

**Im Dialog mit dem Material**  
**Anmerkungen zur «Filtertechnik» in Bruno Madernas**  
***Serenata N. 2* (1953–54/1956)**

von Markus Fein

Bruno Madernas Kompositionstechnik des Eliminierens von Tonmaterial hat im Zusammenhang mit seinem Streichquartett (1955) einige Aufmerksamkeit in der Fachwelt erfahren. Von der Forschung blieb bislang jedoch unberücksichtigt, daß die im Streichquartett exemplarisch ausgebildeten Verfahren der Materialsuspension im Verlaufe mehrerer Jahre vom Komponisten erprobt wurden und Eingang in vorhergehende Werke fanden. In Madernas *Serenata N. 2* stehen sie in engem Verbund mit der ästhetischen Idee, einen einmal exponierten massiven Tonblock im Fortgang der Komposition mehr und mehr auszudünnen und durch Schichten der Selektion zu profilieren.

Zur Entstehungsgeschichte: Die Uraufführung der *Serenata N. 2* fand am 10. April 1954 im Rahmen des vierten Konzerts der von Pierre Boulez initiierten Konzertreihe «Domaine Musical» statt.<sup>1</sup> Dirigent der Pariser Uraufführung im Théâtre Marigny war der Widmungsträger der Komposition und Madernas damaliger Verleger, Hermann Scherchen. Auch wenn unklar bleibt, wann genau Maderna die kompositorische Arbeit aufnahm, geben Briefe Aufschluß darüber, daß der Kompositionsbeginn entgegen den bisherigen Annahmen der Forschung deutlich vorzuverlegen ist und mindestens in das Jahr 1953 zurückreicht.<sup>2</sup>

Das Werk ist in einer für Maderna charakteristischen Prozeßform entwickelt: Nach der Exposition einer zart in Klang gesetzten, langsam fließenden melodischen Bewegung mit tonalen Anklängen wird im ersten Abschnitt der Komposition ein Prozeß der Verdichtung und rhythmischen Verkürzung in Gang gesetzt, der die ruhig ausgesponnenen Melodien des Werkanfangs sukzessive in Kurzformeln und Repetitionsfiguren auflöst; die in raschen, dicht gefügten Folgen komponierten Tonwiederholungen münden in einen neunstimmigen Cluster im Forte, der als formaler Wendepunkt fungiert und den zweiten Abschnitt einleitet (T. 159).<sup>3</sup> Nun entfernt sich die Komposition etappenweise vom Status größtmöglicher Klangfülle und Satzdichte; ein in vier Abschnitten herangezogener und nur leicht veränderter Basissatz wird mit den Mitteln der Materialsuspension immer

Abbildung 1: Bruno Maderna, *Serenata N. 2* (1953–54/1956), erster Skizzenentwurf, T. 1–5 (Sammlung Bruno Maderna).

weitreichender abgetragen. Anhand des letzten Teilabschnitts (T. 231–269) sei der Kompositionsprozeß skizziert: Den Ausgangspunkt bildet ein Basisatz, der aus der Verknüpfung von zwei «magischen» Quadraten, eines Tonhöhen- und Tondauernentwurfs, gewonnen wurde (*Abbildung 1*). Die Stimmichtung und eine Satzstruktur ohne Pausen resultieren aus der Umschrift eines neunstelligen Buchstaben- und Zahlenquadrats. Die Stimm-schichten werden vom Komponisten in der Folge horizontal verschoben und symmetrisch um eine Mittelachse gelagert, bleiben aber in ihrer inneren Beschaffenheit unangetastet; die sich im vertikalen Zusammenspiel der Stimm-schichten ergebenden Tonkonstellationen verändern dabei das harmonische Bild grundlegend.

Die Satzstruktur erfährt anschließend einen tiefgreifenden Wandel durch Selektion. In einem zweiten Skizzenentwurf notiert Maderna über den Noten Dauernwerte, die in einem nächsten kompositorischen Schritt von den ursprünglichen Tondauern abgezogen und durch Pausen ersetzt werden sollen. Daß keine individuellen Entscheidungen die Auslassungen motivieren, zeigt die Rekonstruktion eines Zahlenquadrats (*Beispiel 1*), das die diagonale und spiegelsymmetrische Organisation von «Filterfaktoren» belegt.

Nach einer durch Lesarten des Buchstabenquadrats festgelegten Permutation arbeitet Maderna die Filterfaktoren in den Entwurf ein, indem er über die neun Reihentöne einer jeden Stimm-schicht einen entsprechenden Dauernwert notiert, der die Tondauer an ihrem Ende um den Wert des Filterfaktors (Vielfache von Sechzehntel) verkürzen soll (vgl. *Abbildung 2a*).

A	B	C	D	E	F	G	H	I
32	24	16	12	10	9	8	7	6
36	32	24	16	12	10	9	8	7
38	36	32	24	16	12	10	9	8
39	38	36	32	24	16	12	10	9
40	39	38	36	32	24	16	12	10
39	38	36	32	24	16	12	10	9
38	36	32	24	16	12	10	9	8
36	32	24	16	12	10	9	8	7
32	24	16	12	10	9	8	7	6

Beispiel 1

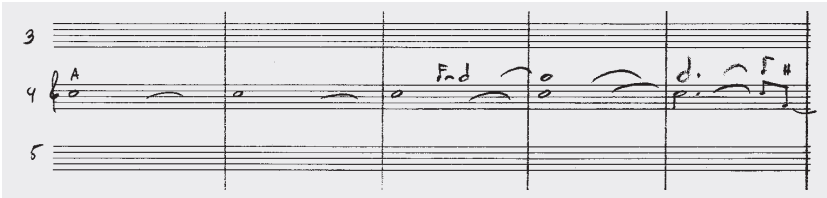


Abbildung 2a: Bruno Maderna, *Serenata N. 2* (1953–54/1956), zweiter Skizzenentwurf, T. 1–5 (Sammlung Bruno Maderna).

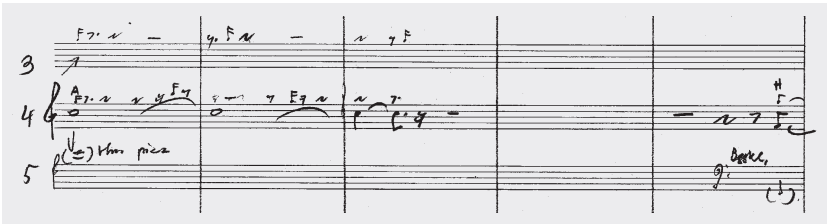


Abbildung 2b: Bruno Maderna, *Serenata N. 2* (1953–54/1956), Particellentwurf, T. 1–5 (Sammlung Bruno Maderna).

Dort, wo der Filter- den Dauernwert übersteigt, schließt der Filterfaktor den gesamten Reihenton aus und verkürzt den Anfang des nächsten um den verbleibenden Wert. Ein entsprechend ausgedünnter Notentext ist Kennzeichen des sich anschließenden Particellentwurfs, in dem zahlreiche Pausentakte Lücken in den Tonsatz reißen (vgl. *Abbildung 2b*).

Neben dieser streng organisierten und unbeweglichen Filterschicht installiert Maderna einen zweiten, auf den Tonsatz reagierenden Filter, der Überlappungen gleicher Tonhöhen zugunsten fließender Übergänge eliminiert. Überall dort, wo der nach Maßgabe von Filterfaktoren hergestellte Tonsatz Doppelungen gleicher Tonhöhen aufweist (und so zu tonaler Gravitation tendiert), verkürzt Maderna die Ausdehnung jener Töne genau so,

daß sich die abgebrochene Tonhöhe in einer anderen Stimmschicht pausenlos fortsetzt.<sup>4</sup> An einzelnen Stellen läßt Maderna darüber hinaus Reihentöne spontan fallen; das Konzept der Eliminierung von Tonmaterial zeigt sich hier von seiner flexibelsten Seite. Neben diesen Filterformen sind es durch Tonaufspaltung gewonnene Tonwiederholungen, die das Klangbild nachhaltig prägen. Insbesondere die mit hohen Dauernwerten ausgestatteten Reihentöne unterteilt Maderna – in feiner Schrift über den Tondauern – in Folgen kurzer Töne und durchsetzt sie mit Pausen (vgl. *Abbildung 2b*).

Eine Werkinterpretation müßte an diesen materialbearbeitenden Eingriffen ansetzen und sie in Beziehung zur ästhetischen Idee der Komposition setzen: Der in der zweiten Werkhälfte viermal als Materialreservoir herangezogene Tonblock, der neunstimmige Basissatz, wird in einen Prozeß des Materialabbaus eingebunden, der mittels Filterung dessen Vielsichtigkeit zeigt und sukzessive Ausdünnung bewirkt. Madernas Verständnis der Veränderung und Verwandlung musikalischer Strukturen entspricht es, auf materialidentischen Strukturen eine klangvariable Komposition aufzubauen. Die Bedeutung der «magischen» Quadrate, die schnell zu einem Synonym für Madernas Kompositionstechnik wurden, muß vor diesem Hintergrund relativiert werden. An die klingende Oberfläche dringt Material in bearbeiteter Form: die Auflösungen langer Dauernwerte in Tonpulsationen, die sich zu motivähnlichen Gruppen zusammenschließen und polymetrische Verhältnisse andeuten; die den Materialabbau nachzeichnende Tempodisposition sowie die allmähliche Verschattung des Klangs durch ein Absenken des dynamischen Niveaus auf *pianissimo*. «Serielles Komponieren» – das mag für Maderna ein vielfältiges Reagieren auf selbst generiertes Material bedeutet haben. Dem in der zweiten Werkhälfte eingesetzten und prozeßhaft organisierten Filter fällt dabei eine wichtige Rolle zu. Man wird in ihm einen eigenständigen Beitrag Madernas sehen müssen, der Teil seiner Ästhetik ist, Musik als prozeßhafte Verwandlungsform zu begreifen, aus einer stilbindenden Logik des musikalischen Materials auszuscheren und starre Regelsysteme in einen persönlich gefärbten und in diesem Sinne lyrischen Klangkörper zu überführen. In die Praxis seriellen Komponierens finden damit diskursive und dialogische Prozesse der Materialbearbeitung Eingang, denen sich die musikwissenschaftliche Forschung verstärkt zuzuwenden hat.

<sup>1</sup> Vgl. die Kopie des Programmhefts aus dem Besitz der Bibliothèque Nationale, Paris (Sammlung Pierre Boulez). Das der Forschung bislang unbekanntes Datum wird auch belegt durch eine redaktionelle Erwähnung der Uraufführung in: *Melos*, 21 (1954) 4, S. 124.

<sup>2</sup> In einem Brief an Hermann Scherchen vom 11. Februar 1953 fragt Maderna, ob Scherchen, dem möglicherweise bereits zu diesem Zeitpunkt das Dirigat der *Serenata* zugeordnet war, einer inoffiziellen (Ur-)Aufführung der Komposition im Frühjahr 1953 [sic] im Rahmen eines von Nicolas Nabokov organisierten Festivals zustimmen würde: «Mi comporterò d'ora innanzi come Ella ebbe a consigliarmi. Non so cosa devo fare a proposito del

festival che Nabokov organizza in Primavera a Roma. Lui vorrebbe eseguire la mia nuova Serenata durante quel festival non ufficialmente[,] ma in concerti che egli dovrebbe organizzare durante il festival in questione alla sala della Accademia S. Cecilia. Cosa mi consiglia? Ho scritto a Schott avvisando del concerto del 4 Marzo a Zurigo. Sto terminando di copiare la partitura in lucidi della Improvvisazione 2. Appena finito copierò subito in lucidi la Serenata e la Kammercantate.» Akademie der Künste, Berlin (Sammlung Scherchen). Daß zu dem Zeitpunkt, wie die Worte Madernas suggerieren, die Komposition der *Serenata* abgeschlossen war, muß gleichwohl stark in Zweifel gezogen werden. Der in Skizzen dokumentierte, wiederholt neu ansetzende Kompositionsprozeß unterstützt die Annahme einer langen Entstehungszeit und legt die Vermutung nahe, daß die Komposition zu Beginn des Jahres 1953 in Teilen weit gediehen war, jedoch erst unter dem Druck der nahenden Pariser Uraufführung wiederaufgenommen und zum Abschluß gebracht wurde. Auslösendes Moment für die Wiederaufnahme der Komposition könnte der Brief Pierre Boulez' an Maderna vom 28. Dezember 1953 gewesen sein: «Pour le 4<sup>e</sup> concert (Avril), il faudrait que vous me donniez le titre d'une œuvre de vous, – musique de chambre: 10 à 20 musiciens – que Scherchen dirigerait. Réfléchissez et répondez-moi assez rapidement, je vous prie» (Sammlung Bruno Maderna).

<sup>3</sup> Alle Taktangaben im Text beziehen sich auf die gekürzte, bei Suvini Zerboni verlegte Fassung.

<sup>4</sup> Überall dort, wo Maderna Doppelungen im Tonsatz eliminiert und Reihentöne über die Filteranweisungen hinaus verkürzt, sind Radiespuren zu erkennen, unter denen – ante correcturam – die ursprüngliche Filterung zu erkennen ist.