

Meilensteine der Moderne

Le Marteau sans Maître – Befreiung und Ärger

Pierre Boulez zum 90sten Geburtstag

Eine Sendung von Uli Aumüller

Musik 01:

05 Bel édifice et les pressentiments – version 1ère

DGG 0 2894 7 90565 LC 0173

Ensemble intercontemporain

Hilary Summers, Mezzo-Sopran

04:08

Bel édifice et les pressentiments lautet der Titel eines der drei Gedichte von René Char, die Pierre Boulez 1953 bis 55 seiner Komposition *Le marteau sans maître* – Der Hammer ohne Meister zu Grunde gelegt hat. Dieser keineswegs unkontrollierte meisterlose Hammer setzt sich aus neun Teilen zusammen, *Bel édifice et les pressentiments* – Schönes Gebäude und die Vorahnungen – wird zweimal vertont – die anderen beiden Gedichte nur einmal – die verbleibenden 5 Teile sind Instrumentalsätze, die diesen beiden Gedichten zugeordnet sind.

Es gibt also 3 Zyklen rund um drei Gedichte, deren Anordnung Pierre Boulez so erläutert: *„Die Zyklen folgen nicht einer auf den anderen, sie durchdringen einander, so dass die Gesamtform selbst aus einer Kombination dreier einfacher Strukturen erwächst. (...) Ich habe versucht, die drei Zyklen so miteinander zu verzahnen, dass der Ablauf des Werkes immer komplexer wird, und dabei das Gedächtnis und virtuelle Bezüge mit einkalkuliert; erst das letzte Stück enthält in gewissem Sinne die Auflösung, den Schlüssel zu diesem Labyrinth.“*

Pierre Boulez „Erläuterung“, wenn es denn eine ist, gibt mehr Grund für neue Fragen, denn eine Antwort.

Immerhin erfahren wir, dass sein Hammer ohne Meister

als ein Labyrinth konzipiert wurde – und dass infolgedessen der Hinweis, es könne – vielleicht – einen Schlüssel, einen Ariadne-Faden geben – am Ende – eben Teil dieser labyrinthischen Konstruktion ist. Wenn wir uns nicht verirren wollen, ist Vorsicht geboten, denn der Komponist – das ist offensichtlich – redet nicht über, sondern in seinem Kunstwerk – und erklärt damit, so meisterlich wie er es tat, unter anderem den immensen Erfolg, den sein *Marteau sans maître* in der Musikgeschichte für sich reklamieren darf.

Wenden wir uns trotzdem gleich zu Beginn dem letzten, dem neunten Stück des Labyrinthes zu – und dem Gedicht von René Char.

Bel édifice et les pressentiments

*J'écoute marcher dans mes jambes
La mer morte vagues par-dessus tête*

*Enfant la jetée-promenade sauvage
Homme l'illusion imitée*

*Des yeux purs dans le bois
Cherchent en pleurant la tête habitable.*

Vielleicht ist es eine lässliche, irrtümliche (sprich unzeitgemäß bildungsbürgerliche) Angewohnheit, ein Gedicht zuerst lesen und zumindest ein bisschen verstehen zu wollen, das einen Komponisten inspiriert hat, ehe ich mich seiner Musik zuwende. Was kommt mit der Musik an neuen Ebenen hinzu, was wird zugedeckt – oder ist beides zusammen etwas gänzlich Neues, weder nur das eine – die Poesie – noch nur das andere – die Musik – sondern ein Drittes über beides hinaus, so wie das Brot ja auch etwas anderes ist als nur Wasser und Mehl?

Bel édifice et les pressentiments
Schönes Gebäude und die Vorahnungen

Ich höre wandern in meinen Beinen
Das tote Meer Wellen hoch überm Haupt

Kind der wilde Molenweg
Mann der nachgeahmte Wahn

Reine Augen in den Wäldern
Suchen weinend das bewohnbare Haupt.

René Char macht es seinen Lesern in diesem und auch in den anderen Gedichten, die Pierre Boulez ausgewählt hat, nicht leicht zu begreifen, wovon eigentlich die Rede ist. Dies ist kein Zufall, der Wahnsinn hat also Methode, hätte Shakespeare geschrieben.

Gehört das Haupt – la tête – das zweimal erwähnt wird, zu dem Kind oder zu dem Mann? Ist Kind und Mann und das lyrische, hörenden Ich – J'écoute – die gleiche Person, einmal als Kind – enfant – einmal als Erwachsener – homme – einmal mit reinen Augen suchend und weinend – des yeux purs cherchent en pleurant – einmal in Illusionen gefangen oder im Gegenteil: Ihrer beraubt – la illusion imitée. Das Kind geht hinaus aufs Meer, auf einem wilden Molenweg, auf der Suche nach einem utopischen Ort, dem bewohnbaren Haupt – la tête habitable. Der Mann – vielleicht gescheitert und untergegangen – hört am Ende der Wanderschaft in seinen Beinen die Wellen des toten Meeres – oder vielleicht auch die toten Wellen des Meeres hoch überm Haupt – la mer morte vagues par-dessus la tête.

Aber wie kann das hörende Ich – j'écoute – denn hören, wie können die reinen Augen – les yeux purs – denn sehen und suchen und weinen, wenn sie ihre Wohnung, ihren Kopf, ihren Schädel nicht gefunden haben, geschweige wie können die Beine wandern, wenn ganz oben Augen und Ohren nicht an ihrem Platz sind.

Kurzum: Die Welt ist aus den Fugen, sie war es schon 1934, schon vor der Katastrophe des Weltkrieges und des Faschismus, als dieses Gedicht publiziert wurde – und harrt darauf sich neu zu ordnen, in einer utopischen Ordnung, die das Haupt wieder bewohnbar macht – das ist in schlichten Worten eine der möglichen Interpretationen von Schönes Gebäude und Vorahnungen, dessen Musikalisierung durch Pierre Boulez 1955 in Baden-Baden seine Uraufführung erlebte – 10 Jahre nach der Stunde Null, dem radikalen Neuanfang, dem vermeintlichen Bruch mit den schlechten Traditionen.

Wir hören die erste Aufnahme der Komposition, die 1956 entstand, mit den Solisten der Domaine Musical, Marie-Thérèse Cahn, Alt, unter der Leitung von Pierre Boulez.

Musik 02:

09 Bel édifice et les pressentiments – double.

Domaine musical (1956)

Marie-Thérèse Cahn, Contralto

06:46

Dass man die Sängerin Marie-Thérèse Cahn nicht immer versteht, dass ihre Stimme hinter den Klängen der Instrumente verschwindet, mag an dem Stand der Aufnahmetechnik Mitte der 50er Jahre gelegen haben. Auffällig aber ist, dass sie nach knapp eineinhalb Minuten nicht mehr singt, sondern nur mehr summt, mit

geschlossenem Mund. Ein schwer verständliches Gedicht mündet im Summen, in einer nur mehr abstrakten Lautäußerung, Sprache in ihrem Negativ, dem Schweigen. Nicht nur die Augen und Ohren suchen ihr bewohnbares Haupt, sondern auch die Lippen, die allein, ohne Kopf nicht singen können, sie verstummen.

Die Dichtung, so äußerte sich Boulez in den 60er Jahren, sei Kern der musikalischen Struktur, das Gedicht stünde im Zentrum der Musik, das aus der Musik verschwunden sei, so *„wie die Form eines Gegenstandes durch die Lava festgehalten wird, wengleich der Gegenstand selbst nicht mehr vorhanden ist – oder auch so, wie die Versteinerung einen Gegenstand gleichzeitig kenntlich und Unkenntlich macht.“*

Demnach wäre also die Musik die Lava, die einen Gegenstand, also die Dichtung, erst einmal in sich verbrennt, in der Erstarrung, wenn die Lava erkaltet ist, aber als Form, als Negativ-Abdruck aufbewahrt. Dieses Bild mag als Erklärung des Summens statt des Singens, sogar für das Übertönen der Sprache durch die Musik plausibel erscheinen, aber der Vergleich der Musik mit der Lava oder gar erkalteter Lava erscheint mir denn doch eindeutig als erklärungsbedürftig. Um sie für Lava zu halten ist die Musik in meinen Ohren nicht flüssig und auch – mit Verlaub – nicht hitzig genug. Um sie für versteinert zu halten, ist sie viel zu expressiv. Auch hier führt uns Herr Boulez wieder in ein Labyrinth, das uns Angst einflößen kann, nicht mehr heraus zu finden. Wir sind ja schon mitten drin.

Um diese These zu bestätigen, mag ein weiteres Zitat von Pierre Boulez dienlich sein, aus dem Jahr 2005: *„Der Marteau sans maître heftet sich in einer viel komplexeren Beziehung an die Textvorlage von René Char, wo das Gedicht nicht mehr alleiniger Faktor einer*

Verknüpfung ist: Vielmehr befruchtet das Gedicht die ganze musikalische Erfindung gerade dort, wo diese aufgehört hat, mit dem Gedicht in einer engen Verbindung zu stehen.“

Die Logik dieses Gedankenganges – dessen Herleitung uns Pierre Boulez schuldig bleibt – erinnert mich sehr an die Verdrehungen von Oben und Unten, dem Wahrnehmen und dem Wahrgenommenen, kopfloses Hören und Sehen und so weiter, die für die surreale Welt der Gedichte von René Char typisch sind: Ich höre wandern in meinen Beinen das tote Meer, Wellen hoch überm Haupt.

Wenden wir uns also einem instrumentalen Teil des *Marteau sans maître* zu, in möglicher Entfernung zur engen Verbindung mit der Textvorlage:

Musik 03:

07 *Après L'artisanat furieux*

Domaine musical (1956)

Marie-Thérèse Cahn, Contralto

01:03

L'artisanat furieux – das wütende Handwerk – ist im Zyklus das erste Gedicht in Pierre Boulez Komposition – hat einen instrumentalen Vorspielteil *Avant L'artisanat furieux* – und ein instrumentales Nachspiel – *Après L'artisanat furieux*. Das Vorspiel steht an der ersten Stelle der neunteiligen Gesamtkomposition, die Vertonung an dritter Stelle, das Nachspiel an siebenter. Obwohl es nur etwas mehr als eine Minute lang ist, lassen sich in der Analyse von Ulrich Mosch, der seine Promotion über den *Marteau sans maître* geschrieben hat, 5 Teile erkennen, jedenfalls auf der Ebene der Klangkomplexe, sprich der Tonhöhenorganisation,

wobei der dritte Teil, der mittlere, doppelt so lang ist, wie die anderen vier.

Rund 350 Seiten umfasst die Arbeit von Ulrich Mosch insgesamt, allein vierzig Seiten davon sind nur der Analyse dieser einen Minute Musik gewidmet. Der Aufwand an Lebenszeit für diese Analyse dürfte den Zeitaufwand des Komponisten deutlich übertroffen haben.

Wir hören *Après L'artisanat furieux* gleich noch einmal, in einer Aufnahme, die 10 Jahre jünger ist als die vorhergehende, aus dem Jahr 1966, wieder mit den Musikern der *Domaine Musical* – unter der Leitung des Komponisten.

Man hört, wie das Ensemble nach rund 10 Jahren Gelegenheit hatte, sich mit der musikalischen Syntax des Serialismus vertraut zu machen.

Musik 04:

Après L'artisanat furieux
Domaine musical (1966)
Jeanne Deroubaix, Contralto
01:06

Wie hat Pierre Boulez diese Musik komponiert? Was hat sie mit dem Gedicht von René Char zu tun? Pierre Boulez selbst zeigte lange Zeit kein Interesse, sein Kompositionsverfahren offen zu legen, die Identifizierung seiner 12-tönigen Reihen hielt er für uninteressant, bezeichnete falsche Analysen als besser denn richtige, solange sie – so wörtlich – „produktiv“ seien, schreibt Julia Heimerdinger in ihrer Doktorarbeit, in der sie unter anderem die Sekundärliteratur zum *Marteau sans maître* sozusagen statistisch ausgewertet hat. Über kein Werk der Nachkriegszeit wurde so viel

geschrieben wie über dieses, zwischen 1956 und 2011 zum Beispiel nur über den einminütigen siebenten Satz stolze 87.468 Wörter, das sind nach Julia Heimerdinger 3, 99 Prozent des gesamten Sekundärliteratur-Korpus. Die Welt der Musikologen hat sich schier aufgerieben, um Pierre Boulez auf die Schliche zu kommen. Am Verrücktesten ist im übrigen die Geschichte des Ukrainers Lev Koblyakov, der, wie es heißt, ohne Zugang zu weiteren Quellen und Hilfsmitteln 5 bis 10 Jahre seines Lebens getüftelt haben soll, ehe er Boulez besser kannte als Boulez sich selbst – jedenfalls seine Kompositionsmethoden. Warum gerade der Marteau eine solche Schriftenflut ausgelöst hat, lässt sich schwer erklären, warum gerade ein Ukrainer einen Schlüssel zur Kompositionstechnik fand – ob produktiv oder nicht – könnte Gründe haben, die sich benennen lassen.

Zuerst aber noch einmal eine Aufnahme von *Après L'artisanat furieux* mit dem Ensemble Intercontemporain (das aus der *Domaine musicale* hervorging) aus dem Jahre 2002 – wieder unter der Leitung von Pierre Boulez – die Textur ist wesentlich freier, luftiger geworden, müheloser – „*Il faut que ça sonne!*“, hat Boulez all seinen Schülern eingebleut: „*Hauptsache es klingt!*“.

Musik 05:

Après L'artisanat furieux
DGG 0 2894 7 90565 LC 0173
Ensemble intercontemporain
Hilary Summers, Mezzo-Sopran
01:07

Wenn ich die Kompositionstechnik nach den Ausführungen von Uli Mosch richtig verstanden habe, dann ist sie gar nicht soooo furchtbar kompliziert, nur drauf kommen muss man halt erst einmal. Man nehme eine 12-Ton Reihe nach dem Vorbild Arnold Schönbergs

und verteile die Noten wie Reiskörner (nach einer bestimmten Systematik, die ich nicht erläutere) auf 5 Felder eines Schachbrettes. Es liegen sodann ein bis maximal 4 Reiskörner alias Noten in jedem Feld. Sodann multipliziere man diese Reihe von Feldern (nach einem Verfahren, das ich nicht erläutere) mit sich selbst und erhält im Fall von *Après L'artisanat furieux* wieder 5 Felder mit minimal 4 und maximal 9 Reiskörnern alias Tonhöhenwerten. Wiederholt man diesen Vorgang noch drei Mal hat man am Ende 5 mal 5 Schachbrettfelder mit je ein bis maximal neun Reiskörnern oder Notenwerten. Diesen Vorgang wiederholte Boulez weitere 5 mal – hatte dann also fünf Schachbrettkästchenfelder à fünf mal fünf – die Notenvorräte oder Klangkomplexe für die fünf Teile seines *Après L'artisanat furieux*.

Nun entschied sich Boulez jeweils für ein Muster in welcher Reihenfolge er die Noten alias Reiskörner den Schachbrettfeldern wieder entnehmen würde – also zum Beispiel zuerst die oberste Note oben links, dann die zweite der ersten Reihe, die erste der zweiten Reihe, dann die dritte der ersten Reihe, die zweite der Zweiten, die erste der Dritten – und so weiter. Er erfand nun fünf solche Muster, die geometrisch schön und systematisch ansprechend ausschauen sollten. Natürlich hätten es auch andere Muster sein können, mal links herum, mal rechts herum, kreisförmig, diagonal, horizontal – hier hatte Boulez freie Wahlmöglichkeit. Freiheit ließ sich Boulez auch bei der Entnahme der Reiskörner aus jedem Feld: Zwar schritt er erst dann zum nächsten Feld, wenn das letzte Feld vollständig entleert war, aber welche Note je Feld zuerst an der Reihe war oder ob alle gleichzeitig erklingen würden, überließ er keinem System, sondern der Intuition – oder eben seiner Klangvorstellung.

Auf diese Weise flexibilisierte er das starre 12-Ton-Noten-Abzählen à la Schönberg – ohne dessen Systematik an sich zu verraten – und übertraf en passant auch die anderen Komponisten-Vorbilder wie Anton Webern, Olivier Messiaen oder Igor Strawinsky in der Anwendung ähnlicher Verfahren für die weiteren musikalischen Parameter wie den Rhythmus, die Klangfarbe, die Instrumentierung, die Dynamik, und so weiter.

Der *Marteau sans maître* ist ein geschlossenes musikalisches Werk, das für sich in Anspruch nimmt, dass in seinem Inneren alle seine Eigenschaften aus einer einzigen kleinen Zelle entfaltet sind, wie aus der Sequenz unserer Erbinformationen, aus der zuerst ein Embryo und dann alles Übrige entsteht. Und zwar systematisch und sozusagen der Reihe nach, ohne dass von außen irgendjemand willkürlich einschreitet. *Sans maître* eben – ohne Meister – was so viel bedeutet, dass der Komponist sich zwar die Gesetzmäßigkeiten dieses Schöpfungsaktes ausgedacht hat, sich dieses Werk aber ab einem gewissen Punkt wie ein lebendiges kreatives Wesen selbst generiert, eine autonome Morphogenese. Gleichzeitig erlaubte sich Pierre Boulez zu jeder Zeit eben diese Gesetzmäßigkeiten doch ein bisschen nachzujustieren, indem er zum Beispiel die Abfolge der Muster so wählte, dass ein Maximum an Kontrasten und ein Minimum an Wiederholungen nach ihrem Durchlaufen, ihrem *Parcours* herauskamen.

Nachdem Gott die Welt erschaffen hatte, diskutierte man noch im 18ten Jahrhundert, habe er sich doch auch nicht einfach schlafen gelegt, und seine Schöpfung wie ein Uhrwerk vor sich hin rattern lassen, sondern es bestehe durchaus die Möglichkeit einer gelegentlichen Intervention in kleinen und in großen Dingen, was die grundsätzliche Freiheit, Verantwortlichkeit und

Lebendigkeit seiner Geschöpfe ja keineswegs in Frage stellt.

L'artisanat furieux – das Vorspiel in der Aufnahme von 1956, die Vertonung aufgenommen 1966 mit Jeanne Deroubaix, Kontraalt und das Nachspiel mit dem Ensemble intercontemporain aus dem Jahr 2002.

Musik 06:

01 Avant L'artisanat furieux

Domaine musical (1956)

Marie-Thérèse Cahn, Contralto

01:32

03 L'artisanat furieux

Domaine musical (1966)

Jeanne Deroubaix, Contralto

02:06

07 Après L'artisanat furieux

DGG 0 2894 7 90565 LC 0173

Ensemble intercontemporain

Hilary Summers, Mezzo-Sopran

01:07

Über den Marteau sans maître ist nicht nur viel geschrieben, sondern vor allem sehr viel geschimpft worden. So manche selbst ernannte Verteidiger der Kultur des Abendlandes hätten Boulez am liebsten in Den Haag als Verbrecher gegen die Menschlichkeit angeklagt. Julia Heimerdinger zitiert in ihrer erwähnten Arbeit ein Sendemanuskript von György Ligeti, geschrieben für eine Einführungssendung des WDR im Jahr 1959:

Zweifellos ist Le Marteau sans maître nicht nur eines der bemerkenswertesten Werke des jungen Franzosen, er verkörpert viel mehr ein ganz bestimmtes – für einen Teil der heutigen Avantgarde typisches – Form- Klangideal.

Es ist jenes Ideal einer in Vibratinosgelée getauchten, femininen Sinnlichkeit, einer katzenhaften Hyperraffinesse, wobei die samtweichen Pfoten der Altflöte eine tiefe Frauenstimme streicheln, die jedoch weitaus häufiger von den gespreizten Krallen von Xylorimba, Maracas und Claves gekratzt wird. Das Sadistische manifestiert sich dabei mit seltsamer Besonnenheit, gleichsam in Seidenhandschuhen steckend: die Leichen werden kaum zerfleischt, wohl aber mit ganz systematischen und sanften Schnitten seziiert – wollüstige Betätigung einer ästhetisierenden Grausamkeit, ausgeführt von einem wirklich aristokratischen Folterknecht mit Pinzette statt dem Hackmesser. Die melancholisch-sadistisch-surrealistischen Texte René Chars werden durch die Musik in ein Labyrinth hoher Klagelaute gesogen, in ein immer feiner sich verästelndes Maßwerk graziler Klänge, das nur behutsam zubeißt.“

Soweit das Original-Manuskript. Im Archiv des WDR findet sich gesprochen von György Ligeti folgender Beitrag:

O-Ton (3:20) vor allem über die Besetzung – vieles scheint gekürzt worden zu sein.

Es versteht sich von selbst, dass Ligeti hier nicht antrat, um Boulez Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen – vielmehr ging es ihm darum, sich im Vergleich zu einem mächtigen Konkurrenten zu positionieren und in einem positiven Licht darzustellen. Indem er Boulez attackierte, verbreitete Ligeti seine eigenen ästhetischen Vorstellungen. Dennoch wird deutlich, welche heftigen, auch emotionalen Reaktionen der marteau auslöste oder immer noch auslöst. Die von Ligeti so scharf kritisierten balinesischen Glockenklänge beschäftigten ihn selbst am nachhaltigsten vor allem in seinem Spätwerk, den

Klavieretüden, dem Klavierkonzert, ohne dass er sich selbst des Epigontums bezichtigt hätte. Bei Boulez klingen sie vor allem im achten Satz seines *Marteaus* - aber nur sehr entfernt nach Gamelan-Musik - und sind vielleicht so etwas wie eine Anspielung oder ein Wiederhall fernöstlicher Phantasien von Antonin Artaud, seinen Ideen zu einem „Theater der Grausamkeit“. Als Antonin Artaud starb, war Pierre Boulez einer der ersten, die an seinem Sarg Totenwache hielten.

Musik 07:

Commentaire III de „Bourreaux de solitude“

DGG 0 2894 7 90565 LC 0173

Ensemble intercontemporain

Hilary Summers, Mezzo-Sopran

06:25

Soweit der *Commentaire III de „Bourreaux de solitude“* – des Henkers der Einsamkeit - der achte Satz des *Marteau sans maître* von Pierre Boulez, in der Aufnahme von 2002.

Seit seiner Uraufführung 1955 ist über dieses Werk viel gestritten worden. Für die einen ist es der notwendige, sehnlich erwartete Neuanfang nach der Katastrophe des Weltkrieges und des Faschismus, für die anderen der Auswuchs von Widernatürlichkeit und Perversion, ein Machwerk gegen das Publikum und seine Bedürfnisse – also das Fanal für die Fehlentwicklung der Künste im Allgemeinen in der zweiten Hälfte des 20ten Jahrhunderts.

Alex Ross etwa bezeichnete in seinem Bestseller „The rest is noise – Das 20te Jahrhundert hören“ den Marteau als „*some immaculate Boulezian apocalyse*“ – als eine unbefleckte Boulezianische Apokalypse, die sich nur dadurch erklären lässt, dass noch andere, fremde Mächte bei der Erfindung dieser Musik ihre Finger mit im Spiel hatten. Alex Ross kann es sich schlicht und ergreifend nicht vorstellen, dass sich ein einzelner Komponist so etwas allein und vor allen Dingen freiwillig ausgedacht haben könnte. Es gibt so eine Art Verschwörungstheorie, der zufolge unter anderen auch Boulez den Machenschaften des – wie sollte es anders sein – CIA zum Opfer gefallen sei.

Auslöser war der Kalte Krieg zwischen den Supermächten, zwischen der Sowjetunion und den USA. Der Westen war aufgeschreckt von dem Erfolg, den vor allem Bertolt Brecht mit seinem Theater in Ost-Berlin feiern konnte und befürchtete, dass allzu viele westliche Intellektuelle das Lager wechseln und sich mehr gen Moskau denn gen Washington orientieren könnten. Also begann der CIA mit erheblichen Geldmitteln eben jene Kunstrichtungen zu fördern, die in der Sowjetunion verdammt waren – denn die Freiheit des Westens ließ sich kaum besser unter Beweis stellen als durch die verbreitete Existenz einer freien Kunst und freier Künstler, auch von Musikern und Komponisten, die vom Geschmack der Massen und des Marktes unabhängig waren, die es sich leisteten, unverständlich und esoterisch zu sein. Von dieser Politik profitierten Darmstadt, Berlin, Paris, kleine und große Festivals, Foren, Sender, mithin eben jene Orte, an denen Boulez aktiv war, die ihn unterstützten, seine Werke aufführten und verbreiteten. Der CIA agierte stets diskret und indirekt, über vorgeschobene Stiftungen und vorgeblich private Mäzene. Es gab also keine Männer im

Trenchcoat mit prall gefüllten Geldkoffern, die an Boulez Haustür geklingelt hätten.

Unbekannt ist allerdings, ob ohne die amerikanische Einflussnahme die Musikgeschichte wesentlich anders verlaufen wäre. Wahrscheinlich eher nicht. Dass ausgerechnet ein ukrainischer Musikwissenschaftler sich an die Dechiffrierung der boulezschen Reihentechnik machte, erscheint vor diesem Hintergrund nur als naheliegend. Boulez und sein *Marteau sans maître* war in der Sowjetunion der Inbegriff des Teufels, die Ausgeburt eines völlig fehlgeleiteten, verblendeten westlichen Freiheitsbegriffs. Wie eben der in seinem Innern gestrickt sei, wie logisch oder unlogisch, mit welchen Paradoxien oder Widersprüchen, interessierte genau deshalb den Ukrainer Lev Koblyakov. Darüber hinaus hat er sich wahrscheinlich produktiv in dem Labyrinth verfangen, das Boulez komponiert hatte. Jedenfalls haben seine Mühen bewirkt, dass Boulez Mitte der 80er Jahre nach langem Zögern endlich die Skizzen zu seiner Komposition der Paul-Sacher-Stiftung übergab und damit öffentlich machte. 10 bis 20 Jahre dauerte es dann noch einmal, bis auf deren Grundlage die Reihentechnik des *Marteau sans maître* als entschlüsselt gelten konnte. Das Rätsel, wie dieses Werk als Ganzes fasziniert, gehört und verstanden werden will, ist damit weiterhin ungelöst. Mit Fug und Recht lässt sich nur behaupten, dass es zu den wichtigsten Meilensteinen der Musikgeschichte im 20ten Jahrhundert gehört – als Türöffner einer neuen Epoche nach dem Krieg gelten kann und als Stein des Anstoßes. Als Befreiung und als Ärgernis. Als Vorbild und als abschreckendes Beispiel. Mehr kann die Kunst und ein Künstler sich nicht wünschen – und dafür sei Pierre Boulez gedankt.

Musik 08:

03 L'artisanat furieux

Domaine musical (1956)

Marie-Thérèse Cahn, Contralto

02:04

Musik 01:

05 Bel édifice et les présentiments – version 1ère

DGG 0 2894 7 90565 LC 0173

Ensemble intercontemporain

Hilary Summers, Mezzo-Sopran

04:08

Musik 02:

09 Bel édifice et les presentiments – double.

Domaine musical (1956)

Marie-Thérèse Cahn, Contralto

06:46

Musik 03:

07 Après L´artisanat furieux

Domaine musical (1956)

Marie-Thérèse Cahn, Contralto

01:03

Musik 04:

Après L´artisanat furieux

Domaine musical (1966)

Jeanne Deroubaix, Contralto

01:06

Musik 05:

Après L´artisanat furieux

DGG 0 2894 7 90565 LC 0173

Ensemble intercontemporain

Hilary Summers, Mezzo-Sopran

01:07

Musik 06:

01 Avant L'artisanat furieux

Domaine musical (1956)

Marie-Thérèse Cahn, Contralto

01:32

03 L'artisanat furieux

Domaine musical (1966)

Jeanne Deroubaix, Contralto

02:06

07 Après L'artisanat furieux

DGG 0 2894 7 90565 LC 0173

Ensemble intercontemporain

Hilary Summers, Mezzo-Sopran

01:07

Musik 07:

Commentaire III de „Bourreaux de solitude“

DGG 0 2894 7 90565 LC 0173

Ensemble intercontemporain

Hilary Summers, Mezzo-Sopran

06:25

Musik 08:

03 L'artisanat furieux

Domaine musical (1956)

Marie-Thérèse Cahn, Contralto

02:04