

Die Ästhetik des „Marteau sans maître“ und Peirce’ „Ground“

Hubertus DREYER

0 . Vorbemerkungen

Von den verschiedenen noch offenen Fragen, die sich im Zusammenhang mit Boulez’ „Marteau sans maître“ stellen, verdienen sicherlich die seine Ästhetik betreffenden das größte Interesse. Was macht letztendlich die Qualität dieses Werkes aus, dessen historischer Rang als Schlüsselwerk unbestritten ist, das Strawinsky und Adorno für eines der Meisterwerke der seriellen Schule hielten und dessen musikalischer Wert auch von Autoren nicht bezweifelt wird, die – wie beispielsweise Nicolas Ruwet und Fred Lerdahl – der seriellen Musik im allgemeinen eher kritisch gegenüberstehen?¹

Ein Versuch, sich dieser Frage mit Mitteln der Musiksemiotik zu nähern, soll in vorliegendem Aufsatz skizziert werden. Auf eine kurze Darstellung der semiotischen Mittel und Begriffe, auf die der Versuch sich bezieht, folgt ein Überblick über die wichtigsten Kompositionstechniken des „Marteau“, soweit sie bisher bekannt geworden sind². Im Rahmen dieser Arbeit ist es nicht möglich, alle im Überblick genannten Techniken auf ihre semiotischen Implikationen hin zu untersuchen, immerhin soll an einigen Beispielen angedeutet werden, wie solch eine Untersuchung aussehen und was sie leisten könnte.

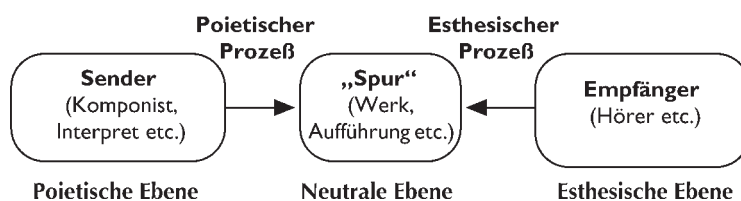
1 . Zum semiotischen Ansatz

Aus einer gründlichen Sichtung von Arbeiten zur Wahrnehmung serieller Musik zieht Mosch das Fazit:

„Das gängige Kommunikationsmodell Sender – Botschaft/Code – Empfänger, in dessen Begriffen die Wahrnehmung serieller Musik häufig beschrieben oder gedacht worden ist, hat offensichtlich den Blick auf deren ästhetische Besonderheiten verstellt.“ (Mosch 2004: 121)

Es mag daher zunächst überraschen, trotzdem Semiotik – die ja gemeinhin mit dem

vom Mosch genannten Kommunikationsmodell assoziiert wird – heranzuziehen, um sich dem ästhetischen Gehalt des Marteau zu nähern. Einen Ansatz bietet das Tripartitionsmodell von Molino und Nattiez, das, anstatt Kommunikation von Anfang an vorauszusetzen, sie – als ein mögliches Ergebnis des semiotischen Prozesses – aus seiner konkreten Analyse folgert:



(nach Nattiez 1990: 17)

Wie die Pfeile zeigen, beziehen sich sowohl die poietische als auch die esthetische³ Ebene zwar auf die neutrale Ebene, auf die materielle „Spur“ des Werkes (die wiederum z.B. in Form einer Aufnahme, von Noten oder in den Schallwellen einer konkreten Aufführung gegeben sein kann), zwischen ihnen selbst jedoch besteht keine unmittelbare Beziehung.

Auf die bekannte Problematik der „neutralen“ Analyse (oder auch Analyse der neutralen Ebene, per Segmentation) soll hier nicht eingegangen werden⁴. Für uns interessant ist Peirce' Konzept des Interpretanten⁵, das Nattiez in die Beschreibung sowohl poietischer als auch esthetischer Prozesse einführt: Alles, was zum Zeichen, zum Ausgangspunkt einer Semiose werden kann (also z.B. die physische Spur eines musikalischen Werkes), verweist auf sein „Objekt“, die Bedeutung des Zeichens, mittels eines (mentalen) Interpretanten, der dann wiederum zum Zeichen wird; und so weiter. Für das sich aus dieser Betrachtungsweise ergebende Bild der Zeichenprozesse verwendet Nattiez das Bild des symbolischen Netzes: Musik wird zum Zeichen innerhalb komplexer Konfigurationen von Interpretanten (Nattiez 1990: 102), was zu völlig unterschiedlichen Interpretationen der gleichen musikalischen „Spur“ führen kann, je nachdem welchen Aspekt der Konfiguration dieser oder jener Komponist, dieser oder jener Hörer im Sinn hat. Auf diese Weise werden dann auch divergierende Meinungen als Facetten einer übergeordneten Interpretationsstruktur analysierbar.

Grob gesagt, umfaßt die semiotische Analyse eines Musikwerkes oder musikalischen Tatbestands nach dem Nattiezschen Modell neben der immer mehr als entbehrlich

erkannten Segmentationsanalyse der neutralen Ebene⁶ vor allem 1.) eine Analyse der gedanklichen Hintergründe (oder genauer gesagt der Interpretanten), die bei der Herstellung des Werkes (bzw. bei der Erzeugung des musikalischen Sachverhaltes) eine Rolle spielten, 2.) eine Analyse der unterschiedlichen Reaktionen, die bei Rezipienten auftreten und 3.) eventuell einen Vergleich zwischen den Analyseergebnissen.

Konkret auf Boulez ist diese Methode, wenngleich selten nach semiotischer Systematik durchgeführt, recht gebräuchlich; für Boulez' Denken stehen seine Schriften sowie Kompositionsverfahren (soweit eruierbar), für die Reaktionen der Rezipienten die Meinung des betreffenden Autoren selbst sowie die anderer Autoren, die schon der wissenschaftlichen Auseinandersetzung wegen zu Wort kommen müssen. Im 2. Kapitel von Mosch (Mosch 2004) findet man dann beispielsweise eine systematische Darstellung unterschiedlicher Rezeptionsweisen.

Allerdings beziehen die sich fast ausschließlich auf die serielle Musik bzw. auf die Musik von Boulez im allgemeinen, während die ausführlichen Detailanalysen, die etwa die Hälfte von Moschs Buch ausmachen, wieder hauptsächlich die ästhetischen Positionen eines Rezipienten darstellen, nämlich die Moschs selbst.

Doch auch dann, wenn man – unter Überwindung der damit verbundenen methodischen Schwierigkeiten – eine Vielzahl ästhetischer Positionen zu konkreten analytischen Funden in die Darstellung einbezüge, wäre ein Grundproblem des Nattiez'schen Modells nicht überwunden. Denn Nattiez' Analyseverfahren macht es einem nicht leicht, die Befunde der poetischen und esthetischen Analyse auf die eigentlichen musikalischen Tatbestände der neutralen Ebene zurückzubeziehen⁷. Dies mag einer der Gründe sein, warum sich stärker um die Inhaltlichkeit von Musik bemühte Musiksemiotiker wie Tarasti und Hatten eher skeptisch zu Nattiez stellen⁸.

Abhilfe könnte hier Peirce' Begriff des „ground“ schaffen, den Naomi Cumming für die Musiksemiotik fruchtbar gemacht hat. Damit etwas zum Zeichen wird, muß es zunächst wahrgenommen werden; die Wahrnehmung steht phänomenologisch (Cumming 2000: 61ff) und in Peirce' Zeichenlogik (Cumming 2000: 64ff) am Anfang des Signifikationsprozesses. Entscheidend ist nun für uns, daß die Wahrnehmung nicht in ihrer Gesamtheit zum Zeichen wird, sondern nur in ausgewählten Aspekten, vermöge eben dessen, was Peirce den „ground“ nennt. Besonders klar wird dies, wenn wir Metaphern analysieren. Wir bezeichnen beispielsweise den Ton eines Instrumentalisten als „warm“ oder „kalt“, vielleicht „dünn“, „voll“ oder gar „asketisch“⁹. Wie kommen solche metaphorischen Bezeichnungen zustande? Handelt es sich um reines Spiel zufäl-

liger Interpretantenketten, wie es sich wohl in letzter Konsequenz nach Nattiez' Modell darstellen müßte? Um bloße Konvention – wie Eco es wohl früher gedeutet hätte? Oder gibt es verborgener, in der Natur der Wahrnehmung begründete Analogien, die derartige Metaphern nahelegen?

Dieses Problem behandelt Peirce unter anderm anhand der Frage eines Blinden, ob sich Scharlachrot mit dem Klang einer Trompete vergleichen ließe; Peirce bejaht, und als offensichtlichsten „ground“ für diesen Vergleich wäre der Charakter des Hervorstechenden zu nennen, der beiden Eindrücken im hier visuellen, dort musikalischen Bereich eignet (Cumming 2000: 108ff).

Man mag dies als recht extremes Beispiel ansehen, doch dürfte sich in vielen Fällen die Interpretation von Musik und Aussagen über Musik noch wesentlich komplexer darstellen. Wie wäre etwa zu erklären, daß Adorno hinsichtlich des „Marteaus“ – eines pronociert athematischen Stücks! – noch 1960 vom „Überreichtum thematischer Gestalten“ spricht, und was meint Ligeti mit der „bunt-sinnlichen Katzenwelt des Marteau“¹⁰?

2 . Kompositionstechniken des „Marteau“

Um solche Fragen auf die Musik selbst beziehen zu können und nicht nur auf Zufälligkeiten des „semiotischen Hintergrunds“ von Ligeti und Adorno, ist ein Überblick über die wichtigsten Kompositionstechniken des „Marteau“ erforderlich.

In allen Sätzen ist die Tonhöhen-, teils auch die rhythmische und dynamische Organisation auf Materialquadrate gegründet, die zwar von derselben Grundreihe abgeleitet sind, jedoch in jedem Zyklus eine eigene Struktur besitzen¹¹. Die Grundreihe selbst taucht nebst ihren elementaren Ableitungen (U, K, UK) nur im 6. Satz wörtlich auf (in T. 25 – 34 und T. 91 – 94; siehe Koblyakov 1990: 63–64, 218 und 221).

„L'Artisanat furieux“ – zyklus

Ich werde mich hier darauf beschränken, die bereits in meinem letzten Aufsatz dargestellten Ergebnisse zusammenzufassen. Aus unterschiedlichen Teilungen der Grund- bzw. der Umkehrungsreihe gewinnt Boulez 2×5 Akkordmultiplikationsmatrizen (Notenbeispiel 1 zeigt eine der Matrizen)¹².

Notenbeispiel 1



Die Matrizen werden in verschiedener Weise horizontal, vertikal und diagonal durchlaufen, wodurch Boulez eine Folge von „Klangblöcken“¹³ erhält. Die Töne eines Klangblockes (zwischen 1 und 9 Tönen) können in jeder beliebigen Reihenfolge verwandt, ferner akkordisch gerafft und auf mehrere Instrumente verteilt werden.

Jedem Satz liegt eine eigene Auswahl aus dem so bereitgestellten Material zugrunde (1. Satz: Alle Matrizen der Umkehrungsreihe, diagonal und vertikal; 3. Satz: Alle Matrizen der Umkehrungsreihe, horizontal durchlaufen; 7. Satz: Die erste Matrix der Umkehrungsreihe, diagonal und vertikal; 9. Satz: Alle Matrizen der Grundreihe, horizontal).

Für die Rhythmik wählt Boulez eine Folge von fünf sehr variabel gehandhabten Zellen (in ihrer Grundform bestehen sie aus 2, 4, 2, 1 und 3 Achteln). Diese Zellen sind ihrerseits in wechselnder Weise (siehe Boulez/Decroupet 2005: 82) mit der Position der verschiedenen Klangblöcke in ihren jeweiligen Matrizen assoziiert.

Die Zellentechnik gibt keine Auskunft darüber, wie lange eine Zelle dauert. Diesen höchst wichtigen Parameter legte Boulez nicht seriell, sondern – soweit aus der von Decroupet veröffentlichten Skizze (Boulez/Decroupet 2005: 86/87) erkennbar – zusammen mit dem Ambitus nach formalen Gesichtspunkten fest. Auch die Dynamik tritt in dieser Skizze als Aspekt des Formverlaufs auf, doch wechselt sie zeitweilig mit jeder rhythmischen Zelle und erscheint so an den Ablauf der Klangblöcke und Zellen seriell gekoppelt (vgl. Mosch 2004: 224).

„*Bourreaux de solitude*“-Zyklus

Das Tonhöhenmaterial des Zyklus wird aus einem speziellen Ableitungsverfahren gewonnen (beschrieben u.a. in Mosch 2004: 70-74).

Das Verfahren liefert 2 Quadrate – eines für die Grundform der Reihe (nur 6. Satz), eines für die Umkehrung (alle Sätze) –, die jeweils in der obersten Reihe das Original und darunter 11 abgeleitete Reihen umfassen¹⁴. Jede abgeleitete Reihe enthält theoretisch alle 12 Töne (praktisch gibt es eine Ausnahme aufgrund eines Versehens von Boulez). In dieser Form aufgeschrieben (d.h. inklusive der Originalreihe) befinden sich auch in den Vertikalen jeweils wieder immer alle 12 Töne, was Boulez nahegelegt haben mochte, zumindest in einem Abschnitt des 6. Satzes auch die Vertikalen zu benutzen. Notenbeispiel 2 zeigt eine der abgeleiteten Reihen.

Notenbeispiel 2



Auf jeder der 12 Positionen finden sich 1–4 (im Beispiel nur maximal 3) Töne oder aber Leerstellen. Die Leerstellen füllt Boulez im „Marteau“ mit Schlagzeugklängen, die sich so funktional in das serielle System eingliedern.

Die Tonhöhenreihen sind an 12 Dauern- und Dynamikreihen gekoppelt, und zwar im Prinzip eindeutig: Jede Tonhöhenreihe des Original- und des Umkehrungsquadrates besitzt genau eine Dauern/Dynamikreihe. Die Verbindung von Tonhöhen, Dauern und Dynamik geschieht nach einem einfachen Grundsatz: In der ersten Dauern/Dynamikreihe nehmen die Dauern von c aus chromatisch aufsteigend von einem Sechzehntel bis zu 12 Sechzehnteln zu, die Dynamik hingegen wächst vom h aus in chromatisch absteigender Folge von pp zu ff sfz. In der zweiten Dauern/Dynamikreihe fällt dann die kürzeste Dauer auf cis und die leiseste Dynamik auf b– und so weiter¹⁵. Zur kompositorischen Verwendung: Grundsätzlich kann eine abgeleitete Reihe sowohl recte als auch im Krebs sowie, im Unterschied zur klassischen Zwölftontechnik, von jeder beliebigen Position aus beginnend benutzt werden; dies gilt in allen Sätzen. Im weiteren verzweigen sich jedoch die Verfahren.

Die einfachste Form erscheint am Anfang des 6. Satzes: Im Puls der Zählinheit – also in Sechzehnteln – wird die jeweils gewählte Reihe mit der zugehörigen dauernmäßigen und dynamischen Zuordnungen abgespielt. Freilich gewährt sich der Komponist auch in dieser, sehr „streng“ komponierten Passage die Freiheit, das ursprüngliche Sechzehntelraster von Zeit zu Zeit zu verformen (so gleich in Takt 2).

Mit dem Einsatz der Singstimme in Takt tritt eine andere Verwendung der Reihen auf. Die Dauer einer Position beträgt nun nicht mehr eine Zählleinheit, sondern richtet sich nach der längsten Dauer, die auf dieser Position erscheint; lediglich Leerstellen, also Schlagzeugklänge, erhalten den Wert einer Zählleinheit weiterhin. Da die Singstimme selbstverständlich keine Akkorde produzieren kann, werden auftretende Akkorde „gebrochen“, zunächst so, daß der jeweils laut Dauern/Dynamikreihe längste Ton als erster erscheint, dann jedoch ebenso in anderer Reihenfolge.

Dieses Verfahren ist auch im Prinzip das der drei „Commentaires“ (2., 4. und 8. Satz), allerdings treten einige Modifikationen hinzu.

Erstens werden in den „Commentaires“ durchgängig mehrere Reihen polyphon kombiniert, wobei oft die Reihen jeweils auf mehrere Instrumente verteilt erscheinen. (Entsprechend schwierig ist es dann meist, sie analysierend aufzufinden.)

Zweitens wendet Boulez Filterverfahren „nach modulo“ an. Ein einfaches Beispiel diene zur Schilderung dieses Verfahrens: Eine Dauern/Dynamikreihe, modulo 2 gefiltert, reduziert sich auf zwei benachbarte Dauern-Dynamik-Werte (etwa $1 \text{ ♪} - 2 \text{ ♪}$ und $pp - \overline{pp}$, oder $5 \text{ ♪} - 6 \text{ ♪}$ und $mp - \overset{>}{mp}$) in der Weise, daß die ungeraden der ursprünglichen Dauern/Dynamikwerte durch den kleineren, die geraden durch den größeren der beiden Werte „modulo 2“ ersetzt werden. Für modulo 1 stehen mithin zwölf Realisierungsmöglichkeiten zur Verfügung (alle Werte werden einem der 12 möglichen Dauern/Dynamik-Niveaus angeglichen), für modulo 2 sechs, für modulo 3 vier, für modulo 4 drei und für modulo 6 zwei.

Die Verwendung der Filterverfahren sind teils von formalen Erwägungen bestimmt, teils von der Bindung der modulus an spezifische Reihen¹⁶.

Drittens werden die Reihen an verschiedenen Stellen in Mixturen, und dann zugleich meist transponiert verwendet. Eine einfache Kleinterzmixtur beispielsweise charakterisiert den Mittelteil des „commentaires 1“ (ab Takt 54). Andere komplexere Mixturen lassen sich auch als Multiplikation einer Reihe mit einem Akkord beschreiben, der in diesem Fall immer Bestandteil der Reihe sein muß (Mosch 2004: 269/271).

Die Mixturen treten nicht nur, wie in der eben genannten Stelle, akkordisch auf, sondern auch in gebrochener Form, wobei die Reihenfolge der Töne keinen Beschränkungen unterliegt.

Schließlich sei noch auf einige Verfahren hingewiesen, die nur an wenigen Stellen zum Zuge kommen: Transposition der Reihen ohne Mixtur sowie auf Tonhöhen angewandte Filter spielen im „commentaire III“ eine Rolle; der 6. Satz benutzt nach der Exposition

aller aus der Originalreihe abgeleiteten Reihen (T.1 – 33) einzelne Reihensegmente und ab T.75 auch Formen, die sich aus einer vertikalen Lesung des Reihenquadrats ergeben¹⁷.

Die beiden Versionen von „Bel édifice et les pressentiments“

Im „Bourreaux“-zyklus unterliegt die Wahl der Oktavlagen keinem System, obwohl Boulez von dieser Freiheit im Interesse bestimmter satztechnischer Regeln (wie Vermeidung von kleinen Sekunden und auffälligen Oktaven) Gebrauch macht und an einigen Stellen die Oktavlagen über einen längeren Zeitraum festlegt¹⁸. Auch im „L’Artisanat“-Zyklus folgt zwar der Ambitus einem Plan, die Oktavlagen der einzelnen Töne jedoch sind im Prinzip frei. Fixierung der Oktavlagen wird hingegen zum wichtigsten Organisationsprinzip der Tonhöhen in den „Bel-édifice“-Sätzen.

Beide Sätze operieren mit jeweils 4×12 registerfixierten Reihen, wobei in der ersten Version der Ambitus einer Reihe zwei Oktaven nicht übersteigt, in der zweiten Version sich jedoch auf fast fünf Oktaven erstreckt. Die Reihen der zweiten Version sind, im Gegensatz zur ersten, intervallisch alle untereinander verwandt. Da die Reihen in beiden Versionen stets wechseln, kommt es nicht zu einer Registerfixierung über einen längeren Zeitraum¹⁹.

Während sich hier nun hinsichtlich der Oktavlagen Boulez nur einige kleine Freiheiten („Ausnahmen“) gestattet, folgt die Reihenfolge der Töne keinem vorgefaßten System. Boulez schrieb in seinen Skizzen die Reihen in der Form der Originalreihe bzw. ihrer Umkehrung auf (Notenbeispiel 3) und strich die benutzten Töne einfach ab.

Notenbeispiel 3



Die Rhythmik der beiden Versionen von „Bel édifice et les pressentiments“ wird nach einem höchst komplizierten Verfahren aus zwei Zahlenquadraten gewonnen, die wiederum aus einer Kodierung der ursprünglichen Reihe und ihrer Transpositionen hervorgehen²⁰.

Schließlich sei noch daran erinnert, daß der neunte Satz als Finale – wie von Boulez schon im Vorwort der UE-Partitur erwähnt – umfassend Quasi-Zitate (T. 1 – 41) und

Ableitungen aus den Strukturen der andern Sätze verwendet. Die Quasi-zitate des ersten Teils und die Flötensoli am Ende sind prononciert von der Systematisierung der Registerlagen ausgenommen.

3 . Struktur und Ästhetik

Was unmittelbar schon nach dieser sehr kursorischen Durchsicht der Kompositionsverfahren auffällt, ist der überwältigende Reichtum der Methoden. Wie weiter unten zu erläutern sein wird, drücken wenigstens einige der Methoden der Musik – ganz im Sinne von Peirce' „ground“ – so unmittelbar ihren Stempel auf, daß allein dadurch schon jener Eindruck von Buntheit und Gestaltenreichtum entsteht, den die oben genannten Zitate Adornos und Ligetis benennen. Umso dringlicher stellt sich dann freilich auch die Frage nach der Vereinheitlichung: Weder hinsichtlich der Tonhöhenorganisation noch in rhythmischer Hinsicht, von der Dynamik ganz zu schweigen, scheint zwischen dem „L'Artisanat“-Zyklus und dem „Bourreaux“-Zyklus Verwandtschaft zu bestehen, sieht man einmal von der gemeinsamen Zwölftonreihe ab, die konkret freilich nur kurz wie beiläufig zitiert wird; manipuliert nach den von Boulez gewählten Ableitungsverfahren ist sie ansonstend hörend gar nicht, analytisch nur mit größter Mühe und aufgrund der Kenntnis von Boulez' Skizzen auszumachen. Noch abstrakter tritt die Zwölftonreihe in den beiden „Bel édifice“-Sätzen in Erscheinung.

Ist es gerechtfertigt, hier einen gewissen Einfluß von John Cage zu erblicken? Wie bekannt²¹, übte die von John Cage bei der Komposition von „Music of Changes“ verwandte Organisation des kompositorischen Materials in Quadraten, die in jeder Horizontalen und Vertikalen jeweils alle zwölf Töne der chromatischen Skala mindestens einmal brachten²², eine große Attraktion auf Boulez aus; Reihen- und Zahlenquadrate als Basis des Komponierens erscheinen bei ihm erst seit der Begegnung mit John Cage²³. Sämtliche dem „Marteau“ zugrundeliegenden Tonhöhenquadrate beinhalten horizontal und vertikal alle zwölf Töne (die beiden Zahlenquadrate entsprechend alle Zahlen zwischen 1 und 12), freilich nicht wie bei John Cage intuitiv gesetzt (und dann per Zufall weiterverarbeitet), sondern nach exakt definierbaren Verfahren.

Sind diese Verfahren bei Boulez deshalb schon rational? Stephen Heinemann (1998) hat versucht, mittels Settheorie die Rationalität der Multiplikationsmatrizen (im „L'Artisanat“-zyklus) zu beweisen; Boulez erörtert zumindest die Existenz von Isomorphismen und Teilisomorphismen in den Matrizen (Boulez 1963: 69/70). Die mathematische

(und damit intervallische) Organisation der Reihen des „Bourreaux“-zyklus ist bei weitem undurchsichtiger; in den beiden „Bel édifice“-Sätzen existiert eine Bindung an die Grundreihe, was die Tonhöhen betrifft, der uneingeschränkten Permutierbarkeit der Registerreihen wegen nur auf dem Papier, während die Zahlenquadrate (zupal in der Art, wie Boulez sie anwendet) keinerlei perzeptive Relevanz besitzen.

Boulez stellte in „Alea“ (Boulez 1966c) diese Art von Rationalität, nicht ohne Selbstironie, als eine verschleiertere, „heimtückischere“ Art der Obsession mit dem Zufall der spontaneren John Cages gegenüber (Boulez 1966c: 41-43); er war sich also der Scheinhaftigkeit dieser Rationalität durchaus bewußt. Gerade diese Einsicht, die sich wohl nicht zuletzt Erfahrungen mit den vorangegangenen Werken „Polyphonie X“ und „Structures 1“ verdankt²⁴, drängte Boulez denn auch, den Zufall, dessen Einfluß sich auf der Ebene der Materialorganisation nicht leugnen ließ, gewissermaßen zu editieren, das heißt: Ihn einerseits durch eine große Zahl von meist nicht seriellen Verfahren zu überformen, sich andererseits bei der Auskomponierung des seriell gewonnenen Materials hinreichend Freiraum zu musikalischer Gestaltung zu gönnen.

Aus Platzgründen beschränken wir uns hier auf die Verfahren der Überformung. Die Verfahren nehmen immer auf Eigenschaften und Möglichkeiten des jeweils gewählten Ausgangsmaterials Bezug. Das schlägt sich schon in der Großform des *Marteau* nieder: Nur die im „Bourreaux“-zyklus verwandten Reihen sind an eine auf einer kleinsten gemeinsamen Zählinheit beruhende Dauernorganisation gebunden, und auch das Schlagzeug läßt sich nur hier, vermöge der dank des Ableitungsverfahrens auftretenden Leerstellen, strukturell integrieren. So mag das Resultat des Verfahrens sich zwar „mathematischem Zufall“ verdanken, aber Boulez wählte es aufgrund interessanter Eigenschaften aus²⁵ und wies ihm einen Platz im Kunstwerk zu: Formal dadurch, daß der „Bourreaux“-zyklus gerade die geradzahligen Sätze umfaßt und so immer ein Satz ohne deutlich artikulierte metrischer Struktur mit einem mehr oder weniger auf Pulsationsrhythmik basierenden abwechselt.

Daß die Filter- und Mixturverfahren des „Bourreaux“-zyklus unmittelbar hörbaren Einfluß ausüben, bedarf wohl keines Beweises. Der stille Anfang des 2. Satzes beispielsweise nutzt modulo-Filter aus, um nur dynamische Werte unterhalb von *mp* zuzulassen. Das „Trio“ des gleichen Satzes (T.54-102) ist nicht nur durch das Fehlen der Flöte und die Filterung der dynamischen Werte auf Werte oberhalb des *mp* (bis zum *ff*) hervorgehoben, sondern auch durch die markanten Terzenmixturen, mit denen es beginnt. Andererseits kann Boulez auch namentlich komplexe Mixturen fast bis zur Unhörbar-

keit verstecken, wie am Ende des 2. Satzes (ab T. 103) und in der zweiten Hälfte des 4. Satzes (ab T. 47), indem viele der Mixturakkorde gebrochen werden; Mosch hört hier eine „fast ‘motivische’ Faktur“ (Mosch 2004: 275), wenn viele intervallisch ähnliche Mehrtongruppen die Stimmen durchwandern. Werden die Mixturen zu komplex, dann kann aber auch dieser Eindruck wieder verwischen.

Für den „L'Artisanat“-Zyklus hat Mosch versucht, in der Interaktion von Registerwahl, Ambitus, Intervallkorrespondenzen, der Durchlaufrichtung der Matrizen und der Struktur der Polyphonie formbildende Kräfte ausfindig zu machen, doch gelangt er zum Schluß, daß diese beim Hören überraschend wenig zum Tragen kommen (Mosch 2004: 49; 261/262). Möglicherweise hängt das mit der Kürze der „L'Artisanat“-Sätze zusammen; es entsteht eher der Eindruck von allgemeiner Fluidität (Griffith 1978: 32) als eine deutliche formale Gliederung. Doch erlaubt diese Fluidität auch, Brücken zwischen den drei materialiter so unähnlichen Zyklen zu bauen, und das nicht erst im Finalsatz.

So gibt es beispielsweise im ersten Satz, ab T. 11, ein Feld, in dem anfangs sehr dicht, später gelockerter gebrochene große Sexten auftreten; mag das auch zunächst im weiteren Verlauf des Satzes untergehen, so verweist es doch auf die zuvor erwähnte, sich aus gebrochenen Mixturakkorden ergebende „Pseudomotivik“ des 2. und 4. Satzes.

4 . Schlußwort: Peirce, Adorno, Boulez

Diese Betrachtungen (und analoge zum Widerspiel von Strenge und Freiheit im „Marteau“) ließen sich lange weitertreiben, man könnte zusätzliche „Zeugen“ auf esthetischer und Zeugnisse auf poetischer Ebene anführen und immer wieder dem so Gefundenen und Beschriebenen auf den musikalischen „ground“ gehen – bis man am Ende vermutlich den ganzen „Marteau“ entrollt hätte. Doch stellen wir schon jetzt fest, wie präkompositorische Setzung (serieller oder nicht-serieller Natur) und die Reaktion des Komponisten darauf, der die Verfahren bewertet, auswählt, modifiziert, bekräftet oder entkräftet, in einen vielfältigen Dialog treten. Adorno hat, ohne doch die kompositorische Struktur des Marteau im Mindesten zu kennen, in „...Vers une musique informelle“ die Dialektik von strenger Konstruktion und spontaner Reaktionsweise des Komponisten (also dem, was man einfacher seine Musikalität nennen könnte), als entscheidendes Qualitätskriterium serieller Musik dargestellt (Adorno 1978: 500). Indem man dieses Kriterium gemäß Peirce' Begriff vom „ground“ auf die musikalischen Tatsachen des „Marteaus“ und die Verfahren, die sie erzeugten, zurückführt, läßt sich vielleicht die

einzigartige Qualität des Werkes, in der Verfolgung der Dialektik konsequenter als jedes andere der seriellen Schule, rational und analytisch begründen.

Anmerkungen

- 1) Zur historischen Relevanz siehe z.B. Mosch 2004: 31 und die dort aufgeführten Quellen (Fußnote 58). Zu Strawinsky etwa Stravinsky/Craft 1979: 127-128. Adorno nahm Boulez' „Marteau“ schon im Vorwort der 1956 erschienenen „Dissonanzen“ explizit von der Kritik aus, die sein dort publizierter berühmt-berüchtigter Aufsatz „Das Altern der Neuen Musik“ an der seriellen Musik übte. (Adorno 1973: 12). Zu Ruwet und Lerdahl siehe Ruwet 1959, Lerdahl 1988
- 2) „Marteau sans maître“ als ganzes behandeln vor allem Koblyakov (1990), Mosch (2004) und Boulez/Decroupet (2005). Zum „L'Artisanat“-Zyklus gibt es ferner die Arbeiten von Heinemann (1998) und Losoda (2007), die sich beide mit technischen Problemen des Multiplikationsverfahrens befassen; als einfache einführende Arbeit existiert der vor zwei Jahren an gleicher Stelle publizierte Artikel des Autors. Eine Reihe Arbeiten über den „Bourreaux“-Zyklus können guten Gewissens als heute überholt bezeichnet werden; immerhin enthält Siegele (1979) ein paar subtile Beobachtungen. Zu den Kompositionsverfahren der beiden „Bel-édifice“-Sätze fehlen Einzelstudien, der Aufsatz von Fink (1997) geht nicht auf die Kompositionstechnik ein.
- 3) Die Darstellung folgt Nattiez 1990, insbesondere S. 15 – 18. Da eine allgemeingebräuchliche deutsche Übersetzung der Nattiez'schen Termini „poietic“ und „esthesis“ nicht existiert, entschied ich mich dafür, sie entsprechend der Wortbildungslogik des Deutschen möglichst wörtlich zu übersetzen.
- 4) Zu ihrer Kritik u.a. Hosokawa 1981 (77 – 132), Monelle 1992, bes. 88/89 und 124-126; Hatten 1980
- 5) Hier in der Darstellung von Nattiez 1990: 6 – 8. Siehe auch Reiner 2000, bes. S.15 – 27.
- 6) Für eine völlig andere und überzeugendere Sinngebung der neutralen Analyse, die nichts mehr mit Segmentation zu tun hat, siehe beispielsweise Reiner (2000); freilich geht es dort, im Rahmen einer semiotischen Erörterung des Phänomens musikalischer Zeit, um physikalische Eigenschaften von Musik, so daß sich Reiners Ansatz nicht ohne weiteres auf herkömmlichere Musikanalyse übertragen läßt.
- 7) Dies der Kernpunkt von Hosokawas Kritik (Hosokawa 1981: 92/93). Auch Reiner (2000) gelingt es, trotz sinnvollerer Definition der Analyse der neutralen Ebene, nicht recht, die

Brücke von dort zur poetischen bzw. esthetischen Ebene zu schlagen.

- 8) Tarasti 2002: 78/79, Hatten 1980
- 9) Für eine ausführliche, mit zahlreichen Beispielen ausgestattete Diskussion siehe Cumming 2008: 108-114
- 10) Adorno in „Wien“(zuerst publiziert 1960, Adorno 1978a: 449/450); Ligeti 1958: 63
- 11) Aus Platzgründen wird hier die Reihenfolge der Sätze und ihre Zugehörigkeit zu drei grundlegenden Zyklen als bekannt vorausgesetzt; diese Information findet sich im Vorwort der Partitur; ein Vergleich mit der Frühversion nebst einigen Angaben zur Gesamtform u. a. auch in Boulez/Decroupet, 2005: 45, 62-63 und Dreyer 2008: 146.
- 12) Sämtliche Tabellen findet man bei Koblyakov 1990: 137/138, in Boulez (schwer leserlicher) Handschrift bei Boulez/Decroupet 2005: 83/84, die Tabellen der Umkehrungsreihen bei Mosch 2004: 373
- 13) Boulez schlägt verschiedene Begriffe vor, um den historisch belasteten Begriff „Akkorde“ zu vermeiden. Der Begriff „Akkordmultiplikation“ dürfte heute keine Assoziationen mehr an tonale Vorstellungen hervorrufen, doch benutze ich der Klarheit halber den Begriff „Klangblock“ („bloc sonore“), wenn es um die Ergebnisse der Akkordmultiplikation geht.
- 14) Die klarste Darstellung dieser Reihen findet sich bei Mosch 2004 auf den Seiten 71 und 72, ihre Zuordnung zu den Dauern/Dynamikreihen daselbst 380/381.
- 15) Schon Sano/Shibata/Takeda/Funayama (1968) erwähnen die Existenz der Dauern/Dynamikreihen.
- 16) Koblyakov 1990: 40-52 stellt den formalen Aspekt in den Vordergrund. Der Plan, nach dem Boulez den einzelnen Reihen ihre Verwendungsmöglichkeiten zuwies (Filter, Mixturen und polyphone Kombinationen), findet sich bei Mosch 2004: 376/77 und Boulez/Decroupet 2005: 92/93, ein grundlegender Gruppierungsplan bei Boulez/Decroupet 2005: 58.
- 17) Siehe Mosch 2004: 291-297
- 18) Koblyakov 1990: 72-74
- 19) Koblyakov 1990: 77-101; Boulez/Decroupet 2005: 58/59 und 102-107
- 20) Boulez/Decroupet 2005: 103 und 108/109
- 21) Siehe Boulez/Decroupet 2005: 55; besonders deutlich zeigt den Einfluß Boulez/Cage 1990: 110
- 22) Cage 1961: 25-26
- 23) Konkret benutzt Boulez ab „Structures I“ Zahlenquadrate. In „Éventuellement“(zuerst publiziert 1952) nennt er sie „l'objet le plus général qui s'offre à l'imagination d'un compositeur“ (Boulez 1966a: 154).

- 24) In „...Après et au loin“, zuerst publiziert 1954, übt Boulez (Boulez 1966b) einige Kritik an der Verwechslung von Organisation und Komposition, die man – auch angesichts der Tatsache, daß Boulez seine „Polyphonie X“ zurückzog – wohl als Selbstkritik verstehen muß (siehe Nattiez 1990: 16)
- 25) Boulez/Decroupet 2005: 57: „a basic form with remarkable properties“

Literatur

- Adorno, Theodor W. *Dissonanzen: Musik in der verwalteten Welt* [1956], Gesammelte Schriften vol. 14. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1973
- Adorno, Theodor W. “Wien” [1960] *Musikalische Schriften I-III* Gesammelte Schriften vol. 16. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1978a: 433–453
- Adorno, Theodor W. “Vers une musique informelle” [1961] *Musikalische Schriften I-III* Gesammelte Schriften vol. 16. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1978b: 493–540
- Boulez, Pierre *Musikdenken heute 1(Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik vol. 5) (Penser la musique aujourd’hui* Paris 1963) Transl. Josef Häusler Mainz: Schott 1963
- Boulez, Pierre “Éventuellement...” [1952] *Relevés d’apprenti* ed. Paule Thévenin. Paris: Éditions du Seuil 1966a: 147–182
- Boulez, Pierre “...Après et au loin” [1954] *Relevés d’apprenti* ed. Paule Thévenin. Paris: Éditions du Seuil 1966b: 183–203
- Boulez, Pierre “Alea” [1957] *Relevés d’apprenti* ed. Paule Thévenin. Paris: Éditions du Seuil 1966c: 41–55
- Boulez, Pierre; Cage, John *The Boulez-Cage Correspondence* ed. Jean-Jacques Nattiez, transl. Robert Samuels. Cambridge: Cambridge University Press 1993
- Boulez, Pierre; Decroupet, Pascal *Le marteau sans maître: Fac-similé de l’épure et de la première mise au net de la partition* Basel: Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung (Schott) 2005
- John Cage *Silence* Middleton: Wesleyan University Press 1961
- Cumming, Naomi *The Sonic Self. Musical Subjectivity and Signification* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press 2000
- Dreyer, Hubertus “‘Arujinaki tsuchi’ no aruji – bunsekiteki na ichikousatsu (‘gekido suru shokunin’ wo chushin ni)” *Bulletin of the Faculty of Music Tokyo Geijutsu Daigaku (Tokyo National University of Fine Arts and Music)* No. 33 2008: 145–162
- Fink, Wolfgang “‘Schönes Gebäude und die Vorahnungen’: Zur Morphologie des 5. Satzes von Pierre Boulez’ Le marteau sans maître.” *Musik-Konzepte 96: Pierre Boulez II* (ed. Heinz-

- Klaus Metzger & Rainer Riehn) München: Text und Kritik 1997: 3-71
- Griffith, Paul *Boulez* London, New York, Melbourne: Oxford University Press 1978 (Oxford Studies of Composers 16)
- Hatten, Robert S. “Nattiez’s semiology of music: Flaws in the new science. Review article: Jean-Jacques Nattiez, *Fondements d’une sémiologie de la musique* (1975)” *Semiotica* 31: 1/2 1980: 139-155
- Heinemann, Stephen John “Pitch-Class Set Multiplication in Theory and Practice” *Music Theory Spectrum* 20 (1998): 72-96
- Hosokawa, Shuhei *Ongaku no kigoron* Tokyo: Asahi shuppansha 1981
- Koblyakov, Lev *Pierre Boulez: A World of Harmony* Chur etc. (Switzerland): Harwood Academic Publishers 1990 (Contemporary music studies No 2)
- Lerdahl, Fred “Cognitive Constraints on Compositional System” *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition* Ed. by John A. Sloboda. Oxford: Clarendon 1988: 231-259
- Ligeti, György “Entscheidung und Automatik in der Structure 1a” *Die Reihe* 4 (Wien 1958): 38-63
- Losada, Cristina *Simplifying Complex Multiplication* 2007
(<http://www.mcm2007.info/pdf/sat3-losada.pdf>)
- Monelle, Raymond *Linguistics and Semiotics in Music* Chur etc (Switzerland): Harwood Academic Publishers 1992 (Contemporary Music Studies 5)
- Mosch, Ulrich *Musikalisches Hören serieller Musik: Untersuchungen am Beispiel von Pierre Boulez’ Le marteau sans maître* Saarbrücken: Pfau 2004
- Nattiez, Jean-Jacques *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music (Musicologie générale et sémiologie* Paris: 1987) transl. Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press 1990
- Reiner, Thomas *Semiotics of Musical Time* New York etc.: Peter Lang 2000 (Berkeley Insights in Linguistics and Semiotics vol. 43)
- Ruwet, Nicolas “Contradictions du langage sériel” *Revue belge de musicologie* vol. 13 (1959): 83-97
- Sano, Kouji/Shibata, Minao/Takeda, Akimichi/Funayama, Takashi “Pierre Boulez ‘Le Marteau sans Maître’ (chu)”(Oto to shikō 4 – gendai ongaku bunseki) *Ongaku Geijutsu* 1968/4: 22-27
- Siegele, Ulrich *Zwei Kommentare zum “Marteau sans maître” von Pierre Boulez.* (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft) Neuhausen-Stuttgart: Hänssler 1979
- Stravinsky, Igor/Craft, Robert *Conversations with Igor Stravinsky* London: Faber and Faber 1959
- Tarasti, Eero *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics* Berlin/New York: Mouton de

Gruyter 2002 (Approaches to Applied Semiotics 3)

《主なき槌》の美学とパースの「根底」

フベルトス・ドライヤー

ブーレーズの《主なき槌》における構造上の研究はかなり進んでおり、その大部分はすでに解析されている。従って今後はこれらの研究に基づき美学的な問題を論及していくことが中心的な課題になるだろう。

本論はこの美学的な問題をより明確に論じるため、具体的な分析の結果を記号論の観点から取り扱う。

第一部ではまず、ナティエーの記号論に重要な役割を果たす三分法 (Tripartition) をセリー音楽に当てはめる場合に生じる長所と短所を論じる。セリー音楽という対象においては、常に音楽的なコミュニケーションを維持する文化的なコード化が存在しないので、音楽的なコミュニケーションに対して懐疑的な態度に基づく三分法は、この場合は手段として相応しく思われる。しかし残念ながら、ナティエーは、制作レベルまたは享受レベルにおける音楽の「解釈項」をどのように中立レベルの「痕跡」 — すなわち作品 — と結び付けるかについて、あまり述べてはいない。この弱点を乗り越えるために、N. Cumming (カミング) が音楽記号論を発展するにあたって効果的に使用したパースの「根底」 (ground) という概念を利用することを提議したい。

第二部では、今まで様々な著者の努力によって研究されてきた《主なき槌》の作曲方法の全てを概略する。〈激怒する職人〉のサイクルについては、前回の論文 (Dreyer 2008) に紹介した結果を短くまとめる。〈孤独な死刑執行人たち〉のサイクルでは、いわゆるセリー・デリベール (「演繹されたセリー」)、セリー・デリベールの作曲上の使い方、持続/強弱のセリー、フィルター方法、ミクストゥール、セリーの正方形の垂直的な使い方などを取り扱う。さらに、〈激怒する職人〉と〈孤独な死刑執行人たち〉における音域の役割について論じる。〈美しい建物とさまざまな予感〉 I と II については、音域のセリーとその使い方と、リズムの作り方の基礎、〈美しい建物とさまざまな予感〉 II における音楽的な「引用」について述べる。

第三部では、第二部で紹介した分析の結果を、三分法の「享受レベル」のサンプルとして選んだアドルノやリゲティ、モッシュの《主なき槌》に関する記述と照らし合わせる。さらに、「制作レベル」におけるブーレーズの論書も参考にする。《主なき槌》の多彩性がどのような「根底」によって、その音楽の構造に基づいているかを論じ、《主なき槌》の統一性の問題も取り上げる。また、ブーレーズが使うセリー方法は、「数学的な偶然」の側面があること

を示す。しかし、ブーレーズはその「偶然」をそのまま作曲に取り入れるのではなく、様々な方法でこの「偶然」の結果を編集して作品にする。

第四部では、これまでの論点を総合的に考えれば、《主なき槌》の素晴らしさはブーレーズがほかのセリー音楽の作曲家の誰よりも「数学的な偶然」と自分の音楽性による「編集」の間に存在する弁証法を徹底的に遂行したことにあるのではないかと結論する。