⁵, so nimmt sehr bald das Auftragswerk für Darmstadt 1955, das Streichquartett in zwei Sätzen, die Arbeitskraft Madernas gefangen.

Im Malipiero-Nachlass in Venedig (Fondaz. Cini) hat sich ein Teil eines Briefwechsels zwischen Luciano Berio und damit indirekt Maderna und Malipiero erhalten, dem verehrten „Altwater“ der modernen Generation in Italien, der viele Gesichtspunkte aufscheinen lässt, die zu weiterführenden Reflexionen herausfordern. Der Brief Berios an Malipiero ist datiert vom 18. Januar 1955, also vor der Fertigstellung der Komposition:

sed variat faciemque novat, nascique vocatur
incipere esse aliud, quam quod fuit ante, morique,
desinere illud idem, cum sint huc forsitan illa,
haec translata illuc, summa tamen omnia constant.

³ M. Fein, *Die musikalische Poetik Bruno Madernas. Zum „seriellen“ Komponieren zwischen 1951 und 1955* (= Europäische Hochschulschriften Reihe XXXVI, Musikwissenschaft, Bd. 214), Frankfurt, etc. 2001. Der Analyse von Fein bin ich für viele Anregungen verpflichtet.

⁴ Im Archiv der Paul Sacher-Stiftung, Basel, Maderna-Briefarchiv.

⁵ So in der Sammlung Paul Sacher Stiftung Basel, (Film 170.1-191), vom 13.11.1954:

„Caro Berio, Sono venuto Sabato mattina alle 12 (per la verità alle 12.10) alla RAI, – Ma non c'eri. – In ogni modo verrò a Milano Mercoledì prossimo – Verrò a trovarti. – L'idea che sarà probabile lavorare insieme sulle possibilità della „musique concrète“ e della „Elektronische Klangerzeugung“ mi entusiasma – A Milano ti spiegherò le molte ragioni che mi renderebbero graditissima una tale collaborazione. – Speriamo di stare, finalmente, insieme. Tuo Bruno Maderna“.

Und nochmals an Luciano Berio, am 13.11.1954:

„Je serai à Milan mercredi matin. Je viendrai te chercher. L'idée que nous puissions travailler ensemble sur les possibilités de la „musique concrète“ et dell' „elektronische Klangerzeugung“ m'enthousiasme. À Milan, je te donnerai bien des raisons qui me rendent une telle collaboration très agréable. Espérons que nous serons enfin réunis“. In: *à Bruno Maderna*, vol 1, hrsg. von Geneviève Mathon, Laurent Feneyrou, Giordano Ferrari, CNRS Paris, 2007, S. 498f.

Caro Maestro

Grazie per la sua lettera. Le rispondo con qualche giorno di ritardo a causa di una malaugurata ondata di „sottofondi” che ho dovuto preparare per la Radio. In uno di questi (musiche per „un caso clinico” di Buzzati, che andrà in onda il 20 Gennaio sul III° Pr.), ho accettato quello che Lei mi ha ... proposto nella Sua lettera. Cioè ho usato come „sottofondo” una parte del saggio estemporaneo di musica elettronica che Maderna ed io Le abbiamo inviato. La cosa ha funzionato benissimo, come Lei si accorgerà se avrà occasione di ascoltarla. Penso tuttavia che un'altra musica avrebbe funzionato altrettanto bene: gli accostamenti tra un qualsiasi fatto psicologico e la musica danno sempre buoni risultati. Le cose si complicano e si fanno più interessanti quando si scopre che dietro 'l fatto psicologico si nasconde un „contenuto”. Tant'è vero che quando il modo minore era ancora sinonimo di tristezza, il buon Donizetti faceva morire i suoi eroi in re magiore (Lucia di Lammemoor). Sono felice che il Quartetto di Maderna l'abbia interessato: ho una grande ammirazione per quel lavoro e mi auguro solo di poterlo riascoltare presto e spesso in una esecuzione migliore. Quello che Lei molto simpaticamente scrive a proposito della Forma di quelle musiche (Nones compreso) meriterebbe una lunga discussione che mi auguro possa presto avvenire. Penso che la Forma trovi le sue proprietà e le sue „leggi” specifiche nella natura e nelle caratteristiche stesse di un determinato fatto sonoro. Perciò le 2, le 30 e le 100 battute di una certa musica possono darsi vicendevolmente la mano per 1000 ragioni musicali, e stabilire quindi una continuità, un respiro. Tali ragioni, naturalmente, sono assai lontane da qualsiasi riferimento con le articolazioni di discendenza tonale. Nel quartetto di Maderna, per esempio, è sconcertante come molta parte del fatto formale risieda nei diversi gradi di tensione del silenzio (oltre, beninteso, che in altri effetti sonori più determinanti), organizzato in strutture.

È pur vero, che, oggi, lo sviluppo tematico è conseguenza della arteriosclerosi (... sono andato in piazza, compresi che ero andato in piazza...), ma è anche vero che l'organizzazione seriale (non decafonica!) in strutture sonore è l'opposto: cioè una sintesi. Quella stessa sintesi tanto cara a noi mediterranei (vive la difference!).

Comunque, con tutta semplicità e senza intenzioni giustificatorie, pensiamo che il nostro è un atteggiamento di ricerca, anche se tale ricerca si occupa di quei problemi esclusivamente musicali che accertano una continuità nell'evoluzione del „mestiere di compositore”. Bruno è qui con me, a casa mia e parliamo di Lei e della Sua lettera. Lui mi dice di scriverle (ed io sono d'accordo con lui), che noi siamo inclinati a speculare su certi aspetti della musica, analoghi a quelli da Lei toccati nelle „Pause del silenzio”. In quel lavoro Lei affrontò il „problema” di una variazione analogica – noi diremmo – di strutture. Sviluppando tale situazione, si giunge a delle strutture prive di idea tematica e, beninteso, di funzioni tonali. Che cosa lega queste strutture? Le pause, il silenzio. Questa volta, però in funzione di tensione o di calma, dopo di ché, il fatto formale ha quasi tutti i mezzi necessari di sussistenza.

Bisogna che veniamo a trovarla a casa: Bruno ed io siamo rimasti profondamente commossi nel trovare in Lei tanta comprensione e tanto entusiasmo: le quali cose oggi sono pressoché introvabili. Era logico aspettarsi da Lei ciò, ma è pur sempre confortante averne una conferma attraverso un diretto contatto umano, non solo attraverso la sua musica.

Noi appena saremmo pronti le manderemo, caro maestro, degli altri esempi di „sottofondi” che, comunque, ci impegnano con diversi problemi e ci mettono a disposizione una enorme quantità di potenziali possibilità musicali. Noi speriamo solo di avere (o di conservare) la sensibilità e l'intelligenza necessarie a tramontare tali possibilità in musica.

E soprattutto, vorremmo avere sempre questi colloqui con lei.

I più affettuosi saluti

Luciano Berio

Carissimi saluti

Bruno Maderna

P.S.: Grazie per la rivista di Guilliard.-

l'indirizzo di Bruno è: presso Luciano Berio, Via Monteceneri 78

Milano

Die Themen, die hier angesprochen werden, sind bezeichnend in jenen Jahren; sie beschäftigen immer wieder Berio, Nono, Maderna und Malipiero bis in spätere Zeiten hinein. Im Vordergrund steht die Annäherung von Psychologie und Musik, geknüpft an Inhalte, aber es steht noch viel mehr eine adäquate Kompositionstechnik und die Auseinandersetzung mit der wohlvertrauten Vergangenheit als Referenzpunkt auf der Suche nach neuen Wegen zur Diskussion. Berio betont die Problematik der neuen Form, welche sich aus dem Material selbst ergäbe, wobei die zündende Idee die stetige Bewegung, die „1000“ Möglichkeiten der Variabilität ist, und Stetiges und Veränderbares unabdingbare Partner sind. Gerade in Madernas Quartett von 1955, welches Berio vorbehaltlos bewundert, käme noch als Faktor ein neues Medium hinzu: Der Umgang mit verschiedenen Abstufungen der Stille, des mehrfachen Pianos, der Pausen, und hier verweist Berio – im Namen Madernas – auf die Anregungen Malipieros. Diese Absage an traditionelle Vorgehensweisen thematischer und tonaler Materialaufstellung – sie wird als Arteriosklerose bezeichnet – eröffnet neue Räume, und wie wir später sehen werden, Klanglichkeiten von ungemeiner Schönheit, aber das Wesentliche, auch dies geht deutlich aus fast allen Äußerungen hervor, ist die Pause, der Umgang mit der Stille, die einerseits die Funktion der Spannung, andererseits jene der Ruhe einnimmt.

Wenig später schreibt Maderna an Luigi Nono, seinen engen Freund und Vertrauten, folgende Zeilen, die abermals das Neue, Einzigartige und Wegweisende dieser Komposition betonen, aber wo er sich zugleich in kritische Distanz zu Stockhausen begibt:

Maderna an Luigi Nono, Darmstadt 11. März 1955

Mon quatuor fonctionne bien. Il se compose de deux parties, dont la première est déjà terminée et dure sept minutes environ – j'en suis à la moitié de la seconde. Pour la première fois, j'écris de manière conséquente et objective. Je crois très profondément que c'est ma meilleure oeuvre. De grands horizons se sont ouverts pour moi avec ce quatuor. On peut et on doit écrire mieux du Stockhausen parce que, à l'exception de *Polyphonie [X]*, je n'ose pas encore parler de Boulez objectivement. En tout cas, mon vieux, je veux dire que c'est aussi notre voie, notre voie légitime. Celle que nous avons trouvées ensemble. Celle que, au cours de nos années vénitienes de travail et d'étude en commun, des années pénibles pour moi, mais dont je conserve aussi, aujourd'hui, un très beau souvenir, nous avons trouvées patiemment et suivie avec un enthousiasme immarcescible.⁶

Malipiero nimmt zum Streichquartett, welches er zusammen mit zwei anderen Einspielungen aus den Darmstädter Aufführungen erhält, Anfang Januar 1956 von Asolo aus Stellung⁷:

Caro Maestro,

oggi, 3 gennaio 1956, alle ore 16 sono arrivati i dischi. Ho potuto ascoltare tutti e tre le parti. Mi rendo conto che si può ottenere come „sottofondo“ con la musica elettronica come mi è apparsa dalla la facciata del disco. La IIa facciata, cioè l'opera sua mi pare averla già sentita. E possibile? Infine la IIIa (Maderna quartetto) l'ho pure ascoltata con interesse, con molta interesse. Non voglio essere ipocritica, per non far la figura del codino, non dire di essere d'accordo totalmente.

Ammettiamo che un seguito di 30 battute nei loro 2 lavori, scelte a caso, si vogliono analizzare. Saranno 30 battute isolate, al massimo due legate. Scegliamone 2: ottime sotto

⁶ Im Maderna-Nachlass, Paul Sacher Stiftung Basel.

⁷ Paul Sacher Stiftung Basel, Slg: 170.1, 92-193.

tutti i punti di vista, ma non le trovo legate alle altre, che seguono e precedono, a loro volta ottime. E allora? Ho sempre considerato lo sviluppo tematico e il „leitmotiv“ conseguenza dell' arteriosclerosi, come quelli che dicono: „sono andato in piazza, sono e in piazza sono andato, sono, perciò quando fu in piazza compresi che ero andato in piazza, ero“ però un maggior legame, un respiro più ampio (soprattutto questo) ci vorrebbero. È questo il solo punto nero che mi turba, nero per me soltanto, ch  il primo contatto con Luigi Nono a Donaueschingen, non fu di volgare reazione doloroso. Ma l'avenire   in mano vostra e non mi resta che contare sulla vostra clemenza.

Prego ringraziare l'Ingegnere Bevilacqua per gli auguri. Grazie a tutti i due gli autori dell'omaggio, pensiero gentile e confortante, veramente mi ha confortato.

Scrivo a lei, ma vorrei conoscere l'indirizzo di Maderna che ringrazio pure... Ha ricevuto la rivista Juilliard? L'ho spedita raccomandate.

Cordialissimi saluti e ancora auguri

G. Francesco Malipiero

Asolo (Treviso) 3. I. 1956

Die Kritik trifft einen Kern, den im Grunde alle teilen, denn Malipiero vermißt, trotz aller Bewunderung, einen gr oeren thematischen Zusammenhang, lehnt aber alles ab, was in irgendeiner Form in Richtung Leitmotivtechnik oder thematische Entwicklung weisen könnte. Er vermisst einen gr oeren, umfassenderen Atem. Daß es vielleicht gerade die subtile Einzelbetrachtung von Klängen, Floskeln, einzelner Klanggesten ist, die hier im Vordergrund steht, dies wird man aus späteren Zeugnissen gewahr, wie wir noch sehen werden.

Wenn man diese wenigen unmittelbaren Zeugnisse und die Komposition heranzieht, werden die damals brisanten Gesichtspunkte evident, die jene „venezianische“ Gruppe bewegten: Es geht nicht nur um die Vermeidung der 'Arteriosklerose durch' ein vorgeformtes sonores Material, in Permutation und stndiger Veränderbarkeit, wobei die Parameter der Änderung festgesetzt sind. Es geht auch um die formale Potenz eines Materials. Dies hängt sicher mit den neuen Möglichkeiten elektronischer Klangerzeugung zusammen, und wird zum Teil in jene späteren Kompositionstechniken führen, die sich über Computerprogramme vollziehen. Aber es zentriert sich auf eine neue und offensichtlich als dringlich empfundene Notwendigkeit: auf die Entdeckung, Bedeutung und unterschiedliche Qualität von „Schweigen“, Stille, der Pause. Noch ein weiteres Phänomen lässt die Persönlichkeiten der Beteiligten unmittelbar vor uns erstehen, ihre Demut der Suche gegenüber, ihre fieberhafte und tief reflektierte Vorgehensweise, ihr Ringen um den adäquaten Ausdruck der Musik (im umfassenden Sinne) in diesen Jahren.

Die Erfahrungen und gewalttätigen Ereignisse des 2. Weltkrieges, das Bewusstsein um das „Erbe“ der Vergangenheit, die Überzeugung, nur aus diesem Erbe zu gewinnen, welches sorgfältigst in den Bibliotheken, vor allem der Bibliothek der Marciana in Venedig gemeinsam diskutiert und studiert wurde, der Kenntnis der generellen Besonderheit und Einzigartigkeit venezianischer Kunst, nicht nur auf musikalischem Gebiete, dies alles suchte nach adäquaten Ausdrucksnormen. Nono⁸ – wie auch Berio – berichtet immer wieder von jenen bereichernden und intensiven Studien, und die Eintragungen in den Manuskripten und Rara der Biblioteca Marciana liefern ein beredtes Zeugnis⁹.

⁸ L. Nono, *Scritti e colloqui*, hrsg. von Angela Ida DeBenedictis und Veniero Rizzardi, 2 Bde, Ricordi, Mailand 2001.

⁹ S. hierzu auch Mario Baroni/Rossana Dalmonte (hrsg): *Bruno Maderna. Documenti*, Mailand 1985 und *Studi su Bruno Maderna*, Mailand 1989.

Lebendiger Zeuge des Entstehungsprozesses war der Freund Luciano Berio, und er schildert seine Erfahrungen während jener Wochen der Komposition des bahnbrechenden Streichquartetts: Zunächst reflektiert Berio, daß für Maderna die Verbindung zum 15. und 16. Jahrhundert auch bezüglich der Darmstädter Kompositionen eine enge Relation darstellte¹⁰. Dabei hatte sich eine tragende und Madernas Kompositionen wie vor allem auch sein Streichquartett bestimmende Verfahrensweise herausgebildet, die zugleich der Überzeugung eines steten Wandels idealiter Ausdruck verlieh. Er führt das 1. Buch für 2 Klaviere an, wo ein solches Verfahren in extremis durchgeführt werde:

i sistemi permutatori, le serie di proporzione, le strategie di elaborazione degli intervalli (...) come una griglia..che lasciava trasparire come attraverso di un filtro, alcuni elementi significanti (...) Così si percepisce questo profumo di un tempo, questo „alter Duft“ filtrato da indifferenti proporzioni numeriche. Il conflitto fra questi residui storici un po' sentimentali e l'implacabile strategia di permutazione e selezione crea un risultato espressivo molto bello.

Un altro modo con cui Bruno usava questi procedimenti, e ne parlava spesso a Darmstadt, era quello di impiegarli come generatori di funzioni. Quando si lavorava gomito a gomito a Milano poteva capitare che un certo momento Bruno dicesse: „Guarda, Luciano, vieni a vedere“. Mi mostrava il risultato di un certo procedimento permutatorio e aggiungeva: „Guarda che bello, questo sistema ha più immaginazione di noi due messi insieme!“

Risultavano infatti delle combinazioni di suoni e di rapporti o armonici o di distribuzione nel tempo, dotati di un tipo di coerenza che la mente dei musicisti avrebbe voluto difficoltà ad immaginare. La „macchina“ veniva in aiuto al musicista e dal quel momento Bruno si impossessava di quel materiale e lo trasformava. Infatti un lavoro di Bruno che mi sta profondamente al cuore, anche perché l'ha praticamente scritta al mio fianco, è il Quartetto d'archi, dove nella prima parte viene esposta questa macchina permutatoria che si presenta come un oggetto un poco rigido, corrusco e sostanzialmente immobile. Nella seconda parte questo stesso oggetto viene trasformato e reinventato. Bruno vi apre spazi, vi cambia la intensità, prolunga le proporzioni e mette a nudo caratteri melodici. Altera cioè le cose in modo tale che il corpo rigido ascoltato nella prima parte diventa un'altra cosa. Come uno stesso volto che, immobile e irrigidito su un'unica espressione, comincia finalmente ad articolare e ad esprimere emozioni diverse. La dialettica fra questi due momenti è molto suggestiva¹¹.

Bewegung und Emotionalität, aber auch die Auskristallisation von melodischen Charakteren, geboren aus diesem Verfahren der ständigen Veränderung, stehen im Mittelpunkt. Vehikel ist eine unabhängige Permutations „maschine“, aber auch die Einsicht, daß sich ungeahnte Schönheiten ergäben. Der daraus neu resultierende Zusammenhang sei selbst für den Komponisten oft kaum vorstellbar. Dieses neue Verfahren, die „Maschine“, diene als Hilfswerkzeug, und angesichts dieser Möglichkeiten habe Maderna vom Material Besitz ergriffen, es umgeformt. Das Streichquartett nun führe zunächst die „Maschine“ krude und unbeweglich vor, um im zweiten Teil/Satz dann die Transformation zu zeigen. Das Wesentliche sind die neuen Räume, die sich ergeben, die Intensitätsveränderung, die Verlängerung der Proportionen und die entblößten musikalischen Charaktere; zugleich eröffnen sich andere emotionale Bereiche.

¹⁰ So schreibt Nono hierzu: „ne penso piuttosto a un passato autentico che vive sepolto in noi e che improvvisamente salta fuori e si scopre che è di duemila anni fa, portato dalle correnti della storia, dalle grandi ondate culturali“ – ein lebendiges Zeugnis der Lehrmethode Madernas.

¹¹ *Bruno Maderna. Documenti*, hrsg von Mario Baroni und Rossana Dalmonte, Mailand 1985, S. 127f.

Dies sind wesentliche Aspekte, denn die neuen Räume bedeuten zugleich Klangkonstellationen, Klanglichkeiten, Klangregieerprobungen, die neue Spannung von Kontinuität und ein andersgeartetes Hinhören, Wahrnehmen, ein letztlich Erstaunen über Klangphänomene. Es werden also die essentiellen Momente der schöpferischen Konstellation angesprochen, neben den schon im Detail untersuchten Strukturen, wie sie Fein in seiner Monographie sorgfältig untersucht und zusammengestellt hat¹². Madernas Kompositionen ist jedoch stets eine Dimension des „Humanen“, nicht zuletzt gespeist aus dem frappierenden Umgang mit „Stille“ eigen, wie man zwei Jahre nach der Komposition des Streichquartetts aufschlussreich bei Luigi Nono nachlesen kann¹³:

nel quartetto in due movimenti di Bruno Maderna del 1955 sono determinati in modo preciso i rapporti tra i diversi registri sonori, la dinamica e gli attacchi: l'intero materiale è originato da successive permutazioni: della serie fondamentale ed è determinata per quel che riguarda l'altezza e la durata. Ma i registri e la dinamica vengono determinati ogni volta dagli attacchi (pizzicato – al ponte – con l'arco – col legno – battuto). La caratteristica di questa composizione è che il secondo movimento è una reazione del retrogrado del primo: sono variate le durate, i registri, e la dinamica. Le durate sono variate con l'inserimento di pause tra le note e la suddivisione ritmica dei valori di durata più lunghi. Questi due procedimenti (inserimento di pause e suddivisione ritmica) rappresentano in quest'opera un nuovo elemento della composizione. (...) Ma è altresì chiaro che dovrebbero essere prese in considerazione anche le conseguenze musicali e umane che risultano da ogni metodo tecnico. (...) Ma proprio come era necessario mostrare i problemi tecnico-compositivi che sono nati nel nostro tempo, così è necessario – per evitare discussioni accademiche fondate su opinioni preconcepite – studiare separatamente le singole composizioni, in quanto esse significano ognuna a modo proprio, la nostra realtà musicale, per quanto diverse siano in rapporto alla loro propria natura e al risultato artistico.

Im Streichquartett seien die Parameter bis auf Klangregister und dynamische Phänomene vordefiniert, der Freiraum ergäbe sich aus spieltechnischen und ähnlichen Vorschriften, und die Variationen gerade im 2. Satz seien das Ergebnis mit dem Umgang mit der Dauer, der rhythmischen Unterteilung: also der Aspekt von Länge, Dauer, Zeit, Pause und wiederum Stille. Daraus, und dies lässt aufhorchen, ergeben sich weitreichende Konsequenzen, letztlich das Humane betreffend. Immer wieder dieser Aspekt, der das Essentielle des Lebens berührt! Das Streichquartett wird hier für sich und für die Zeit zum adäquaten Ausdrucksträger dieser technisierten Nachkriegsjahre; es spiegelt eine zeitgemäße Kompositionstechnik wider, die sich in der Technik der ständigen Permutation, wie sie Maderna vorführt, profiliert. Veränderung geschieht durch die rhythmische Variation der einzelnen Töne, durch die essentiellen Pausen, resultierend aus vorgegebenen Materialdefinitionen. Die Klanglichkeit fächert sich in einer erstaunlichen und subtilen Klangregie auf, unter Einbezug einer beinahe philosophisch angewandten Dynamik, mit einer Steigerung in das mehrfache Piano eines ewigen kosmischen Klanglogos, so will es scheinen, aus dem die Forte-Dynamiken manchmal forciert und gewalttätig in dramatischen Überlagerungen herausgeschält werden, um wieder eine Rückführung in die unendliche kosmische Klanglichkeit zu kreieren. Dies alles unterliegt einem ausgesprochen menschlich anmutenden Gestaltungswillen, und zugleich kündigen sich die wesentlichen späteren Züge einer klangräumlichen Regie

¹² M. Fein, *Die musikalische*, op. cit.

¹³ L. Nono, *Scritti e colloqui* op. cit., S. 35ff.

an, abermals sicher an den Vorbildern des 16. Jahrhunderts geschult. Es ist die Stille, die hier im Streichquartett und in den späteren Kompositionen Madernas eine zentrale Bedeutung spielt, das „Unklangbare“, wie es Wittgenstein formuliert, und die selbst einen essentiellen Teil der Musik ausmacht, und dies nicht erst seit dem 20. Jahrhundert. Es handelt sich jedoch um ein gebrochenes Verfahren, welches letztendlich in die venezianische Atmosphäre verweist, und man ist versucht, in Madernas Kompositionen die omnipräsente Lichtbrechung, Reflexion wiederzufinden, wie einen ganz eigenständigen Umgang mit Klanglichkeit und Klangregie, der im Vergangenen zu wurzeln scheint – eine Charakteristik venezianischer Atmosphäre, wie man sie in der bildenden Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Venedig vornehmlich studieren kann¹⁴.

So verwundert es nicht, immer wieder mit Madernas philosophischen Überlegungen konfrontiert zu werden, deren Spiegel seine Kompositionen sind und wovon dieses einmalige Streichquartett ein beredtes Zeugnis ablegt. In seinen *Cenni storici sul problema del rapporto tra pensiero ed azioni*, einer maschinenschriftlichen Dokumentation mit eigenen philosophischen Überlegungen am Ende, die die Paul Sacher Stiftung aufbewahrt (Nachlass Bruno Maderna), lesen wir unter dem Kapitel: *Donde i limiti del conoscere?* (S. 69):

Per poter insistere sull'assolutezza dell'esperienza bisognerebbe provare che i limiti in essa persistenti sono intrinseci ad essa: autolimitazione dell'atto per potersi esercitare nell'infinito superamento, legna arida su la fiamma viva che sembra soffocarla, mentra la alimenta. Ma è inconcepibile questo processo che dovrebbe includere in se il suo contrario per potersi effettuare. ... Ovvero per evitare questo assurdo provvedimento che capovolge quello in noi sperimentato, sarebbe necessario che l'atto umano uscisse da se stesso cioè diventasse incosciente e in tale condizione costituisce i limiti dell'agire cosciente: bizzarra supposizione che fonda l'esperienza assoluta su ciò che, per essere fuori della coscienza, è fuori della esperienza." [...] (S. 70) „L'immaginazione quale pura oggettivazione = L'atto nostro può bensì disimpegnarsi da ogni limitazione e finziona le condizioni dell'esperienza assoluta. Con ingenuità sorprendente la coscienza svela le sue aspirazioni profonde e i sogni falliti.

Quale senso di liberazione allorché restiamo arbitri della nostra immagine! Si allenta lo sforzo impegnato a vincere qualche resistenza, ci si abbandona interamente all'oggetto che non serba per noi alcun segreto e si concede reciprocamente in piena balia nostra. In un istante l'atto contiene un mondo che obbedisce ad ogni suo cenno, e se qualche cosa cade fuori di esso, è subito raggiunto e fatto rientrare nel dominio che può ben dirsi infinito. Finzione de l'esperienza assoluta: perchè tanto dispotica sovranità sull'immagine presuppone un atto primo o una serie di atti compiuti con l'accettazione dei limiti dell'esperienza, e senza un materiale rappresentativo penosamente acquistato non potrebbe l'immaginazione disfreinarsi nel suo libero gioco di composizione o di costruzione. Inoltre, codesto mondo liberantesi in assoluta libertà dinanzi alla mente, mentre strappa tutti i vincoli che lo impacciano, si rende sterile di coscienza: è il mondo del nostro sogno, non è il mondo reale. L'atto umano che si „finisce“ in se stesso ci dà il fantastico, non il reale.

Und gegen Ende seiner Überlegungen kommt er auf vielleicht die wichtigsten Hintergründe auch seines kompositorischen Schaffens zu sprechen: im Kapitel *La Dinzione del Divino* (S. 96f.):

Avviene perciò il prodigio che l'idea di Dio, nata in noi dal nostro processo razionale, ci rappresenti L'Eterno ; contenuta in noi, ci rappresenti colui che contiene noi ed ogni nostra idea

¹⁴ Man sollte nur an die großen Maler Venedigs erinnern, wie an Vedova oder Aldo Zari.

e ogni nostro atto; relativa a tutto il nostro mondo mentale, che sempre più la arricchisce e l'approfondisce, ci rappresenti l'Assoluto: condizionata dal nostro procedimento razionale, ci rappresenti l'Incondizionato. Così l'uomo si salva dallo „scacco” metafisico e la mente umana acquista una capacità di penetrazione metafisica.

Aufschlußreich und anrührend zugleich lesen wir dann abschließend in den *Conclusioni* (S. 99):

Insidente nell'attività del soggetto, l'oggetto, qualunque esso sia = o entità fisicamente determinata o fine proposto, o concetto scientifico, o chimera poetica = ha una realtà che il soggetto gli conferisce: nasce con l'attività che lo pone, si estingue con essa, vive la sua vita.

Ma l'oggettività non rende intero il senso della realtà. L'energia cosciente che si realizza nell'atto è passiva di se medesima, cioè finita, cioè controlla in se stessa la propria finitezza quale difetto di energia e limitazione persistente nel suo oggetto. Come ben vide Leibniz, è questa l'unica forma di passività che non contraddica all'essenziale attività delle monadi spirituali.

Per ampliare il suo dominio, per non distogliere il suo, oggetto nella vanità del sogno il soggetto si associa ad un'alterità di cui, nella propria attività, va scoprendo e ricreando un senso: e sostituisce così alle sublimi sterilità della fantasia la mediocre e penosa fecondità dell'esperienza. Si procede sempre ipoteticamente. L'atto umano interroga il mistero: se la risposta avviene, se una resistenza cade, è ampliato il dominio dello spirito nell'atto efficace che ridà vita alle cose. Ciò che noi costituiamo ed è tutto nostro si traspone a significare l'alterità i cui misteri penetriamo gradualmente, senza mai esaurirla nelle sue profondità abissali. Non è un decalco dell'esterno nell'interno, nè una riproduzione in serie di labili immagini della realtà, ma una conoscenza della realtà, in taluno dei suoi aspetti nell'unica matrice ond'essa può esistere: nell'energia cosciente dello spirito.

Ma la finitezza dell'atto umano si riscontra, così nell'impossibilità di un'esperienza totale che risolva i limiti delle singole esperienze nella attualità di una comprensione illimitata, come nella progressiva astrattezza di quelle sintesi mentali in cui noi cerchiamo di unificare la molteplicità indefinita e la inesauribile varietà delle cose. Più largo giro è compreso nell'idea; più languido è il potere che questo esercita nel suo dominio; finchè l'idea dell'assoluta unità si esaurisce nel massimo della vacuità e dell'astrazione.

Massima vacuità è la nostra idea dell'unità assoluta se pretendiamo essa costituisca l'assoluto; essa invece si colma di un valore positivo quando la poniamo a significare, cioè a costituire uno dei sensi dell'assoluto, il quale resta tuttavia incommensurabile e imperscrutabile nella sua infinita trascendenza e alterità. Quel centro cosciente che è la nostra singolare individualità si pone anch'esso come la significazione più alta dell'assoluto, con la trasposizione all'infinito di ognuno dei valori che in noi sono contaminati dalla incorreggibile finitezza; e quanto più si approfondisce ogni intima dignità, col diffondere il dominio della scienza, col perfezionare le opere del bene, coll'affinare le emozioni della bellezza, tanto più alta diviene l'espressione dell'assoluto in noi.

L'approfondimento del problema del rapporto tra pensiero e dell'azione e della risoluzione propostane = per la necessità di mantenere l'attuosità del pensiero anche dinanzi ai supremi veri e all'Essere che trascende infinitamente le possibilità all'atto umano = ci porta nel vivo del problema metafisico. Tanto è ver che la filosofia è una.

Natura non fecit saltus

Bruno Maderna's quartet for strings, written for Darmstadt in 1955, is estimated as one of the outstanding examples of modernity. A scrupulous analysis did explore the techniques of the composition, whereas, possibly very deep, philosophical background still remained quite unexplored. A hitherto unknown letter by Berio to Malipiero, preserved in the Malipiero-Archives in Venice, opens a wider discussion about possibly the fundamental ideas of philosophy and approach to music and art, which seems to be connected with the composition of this string quartet. The crucial ideal seems to be not only the phenomenon of different variants of silence, but also the ideal of permanent development, the "positive révolution en permanence". Therefore other documents by Berio, Nono and Maderna himself are discussed and presented to demonstrate a wide-ranging artistic discussion which involved a group of artists, not only musicians, in the early 1950s in Venice being partly in contradiction to the ideas of the Darmstadt group. This concerns a long durée of philosophical argumentation and implication, which runs back to antiquity and the connection with the past, in this case, the past of the great traditions of the (Venetian) Renaissance and Humanism until the early Baroque.