

"... La manière ultime d'imaginer" : zu Jean Barraqués "Concerto"

Autor(en): **Heinrich, Heribert**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(2002)**

Heft 73

PDF erstellt am: **06.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927901>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Zu Jean Barraqué «Concerto»¹

Klaus Ebbeke zum Gedenken

Als Jean Barraqué – im Alter von 32 Jahren – erste Überlegungen zur Komposition von *Concerto* anstellte, dürfte er sich kaum darüber im klaren gewesen sein, dass er mit diesem Werk seine Existenz als Komponist einmal beschliessen würde. Der Anlass der Entstehung jedenfalls war keineswegs von besonderer Bedeutungsschwere. Bei der Uraufführung von *...au delà du hasard* am 26. Januar 1960 hatte sich Barraqué für das Spiel des – vor allem durch sein Zusammenwirken mit Django Reinhardt berühmt gewordenen – Klarinettenisten Hubert Rostaing (1918-1990) begeistert, das er kurze Zeit später in einem Interview folgendermassen charakterisierte: «[...] Rostaing [...] hatte in der hohen Lage seiner Klarinette ein sanftes Oszillieren «um die Note herum», das seinem Spiel eine Präzision und eine Sicherheit ohne jede Härte verlieh (was man üblicherweise wohl einen «runden Klang» nennt). [...] Beim Wechsel der Register von der Höhe bis zum Chalumeau wahrt er die Einheit der Klangfarbe. [...] Auch Boulez, der dirigierte, bewunderte Rostaings Spielpräzision. Seine musikalische Annäherung an das Werk zeugte von einem tief beeindruckenden Verständnis, obwohl es dabei um eine Welt ging, die Rostaing weniger vertraut als den auf zeitgenössische Musik spezialisierten Interpreten ist. Die Soli [...] konnte er mit jener Zwanglosigkeit wiedergeben, die eben nur der Jazz beherrscht. Er ist ein wunderbarer Interpret.»² Bereits im gleichen Interview – es wurde 1961 veröffentlicht – äusserte Barraqué erstmals den Plan, für Rostaing ein konzertantes Werk zu schreiben, wobei auch schon die Idee auftauchte, als zweites Soloinstrument das Vibraphon einzubeziehen: «Aufgrund dieser Erfahrung denke ich an ein anderes Werk, in dem die Klarinette eine Solistenrolle spielen und die Funktionen des Orchesters determinieren soll. Jean-Pierre Drouet von der Jazz Groupe de Paris, der

in *...au delà du hasard* mehr als bemerkenswert war, würde ich gern eine wichtige Vibraphonpartie anvertrauen.»³

Über den Zeitpunkt, da die konkrete kompositorische Arbeit an *Concerto* aufgenommen wurde, gibt ein Vermerk in einem Skizzenheft Auskunft: «*Concerto* (commencé la composition le lundi de Pâques 23 1962)».⁴ In eben diesem Jahr erhielt Barraqué durch Pierre Boulez einen Kompositionsauftrag des *Domaine musical*, für den er, wie er seinem Verleger am 19. Dezember mitteilte,⁵ das gerade begonnene Werk vorschlug. Noch 1963 muss Barraqué an *Concerto* gearbeitet haben. Das Werk scheint sogar im Vordergrund seiner Kompositionstätigkeit gestanden zu haben; denn während er *Le Temps Restitué* und den 1961 begonnenen, jedoch fragment gebliebenen *Discours* in einem Brief an Claude Chamfray vom 26. März 1963 lapidar als «en chantier» apostrophiert, schreibt er weiter: «[...] Aber im Moment arbeite ich besonders an *Concerto* (ein definitiver oder provisorischer Titel?) für sechs Instrumentalformationen, Vibraphon und Klarinette, das beim *Domaine musical* im Mai 64 unter Boulez' Leitung mit H. Rostaing uraufgeführt werden soll [...]»⁶

Dann aber, und zwar noch bevor das Werk zu Ende skizziert war, stellte Barraqué die Arbeit an *Concerto* für mehrere Jahre ein. Terminus ante quem für die Unterbrechung ist der November 1965, in dem der Komponist sich mit dem schon fünf Monate später zu Ende geführten *Chant après Chant pour six batteurs, voix et piano* – in konzeptueller Hinsicht dem direkten Schwesterwerk von *Concerto* – zu beschäftigen begann. An welcher Stelle der Partitur die Zäsur zu lokalisieren ist, lässt sich kaum eruieren. Interne tonsprachliche Differenzen sind nicht zu konstatieren, und die Quellen geben allenfalls Hinweise darauf, dass die Komposition wohl kaum nach dem Eintritt der Blechbläser in Takt 386 (48,6)⁷ unterbrochen wurde.

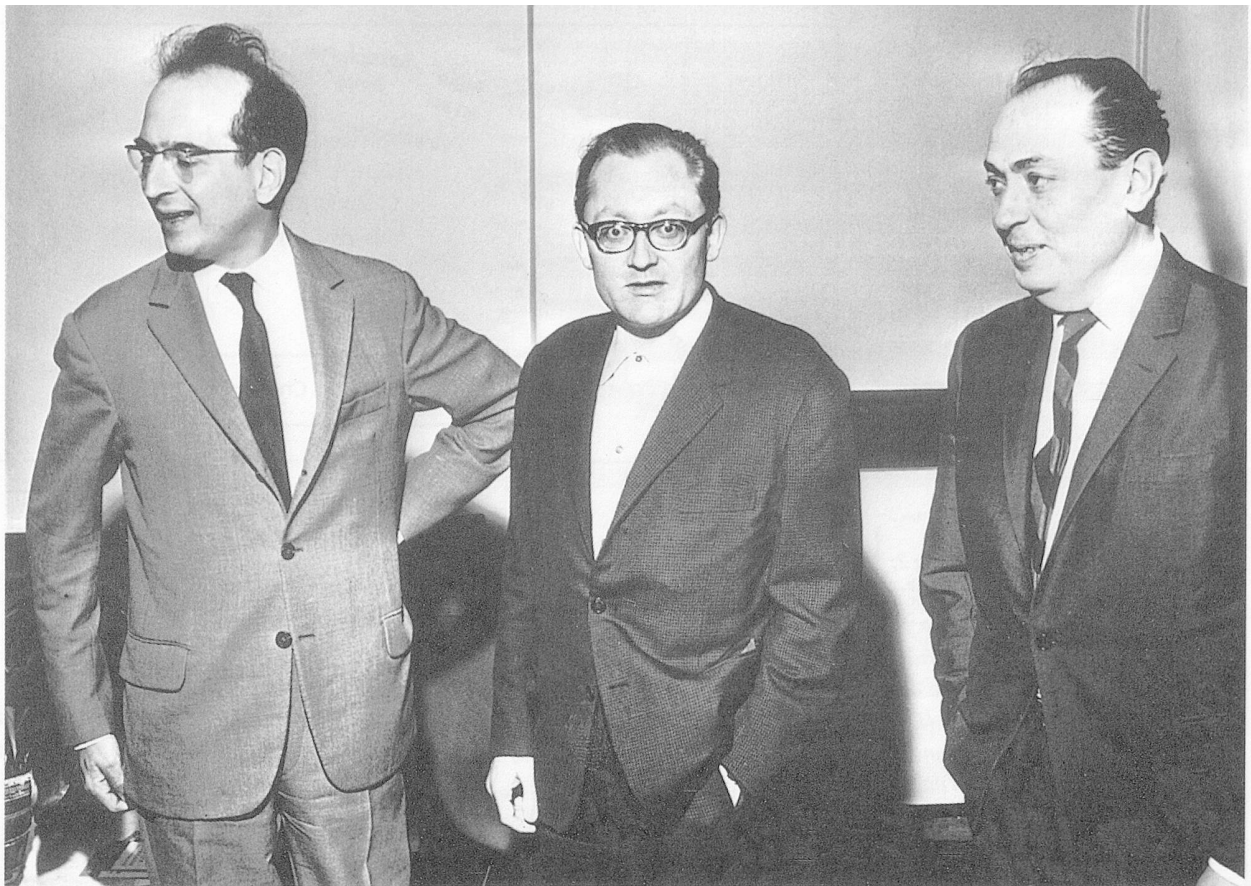
Erst im Jahr 1968, nach Abschluss von *Le Temps Restitué*, nahm Barraqué, motiviert durch einen von Sir William Glock erteilten Kompositionsauftrag der BBC, die Arbeit an

1. Es handelt sich um die erweiterte Neufassung eines zuvor in den *Berliner Beiträgen zur Musikwissenschaft* (9/1994 Nr.2, S. 47-58) erschienenen Aufsatzes; die grundsätzlichen Thesen sind entfaltet in der Monographie *Das Werk Jean Barraqués. Genese und Faktur*, Kassel (Bärenreiter) 1997. Für freundliche Unterstützung meiner Arbeit danke ich Mme Rose-Marie Janzen, Mme Hubert Rostaing sowie der Association Jean Barraqué. Hubert Rostaings sei in Dankbarkeit gedacht.

2. «...au-delà du hasard», Jean Barraqué, André Hodeir und Hubert Rostaing im Gespräch mit Lucien Malson, in: *Les Cahiers du Jazz* 1961, Nr. 4, S.72. Die zitierten Ausführungen Barraqués – wie übrigens auch seine Bewunderung für Milt Jackson, den Vibraphonisten des Modern Jazz Quartets – deuten darauf hin, dass er einen samtgewichen Instrumentalklang mit möglichst geringem Geräuschanteil favorisierte, ein Klangideal, dem bei Aufführungen von *Concerto* in jüngerer Zeit selten Rechnung getragen wird.

3. Ebda., S.72. Drouet hat den Vibraphonpart von *Concerto* allerdings nie gespielt.

4. Bibliothèque Nationale de France,



V.l.n.r.:
André Hodeir,
Jean Barraqué,
Hubert Rostaing
1960
(Foto: Association
Jean Barraqué)

Concerto wieder auf. Unter welchem Termindruck der Komponist bei der Fertigstellung des Werks stand, geht aus einem Brief vom 7. September 1968 hervor: «...Concerto, mehr als dringend. Ende Oktober muss das Orchestermaterial fertig sein. Wie das gelingen soll, weiss ich nicht. Aber ich werde es schaffen.»⁸ Von der hastigen Fertigstellung zeugen die zum Ende des Werkes hin immer flüchtiger und weiträumiger werdenden Schriftzüge in Partiturskizze und Partiturreinschrift,⁹ und bezeichnend ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass Barraqué das Werk, wie bereits *Le Temps Restitué*, in Florenz – unter den Augen und damit wohl auch unter der Aufsicht seines Verlegers Aldo Bruzichelli – fertigstellte. Das Particell trägt den Abschlussvermerk «Firenze 22 oct. 1968»; die Partitur muss in den wenigen verbleibenden Oktobertagen zu Ende geführt worden sein, denn sie schliesst mit der Notiz «Ile de Ré / Trelevern / Firenze / JBarraqué / Octobre 1968». *Concerto* wurde – nur drei Wochen nach Beendigung der Komposition – am 20. November 1968 in London unter der Leitung von Gilbert Amy mit Hubert Rostaing und Tristan Fry als Solisten uraufgeführt. Zu einer weiteren Aufführung kam es zu Lebzeiten Barraqués nicht mehr.

Die auffallend geringe zeitliche Distanz zwischen Beendigung des Particells und Beendigung der Partitur deutet auf einen Entstehungsprozess, der sich von dem aller vorangehenden Werke Barraqués unterscheidet. Der Komponist erstellte – wie übrigens auch in *Chant après Chant* – Partiturskizze und Partitur zeitlich annähernd parallel, was auch die Tatsache offenbart, dass er gelegentlich zur Aufzeichnung der Skizze verschriebene Blätter der Reinschrift verwendete. Dieser Arbeitsmodus aber wirft ein Licht auf ein gegenüber früheren Werken auch qualitativ verändertes Verhältnis von Partiturskizze und Partitur: Die Skizze lässt weit mehr kompositorische Entscheidungen – und zwar besonders im rhythmischen Bereich – offen, die Niederschrift der Partitur hat grösseren Anteil am schöpferischen Akt, als dies bei den Kompositionen der fünfziger Jahre der Fall war. Diesem

Sachverhalt korrespondiert ein für *Concerto* – wie für *Chant après Chant* – symptomatisches Zurücktreten des konstruktiven Kalküls zugunsten verstärkter improvisatorischer Faktur: Prädeterminierungen jenseits der durch «séries proliférantes» geregelten Tonhöhenordnung sind auf ein Minimum beschränkt.

II

Barraqué hat *Concerto* die Besetzungsangabe «pour six formations instrumentales et deux instruments (vibraphone et clarinette)»¹⁰ beigegeben und damit explizit auf zwei Eigenarten des verwendeten Apparates aufmerksam gemacht. Die Umkehrung der üblichen Reihenfolge bei der Aufzählung von Soli und Tutti weist auf das für ein Konzert eher ungewöhnliche Verhältnis zwischen diesen beiden Besetzungskomponenten hin. Bereits ein oberflächlicher Blick in die Partitur verrät eine deutliche Vorherrschaft des Tutti gegenüber den mit grosser Zurückhaltung verwendeten Soloinstrumenten. Diese dominieren nur fünf der insgesamt 17 Formteile des Werks, während sie in allen übrigen, sofern sie überhaupt in Erscheinung treten, auf supplementäre Funktionen verwiesen sind. Zudem greifen sie, von einigen «Scheineinsätzen»¹¹ abgesehen, erst spät in das Klanggeschehen ein – bei einem Gesamtumfang von 688 Takten erfolgt der explizite Eintritt der Klarinette in Takt 252, der des Vibraphons sogar erst in Takt 451. Der von Barraqué im Interview des Jahres 1961 entworfene Plan, die Klarinette die orchestralen Funktionen bestimmen zu lassen, scheint solchermassen in sein Gegenteil verkehrt zu sein.

Die zweite Eigenart, auf die Barraqués Besetzungsangabe hinweist, betrifft die Struktur des Tutti. Dieses wird nicht von einem gewöhnlichen Orchester gebildet, sondern von sechs Instrumentalformationen, die in der Partitur getrennt notiert wurden und im Raum getrennt aufzustellen sind. Die Formationen bestehen aus jeweils einem Saiten-, einem Holzblas- und einem Blechblasinstrument, wobei Barraqué unter die

Département de la Musique [= B.N.] Rés.Vm.dos.38(1) fol.1r. Der Ostermontag des Jahres 1962 fiel auf den 23. April.

5. Siehe Rose-Marie Janzen: «L'inachèvement sans cesse. Essai de chronobiographie de Jean Barraqué», in: *Entretiens* 1987, Nr. 5, Numéro spécial Jean Barraqué, S.125.

6. Unveröffentlichter Brief im Besitz der Association Jean Barraqué. Claude Chamfray hatte Barraqué um Auskünfte für einen biographischen Abriss gebeten, den sie für den *Courrier Musical de France* vorbereitete, der aber erst elf Jahre später, im Jahr nach Barraqués Tod, erscheinen sollte.

7. Die Stellenangaben beziehen sich hier wie im folgenden auf die Ausgaben von Aldo Bruzichelli, mit denen die späteren Bärenreiter-Editionen seitenidentisch sind. Die Zahlen bezeichnen dabei der Reihe nach Seite, Akkolade (sofern mehrere vorhanden) und Takt.

8. Zit. nach Janzen, a.a.O., S.127.

91. Partiturskizze B.N. Ms 18216(1), Partiturnusmanuskript im Besitz von Claude Rostaing.

Abbildung 1:
Sitzordnung zu
«Concerto».
Transkription des
Manuskripts.

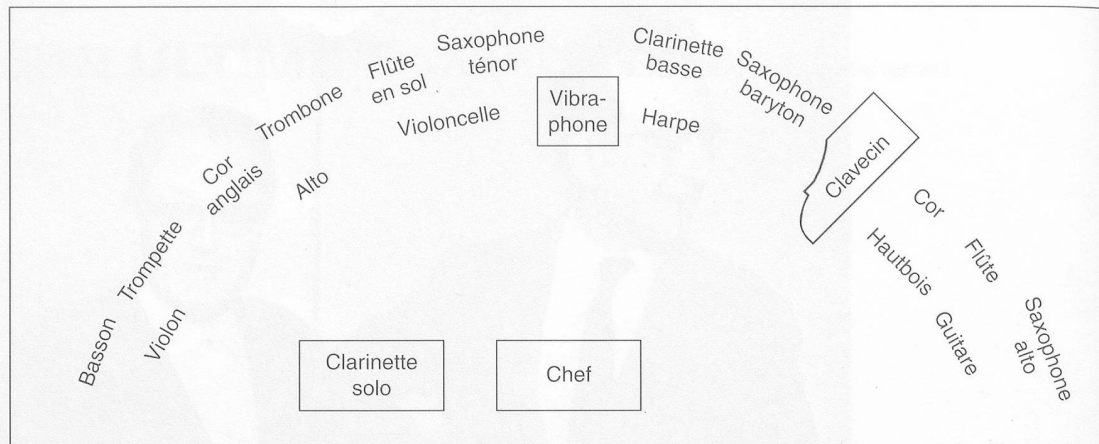


Abbildung 2:
Formschema zu
«Concerto».
Transkription des
Manuskripts (Die
sechs «grandes
parties» sind durch
die Klammern am
linken Rand
gekennzeichnet.
Die am rechten
Rand ergänzten
Zahlen verweisen
auf die gedruckte
Partitur).

1	archets	[1,1]
2	cordes H[arpe] Clav. Guit.	[3,2,1]
3	Archets H[arpe] Clav. Guit.	[7,1,4]
4	bois	[16,6]
5	solo [clar.] en 2 [parties]	[28,6]
6	cuvres (mi-cadenza)	[48,6]
7	bois (Rétrogradation de 6)	[53,8]
8	Vibra	[56,6]
9	cuvres (6 + 7)	[61,8]
10	solo (cadenza) clar. (vib.) + formation[s] [...]	[64,4]
11	cuvres – bois – cordes [...]	[69,3]
12	2 formations	[72,1]
13	5 formations	[73,5]
14	solo en 3 [parties:] clar. / vib. cadenza / clar. vib.	[74,3]
15	1 formation	} plutôt tutti à 2 T ^{os} (lent et presto)
16	4 formations	
17	6 solos avec formations 6- puis 2-5-1-4-3	[82,1]

Blechbläser auch die Saxophone subsumiert. In dieser spezifischen Zusammensetzung der Formationen ist im Grunde eine zweite Gliederung des Tutti enthalten, die sich mit der Einteilung in Formationen gleichsam überkreuzt. Das Tutti lässt sich nicht nur als Zusammenstellung von sechs räumlich getrennten und jeweils drei Instrumentalfarben in sich vereinenden Formationen auffassen, sondern auch als Zusammenstellung dreier farblich kontrastierender Instrumentenfamilien, deren jeweilige Repräsentanten sechs Raumpositionen einnehmen. Einen Überblick über die Struktur des Apparats vermag die von Barraqué im Manuskript vorgeschriebene Sitzordnung zu geben.¹² (Abbildung 1)

Mit der Instrumentaldisposition von *Concerto* suchte Barraqué vermutlich nicht zuletzt, zwei Komponisten Reverenz zu erweisen, denen er sich sehr nahe fühlte. Die Idee von getrennter Exposition und schliesslicher Vereinigung zweier Soloinstrumente einerseits spielt auf Alban Bergs *Kammerkonzert* an, das bereits für die 1955 abgeschlossene Nietzsche-Kantate *Sequence* als Modell gedient hatte. Andererseits gemahnt das Konzept eines sich nach und nach aus heterogenen Ensembles zusammensetzenden Instrumentalapparates an den – freilich unrealisiert gebliebenen – Plan Debussys, seinen Zyklus von *Six Sonates pour divers instruments* mit einem Konzert abzuschliessen, das die verschiedenen Instrumente der vorangehenden Sonaten miteinander vereint.¹³

Von der doppelten Gliederung des Instrumentalapparats hat die Formidee des Werks aber überhaupt ihren Ausgang genommen. Dies beweist ein Schema,¹⁴ das unter die frühesten Aufzeichnungen zu *Concerto* gehört. Es zeigt

bereits die definitive Gliederung in «17 séquences groupées en 6 grandes parties», die Barraqué noch in seinem zur Uraufführung geschriebenen Programmhefttext als grundlegend für das Werk darstellt. (Abbildung 2).

Wie das Schema offenbart, beschreitet das Werk einen Weg, in dessen Verlauf die strukturbildende Funktion von den Instrumentenfamilien auf die Formationen übergeht. Werden in den Sequenzen 1 bis 9 nach und nach die drei Familien – und dazu die beiden Soloinstrumente – exponiert, so tritt ab Sequenz 10 – in der sich die beiden Soloinstrumente erstmals zu einem von nun an unauflöslichen Duo vereinen – das Tutti überwiegend als Resultat des Zusammenwirkens der Formationen in Erscheinung. Bereits das Partiturbild macht den Wandel sinnfällig. Dass der Umschwung in der Konfiguration des Tutti von der Peripetie im Verhältnis der Soli ausgelöst wird, lässt aber wieder etwas von Barraqués ursprünglichem Plan einer Determinierung der orchestralen Funktionen durch die Klarinette erkennen. (Abbildung 3)

Unter dem Aspekt der Raumwirkung ergibt sich aus der Umschaltung der Tutti-Struktur ein Übergang von einem mehr oder weniger undifferenzierten Überall des Klangs zu einer Bewegung desselben im Raum. Was den Aspekt der Klangfarbe betrifft, so werden die monochromen Sinneinheiten des Anfangs an entsprechender Stelle von polychromen Sinneinheiten abgelöst. Da diese untereinander keine Farbkontraste mehr ausbilden sondern allenfalls Farbvarianten, besteht das primäre Resultat ihrer Interaktion im Wechsel unterschiedlicher Grade der Satzdicke. Bezeichnend für eine solche Kombinatorik der Klangmassen ist die Tatsache, dass Barraqué die Anzahl der jeweils in

10. Die Besetzungsangabe mit dem Zusatz «(vibraphone et clarinette)» findet sich nur im Partiturmanuskript. Dagegen fehlt der Zusatz in der Druckausgabe, die erst posthum besorgt und auch nicht mehr, wie noch die ebenfalls nach Barraqués Tod erschienene Ausgabe von *Le Temps Restitué*, von seinem Schüler Bill Hopkins betreut wurde. Noch manch andere Versäumnisse weist die Edition auf: So fehlen das vorangestellte Motto, der Plan zur Aufstellung der Instrumente sowie die Widmung an Hubert und Claude Rostaing, die sich ausdrücklich auf das Werk und nicht nur auf das Manuskript bezieht.

11. Den treffenden Terminus der «fausses entrées» hat André Riotte («Les séries proliférantes selon Barraqué: approche formelle», in: *Entre-temps* 1987, Nr.5, Numéro spécial Jean Barraqué, S.69) im Hinblick auf die Klarinetteneinsätze zwischen 14,4 und 16,6 eingeführt.

Abbildung 3:

«Concerto».
Partitur
S. 21 und S. 72.
© Bärenreiter

Aktion tretenden Formationen zum Gegenstand bewusster Organisation gemacht hat, wie man aus der Beschreibung der Sequenzen 12, 13, 15, 16 und 17 seines Formschemas ersehen kann.¹⁵

III

Zeit lebenslang verfolgte Barraqué die Idee, seine einzelnen Werke zu grösseren Zusammenhängen zusammenschliessen. Die Dimensionen, in denen er solche Vernetzung zu realisieren trachtete, waren jedoch im Lauf der Zeit gewissen Wandlungen unterworfen. Die wesentliche Etappe stellt sicherlich der 1956 gefasste Entschluss zur Komposition des Zyklus *La Mort de Virgile* nach dem Roman Hermann Brochs dar. Doch war auch dieses Projekt hinsichtlich des Grades, in dem es die schöpferischen Kräfte des Komponisten bündeln sollte, Veränderungen unterworfen. Verfolgte Barraqué zunächst durchaus noch Schaffensstränge ausserhalb von *La Mort de Virgile* – zu erinnern wäre etwa an die allerdings nicht zu Ende geführten Bühnenkompositionen der Jahre 1957 und 1958 –, so wurde der Zyklus späterhin zum Ort, auf den sich alle schöpferische Tätigkeit konzentrierte.

Concerto ist das einzige nach dem Entschluss zu *La Mort de Virgile* realisierte Werk, das in keiner äusserlich erkennbaren Beziehung zu diesem Zyklus steht. Dass Barraqué sich mit *Concerto* wieder der reinen Instrumentalkomposition zuwandte – wie er sie seit Beendigung seiner *Sonate pour piano* im Jahr 1952 nicht mehr gepflogen hatte –, wäre dabei keineswegs mit einer Integration des Werks in *La Mort de Virgile* unvereinbar gewesen. Denn Instrumentalstücke waren im 1956 aufgestellten Plan zum zweiten Buch des Zyklus – zu einer Beschäftigung mit den anderen Büchern ist Barraqué nie gekommen – sehr wohl vorgesehen; und die begonnene reine Schlagzeugfassung von *Chant après Chant* gäbe hierfür ein Beispiel, hätte Barraqué sie zu Ende geführt. Im Falle von *Concerto* weist jedoch nichts auf einen Zusammenhang mit einem der instrumentalen Projekte des Vergil-Zyklus hin. Im Gegenteil hat Barraqué – wenn man einmal vom vorangestellten Motto in Form einer Broch-Paraphrase absieht – das Werk niemals explizit mit *La Mort de Virgile* in Verbindung gebracht; ja in seinem zur Uraufführung geschriebenen Programmhefttext heisst es sogar ausdrücklich «als ich *La Mort de Virgile* für einen Moment beiseite liess, komponierte ich *Concerto*».¹⁶ Wenn *Concerto* nachträglich, und zwar erstmals von Harry Halbreich,¹⁷ als instrumentaler Kommentar zu *La Mort de Virgile*

Abbildung 4:
«...au delà du
hasard».
7,2 – 8,4

Abbildung 5:
«Concerto». 82,2
– 82,3

interpretiert wurde, so ist das also streng genommen unzutreffend. Andererseits – und dies gibt Halbreich wieder in gewissem Masse recht – weist *Concerto* auf der Ebene der Tonsatzfaktor doch eine Anzahl von Bezügen zu *La Mort de Virgile* auf. So wurde der Reihenvorrat von *Concerto* – er ist mit seinen 384 proliferanten Reihen der umfangreichste im ganzen Schaffen Barraqués – von zwei Reihen aus *...au delà du hasard* abgeleitet, von denen eine wiederum nichts anderes als die Grundreihe von *Le Temps Restitué* darstellt.¹⁸ Aufgrund dieser Verwandtschaften sowie des generell zyklischen Charakters des Barraquéschen Proliferationsverfahrens sind insgesamt 16 Reihen von *Concerto* identisch mit Reihenformen aus *Le Temps Restitué* und 22 weitere mit Reihen aus *...au delà du hasard*. Über diese untergründigen Beziehungen hinaus lassen sich in *Concerto* aber auch einige jener in *Le Temps Restitué* eingeführten gestisch fungierenden Tonsatzelemente wiedererkennen, die alle Teile von *La Mort de Virgile* gleichsam als «Leitmotive» durchziehen, wie z.B. die Folge «silence – son – silence» (45,6 - 46,4) oder das heterophone Tonsatzmodell «cadence d'orchestre» (10,1,6 - 10,2,4). Bereits 1962 – zu diesem Zeitpunkt müssen die Entscheidungen über die reihentechnischen Grundlagen von *Concerto* gefallen sein – kam *La Mort de Virgile* im Schaffen Barraqués offensichtlich eine so beherrschende Rolle zu, dass selbst ein ausdrücklich aus dem Zyklus ausgeklammertes Werk nicht mehr ohne unterschwellige Beziehungen zu demselben denkbar war.

Als Barraqué *Concerto* 1968 zum Abschluss brachte, scheint sein Interesse aber bereits weniger der Frage nach dem Verhältnis des Werks zu *La Mort de Virgile* gegolten zu haben als vielmehr der nach der Position, die es innerhalb seines Gesamtchaffens einnehmen würde. Es gibt zahlreiche Hinweise darauf, dass Barraqué *Concerto* dabei den inkommensurablen Platz des «opus ultimum» zudachte. Dass diese Indizien ausschliesslich der Zeit der Fertigstellung entstammen, macht indes offenbar, dass der Komponist das Werk kaum von vornherein auf eine solche Funktion hin angelegt hatte.

Die offenkundigsten, da jeder musikalischen Verschlüsselung entbehrenden Hinweise enthalten die beiden Titelseiten des Partiturmanuskriptes. Zum einen wird *Concerto* hier unumwunden als «Cette œuvre de fin» bezeichnet. Zum anderen vermerkt Barraqué einen «souvenir très attendri vers Schubert», eine Erinnerung an denjenigen Musiker, dem er zwar nicht höchsten kompositorischen Rang zubilligte wie Beethoven oder Debussy, den er aber zeitlebens als den verzweifelten Verteidiger der nach Mozart obsolet

gewordenen Melodie¹⁹ am innigsten liebte.²⁰ Gerade das utopische Moment, das er in Schuberts Werk verkörpert sah, steht – wie bereits André Hodeir bemerkte²¹ – auch im Zentrum der in *Concerto* sich manifestierenden schöpferischen Anstrengung: Nirgendwo sonst hat die Integration eines «melodischen Stils, der Vokalität evoziert»²² in das serielle Idiom den Komponisten in solchem Masse beschäftigt wie hier. Mit der Erinnerung an Schubert aber schliesst Barraqué den Kreis seiner musikalischen Biographie: Wie es einstmal die Begegnung mit Schuberts *Unvollendeter* war, aufgrund derer der Zwölfjährige sich für den Komponistenberuf entschied,²³ so gilt diesem Komponisten auch der Gruss des von seiner schöpferischen Existenz Scheidenden.

Musikalisch manifestiert sich die *Concerto* zgedachte Rolle des «letzten Werks» fast ausschliesslich in der siebzehnten, die Komposition abschliessenden Sequenz. Sie besteht aus sechs durch Tutti-Einwürfe voneinander getrennten und weitgehend der Klarinette anvertrauten Soloepisoden, von denen die ersten fünf unzweideutig als Reminiszenzen an die fünf Werke zu identifizieren sind, die Barraqué vor *Concerto* komponiert und für gültig befunden hatte.²⁴ (Abbildungen 4 – 13)

Zwar sind im Schaffen Barraqués – besonders in den *Le Temps Restitué* nachfolgenden Teilen von *La Mort de Virgile* – solch paraphrasierende Reminiszenzen an andere Werke nichts Ungewöhnliches. Doch versammelt der Komponist in *Concerto* erstmals Reminiszenzen all seiner Werke an einem Platz, und neuartig ist auch ihre fast einer Aufzählung gleichende Anordnung. Gerade diese beiden Eigentümlichkeiten verleihen der Sequenz unzweifelhaft den Charakter einer Schaffensretrospektive. Auf ihn weist Barraqué zudem noch dadurch hin, dass er die Sequenz ankündigen lässt durch ein erst in letzter Minute eingefügtes Solo des Englisch Horns (80,1 - 81,7), jenes Instrumentes, das seit Berlioz mit der Bedeutung des Erinnerens an Vergangenes und seit Wagner auch mit der der Ankündigung des Todes verknüpft ist.²⁵

Mit der Schlusssequenz füllen die Reminiszenzen einen Formteil aus, dem in allen bisherigen Werken Barraqués zusammenfassende Funktion zugewiesen wurde. In den Schlussteilen pflegte der Komponist nämlich die wesentlichen Entwicklungen des jeweiligen Werks durch eine Art von Substanzentnahmen – «prélèvements» ist der Terminus, den er im Zusammenhang mit *Chant après Chant* dafür gebraucht²⁶ – zu resümieren. So finden sich, um nur ein Beispiel zu geben, in den letzten elf Takten der *Sonate* – auf reine Dauern reduziert und auf die Krebsumkehrung

12. Die Sitzordnung wird in der Druckausgabe nicht mitgeteilt. Die fatale Folge sind immer wieder Aufführungen in traditioneller Orchesteraufstellung, bei denen die Dramaturgie des Ablaufs verschleiert und der Sinn des Werkes erheblich gestört wird.

13. Siehe Edward Lockspeiser: *Debussy. His life and mind*, Bd. 2, London (Cassell) 1965, S. 214. Dass die fünfte Formation von Barraqués Tutti genau die gleiche Besetzung – Oboe, Horn und Cembalo – wie die geplante vierte Sonate von Debussys Zyklus aufweist, wurde schon von Tim Souster («Who's exhausted?», in: *Tempo* 1968/69, Nr. 87, S. 23 – 26) konstatiert.

14. B.N. Rés.Vm.dos. 38(1), braunes Skizzenheft fol.1v.

15. Im definitiven Werk hat Barraqué das Formschema mit einigen Freiheiten umgesetzt. So greifen in die von bestimmten Instrumentengruppierungen beherrschten Formteile immer wieder auch andere Besetzungskomponenten ein, etwa in Form von «Scheineinsätzen» oder strukturell unselbstständigen «Kommentaren».

16. Jean Barraqué: «Concerto». Zitiert nach dem Manuskript B.N. Rés.Vm.dos.38(2).

17. Harry Halbreich: «Jean Barraqué. ...au delà du hasard», Schallplattenkommentar Astrée AS 50, 1981.

18. Eine kurze Darstellung des Prinzips der «séries proliférantes» am Beispiel von *Concerto* bietet Riotte, a.a.O., S.65-74. Eine vollständige Herleitung des in *Concerto* verwendeten Reihenvorrats findet sich in

Abbildung 6:
«Le Temps
Restitué».
158,2 – 159,5

Musical score for 'Le Temps Restitué'. It features three staves: Sopranos (Sop. solo), Chorus (Choeur), and Orchestra (Orchestre). The score includes various dynamics such as *pp*, *mf*, *p*, *f*, *ppp*, and *sfpp*. Performance instructions include 'Très lent', 'furtif', 'vib. poco', 'chuchoté murmuré', 'presque portamento', 'subito p', 'égal (sans vib.) détimbré-neutre', 'partir du timbre neutre, égal et p et y revenir', 'égal sans vib.', 'Hors Tempo Moins lent', and 'poco a poco tremblé vib. libre'. The lyrics are: 'terrestre ou vert à la con-nais-san (an) - ce'. The score changes time signatures from 3/4 to 2/4 and 3/4.

Abbildung 7:
«Concerto».
83,3 – 83,5

Musical score for 'Concerto'. It features two staves: Clarinet solo (Clar. solo) and Orchestra (Orchestre). The Clarinet part includes dynamics *f*, *pp*, and *p*, with instructions 'endehors' and 'poco growl'. The tempo is 'Extrêmement Lent'. The Orchestra part includes dynamics *ppp* and *pp*. The score changes time signatures from 4/4 to 2/4.

Abbildung 8:
«Chant après
Chant». 164,3

Musical score for 'Chant après Chant'. It features a single staff for Voice (VOIX). The tempo is 'Très lent' with a note value of 63. The score includes dynamics *pp* and *ppp*, and instructions '(neutre, précis et égal)'. The lyrics are: 's'è - - tait tue'. The score changes time signatures from 3/4 to 2/4.

Abbildung 10:
«Séquence».
89,5 – 89,6

Musical score for 'Séquence'. It features a single staff for Voice (Voix). The tempo is 'Ritenuato' and 'Tempo'. The score includes dynamics *ppp*, *mp*, and *mf*, and instructions 'sans vibrer' and 'égal'. The lyrics are: 'Je suis ton la - by - rinthe...'. The score changes time signatures from 2/4 to 3/8.

Abbildung 9:
«Concerto».
83,7 – 83,8

Musical score for 'Concerto'. It features two staves: Vibraphone (VIBRA) and Clarinet solo (CLAR. SOLO). The tempo is 'Lent'. The score includes dynamics *ppp*, *pp*, and *ff*, and instructions 'tr.' and 'ppp'. The score changes time signatures from 3/4 to 2/4.

Abbildung 11:
«Concerto».
84,2

Musical score for 'Concerto'. It features a single staff for Clarinet solo (CLAR. solo). The tempo is 'Très Lent'. The score includes dynamics *p*, *mf*, and *p*, and instructions 'poco a poco growl, puis non growl' and 'poco'. The note value is 66. The score changes time signatures from 3/4 to 4/4, with a 'long' marking.

Abbildung 12:
«Sonate».
44,5,2 und
44,6,4 – 44,6,7

Musical score for 'Sonate'. It features two staves: Piano (Piano) and Violin (Viol.). The tempo is 'Très vif'. The score includes dynamics *staccato*, *très ff*, *marqué*, *ff*, *p*, and *mf*, and instructions 'Court' and 'Entre A et B'. The score changes time signatures from 3/4 to 2/4.

Beispiele aus
Partituren,
erschienen bei
Bärenreiter

Abbildung 13:
«Concerto».
84,6 – 84,8.

Musical score for 'Concerto'. It features two staves: Vibraphone (VIBRA) and Clarinet solo (CLAR. solo). The tempo is 'Presto' and 'Très Lent'. The score includes dynamics *staccato*, *molto si possibile*, *pp*, *mf*, and *mf*, and instructions 'bag. douces' and 'Reg. Vib.'. The score changes time signatures from 6/8 to 2/4, with a 'long' marking.

Abbildung 14:

«Sonate pour piano». Partiturausschnitt 44,5,3 – 44,6,7 in Beziehung zu den rhythmischen Basiszellen des Werks. © Bärenreiter

der Grundreihe projiziert – die elf rhythmischen Zellen versammelt, von denen alle im Werkverlauf vorkommenden rhythmischen Prädeterminierungen abgeleitet wurden. (Abbildung 14)

Wenn das Ende eines Werkes solchermassen immer mit einem Resümee seiner selbst verbunden war, kann die Beendigung von *Concerto* durch ein Resümee der Schaffens-totalität aber nur bedeuten, dass hier der Schluss des aktuellen Einzelwerks und der Schluss des Gesamtwerks zusammenfallen.

Die Abfolge, in der die Reminiszenzen angeordnet sind, entspricht der exakten Umkehrung der an den Abschlussdaten orientierten Werkchronologie; eine Ausnahme, für die eine Begründung noch folgen wird, bildet dabei die allen anderen vorangestellte Reminiszenz an ...*au delà du hasard*. Verfolgt Barraqué seine Werke auf diese Weise von der Gegenwart aus in die Vergangenheit zurück – die Parallele zur rückläufigen Schöpfungsgeschichte im vierten Buch von Brochs *Tod des Vergil* ist evident –, treffen schliesslich die Reminiszenz des ersten und das faktische Ende des letzten Werks unmittelbar aufeinander. Das Motiv der zirkulären Verknüpfung von Anfang und Ende, wie es werkimmanent in allen Kompositionen Barraqués nachweisbar ist, wird dadurch auch auf der die Schaffens-totalität umfassenden Ebene greifbar.

Bedeutungsvoll ist schliesslich, dass die Erinnerung an die verschiedenen Werke immer im Rückbezug auf deren Schlüsse heraufbeschworen wird. Gegen die Regel verstösst wiederum einzig die Reminiszenz an ...*au delà du hasard*, die auf einen Abschnitt aus der Exposition der Solo-Klarinette zurückgreift. Der Rekurs auf ein Klarinetten-solo – und er war mit einem Rekurs auf den ganz orchestral angelegten Werkschluss unvereinbar – lag in diesem Fall aber nahe, weil gerade die in ...*au delà du hasard* erbrachte Interpretationsleistung Hubert Rostaings es war, die den Anlass zur Komposition von *Concerto* gegeben hatte. Und um zu vermeiden, dass die Reminiszenz an ...*au delà du hasard* die Reihung von erinnerten Werkschlüssen unterbricht, musste sie – wie erwähnt – auch abweichend von der durch die Werkchronologie vorgegebenen Anordnung plazierte werden.

Die Konzentration auf Werkschlüsse als Gegenstände der Reminiszenzen wirkt sich besonders auf die bisher noch nicht in Betracht gezogene sechste Soloepisode der Schlusssequenz (85,3-5) aus, die ihrerseits den Schluss von *Concerto* darstellt. (Abbildung 15)

Alle Momente unmittelbarer Subjektivität sind aus diesem letzten Solo verbannt: Die melodische Bewegung ist auf

einen einzigen Tritonus-schritt reduziert, die Vortragsanweisungen fordern vollkommene Neutralisierung der Tonbildung, eine noch eigens für den Schlussstakt vorgenommene Metronomisierung unterbindet jede agogische Belebung des Tempos. Der Kontext aber führt die angelegte Tendenz zum Äussersten: Ans Ende einer von gleichsam archivarischer Akribie geprägten Reihe erinnerten Werkschlüsse gestellt, rückt auch der reale Werkschluss in die Distanz des Erinnerten, er erhält den Charakter einer Reminiszenz seiner selbst. Der hier erreichte Punkt der Selbstreferenz des Werkes ist aber der Punkt, an dem die Möglichkeit des Verschwindens des Autors aufscheint. Dass Barraqué diesem Phänomen in Hinblick auf *Concerto* grosse Bedeutung beimass, geht aus einem Brief vom 7. September 1968 hervor, in dem er, gleichsam unter Umkehrung der Perspektive, das Werk als einen Gegenstand ausserhalb seiner Person beschrieb: «Seltsames Werk – vielleicht das einzige, von dem ich geträumt habe – ausserhalb von mir, eine Faser von Amusement, Lachen, von Spiel in Drama und Tristesse.»²⁷ Da Barraqués Schaffenskonzeption prinzipiell aber auf den Zusammenhang des Lebenswerkes zielte und folglich dazu tendierte, den Autor gleichsam im Werk einzuschliessen, kann die Forcierung der Trennung von Werk und Autor in *Concerto* wiederum nicht anders denn als Signum eines definitiven Abschieds verstanden werden. Nur konsequent ist es daher, dass Barraqué am Ende der Partitur von *Concerto* – zumindest im Klarinetten-system – wieder Schlussstriche setzte,²⁸ wie er sie von ...*au delà du hasard* an im Zeichen der Auflösung der Werk-grenzen prinzipiell unterdrückt hatte.²⁹

Concerto markiert keinen Bruch in Barraqués schöpferischem Lebensprogramm, sondern repräsentiert im Gegenteil dessen äusserste Konsequenz. Dies wird deutlich, folgt man jener Kontinuitätslinie des Barraquéschen Schaffens, die in der Bemühung um eine «préhension totale de l'univers» besteht, wie der Komponist sie bereits in einem Brief vom 1. Dezember 1952³⁰ als einzig sinnvolle Betätigung darstellte. Spätestens als Barraqué sich zur Komposition von *La Mort de Virgile* entschloss, wurde evident, dass es die Grenze des Todes war, der er sich als der Grenze zur Erkenntnis mit seinem Schaffen anzunähern unternahm; denn der Roman Brochs, dem er sich auf diese Weise verschrieb, war zentriert auf den Todesaugenblick als den Fluchtpunkt aller Erkenntnis, auf jene «Lebenssekunde [...] des Todes», die – wie der Dichter erläuterte – «alle Realität und alle Irrealität in sich enthält».³¹ Dabei führte die Idee des «inachèvement sans cesse», der «unaufhörlichen Unfertigkeit», die Barraqué entwickelte, als sich abzeichnete, dass die

Henrich: *Das Werk Jean Barraqués. Genese und Faktur*, a.a.O., S. 242-246. Ein Viertel des von Barraqué aufgestellten Reihen-vorrats blieb bei der Komposition übrigen ungenutzt.

19. Barraqué: «Sa carrière posthume», in: *Mozart*, Paris (Hachette, Collection Génies et Réalités) 1964, S.233.

20. Barraqué: «Propos impromptu», in: *Le Courrier Musical de France* 1969, Nr. 26, S.75f.

21. André Hodeir: «Barraqué: Le pari de la discontinuité», in: *Entretiens* 1987, Nr.5, Numéro spécial Jean Barraqué, S.38.

22. Barraqué: «Concerto», a.a.O.

23. Barraqué: «Propos impromptu», a.a.O., S.75.

24. Bezüglich dreier Soli hat Barraqué in der Partiturskizze explizit auf die Entsprechungen hingewiesen; zum ersten Solo ist angemerkt: «Solo ...*au delà du hasard*», zum vierten: «Seq.», und zum fünften: «Sonate».

25. Zunächst war an dieser Stelle – einem Nachtrag in das oben wiedergegebene Formschema zufolge – eine Soloepisode von Klarinette und Vibraphon vorgesehen; und selbst in der nur wenige Tage vor dem generellen Kompositionsabschluss fertiggestellten Partiturskizze weist erst eine verbale Notiz auf ein Englisch-Horn-Solo hin.

26. Barraqué: «Chant après Chant», in: *Programmheft 28^e Festival International de Strasbourg*, 10.-26. Juni 1966, S.92.

27. Zit. nach Janzen, a.a.O. S.127.

Abbildung 15:

«Concerto».
Partiturauszug
© Bärenreiter,
85,3 – 85,5.

Dimensionen von *La Mort de Virgile* nicht nur die anfänglich vorgesehenen,³² sondern auch alle realisierbaren Ausmasse überschreiten würden, zu einem gleichsam konstruktivistischen Einbezug des Todes ins Werk: Die Offenheit des Werks wurde gedacht als eine Offenheit zum Tode hin, der Tod als die einzige Möglichkeit zum Abschluss des Werks. Die suizidäre, da auf der Selbstverneinung des schaffenden Subjekts beruhende Antizipation des Todes in *Concerto* setzt aber das «inachèvement sans cesse» ausser Kraft und stellt den letztmöglichen Schritt innerhalb der epistemologisch fundierten Bewegung der Todesannäherung dar, die von der Gesamtheit des Barraquéschen Werkes beschrieben wird. Dass alle Versuche einer biographischen Erklärung des suizidären Momentes von *Concerto*, so verlockend sie auch sein mögen, unzulänglich bleiben müssen, ist vor diesem Hintergrund offensichtlich. Ein Aphorismus über Beethoven weist im Gegenteil gerade auf die Abstraktheit der Barraquéschen Vorstellung vom Suizid hin, auch wenn er zugleich verrät, in welchem Ausmass ihm dieser Komponist zur Projektions- und Identifikationsfigur geworden war: «Beethoven repäsentiert das Individuelle, wo die «lyrische» Schöpfung nur in Suizid, Wahnsinn, gewählte Einsamkeit münden kann. / Unwichtig, ob er seinen Suizid ausführen wollte oder nicht. Ob er ihn verpasst hat oder nicht, er hat ihn in seiner Seele vollzogen.»³³

In der Zeit der Freundschaft Barraqués zu Michel Foucault – sie währte von 1952 bis 1956 – war eine der wesentlichen Hervorbringungen des Philosophen ein umfangreicher Text, den er als Einleitung zur französischen Publikation von Ludwig Binswangers Abhandlung *Traum und Existenz* verfasste. Foucaults *Introduction*, die auf Barraqué nachweislich bedeutenden Eindruck machte,³⁴ vermag die epistemologische Dimension von *Concerto* noch weiter zu erhellen. Ausgehend von dem Versuch Binswangers, den Traum über die Möglichkeiten der psychologischen Traumdeutung Freuds hinaus als Mittel zur «compréhension des structures existentielles»³⁵ zu restituieren, entwirft Foucaults Text eine weit ausholende Anthropologie der Imagination, die diese aus dem Traum herleitet und ihren Zielpunkt im Suizid sieht, welcher Wiedererkenntnis der von der Welt der Objekte noch unverstellten Existenz verheisst: «[...] Jeder Suizidwunsch ist erfüllt von jener Welt, in der ich nicht mehr hier oder da, sondern überall gegenwärtig wäre, bei der mir jeder ihrer Sektoren durchsichtig wäre und seine Zugehörigkeit zu meiner absoluten Gegenwart erweisen würde. Der Suizid ist nicht eine Weise, die Welt oder mich oder beide zusammen zu beseitigen, sondern den

ursprünglichen Moment wiederzufinden, in dem ich Welt werde, in dem noch nichts etwas ist in der Welt, in dem der Raum noch allein Ausrichtung der Existenz und die Zeit Bewegung ihrer Geschichte ist.»³⁶ Foucaults Interpretation des Suizids kann aber nachgerade als Beschreibung der wesentlichen Momente der Schlusssequenz von *Concerto* gelesen werden. Der von Foucault konstatierte Wunsch des Suizidärs, die Partikularisierungen des Hier und Da im Zustand eines «présent partout» aufzuheben, verkörpert sich in Barraqués Komposition im Versuch, die Gesamtheit des Lebenswerks, die bisher gleichsam nur als ein in die Bruchstücke der Einzelwerke Zerfallenes existierte, in die Gegenwart des einen Augenblicks zu holen. Gleichzeitig korrespondiert die rückläufige Passage durch sein Schaffen, mit welcher Barraqué *Concerto* beschliesst, dem Streben des Suizidärs nach Rückkehr zum «ursprünglichen Moment» der Existenz, wobei es bei Barraqué logischerweise die Ebene der schöpferischen Existenz ist, auf welcher er den Ausgangspunkt wiederzuerreichen sucht. Wenn die Radikalisierung seines Schaffensprogrammes, die Barraqué in *Concerto* wagte, solche Nähe zu einem ihm seit den frühen fünfziger Jahren vertrauten Denkmodell zeigt, so kann dies aber nur bedeuten, dass sie ihm während seiner ganzen schöpferischen Laufbahn als Möglichkeit präsent gewesen sein muss.

In den fünf Lebensjahren, die ihm nach der Fertigstellung von *Concerto* verblieben, besonders ab 1972, arbeitete Barraqué zwar nochmals an verschiedenen Werken. Einer Vollendung auch nur nahegekommen ist davon keines mehr.

28. In der gedruckten Partitur sind die Schlussstriche in überaus missverständlicher Weise wiedergegeben und gemahnen eher an die römische Ziffer II.

29. Die Tatsache, dass Barraqué die erst kurz vor *Concerto* vollendete Partitur von *Le Temps Restitué* ebenfalls mit Schlussstrichen abschloss, dürfte wohl darauf zurückzuführen sein, dass das Werk ein konzeptuelles Stadium vertritt, das dem von ...au delà du hasard noch vorangeht.

30. Photokopie im Besitz der Association Jean Barraqué.

31. Hermann Broch: «Erzählung vom Tode» (*Der Tod des Vergil*) [II], in *Kommentierte Werkausgabe*. Herausgegeben von Paul Michael Lützeler, Frankfurt (Suhrkamp) 1976, Bd.4, S.463.

32. Ein Zeitplan von 1956 (B.N. Ms.20148(1) fol.7v) veranschlagte für das zweite Buch noch eine Gesamtdauer von 131 Minuten.

33. Barraqué: *Écrits. Réunis, présentés et annotés* par Laurent Feneyrou, Paris (Publications de la Sorbonne) 2001, S. 582.

34. Siehe Didier Eribon: *Michel Foucault*, Paris (Flammarion) 1989, S.87.

35. Ludwig Binswanger: *Le Rêve et l'Existence*. Traduit de l'allemand par Jacqueline Verdeaux. Introduction et notes de Michel Foucault, Paris / Bruges (Desclée de Brouwer) 1954, S.15.

36. Ebda., S.113.