

«PRESQUE UNE IMAGE MATERIELLE»

Die serielle Musik von Jean Barraqué¹

Die serielle Musik ist durch eine Kompositionsweise definiert, die auf die sogenannte Reihentechnik der Zwölftonmusik zurückgreift. Arnold Schönberg hat diese Technik erfunden und ab 1921 in seinen Kompositionen angewandt. Ziel der Reihentechnik war es, in größeren musikalischen Zusammenhängen die Ausbildung eines tonalen Zentrums durch vorab festgelegte, willkürliche Tonordnungen zu vermeiden, in die alle zwölf chromatischen Halbtöne der Oktave anstelle der sieben diatonischen Töne herkömmlicher Tonarten aufgenommen wurden. In den 1940er Jahren wurde Schönbergs Verfahren in Frankreich als «*méthode de composition sérielle*» bekannt.² René Leibowitz, der am Konservatorium in Paris Komposition unterrichtete, prägte diese Bezeichnung in seinen Publikationen über Arnold Schönberg und dessen Schüler. Er stellte in Aussicht, dass Schönbergs Verfahren noch nicht ausgereizt sei, denn ebenso wie eine Reihentechnik der Tonhöhen sei auch eine Organisation anderer Toneigenschaften gemäß dem Verfahren der Reihentechnik denkbar.³ Pierre Boulez, der bei Leibowitz studierte, setzte diesen Hinweis in seinen Kompositionen um. Er erkannte in den Stücken von Schönbergs Schüler Anton Webern ein neues Potenzial der Reihentechnik: Webern legte in einigen seiner Stücke für jeden Ton eine andere Lautstärke und Dauer sowie eine individuelle Artikulationsweise fest.

Boulez schlug vor, den Begriff der Reihentechnik zu erweitern und neu zu fassen: «Auf diese vier Komponenten ist die Wirkung der Reihe (*série*) nun erweitert worden, indem ihnen bezifferte Bezugspunkte zugewiesen wurden, die ebenso das Intervall der Frequenz wie das Intervall der Dauern, das Intervall der Dynamik und das Intervall der Klangfarbe charakterisieren».⁴ Die Serie ist nicht mehr nur die Reihe von zwölf Tönen, sondern sie organisiert die musikalischen Parameter in Reihen. Die Rückübersetzung von Boulez' Begriff der Serie ins Deutsche führt zum Begriff des Serialismus bzw. der seriellen Musik,

¹ Dieser Aufsatz ist mit Unterstützung eines Dilthey-Fellowships der VolkswagenStiftung entstanden. Ich danke ferner dem IKKM Weimar und den Herausgebern dieses Hefts.

² René Leibowitz, *Introduction à la musique de douze sons. Les Variations pour orchestre op. 31* d'Arnold Schönberg, Paris (L'Arché) 1949, 54. «Reihenkomposition (terme dont l'équivalent français pourrait être: composition fondée sur une *série d'intervalles* ou encore *méthode de composition sérielle*)» (Kursivierung im Original).

³ Vgl. René Leibowitz, *Schönberg et son école. L'étape contemporaine du langage musical*, Paris (L'Arché) 1947, 37f.

⁴ Pierre Boulez, *Série*, in: François Michel (Hg.), *Encyclopédie de la Musique*, Paris (Fasquelle) 1961, 696f. «C'est à ces 4 composantes que l'on a élargie maintenant l'action de la série, en leur appliquant des rapports chiffrés qui caractérisent aussi bien l'intervalle de fréquence que l'intervalle de durée, l'intervalle de dynamique que l'intervalle de timbre».

der dazu verwendet wird, die neue Kompositionsweise von der Zwölftonmusik abzugrenzen.⁵

Die serielle Musik knüpfte nicht nur an die Reihentechnik Schönbergs an, sondern sie traf auch auf neue medientechnische Bedingungen, die den Komponisten in den Experimentalstudios der Rundfunkstationen zugänglich wurden. Während Schönberg noch das Klavier und die Töne, die sich auf ihm unterscheiden lassen, zum Ausgangspunkt für sein Kompositionsverfahren genommen hatte, standen den Komponisten nach dem zweiten Weltkrieg die Tonstudios zur Verfügung. Die elektrische Klangerzeugung gab keine Tonstufen mehr vor, sondern Frequenz, Lautstärke, Dauer und Klangfarbe waren nun stetige Parameter, die sich nahezu beliebig regulieren und kombinieren ließen. Aus dem Durchlauf der Serien, in denen die verschiedenen Klangeigenschaften vorab festgelegt waren, entstand ein charakteristischer Klang, der als «punktuelle Musik» beschrieben wurde.

Herbert Eimert, der künstlerische Leiter des elektronischen Studios des Westdeutschen Rundfunks in Köln, erläuterte auf den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik im Jahr 1953 den Zusammenhang von Zwölftontechnik, elektronischer Musik und neuer Klanglichkeit: «Überall, wo Sie diese eigentümliche punktuelle Musik hören, ist der Geist Anton Weberns gegenwärtig, der ja die Idee der total organisierten Musikmaterie vorgeprägt hat, und überall, wo sie solche Musik hören, ergibt sich fast automatisch der Anschluß an die elektronischen Möglichkeiten. Am entschiedensten scheint mir bisher Pierre Boulez diesen Weg verfolgt zu haben».⁶ Die Ausweitung der Reihentechnik auf alle Komponenten musikalischer Verläufe – auf die Zeitlichkeit, die Phrasierung und die Klangcharakteristik – spaltete die Musik in einzelne Klangmoleküle auf, die sich gerade nicht zu den verbrauchten musikalischen Ausdrucksweisen und Formen verklumpen sollten. Die Serie gewann jedoch keine eigene Phänomenalität. Mithilfe der seriellen Kompositionstechnik wurde die Ausbildung eines tonalen Zentrums blockiert, aber auch die Spuren der Serie selbst wurden aus der Musik gelöscht: Serielle Musik sollte atonale Musik sein – sie appellierte nicht an den Nachvollzug ihrer symbolischen Operationen durch den Hörer. Allerdings war sie für den Hörer nicht von einer zufälligen Klangfolge zu unterscheiden.

Im Folgenden soll das Beispiel einer seriellen Komposition diskutiert werden, in der die Frage nach einer Phänomenalität der Serie unter den Bedingungen der Atonalität gestellt wird: Jean Barraqués serielle Musik drängt, ebenso wie die tonale Musik, zur Fortsetzung von Ton zu Ton und zur Auszeichnung des einzelnen Tons innerhalb der Ereignisfolge. Barraqué hat die «totale Organisation der Musikmaterie»⁷ im Serialismus aufgegeben und stattdessen die symbolischen Operationen des Komponierens ins Verhältnis zu einem Außen gesetzt. Er schlägt drei Begriffe vor, um die Serie neu zu bestimmen. Aus seinen Analysen der Musik von Claude Debussy gewinnt er das Begriffspaar *note-ton* und *note-son*,⁸ das auf die Materialität des Klangs als Außenseite der

⁵ Vgl. Christoph von Blumröder, *Serielle Musik*, in: Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.), *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, Stuttgart (Steiner) 1995, 396–411; Rudolf Frisius, *Serielle Musik*, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 8, Stuttgart, Weimar (Metzler), Kassel (Bärenreiter) 1998, 1328–1354.

⁶ Zitiert nach Hans Heinrich Eggebrecht, *Punktuelle Musik*, in: ders. (Hg.), *Zur Terminologie der Musik des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart (Musikwissenschaftliche Verlagsgesellschaft) 1974, 162–187, hier 164.

⁷ Eimert, zitiert nach Eggebrecht, *Punktuelle Musik*, 164.

⁸ Vgl. Jean Barraqué, *Debussy*, Reinbek (Rowohlt) 1988, 128.

symbolischen Notation verweist. Er entwickelt die serielle Reihentechnik zu seiner eigenen, autogenerativen Technik der «proliferierenden Reihe» weiter, die eine für seinen musikalischen Formbegriff konstitutive Unabschließbarkeit impliziert. Und er nennt «Entwicklung in Abwesenheit» ein Verhältnis fragmentarisch gegebener Zusammenhänge in der Musik, die den Formprozess offen halten für etwas, das jenseits des Formprozesses selbst liegt.

Barraqué beginnt Mitte der 1950er Jahre mit einer Vertonung von Hermann Brochs Roman *Der Tod des Vergil*, der 1945 in der französischen Übersetzung von Albert Kohn erschien.⁹ In Brochs *La mort de Virgile* findet er Chiffren für sein eigenes Komponieren, die sich in den Titeln seiner Kompositionen zu Textauszügen aus dem Roman wiederfinden: *Le temps restitué* (1956–1968), ... *au delà du hasard* (1957–59) und *Chant après chant* (1966).¹⁰ Als Keimzelle des Stücks *Chant après chant* für sechs Schlagzeuger, Stimme und Klavier, das ein Auftragswerk für die «Percussions de Strasbourg» ist, dient die Textzeile «quelque chose qui était presque une image matérielle».¹¹ Brochs Formulierung des «beinahe materiellen Bildes» deutet eine Schwelle zwischen Zeichenhaftigkeit und Materialität an, jenseits derer das Bild zu etwas anderem wird oder aber das Material seine Autonomie verliert.

Die folgenden Analysen nähern sich in drei Schritten diesem Stück an. Zunächst steht eine Kompositionsstudie für Tonband aus dem Jahr 1953 im Mittelpunkt, die Barraqué an den Studios des französischen Rundfunks anfertigte. Sie ist der Ausgangspunkt für eine Herleitung von Barraqués Unterscheidung zwischen der Materialität des Klangs und dem Symbolwert der Töne. In einem zweiten Schritt soll an Olivier Messiaens Klavieretüde *Île de feu II* eine Technik erläutert werden, die Barraqué zur proliferierenden Reihe erweitert hat. In einem dritten Schritt soll schließlich Barraqués Analyse des Balletts *Jeux* von Claude Debussy vorgestellt werden.

Der Ton als Klang und Symbol

Zwischen 1951 und 1954 ist Barraqué zu Gast am Experimentalstudio des französischen Rundfunks. Das Studio wird von Pierre Schaeffer geleitet, der mithilfe der Studientechnik «konkrete Musik» (*musique concrète*) aus aufgezeichneten Klängen herstellt. Schaeffer lädt regelmäßig Komponisten ins Studio ein, die dort die neuen Techniken der Komposition mit dem Tonband erproben. Darius Milhaud und Olivier Messiaen folgen seiner Einladung ebenso wie Pierre Boulez und Jean Barraqué.¹² Barraqué macht während seines Aufenthalts am Studio eine grundlegende Entdeckung: Er bemerkt, dass im Klangverlauf eine Dauer steckt, die von der symbolischen Notation nicht erfasst wird. Er verwendet in seinem Stück *Etude* (1953)¹³ die aufgezeichneten Klänge eines präparierten Klaviers und unterzieht sie verschiedenen Manipulationen.¹⁴ Rückwärts und vorwärts ablaufende Varianten derselben Klänge werden hintereinander gesetzt und dadurch der Klangverlauf und die Tonhöhe entkoppelt. Die

⁹ Nach Didier Eribon war es Michel Foucault, der Barraqué auf das Buch hinwies. Vgl. Didier Eribon, Michel Foucault. Eine Biographie, übers. von Hans-Horst Henschen, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1993, 112.

¹⁰ Zur Biographie von Jean Barraqué vgl. Heribert Henrich, Das Werk Jean Barraqués. Genese und Faktur, Kassel (Bärenreiter) 1997, 3–23; Paul Griffiths, *The Sea on Fire*. Jean Barraqué, Rochester (Rochester University Press) 2003. Für ein kommentiertes Werkverzeichnis von Barraqué siehe Heribert Henrich, Werkverzeichnis, in: Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn (Hg.), Jean Barraqué, München (edition text + kritik) 1993 (Musik-Konzepte, Bd. 82), 105–108.

¹¹ Jean Barraqué, *Chant après chant* [Partitur], Kassel (Bärenreiter) 1993, o. P. und 2f.

¹² Zur Geschichte des GRM vgl. Évelyne Gayou, GRM. Le Groupe de Recherches musicales. Cinquante ans d'histoire, Paris (Fayard) 2007; zu den Gästen am GRM vgl. Jean-Christophe Thomas, Une préface pour cinq faces, und François Bayle, Les visiteurs de l'aventure concrète, in: Begleitheft zu Archives GRM, Booklet zu CD 1, Paris (Institut national de l'audiovisuel) 2004, o. P.

¹³ Zur Entstehungsgeschichte der *Etude* vgl. Henrich, Das Werk Jean Barraqués, 13f.

¹⁴ Zu Barraqués Kompositionsprozess in diesem Stück vgl. André Hodeir, *La musique depuis Debussy*, Paris (Presses Universitaires de France) 1961, 175.

Etude wird zu einer regelrechten Studie der Dauer als einer Klangeigenschaft, die sich gerade nicht wie ein musikalischer Parameter verhält: Der Klangverlauf ist keine stetige und abstrakte Größe, sondern eine Eigenschaft konkreter Klänge. Zwar gibt es in der Musik bereits ein Konzept der Dauer als musikalischer Parameter, der in den rhythmischen Notenwerten codiert ist. Dieser setzt jedoch entweder einen Ton voraus, der verlängert wird, ohne sich dabei in seinen entscheidenden Merkmalen zu verändern, oder aber der rhythmische Wert notiert lediglich den Zeitpunkt, an dem ein Ton beginnen soll, ignoriert aber den Verlauf des jeweiligen Klangs.

Dieser Unterschied zwischen dem Symbolwert und dem Klang des Tons tritt besonders am Klavier hervor. Das Klavier diente im 19. Jahrhundert der Darstellung musikalischer Zusammenhänge, die von ihrer spezifischen Klanglichkeit abgelöst wurden. Am Klavier wurden zwei- oder vierhändige Bearbeitungen von Streichquartetten und Symphonien gespielt; Korrepetitoren begleiteten übende Opernsänger und Ballett-Tänzer auf dem Klavier; an den Konservatorien und Musikschulen wurde es zum Studium von Tonsatz und Harmonielehre eingesetzt. Das Klavier sollte dieser Musik gerade nicht seinen eigenen, charakteristischen Klang überstülpen, sondern den Klang anderer Instrumente repräsentieren.

Der Musikwissenschaftler Hugo Riemann hat zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein psychotechnisches Training für Musikexperten entwickelt, für welches er das Klavier als Übungsgerät empfiehlt. Er weist seine Leser an, gehörte Klänge systematisch durch «Tonvorstellungen» zu ersetzen.¹⁵ Man spielt dazu am Klavier einen einzelnen Ton und denkt ihn sich jeweils als einen der drei Töne eines Dur- oder Molldreiklangs. Der gespielte Ton ist dann Stellvertreter für einen Zusammenhang. Wenn der geübte Hörer schließlich alle potenziellen Zusammenhänge in der Vorstellung präsent zu halten vermag, wird er auch in der Lage sein, die tatsächlich erklingende Fortführung des Gehörten mit den vorgestellten Möglichkeiten zu vergleichen. Er hört, mit anderen Worten, auf Augenhöhe des Komponisten. Der klingende Ton wird dann nicht mehr als Klang bzw. in seiner klanglichen Materialität, sondern in einem Geflecht symbolischer Relationen gehört.

Die Rekognition einer Tonhöhe im Gehörten ist das Ergebnis eines Abstraktionsvorgangs, der den Tonvorstellungen vorausgehen muss. Wie alle Klänge besitzt auch der Ton eines Klaviers eine charakteristische Verlaufsform. In der Regel lässt sich der Verlauf eines Klangs in drei Abschnitte unterteilen. Er beginnt mit dem Einschwingvorgang des schwingenden Systems, der aus einem raschen Anwachsen der Schallenergie und deren darauffolgendem Abfallen besteht. Die Schwingung erreicht dann einen Zustand, in dem sie über eine gewisse Dauer hinweg gleich bleibt. Schließlich klingt sie allmählich ab. Je nachdem, wie das schwingende System beschaffen ist, kann dieser Verlauf jedoch verschieden ausfallen. So weisen nicht alle Töne, die in der Musik verwendet werden, alle diese Abschnitte auf. Schwingende Luftsäulen etwa setzen

¹⁵ Vgl. Hugo Riemann, Ideen zu einer «Lehre von den Tonvorstellungen», in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 21/22, 1914/1915, 1–26. Zu Riemanns Werkbiographie vgl. Alexander Rehding, *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*, Cambridge (Cambridge University Press) 2003.

ihre Schwingung nicht fort, wenn ihnen keine Energie zugeführt wird. Daher endet der Ton einer Orgel oder einer Flöte abrupt, wenn die Luftzufuhr beendet wird. Hingegen gilt für die meisten Schlaginstrumente, dass sie nicht in einen Zustand einer konstanten Schwingung eintreten, da ihnen nach dem Anschlagen in der Regel keine Energie mehr zugeführt wird. Der Klang geht dann vom Einschwingvorgang direkt in den Ausschwingvorgang über, der je nach der Elastizität des Klangkörpers unterschiedlich lange anhalten kann.

Das Klavier wird zu den Chordophonen bzw. Saiteninstrumenten gezählt. Die Saiteninstrumente zeichnen sich dadurch aus, dass sie einen Resonanzkörper benötigen, damit der Klang der Saiten überhaupt zu hören ist. Die Schwingung der Saiten allein reicht nicht aus, um eine hörbare Schwingung der anliegenden Luft hervorzubringen. Die Anregung der Saitenschwingung erfolgt auf verschiedene Weise. Bei den Streichinstrumenten erzeugt die Reibung der Bogenhaare auf der Saite eine fortgesetzte Schwingung; sie verfügen folglich über einen stationären Klanganteil. Im Klavier hingegen wird die Saite angeschlagen, der Klavierklang weist daher Gemeinsamkeiten mit dem Klang der Schlaginstrumente auf. Er wird in zwei Abschnitte geteilt, den Sofortklang und den Nachklang. Der Sofortklang entsteht aus einer Schwingung der Saiten in Richtung des aufschlagenden Hammers. Diese heftige Schwingung überträgt sich schnell auf den Resonanzboden und verklingt ebenso schnell. Eine zweite Schwingung, die quer zum Aufschlag verläuft, erzeugt den Nachklang, der sich nur langsam auf den Resonanzboden überträgt und daher länger anhält.

Diese Zweiteilung in einen frequenzreichen Anschlag und einen davon qualitativ verschiedenen Nachhall sorgt dafür, dass der Verlauf des Klavierklangs in sich heterogen ist. Zusätzlich prägen weitere Faktoren wie die mehrfache Bespannung der höheren Töne den Klang des Klaviers.¹⁶ Der Hörer gewinnt daraus dennoch die Vorstellung einer Tonhöhe, weil das Hören darauf konditioniert ist, dem Verlauf die Tonhöhe zu entnehmen und über die Heterogenität gleichsam hinweg zu gleiten.

In der Umkehrung des mit einem Tonband aufgezeichneten Klavierklangs, wie sie Barraqué unternimmt, ist hingegen der ungewohnte Ablauf von Resonanz und Anschlag nicht so leicht auf eine Tonhöhe zu verrechnen. Die Tonhöhe scheint zunächst anzusteigen, der Ton wird immer frequenzreicher und lauter und endet schließlich abrupt auf der maximalen Lautstärke. Alle Vorgänge, die gewöhnlich den Abstraktionsvorgang vom Klangverlauf zur Tonhöhe unterstützen, sind zurückgenommen. Stattdessen ist das Hören, das keinen Halt in diesem ungewohnten Klang findet, darauf angewiesen, den Verlauf des Klangs abzuwarten. Barraqués *Etude* verwendet die Klänge eines präparierten Klaviers und verändert daher den gewohnten Klavierklang schon bevor eine Aufnahme auf Tonband stattgefunden hat. Entscheidend für seine Tonband-Studie ist jedoch nicht die Differenz zwischen Klang und Schallquelle, sondern diejenige zwischen der Materialität des Klangs und dem Symbol, das den Klang in der musikalischen Notation codiert.

¹⁶ Vgl. dazu Harry F. Olson, *Music, Physics and Engineering*, New York (Dover) 1967, 219; Nicholas J. Giordano, Sr., *Physics of the Piano*, New York (Oxford University Press) 2010.

Barraqué hat diesen Unterschied im Begriffspaar *note-ton* und *note-son* gefasst, das er in einer Monographie über die Musik von Claude Debussy entwickelt hat. Er analysiert, wie Debussy die Materialität von Tönen im musikalischen Geschehen herausstellt:¹⁷ «Es ist merkwürdig, daß man bei Debussy das Erscheinen einer ganz neuartigen Klangauffassung feststellen kann, der man in bestimmten Techniken von heute wiederbegegnet: zum Beispiel die Unterscheidung der <Ton-Note>, die als Stufe angesehen wird, und der <Klang-Note>, die als Klangwert außerhalb aller Beziehungen genützt wird.»¹⁸ Barraqué führt eine Stelle aus Debussys *La Mer* (1903/05) an, die diese Unterscheidung illustriert: Englisch-Horn und Trompete setzen dort zunächst den Ton C_1 in den Klang bei Ziffer 1 der Partitur und umspielen ihn dann mit einer melodischen Linie, die immer wieder zum C_1 zurückkehrt und auf diesem Ton verharret. Diese Melodie stellt, wie Barraqué schreibt, «eine Art Kommentar zur Note C_1 » dar, die «aus dem Ungewissen kommt».¹⁹ Diese Note C_1 ist nicht in der harmonischen Struktur der Stelle enthalten, sie ist also keine harmonische Stufe bzw. eine *note-ton*. Das unvermittelt auftretende C_1 verleiht vielmehr der Stelle einen charakteristischen Klang. Es ist, wie Barraqué sagt, eine *note-son*.

Das Beharrungsvermögen eines Tons außerhalb der harmonischen Funktionen hebt also diejenigen seiner Qualitäten hervor, die nicht im Gefüge der harmonischen Ordnung aufgehen. In der Musik, die Barraqué selbst schreibt, gibt es jedoch keine harmonische Ordnung mehr, vor der sich die *note-son* abheben kann. Der funktionale Zusammenhang, der den Begriff der *note-ton* bestimmt, ist vielmehr auf das Ordnungsprinzip der seriellen Musik übergegangen.

Serialismus und Reihentechnik

Die serielle Musik knüpft an ein kompositorisches Verfahren an, das Arnold Schönberg als «Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen»²⁰ bezeichnet hat. Das Verfahren bot eine neuartige Lösung für das Problem der Form in der atonalen Musik: Es sollte zugleich den Rückfall in die Hierarchien der Tonalität vermeiden und eine Wiedergewinnung traditioneller Formen ermöglichen. Die Grundlage für dieses Verfahren war am Dispositiv des Klaviers gewonnen, und zwar aus seiner gleichmäßig temperierten Stimmung. Unter der Temperierung wird das Verfahren verstanden, keine reinen Intervalle zu stimmen, die zwar den besten Klang erzeugen, aber stets eine bestimmte Tonart privilegieren, sondern Kompromisse zu suchen, die einen akzeptablen Klang der Intervalle bieten und zugleich die Verwendbarkeit der Stimmung für möglichst viele Tonarten sichern. Im Fall der gleichmäßig temperierten Stimmung²¹ bestehen die Kompromisse darin, die Folge der Halbtöne in ein äquidistantes Raster umzuwandeln. Innerhalb einer Oktave, also dem Intervall mit dem Verhältnis 1:2, finden sich dann zwölf gleiche Tonstufen mit dem logarithmischen Frequenzverhältnis von $1:12\sqrt{2}$. Jede Tonart klingt in diesem Raster gleich gut oder schlecht. Da der charakteristische Klangverlauf des

¹⁷ Vgl. Harald Pfaffenzer, Jean Barraqué: *La mort de Virgile*, in: Metzger, Riehn (Hg.), *Jean Barraqué*, 10–58, hier 45; sowie die bei Henrich aufgezählten Mittel der Hervorhebung des Tons h in *Chant après chant*, vgl. Henrich, *Das Werk Jean Barraqués*, 217, Anm. 36.

¹⁸ Barraqué, Debussy, 128, Anm. [ÜS leicht verändert, JK].

¹⁹ Ebd.

²⁰ Arnold Schönberg, *Komposition mit zwölf Tönen*, in: ders., *Stil und Gedanke*, hg. von Frank Schneider, Leipzig (Reclam) 1989, 146–176, hier 151.

²¹ Vgl. Wolfgang Auhagen, *Stimmung*, in: Helga de la Motte-Haber u. a. (Hg.), *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*, Bd. 6: *Lexikon der systematischen Musikwissenschaft*, Laaber (Laaber) 2012, 451–456.

Klaviers ohnehin die Tonhöhe verschleiert, ist dieser Kompromiss für das Gehör leicht hinzunehmen. Seinen Erfolg demonstrierte nicht zuletzt die Funktion des Klaviers als Substitut für andere Instrumente, die es auch zum Arbeitsinstrument der Komponisten werden ließ.

Schönbergs Kompositionsmethode sah vor, diese zwölf Töne in mehreren Arbeitsschritten einer Vorordnung zu unterziehen: Der Komponist legte zunächst eine Reihenfolge der zwölf Töne fest. Diese sogenannte Reihe musste in der Komposition stets vollständig durchlaufen sein, bevor eine Tonstufe wiedererscheinen durfte. Damit sich ihre Abfolge dem Hören nicht als tonales oder thematisches Gebilde aufdrängte, waren Variationen der Grundgestalt zugelassen, nämlich die Transposition auf einen anderen Anfangston; die Umkehrung, bei der jeder Tonschritt in der Gegenrichtung ausgeführt wurde; der Krebs, bei dem die Reihe rückwärts durchlaufen wurde; und schließlich die verschiedenen Kombinationen der Variationen. Im Gegensatz zu der gewöhnlichen Dur- oder Moll-Tonart, die nicht zwölf, sondern nur sieben verschiedene Töne enthält, deren hierarchische Binnenstruktur ein tonales Zentrum ausbildet, vermied die Zwölftontechnik die Ausbildung eines solchen tonalen Zentrums. Weil die zwölf Töne des Klaviers alle verfügbaren Tonstufen abdeckten und zugleich keine dieser Tonstufen privilegierten, ließ sich auf dem Klavier eine Musik ohne tonales Zentrum auf ideale Weise umsetzen: Der obligatorische Reihendurchlauf auf dem Klavier ist nichts anderes als eine statistische Operation, die keine privilegierten Relationen im Raster der äquidistanten Schritte etabliert.

Für die serielle Musik stellt sich jedoch erneut die Frage, wie überhaupt musikalische Formen gebildet werden sollen. Die serielle Organisation der Parameter droht in eine Art Katalogisierung von Klangereignissen umzuschlagen, die keine formale Verknüpfung in Aussicht stellen. Abgesehen von dem Durchlauf vorab festgelegter Serien gibt es kein Formprinzip. Die total organisierte Musikmaterie blockiert die Formbildung.

Die Komponisten des Serialismus fanden nicht nur in den sehr kurzen Stücken Anton Weberns ein Modell für die Neudefinition der Reihentechnik, sondern auch in der Musik von Olivier Messiaen. Seine Klavieretüde *Mode de valeurs et d'intensités* (1949) unternimmt gleichfalls eine Vorordnung von Tönen: Der Partitur ist eine Übersicht der ausgewählten Werte für die Tonhöhen, Dauern, Lautstärkewerte und Anschlagsarten vorangestellt, die im Stück verwendet werden.²² In einer weiteren Etüde mit dem Titel *Île de Feu 2* (1950) aus derselben Etüden-Sammlung finden sich wiederum fixe Kombinationen von Parameterwerten. In der linken und rechten Hand sind jeweils zwölf aufeinanderfolgende Töne notiert, zu denen sich die folgende Angabe im Notentext findet: «*intersion, 10 fois intervertie par elle-même, sur 12 valeurs, 12 sons, 4 attaques, 5 intensités*».²³ Die Angabe *intersion* mit einer darauffolgenden römischen Ziffer zeigt im Stück jeweils den Beginn einer neuen Interpolation an.

Auf den ersten Blick scheint Messiaens Erneuerung der Reihentechnik in einer Ausweitung der vorab festgelegten Werte auf weitere musikalische

²² Vgl. dazu Julia Kursell, Armin Schäfer, *Fliehend wie der Schall: Olivier Messiaen, Archiv für Medien-geschichte*, 11. Jg., 2011: Takt und Frequenz, 99–113.

²³ Anmerkung in der Klavierpartitur über T. 8, Olivier Messiaen, *Île de Feu 2*, Paris (Durand) 1950, 1.

Parameter zu bestehen. Die Permutationen dringen jedoch nun in die Reihe selbst ein. Während die Zwölftonreihe durch eine Abfolge von zwölf Tönen definiert ist, deren Zusammenhang zwar transformiert, aber nicht aufgekündigt werden darf, wird bei Messiaen der einzelne Ton für Umstellungen disponibel. Bereits in der ersten Interversion in *Île de feu II* ist deren Permutationsprinzip leicht zu dechiffrieren: Denkt man sich die auf dem Klavier nebeneinander liegenden Töne mit den Ziffern eins bis zwölf durchnummeriert, so beginnt diese erste Interversion auf den Tönen mit der Nummer 7 und 6 und steigt von diesen jeweils einen Ton nach oben bzw. unten. Dasselbe Prinzip der Abfolge – also 7–6–8–5–9–4–10–3–11–2–12–1 – wird auf das Ergebnis der Permutation erneut angewandt, und es entsteht eine neue Abfolge der zwölf Töne: Der nun auf dem siebten Stellplatz liegende Ton wird als erster gespielt, dann folgt der Ton mit der Stellplatznummer 6, und so fort.

Dieses Prinzip der Permutation entwickelt Barraqué zu seinem eigenen Prinzip der proliferierenden Reihen weiter. Es besteht darin, eine abstrakte Permutationsregel festzulegen, die auf bewegliche Stellplätze angewendet wird. Das Verfahren ist von der Reihentechnik Schönbergs ebenso unterschieden wie von Boulez' serieller Komposition. Ein Unterschied liegt darin, dass sich die Permutationen beliebig fortsetzen lassen. Barraqué legt nämlich nicht nur Permutationsregeln fest, die auf die Stellplätze der Reihe anzuwenden sind, sondern auch Transformationsregeln, die wiederum auf die Regeln der Permutation angewendet werden. Diese zwei Ebenen der Regelung produzieren die Reihen gleichsam im Selbstlauf und ohne deren mögliche Permutationen auszuschöpfen. Barraqué bezeichnet dieses Prinzip der Wucherung als «Auto-genese», die auf eine Wiedergewinnung zeitlicher Verläufe in der seriellen Musik und mithin auf die musikalische Form zielt.²⁴

Die Reihenproliferation erlaubt es nicht, aus dem Ergebnis der Permutation auf deren Ausgangsstadium zu schließen. Die Technik der Proliferation impliziert eine irreversible Transformation, die Barraqués Musik «unanalysierbar»²⁵ werden lässt. Jeder neue Zustand der Reihe löscht seinen Vorgänger. Der Rückverweis auf einen Ausgangszustand, wie ihn die Zwölftontechnik im Begriff der Grundgestalt mitführte, ist in der Reihenproliferation nicht vorgesehen. Vielmehr wird die Permutation von Barraqué als ein Verfahren konzipiert, das keinen Anfang und kein Ende besitzt. Es lässt sich nicht nur unendlich fortsetzen, sondern es geht auch auf keinen Anfangspunkt zurück. Eine Musik, der diese Reihen zugrunde liegen, greift scheinbar einen beliebig gewählten Ausschnitt aus einem Prozess fortwährender Erneuerung heraus.²⁶ Die Produktion der Tonfolgen ist unabgeschlossen und die Auswahl, die für eine Komposition daraus getroffen wird, weist über Anfang und Ende des konkreten Stücks hinaus.

Schließlich erfindet Barraqué auch Permutationsregeln, die bestimmte Stellplätze unberührt lassen. Der entsprechende Stellplatz wird entweder nicht in die Permutation einbezogen oder mit stets demselben zweiten Stellplatz ausgetauscht. Dadurch rücken einzelne Elemente in eine herausgehobene

²⁴ Vgl. Jean Barraqué, *Debussy ou l'approche d'une organisation autogène de la composition*, in: ders., *Écrits*, hg. von Laurent Feneyrou, Paris (Publications de la Sorbonne) 2001, 261–276.

²⁵ Vgl. G. W. [Bill] Hopkins, Barraqué et l'idée sérielle, in: *Entretiens* (Numéro spécial Jean Barraqué), Heft 5, 1987, 25–33. Nur mithilfe der Skizzen gelingt eine Rekonstruktion der Reihen, die Barraqués Stücke zugrunde liegen, vgl. z. B. Henrich, *Das Werk Jean Barraqués*. Henrich weist allerdings darauf hin, dass einige der Quellen zu Barraqués Reihen, die noch in einer Inventarliste des Nachlasses von Barraqué genannt waren, offenbar verloren gegangen sind.

²⁶ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*, übers. v. Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin (Merve) 1992, 405, Anm. 82.

Position. Es entstehen atonale Zentren, die sich vor dem Hintergrund einer zufällig wirkenden Tonfolge behaupten und dem Hören einprägen.

Barraqué hat dieses Verfahren mit seiner Unterscheidung von *note-ton* und *note-son* verknüpft. Auch in der seriellen Musik gilt: Eine Note hat mehrere Wirklichkeiten (*plusieurs réalités*) in ihrer Eigenschaft als Ton, aber nur eine einzige Wirklichkeit in ihrer Eigenschaft als Klang. Durch ihre Wiederkehr auf demselben Stellplatz behauptet sich eine Note gegenüber dem Reihendurchlauf und damit auch gegenüber dem Anschein des Zufälligen, den dieser erweckt. Sie wird als *note-son* hervorgehoben, der auch im seriellen Zusammenhang dadurch eine neue Qualität zuwächst. Die Hervorhebung (*mise en évidence*) einer Note zielt aber nicht mehr, wie bei Debussy, auf das Timbre, sondern ihr Beharrungsvermögen zeichnet nun die *note-son* durch ihre Dauer aus.²⁷ Diese Dauer wiederum steht jedoch außerhalb der seriellen Ordnung. Sie ist nicht mit irgendeinem Wert innerhalb eines seriell organisierten Parameters der Zeitwerte deckungsgleich. Die Unterscheidung von *note-ton* und *note-son* stellt in der seriellen Musik vielmehr die symbolische Ordnung der proliferierenden Reihen und die Materialität des Klangs einander gegenüber.

Dauern: «Chant après chant»

In *Chant après chant* greift Barraqué das Problem der Dauer wieder auf, das im Tonbandstück eine erste Lösung fand. In *Etude* blockierten die rückwärts abgespielten Klänge des präparierten Klaviers, dass ein Symbolwert, der die Prozessualität des Klangs überdeckte, im Klang wahrgenommen wurde. *Chant après chant* ist für eine Kammerbesetzung aus einer hohen Singstimme, Klavier und ein Schlagzeugensemble von sechs Spielern geschrieben. Die Besetzung kündigt bereits eine Vielheit der Dauern an: Jede Klangquelle verfügt über andere Möglichkeiten, einen Klang fortzusetzen oder abzubrechen, ihn zu wiederholen oder seine Eigenschaften zu variieren. Diese verschiedenen Möglichkeiten werden gleich zu Beginn des Stückes ausgestellt: Dreimal hintereinander wird der idealtypische Klangverlauf eines Schlaginstruments auskomponiert, indem jeweils in verschiedenen Besetzungen ein frequenzreicher Aufschlag in einen ausklingenden Nachhall überführt wird. Den Anfang macht das Schlagzeug: Ein Glissando auf dem Glockenspiel und das Geräusch eines Guiro, d.h. eines Holzkörpers mit Kerben, über die mit einem Stab gerieben wird, leiten über zu wirbelnden Schlägen auf verschiedenen Trommeln (Konga, Tom Tom, Pauke, kleine Trommel, Rührtrommel). Sie münden in den Klang von sechs thailändischen Buckelgongs, die dann ungehindert ausschwingen.

Die Resonanz der Gongs schließt diesen ersten Klangverlauf ab. In ihren Nachhall hinein spielt das Klavier eine Folge schneller Noten, die den Akkord der Gongs zu einer Zwölftonreihe ergänzen. Weitere schnelle Töne, die ebenfalls zwölftönig organisiert sind, folgen in immer weiter ausgreifenden Intervallen. Sie münden wiederum in eine starke Resonanz, die das Klavier

²⁷ Vgl. Barraqué, Debussy ou l'approche, 274.

durch ein lautes Tremolo auf einem einzelnen Ton in tiefer Lage auslöst und bei gehaltenem Pedal nachklingen lässt.

In diesen Nachhall setzt die Singstimme das erste Textfragment: «*Quelque chose qui était presque une image matérielle*».²⁸ Sie artikuliert zunächst «beinahe flüsternd» auf einer Tonhöhe im Frequenzbereich der Sprechstimme und geht dann allmählich in Gesang über, sodass das Wort «*matérielle*» bereits mit einem langen Vokal *a* ausgesungen wird. Während das Flüstern von leisen Geräuschen der Fellinstrumente unterlegt ist, wird das letzte Wort mit dem Klang angeschlagener Becken unterlegt, die zwar geräuschhaft sind, aber einen langen Nachhall besitzen. Der Gesang wird schließlich von einem Klang abgelöst, der ganz und gar der Materialität der Schallquellen unterstellt ist: Ein Becken, zwei Tam Tams bzw. Gongs ohne definierte Tonhöhe und fünf thailändische Buckelgongs bzw. Gongs mit einer definierten Tonhöhe, werden nacheinander mit folgender Spielanweisung angeschlagen: «*très lent (en fonction des attaques et des résonances)*».²⁹ Das heißt, jedes Instrument wird erst dann gespielt, wenn der Moment des Aufschlagens des vorhergehenden vorüber ist, und jeder neue Klang wird in den Nachhall des vorhergehenden hinein gesetzt. Nur die Klänge der thailändischen Gongs, die eine Tonhöhe besitzen, werden abgedämpft; sie leiten auf diese Weise von der Erscheinungsform der Note als Klang, zur Funktion der Note als Ton über.

Nacheinander stellen so Schlagzeug, Klavier und Stimme einen Übergang vom Geräusch zum Ton vor, der auch für jeden einzelnen Klangverlauf konstitutiv ist. Die Mittel, derer sie sich dabei bedienen, sind höchst unterschiedlich. So kann etwa die Stimme ihre Artikulation in hohem Maße variieren und sich verschiedener Arten und Weisen der Schallerzeugung bedienen, die vom Flüstern über das Sprechen und Singen bis hin zum Lachen oder Schreien reichen. Sie kann Tonhöhen und Vokalfärbungen differenzieren, Töne und Geräusche hervorbringen und schnelle Wechsel artikulieren. Auch länger anhaltende Töne kann sie erzeugen, allerdings nur durch konstante Energiezufuhr bzw. so lange die Atemluft reicht. Das Klavier wiederum differenziert ebenfalls Tonhöhen, der gewöhnliche Spielvorgang des Anschlagens einer Taste kann gar nicht anders, als eine distinkte Tonhöhe zu produzieren. Mithilfe der Dämpfer einerseits und der Repetitionsmechanik andererseits, die auch das rasche mehrmalige Anschlagen derselben Taste erlaubt, kann das Klavier entweder sehr rasche Tonfolgen oder aber, wenn die Dämpfer angehoben werden, einen langen Nachhall hervorbringen. Über einen stationären Klanganteil verfügt der Klavierton hingegen nicht. Er setzt sich allenfalls durch Resonanz im Klangkörper fort. Der Spieler hat keine andere Möglichkeit dem Schallkörper Energie zuzuführen, als durch das Anschlagen einer Taste. Der einmal angeschlagene Ton lässt sich nicht mehr verändern, sondern allenfalls unterbrechen. Die Schlaginstrumente schließlich sind in der Partitur nochmals aufgeteilt und verschiedenen Gruppen zugeordnet, nämlich Metall-, Fell- und Holzinstrumenten sowie Stabspielen (*métaux, peaux, bois* und *claviers*).³⁰ Die

²⁸ Jean Barraqué, *Chant après chant*, Florenz (Aldo Bruzichelli) 1967, 2f., Dirigierziffer 1. Der Partitur ist ein Abdruck des vertonten Textes vorangestellt. Der Text der Singstimme weicht davon an einigen Stellen ab, beispielsweise ist das Wort «*qui*», das sich auch in Hermann Brochs *La mort de Virgile* findet, nur in der Singstimme enthalten. Laut Henrich weisen die von Bruzichelli angefertigten Partituren einige Fehler auf, so etwa in der Wiedergabe der vertonten Texte. Barraqué habe allerdings die vorangestellte Fassung autorisiert. Vgl. Henrich, *Das Werk Jean Barraqués*, 221.

²⁹ Barraqué, *Chant après chant*, 3. «Sehr langsam (in Abhängigkeit von Anschlag und Nachhall)».

³⁰ Ebd., o. P. [Orthographie verändert, JK].

Gruppen entsprechen nicht der instrumentenkundlichen Unterteilung, die Stabspiele, Holz- und Metallinstrumente zu Idiophonen zusammenfasst – bei diesen Instrumenten ist der angeschlagene Körper auch der Klangkörper – und sie somit von den Membranophonen bzw. Trommeln unterscheidet.

Für die Zuordnung der Instrumente zu den einzelnen «Klangfarben-Familien» (*familles de timbres*)³¹ in *Chant après chant* ist entscheidend, wie sich die einzelnen Gruppen zu der Unterscheidung von Klang und Ton bzw. *notes-sons* und *notes-tons* verhalten. Die Schlaginstrumente können Tonhöhen oder Geräusche sowie lange und kurze Töne hervorbringen. Diese Unterscheidungen schneiden quer durch die Instrumentengruppen und sie lassen sich nur in Form von Ausschlusskriterien treffen: Die Stabspiele Xylorimba, Vibraphon, Marimbaphon und Glockenspiel bestehen alle aus einer Vielzahl von Klangkörpern, die gestimmt sind und auf denen, wie auf dem Klavier, eine vollständige Tonhöhenkala gespielt werden kann. Für alle anderen Instrumente muss hingegen, wenn sie überhaupt eine Tonhöhe besitzen, eigens die Anzahl und Stimmung der zu verwendenden Instrumente genannt werden. Metall-, Holz- und Fellinstrumente wiederum unterscheiden sich durch den Klangverlauf, in dem jeweils Anfang, Mitte oder Ende eine besonders charakteristische Rolle spielen. Die Nachhalldauer kann nur bei den Metallinstrumenten sehr lang sein, nur die Fellinstrumente können sich durch einen weichen Anschlag auszeichnen, und nur bei den Holzinstrumenten endet der Klang mitunter abrupt.

Die Besetzung von *Chant après chant* enthält daher eine entscheidende Vorgabe für die serielle Komposition: Die Instrumente können nicht alle denselben Operationen einer seriellen Vorordnung unterworfen werden. Während die Stimme, das Klavier und die Stabspiele seriell geordnete Tonfolgen hervorbringen können, gilt dies nicht für die Schlaginstrumente. Der Klang der Schlaginstrumente fügt sich nicht in die Ordnung der Tonhöhen ein, und auch die Unterteilung in Instrumentengruppen ist zu unspezifisch, um etwa einen Parameter der Klangfarbe festzulegen. Auch wenn der tatsächliche Klangverlauf sich in gewissen Grenzen manipulieren lässt – so können die Klänge der Gongs abgedämpft werden, auf den Fellinstrumenten statt einzelner Töne Wirbel gespielt werden –, sind dies immer Manipulationen, die im Realen stattfinden und sich nicht in symbolische Ordnungen überführen lassen. Wenn diese Klänge überhaupt in ein Verhältnis zu der Unterscheidung von *note-son* und *note-ton* zu stellen sind, dann folgt diese einer eigenen Logik: Ähnlich den rückwärts gespielten Tönen des Tonbands verändern die differenzierten, aber nicht beliebig manipulierbaren Dauern das Verhältnis von Ton und Klang in dem seriell geordneten Material. Sie zeigen eine materielle Außenseite der Töne.

Entwicklung in Abwesenheit

Die Reihenproliferation liefert ein erstes formbildendes Prinzip für die serielle Musik von Barraqué. Ein zweites Prinzip der Formbildung zeigt sich in *Chant*

³¹ Vgl. den Text des Programms in Barraqué, *Ecrits*, 209.

après chant in einer Verkettung der Klänge zu auskomponierten Klangverläufen. Es gibt jedoch noch ein drittes Formprinzip, das zu den Ebenen der Tonhöhenorganisation und der Verkettung von Dauern hinzutritt. Dieses Formprinzip ist in dem vertonten Text angelegt. Barraqué findet das Modell für die Integration dieser dritten Ebene wiederum bei Debussy, und zwar in dessen Ballett *Jeux* (1913):

Eine genaue Analyse zeigt, daß der Komponist ... manchmal mit «Entwicklungen in Abwesenheit» rechnet, als ob die Musik sich in einem logisch begründeten Ablauf «anderswo» abgespielt, sich aber, plötzlich unterbrochen, auf einem toten Gleis befunden hätte. Auf diese Weise entzieht sich das Werk einer begrifflichen Zerlegung; denn die Vorstellung der Diskontinuität erhält einen neuen Sinn; es handelt sich in struktureller Hinsicht vielmehr um eine «alternative Kontinuität».³²

Die alternative Kontinuität sichert Zusammenhänge, die in Debussys Musik nicht expliziert werden. Sie stellt Verbindungen zwischen den diskontinuierlichen Fragmenten her, die im simultanen Geschehen vorhanden sind: Im Ballett *Jeux* eröffnet ein Tennisball, der von außen auf die Bühne springt, die Handlung. Nachdem die Spieler den Ball eingeholt und ihr Spiel auf der Bühne fortgesetzt haben, werden sie selbst von einem zweiten Ball unterbrochen, der auf die Bühne springt und sie vertreibt, weil er das Eintreffen anderer Spieler ankündigt. In der Musik von Debussy, so insinuiert Barraqués Analyse, können sich musikalische Fragmente ebenso wie das abwesende, aber außerhalb der Bühne fortgesetzte Tennisspiel weiterentwickelt haben und wieder zur Musik dazu stoßen. Es entsteht ein komplexes Gefüge musikalischer Ebenen, die sich asynchron entwickeln.

In *Chant après chant* wird die Funktion einer Entwicklung, die auf einer außermusikalischen Ebene erfolgt, von dem vertonten Text übernommen. Barraqué verwendet hierzu Fragmente aus dem zweiten Teil von Brochs Roman *Der Tod des Vergil*. Sie ergeben keine vollständigen Sätze.³³ Zwischen ihnen hat «anderswo» eine Entwicklung stattgefunden, die im vertonten Text nicht aufscheint, obwohl sie für den Zusammenhalt der Fragmente entsteht. Schon im Roman selbst wird dieser Verknüpfungsmodus angedeutet, denn die Passage, aus der die Fragmente stammen, bildet eine Art Traumsequenz, die auf vorausgegangene Textpassagen zurückgreift.

In Barraqués Textvorlage vermischen sich diese Fragmente mit einer anderen eigenständigen, aber nur unvollständig gegebenen Entwicklung: Eine zweite, von Barraqué selbst verfasste Textebene ist in sie eingezogen. Sie ist in einem vollständigen Abdruck des Librettos, welcher der Partitur vorangestellt ist, durch Kursiv-Setzung kenntlich gemacht. Barraqués Text besteht ebenfalls aus fragmentarischen Abschnitten und einzelnen Wörtern, die teils an den Roman angelehnt sind, teils auf andere Kompositionen aus dem Projekt der Broch-Vertonung verweisen. Einzelne Wörter in beiden Textebenen sind durch Großschreibung hervorgehoben und bilden damit eine dritte Ebene der Verknüpfung, die quer durch die beiden anderen schneidet.

³² Barraqué, Debussy, 144.

³³ Hermann Broch, *La mort de Virgile*, Paris (Gallimard) 2009, übers. v. Albert Kohn, 184–187. Sie lauten: «quelque chose | était presque une image matérielle | mais | image | dehors | la fenêtre découpée dans le clair de lune | se transmuait | c'était pour l'oreille une résonance seconde | au-delà de la perception | accouplées dans une étrange unité | un pré-écho de l'ultime achèvement | Il prêtait l'oreille à l'in audible | des mers de silence | il ne flottait plus que la voix enfantine | résonance terrestre | ni jours | chant après chant | dans l'invisibilité où prend racine toute poésie | Pas encore et déjà | espace d'argent | solitude nocturne | Pas encore et déjà | Il march[e] à travers le dôme du rêve | rit dans le rêve, personne ne rit quand il n'y a pas d'issue | oserait rire | révolte | s'était tue». [Die Längsstriche markieren Auslassungen im Text].

Zwischen den Textebenen findet ein Wechselspiel statt, das die Entwicklung in Abwesenheit zu seiner Verknüpfung nutzt. Der Satz «Les notes résumémentelles encore?»³⁴ aus Barraqués eigenem Text antwortet auf eine Frage, die Vergil im Roman stellt – «Les vers continuaient-ils à se manifester?»³⁵ –, die aber nicht in den vertonten Text aufgenommen ist. Die Frage nach der Verweiskfunktion der Noten ist in der Vertonung mit geräuschhaften Klängen unterlegt, die durch das schnelle wiederholte Anschlagen von Instrumenten ohne bestimm-bare Tonhöhe erzeugt werden. Auf die Deklamation dieses Satzes folgen zwei Glissandi im Vibraphon bei gehaltenem Pedal. Das Glissando nimmt die Un-terscheidung der Tonhöhen, die das Vibraphon ermöglicht, wieder zurück: Die schnell aufeinanderfolgenden Töne verschwimmen ineinander, und sie werden mit Geräten hervorgebracht, die den Klang zusätzlich ins Geräuschhafte über-führen. Für das erste Glissando schreibt die Partitur einen Metallbesen vor, das zweite wird mit einem weichen Filzkopfschlegel gespielt. Metrum und Tonhö-hen der Gesangsstimme sind zwar ausnotiert, aber mit der folgenden zusätz-lichen Angabe versehen: «Non mesuré (libre). Nuance molle dans le p[iano]. Intonation entre parlé et chanté. Très libre».³⁶ Die Partitur erreicht an dieser Stelle einen Nullpunkt der Vorschrift: Sie fordert dazu auf, sich dem Notierba-ren zu entziehen.

Die serielle Musik steht außerhalb eines tonalen Zusammenhangs. Sie setzt keinen Nachvollzug der Zusammenhänge voraus, die sie schafft; und die Re-geln, denen sie folgt, löschen selbst die Spuren ihrer Anwendung. Nur unter der Bedingung, dass die Klänge selbst die Form hervorbringen, ist überhaupt eine Formbildung möglich. Die Klänge, die nur in der Gegenwart und nur im Realen verfügbar sind, werden mit einem Textzusammenhang konfrontiert, der sich nur auf einer Ebene zusammenfügt, die außerhalb des Stücks liegt. Zwi-schen dem Stück und seinem Außen vermittelt die Kompositionstechnik der proliferierenden Reihen, die eine Fortsetzung garantiert, die über den gegeb-e-nen Moment hinausweist.

Der materielle Klang, der nicht über seine eigene Resonanz hinausgelangen kann, ist das «Sujet»³⁷ dieser Musik, das sich an der Schwelle zwischen Gegen-stand und Instanz seiner Äußerung in der Schwebe hält: «Résonance terrestre qui n'est plus parole, qui n'est plus poésie, ni couleur, ni absence de couleur, ni transparence, – mais seulement sourire, image de jadis, image d'un sourire».³⁸ In der tonalen Musik übertönte die Gewohnheit, der *résonance* ein Symbol der Tonhöhe abzugewinnen, den Klang selbst. Barraqués Musik hingegen ringt um eine Form, die durch das Material ermöglicht wird und durch das Symbol hindurchgeht. In der «Entwicklung in Abwesenheit» findet seine musikalische Form jene Spannung, die sie außerhalb ihrer selbst zusammenhält.

³⁴ Barraqué, *Chant après chant*, o. P. und 115f. (Dirigierziffer 69).

³⁵ Broch, *La mort de Virgile*, 187.

³⁶ Barraqué, *Chant après chant*.

«Nicht gemessen (frei). Weiche Nu-ance im Piano-Bereich. Intonation zwischen Sprechen und Gesang. Sehr frei.»

³⁷ Michel Foucault, *Das Denken des Außen*, in: ders., *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Bd. 1: 1954-1969, hg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange, aus dem Franz. von Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondeck und Hermann Kocyba, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 2001, 670-697, hier 672.

³⁸ Broch, *La mort de Virgile*, 184.