

## JOSEF TAL

Josef Tal was born in 1910 in Pinne/Posnau, Poland. He studied at the Berlin State Academy of Music and came to Israel in 1934. From 1937 he taught piano and composition at the Jerusalem Academy of Music and was its director from 1948 to 1952.

In 1950 he was appointed lecturer in Music at the Hebrew University in Jerusalem. In 1965 he became the Head of the Musicology Department, Incumbent Arthur Rubinstein Cathedra at the Hebrew University, where he received his professorship in 1971.

Since 1961 he has been the director of the Israel Centre for Electronic Music at the same University.

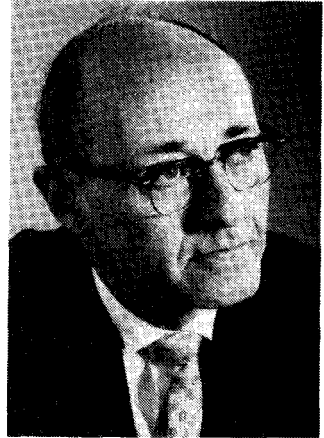


Photo: Ricarda Schwerin, Jerusalem

Ich bezweifle, dass die Summe der beantworteten Fragen ein Ganzes ergibt. Mit Ausnahme der Fragenkomplexe 4 und 5 beziehen sich fast alle Punkte auf die manipulative Tätigkeit des Kompositionshandwerkes- etwa ab der Mitte des 20. Jhdts. Diese occupieren tatsächlich den Vordergrund der Aufmerksamkeit, womit die Tiefe des musikalischen Raumes und das Denken in seinem Tiefenbereich aus wahrscheinlich aussermusikalischen Gründen bewusst vermieden wird. Hier ist der Ansatzpunkt für den vorherrschenden Sensationseffekt im 7. und 8. Jahrzehnt. Die Filtrierung der dabei gesammelten Erfahrungen wird u.a. äusserst positives Material für die kommenden Jahrzehnte liefern. Darauf kommt es nun an, weshalb meine Antwort – erstens – eine nicht nach Punkten geordnete ist, dabei aber viele Punkte des Fragebogens enthält, – zweitens – die von Ihnen gesetzte Periode 1970-80 als Vorführer für das Kommende auffasst.

Eine dem 8. Jahrzehnt nicht mehr äquivalente musikalische Terminologie versucht durch neue Auslegungen auf neue Inhalte hinzuweisen. "Sonorities" lösen "Harmonien" ab. Darüber sagt die Dialektik noch nichts aus, weil der "sonore" Klangkörper des 20. Jhrdts. mehr mit seiner eigenen Biologie be-

schäftigt ist und noch nicht, gleich der traditionellen Harmonielehre, einen Code des gesellschaftlichen Verhaltens zu benachbarten Sonoritäten formuliert hat. Daher befindet sich die Sonorität in einem niederen animalischen Zustand, der die Höherentwicklung zum musikalischen Intellekt noch nicht erreicht hat. Ansätze sind jedoch schon zu erkennen, wie etwa in der Partitur zur Oper "Lear" von Aribert Reimann.

Ähnliches gilt auch für die Terminologien formaler Konstellationen. "Motiv" und "Thema" sind so stark mit vergangener Auffassung belastet, dass keine tektonische Neubildung unter diesen Begriffen mehr möglich ist. Setzen wir stattdessen das Wort "Ereignis", so kann dies bereits ein einzelner Ton sein, wenn er nur genügend Komponenten enthält, die nach aussen gefördert werden können oder auch fähig sind, ein Zusammentreffen mit anderen "Ereignissen" zu provozieren. Im zweiten Fall ähnelt solch ein "tonales" Ereignis einem Elektron, der sowohl ein greifbares corpuscle ist, als auch intuitiverweise sich zu einer Wellenform umwandeln kann. Das "Ereignis", gleich aus welchen Komponenten es sich bildet, muss also genügend Aktivitätspotenz besitzen, um ein "Gegenereignis" hervorzurufen. Dann erhebt es sich bereits auf eine höhere Stufe musikalischen Denkens und führt zu weiteren Folgerungen.

Diese Formbildungen geschehen in einem Zeitablauf. Dabei ist zu unterscheiden zwischen dem normierten Zählen metrischer Zeiteinheiten, was uns unter dem Sammelbegriff "Rhythmus" geläufig ist und einer kreativen Beziehung zur Zeit, welche die Tonmaterie zu Formen bildet. In der Elektronenmusik operiert heute der Komponist mit zwei Bezeichnungen, die sich diesem Vorgang nähern: digital und analog. Schon die Pythagoräer sagten: "die Zahl ist das Wesen aller Dinge", wobei sich die Frage des Zusammenhanges zwischen "Zahl" und "Wesen" erhebt.

Leibniz hat diese Frage folgendermassen kommentiert: "Musik ist die Lust der Menschenseele, welche zählt, ohne zu wissen, dass sie zählt". Hier ist bereits Psychologie impliziert, die leicht in die Mystik als Ausrede führt. Leibniz hätte recht, wenn bewusstes Zählen in der Musik nur in metrischen Modellen vor sich geht. Aber die Grössenlehre in der Musik ist nicht in Zahlen sondern nur in Formen darstellbar. Die Zeitdauer in der Musik ist daher gleich ihrer Form, sei es die Form der Gesamtkomposition oder ihrer Teilformen. Diese Formen kann man weder mit Ziffern noch anderen Symbolen bezeichnen, dennoch misst der Komponist die Formen sehr genau. Es ist also nicht die "Lust seiner Seele", dass er nicht weiss was er zählt, sondern es ist die Lust seiner Seele, dass er genau weiss was er zählt, denn jede Komposition wird von ihm als geformtes Axiom aufgestellt. Axiome beweist man nicht, kann aber

späterhin Theorien von ihnen ableiten. Etwa liesse sich sagen, das man Tonhöhe, Tonstärke, Tondauer, Timbre durch mehr oder weniger einfache Zahlen digital ausdrücken kann. Sowie diese Materien sich zu Formen gestalten, sind sie zahlenmässig nicht mehr zu erfassen.

Eben dieser Widerspruch macht die Komposition axiomatisch. Je grösser der Widerspruch, je reicher das musikalische Leben. Die Erfindung des Widerspruchs ist gleich der Intuition. Jede gute Komposition muss also das widerspruchsvolle Tun des Komponisten aufzeigen, nämlich: in der Ordnung seiner benutzten Materie zeigt er die Natur des Exaktforschers, beziffert und bezeichnet weitgehendst. In der Gestaltung der Formen aus dieser Materie verhält er sich ausgesprochen antimathematisch und vermittelt daher etwas, dass mit unseren Sprachwerkzeugen nicht erklärbar ist, was aber nicht besagt, dass es nicht erfassbar ist.

Die hier beschriebenen Tendenzen lassen sich aufweisen u.a. in meinem 2. und 3. Streichquartett, 6. Klavierkonzert mit Elektronik, 3. Symphonie.

This is an electronic version of an article that was published in *Journal of New Music Research* © 1980 Copyright; Taylor & Francis. *Journal of New Music Research* is available online at:

<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09298218008570322>

---